

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS**

Programa de Pós-Graduação em Letras



Dissertação

**A LITERATURA E A DESOBEDIÊNCIA AO DISCURSO OFICIAL: A CRÍTICA AO  
AUTORITARISMO EM AUGUSTO ROA BASTOS E MARIO VARGAS LLOSA**

**Juliana Terra Morosino**

Pelotas, 2014

**Juliana Terra Morosino**

**A LITERATURA E A DESOBEDIÊNCIA AO DISCURSO OFICIAL: A CRÍTICA AO  
AUTORITARISMO EM AUGUSTO ROA BASTOS E MARIO VARGAS LLOSA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras do Centro de Letras e Comunicação da Universidade Federal de Pelotas como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Literatura Comparada.

Orientador: Prof. Dr. João Luis Pereira Ourique

Pelotas, 2014

Universidade Federal de Pelotas / Sistema de Bibliotecas  
Catalogação na Publicação

M869I Morosino, Juliana Terra

A literatura e a desobediência ao discurso oficial : a crítica ao autoritarismo em Augusto Roa Bastos e Mario Vargas Llosa / Juliana Terra Morosino ; João Luis Pereira Ourique, orientador. — Pelotas, 2014.

116 f. : il.

Dissertação (Mestrado) — Programa de Pós-Graduação em Letras, Centro de Letras e Comunicação, Universidade Federal de Pelotas, 2014.

1. Literatura. 2. Autoritarismo. 3. Augusto Roa Bastos.  
4. Mario Vargas Llosa. I. Ourique, João Luis Pereira, orient.  
II. Título.

CDD : 809

Elaborada por Aline Herbstrith Batista CRB: 10/1737

**Juliana Terra Morosino**

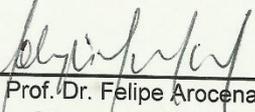
**A LITERATURA E A DESOBEDIÊNCIA AO DISCURSO OFICIAL: A CRÍTICA AO  
AUTORITARISMO EM AUGUSTO ROA BASTOS E MARIO VARGAS-LLOSA**

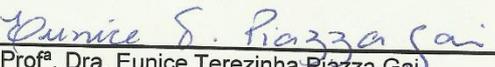
Dissertação aprovada, como requisito parcial, para obtenção do grau de Mestra em Letras, do Programa de Pós-Graduação em Letras - Mestrado, Área de Concentração Literatura Comparada, da Universidade Federal de Pelotas.

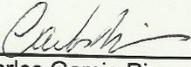
20 de março de 2014

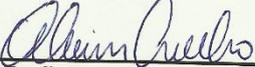
Banca examinadora:

  
\_\_\_\_\_  
Prof. Dr. João Luis Pereira Ourique  
Orientador/Presidente da Banca  
Doutor em Letras pela Universidade Federal de Santa Maria

  
\_\_\_\_\_  
Prof. Dr. Felipe Arocena  
Membro da Banca  
Doutor em Sociologia pelo Instituto Universitário de Pesquisas do Rio de Janeiro

  
\_\_\_\_\_  
Prof.ª. Dra. Eunice Terezinha Piazza Gai  
Membro da Banca  
Doutora em Lingüística e Letras pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul

  
\_\_\_\_\_  
Prof. Dr. Carlos Garcia Rizzon  
Membro da Banca  
Doutor em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul

  
\_\_\_\_\_  
Prof.ª. Dra. Aline Coelho da Silva  
Membro da Banca  
Doutora em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul

## **Agradecimentos**

Algumas coisas grandiosas nos sucedem sem que as percebamos em sua totalidade. Algumas pessoas passam por nossas vidas e com gestos simples nos ajudam a desenhar a nossa própria história, como num livro em que cada episódio é incrivelmente novo e entusiasmante. Impossível seria não dedicar esse trabalho, que é sem dúvida fruto de muito esforço e dedicação, às pessoas que contribuíram para a chegada desse momento em minha trajetória acadêmica, pessoas que acreditaram em meu potencial e apostaram em minhas escolhas.

Meu agradecimento não pode deixar de alcançar meus pais, que mesmo sem acesso à educação superior, acreditaram que este seria o meu caminho certo rumo a uma carreira de sucesso; e aos meus irmãos que mesmo com todas as adversidades hoje passaram a investir na vida acadêmica. Não posso deixar de citar e agradecer a dois professores que hoje me sinto honrada de ter como colegas de trabalho, Aline e Uruguay. Impossível também deixar de agradecer toda a paciência, suporte e atenção que recebi de meu orientador, João Luis, que sempre esteve prontamente disposto a me mostrar o melhor caminho.

Há, contudo, uma única pessoa que esteve ao meu lado em todos os momentos mais significativos que vivi. A ela dedico esse trabalho e todas as próximas conquistas decorrentes dele. Obrigada, Germanna.

## Resumo

MOROSINO, Juliana Terra. **A literatura e a desobediência ao discurso oficial**: a crítica ao autoritarismo em Augusto Roa Bastos e Mario Vargas Llosa. 2014. 117f. Dissertação (Mestrado em Literatura Comparada) - Programa de Pós-Graduação em Letras, Centro de Letras e Comunicação, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2014.

Essa dissertação de Mestrado apresenta uma leitura analítica dos contos do paraguaio Augusto Roa Bastos “La excavación”, “La gran solución” e “El prisionero” em comparação ao romance *La ciudad y los perros* do peruano Mario Vargas Llosa. Tal estudo consiste em observar as representações do autoritarismo nessas obras que, permeadas por contextos de dura repressão político-social, apresentam a partir de duas perspectivas diferentes uma *mimesis* da realidade política autoritária do Paraguai e Peru entre os anos 40 e 60. Nesse sentido, a partir da leitura alcançada nesse estudo, depreende-se que as obras ficcionais dos autores paraguaio e peruano selecionadas apresentam uma desobediência ao discurso oficial, inserindo, por meio da ficção, elementos que requerem o preenchimento das lacunas existentes na história de seus países. O aporte teórico adotado para subsidiar o presente estudo compõe-se pela Teoria Crítica da Sociedade, com base em pensamentos de teóricos como Walter Benjamim e Theodor Adorno. A crítica literária tomada como suporte para as reflexões desse estudo é basicamente de produção latino-americana, com destaque aos textos de Ángel Rama e Néstor Canclini.

**Palavras-chave:** literatura; autoritarismo; Augusto Roa Basto; Mario Vargas Llosa

## Abstract

MOROSINO, Juliana Terra. **Literature and its disobedience to the official discourse:** the criticism to authoritarianism in Augusto Roa Bastos and Mario Vargas Llosa. 2014. 117f. Thesis (Comparative Literature Master's Degree) – Post Graduation Program of Languages, Center of Languages and Communication, Federal University of Pelotas, Pelotas, 2014. (Programa de Pós-Graduação em Letras, Centro de Letras e Comunicação, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2014.)

This post-graduation thesis presents an analytical reading of the short stories of Paraguayan Augusto Roa Bastos “La excavación”, “La gran solución” and “El prisionero” in comparison to the novel *La ciudad y los perros* of Peruvian Mario Vargas Llosa. Such study consists in observing the representations of authoritarianism in those works that, permeated by tough political contexts of social repression, present from two different perspectives a mimesis of the authoritarian political reality of Paraguay and Peru between the 40s and the 60s. In this sense, based on the reading reached on this study, it appears that the fictional works of the Paraguayan and Peruvian authors selected present a disobedience to the official discourse, inserting elements through fiction that require the filling of gaps in the history of their countries. The theoretical framework adopted to support this study is formed by the Critical Theory of Society, based on the thoughts of theorists such as Walter Benjamim and Theodor Adorno. The literary criticism taken as support for the reflections of this study is basically Latin American production, with emphasis on texts by Ángel Rama and Nestor Canclini.

**Key-words:** literature; authoritarianism; Augusto Roa Basto; Mario Vargas Llosa

## Sumário

|  |     |
|--|-----|
| <b>Introdução</b>  | 8   |
| <b>Capítulo 1 – O Paraguai de meados do século XX e as feridas da violência na narrativa curta de Augusto Roa Bastos</b>   | 16  |
| 1.1 “La excavación”  | 26  |
| 1.1.1 Entre a ficção e o contexto social   | 33  |
| 1.2 “La gran solución”   | 37  |
| 1.2.1 Cesarina e a mulher do patriarcado   | 45  |
| 1.3 “El prisionero”  | 49  |
| 1.3.1 Sobre a guerra e a violência   | 59  |
| <b>Capítulo 2 – O Peru de meados do século XX e o autoritarismo no ambiente educacional militar peruano em <i>La ciudad y los perros</i> de Mario Vargas Llosa</b> | 62  |
| 2.1 A relação entre família e colégio militar  | 67  |
| 2.2 A influência da formação militar na virilidade juvenil   | 74  |
| 2.3 O “círculo” e a continuidade da violência  | 81  |
| <b>Capítulo 3 – A crítica ao autoritarismo e a <i>mimesis</i> nas narrativas de Augusto Roa Bastos e Mario Vargas Llosa</b>  | 86  |
| 3.1 Sobre o tempo passado e a memória  | 88  |
| 3.2 O <i>Boom</i> e a Nova Narrativa hispano-americana   | 90  |
| 3.3 O micro e o macrocosmos: a <i>mimesis</i> da política autoritária na narrativa paraguaia e peruana   | 96  |
| <b>Considerações finais</b>  | 107 |
| <b>Referências</b>   | 111 |
| <b>Anexos</b>  | 116 |

## Introdução

A literatura hispano-americana tende a representar retalhos da trajetória histórica de seu território e cultura. Os países hispano-americanos se constituíram como tais em meio a circunstâncias de exploração, escravidão, repressão, censuras, autoritarismo, totalitarismo, guerras e golpes militares. Nesses contextos, floresce muito do que chamamos de literatura da Hispano América, cuidadosamente dando voz a narradores que caminham no sentido oposto ao do apagamento da memória, da submissão ao sistema e da narrativa desengajada.

Refletindo sobre isso, pretendo com este trabalho realizar um estudo crítico mediante análise comparatista dos contos "La excavación", "La gran solución" e "El prisionero" – três dos dezessete contos que compõe a obra *El trueno entre las hojas* (1953), primeiro livro do autor paraguaio Augusto Roa Bastos (1917-2005) – e do romance do peruano Mario Vargas Llosa (1936 -), *La ciudad y los perros* (1963), obras contemporâneas, pertencentes ao mesmo período sócio-histórico. Parto do pressuposto de que a temática presente nas obras do *corpus* dessa pesquisa evidencia um contexto no qual os dois países estão imersos: políticas autoritárias, repressões militares e culturas sujeitas à submissão e ao apagamento.

Exilado político, guerrilheiro em luta pela liberdade de seu povo, Augusto Roa Bastos, o mais renomado escritor paraguaio, é considerado um dos grandes nomes da literatura hispano-americana e um dos principais defensores de sua nação. Desde jovem acompanhou as revoluções e ditaduras pelas quais passava o Paraguai e alistou-se como voluntário a fim de lutar pelo progresso nacional. Aos quinze anos, participou da Guerra do Chaco, atuando na enfermaria, ainda que seu objetivo primeiro fosse a frente armada.

Em "La excavación", Roa Bastos apresenta a história de Perucho Rodi, um ex-combatente paraguaio e sobrevivente da Guerra do Chaco. Preso na Guerra Civil paraguaia, que havia acabado há seis meses, Rodi tenta construir um túnel (real) juntamente com seus companheiros de cela a fim de alcançarem a margem de um rio que os levaria à liberdade. Agonizando sob um desmoronamento de terra, o protagonista, através da rememoração, revisita o passado no período em que participara da construção de um túnel em plena Guerra do Chaco, cuja finalidade era surpreender e eliminar parte da tropa boliviana. Ao final da narrativa, todos os presos

são chacinados pelos policiais e o protagonista é soterrado no túnel, condenado ao esquecimento.

"La gran solución" apresenta a história de Liberato Farías, um homem com mais de quarenta anos que vivia uma vida segura e confortável com sua esposa Cesarina. Liberato viu-se prestes a ser recrutado para a Guerra do Chaco, mas, com medo, decide acatar a ideia de sua esposa: forjar um acidente a fim de impossibilitar seu recrutamento por inaptidão. Cesarina pede então ajuda ao padeiro Salvatore, que, num ato de traição, junta-se a Cesarina para enganarem Liberato, elaborando um plano cuja consequências consistem na inaptidão do marido e um posterior romance entre os dois amantes. Uma estrutura clássica de três personagens que compactuam em função da ameaça da guerra e de suas possíveis consequências.

"El prisionero" é um conto que trata da história de uma revolta popular em sua fase final. O espaço da narrativa é uma fazenda incendiada, local em que se supunha estarem os últimos revolucionários. Um dos soldados que vigiava o lugar, Hugo Saldívar, é o protagonista da narrativa, e aparece submisso às ordens de seu superior Peralta, que havia sido seu colega e policial militar na Guerra do Chaco. Hugo, ao ficar sozinho cuidando das armas e de um prisioneiro, quase não conseguia manter-se acordado, e nessa luta contra o sono começa a recordar-se, saudoso, de sua mãe e de seu irmão, Víctor. Já não suportando o frio e o sono, decide amarrar o prisioneiro, mas, não encontrando corda, resolve enterrá-lo horizontalmente para que não fugisse. Ao retornar, Peralta vê que o homem enterrado e morto era Víctor, irmão de Hugo, e pouco tempo depois os outros soldados encontram Hugo morto flutuando num rio.

Diante do breve exposto, é possível sinalizar que Roa Bastos é um compilador de discursos, partindo de duas vertentes: por um lado, há a sua bagagem pessoal, intelectual, política e literária, como compilador da memória cultural de seu país. Por outro, seu papel como "instrumentalizador" das palavras faz com que atue, a partir da literatura, como desmistificador da história paraguaia por meio do posicionamento político e do caráter de desobediência ao discurso oficial. O autor, assim, apresenta na ficção não somente aquilo que poderia ter acontecido, como também aquilo que aconteceu e foi omitido.

Mario Vargas Llosa, assim como muitos intelectuais de sua geração, sofreu influências do existencialismo do filósofo Jean Paul Sarte e a maioria de suas obras narra eventos ficcionais atrelados à crítica social, principalmente nos períodos sob a

ditadura de Odría<sup>1</sup>. Nascido em Arequipa, segunda maior cidade do Peru, no ano de 1936, é professor universitário, acadêmico, nobre e político, uma personalidade intelectual de grande vulto e um dos escritores mais importantes da literatura mundial. Sua trajetória como escritor iniciou-se cedo. Tinha ambição de ser romancista; contudo, por imposição de seu pai, esse sonho ficou de lado por alguns anos. Estudou dois anos no colégio militar Leoncio Prado<sup>2</sup>, fonte de inspiração para a obra que lhe rendeu vários prêmios e que aqui buscarei analisar.

Em 1980, Vargas Llosa passa a atuar na política mais ativamente. Três anos depois, a pedido do presidente Fernando Terry, preside a comissão que investiga assassinatos de jornalistas vítimas do Sendero Luminoso<sup>3</sup>. Em 1991, filiado ao partido de centro-direita (FREDEMO), Vargas Llosa se candidata à presidência do Peru. Concorrendo com Alberto Fujimori, Vargas Llosa vence o primeiro turno, mas acaba perdendo nas urnas no segundo. É no campo da literatura, porém, que Mario Vargas Llosa tem seu trabalho reconhecido internacionalmente e por ele foi agraciado no ano de 2010 com o Nobel de Literatura como forma de reconhecimento por sua produção intelectual literária.

No ano de 1963, Vargas Llosa publica o romance *La ciudad y los perros*, intitulado inicialmente como *Bautismo de fuego*. O argumento da narrativa está centrado nas questões de autoritarismo militar e de educação, pois se passa no colégio militar Leoncio Prado, onde adolescentes recebem uma educação escolar – equivalente ao ensino médio – a duras disciplinas militares. A narrativa apresenta diferentes histórias de alunos obrigados a conviver com uma forma de vida alienante que não permite o desenvolvimento deles como indivíduos, sendo constantemente submetidos a humilhações e castigos.

Vargas Llosa apresenta uma crítica sobre a cultura e a forma de vida militar, nas quais se potencializam aspectos como a violência, a sexualidade, a agressividade, a valentia e a hombridade, impulsionando reações conflitantes que comprometem o processo educacional e de convívio em uma sociedade civil. O relato tem como nó o roubo de algumas questões de uma prova, situação delatada por

---

<sup>1</sup> A ditadura de Manuel Odría estendeu-se entre os anos de 1948 e 1956.

<sup>2</sup> Biografia oficial de Mario Vargas Llosa, fonte disponível nas referências bibliográficas.

<sup>3</sup> Sendero Luminoso é considerado o maior movimento terrorista do Peru e está entre os dois maiores grupos de ação da América do Sul. O seu nome oficial é Partido Comunista do Peru – Sendero Luminoso (PCP SL). O seu objetivo era superar as instituições burguesas peruanas por meio de um regime revolucionário e comunista de base camponesa, utilizando-se do conceito maoísta de Nova Democracia.

Escravo, um cadete que morre pouco tempo depois, presumindo-se que tenha sido vítima de outro cadete, o Jaguar. Outro estudante da escola Leoncio Prado, o Poeta, obstinado a denunciar Jaguar, passa a enfrentar seus colegas e as autoridades do exército atuantes no internato.

Grande parte das obras de Vargas Llosa busca tratar de questões polêmicas; em *La ciudad y los perros* não seria diferente. Vargas Llosa critica a forma de vida e culturas nas quais valorizam-se determinadas condutas, como a violência, a valentia, a sexualidade, a hombridade, o machismo etc., condutas que acabam bloqueando o desenvolvimento dos jovens nesse internato.

O aporte teórico dessa pesquisa é sustentado pela Teoria Crítica da Sociedade e pelas reflexões advindas da Sociologia da Literatura. Autores como Walter Benjamin e Theodor Adorno, no primeiro caso, e Antonio Candido e Alfredo Bosi, no segundo, darão subsídios para uma melhor compreensão das obras aqui analisadas, sendo complementada por outras incursões teóricas, sem perder o foco nos elementos críticos e históricos presentes nas narrativas de Roa Bastos e Vargas Llosa.

Propõe-se um diálogo entre as teorias da Crítica Social e a Crítica Latino-Americana Contemporânea, as quais discutem esse sujeito produtor e leitor de narrativas. Tomar-se-á como apoio, por exemplo, os estudos de Walter Benjamin, pois sua obra dá conta de observar uma nova compreensão da história humana, em que “os escritos sobre a arte ou literatura só podem ser compreendidos em relação a essa visão de conjunto a iluminá-los de seu interior”. (LOWY, 2002, p. 14).

As obras literárias de Roa Bastos e de Vargas Llosa a serem analisadas representam momentos sociopolíticos conturbados, de autoritarismo e repressão militar, o que permite revisar o passado histórico como uma estratégia ou mecanismo a fim de tirar os sujeitos/leitores do conformismo. A partir disso, passa-se a compreender melhor suas narrativas, uma vez que se percebe a dialética entre os discursos oficial, testemunhal e ficcional. Questiono então: as configurações do autoritarismo nos contos "La excavación", "El prisionero" e "La gran solución", de Roa Bastos, em comparação ao romance *La ciudad y los perros*, de Vargas Llosa, representam outras verdades históricas legitimadas pela voz do narrador?

Ao tomar uma posição afirmativa acerca dessa questão, assumo que Roa Bastos e Vargas Llosa, juntamente com outros grandes nomes da literatura hispano-americana, tenham contribuído para o chamado *Boom* latino-americano, fazendo com

que atenções mundiais recaíssem nesse novo estilo de narração. Tal estilo aponta para uma forma direta e concisa de mostrar a realidade social da América Latina dominada por regimes autoritários – o que se observará mais atentamente no último capítulo desse trabalho. As obras de Vargas Llosa e Roa Bastos indicam um momento de transformação da narrativa hispano-americana, apontando para a posterior crise da década de 1980, período em que Paraguai e Peru começaram a conquistar a democracia.

Tem-se como hipótese que, através da narrativa ficcional, os contos "La excavación", "El prisionero" e "La gran solución", de Roa Bastos, em comparação ao romance *La ciudad y los perros*, de Vargas Llosa, oportunizam uma reflexão sobre a formação histórica, ou seja, suplementam a historiografia oficial ao contrapor visões verossímeis de uma realidade vivida e sentida por grande parte das sociedades.

A dicotomia presente nesses discursos faz com que a leitura sobre o contexto maior da opressão se apresente mais clara e visível, evidenciando, de forma constante e consistente, uma desobediência diante dessa memória oficial. A narrativa passa a desobedecer ao discurso documental (oficial), e, por ser ficção, enquanto material não factual, permite tratar de questões históricas sem a necessidade do comprometimento com o real. No entanto, atrelada à verossimilhança e com a necessidade de denunciar feitos históricos omitidos ou distorcidos pela historiografia, tais narrativas podem representar outras versões do mesmo fato.

A história<sup>4</sup>, por sua vez, sendo um discurso comprometido com a verdade e com o real, tende a apresentar uma versão do fato, muitas vezes constituída no contexto autoritário por elites oligárquicas que, nos casos específicos de Paraguai e Peru, por vezes não contempla a verdade vista pelos olhos da grande massa social. A anteriormente referida desobediência tende a reconfigurar na memória histórica dos leitores *outra* versão da história do passado das nações Paraguai e Peru, explicitando a característica política autoritária da América Latina do século XX.

Acredito, também, que o anseio e a luta pela transição de um regime autoritário para a democracia – conquista tardia tanto no Paraguai quanto no Peru – possam ser alguns dos motivos pelos quais as obras de Roa Bastos e Vargas Llosa representem tão cruelmente e de forma verossímil os contextos dos quais emergiram. Logo, tenho como foco analisar comparativamente as representações do autoritarismo por meio

---

<sup>4</sup> Trato o termo história, nesse caso, como "disciplina", ou o conjunto dos eventos históricos.

da voz desses narradores que desconhecem a realidade de uma sociedade civil democrática.

A relevância em se investigar e analisar cuidadosamente obras literárias como as de Augusto Roa Bastos e Mario Vargas Llosa se dá por elas comporem a riquíssima literatura hispano-americana e proporcionarem ao mundo uma peculiar mirada ao contexto histórico, social e cultural paraguaio e peruano, respectivamente. Essas obras brindam ao leitor com a possibilidade de imersão em narrativas de grande complexidade técnica e que apresentam duras críticas sociais, ora entrecruzadas com a narrativa histórica em sua intencionalidade, ora ficcionalizando-se de tal forma a ponto de parecerem fantásticas.

De caráter denunciativo, as obras a serem analisadas retratam, por meio da narrativa ficcional, conturbados contextos históricos, cruéis realidades que, embora ficcionalizadas, saltam aos olhos e comovem como um alerta de proximidade por vezes quase rente ao real. As atroz circunstâncias retratadas nas narrativas apontam para uma necessidade do não esquecer, do não deixar apagar, de solidificar uma memória coletiva, pois tratam-se de circunstâncias e momentos vivenciados pelos povos paraguaio e peruano.

Três capítulos dão forma a essa dissertação de Mestrado, sendo que cada capítulo apresentará ramificações em forma de subcapítulos de modo a abarcar atentamente alguns dos importantes elementos e temas tratados nas obras literárias e seus contextos sociais. Cada capítulo ganha uma epígrafe que expressará o cerne da discussão por ele apresentada e todas as citações das obras literárias constituintes do *corpus* dessa investigação terão suas traduções trazidas em notas de rodapé. As citações retiradas das obras de Augusto Roa Bastos serão traduzidas por mim, enquanto que a obra de Mario Vargas Llosa terá como referência a tradução feita por Samuel Titan Jr. em edição publicada no Brasil no ano de 2007.

Ao longo deste estudo encontrei a necessidade de diferenciar a forma de análise e apresentação das obras de Roa Bastos e Vargas Llosa, primeiramente devido ao gênero narrativo das obras, sendo que no primeiro caso trata-se de contos, que por sua vez exigiram, desde minha perspectiva, uma análise isolada do constructo narrativo a fim de contemplar suas especificidades. Além disso, percebo a necessidade de apresentar, separadamente às análises das obras, um mapeamento do contexto histórico do Paraguai no período de produção dos contos. No caso da

análise do romance de Vargas Llosa, observo que, por se tratar de uma obra que apresenta em seu constructo narrativo uma cadência linear, o estudo da obra se deu com a incorporação de elementos externos/contextuais à análise. Nesse estudo, abordo alguns dos pontos que para a investigação julgo os mais pertinentes e que deram forma a uma leitura da obra que reitera a hipótese levantada pela pesquisa.

O primeiro capítulo tentará dar conta de apresentar o contexto político-social do Paraguai em meados do século XX, destacando a pertença e importância de Augusto Roa Bastos na produção intelectual daquele país, bem como seu caráter reativo frente às circunstâncias totalitárias que permearam por décadas a nação paraguaia. Outro propósito desse capítulo, além da análise das obras literárias de Roa Bastos, é promover uma reflexão sobre o sujeito paraguaio e sua identidade fragmentada pelos destroços da história. Por conseguinte, já nos próximos subcapítulos, apresentar-se-á o estudo analítico dos contos "La excavación", "La gran solución" e "El prisionero", de Augusto Roa Bastos, publicados no livro *El trueno entre las hojas*, de 1953. Tal estudo será guiado constantemente pelas reflexões teóricas da linha frankfurtiana adotada nessa investigação, teorias como as de Walter Benjamin e Adorno, bem como serão invocadas, ao longo da dissertação, as reflexões de Antonio Candido.

O segundo capítulo tratará de apresentar o contexto sociopolítico do Peru em meados do século XX aproximando-o do contexto paraguaio do mesmo período. Diferentemente da estrutura adotada para a análise do contexto histórico do Paraguai, que ocorre de maneira separada por meio de um capítulo em específico, o estudo do contexto histórico peruano ocorrerá concomitantemente ao estudo analítico do romance *La ciudad y los perros*, de Mario Vargas Llosa, publicado em 1963. Tal estrutura pareceu-me mais adequada, uma vez que a peculiaridade do romance, por se tratar de uma narrativa longa, e principalmente por estar intensamente permeada às relações contextuais do Peru no período de produção da narrativa, proporciona uma visão mais clara e objetiva das relações presentes entre a ficção e a realidade, principalmente se comparada à estratégia utilizada aqui na análise das narrativas curtas de Roa Bastos, análise que exige uma segmentação maior dos fatos.

O capítulo três encerrará o esse estudo e abordará a relação entre as obras frente à crítica ao autoritarismo que ambas exibem em suas narrativas. Nesse

capítulo, abordar-se-á o conceito de *mimesis* e sua relação com as obras ficcionais e o contexto político-social que elas representam.

Uma abordagem sobre o tempo passado e o papel da memória nas narrativas será feita de modo a impulsionar uma reflexão sobre o ato de recordar – muito presente em todas as obras *corpus* desta investigação –, e a partir do qual inicia-se um estudo sobre o *Boom* e a Nova Narrativa hispano-americana, corrente literária em que ambos os autores se situam no âmbito dos estudos literários contemporâneos. A fim de encerrar o trabalho, o subcapítulo que abordará a *mimesis* da política autoritária nas narrativas de Augusto Roa Bastos e Mario Vargas Llosa desenhará um micro e um macrocosmo da obra literária ficcional paraguaia e peruana, atendendo à hipótese aqui apresentada.

## Capítulo 1 – O Paraguai de meados do século XX e as feridas da violência na narrativa curta de Augusto Roa Bastos

Tengo que retroceder aún. Retroceder siempre. Toda huida es siempre una fuga hacia el pasado. El último refugio del perseguido es la lengua materna, el útero materno, la placenta inmemorial donde se nace y se muere. (ROA BASTOS, 1995, p. 73).<sup>5</sup>

E se nos descobríssemos em uma ilha sem mar? E se de repente conhecêssemos uma ilha solitária, já desprestigiada e distante de qualquer mirada? Quem seriam seus habitantes? Qual seria sua história? A curiosidade nem sempre foi e não costuma ser um termo contundente em se tratando de países desprivilegiados, especialmente quando o assunto é o Paraguai, que carrega consigo o fardo do preconceito e da rotulagem como país do contrabando, do tráfico de drogas, de armas – uma terra de ninguém. No Brasil, por exemplo, num contexto amplo, pouco se procura saber dessa nação vizinha; pouco se sabe de sua cultura, história e menos ainda de sua literatura, já que muitos desconhecem a literatura paraguaia e a arte paraguaia em geral.

Em meio à sufocante e arrebatadora trajetória histórica paraguaia, surge um nome que desprestigiadamente dá luz à arte literária produzida no Paraguai e para os paraguaios. Com ele, emergem textos que apresentam à nação uma representação de sua própria imagem, de seu próprio e dolorido "eu". O primeiro livro publicado de Augusto Roa Bastos a ganhar destaque nacional e internacional, intitulado *El trueno entre las hojas* (1953)<sup>6</sup>, é composto por dezessete contos intensamente questionadores de uma realidade social e política vivida pela nação paraguaia. Nessa obra, encontram-se narrativas que delimitam cuidadosamente três espaços: o real autobiográfico, o ficcional e o real histórico-político. Os narradores, heterodiegéticos, transitam nesses espaços imperativamente, conhecendo-os e relatando-os de maneira minuciosa, apresentando uma cultura aguerrida e muito peculiar.

---

<sup>5</sup> *Ainda preciso retroceder. Retroceder sempre. Toda fuga é sempre uma fuga em direção ao passado. O último refúgio do perseguido é a língua materna, o útero materno, a placenta inmemorial onde se nasce e se morre.* (Tradução minha).

<sup>6</sup> Cabe destacar que o conto "El trueno entre las hojas", que leva o título da obra, ganhou uma produção cinematográfica argentina dirigida e encenada por Armando Bó, juntamente com a atriz Isabel Sarli.

Longe de assemelhar-se a uma literatura panfletária devido a seu estilo visceral e comprometido com a crítica ao entorno político-social, a literatura robastiana se destaca também pela riqueza estética; ela delimita seu espaço no universo paraguaio e insere intensamente tal universo na narrativa com o intento de descobrir-se enquanto elemento de uma cultura corroída pelas pragas da história. O mundo do sujeito paraguaio, que é elemento crucial na narrativa de Roa Bastos, está inserido de fora para dentro na obra e por ela é constantemente atacado.

Vítima de repetidas tragédias históricas de repressão e derrubadas econômicas, apreendo que o sujeito paraguaio perde o referencial ao olhar em direção ao passado, e não vê mais como e a quem buscar pelo progresso. Nessa constante busca pelo “não se sabe o quê”, parece-me que o "eu paraguaio" procura sua identidade carregando consigo um sentimento de luto. E, sufocado pelo peso da história, sucumbe em direção ao mesmo abismo do qual por momentos tentou escapar. Exemplos disso são os finais dados aos contos escolhidos para análise nesse trabalho: todos os três, trágicos e angustiantes, caminhando em uma direção que, mesmo apontando para frente, dá de cara com o passado falido.

O Paraguai, sendo um país latino-americano oficialmente bilíngue, é inserido na literatura robastiana também por meio dessa peculiaridade, concedida às vozes de inúmeras personagens de suas narrativas. São sujeitos paraguaios que mesclam a língua castelhana com a língua guarani e apresentam a cor local de sua comunidade. Ángel Rama, em um de seus livros mais importantes para os estudos culturais e literários hispano-americanos, *Transculturación narrativa en América Latina* (2008), desenvolve uma análise bastante rica acerca da presença de línguas regionais nas obras literárias do continente. Diz Rama que:

En el caso de los escritores procedentes del regionalismo, colocados en trance de transculturación, el léxico, la prosodia y la morfosintaxis de la lengua regional, apareció como el campo predilecto para prolongar los conceptos de originalidad y representatividad, solucionando al mismo tiempo unitariamente, tal como recomendaba la norma modernizadora, la composición literaria. La que antes era lengua de los personajes populares y dentro del mismo texto, se oponía a la lengua del escritor o del narrador, invierte su posición jerárquica: en vez de excepción y de singularizar al personaje sometido al escudriñamiento del escritor, pasa a ser la voz que narra, abarca así la totalidad del texto y ocupa el puesto del narrador manifestando su visión del mundo. (RAMA, 2008, p. 50).

O bilinguismo é motivo de orgulho para o povo paraguaio, principalmente pelo fato de ser o guarani uma língua essencialmente indígena, no que essa afirmação de uma origem confere ao povo paraguaio uma identidade. Identidade que, embora esteja em constante transformação e mesmo refletida por meio de pedaços do espelho do passado, representa talvez o elemento mais evidente da resistência cultural de uma nação constantemente confrontada com os princípios do mundo pós-moderno neoliberal. O processo de transculturação enfatizado por Rama pode ser evidenciado na história paraguaia, não só no que se refere a questões linguísticas e identitárias, mas à submissão da própria narrativa da história, Roa Bastos por seu caráter de testemunha de alguns dos principais eventos históricos paraguaios toma posse do enunciado e desacomoda o discurso oficial. Assim afirma Raúl Antelo:

...el testimonio no es una forma sino una fuerza y el sujeto de ese tipo de relato es siempre alguien que asiste y es igualmente afectado por un proceso de subjetivación, alguien que atraviesa una experiencia del afuera y practica una transgresión a los valores consolidados, ya que el testimonio ocurre siempre en un peculiar no-lugar, el de la articulación del lenguaje. El testimonio es entonces circular: es un acto de lenguaje y en esa medida está sujeto a todas las paradojas de la enunciación. Es el acto de un autor (auctor: el que encuentra, el que da fé) pero, en consecuencia, es doblemente un acto de potencia y de impotencia narrativas, ya que no se puede definir al sujeto del testimonio a partir de lo que observa (su vivencia enunciada), sino a partir de su puesta en relato (la enunciación misma del testimonio), lo que presupone siempre algo pre-existente a si mismo, un campo de fuerzas discursivas atravesado por lo fortuito (lo que puede no ser) pero también y sobretodo por la necesidad (lo que no puede no ser). (ANTELO, 2003, p. 5).

Por conseguinte, tratando de resistência, coloca-se em evidência a valorização da língua indígena é um dos mais importantes elementos da cultura paraguaia e um dos poucos elementos nacionais que não se deixaram extinguir pela força colonizadora. Reafirmando a necessidade de valorizar o que restou de uma decepada nação e de encontrar sua identidade nacional, Roa Bastos destaca em toda sua obra a língua e a cultura guaranis, que permeiam a narrativa numa cadente fusão entre a cultura imperialista e a cultura da terra. Por meio dessa língua, embora ela tenha sofrido inúmeras interferências tanto religiosas quanto políticas, Roa Bastos se vê livre para narrar e dar vida a seus personagens e dela faz uso com tremenda propriedade.

Assim como no conto a ser analisado nesse capítulo, o "La excavación", a maior parte dos contos pertencentes ao livro *El trueno entre las hojas* apresenta uma narrativa atormentada pela guerra, pela violência e pelo medo, frutos do autoritarismo

e do retrocesso vivido pela nação com a Guerra do Paraguai, também conhecida por Guerra da Tríplice Aliança, e com a Guerra do Chaco. Esse será o fio condutor do presente estudo, que tentará revelar e compreender o sujeito paraguaio e de que forma os elementos culturais, históricos e políticos interferem ou contribuem na leitura e produção das narrativas ficcionais produzidas por Augusto Roa Bastos.

Exilado político, guerrilheiro em luta pela liberdade de seu povo, Roa Bastos é considerado o maior nome da literatura de seu país e um de seus principais defensores. Desde jovem acompanhou as ditaduras pelas quais passava o Paraguai e alistou-se como voluntário a fim de lutar pelo progresso do povo paraguaio. Uma de suas participações políticas ocorreu na Guerra do Chaco, aos quinze anos, quando atuou voluntariamente na enfermaria, ainda que quisesse estar na frente armada. Foi exilado três vezes, sendo acolhido na Argentina, Espanha e França. Nesses países, trabalhou como correspondente internacional para alguns jornais, lecionou em algumas universidades e iniciou sua trajetória como escritor. Seus escritos são inúmeros e nas mais diversas áreas acadêmicas e artísticas. Além de escrever romances, contos, poemas e ensaios, Roa Bastos compôs músicas, peças teatrais, roteiros cinematográficos, entre outros<sup>7</sup>.

Crescido em um pequeno povoado, Roa Bastos foi um observador de seu entorno, das marcas de um histórico de exploração, sofrimento, conflitos bélicos e repressão, principalmente nos períodos que sucederam à Guerra do Paraguai (1864-1870). Esse foi o cenário para o desenvolvimento de seu raciocínio crítico sobre o regime totalitário de décadas e de suas indagações sobre o significado da liberdade para o povo paraguaio. Para Saguier, compreender a literatura de Roa Bastos e a importância dessa literatura para o seu país é compreender a “trajetória de uma literatura profundamente marcada pelo dramático signo da história”. (SAGUIER, 1976, p. 336).

Paraguai, essa “pequeña isla rodeada de tierra” (SAGUIER, 1976, p. 335), como a chamava Roa Bastos, que desde a colônia sofre em virtude da escassa densidade demográfica e da ausência de metais preciosos, ficou de fora das rotas principais das conquistas, sobretudo quando os europeus perceberam que não era possível chegar às ricas terras de ouro e prata devido ao temível e inabitável Chaco Boreal. Tal isolamento intensificou-se com os exílios que afastavam intelectuais e

---

<sup>7</sup> Biografia oficial de Augusto Roa Bastos, fonte disponível nas referências bibliográficas.

artistas do país, os mesmos que contribuíaam na solidificação da cultura da nação e na transposição dessa cultura para além das fronteiras.

Com ideologia marcadamente reativa e marxista frente ao elevado grau de frustração com o sistema político-social nacional, Roa Bastos lança em suas obras intensas críticas aos governos ditatoriais. Dentre elas, destaca-se *Yo el Supremo*, publicado em 1974, em que refere-se diretamente ao ditador paraguaio do séc. XIX, Gaspar Francia<sup>8</sup>, quem, mesmo com projetos de independência nacional e identidade paraguaia, suprimiu toda e qualquer liberdade do povo paraguaio de forma personalista e autocrática. Ainda que tratando do ditador do séc. XIX, Roa Bastos intencionava atingir e abalar as estruturas do então sistema repressor implementado pelo general Alfredo Stroessner<sup>9</sup>, alvo indireto das críticas do autor na referida obra e também nos contos que aqui serão analisados.

Fascista e evidentemente antidemocrático, Stroessner foi o segundo ditador na América Latina do séc. XX a permanecer por mais tempo no poder, totalizando 35 anos, atrás apenas do ditador cubano Fidel Castro. Simpático às ideologias nazistas, Stroessner deu asilo a nazistas como o Dr. Josef Mengele, por exemplo. Depois de ser derrubado por um golpe de Estado em 1989, o general foi expulso do país e procurou asilo no Brasil, onde permaneceu até a morte em 1979. Sobre ele, Roa Bastos fala em discurso por ocasião do recebimento do prêmio Cervantes, onde profere o seguinte argumento:

El Supremo Dictador de la República sólo deseó el poder absoluto y lo tuvo en sus manos sin dejar de ser también el hombre más pobre del mundo, puesto que su riqueza era de otra especie. Le bastó al déspota ilustrado que el país de cuya emancipación había sido el inspirador y ejecutor fuese el más independiente y autónomo en la América de su tiempo. Aquí comenzó la contradicción de lo absoluto en el espacio de la historia que es el reino por antonomasia de lo relativo: la libertad como producto del despotismo; la independencia de un país bajo el férreo aparato de una dictadura perpetua. (ROA BASTOS, 1989, p. 3).<sup>10</sup>

Nesse mesmo caminho, ao refletir sobre o sujeito autoritário, repressor e antidemocrático, inevitavelmente volto o olhar para a história política da América

---

<sup>8</sup> Governou o Paraguai de 1814 a 1840.

<sup>9</sup> Governou o Paraguai de 1954 a 1989. Após a queda de Stroessner, foi instaurada a democracia no país.

<sup>10</sup> Discurso de Augusto Roa Bastos na cerimônia de entrega do Prêmio Cervantes de Literatura no ano de 1989. Disponível em: <<http://biblio.uah.es/BUAH/Webcat/Cervantes/89RoaBastos.pdf>>. Acesso em: 21 dez. 2013.

Latina, berço e local de identidade de vários povos. O pensador Theodor Adorno, alocado em outro contexto, porém com propósito semelhante, pôs-se a refletir sobre a personalidade do indivíduo que apresenta características tão marcantes como as do fascismo. Ele discute, juntamente com outros pensadores, "A personalidade Autoritária" (ADORNO, 1989, p. 3) e o surgimento do que ele chama de "homem autoritário", o qual, ao ser contrastado com o velho estilo fanático, parece combinar as ideias e os modos de agir de uma sociedade industrializada com crenças irracionais e antirracionais.

Com a hipótese de que exista um caminho que "leve à educação saindo da estrada longa e muitas vezes sinuosa da pesquisa esmerada e da análise teórica", e convicto de que a elucidação científica de um fenômeno como esse pode contribuir para melhorar "a atmosfera cultural da qual o ódio se alimenta" (ADORNO, 1989, p. 4), Adorno propõe desenvolver e promover o entendimento dos fatores sócio-psicológicos que tornam possível ao sujeito autoritário ameaçar o posto do indivíduo democrático. No caso de Adorno, sua preocupação principal é para com os fascistas, o que não impossibilita, no entanto, a relação de tal estudo com as personalidades autocráticas e autoritárias que estiveram por décadas em domínio do poder paraguaio e, como será visto no capítulo seguinte, também do peruano.

Adorno volta seu estudo para o antissemitismo e para os níveis mais elevados de comportamentos preconceituosos. Esses não são necessariamente o caso do ditador Stroessner, porém o aspecto essencialmente autoritário aproxima tais comportamentos a ponto de divergirem apenas em dois elementos: ideologia e contextualização histórica. Em se tratando de padrões de personalidade e da preocupação em compreender a estrutura fascista, para que, por fim, se possa combatê-la, Adorno afirma que:

nenhuma tendência político-social impõe uma ameaça maior a nossos valores e instituições do que o fascismo, e que o conhecimento das forças subjetivas que favorecem sua aceitação, derradeiramente, podem se mostrar úteis em seu combate. [...] Uma das maiores descobertas do presente estudo é que os indivíduos que revelam extrema suscetibilidade à propaganda fascista têm muito em comum. (ADORNO, 1989, p. 5).

Buscando compreender a estrutura da personalidade fascista para que então se possa atuar contra ela, as formulações de Adorno nos permitem que se aproxime a sua reflexão a um dos propósitos da literatura de Roa Bastos, a qual, dada a riqueza

da arte literária, intencionava provocar tanto ao leitor paraguaio, muitas vezes passivo frente à própria realidade, quanto às autoridades nacionais. Vedada toda e qualquer forma de livre expressão no Paraguai, Bastos desenvolveu fora do país a maioria de suas narrativas carregadas de ideologia<sup>11</sup>, ideologias que, segundo Adorno, "dependem da necessidade de cada indivíduo e do grau em que estas necessidades estão sendo atendidas ou frustradas." (ADORNO, 1989, p. 7).

Visto que Roa Bastos nasce e cresce em um país marcado pela frustração nos mais diversos níveis após a Guerra da Tríplice Aliança (1864-1870), sua ideologia o impulsiona a tratar a arte também como instrumento de desobediência ao sistema implementado. O autor via a arte como uma maneira de "crear una patria autenticamente libre y soberana; fundar y consolidar la auto determinación de su pueblo." (ROA BASTOS, 1999, p. 8). No seu discurso de premiação do Prêmio Cervantes no ano de 1989, Roa Bastos diz que a literatura é capaz de ganhar batalhas contra as adversidades sem armas, fazendo uso somente das letras e do espírito, sem mais poderes do que a imaginação e a linguagem. A literatura não é, para ele, um mero e solitário passatempo para os que escrevem e para os que leem, separados e por vezes unidos por um livro; a literatura é um modo de influenciar na realidade e transformá-la. Roa Bastos foi um dos escritores latino-americanos que, como afirma Néstor Canclini, atuou como um peregrino "pensando à distância o lugar de origem". (CANCLINI, 2008, p. 30).

Para Krysinski (2005), Roa Bastos foi um homem que acima de tudo lutou pela liberdade de expressão de seus conterrâneos com muita valentia e soube, com suas palavras, "traduzir através da literatura a crueldade da história e da condição humana em uma forma que revolucionou o romance histórico e que colocou sua obra no topo da arte da narração" (KRYNSINSKI, 2005, p. 311). Frente a essa realidade e com base em sua experiência em meio à repressão de 1953 (ano em que foi preso político), Bastos escreve seu primeiro livro de contos, *El trueno entre las hojas*, de 1963, cujos três de seus textos fazem parte do corpus deste trabalho.

---

<sup>11</sup> Não se pretende aqui desenvolver uma reflexão crítica acerca do conceito de ideologia, objeto de estudo de grandes pensadores como Bacon, Hobbes, Adorno, Bosi, entre outros. Ainda assim, tal conceito mantém válida sua eficácia interpretativa e será tratado aqui como um projeto de agir sobre a realidade vivida. Em Roa Bastos, o projeto de transformar a base pode ser identificado em suas obras e seus efeitos tendem a aflorar intrinsecamente na consciência do leitor e promover uma possível mudança.

Considerando o exposto e refletindo sobre o sujeito paraguaio a partir de uma metáfora sobre a identidade paraguaia feita por Bartolomeu Melià (2001), a qual pareceu-me bastante adequada para tratar de uma problemática inquietante, faço a seguinte indagação: se olharmos a identidade paraguaia como um espelho do passado, não estaria ele quebrado e a busca por juntar os cacos se tornaria uma tarefa difícil? A conjecturada homogeneização frente à mestiçagem do povo paraguaio, seu caráter solidário, valente, forte, principalmente em situações de calamidade e guerra, bem como a solidificação da língua guarani não seriam então os cacos dispersos, o que restou de um espelho quebrado por sua história dramática? Conforme Melià:

Efectivamente, buscar la identidad mediante una especie de excavación hacia las raíces profundas del ser nacional, sea tal vez un trabajo inútil. Ese espejo en el que reflejarme es más bien un espejismo inalcanzable, como oasis en el desierto. No hay espejo; y si lo hay, está hecho añicos, cada uno de los cuales remitiendo a figuras fragmentadas. Si esto es así, lo más práctico sería abandonar el esquema de la identidad por nostalgia y por recuerdo de lo pasado y ponerlos en camino hacia una identidad en tránsito. (MELIÀ, 2001, p. 235-240).

Passamos então a considerar uma identidade em trânsito. Perguntamos, no entanto: não seria da natureza humana estar sempre em trânsito, em transformação? Nossos modos mudam, nossos interesses mudam e com eles a história se faz; não somos mais o que éramos ontem, tampouco sabemos o que seremos no amanhã. Para transformar, sair do lugar, naturalmente olhamos para trás; é o passado que apontará qual o caminho se quer ou não seguir em direção ao futuro, e assim o presente se torna o trânsito.

Como olhar o espelho do passado para transformar o presente se daquele só restam pedaços? Essa busca por enxergar nesse espelho um "eu paraguaio" parece incessante e dolorosa, e é ela que percorre as obras de Roa Bastos: a complexidade de uma identidade esfacelada e em transformação. Frente a inúmeros problemas sociais, políticos e econômicos, os quais segundo Saguier causaram um "esmagador sentimento de frustração coletiva" (SAGUIER, 1976, p. 337) e resultaram na construção da maior parte da literatura paraguaia escrita no exílio, escrita essa que traz consigo elementos impostos pelo temor. Dessa forma, Saguier assinala que principalmente quando se trata de literatura paraguaia, "uma obra representa não somente o que diz, mas também o que deixa de dizer" (SAGUIER, 1976, p. 339).

Segundo o crítico, ler a primeira obra de Roa Bastos, *El trueno entre las hojas*, é apreciar até que ponto o poeta segue vivendo no contista, e a poesia submerge na prosa em um vínculo naturalmente dependente.

Há paginas inteiras em que se descobre uma cadência, uma cadência rítmica introduzida na prosa. Do ponto de vista expressivo, Roa Bastos apela neste livro ao uso de um expressionismo potente, conseguindo mediante profundas incisões, fortes traços e chocantes oposições sobre uma realidade cujos matizes oscilam entre o branco da inocência e o vermelho sangrento da violência. (SAGUIER, 1976, p. 338).

Em Roa Bastos, existe uma vontade de transformar a base. Sua visão de mundo pede uma mudança na base e converge com ela. Segundo Saguier, Roa Bastos

tem uma visão conflitiva frente às falhas de sua coletividade, desta forma trata-se de uma busca contra a podridão do meio e assim longe de cair numa caricatura limitativa, consegue um enfoque múltiplo e totalizador da realidade paraguaia. (SAGUIER, 1976, p. 339)

O conto "La excavación" apresenta aspectos identitários e a recuperação ou ressignificação de uma memória histórica e cultural paraguaia, estremecida ao longo do tempo pelas tragédias históricas protagonizadas por esse povo. O narrador da obra, que age como alter ego do autor, invocando a presença testemunhal de Roa Bastos, narra sua experiência na Guerra do Chaco e seu papel como *compilador*, como o autor preferia intitular-se:

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. (ROA BASTOS, 1990, p. 14).

Em outra oportunidade, enfatizando a característica intertextual de sua obra, ele assevera que a *mímesis* é o que faz sua literatura: imita-se um mundo previamente vivido, lido, inerente ao homem. Assim ele diz: "Como principio general, diré que todo arte me parece obra de imitación. Aun los genios, cuando empiezan, lo hacen por medio de imitaciones, de mímesis." (ROA BASTOS, 1986, p. 73). Assim, a distinção entre autor e compilador está para Roa Bastos da seguinte forma:

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. (ROA BASTOS, 1990, p. 15).

O compilador tem seu trabalho alicerçado na intertextualidade. A junção de fragmentos textuais anteriores à criação de um novo texto proporciona uma liberdade além das fronteiras. Essa é uma forma de resgatar a herança cultural do passado, pois Roa Bastos é compilador em duas direções: por um lado, devido a sua bagagem pessoal, intelectual, política e literária, atuando como compilador da memória cultural paraguaia; por outro, seu papel como “instrumentalizador” das palavras pela literatura faz dele um desmistificador da história paraguaia, uma vez que nas palavras emprega a sua ideologia, o seu posicionamento político e acima de tudo o caráter de desobediência ao discurso oficial. Por isso, Roa Bastos apresenta na ficção não somente aquilo que poderia ter acontecido (verossimilhança aristotélica), como também aquilo que aconteceu e foi omitido.

Antes de tudo, Roa Bastos é um revolucionário, um escritor engajado hispano-americano. Sua literatura instiga à reflexão de uma realidade pouco debatida, conhecida e questionada: a América Latina e seu contexto político-social. Ressalta-se, porém, que não é compromisso da obra de arte o engajamento na crítica social. Parafraseando Adorno (1991), quem buscar em toda obra de arte um espírito engajado ou que ela diga algo estará atentando contra a própria obra de arte; o engajamento, quando político, permanecerá multissignificativo até o momento em que se reduza a propaganda. Esse não é o propósito da obra de Roa Bastos, já que, distante da propaganda, o autor faz da estética literária a essência das significações do seu discurso e conserva na narrativa os elementos que levam o leitor à composição final da obra por meio da dialética entre a história e a ficção.

## 1.1 "La excavación"

Em "La excavación"<sup>12</sup>, Roa Bastos apresenta um conto de guerra e de fracasso de um preso político. É a história de Perucho Rodi, um ex-combatente paraguaio e sobrevivente da Guerra do Chaco. Preso na Guerra Civil em seu país, guerra que havia acabado há seis meses, a personagem tenta construir um túnel juntamente com seus companheiros de cela a fim de alcançar a margem de um rio que os levaria à tão almejada liberdade.

Na tentativa de fugir da inóspita situação em que se encontrava, Rodi passa a escavar o túnel com um prato feito de lata, até o momento em que é surpreendido por um deslizamento de terra que cobre parte de seu corpo e o asfixia lentamente. A partir desse acidente, Rodi começa a lembrar outro túnel, o qual se torna espaço de transição material-histórica, pois há aí uma referência histórica imediata ao túnel da Guerra do Chaco em cuja construção Roa Bastos ajudou. A personagem leva o leitor ao episódio (real) da construção do túnel que levaria a tropa paraguaia à frente armada boliviana, rememorando também as 89 vítimas desse confronto. Rodi então começa a delirar e, em um misto de realidade e fantasia, entrega-se à morte. Seus companheiros se tornam então vítimas de uma armadilha dos militares: ao perceberem as trancas e cadeados da penitenciária abertos, caminham rumo ao pátio onde, por fim, são surpreendidos por tiros de metralhadora e chacinados. A polícia, por sua vez, faz com que a situação pareça uma tentativa de fuga para justificar o massacre.

O conto tem início no primeiro desprendimento de terra que se deu a três metros das costas do protagonista. Nesse momento, pode-se perceber que o narrador dá indícios do quão alheio pode estar esse prisioneiro às situações adversas que surgirão no decorrer da narrativa. Esse parágrafo é marcado pela descrição do ambiente e das condições inumanas vividas pelos presos da cela chamada *Valle-í* ou Celda 4. Insalubre, inóspito e aterrorizante era o túnel, que por ideia de Perucho Rodi foi sendo construído à medida que a narrativa ficcional se constrói. Os excrementos humanos, o odor fétido, a podridão e as doenças compunham o ambiente.

---

<sup>12</sup> Todas as citações subsequentes a esse conto terão apenas a indicação das páginas da edição a seguir: ROA BASTOS, Augusto. La excavación. In: \_\_\_\_\_. **El trueno entre las hojas**. 3. ed. Buenos Aires: Losada, 1968. p. 79-85.

Se habían abstenido de orinar en la lata que entraba y salía dos veces al día. Lo hacían en los rincones de la celda húmeda y agrietada, con lo que si bien aumentaba el hedor siniestro de la reclusión, [...] La guerra civil había concluido seis meses atrás. La perforación del túnel duraba cuatro. Entre tanto, habían fallecido por diferentes causas, no del todo apacibles, diecisiete de los ochenta y nueve presos políticos que se hallaban amontonados en esa inhóspita celda, antro, retrete, ergástulo pestilente, donde en tiempos de calma no habían entrado nunca más de ocho o diez presos comunes.(p. 79-80).<sup>13</sup>

A umidade, bastante enfatizada nos primeiros parágrafos, remete ao ventre materno e sua representação do que será gerado, do inesperado que está por vir, da esperança do nascer da liberdade que a qualquer instante poderia ser alcançada. Esse diálogo com simbologias de elementos da natureza estão presentes em todas as obras de Roa Bastos, bem como a presença constante da língua guarani, destacando, portanto, a riqueza cultural da terra paraguaia e configurando parte de sua identidade.

No terceiro parágrafo do conto, os conteúdos histórico e político se aproximam da ficção, pois com eles passa-se a descobrir que em uma cela com capacidade máxima para dez presos, havia oitenta e nove, e dezessete haviam morrido por motivos diversos (doenças, suicídio, câmara de tortura etc.). A Guerra Civil acabara há seis meses e a escavação durava quatro, mas Perucho Rodi seguia obcecado pela ideia do túnel.

La única respiración venía por el agujero aún ciego, aún nonato, que iba creciendo como un hijo en el vientre de esos hombres ansiosos. Por allí venía el olor puro de la libertad, un soplo fresco y brillante entre los excrementos. (p. 80).<sup>14</sup>

Esse cheiro impulsionava Rodi, o fazia enxergar além daquele buraco negro. Tem-se aqui que essa passagem do conto não se refere apenas ao espaço físico, às

---

<sup>13</sup> Todas as traduções referentes aos contos de Augusto Roa Bastos serão minhas e estarão destacadas em itálico nas notas de pé de página.

*Abstiveram-se de urinar em uma lata que entrava e saía duas vezes ao dia. Faziam nos cantos úmidos e rachados da cela, e assim aumentava o fedor sinistro da reclusão, [...] A guerra civil havia acabado seis meses atrás. A perfuração do túnel durava quatro. Entretanto, haviam morrido por diferentes causas, não de formas totalmente pacíficas, dezessete dos oitenta e nove presos políticos que se encontravam amontoados nesta inhóspita cela, caverna, banheiro, senzala pestilenta, onde em tempos tranquilos nunca entraram mais de oito ou dez presos comuns.*

<sup>14</sup> *A única respiração vinha pelo buraco ainda cego, ainda por nascer, que ia crescendo como um filho no ventre desses homens ansiosos. Por ali vinha o aroma puro da liberdade, um sopro fresco e brilhante em meio aos excrementos.*

condições reais desses presos, mas ao momento político-social em que viviam, tempo esse em que os direitos humanos estavam esquecidos, e a repressão e o autoritarismo militar eram a ordem máxima. Naquele período histórico, a ditadura de Stroessner assolava o país, enquanto que esse mesmo país tentava se reerguer, renascer em meio à destruição e aos genocídios sofridos na Guerra do Paraguai.

No conto, acontece um segundo desprendimento de terra e Rodi é enterrado da cintura para baixo. Cabe lembrar a etimologia de “desprender”, sinônimo de *soltar-se*, *livrar-se*, *libertar-se*. Olhando-se para o significado da palavra, há a proposição de que Rodi comece a desprender-se também: talvez de sua vida, ao perceber a iminência da morte; ou ainda de sua realidade e de seu espaço temporal, pois transita a partir daí pelas lembranças no “túnel” que o leva a momentos passados e a esse túnel no qual está preso. No instante em que só lhe restava cavar, a ideia de libertar-se dessa prisão ocupa-lhe os sentidos. Uma sequência de suposições até mesmo reitera a esperança e a faz cada vez mais evidente, como no trecho que segue:

... *Quizá* no eran cinco metros los que faltaban, *quizá* no eran veinticinco días de zapa los que aún lo separaban del boquete salvador de la barranca del río. *Quizá* eran menos, sólo unos cuantos centímetros, unos minutos más de arañazos profundos. Se convirtió en un topo frenético. *Sintió cada vez más húmeda la tierra*. A medida que le iba faltando el aire, se sentía más animado. *Su esperanza crecía con la asfixia*. Un poco de barro tibio entre los dedos le hizo prorrumpir en *un grito casi feliz*. (p. 81. Grifos meus).<sup>15</sup>

Nesse desprendimento, Rodi também começa a “desprender-se” de sua realidade, e então a personagem se “liberta” gradativamente do real, do racional e conecta-se a um diálogo com a imaginação, com o ficcional, com delírios e, talvez, com um intento de reinvenção da história. A sequência de “Quizá (acaso)” remete à desmedida esperança e luta pela sobrevivência e à insegurança do que está por vir, do imprevisível.

Cabe lembrar aqui que, Segundo Rodriguez e Giacomani (1973, p. 228), as sequências de “quizás/acaso” são conhecidas como um recurso característico das narrativas borgeanas das quais Roa Bastos faz uso com muita propriedade,

---

<sup>15</sup> *Quem sabe não eram cinco metros que faltavam, quem sabe não eram vinte cinco dias de escavação que ainda o separavam da brecha salvadora da barranca do rio. Quem sabe eram menos, somente alguns centímetros, uns minutos a mais de arranhões profundos. Tornou-se uma máquina escavadora frenética. Sentiu a terra cada vez mais úmida. À medida que lhe faltava o ar, sentia-se mais animado. Sua esperança crescia com a asfixia. Um pouco de barro morno entre seus dedos o fez soltar um grito quase feliz.*

apresentando ao leitor atento parte da biblioteca do autor. Considerado um dos autores do *boom* hispano-americano, Roa Bastos apresenta o contexto histórico social em suas narrativas, fazendo uso então da intertextualidade, trazendo o que a literatura americana de língua espanhola provocou e instaurou na narrativa ficcional mundial. O autor não somente se apropria desses mecanismos verbais, como também de ideias e peculiaridades que Borges, por exemplo, apresenta em suas ficções. É justamente na anáfora presente no conto que se pode perceber com mais clareza algumas características inspiradas nas obras de Borges.

Novamente no conto, tem-se Rodi caindo em si, tentando livrar-se daquele bloco de terra, o que já não era possível, pois ele e o túnel eram um só. Nesse momento, tempo e espaço se encontram e se fundem; o túnel levará as memórias de Rodi a outro lugar e o tempo passará a transitar livremente nesses túneis. “Empezó a recordar...” (p. 81). Nesse instante, passa-se a outro tempo, o tempo da lembrança. *Recordar* significa trazer de volta ao coração. Assim, o que é histórico/real se mescla à imaginação, e ambos interferem naquilo que a memória traz à tona. Rodi o faz e se recorda de algo real que lhe ocorreu, mas o faz com tamanha confiança na veracidade que acaba parecendo-lhe fabuloso, ficcional:

Soñó que soñaba en un túnel. Se vio retorcerse en una pesadilla, soñando que cebaba, que luchaba, que mataba. Recordó nitidamente al soldado enemigo a quien había abatido con su ametralladora mientras se retorcía en una pesadilla. (p. 84).<sup>16</sup>

A memória de Rodi então relembra a frente de Gondra na Guerra do Chaco, onde paraguaios e bolivianos trocaram tiros. Nesse episódio histórico-factual, em meio à Guerra de 1933, o batalhão paraguaio, praticamente encurralado pelo exército boliviano, começa a cavar um túnel que os levasse ao acampamento no qual a tropa inimiga dormia, a fim de surpreendê-los durante a madrugada. Roa Bastos participou da construção desse túnel e, como testemunha do massacre dos bolivianos e do “trunfo” das tropas paraguaias, constrói a narrativa na medida em que vira aquele túnel ser construído e nas mesmas condições, como afirmam alguns materiais históricos e relato de ex-combatentes.

---

<sup>16</sup> *Sonhou que sonhava em um túnel. Viu-se retorcer-se em um pesadelo, sonhando que cevava, que lutava, que matava. Lembrou-se nitidamente daquele soldado inimigo que ele havia abatido com sua metralhadora enquanto se retorcía em um pesadelo.*

Segundo Samoyault (2008, p. 33), a literatura carrega consigo muitos elementos da história, o que permite sua existência temporal. No entanto, a memória da literatura não obedece às mesmas regras da história, porém permite a sua observação temporal e, conseqüentemente, histórica. Tal observação é perfeitamente perceptível nas obras de Roa Bastos e no conto em questão. O trecho anteriormente narrado traz à tona um fato histórico que, embora narrado por meio da ficção, não se exime da relação com o real e apoia-se não somente no confronto entre relatos historiográficos, mas também no teor testemunhal, uma vez que Bastos participou efetivamente da construção do túnel de Gondra na Guerra do Chaco enquanto fato histórico.

A inteligência, a astúcia e o heroísmo por parte dos paraguaios, contados pela história da construção do túnel de Gondra e pelos quais triunfou Perucho Rodi se chocam com o fracasso desse réu, que se vê sem esperança. Em dada ação narrativa, Rodi passa a fantasiar, revisitando momentos vividos por meio da idealização transposta nas lembranças. Ele então modifica a realidade e a torna fabulosa, de acordo com o que de fato desejava que acontecesse. Em muitos momentos, a fábula se faz presente, e em seus delírios Rodi vê paraguaios e bolivianos em certas noites deixarem de lado suas metralhadoras e passarem a cantar canções de suas respectivas terras, recordando esses povos cruelmente perseguidos. A narrativa, assim, expressa uma revolta frente à realidade social, da exploração do povo sul-americano que sofria, morria e matava enquanto o mercado internacional europeu enriquecia no período da Guerra do Paraguai.<sup>17</sup>

Perucho Rodi é apresentado por meio da técnica de *semblanza*, em que o narrador dá características da personagem por meio de uma microbiografia, apresentando seu passado. O mais intrigante nessa construção, porém, é que o protagonista é descrito em um período temporal anterior ao do túnel. Rodi é apresentado com a aparência de ainda muito jovem, quando cavava aquele túnel de Gondra na Guerra do Chaco, e não com suas características atuais (na cela *Valle-í*, com aproximadamente 40 anos). No decorrer da leitura, passa-se a conhecê-lo como

---

<sup>17</sup> Essa crítica ao mercado internacional está presente nos questionamentos apresentados na obra *O livro da Grande Guerra* (2002), obra em que, juntamente com outros três autores, Roa Bastos narra, em narrativa ficcional, o entorno da Guerra do Paraguai ou Guerra da Tríplice Aliança. Nessa narrativa, Roa Bastos constrói um diálogo entre o general argentino Bartolomeu Mitre (presidente da Argentina no período da guerra) e o artista Cândido Lopez, em relatos que transcendem fronteiras entre ficção e realidade, sendo uma de suas inquietações a exploração da América Latina pelos europeus. (ROA BASTOS, 2002, p. 35).

“um rapaz jovem, estudante de engenharia, bom filho, excelente irmão, bonito e moreno claro de olhos verdes.” (p. 82. Minha tradução). Esse jovem é aquele do túnel de Gondra na Guerra do Chaco, que não se desprende daquele período histórico e, todavia, se vê como combatente e triunfante defensor de seu país. Em resumo, Rodi é um homem com aproximadamente 40 anos e que tem como referência temporal os momentos de glória vividos, pois não se conforma com sua atual situação na Celda 4 e com a cruel ditadura que enfrenta seu povo.

Essa técnica articula uma ideia de aproximação ao fato narrado, na qual abstêm-se o lapso temporal e as experiências pós-túnel de Gondra. Aquilo contado por Rodi indica o visto naquele momento, o mais próximo possível do feito histórico; é como se o túnel em que se encontra pudesse levá-lo ao passado e proporcionar a visão panorâmica no tempo vivido, indicando, talvez, uma verossimilhança e um compromisso com a verdade histórica ainda mais evidentes.

Assim, a narrativa, construída a partir de dois vetores ligados ao túnel, transita entre ficção e realidade em uma costura que intercala a sequência de ações conforme as lembranças e delírios da personagem. A anáfora se faz presente com bastante destaque na obra. A ação narrativa seguinte sinaliza que a vida de Rodi começa a se esvaír:

*Recordó en la noche azul, sin luna, el extraño silencio que había precedido a la masacre... Recordó un segundo antes del ataque, la visión de los enemigos sumidos en el tranquilo sueño del que no despertarían... Recordó que cuando la automática se le había finalmente recalentado... Solo recordó que había vaciado integralmente su ametralladora... Recordó que cuando... (p. 83. Grifos meus).<sup>18</sup>*

Os túneis são um só, e nesse momento a referência se perde, pois não há mais a memória linear. Perucho Rodi se tornou vítima de seu próprio túnel, de sua própria ideia. Para ele, não há mais esperança e, como último alento, volta a sonhar e a esperar a saída: a morte. Sonho e recordações se fundem:

*Soñó (recordó) que volvía a salir por aquel cráter en erupción hacia la noche azulada, metálica, fragorosa. Volvió a sentir la ametralladora ardiente y convulsa en sus manos. Soñó (recordó) que volvía a descargar ráfaga tras*

---

<sup>18</sup> *Recordou na noite azul, sem lua, o estranho silêncio que havia precedido o massacre... Recordou um segundo antes do ataque, a visão dos inimigos desaparecidos no tranquilo sonho de que não despertariam... Recordou que quando a automática lhe havia finalmente reaquecido... Somente recordou que havia esvaziado integralmente sua metralhadora... Recordou que quando...*

ráfaga y que volvía a arrojar granada tras granada. Soñó (recordó) la cara de cada una de sus víctimas. (p. 84).<sup>19</sup>

Há, assim, um claro desprendimento do racional; nessa ação narrativa, já não há domínio nem distinção do que é fruto da imaginação e do que é feito histórico. A fábula marca presença, e Rodi, como se estivesse perdido entre passado e presente, transita livremente entre esses dois tempos ligados pelo túnel, despedindo-se da vida, da esperança. Seu futuro está definido e ainda assim o passado o atormenta, agora em forma de delírios. O protagonista se vê no soldado inimigo, que ele mesmo havia matado, e nesse momento ele é a vítima de si mesmo. Antes era o algoz, agora é o vitimado, assim como se tornou a vítima de sua própria criação, o túnel. O acaso o visitou novamente, o inesperado surge para levar sua vida. Nesse ponto culminante da narrativa, Rodi se vê preso em sua memória, atormentado por seus monstros, seus arrependimentos, refém de suas lembranças.

Tal momento da narrativa instiga à reflexão sobre a importância da memória e da lembrança na obra de Roa Bastos, pois não se trata somente das lembranças da personagem no decorrer da narrativa, mas também na importância que tem esse “não deixar esquecer/apagar”<sup>20</sup> para o autor compilador. O caráter denunciativo da obra é latente e compõe o ambiente histórico-social em que estão inseridos muitos outros “Rodis” apagados da memória historiográfica e que não tiveram a oportunidade de relatar suas cruéis experiências.

O protagonista, mergulhado em suas lembranças e em meio ao desespero e à dor, desenha sua trajetória temporal, transita no túnel de fatos históricos dialogando com seu próprio passado e revivendo esses fatos através de suas lembranças. As recordações que Roa Bastos e Perucho Rodi reconstróem, ainda que ficcionalizadas, não perdem sua referência temporal, tampouco sua verossimilhança, pois a partir delas ambos rompem a barreira temporal e conectam o túnel de Gondra ao túnel do qual Rodi incessantemente tenta escapar.

Recordó nítidamente el soldado enemigo a quien había abatido con su ametralladora, mientras se retorció en una pesadilla. Soñó que aquel soldado

---

<sup>19</sup> *Sonhou (recordou) que voltava a sair por aquela cratera em erupção em direção à noite azulada, metálica, trovejante. Voltou a sentir a metralhadora ardente e convulsa em suas mãos. Sonhou (recordou) que voltava a descarregar fogo e mais fogo e voltava a arremessar granada e mais granada. Sonhou (recordou) a face de cada uma de suas vítimas.*

<sup>20</sup> Expressão bastante utilizada nos textos de Beatriz Sarlo ao referir-se a danos e traumas ocasionados pela ditadura na Argentina de 1973.

enemigo lo abatía ahora a él con su ametralladora, tan exactamente parecido a él mismo que se hubiera dicho que era su hermano mellizo. (p. 84).<sup>21</sup>

Os presos da Celda 4 caem em uma espécie de armadilha dos policiais, que, ao descobrirem o túnel, deixam os cadeados e portas abertas a fim de que os presos tentem sair. Os prisioneiros, ao chegarem ao pátio, são executados por tiros de metralhadoras e o túnel com Perucho Rodi, já morto, é fechado.

No dia seguinte, à população é relatado que somente alguns presos tiveram que ser executados, pois pretendiam fugir por um túnel. A verdade histórica fora omitida; a mídia ficou satisfeita em ver somente um buraco de entrada do túnel, sem verificar se o mesmo tinha de fato uma saída e sem observar o sangue ainda fresco no local da chacina. Pouco depois, o buraco foi fechado com pedras e a Celda 4 (*Valle-í*) desapareceu, assim como Rodi, os demais prisioneiros e a verdadeira história daquele túnel. O que se percebe, por fim, são verdades omitidas em regimes ditatoriais, bem como a clara denúncia acerca de uma realidade frequente em governos autoritários. Essas verdades, uma vez escondidas pelo poder da autoridade governamental, são elementos excluídos da história do país.

### 1.1.1 Entre a ficção e o contexto social

Um senso de justiça vinculado ao papel da polícia atua na obra com finalidade própria, em busca do controle social, ora obedecendo ao Estado, ora tornando-se o próprio poder do Estado. Antonio Candido, em *A verdade da repressão* (1972), reflete sobre o funcionamento da polícia-justiça nas obras de Kafka. Vê-se, no entanto, que a partir dessa reflexão pode-se compreender melhor o funcionamento do poder estatal na obra de Roa Bastos e como tal poder atua no contexto de regimes de exceção.

Para entrar em funcionamento, a polícia-justiça [...] não tem necessidade de motivos, mas apenas de estímulos. E uma vez em funcionamento não pode mais parar, porque a sua finalidade é ela própria. Para isso, não hesita em tirar qualquer homem do seu trilho até liquidá-lo de todo, física ou moralmente. Não hesita em pô-lo (seja por que for) à margem da ação, ou da suspeita de ação,

---

<sup>21</sup> Lembrou-se nitidamente do soldado inimigo que ele havia abatido com sua metralhadora, enquanto se retorcia em um pesadelo. Sonhou que aquele soldado inimigo o abatia agora com a sua metralhadora, tão exatamente parecido a ele mesmo que se poderia dizer que era seu irmão gêmeo.

ou da vaga possibilidade de ação que o Estado quer reprimir, sem se importar se o indivíduo visado está envolvido nela. Em face da importância ganha pelo processo punitivo (que acaba tendo o alvo espúrio de funcionar, pura e simplesmente, mesmo sem motivo), a materialidade da culpa perde sentido. (CANDIDO, 1972, p. 2).

A reflexão sobre o papel e a atuação das forças de Estado e sobre as marcas da violência nas narrativas ficcionais de Roa Bastos mostra que tais obras adquirem uma importância especial, uma vez que revelam a América Latina do séc. XX marcada por sucessões de governos ditatoriais fortalecidos graças ao uso de forte repressão. Naquele período, era apreciada pela classe dominante a literatura que apresentasse somente fatos em que os protagonistas pertencessem e defendessem os interesses da burguesia apoiadora do regime implantado.

Refletindo sobre a realidade opressora da América Latina, Eduardo Galeano, antes mesmo da abertura democrática em muitos países latino-americanos, já concluía: "Se obliga al oprimido que haga suya una memoria fabricada por el opresor, ajena, disecada, estéril. Así, se resignará a vivir una vida que no es la suya, como si fuera la única posible." (GALEANO, 1971, p. 340). Nesse cenário, as classes populares não tinham representantes em quem se espelhar; sendo assim, a capacidade de luta era improvável.

Dessa forma, o povo via-se de mãos amarradas e sem forças para combater as arbitrariedades com as quais eram obrigados a conviver. Arrisca-se aqui a afirmar que a literatura contribuiu para desestabilizar as ditaduras latino-americanas, abordando a temática incansavelmente, principalmente nas obras de Roa Bastos. Portanto, ainda que os procedimentos literários com representatividade na história sejam carregados de caráter ficcional, é importante que se reconheça a relevância das contribuições que muitos escritores latino-americanos proporcionaram, transformando feitos históricos em objetos de suas narrativas, contribuindo no processo de construção da independência e identidades nacionais.

Quanto ao Paraguai, sua trajetória histórica de dor e tragédias em meio a desestabilidades políticas e sociais propiciou uma narrativa histórica carregada de aspectos particulares. Para Pacheco (2006, p. 58), a fim de resolver conflitos contemporâneos, o país buscava estabelecer uma relação muito forte com o passado, em que seus mortos eram vistos como heróis e a derrota como vitória, no anseio de reconstruir e modificar um traumatizante passado que perturba esse sofrido povo. A não linearidade temporal no conto em questão põe em destaque essa necessidade

de interrogar o passado e buscar compreendê-lo a partir de uma perspectiva atual. Antes mesmo do princípio de democratização, lá em 1986, os periódicos internacionais atacavam duramente o regime totalitário ao qual o povo paraguaio era submetido. Mesmo com a queda de outros ditadores na América e com os indícios de perda de poder, o governo paraguaio mantinha sua nação distante do progresso.

Las claves de su éxito consisten en una crudelísima represión en los inicios de su régimen, el mantenimiento del país en la periferia de la periferia, colgado y aislado en el espacio, y una corrupción institucionalizada llevada más allá de los límites del virtuosismo. La economía y la hacienda del país están asentadas en el contrabando dirigido por el Estado y alentado por los ciudadanos. El blanqueo de capitales, automóviles y avionetas, bienes contrabandeados o sustraídos, es periódico. El nepotismo de la familia del general es bien conocido, y las historias de cama de la clase política paraguaya, auténticas escenas de ópera bufa. Hasta hace poco, la delegada de moralidad del Ayuntamiento de Asunción regentaba los intereses de las más elegantes y onerosas peripatéticas de la ciudad. La información meteorológica veraniega rebaja en varios grados las temperaturas máximas para no desanimar al turismo. Por último, el ministro del Interior convoca conferencias de prensa para tildar, amable y elegantemente, de "putos" a los jefes de la oposición.<sup>22</sup>

Em meio a esse contexto, Roa Bastos busca em sua obra inserir os personagens históricos que foram ocultados pelos regimes e que são de suma importância para o processo histórico nacional. Para isso, algumas temáticas são recorrentes em suas narrativas, como corrupção, semiescavidão, rebeliões, perseguições, presos políticos – e como no caso de "La excavación" –, torturas, desaparecimentos e assassinatos. Adjacente a isso, o autor defende a valorização daqueles que para ele são verdadeiros heróis; homens enterrados sem nome, sem honras e que deram suas vidas pelo país são os protagonistas preferidos do autor.

Em seu penúltimo romance, publicado em 1995, Roa Bastos apresenta uma obra que narra a essência da natureza humana e do destino em uma visceral tragédia latino-americana. Nesse livro, *Contravida*, Roa Bastos recupera a voz e a vida de uma personagem do conto "La excavación" e a coloca na condição de sobrevivente da chacina e do túnel da Celda 4 (também chamada *Valle-í*). Ao apresentar uma testemunha das atrocidades sofridas no conto, o romance ressalta a dimensão humana através do anseio pela vida em uma permanente fuga do passado traumático.

---

<sup>22</sup> Arquivo do periódico **EL PAÍS**. Maio de 1986. Disponível em: <[http://elpais.com/diario/1986/05/26/opinion/517442406\\_850215.html](http://elpais.com/diario/1986/05/26/opinion/517442406_850215.html)>. Acesso em: 20 abril 2013.

O narrador-protagonista da obra, dado como morto, tem sua nova vida transformada em uma perambulação dura e com tendências suicidas que transcorrem entre sonhos e pesadelos. Nesse livro, Roa Bastos apresenta um Paraguai de vidas e penitências. O autor, fazendo uso da intertextualidade, coloca em diálogo duas obras de lapso temporal equivalente a mais de quarenta anos. Recupera um sujeito histórico derrotado pelas forças estatais e o ressuscita em um romance durante um período histórico político menos repressor, em que, mesmo exilado, pode vislumbrar um sopro de esperança e liberdade política para seu país. Embora o Paraguai dos anos 90 já tivesse brindado à abertura democrática, ela ainda não parecia surtir efeitos na sociedade, uma vez que o passado repressor não tinha arrancado suas raízes desse solo.

Ao ser questionado sobre elementos históricos reais em sua narrativa, Roa Bastos afirma que não tem a intenção de fazer história, mas sim uma anti-história, a qual se mostra por meio da ficção, contrastada com o verdadeiro. Entende-se dessa forma que, ainda que sua narrativa ficcional esteja carregada de elementos históricos, o autor por si não irá apresentar a realidade ou a verdade do ocorrido. Por outro lado, pode-se assumir que, ao ser contrastada com materiais autênticos e relatos históricos, o elemento verdadeiro se apresentará espontaneamente frente aos olhos do leitor.

A literatura roabastiana promove a reflexão sobre o sujeito paraguaio que tenta compreender e visualizar sua identidade por meio do único meio palpável, o passado. Ainda que a cultura paraguaia seja imensamente rica e digna de orgulho, ela passa a ser tão somente alguns daqueles cacos do espelho quebrado pela história, espelho estilhaçado no qual o indivíduo paraguaio busca se identificar. Roa Bastos dá vida a esse passado, recuperando-o e ressuscitando-o na memória de seu povo, não com o propósito de juntar as partes do espelho, mas quiçá com a intenção de impedir que ele se quebre novamente. A busca do nunca esquecer para que não mais aconteça faz parte de sua literatura e estará sempre vivo em seus leitores, pertencendo então ao alicerce da memória cultural do país.

Desse modo, ousa-se afirmar que ainda não há para o sujeito paraguaio um reflexo nítido de si. Mesmo com o processo de democratização no Paraguai, o país segue tropeçando nos escombros da história e sendo vítima de golpes políticos, mantendo-se distante dos países vizinhos. Entendo como um rompimento do Estado Democrático de direito a última tomada de poder no governo paraguaio (2012), que

destituíu Fernando Lugo (partido de esquerda) da presidência, pondo como presidente Luis Federico Franco Gómez (vice-presidente). Com isso, houve a quebra dos seguintes compromissos assumidos pelo país referentes a manutenção da democracia nacional junto ao MERCOSUL: Tratado de Assunção, o Protocolo de Ouro Preto e o Protocolo de Ushuaia sobre Compromisso Democrático no MERCOSUL, Bolívia e Chile.<sup>23</sup> Tal quebra ocasionou a suspensão do Paraguai do Mercado Comum do Sul. Posteriormente, em 2013, apresenta-se a reintegração do poder pelos Colorados em eleição presidencial que coloca como atual presidente paraguaio o empresário tabagista Horácio Cartes, o mesmo que comandou o processo de *impeachment* de Fernando Lugo. O recente golpe aponta para um círculo vicioso de autoritarismo e protecionismo a interesses oligárquicos dos quais a nação ainda não conseguiu se desvencilhar. Esse talvez seja um dos principais fatores que permitam concluir que o sujeito paraguaio só conseguirá ver nítida sua identidade nacional quando puder superar os obstáculos que o passado político-social lhe impõe continuamente.

## 1.2 "La gran solución"

Le mostraba el camino y, además, le hacía creer que él lo había encontrado. (ROA BASTOS, 1953, p. 178).

Testemunha das atrocidades ocorridas nos períodos de repressão no Paraguai, Augusto Roa Bastos esteve sempre envolvido com questões políticas pelas quais objetivava a liberdade de seu povo. Participou de confrontos civis durante a ditadura e da Guerra do Chaco, e através da literatura fez uso de sua grande arma contra as imposições dos governos déspotas que controlaram o país por décadas: a narrativa ficcional. Esse instrumento quase que denunciativo é capaz de apresentar uma reconfiguração histórica que por muitas vezes tende a cobrir fissuras deixadas pelos documentos oficiais.

---

<sup>23</sup> MERCOSUL/CMC/DEC. Nº 28/12. Disponível em: <<http://www.mercosul.gov.br/normativa/decisoes/2012/mercosul-cmc-dec-no-28-12/mercosul-cmc-dec-no-28-12?searchterm=paraguai>> Acesso em: 05 jun. 2014.

No intrigante conto "La gran solución" (1953), Roa Bastos provoca um tremendo desconforto no leitor, não pelo que apresentam narrador e personagens, mas pelo que os mesmos nos levam a concluir em uma leitura atenta. Antes de tudo, a obra é uma referência a algo muito maior, um todo paraguaio representado no seio de uma confortável vida econômica e familiar. Três personagens passarão a configurar o irônico e aterrorizante contexto paraguaio dos anos 1930 em meio à repressão política e à Guerra do Chaco.

Trata-se da história de Liberato Farias, um pequeno burguês, dono de uma loja de ferragens, casado com Cesarina por mais de 10 anos. Leva uma vida aconchegante e aparentemente perfeita, inclusive nos primeiros meses de guerra contra os Bolivianos pela disputa do Chaco Boreal. Contudo, devido ao passar do tempo e o prolongamento da guerra que deveria acabar em poucos meses, Liberato enche-se de temor, uma vez que os jovens do país já haviam saído para a frente armada no Chaco Boreal e não haviam regressado e, com isso, chegara a hora da convocação dos homens de sua idade.

Horrorizado com a possibilidade de morrer em guerra, Liberato acata a ideia de Cesarina, que é a cabeça pensante de toda a narrativa e que se torna o centro da história. Propõe Cesarina simular um acidente em que Liberato se tornasse inapto para a frente de batalha. Com a ajuda do padeiro Salvatore, o pivô da intriga, ela convence Liberato de sua ideia e Salvatore espanca Liberato, deixando-o bastante ferido. Enquanto Liberato permanece hospitalizado, Cesarina decide pagar o favor à Salvatore relacionando-se sexualmente com ele. O triângulo amoroso forma-se e, ao regressar para sua nova vida, Liberato finge não ver que sua dedicada esposa o trai com o homem que o salvou da guerra.

O conto, que tem como tema a Guerra do Chaco, é narrado cronologicamente pelo narrador heterodiegético onisciente que expõe os fatos e perspectivas de tal maneira a ponto de provocar no leitor um sentimento incômodo de desconfiança, em relação à Cesarina e sua "perfeição" aos moldes conservadores e patriarcais.

No princípio, Liberato observava a partida dos soldados para o Chaco. Era uma partida comovedora em direção à luta e morte pela pátria, em que os soldados marchavam, conforme Liberato, "como se estivessem indo para uma festa e não para

a guerra” (p. 176. Minha tradução).<sup>24</sup> Tal sentimento patriótico questiona e se antepõe à mirada de Roa Bastos na voz de seu narrador, o qual tenta reproduzir a ideia de nacionalismo paraguaio. Esse sentimento passa a corromper-se de sentido a partir das consequências sanguinolentas da Guerra do Paraguai, que ao dizimar mais da metade de sua população masculina<sup>25</sup>, põe em xeque a honra nacional. Ao tratar desse conflito bélico, Roa Bastos destaca:

Ya en el periodo independiente, y convertida en la nación más adelantada material y culturalmente de América del Sur, una guerra de cinco años produjo la ruina total del país hispano-guaraní. A partir de este holocausto, la historia de Paraguay no fue más que una "obnubilación en marcha", como sentencia Ciorán; una "pesadilla que arroja a la cara ráfagas de su enorme historia", según las palabras de Rafael Barrett, uno de los grandes españoles que adoptaron el dolor paraguayo. (ROA BASTOS, 1989, p. 8).

No tocante às consequências dessa guerra e ao sentimento de nacionalismo paraguaio, buscou-se alcançar o raciocínio de Hannah Arendt que, teorizando sobre o conceito de nação e contemplando o papel do povo emancipado com o advento do Estado Nacional, assevera que

desde muito tempo há uma fatal inclinação do povo a entregar sua soberania nacional a ditadores e caudilhos de toda índole e que é intolerável esquecer que até ontem os ditadores se apoiavam nos sentimentos nacionais da população para exercerem o controle estatal. (ARENDR, 2010, p. 191-194).

Nesse sentido, ao conjecturar sobre a citação a seguir, percebo que, imerso em contexto repressor e envolvido com o sentimento nacionalista, o personagem Liberato passa a representar a massa paraguaia que, temente à possibilidade de ver a história repetir-se (Guerra do Paraguai), comove-se com o movimento de luta e honra pela nação, ainda que cegos às verdadeiras motivações que impulsionaram o conflito bélico.

Apoltronado muellemente en su sillón preferido de la salita, con el copetín de aperitivo al lado, su ejemplar de “El Orden” sobre las rodillas y Cesarina trajinando desde la cocina [...] Liberato pensaba en los soldados. El sonido de la banda le arrancaba a él también sueños de coraje guerrero. Pero nada más que sueños. ¡Qué se iba a hacer! Era preciso morir y morir a miles para

---

<sup>24</sup> Todas as citações subsequentes a esse conto terão apenas a indicação das páginas da edição a seguir: ROA BASTOS, Augusto. La gran solución. In: \_\_\_\_\_. **El trueno entre las hojas**. 3. ed. Buenos Aires: Losada, 1968. p. 176-188.

<sup>25</sup> De uma população com 1.300.000 pessoas, restaram no Paraguai após a Guerra da Tríplice Aliança 300.000 pessoas, a maioria delas mulheres e crianças.

castigar la infame agresión, recuperar las tierras robadas, desagrar el honor nacional. (p. 177).<sup>26</sup>

Essa visão antagônica e patriótica do ato de defender a nação que começa a se esvaír com o passar do tempo faz com que o casal passe a observar que a guerra que deveria acabar em poucos meses estava durando muito mais que o previsto. A onda de tensão pairando sobre o país e acabava por afetar a Liberato e Cesarina também provocava especialmente nele um sentimento de desprezo pelos bolivianos. Conforme Arendt:

Precisamente las experiencias de las ultimas décadas han mostrado de muchas maneras que el pueblo unido en la nación en muchos países parece dispuesto a soportar prácticamente cualquier dominio coactivo mientras se defiendan sus intereses nacionales y que tan sólo se puede esperar una seria resistencia allí donde toma las riendas un dominio extranjero. (ARENDR, 2010, p. 191).

Nessa direção, pode-se justificar o motivo pelo qual Liberato sentia raiva dos soldados bolivianos, uma vez que, por estarem se aproximando do rio em tomada de território do Chaco, passavam a ocupar terras paraguaias, as quais, mesmo inóspitas, significavam parte de seu constructo nacional e perdê-las representaria a recorrente perda da honra nacional. Dito em outras palavras e indo ao encontro das reflexões de Arendt: o povo paraguaio considerava, segundo essa leitura da narrativa de Roa Bastos, menos importante a emancipação política realizada por um Estado Nacional desenvolvido em que todo cidadão possa ter o direito de ser visto e ouvido democraticamente do que uma guerra capaz de comprometer parte de seu território nacional e ainda a honra e o sentimento patriótico – instrumentos de persuasão por parte do governo repressor da época.

La cosa empezó a ponerse fea a partir del segundo año de guerra. O bien los bolivianos retrocedían muy lentamente o era que los de acá los empujaban con demasiada parsimonia. El caso era que la guerra se iba alargando. Las clases iban siendo llamadas bajo banderas, una tras otra. Las charangas del muelle se habían vuelto lúgubres para Liberato. Sentía un vago rencor contra esos "espléndidos muchachos" de los primeros tiempos que no habían sido

---

<sup>26</sup> Todas as traduções das citações dessa obra serão minhas e estarão destacadas em itálico. *Acomodado confortavelmente em sua poltrona preferida da salinha, com uma bebida de aperitivo ao lado, seu exemplar de "El Orden" sobre os joelhos e Cesarina transitando na cozinha [...] Liberato pensava nos soldados. O som da banda provocava nele também sonhos de coragem guerreira. Mas nada além de sonhos. O que se poderia fazer! Era preciso morrer e morrer milhares para castigar a infame agressão, recuperar as terras roubadas, reparar a honra nacional.*

capazes de acabar ellos solos el negocio contra "esos indios de porquería". Pero ¿es que entonces estos tontos muchachotes campesinos que se iban en los barcos no sabían pelear? Un día no aguantó más y se le escapó delante Cesarina.

- ¡Flojos de...!

- ¿Quiénes, mi hijito?

- Esos..., esos... - Y la mano regordeta del gerente, que no sabía empeñarse en otro ejercicio más violento que el de firmar recibos y cheques, se agitó dos o tres veces en dirección a la sopeira humeante. (p. 179).<sup>27</sup>

Roa Bastos, no entanto, articula a trama da obra de modo a levantar questionamentos sobre o sentimento de nacionalismo do cidadão paraguaio e acaba por contrapor esse argumento a partir do momento em que a vida de Liberato coloca-se em risco em nome da nação. Tem-se então uma conduta que se opõe à defendida inicialmente por Liberato, adotada quando não cabia a ele a frente armada e que, depois, com o fundamento ideológico enfraquecido, não se sustenta frente às circunstâncias.

Parece, contudo, pertinente observar com base nas reflexões anteriores algo que Roa Bastos não apresentaria em vão. Liberato lê um periódico intitulado “El orden”. De acordo com os registros históricos encontrados, esse jornal surge no ano de 1872 sob direção de Pedro Vera<sup>28</sup>. Circulava três vezes por semana abordando temas comerciais, noticiosos, literários e econômicos. O jornal estava relacionado ao chamado “Novecentismo paraguaio” ou “geração de 900”, um movimento artístico com grande produção literária, cujos membros nasceram imediatamente após a Guerra da Tríplice Aliança. Compreendia aos nascidos entre 1870-1880 na denominada “década dos escombros”, o primeiro grande pós-guerra vivido pelo país. Esse movimento guarda certas analogias com outros similares, como a “Geração de 98” – movimento espanhol criado por artistas e ensaístas profundamente afetados pela crise moral e econômica que vivia a Espanha após a perda de Porto Rico, Cuba e Filipinas.

---

<sup>27</sup> *A coisa começou a ficar feia a partir do segundo ano de guerra. Ou os bolivianos retrocediam muito lentamente ou eram os daqui que os empurravam com muita parcimônia. O caso era que a guerra estava se estendendo. As classes iam sendo chamadas baixo bandeiras, umas depois das outras. As fanfarras do cais se tornaram fúnebres para Liberato. Sentia um leve rancor contra esses "esplêndidos garotos" dos primeiros tempos que não foram capazes de acabar sozinhos esse negócio contra "a porcaria dos índios". Mas, quer dizer então que esses garotos tontos do campo que iam nos barcos não sabiam lutar? Um dia não aguentou mais e deixou escapar diante de Cesarina.*

- Frouxos de ...!

- Quem, meu filhinho?

- Esses, esses... - E a mão gorducha do gerente que não sabia empenhar-se em outro exercício mais violento que o de assinar recibos e cheques se agitou duas ou três vezes em direção à sopeira úmida.

<sup>28</sup> Portal Guaraní. Disponível em: <[http://www.portalguarani.com/2531\\_periodicos\\_del\\_paraguay\\_1842\\_\\_1900/18747\\_el\\_orden\\_1872\\_\\_1873.html](http://www.portalguarani.com/2531_periodicos_del_paraguay_1842__1900/18747_el_orden_1872__1873.html)>. Acesso: 20 maio 2014.

Tal movimento de jovens paraguaios atuou de forma semelhante ao movimento espanhol ao ocupar a maioria dos espaços culturais no começo de 1900, como a esfera pública e a literatura, visando à militância intelectual como uma espécie de defesa pela pátria nas vésperas da Guerra do Chaco. Roa Bastos, mesmo muito jovem, viria a compor parte desse movimento, não somente com a literatura, mas como se sabe atuando efetivamente na guerra em missão na ala da enfermaria.

Apresentar um pouco desse movimento artístico paraguaio parece relevante para melhor compreender o contexto em que se situa o conto "La gran solución" e, sobretudo, compreender o perfil da personagem Liberato que, mesmo simpatizando com as necessidades de luta pela nação, leitor de um periódico que buscava representar um movimento artístico tão importante para a cultura nacional, paralisava-se de medo diante da hipótese de perder sua apreciada rotina para arriscar-se em zona de batalha.

- Van a ser los últimos, Libé. No te pongas así mi hijo. No fueron los últimos. La clase inmediatamente anterior a la de Liberato también fue llamada. El miedo entró en tirabuzón. Se vio ya en alguna parte del frente. Se sintió lleno de piojos, untado de polvo o de barro en las trincheras, chupando el agua salobre y podrida de los pirizales o bebiendo su propia orina (como contaban los que venían de allá), alcanzado, destrozado por las granadas de morteros que caían desde el cielo en los cañadones con su carga infernal. [...] Hasta que lo más temido sucedió. La clase de Liberato fue movilizada. Él se enteró afuera. Llegó como muerto. Al día siguiente, muy temprano, golpearon en la puerta, Cesarina se levantó de un salto y fue a atender. Era uno de la Policía Militar. Le entregó el sobre verde de la citación. Lo hizo girar entre los dedos. Quiso ocultarlo. Pero ya todo era inútil. Volvió al dormitorio. Liberato había metido la cabeza bajo la almohada y sollozaba. (p. 181).<sup>29</sup>

Rememorando os desastres ocorridos na Guerra do Paraguai a partir da leitura do "El Orden", Liberato faz emergir o sentimento de medo frente à possibilidade da "história" se repetir, e dessa vez pondo sua vida em risco. Em pânico com a

---

<sup>29</sup> - *Serão os últimos, Libe, não fique assim meu filho.*

*Não foram os últimos, a classe imediatamente anterior a de Liberato também foi chamada. O medo entrou em espiral. Já se viu em alguma parte da frente de batalha. Sentiu-se cheio de piolhos, untado na poeira e no barro das trincheiras, bebendo água salobra e podre das poças ou bebendo a própria urina (como contavam os que vinham de lá). Atingido, destroçado pelas granadas de morteiros que caíam do céu nos perniciosos com sua carga infernal. [...] Até que o que mais se temia aconteceu. A classe de Liberato havia sido convocada. Ele soube na rua e chegou em casa como morto. No dia seguinte, muito cedo, bateram na porta. Cesarina se levantou em um instante e foi atender. Era um policial militar. Entregou o envelope verde da convocação. O fez girar entre os dedos. Quis escondê-lo. Mas era inútil. Voltou ao quarto. Liberato havia colocado a cabeça embaixo do travesseiro e soluçava.*

possibilidade de estar em frente de batalha, Liberato aceita o plano proposto por sua esposa e pelo padreiro Salvatore que o “salvaria” da guerra.

- No; pero Salvatore no te va a disparar tiros, hijo. Va a ser un accidente, nomás. Me dijo que lo dejara todo en sus manos. No hay más que elegir el día, convenir algunas otras cositas... En fin, ya está casi todo listo. Es un recurso desesperado.

Liberato no tenía aún una idea de cómo se produciría ese accidente. Pero sintió que una gran placidez le empezaba a inundar por dentro. Si Cesa había preparado el asunto, no había que temer. Ella siempre sabía lo que hacía. Era, sin duda, una gran solución. (p. 183).<sup>30</sup>

Segundo Walter Benjamin, ao recuperar elementos do passado histórico, “o cronista [...] narra os acontecimentos, sem distinguir entre os grandes e os pequenos, leva em conta a verdade de que nada do que um dia aconteceu pode ser considerado perdido para a história” (BENJAMIN, 1993, p. 224). A história, assim, pode ser vista do ponto de vista dos vencidos, e somente redimida da sua exploração e opressão a humanidade pode apropriar-se totalmente de seu passado. No conto, temos a presença do passado histórico materializado nas mãos de Liberato, passado esse que se configura no resgate de uma tragédia nacional.

No caso do conto "La gran solución", observa-se uma narrativa que contesta a realidade artificial e hipócrita em que viviam os sujeitos paraguaios pertencentes a uma burguesia decadente. A narrativa inverte o sentido natural da sociedade capitalista e oligárquica, pondo como responsáveis por dar a vida pela honra nacional aqueles que julgavam um ato de honra e privilégio a presença do jovem da periferia na guerra pela pátria.

A fantasmagoria existente nas narrativas de Roa Bastos expressa esse temor pelo sistema político vigente e tem como uma de suas características uma postura "correlata ao extermínio do indivíduo autônomo, responsável das suas ações – a pulverização da culpa. E mais: todos agem nessas sociedades 'dentro da lei'." (SELIGMANN-SILVA, 2005, p. 146).

---

<sup>30</sup> - Não; mas Salvatore não vai te dar tiros, filho. Vai ser um acidente, somente. Me disse que deixaria tudo em suas mãos. Não é preciso fazer nada além de escolher o dia, organizar uma ou outra coisinha... Enfim, já está quase tudo pronto. É um recurso desesperado. Liberato ainda não fazia ideia de como se produziria esse acidente. Mas sentiu que uma grande palidez começava a inundá-lo por dentro. Se Cesa tinha preparado o assunto, não havia o que temer. Ela sempre sabia o que fazer. Era sem dúvida uma grande solução.

Cabe tratar aqui o conceito de fantasmagoria citado e aplicado nesse estudo. Tal conceito advém de reflexões teóricas marxistas que surgem no século XIX como resultado das mudanças fundamentais nos modos de produção e no modelo econômico. Atrelada ao conceito de fetichismo da mercadoria cunhado pelos filósofos Georg Lukács e Walter Benjamin, entendo que a fantasmagoria está diretamente ligada à relação entre objeto-mercadoria e sociedade, referindo-se ao modo como os sujeitos observam suas próprias relações sociais e o mundo das mercadorias. Segundo Lincon Junior e Carla Damião:

Benjamin considera a relação humana como percepção do real em detrimento da relação de troca de mercadorias. A ampliação do conceito está naquilo que é subjetivo, na imagem produzida pela sociedade, a respeito dela mesma, e que tenta corresponder ao mundo objeto. (CUNHA JUNIOR; DAMIÃO. 2010, p. 5).

Desse modo, a fantasmagoria é o surgimento de "imagens fantasmas" que não correspondem ao real, porque embora sejam percebidas, não estão presentes. O real que essas imagens tentam representar só existe na presença subjetiva e passa a ser um conjunto de imagens representativas produzidas pela sociedade a fim de representarem a si mesmas, o que dá a às mesmas um caráter de ilusão como a imagem mental do mundo real que elas tentam caracterizar. Os autores afirmam que "[e]ssa fantasmagoria torna inconsciente essa representação do real, como objeto que se move sozinho e indiferente da vontade da sociedade produtora de mercadorias e de sua própria cultura." (CUNHA JUNIOR; DAMIÃO, 2010, p. 6).

Se antes Liberato julgava a participação na guerra por parte dos jovens soldados um ato de coragem e honra, ao chegar a sua vez de demonstrar "obediência" pela pátria, reserva-se ao direito de negar-se e negar ao Estado sua parcela de responsabilidade. Roa Bastos desenha uma personagem que contrapõe e questiona por meio do seu comportamento transgressor (ainda que às avessas) os preceitos característicos do sistema impositivo. Logo, ao tentar desobedecer à lógica do sujeito não autônomo, responsabilizando-se por seus atos, Liberato, já pulverizando a culpa do prolongamento da guerra à classe abastada da sociedade, declina como sujeito paraguaio ideal, demonstrando toda sua fraqueza como uma forma de rebelar-se contra as ordens do sistema político.

- Cuesto para que no se te vea crecer los cornos, vechio cornudo... - murmuró, mientras el garrote subía y bajaba. Los golpes que molían a Liberato producían también un sonido opaco y sofocado en el pecho de Salvatore, como el eco sordo del esfuerzo o la satisfacción plena y mórbida de la faena. Así que no se necesitaba más. El garroteado podía ya estar muerto desde hacía un rato. Pero Salvatore quería sacar un trabajo fino. Por las dudas, subió al carro, dio un redeo y avanzó hacia Liberato haciéndole pasar una llanta sobre lo que sería aproximadamente la conyuntura de un pie. El paquete ni se movió. [...] Se vio que ese hubiera sido su deseo, pero se limitó a dispararle por entre los dientes un escupitazo fino y certero que debió de haberle pegado en un ojo. (p. 187).<sup>31</sup>

Ainda que pudésemos julgar Liberato um covarde, entendo a partir dessa leitura da obra que o personagem foi, ainda que sem consciência disso, um transgressor, um homem que buscou outros meios para não pertencer à cadeia de atrocidades que ocorreram e ocorriam durante o conflito armado. O medo impulsionou Liberato a acatar a ideia de Cesarina, mas antes de tudo o medo o fez enfrentar a batalha moral para privar-se de morrer em guerra, fazendo-o conviver com sua mulher e o amante. O fato de Liberato ter engolido seu orgulho por gratidão à Salvatore, quem o burguês acreditava ser o homem que lhe devolveu a liberdade, pode ser visto como um ato de resistência, e a liberdade a que se refere o narrador seria a mesma falseada liberdade do povo paraguaio, que, líquida, se esvai por entre as mãos daqueles que tentam tomá-la para si.

### 1.2.1 Cesarina e a mulher do patriarcado

Muito atenciosa e dedicada a seu esposo, Cesarina é na obra quem, afinal, resolve todos os problemas que envolvem o casal. Até mesmo no trabalho de Liberato ela atua solucionando os contratemplos, atuando com tamanha intuição e destreza de modo que seu esposo se sinta o responsável por tê-los resolvido.

---

<sup>31</sup> - *Custa para que não vejas crescer-te os chifres, velho cornudo... - murmurou, enquanto o porrete subia e descia. Os golpes que moíam Liberato produziam também um som opaco e sufocado no peito de Salvatore, como um eco surdo do esforço ou satisfação plena e mórbida por aquele trabalho. Assim já era o suficiente. O espancado poderia já estar morto dentro de pouco tempo. Mas Salvatore queria fazer um trabalho fino. Para que não houvesse dúvidas, entrou no carro, deu meia volta e avançou até Liberato fazendo passar uma roda no que seria aproximadamente a conjuntura de um pé. O pacote não se moveu. [...] Se viu que esse havia sido seu desejo, mas se limitou a disparar-lhe um fino e certo cuspe que deve ter pegado em um dos olhos.*

La que siempre encontraba las soluciones era ella. Tenía una finísima intuición para todo. Se podía decir que el verdadero gerente de la ferretería era ella. Y procedía con tanto decoro y tacto que Liberato nunca se daba cuenta de que esto era así. Le mostraba el camino y, además, le hacía creer que él lo había encontrado. (p. 178).<sup>32</sup>

Cesarina, uma mulher que intriga por tamanho primor e bondade, e a quem se empenha muitíssimo o narrador em relatar, não acreditava que os bolivianos tivessem culpa pela condição em que ambos os países se encontravam; ela defendia que eram todos vítimas das circunstâncias. Tinha uma postura mais diplomática frente às circunstâncias complexas a que se expunha e a que testemunhava. Cesarina é a personificação do sistema político vigente no Paraguai. Representa, pois, a superficialidade do controle nacional e da manipulação do outro, ou seja, ao manipular Liberato sob todas as circunstâncias, Cesarina remete diretamente ao sistema político paraguaio que há décadas atribui a condição de peças de um jogo a seus cidadãos.

Tal sistema de controle nacional, inculcado de elementos morais e conservadores, entende como modelo ideal de família aquela constituída por pai, mãe e filho(s), sendo o primeiro o detentor do poder e a segunda a caracterização da obediência, da prestatividade e da subserviência. Diferentemente de Liberato, em quem transparece uma conduta impotente e limitada frente às particularidades que lhe surgem, Cesarina apresenta um comportamento alicerçado na imagem ideal da mulher conservadora do patriarcado.

Teorizando sobre esse regime social burguês que mesmo enfraquecido se conserva até os dias atuais, Horkheimer reflete sobre a família patriarcal:

Hasta el apogeo del régimen burgués la vida social se renovó solo con las máximas privaciones para la mayoría de los hombres; por eso la familia fue un lugar donde el sufrimiento se expresó libremente y el lesionado interés de los individuos encontró un escudo de resistencia. La cosificación del hombre dentro de la economía, su reducción a mera función de una magnitud económica, de la fortuna, o a un trabajo manual o intelectual prescripto técnicamente, prosigue también en la familia en cuanto el padre se transforma en el que gana el dinero, su mujer en un objeto sexual o en sierva doméstica y los hijos en herederos de la fortuna o en seguros vivientes, de los cuales se espera que retribuyan, con los correspondientes intereses, los esfuerzos que han hecho por ellos. (HORKHEIMER, 2003, p. 137).

---

<sup>32</sup> *Quem sempre encontrava soluções era ela. Tinha uma finíssima intuição para tudo. Poderia dizer que o verdadeiro gerente da ferragem era ela. E procedia com tanto decoro e habilidade que Liberato nunca se dava conta de que sucedia assim. Ela mostrava o caminho a ele e o fazia acreditar que ele mesmo o havia encontrado.*

Desse modo, segue sendo o homem o responsável por manter o controle da casa, sobretudo com o capital financeiro, e à mulher cabe a responsabilidade pelas atividades domésticas, pela satisfação sexual do marido e pela criação dos filhos.

Ella apenas tenía tiempo para contarle sus cosas. Pero más que tiempo, le faltaba en absoluto cosas que contarle. No iba a aumentar las preocupaciones comerciales del marido con las pavadas del lechero, del carnicero, del almacenero, de la lavandera. [...] Después de la cena salían un rato a tomar el aire en la vereda. Después se acostaban. Juntamente con el sueño caía sobre Liberato en el sereno la necesidad de la blandura de su Cesa, como otro sueño más íntimo en que, también como aperitivo, se mezclaban mitad y mitad la costumbre del deseo y las siempre nuevas satisfacciones. (p. 178-179).<sup>33</sup>

Cesarina cumpria para seu marido dupla função, a de esposa e a de mãe. Por vezes seu lado maternal se destaca fortemente. É uma mulher intrigante, pois tudo leva a crer que ela é "perfeita" – para o contexto sociocultural imposto, evidentemente. Até o momento em que cede à sedução de Salvatore, suas características e atitudes são narradas de modo a impossibilitar a identificação de qualquer tipo de deslize moral ou de caráter. Mostra-se neutra mesmo em atitudes banais cotidianas, como no preparo das refeições, na postura mediadora perante assuntos conflitantes e na total atenção e cuidados com o marido.

Su pobre Libé ya estaba imbecilizado por el miedo. Ella tenía que salvarlo. Una mañana lo despertó suavemente:  
- Liberato... Liberato...  
- ¿Qué...? ¿Qué...? ¿Qué hay, Cesarina? - respondió, reflatando de un mal sueño al exorcismo de la voz benéfica.  
- Creo que podríamos arreglar el asunto de una manera.  
- ¿Cómo, Cesa? - Y se sacaba de los ojos la telaraña sobrante del sueño.  
- Sí; simulando un accidente.  
- ¿Un accidente? ¿Te parece?  
- Pero, claro, mi hijo. No sé cómo no se me ocurrió antes.  
- No..., no entiendo muy bien.  
- Muy sencillo. ¿No te declararon apto para el servicio?  
- Sí...  
- Tenemos que encontrar entonces una manera para que te declaren inapto y no vayas. Sé de uno que estaría dispuesto a complicarse con nosotros.  
- ¿Quién?  
- Salvatore, el repartidor de pan.

---

<sup>33</sup> *Ela apenas tinha tempo para contar a ele suas coisas. Mas mais que tempo, lhe faltava em absoluto coisas que contar. Não ia aumentar as preocupações comerciais do marido com as bobagens do leiteiro, do açougueiro, do dono do armazém, da lavanderia. [...]*  
*Depois do jantar, saíam um pouquinho para tomar um ar na varanda. Depois se deitavam. Juntamente com o sono, caía sobre Liberato na tranquilidade a necessidade da suavidade de sua Cesa, como outro sono mais íntimo em que, também como aperitivo, se misturavam metade e metade o hábito do desejo e as sempre novas satisfações.*

- Bueno, pero cómo le vamos a decir...
- En realidad, ya le hablé del asunto. Claro que apenas lo necesario. No todo, desde luego. No hice sino sonarlo un poco. Él acepto de plano y hasta me ayudó con algunas indicaciones. Me dijo que por nosotros él haría cualquier cosa y que, por otra parte, eso era muy común. (p. 183).<sup>34</sup>

Liberato, encantado por tamanha lisura de sua esposa, tornou-se produto de uma construção que ela criou. Exemplo disso é a canção que Cesarina cantarola após o regresso de seu marido do hospital. Canta ela uma tarantela italiana, que dizem na Itália ser um ritmo musical que remete a situações de traição conjugal. Ironicamente, ela apresenta satisfação pela condição hipócrita em que vive o casal, dissimulando a realidade do triângulo amoroso, inclusive com a presença constante de Salvatore usufruindo da casa de Liberato e de todos os seus bens. Vê-se com isso que não há para as personagens qualquer desconforto com as circunstâncias; eles são, para todos os efeitos, felizes em gratidão à vida e à liberdade.

Cesarina salía de tarde. Regressaba al anocheecer, más hermosa y radiante aún, y se ponía a preparar la cena, mientras la charanga sonaba en los muelles despidiendo a las tropas. Pero ahora la banda había recuperado para Liberato todo su brillo marcial, su emoción bélica y heroica de los primeros tiempos.

- ¿Oís Cesa? Más soldados para el Chaco.
- ¡Pobrecitos!
- Pero..., nosotros encontramos la gran solución, ¿no es verdad, Cesa?
- Sí, Liberato... ¡La gran solución...! - y la inteligente y activa Cesarina proseguía el trajín doméstico tarareando por lo bajo una tarantella. (p. 188).<sup>35</sup>

<sup>34</sup> *Seu pobre Libé já estava imbecilizado pelo medo. Ela tinha que salvá-lo.*

*Uma manha despertou-o suavemente:*

- Liberato... Liberato...

- Quê? Quê? O que houve, Cesarina? - respondeu, despertando do pesadelo ao exorcismo da voz benéfica.

- Creio que podemos encontrar uma solução.

- Como, Cesa? - E retirava dos olhos as remelas que sobraram do período em que dormia.

- Sim; simulando um acidente.

- Um acidente? Você acha?

- Mas é claro, meu filho. Não sei como não pensei nisso antes.

- Não, não estou entendendo muito bem.

- Muito simples. Não te declararam apto para o serviço?

- Sim.

- Temos que encontrar então uma maneira para que te declarem inapto e que não tenha que ir. Sei de alguém que se complicaria por nós dois.

- Quem?

- Salvatore, o entregador de pão.

- Bem, mas como falaremos isso a ele?

- Bem, na verdade já comentei sobre isso com ele. Claro, somente o necessário. Não tudo, a princípio. Não fiz nada mais que sondá-lo um pouco. Ele aceitou o plano e até me deu algumas dicas. Me disse que por nós dois ele faria qualquer coisa, e que, além disso, isso era muito comum.

<sup>35</sup> *Cesarina saía à tarde. Voltava ao anoitecer, ainda mais bonita e radiante, e começava a preparar o jantar, enquanto a fanfarra soava no cais despedindo-se das tropas. Mas agora a banda havia recuperado para Liberato todo seu brilho marcial, sua emoção bélica e heroica dos primeiros tempos.*

Desse modo, Cesarina apresenta-se na narrativa como a personificação da política no Paraguai, que naquele período expressava superficialmente a manutenção do controle e da ordem e o apreço pelo moral e ético, mas que, no entanto, corroía por dentro seu próprio sistema com acordos bilaterais que puseram, como na Guerra do Chaco, a vida de seu povo em risco em troca de supostos benefícios econômicos e políticos.

A hipocrisia presente no discurso de Cesarina e Liberato na narrativa remete diretamente a essa realidade burguesa que, enquanto minoria, atuava conforme pedia o sistema imposto, dentro de um padrão moral e ético, conservador e ordenado. Com muito vigor e patriotismo, esse grupo privilegiado via como heroica a ida da grande massa à guerra, mas era capaz de qualquer coisa para não ver-se dentro do conflito. Para Liberato, uma vida de mentiras é mais valiosa que o risco de perdê-la; havia, para isso, os demais soldados da pátria.

### 1.3 "El prisionero"

El levantamiento popular se resistía a morir del todo. (ROA BASTOS, 1953, p. 189).

No conto "El prisionero", Augusto Roa Bastos capta em um só pequeno universo ficcional as relações básicas entre os seres humanos e a dolorosa realidade do Paraguai do fim dos anos 40 do séc. XX. Fazendo uso da técnica narrativa que expande o olhar de um microcosmo para o macrocosmo, representando esse último a partir de um único episódio sobre um conflito bélico fracassado, o autor desenvolve uma profunda reflexão sobre o universo paraguaio e latino-americano.

Trata-se da história de uma revolta popular em fase de término que acontecera no Paraguai, referindo-se à Guerra Civil Paraguaia ou também chamada Revolução

---

- *Escutas Cesa? Mais soldados para o Chaco.*

- *Pobrezinhos.*

- *Mas..., nós encontramos a grande solução. Não é verdade, Cesa?*

- *Sim, Liberato... A grande solução! E a inteligente e ativa Cesarina prosseguia com o trabalho doméstico cantarolando baixinho uma tarantela.*

dos Pynandí<sup>36</sup> em 1947. O espaço da narrativa é uma fazenda incendiada no meio de um monte, local em que se supunha estarem os últimos revolucionários. Um dos soldados que fazia a vigia noturna era Hugo Saldívar, o protagonista da narrativa, que dividia a tarefa com Peralta, colega que havia sido policial militar durante a Guerra do Chaco. Hugo, em meio ao frio e ao sono, foi incumbido da missão de vigiar as armas e um prisioneiro de guerra que tinha o rosto coberto. Não suportando o sono, porém, Hugo pouco conseguia manter-se desperto.

O protagonista transita entre o dormir e o despertar, e começa a recordar-se, entre lembrança e sonho, de sua família, mãe e irmão Víctor, assim como todo o amor e a saudade que sentia por eles. Não podendo mais resistir ao sono, Hugo decide amarrar o prisioneiro para que então pudesse dormir; porém, com a falta de uma corda, resolve enterrá-lo parcialmente para evitar sua fuga. Ao retornar para a fazenda, Peralta percebe que o prisioneiro enterrado havia morrido e que aquele era o irmão de Hugo, Víctor. No dia seguinte, os soldados de Peralta encontraram o cadáver de Hugo boiando na água, cujo rosto havia perdido qualquer expressão humana.

Com passos que caminham em direção aos ideais cosmopolitas, Roa Bastos dá ao conceito de tempo e suas representações nessa narrativa um sentido especial. O autor desenvolve uma narrativa minuciosamente detalhada no âmbito da descrição dos ambientes e movimentos das ações pelas personagens.

Esse caráter cosmopolita que, segundo Menton Seymour (2010), Roa Bastos se aproxima aos contemporâneos Juan Rulfo e Jorge Luis Borges, expressa a preocupação de inserir-se no universo de modo a levar os princípios do cidadão do mundo, com preocupações existencialistas sobre o indivíduo e suas relações humanas. Os autores supracitados, que tinham como norte o interesse pelo estético, pelo psicológico e pelo filosófico, expressavam em suas obras literárias características que os identificavam como cosmopolitas, pois apresentam a partir de suas produções artísticas um vasto conhecimento da ao redor do mundo, fazendo com que suas obras remetam a diversas influências de diferentes literaturas, culturas e estilos de escritura e levem consigo um forte interesse por temas literários de caráter universal.

Ainda que com temáticas variadas, Roa Bastos e seus contemporâneos cosmopolitas tratavam em suas obras de particularidades específicas dessa corrente,

---

<sup>36</sup> Do guaraní “pés descalços”.

como a grande importância dada aos seres humanos, à força da natureza que tende a vencer o homem, à individualidade do sujeito e seus problemas existenciais. Ademais, observa-se nessas obras uma recorrente relação entre autor, narrador ou personagem principal<sup>37</sup>. Essas relações de caráter social aliadas à produção artística promovem uma transposição para além das fronteiras geográficas, um transpor de barreiras que a arte pode impulsionar sem qualquer necessidade de violência física.

As guerras que assolaram a nação desde 1864 corroboraram para a anulação do tempo e sua linearidade nesse conto de Roa Bastos. Nessa obra, assemelhando-se ao outro conto "La excavación", o tempo narrado é aquele em que tudo se repete, o passado se confunde com o presente e até mesmo com o futuro. Pode-se identificar em "El prisionero" o ritmo cíclico em que o país se encontrava frente a repetidos conflitos bélicos, como a Guerra Civil Paraguaia de 1947, luta armada que ocorreu no país entre maio e agosto do referido ano e que teve como protagonistas os adeptos ao Partido Colorado e Alfredo Stroessner em apoio ao então atual governo do Paraguai, sob liderança de Higinio Morígnio, em oposição a Franquistas, Liberais e Comunistas liderados por Rafael Franco. O término da guerra se deu com a vitória dos Colorados e suas consequências refletiram na dura ditadura de Stroessner durante sua estada no cargo de chefia do país. Conforme Flecha:

La guerra civil, también conocida como revolución de 1947, fue la más violenta de todas las que recuerdan la historia paraguaya, plena de guerras civiles, levantamientos y sonadas militares, y es la primera en el marco de enfrentamiento mundial, en el marco de la guerra fría, que tuvo intervención internacional, además fue decisiva para pergeñar el futuro del país. Al término de la misma se instauró un régimen de persecución no solo ya a los combatientes vencidos sino a todos que no fueran partidarios del gobierno. La consigna de "quien no está con nosotros está contra nosotros" se cumplió a cabalidad. La tercera parte de la población se exilió y fue el inicio de la división de la sociedad paraguaya, solo restablecida en su unidad, con el advenimiento de la democracia, en 1989, por lo que se constituye en un hito del acontecer histórico nacional. (FLECHA, 2011, s. p.).

No Cone Sul, o Paraguai é o país de maior fragilidade institucional, com inexpressiva experiência democrática, tendo sido ao longo de seu processo histórico governado por uma elite cívico-militar com severo controle sobre a sociedade civil. Segundo Rolon (2011), somente em 1998 ocorreram eleições em condições ditas como comuns – fato considerado atípico e inédito em sua história política –, porém

---

<sup>37</sup> Literatura Cosmopolita. Disponível em: <[http://cdigital.dgb.uanl.mx/la/1020115356/1020115356\\_014.pdf](http://cdigital.dgb.uanl.mx/la/1020115356/1020115356_014.pdf)>. Acesso em: 11 out. 2013.

que tiveram como vencedor o centenário Partido Colorado. A instabilidade e a violência política têm sido traços comuns à sociedade paraguaia. Afirmam Frutos e Vera que, no "Paraguai, chegar ao poder e dele sair, no curso de sua história, significa utilizar-se de meios violentos. Há um apego ao poder, o que explica o fato de as transições não se darem de forma pacífica." (FRUTOS; VERA, 1988, p. 13 apud ROLON, 2011, p. 62). Revolução – expressão de uso frequente na literatura paraguaia para referir-se a mudanças – significa, para o poder estatal, Guerra Civil ou golpe de Estado. A história paraguaia trata-se, portanto, de uma história em que grande massa sempre foi subjugada por uma minoria.

Cabe ressaltar que em "El prisionero" a narrativa se dá a partir da perspectiva do soldado do exército do governo Colorado, em confronto com os grupos revolucionários que enfrentavam o regime político da época. Hugo Saldívar é apresentado na narrativa como alguém sem propósitos para lutar, como se estivesse atuando simplesmente por obrigação nessa guerra entre conterrâneos.

Hugo Saldívar era con sus dieciocho años uno de los tantos conscriptos de Asunción que el estallido de la guerra civil había atrapado en las filas del servicio militar. La enconada cadena de azares que lo había hecho atravesar absurdas peripecias lo tenía allí, absurdamente, en el destacamento de cazadores de cabezas humanas que comandaba Peralta, en los esteros del Sur, cercanos al Paraná. Era el único imberbe del grupo; un verdadero intruso en medio de esos hombres de diversas regiones campesinas acollarados por la ejecución de un designo siniestro que se nutría de sí mismo como un cáncer. Hugo Saldívar pensó varias veces en desertar, en escaparse. Pero al final decidió que era inútil. La violencia lo sobrepasaba, estaba en todas partes. Él era solamente un brote escuálido, una yema lánguida alimentada de libros y colegio, en el árbol podrido que se estaba viniendo abajo. (p. 194-195).<sup>3839</sup>

Nesse grupo está o irmão de Hugo Saldívar, o prisioneiro Víctor, o qual aparece na narrativa a partir das lembranças do irmão de maneira completamente diferente

---

<sup>38</sup> Todas as citações subsequentes a esse conto terão apenas a indicação das páginas da edição a seguir: ROA BASTOS, Augusto. El prisionero. In: \_\_\_\_\_. **El trueno entre las hojas**. 3. ed. Buenos Aires: Losada, 1968. p. 189-198.

Todas as traduções das citações dessa obra serão minhas e estarão destacadas em itálico.

<sup>39</sup> *Hugo Saldívar era com seus dezoito anos um entre os muitos soldados de Assunção convocados que com a eminência da guerra civil havia ficado preso nas linhas do serviço militar. A violenta cadeia de casualidades que o havia feito atravessar absurdas peripécias o mantinha ali, absurdamente, no destacamento de caçadores de cabeças humanas que comandava Peralta, nos pântanos do Sul, próximos ao Paraná. Era o único garoto do grupo, um verdadeiro intruso no meio desses homens de diversas regiões campesinas encorajados pela execução de uma missão sinistra que se nutria de si mesma como um câncer. Hugo Saldívar pensou várias vezes em desertar, em fugir. Mas, no fim, decidiu que era inútil. A violência o sobrepunha, estava em todo lugar. Ele era apenas um menino magricelo, um broto frágil que se alimenta de livros e escola em uma árvore podre que estava vindo abaixo.*

da maneira como Hugo é apresentado. Hugo descreve as características de seu irmão revolucionário de uma forma um tanto romântica e o coloca em uma posição de orgulho frente a suas escolhas e sua força ideológica.

¿Y si Víctor estuviese entre esos últimos guerrilleros perseguidos por Peralta a través de los esteros? Esa idea descabellada se le ocurrió muchas veces, pero trató de desecharla con horror. No; su hermano debía vivir, debía vivir... Necesitaba de él. (p. 196).<sup>40</sup>

Víctor, que havia combatido na Guerra do Chaco, inclusive ao lado de Peralta, hoje seu perseguidor, trouxe essa urgência de fazer algo pelos seus semelhantes. Juntamente com as cicatrizes do conflito no Chaco, Víctor trouxe também a inteligente e generosa convicção de que se poderia construir um mundo onde, para além dos ressentimentos, houvesse ampla fé e esperança nas coisas que se poderia transformar. Víctor acreditava num mundo bonito para se viver e tentou transmitir isso ao seu irmão Hugo no trecho que segue:

- Todos tenemos que unirnos, Hugo, para voltear esto que ya no da más y hacer surgir en cambio una estructura social en la que todos podamos vivir sin sentirnos enemigos, en la que querer vivir como amigos sea la finalidad natural de todos... (p. 195).<sup>41</sup>

Roa Bastos insere na obra todo o sofrimento gerado a partir desse conflito, expondo friamente as consequências sangrentas de uma linha invisível que divide os irmãos ideologicamente via rotulações partidárias e as criticando a partir de ideais cosmopolitas: "El destino de familias enteras quedó sellado por el color de la divisa partidaria del padre o de los hermanos. El trágico turbión asoló cuanto pudo. Era el ritmo cíclico de la sangre"<sup>42</sup> (p. 189). Para isso, além de fazer uso da descrição quase que cubista do ambiente na narrativa, o autor retrata o comportamento psicológico de seu protagonista através da forma com que narra os acontecimentos, em suaves suspensões temporais como se nós leitores estivéssemos também sonolentos. O

---

<sup>40</sup> *E se Víctor estivesse entre esses últimos guerrilheiros perseguidos por Peralta através dos pântanos? Era uma ideia descabelada que lhe ocorreu muitas vezes, mas logo a descartou, horrorizado. Não; seu irmão deveria viver, deveria viver... Precisava dele.*

<sup>41</sup> *Temos todos que nos unir, Hugo, para derrubar isso que já não dá mais para suportar e fazer surgir uma mudança na estrutura social em que todos possam viver sem nos sentirmos inimigos, em que querer viver como amigos seja a finalidade natural de todos.*

<sup>42</sup> *O destino de famílias inteiras ficou selado pela cor da divisa partidária do pai ou dos irmãos. A trágica tempestade assolou enquanto pôde. Era o ritmo cíclico do sangue.*

tempo na obra, bem como a linha tênue que separa o sonho da realidade para o protagonista, apresenta-se como elemento principal no que tange a sua composição estética.

Su mente se movía entre difusas representaciones cada vez más carentes de sentido. El sueño iba anestesiando gradualmente su voluntad. Era como una funda de goma viscosa en torno a sus miembros. No quería sino dormir. Pero sabía de alguna manera muy confusa que no debía dormir. [...] Trató de pensar en algo definido y concreto, pero sus recuerdos se mezclaban en un tropel lento y membranoso que planeaba en su cabeza con un peso muerto, desdibujado e ingrávito. [...] El sueño no parecía ya residir en su interior; era una cosa exterior, un elemento de la naturaleza que se frotaba contra él desde la noche, desde el tiempo, desde la violencia, desde la fatiga de las cosas, y lo obligaban a inclinarse, a inclinarse... (p. 193-194).<sup>43</sup>

A citação anterior expressa muito do que pode representar a obra em termos de crítica social e técnica narrativa. Hugo encontra-se em uma luta incansável contra algo que lhe parece mais forte que sua resistência, algo que é inerente à natureza humana e por quem o protagonista é vencido: o sono. Destacada anteriormente, uma das características da literatura cosmopolita é a presença da natureza como força superior à força humana. Assim, a representação do natural na obra por meio do sono pode ser interpretada como exemplo dessa imponente natureza. Além disso, cabe destacar que esse enfraquecimento da personagem frente às circunstâncias e ao sono remete diretamente à impotência dos grupos revolucionários que nessa etapa da guerra se viam quase que vencidos e sentiam-se como que obrigados a inclinarem-se frente às forças do governo paraguaio.

A exatidão descritiva característica da técnica cubista<sup>44</sup> com que Roa descreve o primeiro parágrafo da obra perde seu potencial verossímil para transformar-se em imaginação com a frase: "no tenía practicamente límites" e a repetida palavra "borrosamente", indicando esse universo de sonhos que envolve os homens da

---

<sup>43</sup> *Sua mente se movia entre difusas representações cada vez mais carentes de sentido. O sono ia anestesiando gradualmente sua vontade. Era como uma manta de borracha viscosa em torno de seus membros. Não queria dormir. Mas sabia de alguma maneira muito confusa que não devia dormir. [...] Começou a pensar em algo pontual e concreto, mas suas lembranças se misturavam em um tropel lento e membranoso que se instalava em sua cabeça como um peso morto, defeituoso e flutuante. [...] O sono não parecia resistir em seu interior, era uma coisa exterior, um elemento da natureza que se colocava contra ele desde o início da noite, desde o tempo, desde a violência, desde a fadiga das coisas, e o obrigava a inclinar-se, a inclinar-se...*

<sup>44</sup> Sucintamente, no que se refere ao campo das artes literárias, instaura-se uma fragmentação da realidade por meio da linguagem retratada pelo uso de palavras dispostas de maneira simultânea, no intento de formar uma imagem.

narrativa – não somente Hugo que sonha de fato em meio ao sono, mas também todos os demais soldados incumbidos de uma responsabilidade que tomaram para si, a de libertar o país dos regimes autoritários a que estavam submetidos.

Los disparos se respondían intermitentemente en la fría noche invernal. Formaban una línea indecisa y fluctuante en torno al rancho; avanzaban y retrocedían, en medio de largas pausas ansiosas, como los hilos de una malla que se iba cerrando cautelosa, implacablemente, a lo largo de la selva y los esteros adyacentes a la costa del río. El eco de las detonaciones pasaban rebotando a través de delgadas capas acústicas que se rompían al darle paso. Por su duración podía calcularse el probable diámetro de la malla cazadora tomando el rancho como centro: eran tal vez cuatro o cinco kilómetros. Pero esa legua cuadrada de terreno rastreado y batido en todas direcciones, no tenía prácticamente límites. En todas partes estaba ocurriendo lo mismo. (p. 189).<sup>45</sup>

Roa bastos desenvolve a narrativa de dois modos que se chocam. Primeiramente, insere seu narrador encarregado de contar os acontecimentos de uma maneira lânguida, com descrição detalhada, repetição de palavras e uma seleção de metáforas que nos provocam a mesma sensação sonolenta e irreal durante a leitura do conto, uma sensação de desfalecimento. No entanto, ao observarmos o término da narrativa, essa estratégia dá lugar a uma narração mais marcada e forte, indicando seu fim trágico, como veremos mais adiante.

No conto "El prisionero", o passado e o presente dividem o mesmo espaço; ambos frequentam os pensamentos e reflexões do narrador e do protagonista, assim como a morte e a vida dividem o mesmo tempo e lugar. Os combatentes vivem num rancho descrito em detalhes com todas as suas fúnebres características do que restou do fogo. O rancho morto e os soldados nele vivos entrelaçam, por vezes, o que é factível com a fantasia, e a descrição a seguir representa uma espécie de presságio acerca do que se sucederá com Víctor, irmão de Hugo Saldívar:

El rancho incendiado, en medio del monte, era un escenario adecuado para las cosas que estaban pasando. Resultaba lúgubre y al mismo tiempo apacible; una decoración cuyo mayor efecto residía en su inocencia destruida

---

<sup>45</sup> Os disparos se respondiam intermitentemente na fria noite invernal. Formavam uma linha indecisa e flutuante ao redor do rancho; avançavam e retrocediam, em meio a longas pausas ansiosas como as linhas de uma malha que ia fechando-se cautelosa, implacavelmente, ao longo da selva e dos pântanos adjacentes da costa do rio. O eco das detonações passava saltando através de finas camadas acústicas que se quebravam ao disparar. Pela sua duração era possível calcular o provável diâmetro da malha caçadora tomando o rancho como centro: eram talvez quatro ou cinco quilômetros. Mas essa légua quadrada de terreno vigiado e batido em todas as direções não tinha praticamente limites. Em todas as direções estava ocorrendo o mesmo.

a trechos. La violencia misma no había completado su obra; no había podido llegar a ciertos detalles demasiado pequeños en que el recuerdo de otro tiempo sobrevivía. Los horcones quemados apuntaban al cielo fijamente entre las derruidas paredes de adobe. La luna bruñía con un tinte de lechosa blanca los cuatro carbonizados muñones. Pero no era esto lo principal. En el reborde de una ventana, en el cupial del rancho, por ejemplo, persistía una diminuta maceta: una herrumbrosa latita de conservas de donde emergía el tallo de un clavel reseco por las llamas; persistía allí a despecho de todo, como un recuerdo olvidado, ajena al campo, rodeada por el brillo inmemorial de la luna como la pupila de un niño ciego que ha mirado el crimen sin verlo. (p. 190).<sup>46</sup>

Víctor Saldívar, revolucionário paraguaio, é posto na narrativa como uma personagem que representa esse impotente e vulnerável país que se faz em pedaços na guerra civil mais sangrenta de sua história. Víctor é vítima e algoz de suas próprias escolhas, das circunstâncias que o colocou em confronto com o próprio irmão, esse último também vítima e algoz de seus ideais e cujo futuro se tornou tão previsível quanto o de seu irmão. Ambos veem toda a inocência destruída em guerra, e tentam resistir assim como a "diminuta maceta" em meio ao que restou das chamas. Mas Víctor é o menino cego, como uma lembrança esquecida, sozinho no tempo e no espaço, com os olhos vendados e desfalecendo de frio e dor, olhando para o crime sem enxergá-lo.

El mandato imperioso del sueño seguía frotándose contra su piel, contra sus huesos; [...] Iba a dormir, pero ahí estaba el prisionero. Podía huir, y entonces Peralta sería implacable con el centinela negligente. [...] Saldívar hurgó en la oscuridad en busca de un trozo de alambre o de sogá para amarrar el prisionero. Podía ser un cadáver, pero a lo mejor se estaba fingiendo muerto para escapar en un descuido. [...] Al final encontró un trozo de *ysypó*<sup>47</sup>, reseco y demasiado corto. No servía. Entonces un último y desesperado destello de lucidez, Hugo Saldívar recordó que frente al rancho había un hoyo profundo que se habría cavado tal vez para plantar un nuevo horcón que nunca sería levantado. En el hoyo podría entrar un hombre parado hasta el pecho. [...] Hugo Saldívar apoyó el máuser contra un resto de tapia y empezó a arrastrar al prisionero hacia el hoyo. (p. 196).<sup>48</sup>

---

<sup>46</sup> O rancho incendiado, no meio do monte, era um cenário adequado para as coisas que estavam acontecendo. Tornava-se lúgubre e ao mesmo tempo aprazível; uma decoração cujo maior efeito estava na inocência destruída de tempo em tempo. A própria violência não havia completado sua obra; não havia conseguido chegar a certos detalhes muito pequenos em que a lembrança de outro tempo sobrevivía. As colunas queimadas apontavam para o céu fixamente entre as desintegradas paredes de barro. A lua brilhava tingindo de leitosa branca os quatro carbonizados tocos. Mas não era isso o principal. Na borda da janela, no cupial do rancho, por exemplo, persistia um pequenino vaso, uma enferrujada latinha de conservas onde emergia um galho de um cravo seco pelas chamas; persistia ali a despeito de tudo, como uma lembrança esquecida, alheia ao campo, rodeada pelo brilho inmemorial da lua como a pupila de uma criança cega que viu o crime sem enxergá-lo.

<sup>47</sup> Do guarani "cipó".

<sup>48</sup> A ordem imperativa do sono seguia friccionando-se contra sua pele, contra seus ossos; [...] ia dormir, mas ali estava o prisioneiro. Poderia fugir, e então Peralta seria implacável com o sentinela negligente. [...] Saldívar vasculhou na escuridão em busca de um pedaço de arame ou de corda para amarrar o

Dentro desse mundo narrado de modo extremamente realista, mas que também se apresenta incrivelmente fantasioso, predomina a casualidade com todas as suas peripécias. Dentre elas destaco como aponta Seymour (2010) a clássica tragédia bíblica do livro Gênesis envolvendo os irmãos Cain e Abel, os quais podem ser relacionados com os personagens Hugo e Víctor Saldívar, irmãos numa tragédia familiar escrita por Roa Bastos.

El teniente Peralta regresó con sus hombres hacia el mediodía. [...] Peralta llamó reciamente:

- ¡Saldívar!

Los prisioneros parpadearon con un resto de dolorido asombro. Peralta volvió a llamar con fúria:

- ¡Saldívar!

Nadie contestó. Después fijó en la cabeza del prisionero que sobresalía del hoyo. [...]

Los ojos de los prisioneros estaban clavados en la extraña escultura. Habían reconocido detrás de la máscara verdosa, recorrida por las hormigas, al compañero capturado la noche anterior. [...] El fusil de Hugo Saldívar estaba tumbado en el piso del rancho como la última huella de su fuga desesperada. Peralta se hallaba removiendo en su trecha cabeza feroces castigos para el desertor. No podía adivinar que Hugo Saldívar había huido como un loco al amanecer perseguido por el rostro de cobre sanguinolento de su hermano a quién él mismo había enterrado como un tronco en el hoyo. [...]

Al día siguiente, los hombres de Peralta encontraron el cadáver de Hugo Saldívar flotando en las aguas fangosas del estero. Tenía el cabello completamente encanecido y su rostro había huido toda expresión humana. (p. 198).<sup>49</sup>

---

*prisioneiro. Podia ser um cadáver, mas poderia também estar se fingindo de morto para fugir em um descuido. [...] Finalmente encontrou um pedaço de cipó, seco e muito curto. Não servia. Então em um último e desesperado lampejo de lucidez, Hugo Saldívar se lembrou de que em frente ao rancho havia um buraco profundo que haviam cavado provavelmente para plantar um novo pilar que nunca seria erguido. No buraco poderia caber um homem até o peito. [...] Hugo Saldívar apoiou o fuzil contra um pedaço de parede e começou a arrastar o prisioneiro em direção ao buraco.*

<sup>49</sup> *O tenente Peralta voltou com seus homens perto do meio dia. [...]*

*Peralta chamou rispidamente:*

*- Saldívar!*

*Os prisioneiros piscaram com um gesto de dolorido assombro. Peralta chamou novamente com fúria:*

*- Saldívar!*

*Ninguém respondeu. Depois fixou o olhar na cabeça do prisioneiro que se sobressaía do buraco. [...]*

*Os olhos dos prisioneiros estavam focados na estranha escultura. Haviam reconhecido por trás da máscara esverdeada em que percorriam as formigas, o rosto do companheiro que havia sido capturado na noite anterior. [...] O fuzil de Hugo Saldívar estava caído no piso do rancho como a última marca de sua fuga desesperada. Peralta via maquinando em sua cabeça terríveis castigos para o desertor. Não poderia imaginar que Hugo Saldívar havia fugido como um louco ao amanhecer perseguido pelo rosto ensanguentado de seu irmão a quem ele mesmo havia enterrado como um tronco num buraco. [...]*

*No dia seguinte, os homens de Peralta encontraram o cadáver de Hugo Saldívar flutuando nas águas barrentas do açude. Tinha os cabelos completamente grisalhos e seu rosto havia perdido toda expressão humana.*

Diferentemente de Cain que premeditou a morte de seu irmão levando-o até a floresta e assassinando-o, Hugo não tinha a intenção de matar Víctor, seu irmão de sangue. Contudo, observando a seguinte frase: "Sobre el piso de tierra estaba el cuerpo inmóvil del hombre. Posiblemente dormía o estaba muerto. Para Saldívar era lo mismo." (p. 193), compreendo que a vida do prisioneiro a quem Hugo vigiava não tinha importância e, sendo tal prisioneiro um irmão da mesma pátria, recai sobre Hugo a forte relação com a fábula bíblica e a responsabilidade da morte, de ambas as mortes, projetadas em um só indivíduo.

Nesse conto, a tragédia da família Saldívar não é mais que uma pequena *mimese* do que aconteceu, acontece e acontecerá em todo o país que enfrentar conflitos como o de 1947 no Paraguai. Cain e Abel, realidade e ficção, vida e morte, presente narrativo e passado histórico; são parte do mundo dualístico paraguaio, com todas as peculiaridades de suas origens com a coexistência de duas línguas e culturas que o compõe.

Cabe lembrar que, em toda essa narrativa, bem como em grande parte das obras de Roa Bastos, as personagens mesclam a língua castelhana com a língua guarani sem quaisquer preocupações com a necessidade ao não de compreensão por parte do leitor. Essa legitimidade e orgulho por meio da língua que se apresentam na narrativa de Roa Bastos reforçam a ideia de uma identidade paraguaia que permita uma identificação por parte de seus sujeitos e que a partir daí se expanda para além das fronteiras culturais e nacionais.

### **1.3.1 Sobre a guerra e a violência**

A violência e o perigo que a guerra representa imobilizam de medo os homens que não haviam antes emitido qualquer ruído em oposição ao regime totalitário vigente. Nesse sentido, Seligmann-Silva (2005) recupera a condição de testemunha de regimes totalitários a partir das reflexões de Tzvetan Todorov, importante teórico da literatura que não poderia se furtar de elencar os mecanismos que mantinham tal regime e suas correlações com as obras literárias. Afirma Todorov que o totalitarismo e suas circunstâncias extremas, nas quais um indivíduo se vê obrigado a reprimir toda

manifestação crítica, promovem uma espécie de esquizofrenia social, que quebram as fronteiras entre o privado e o público e, ainda pior, entre os carrascos e as vítimas.

No Paraguai, a fim de provocar um ruído nos esquizofrênicos sociais, fez-se necessária uma mobilização nacional que culminou na *Revolución del 47*, ou Guerra Civil paraguaia de 1947, em que opositores ao governo da época se organizaram para confrontá-lo com armas em punho. Consequência dessa luta armada foram os inumeráveis exílios e as milhares de mortes registradas, bem como o sentimento de derrota por parte dos revolucionários, que tempo depois tiveram que testemunhar um dos maiores regimes ditatoriais vividos pelo país, o regime do Colorado Alfredo Stroessner, com duração de 1954 a 1989.

A relevância de se observar a década de 1940 no Paraguai se insere nas mudanças ocorridas naquele momento histórico, como o aumento da importância e influência dos militares na vida política do país, e o fato de que desde 1870 houve duas ditaduras militares, a de Higinio Morínigo e de Alfredo Stroessner, as quais deixaram profundas cicatrizes na história da nação. Outra característica marcante na política paraguaia é a falta de limites entre o público e o privado, em que o sistema patrimonialista permanece intocado ao longo das décadas e favorece o que sempre ocorreu no Paraguai até o início do século XXI: as passagens de poder de um partido ou governante para outro, passagem que nunca ocorre de forma pacífica, ou seja, através de acordos ou negociações, mas sempre com base no predomínio de uma *cultura da violência*.

Em se tratando de questões relacionadas à violência retratada nas obras literárias, Jaime Ginzburg (2010) faz um estudo acerca das concepções e teorias de Hegel em comparação com as teorias de Theodor Adorno sobre a relevância e presença da violência na narrativa literária. O enfoque de Ginzburg é o gênero épico; entretanto, julgo que tais teorias podem embasar reflexões sobre a constante presença da violência nas obras literárias aqui analisadas.

Hegel defende uma posição nacionalista favorável à violência. Essa visão é justificada pelo “princípio da necessidade”, a qual compreende que as ações violentas seriam inevitáveis, partindo do pressuposto de que tudo que acontece é porque deve acontecer. Segundo Hegel, esse princípio é fundamental para assegurar a unidade da forma: "Os acontecimentos que se realizam parecem depender absolutamente do seu caráter e dos fins pretendidos, e o que nos interessa antes de tudo é a legitimidade

ou ilegitimidade da ação no quadro das situações dadas e dos conflitos que delas resultam." (HEGEL apud GINZBURG, 2010, p. 177).

Para Hegel, não há na violência em si um problema moral, o que se avalia aí é a legitimidade dessa ação. Adorno se opõe a esse princípio uma vez que seja um crítico indignado da violência, principalmente no contexto pós-guerra. Seu raciocínio caminha para um lugar diferente do que Hegel. Adorno defende que para apontar problemas e contradições existentes na sociedade é preciso viver a sociedade ou na sociedade. Dessa forma, e com um pensamento muito afinado com o de Walter Benjamin, vê a obra literária como uma elaboração do todo a partir de partes que se relacionam entre si e com o todo; essa relação, por sua vez, é limitada, pois, no momento em que se constitui um significado, se perde outro. Tal dialética é chamada de melancolia, ou seja, a não conclusão da obra como um todo fragmentado e que depende de seu contexto para justificar suas ações.

É através essa melancolia que identifico a narrativa do conto "El prisionero", de Roa Bastos – não que essa narrativa dependa inevitavelmente de seu contexto para ser compreendida ou interpretada, mas o seu contexto será o fio que unirá os fragmentos dispersos da obra, enriquecendo-a com as relações entre o mundo macro e o mundo micro ficcionais.

Para Ginzburg, “na contemporaneidade têm surgido algumas linhas de pesquisa voltadas para as relações entre a cultura e a violência, e um componente de perplexidade se integra ao processo de avaliação estética das obras” (GINZBURG, 2010 apud CHAVES, 1974, p. 36-37). Assim, "El prisionero" merece destaque entre os contos de Augusto Roa Bastos por sua unidade estética, representação e pela criação de um ambiente paraguaio que transcende o universal. O final da narrativa em que se apresenta uma ruptura no ritmo lento até então empregado, o contraste realista do regresso repentino e brusco de Peralta e uma detalhada explicação sobre a identidade de Víctor, bem como a morte de Hugo, são aspectos que contrapõem propositalmente o ambiente fantasmagórico e agonizante que se havia criado. Observo aí um binarismo fúnebre inerente à constituição do "eu" paraguaio, que, vivendo na linha tênue entre as sombras do passado e os pesadelos do hoje, representa uma identidade em conflito com sua própria existência e função no mundo.

## Capítulo 2 – O Peru de meados do século XX e o autoritarismo no ambiente educacional militar peruano em *La ciudad y los perros* de Mario Vargas Llosa

... en cada linaje el deterioro ejerce su dominio.  
Carlos Germán Belli<sup>50</sup>

O escritor hispano-americano Mario Vargas Llosa não apresenta uma análise da situação social, política ou cultural do Peru em sua obra; ele a representa, a retrata e a converte em um signo, um discurso que corresponde ao interpretar do leitor que previamente tem seu próprio ponto de vista do contexto a que se refere o autor. Isso significa que o escritor analisa meticulosamente seu próprio entorno ou a realidade a ser criada, pois tal realidade não lhe é alheia e se reconfigura artisticamente por meio da voz literária. Esse escritor torna as suas obras, na maioria das vezes, em arte engajada, tipo de produção literária que, para Adorno, “desencanta o que só pretende estar aí como fetiche, como jogo ocioso daqueles que silenciaram de bom grado a avalanche ameaçadora, como um apolítico sabiamente politizado”. (ADORNO, 1991, p. 51)

A arte engajada, pela qual muitos escritores estavam deslumbrados, sobretudo a partir dos pensamentos do existencialista Jean-Paul Sartre, é vista por muitos literatos e filósofos como a expressão artística que se constitui conectada à realidade e comprometida em desempenhar um papel ativo na sociedade. Diversos escritores hispano-americanos tornavam suas obras literárias em arte engajada e promoviam, com seus escritos, uma reflexão sobre o contexto histórico, político e social em que padecia a América Latina do século XX. A literatura engajada, nas palavras de Ariza, caracteriza-se como:

Una concepción de la literatura, anclada en la convulsa e inmediata realidad, una función política del escritor, que desafía en su papel de inconformista, de "eterno aguafiestas", delatan a las claras la confianza en una concreta y determinada finalidad del ejercicio imaginativo que acomete el escritor. Es la utopía sartreana de la transformación social por medio de quehacer del artista, cuya obra debe seguir unas pautas determinadas: "enraizada en los mitos y violencias de su tiempo; [...] agresivamente crítica de la sociedad establecida en sus ritos y valores, y, también, [...] empeñada en participar, a través de la palabra artística, en quehacer colectivo, en la historia". (ARIZA, 2010, p. 176).

---

<sup>50</sup> Tomo como empréstimo a epígrafe presente no epílogo da obra *La ciudad y los perros*, de Mario Vargas Llosa, 1963 (edição de 1988).

Sabe-se que, em se tratando de literatura latino-americana, são minoria as obras que não surgem a partir de preocupações vinculadas à história/historiografia. O que inquieta os escritores engajados é justamente como contar essa história. Ou melhor: quem escreveu essa história? A literatura latino-americana do século XX busca nessa utopia a atualização dos feitos históricos a fim de promover um debate crítico capaz de afetar o pensamento do homem moderno em um diálogo que beira ao metaliterário. Tratar-se-á aqui de um dos mais renomados escritores latino-americanos e que, inspirado nos ideais sartreanos, desenvolve um dos romances de maior destaque em sua trajetória literária.

*La ciudad y los perros* (1963), do peruano Mario Vargas Llosa, é uma narrativa ficcional, porém de cunho testemunhal, que desenvolve-se no colégio militar Leoncio Prado em Lima, Peru. Trata-se de uma história na qual um violento código de conduta permeia o cotidiano dos estudantes cadetes, na maioria das vezes pobres e com problemas familiares. Vivendo na constante relação entre a hipocrisia de seus superiores e o conservadorismo violento disciplinador, eles se corrompem e carregam para a sociedade civil o reflexo do ambiente hostil a que estão submetidos. A partir do comportamento das personagens, há o desencadeamento de uma conduta castradora da inocência juvenil para a externalização de um comportamento violento e individualista.

- Quiero hacerle una consulta mi teniente. [...] Quiero decir, una consulta moral. - dice Alberto. [...]

- Creo que estoy enfermo, mi teniente. Quiero decir de la cabeza, no del cuerpo. Todas las noches tengo pesadillas. [...] Cosas horribles, mi teniente. A veces sueño que mato, que me persiguen unos animales con cara de hombres. Me despierto sudando y temblando. Algo horrible, mi teniente, le juro. [...]

El teniente Huarina ha terminado su examen. Da un paso atrás y exclama:

- ¡Yo no soy un cura, qué carajo! ¡Váyase a hacer consultas morales a su padre y a su madre!

- No quería molestarlo, mi teniente - balbucea Alberto.

- Oiga, ¿y este brazalete? - dice el oficial, aproximando el hocico y los ojos dilatados -. ¿Está usted de imaginaria?

- Sí, mi teniente.

- ¿No sabe que el servicio no se abandona nunca, salvo muerto?

- Sí, mi teniente.

- ¡Consultas morales! Es usted un tarado - Alberto deja de respirar: la mueca ha desaparecido del rostro del teniente Remigio Huarina, su boca se ha abierto, sus ojos se han estirado, en la frente han brotado unos pliegues. Está riéndose. - Es usted un tarado, qué carajo. Vaya a hacer su servicio a la cuadra. Y agradezca que no lo consigno.

- Sí, mi teniente. (p. 9-10).<sup>5152</sup>

Em um ambiente em que o autoritarismo militar e a educação de jovens se fundem, a inevitável zona de perigo se forma. Tratando-se de um país que pouco conhece a liberdade, angústias como as do jovem Alberto se calam subjugadas pela voz autoritária. A citação anterior apresenta um exemplo da conduta rigorosa a que adolescentes em fase de formação estavam submetidos e pode se constituir em uma alegoria representativa da situação do Peru em meados do século XX, período que coincide com a época em que Mario Vargas Llosa estudou no referido colégio militar.

Vargas Llosa apresenta uma crítica sobre a cultura e a forma de vida militares, nas quais se potencializam valores como a violência, a sexualidade, a agressividade, a valentia e a hombridade, impulsionando relações conflitivas que tendem a comprometer o processo educacional e de convívio em sociedade. Sobre a literatura de Vargas Llosa, afirma Ariza que o autor retrata ficticiamente a vida de seu mundo de origem:

Sobre este telón de fondo se destacan los episodios de la historia vivida por el autor, que va buceando en su memoria para recuperar fragmentos de lúcida recreación: la experiencia de la infancia y de la juventud dan cauce a la crónica de una época, en la que, tal vez, el episodio de mayor relieve fuese la dictadura de Manuel Odría, sin olvidar el colegio paramilitar Leoncio Prado. Los “demonios” del novelista salen a la luz. (ARIZA, 2010. p. 175).

É possível perceber a falta de amparo da personagem, a necessidade de afirmação do poder exercido pelo tenente e a fragilidade de um jovem que teme os

---

<sup>51</sup> Todas as citações correspondentes a essa narrativa ficcional apresentarão somente o número de página, pois terão como única referência a obra: LLOSA, Mario Vargas. (1963). **La ciudad y los perros**. Santiago, Chile: Wiracocha, 1967.

<sup>52</sup> *Quero lhe fazer uma consulta, meu tenente. [...] Quero dizer, uma consulta moral. - disse Alberto. [...] - Creio que estou doente, meu tenente. Quero dizer da cabeça, não do corpo. Todas as noites tenho pesadelos. [...] Coisas horríveis, meu tenente. Às vezes sonho que mato, que uns animais com cara de homens me perseguem. Me acordo suando e tremendo. Algo horrível, meu tenente, lhe juro. [...]*  
*O tenente Huarina concluiu seu exame. Dá um passo para trás e exclama:*  
*- Eu não sou um padre, que caralho! Vá fazer perguntas morais a seu pai e a sua mãe!*  
*- Não queria incomodá-lo, meu tenente - balbucia Alberto.*  
*- Escute, e esse bracelete? - disse o oficial aproximando o focinho e os olhos dilatados. - você está de sentinela?*  
*- Sim, meu tenente.*  
*- Não sabe que não se abandona o serviço nunca, exceto morto?*  
*- Sim, meu tenente.*  
*- Consultas morais! Você é um tarado - Alberto para de respirar: o sorriso desapareceu do rosto do tenente Remigio Huarina, sua boca se abriu, seus olhos se estiraram e na frente brotaram umas pregas. Está rindo. - Você é um tarado, que caralho! Vá fazer seu serviço no alojamento. E agradeça por não pegar punição.*  
*- Sim, meu tenente. (p. 20).*

próprios sonhos, perseguido pelos próprios monstros. Esse é o Peru dos anos 60 que, regido pelo autoritarismo do regime militar, sofria desde os princípios do séc. XX com a detenção do poder governamental ora por um ditador, ora por outro. O país, na tentativa de se recuperar dos prejuízos da Guerra Fria, segue mantendo o histórico de regimes ditatoriais, cada vez mais intensos e repentinos com golpes de Estado recorrentes.

A chamada “República Aristocrática” assume por décadas o posto maior de poder estatal, pois o séc. XX no Peru teve, em sua maioria, governantes pertencentes à elite social. Em meados dos anos 30, assume a presidência do país Raúl Haya, fundador do partido Aliança Popular Revolucionária Americana. Ele consegue impedir que por dois mandatos os militares tomassem o poder político. Haya, evidentemente, é ferozmente combatido por Manuel Odría, ditador que após o golpe de 1948 assume o governo peruano. Mario Vargas Llosa produz nesse período a obra *Conversa na Catedral* (1969), na qual narra fases da sociedade peruana durante a ditadura de Odría.<sup>53</sup>

Vargas Llosa diz, que ao escrever suas obras com fortes críticas ao autoritarismo e, nos casos de *La ciudad y los perros* e *Conversa na Catedral*, recuperando o período em que vivia sob o regime de Odría, quis mostrar a influência destrutiva que a ditadura teve até mesmo sobre as esferas da vida pública e particular aparentemente distantes da política, como nas relações familiares e amorosas.<sup>54</sup>

Golpes de Estado interromperam por diversas vezes a história peruana. Os mais recentes foram o de Juan Velasco, Bermúdez e posteriormente o de Alberto Fujimori. O primeiro, delineando a primeira fase de um programa nacionalista de governo militar, desenvolve políticas de reforma agrária e nacionalização de alguns

---

<sup>53</sup> É importante desenvolver a reflexão a respeito de um elemento biográfico de Vargas Llosa para que se compreenda a afirmação de que o autor busque fazer em suas obras uma crítica ao sistema autoritário de governo, ou à conduta social. A preferência partidária política do autor não confere a suas obras um caráter de direita ou esquerda – pode parecer por ora contraditório ler uma obra que apresenta uma crítica ao autoritarismo sabendo-se que o autor candidatou-se à presidência do Peru por um partido de direita (FREDEMO). Mas, pode-se olhar pelo seguinte prisma: Vargas Llosa pertence a uma família elitista, recentemente recebeu condecoração de Marquês e nunca assumiu qualquer ideologia esquerdista, tão somente se mantinha contra o regime autoritário de sua época. A consagração do posicionamento de esquerda apresentado na obra existe tão somente na mentalidade do leitor e da crítica que a toma como pretexto ideológico e instrumento de combate a tudo que advém dos regimes totalitários. A leitura da obra como posicionamento esquerdista é apenas uma leitura, ampliada pela crítica, porém apenas uma dentre outras e é dessa leitura que nos me aproprio neste trabalho.

<sup>54</sup> Em entrevista ao jornal **O Globo** em 23/03/13. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/blogs/prosa/posts/2013/03/23/o-ditador-de-vargas-llosa-490794.asp>>. Acesso em: 20 abril 2013.

setores como bancos, mineradora e petroleira. O segundo, mais conservador, desenha a segunda fase tentando reestabelecer a economia do país e mantendo a sociedade civil cada vez mais submersa no autoritarismo estatal. O último e talvez o mais devastador no que tange aos danos provocados à nação peruana dá um golpe de Estado e fecha o parlamento em 1992 suspendendo a constituição e o estado de direito. A corrupção e o autoritarismo ligados ao governo de Fujimori resultaram em um dos mais altos níveis de pobreza enfrentados pelo país.<sup>55</sup>

Embora saiba-se que haja inúmeras elucidações no que tange ao conceito de autoritarismo, para que possamos observar com clareza os elementos que serão destacados na narrativa ficcional faz-se necessária a delimitação de tal conceito. Seguindo o raciocínio crítico da linha teórica aqui adotada, o autoritarismo é, para tanto:

... a caracterização de um regime político em que existe um controle da sociedade por parte do estado, que manipula as formas de participação política e restringe a possibilidade de mobilização social; existe interesse político na cooptação dos intelectuais; a administração pública é apresentada como um bem em si mesmo, ao servir ao interesse do estado; o setor militar desempenha um papel decisivo na manutenção da ordem. Nas formas extremas, como o totalitarismo, o regime autoritário determina um partido único e reprime rigorosamente manifestações antagônicas a seus interesses. (UMBACH, CALEGARI e OURIQUE, 2012, p. 9).

A pertinência de se refletir sobre a experiência pessoal do autor tanto no colégio militar quanto em meio a regimes militares e totalitários durante grande parte de sua vida e produção literária parece incontestável para uma maior amplitude na análise de *La ciudad y los perros* a partir da perspectiva da teoria crítica da sociedade, pois tais elementos constituídos pela experiência testemunhal aproximam a estética ficcional da realidade experienciada, dando formato a um pano de fundo que, como o próprio nome diz, não ganha espaço central, mas pertence ao todo social, que torna-se a linha que coze os retalhos entre as personagens, o narrador, o autor e a história.

Quanto à teoria crítica e a concepção benjaminiana de passado, em se tratando de produções literárias que representam um período histórico experienciado pelo

---

<sup>55</sup> Fontes informativas disponíveis em: <<http://www.larepublica.pe/17-04-2011/la-corrupcion-en-el-regimen-fujimorista-aumento-la-pobreza-extrema#!foto3>> Acesso em: 14 abril 2014  
<<http://www.derechos.org/diml/doc/cuya4.html>> Acesso em: 14 abril 2014  
<[http://www.dn.pt/inicio/globo/interior.aspx?content\\_id=2858405&seccao=EUA%20e%20Am%E9ricas&page=-1](http://www.dn.pt/inicio/globo/interior.aspx?content_id=2858405&seccao=EUA%20e%20Am%E9ricas&page=-1)> Acesso em: 14 abril 2014

autor, a memória individual passa a ser a representação de uma memória coletiva e a obra literária enquanto produção humana é parte integrante de um contexto específico. Sendo assim, a narrativa de Vargas Llosa, por estar imersa em diversas experiências testemunháveis, incide na reconfiguração de uma memória que, arrisca-se a afirmar, seja a memória da maioria do povo peruano, uma memória coletiva instaurada ao longo de anos de repressão à liberdade política e social.

## 2.1 A relação entre família e colégio militar

Tu papá no estaba muerto, era mentira. Acaba de volver de un viaje muy largo y nos espera en Lima. (p. 7).<sup>56</sup>

Para compor *La ciudad y los perros*, Vargas Llosa desenvolveu uma narrativa inovadora, em que o passado se entrelaça ao presente e os dramas de seus personagens são descritos de diferentes pontos de vista. Inserindo elementos de sua própria experiência no colégio, o autor apresenta uma narrativa que tem como nó o roubo de algumas questões de uma prova dentro da instituição. Tal roubo foi delatado por um cadete que sofria constantes ameaças e agressões por parte de outros colegas. Esse mesmo estudante é morto em um treinamento em campo, e logo se presume que ele tenha sido vítima de outro cadete, conhecido como Jaguar. Alberto, amigo do jovem morto, decide então enfrentar seus colegas e as autoridades do colégio militar a fim de denunciar Jaguar por assassinato.

A forma com que a narrativa se apresenta transita entre narradores personagens, narrador heterodiegético onisciente e inúmeros momentos em que pensamentos desordenados e encadeados das personagens tomam a voz e cortam o tempo e o espaço sem quaisquer marcações predefinidas. Essa transição espacial e temporal é talvez a maior riqueza estética da obra.

---

<sup>56</sup> As epígrafes desse capítulo correspondem a trechos da obra *La ciudad y los perros*, de Mario Vargas Llosa, na sua edição de 1967.

As traduções para a língua portuguesa das citações desse trabalho terão como referência: LLOSA, Mário Vargas. **A cidade e os cachorros**. Trad. Samuel Titan Jr. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007.

As traduções estarão destacadas em itálico.

*Seu pai não estava morto, era mentira. Acaba de voltar de uma viagem muito longa e está nos esperando em Lima.* (p. 16).

"Anoche me pegó" - dijo él, roncamente -. "Un puñete, como si yo fuera grande. No quiero vivir con él." Su madre seguía pasándole la mano por la cabeza, pero ese roce ya no era una caricia, sino un presión intolerable. "Tiene mal genio, pero en el fondo es bueno - decía la madre. - Hay que saber llevarlo. Tú también tienes algo de culpa, no haces por conquistarlo. [...] Eres muy chico, no puedes comprender. Ya verás que tengo razón, te dará cuenta más tarde. Ahora que vuelva pídele perdón por haber entrado al cuarto. Hay que darle gusto. Es la única manera de tenerlo contento." Él sentía su corazón palpitando con escándalo, como uno de esos sapos enormes que pululaban en la huerta de la casa de Chiclayo y parecían una glándula con ojos, una cámara que se infla y desinfla. Entonces comprendió: "ella está de su lado, es su cómplice". Decidió ser cauteloso, ya no podía fiarse de su madre. Estaba solo. Al mediodía, cuando sintió que abrían la puerta de la calle, bajó la escalera y salió al encuentro de su padre. Sin mirarlo a los ojos, le dijo: "perdón por lo de anoche".

- ¿Y qué más te dijo? - preguntó el Esclavo.

- Nada más - dijo Alberto -. Me has preguntado lo mismo toda la semana.

¿No puedes hablar de otra cosa?

- Perdona - respondió el Esclavo -. Pero justamente hoy es sábado. Debe creer que soy un mentiroso.

- ¿Por qué va a creer eso? Ya le escribiste. Y además, qué te importa lo que piense.

- Estoy enamorado de esa chica - dijo el Esclavo -. No me gusta que tenga malas ideas sobre mí. (p. 88-89).<sup>57</sup>

O tempo e o espaço se rompem e se fundem ao longo da narrativa sem prévias sinalizações, apresentando uma técnica que aponta para uma das inovações e riquezas da narrativa. Os pensamentos alternados das personagens que tomam a voz protagonista da obra são narrados de forma intensa e sem pausas, como *flashes* de pensamentos ora aleatórios, ora coerentes, que tratam ou de refletir sobre algo ocorrido, ou simplesmente de esboçar o que passa pela cabeça de um jovem cadete no dia a dia do colégio militar. A citação anterior apresenta duas formas recorrentes na narrativa: os diálogos feitos fora do Leoncio Prado, diálogos entre família, que aparecem em grande parte sem a demarcação tradicional de falas, ou seja, em estilo indireto, como o exemplo da conversa entre o jovem estudante com sua mãe; já

---

<sup>57</sup> "Ontem à noite ele bateu em mim", disse ele roncamente. "Um murro como se eu fosse gente grande. Não quero ficar com ele". A mãe continuava passando a mão por sua cabeça, mas o roçar já não era carinho, mas uma pressão intolerável. "Tem gênio ruim, mas no fundo é boa pessoa", diz a mãe. "Você precisa aprender a lidar com ele. E você também tem um tantinho de culpa, não faz nada para conquistar teu pai. [...] Então entendeu: "Ela está do lado dele, é cúmplice dele." Decidiu ter cautela, já não podia confiar na mãe. Estava sozinho. Ao meio dia quando sentiu que abriam a porta da rua, desceu a escada e foi ao encontro do pai. Sem olhar em seus olhos disse: "Me desculpe por ontem à noite."

- E o que mais ela disse? - perguntou Escravo.

- Nada, só isso - disse Alberto. - Você passou a semana inteira perguntando a mesma coisa. Não consegue falar de outra coisa?

- Desculpe - respondeu Escravo. - Mas é que hoje é sábado e ela deve achar que sou mentiroso.

- É que eu estou apaixonado por essa garota. - disse o Escravo - Não gosto que tenha más ideias sobre mim. (p. 109).

quando os cadetes estão dentro da escola militar conversando entre si, a estrutura obedece à regra convencional de diálogo, o estilo direto de narração regida pelo narrador onisciente que se utiliza desse recurso para dar voz imperativa a cada uma das personagens desse microcosmo.

Pode-se pensar então a partir disso que essa possa ser uma forma de representar de algum modo a aproximação não impositiva ou hierárquica entre as personagens, uma vez que são colegas e que se encontram nas mesmas condições. Haveria, então, um *vis a vis* como uma relação de confiança e identificação de pares entre eles.

Em situações com as famílias, a narração foge das mãos das personagens, pois estão eles de certo modo vulneráveis às ações e consequências do contexto familiar e social, apontando para o ambiente comunitário que, imerso em um regime político autoritário incontornável por parte dos cadetes, torna-se uma força maior (política nacional) que foge das possibilidades de infiltração e desobediência a que os alunos estão acostumados no ambiente repressivo do colégio militar. Dialoga, no entanto, com a mesma representação da política autoritária pela qual o Peru passava naquele período; contudo, essa representação denunciativa se dá dentro do Colégio, atuando no espaço da narrativa como um microcosmo social em que cada ação rememora e metaforiza o tempo histórico que busca contextualizar. São duas formas de narrar que se distanciam em signos e que se aproximam em significantes.

- Antes vamos hablar un poco, jovencito - dijo el padre, agitando la libreta de notas -. Acabo de leer esto.
- Algunos cursos están mal - dijo Alberto -. Pero lo importante es que salvé el año.
- Cállate - dijo el padre -. No digas estupideces. (La madre lo miró contrariada). Esto no ha ocurrido nunca en mi familia. Se me cae la cara de vergüenza. ¿Sabes cuánto tiempo hace que nosotros ocupamos los primeros puestos en el colegio, en la Universidad, en todas partes? Hace dos siglos. [...]
- También a mi familia - protestó la madre -. ¿Qué crees? Mi padre fue ministro dos veces.
- Pero esto se acabó - dijo el padre, sin prestar atención a la madre -. Es un escándalo. No voy a dejar que eches mi apellido por el suelo. Mañana comienzas tus clases con un profesor particular para prepararte al ingreso.
- ¿Ingreso a dónde? - preguntó Alberto.
- Al Leoncio Prado. El internado te hará bien.
- ¿Interno? - Alberto lo miró asombrado. [...]
- ¿No te importa que vaya a un colegio de cholos? - dijo Alberto -.
- No, si es la única manera de que te compongas - dijo el padre -. Con los curas puedes jugar, pero no con los militares. Además en mi familia todos hemos sido siempre muy demócratas. Y por último, el que es gente es gente por todas partes. Ahora acuéstate y desde mañana a estudiar. [...]

- Pobre de mí - suspiró la madre, inclinando la cabeza.  
Pero cuando rompimos filas me hice el disimulado. Ven Malpapeada, perrita, qué graciosa eres, chusquita, ven. Y vino. Todo es culpa suya, por confiada, si en ese momento se escapa después hubiera sido otra cosa. Me compadezco de ella. Pero al ir al comedor todavía estaba furioso, me importaba un pito que la Malpapeada estuviera en el pasto con su pata encogida. (p. 167).<sup>58</sup>

A narração comumente aparece contínua, por vezes incidindo na troca de vozes da narrativa, mesclando-se ora a pensamentos, ora ao diálogo entre as personagens, ora à descrição impecável do narrador onisciente. Essa estratégia alude às condições psicológicas vividas pelos jovens frente às instituições Família, Estado e Sujeito, postos a amadurecerem em um ambiente repressivo e longe de casa. Nessa ótica, a obra e suas infinidades de conflitos inserem em um mesmo ambiente (o colégio militar) problemas existentes no amplo contexto nacional peruano, destacando uma realidade vivida pelo autor tanto como estudante do Leoncio Prado quanto como cidadão submetido ao regime implementado. Sua literatura faz da memória um ponto de partida para a ficção; é a experiência o trampolim que dispara a imaginação, mas com a consciência crítica e o amparo da história. Conforme Ariza:

la literatura es el reino por excelencia de la ambigüedad. Sus verdades son siempre subjetivas, verdades a medias, relativas, verdades literarias que con frecuencia constituyen inexactitudes flagrantes o mentiras históricas. [...] Estas consideraciones sacan a la luz cuestiones fundamentales en la concepción de la literatura como un arte de contar, como un artificio dotado del poder de persuadir, de convencer, en un sentido determinado por la visión

---

<sup>58</sup> - *Mas primeiro vamos conversar um pouco, rapaz - disse o pai de Alberto agitando o boletim. - Acabei de ver isto aqui.*

- *Não fui bem em algumas matérias - disse Alberto. - Mas o importante é que não perdi o ano.*

- *Cale a boca - disse o pai. - Não diga bobagens. - A mãe olhou contrariada. - Isso nunca aconteceu na minha família. Isto é uma vergonha para mim. Sabe há quanto tempo nós ficamos em primeiro lugar no colégio, na universidade, em todo lugar? Faz séculos. [...]*

- *Minha família também - protestou a mãe. - Está pensando o quê? Meu pai foi ministro duas vezes. - Foi por isso que se acabou. - disse o pai, sem dar atenção à mãe. - Isto aqui é um escândalo. Não vou deixar você jogar meu nome no chão. Amanhã você começa as aulas com um professor particular, você vai se preparar para a admissão.*

- *Admissão? - perguntou Alberto.*

- *Ao Leoncio Prado. O internato vai fazer bem para você.*

- *Internato? - Alberto olhou assombrado. [...] - Quer dizer que eu vou para um colégio de índios?*

- *Isso mesmo, se for o único jeito para você se emendar. - disse o pai. - Com os padres você pode até brincar, mas com os militares, não. Além do mais, na minha família sempre fomos muito democratas. E, afinal, quem é homem é homem em qualquer lugar. Agora vá se deitar e, amanhã, toque a estudar. [...]*

- *Pobre de mim - suspirou a mãe, inclinando a cabeça.*

*Mas quando saímos da formação eu me fiz de desentendido. Venha cá, Malparada, cachorrinha bonitinha, vem cá, vira-latinha. E ela veio. É tudo culpa dela, quem mandou confiar, se ao menos tivesse fugido, tudo teria sido diferente. Tenho pena dela. Mas no caminho do rancho eu ainda estava furioso, não queria nem saber se a Malparada estava no descampado com a pata encolhida. (p. 210-211).*

subjetiva del escritor. Así se afirma y se sublima la capacidad del fabulador, su conciencia crítica y su labor de juez y artífice de la Historia. (ARIZA, 2010, p. 179).

Tal fabulador, que converte sua memória e a história em um compromisso de explorar a condição humana, faz dessas narrativas a arte engajada que por vezes questiona, dá luz ou relativiza verdades omitidas. Os conflitos identitários, ideológicos e de cunho político na obra ressaltam a riqueza da mesma e estão diretamente conectados à inserção, em um pequeno ambiente, dos problemas enfrentados pela nação peruana submetida a recorrentes regimes totalitários. A escola militar Leoncio Prado, ficcionalizada por Vargas Llosa, ao preparar novos representantes de sua nação, acaba por abrir as portas a um mundo pseudodisciplinador e inquietante, onde a subjetividade é ignorada e a voz de domínio é a que representa a força.

O autor transfere às personagens pedaços de si, personagens que, mesmo ficcionalizadas, destacam elementos biográficos que tendem a dar luz a uma parcela de sua memória e à subjetividade testemunhal de suas experiências. Aos 14 anos, por vontade do pai (que conhecera o filho durante a adolescência e que temia que o mesmo seguisse a vocação literária<sup>59</sup>), passa a estudar no colégio militar Leoncio Prado, em Lima. Vargas Llosa rememora o ocorrido e o representa na história da personagem Ricardo:

“Tu papá no estaba muerto, era mentira. Acaba de volver de un viaje muy largo y nos espera en Lima.” “Ya llegamos”, dijo su madre. [...] Él cerró los ojos y se hizo el dormido. Su madre lo besó. “¿Por qué me besa en la boca?” - pensaba Ricardo; su mano derecha se aferraba al asiento. [...] Mantuvo cerrado los ojos, se encogió junto al cuerpo que lo sostenía. De pronto el cuerpo de su madre se endureció. “Beatriz”, dijo una voz. Alguien abrió la puerta. Se sintió alzado en peso, depositado en el suelo, sin apoyo, abrió los ojos: el hombre y su madre se besaban en la boca, abrazados. [...] Luego, su madre se separó del hombre, se volvió hacia él y le dijo: “Es tu papá Richi. Bésalo”. Nuevamente lo alzaron dos brazos masculinos y desconocidos; un rostro adulto se juntaba al suyo, una voz murmuraba su nombre, unos labios secos aplastaban su mejilla. Él estaba rígido. (p. 7).<sup>60</sup>

---

<sup>59</sup> Biografia Oficial de Vargas Llosa. Disponível em: <<http://www.mvargasllosa.com/biograf.htm>>. Acesso em: 03 set. 2013.

<sup>60</sup> “Teu pai não estava morto, era mentira. Acaba de voltar de uma viagem muito longa e está nos esperando em Lima.” “Já chegamos” disse a mãe. [...] Ele fechou os olhos e fingiu que dormia. Sua mãe o beijou. “Por que ela me beija na boca?” - pensava Ricardo; a mão direita agarrava o assento. [...] Então a mãe se separou do homem, virou-se para ele e disse: “É seu pai, Richi. Dê um beijo nele.” Novamente levantaram dois braços masculinos desconhecidos; um rosto adulto juntava-se ao seu, uma voz murmurava seu nome, lábios secos apertavam sua bochecha. Ele ficou parado. (p. 16).

As imagens que permeiam e dão vida à narrativa resgatam uma Lima real, a Lima dos anos 40 em que Vargas Llosa vivera sua adolescência, figurada na obra com grande precisão.<sup>61</sup> As duas citações a seguir são exemplos da força imagética da narrativa aqui analisada:

Cava sintió frío. Los baños estaban al fondo de las cuadras, separados de ellas por una delgada puerta de madera, y no tenían ventanas. En años anteriores, el invierno sólo llegaba al dormitorio de los cadetes, colgándose por los vidrios rotos y las rendijas; pero este año era agresivo y casi ningún rincón del colegio se libraba del viento que, en las noches, conseguía penetrar hasta en los baños, disipar la hediondez acumulada durante el día y destruir su atmósfera tibia. Pero Cava había nacido y vivido en la sierra, estaba acostumbrado al invierno: era el miedo lo que erizaba su piel. (p. 3).<sup>62</sup>

Quando el viento de la madrugada irrumpe sobre La Perla, empujando la neblina hacia el mar y disolviéndola, y el recinto del Colegio Militar Leoncio Prado se aclara como una habitación colmada de humo cuyas ventanas acaban de abrirse, un soldado anónimo aparece bostezando en el umbral del galpón y avanza restregándose los ojos hacia las cuadras de los cadetes. (p. 25).<sup>63</sup><sup>64</sup>

Vê-se, por conseguinte, que o autor relê o passado a partir do presente e resgata esses elementos para evitar o seu apagamento. Como aponta Walter Benjamin em *Teses sobre o conceito de história*, o passado não pode ser apreendido tal como ele foi, ele é apreendido do ponto de vista do presente: “A verdadeira imagem do passado perpassa, veloz. O passado só se deixa fixar, como imagem que relampeja irreversivelmente, no momento em que é reconhecido.” (BENJAMIN, 1985, p. 224). Vargas Llosa o faz 20 anos depois de ter concluído os estudos no colégio Leoncio Prado. Insere na ficção parte de seu passado, a partir de lampejos que só se deixam fixar na presença da experiência e do presente, e na imaginação substancial para as fissuras da memória.

---

<sup>61</sup> O potencial imagético da obra foi contemplado pelo fotógrafo Rafo León no catálogo **La Lima de Mario Vargas Llosa**: rutas literarias, no qual apresenta imagens dos locais descritos nas obras do escritor. Disponível em: <[http://media.peru.info/catalogo/Attach/vargas\\_10549.pdf](http://media.peru.info/catalogo/Attach/vargas_10549.pdf)>. Acesso em: 09 dez. 2014.

<sup>62</sup> *Os banheiros ficavam no fundo dos alojamentos, separados por uma porta de madeira fina, e não tinham janelas. Em anos anteriores, o inverno só chegava ao dormitório dos cadetes esgueirando-se pelas vidraças quebradas e pelas frestas; mas vinha violento naquele ano, e quase nenhum canto do colégio se livrava do vento que, à noite, conseguia penetrar até nos banheiros, dissipar o fedor acumulado durante o dia e destruir a atmosfera abafada.* (p. 1).

<sup>63</sup> *Quando o vento da madrugada irrompe sobre La Perla, empurrando a neblina para o mar e dissolvendo-a, e o Colégio Militar Leoncio Prado se ilumina como um quarto tomado de fumaça cujas janelas acabam de se abrir, um soldado anônimo aparece bocejando na entrada do galpão e avança esfregando os olhos até os alojamentos dos cadetes.* (p. 37).

<sup>64</sup> Nos anexos, pode-se observar a fotografia que remete à descrição imagética de La Perla com vista para o colégio Leoncio Prado.

Esse passado, por seu turno, não corresponde diretamente a um tempo ou feito específico na obra; trata-se antes de uma condição, a condição dos sujeitos que experienciaram uma formação educacional em ambiente hostil e repressivo. Tal circunstância é recriada pelo narrador, que, através de um distanciamento dos fatos ficcionais, faz com que o leitor perceba a anormalidade vivida no meio militar. A respeito desse narrador, assinala Benjamin:

Quanto maior a naturalidade com que o narrador renuncia às sutilezas psicológicas, mais facilmente a história se gravará na memória do ouvinte, mais completamente ela se assimilará à sua própria experiência e mais irresistivelmente ele cederá à inclinação de recontá-la um dia. (BENJAMIN, 1985, p. 204).

Esses narradores multifacetados, sutis e ao mesmo tempo entorpecentes, permitem que se tome a obra como parte de uma experiência leitora ideologicamente tida como própria. Tal característica acrescenta na obra-prima de Vargas Llosa uma natureza duradoura e atual, tornando-o um dos maiores escritores da atualidade. Múltiplos narradores, os quais dividem a narrativa em vozes, tempos e espaços diferentes, buscam apresentar a memória como uma diversidade de assuntos que se aproximam da trajetória e da complexidade da vida humana.

A técnica utilizada por Vargas Llosa ao criar pequenos subcapítulos sem titulação prévia e que se mesclam entre tempo e espaços diferentes consiste em dar unidade ao texto, com episódios distintos, mas permeadas por um modo comum, o que não as tornam incompatíveis ou incoerentes ao fundirem-se.

## 2.2 A influência da formação militar na virilidade juvenil

- Hay que trompearse de vez en cuando para hacerse respetar. Si no, estarás reventado en la vida.  
- Yo no voy a ser militar.  
Yo tampoco. Pero aquí eres militar aunque no quieras. Y lo que importa en el Ejército es ser bien macho, tener unos huevos de acero. ¿Comprendes? O comes o te comen, no hay más remedio. (p. 14).<sup>65</sup>

---

<sup>65</sup> *Precisa cair no pau de vez em quando para te respeitarem. Se não, você está fodido na vida. - Não vou ser militar. - Nem eu. Mas aqui você é militar, queira ou não. E o que importa no Exército é ser bem macho, ter colhões de aço, entende? Ou você come ou comem você, não tem saída. E não quero que me comam.* (p. 24).

Nessa seção, observar-se-á o ambiente do colégio militar imerso na hipocrisia do rígido regime de conduta ao qual muitas vezes nem os alunos, tampouco os próprios militares obedecem, mas fingem fazê-lo. A ética conservadora de viés político-ideológico dos professores, tenentes, coronéis, bem como dos próprios estudantes que assumem cargo de chefia, desenvolve comportamentos violentos dos mais diversos uma vez que esses sujeitos assumem posições de poder.

Em geral, as relações de poder e autoridade intrincadas à existência do Exército como parte essencial da soberania estatal vinculam-se à violência. Porém, como afirma Hannah Arendt (1970, p. 57), são “manifestações antagônicas” que estarão apoiadas uma na outra, atendendo a critérios políticos e à necessidade da manutenção da ordem. Portanto, o poder pertenceria à atividade imanente de todos os “coletividades-estados”; a violência, por sua vez, seria a justificativa para levar ao poder. Logo, a violência segue sendo instrumento para o domínio do poder, seja ela física, moral, psicológica etc., e por ser parte fundamental do monopólio estatal é provavelmente o recurso de maior força de coerção e domínio em regimes ditatoriais. Essa lógica permeia o ambiente militar e o contexto peruano regido pelo domínio do poder estatal antes, durante e posteriormente à produção de *La ciudad y los perros*.

Um exemplo disso é o procedimento tomado na narrativa quando do recebimento da denúncia por parte de um aluno sobre o possível assassinato do colega Ricardo Arana em plena atividade de campo. Alberto, autor da denúncia, na tentativa de fazer justiça ao amigo morto, é um jovem poeta que diverte os amigos fazendo estórias das mais diversas, porém quase sempre com conotação sexual. Esse cadete, após ser chamado para uma reunião com o comandante e afirmar a sua suspeita de que outro cadete, o Jaguar, havia alvejado Arana pelas costas, é alvo de chantagens, violência moral e pressão psicológica por parte dos seus superiores, pressionado a retirar a denúncia e se desculpar por tamanha audácia. Há, assim, a suspeita na idoneidade do sistema empreendido pelo colégio Leoncio Prado.

- Bueno cadete Fernández. - dijo el coronel. [...]

- ¿Es usted un verdadero cadete, una persona sensata, inteligente, culta? Vamos a suponer que sí. Quiero decir que no habrá conmovido a toda la oficialidad del colegio por algo insignificante. [...] Según veo, usted acusa a un compañero de asesinato. Yo he pensado de inmediato: un cadete de quinto año no es un niño. En tres años de Colegio Militar ha tenido tiempo de sobra para hacerse hombre. Y un hombre, un ser racional, para acusar a alguien de asesino, debe tener pruebas terminantes irrefutables. Salvo que

haya perdido el juicio. [...] Muy bien, cadete, por eso lo he mandado llamar. Déme usted esas pruebas. [...]

- Ya dije todo lo que sabía, mi coronel. El Jaguar quería vengarse de Arana, porque éste acusó...

- Después hablaremos de eso - lo interrumpió el coronel -. Las anécdotas son muy interesantes. Las hipótesis nos demuestran que usted tiene un espíritu creador, una imaginación cautivante. [...] Ahora vamos a revisar los documentos. Déme todo el material jurídico necesario.

- No tengo pruebas, mi coronel - reconoció Alberto.

- ¿Cómo? - dijo el coronel con un gesto de asombro -. ¿Quiere usted hacerme creer que no tiene pruebas concretas y fehacientes? Un poco más de seriedad, cadete, éste no es un momento oportuno para hacer bromas. [...]

- Mi coronel, yo pensé que mi deber...

- ¡Ah! Prosiguió el coronel -. ¿Así que se trata de una broma? Me parece muy bien. Usted tiene derecho de divertirse, por lo demás el humor revela juventud, es muy agradable. Pero todo tiene un límite. Ésta en el Ejército, cadete. No puede reírse de las Fuerzas Armadas, así no más. [...] Y usted no tiene ninguna clase de pruebas, ni suficientes ni insuficientes, y viene aquí a lanzar una acusación fantástica, gratuita, a echar lodo a un compañero, al colegio que lo ha formado. No nos haga creer que es usted un topo, cadete. ¿Qué cosa cree que somos nosotros, ah? ¿Imbéciles, débiles mentales, o qué? ¿Sabe usted que cuatro médicos y una comisión de peritos en balística comprobaron que el disparo que costó la vida a ese infortunado cadete salió de su propio fusil? (p. 242-243).<sup>66</sup>

Após inúmeros argumentos, o coronel, ao tentar convencer a comunidade militar de que Alberto é um inconsequente que fantasiou toda a suspeita de assassinato, apresenta-lhe alguns textos, poemas que o jovem produzia para os colegas. Tais poemas, enquanto conteúdo pornográfico, serviram como instrumento

---

<sup>66</sup> Bem, cadete Fernández - disse o coronel. [...]

- Você é um verdadeiro cadete, uma pessoa sensata, inteligente, culta? Vamos supor que sim. Quer dizer, com certeza não incomodou todo o oficialato do colégio por uma insignificância. [...] Pelo que pude ver você acusa um colega de assassinato. [...] Pensei imediatamente: um cadete de quinto ano não é uma criança. [...] e um homem, um ser racional precisa de provas cabais, irrefutáveis. A não ser que tenha perdido o juízo. [...] Muito bem cadete, pode me entregar as provas.

- Já disse tudo que sabia, meu coronel. O Jaguar queria se vingar de Arana, que acusou...

- Depois falamos disso - interrompeu o coronel. - As histórias são muito interessantes. As hipóteses mostram claramente que você tem um espírito criador, uma imaginação cativante. Agora vamos examinar os documentos. Entregue-me todo o material jurídico necessário.

- Não tenho provas, meu coronel. - reconheceu Alberto. [...]

- Como? - disse o coronel com um gesto de espanto.

- Você está querendo dizer que não tem provas concretas e fidedignas? Um pouco mais de seriedade cadete, que este não é o melhor momento para brincadeiras. [...]

- Meu coronel, eu pensei que o meu dever...

- Ah! - prosseguiu o coronel. - Quer dizer que tudo isso é uma brincadeira? Muito bem, você tem o direito de se divertir, até acho que o humor revela a juventude é saudável. Mas tudo tem limite. Você está no exército, cadete. Não pode rir das Forças Armadas, sem mais nem menos. [...] Você não tem nenhum tipo de prova, nem suficiente nem insuficiente, e vem aqui lançar acusação fantasiosa, gratuita, vem jogar lama num colega, no colégio que o formou. Não me faça crer que você é uma toupeira, cadete. O que pensa que somos, hein? Imbecis, débeis mentais, o quê? Sabia que quatro médicos e uma comissão de balística comprovaram que o disparo que custou a vida àquele pobre cadete saiu do próprio fuzil dele? (p. 303-304).

de ameaça para que o jovem "esquecesse" por completo a acusação feita pela morte de Arana.

- Ni una palabra más. Regrese a su cuadra y pórtese como es debido. Sea un verdadero cadete leonciopradino, disciplinado y responsable. Puede retirarse. [...]

- Un momento, cadete. Por supuesto, usted guardará la más absoluta reserva sobre lo que se ha hablado aquí. La historia de los papeles, la ridícula invención del asesinato, todo. Y no vuelva a buscarle tres pies al gato sabiendo que tiene cuatro. La próxima vez, antes de jugar al detective, piense que está en el Ejército, una institución donde los superiores vigilan para que todo sea debidamente investigado y sancionado. Puede irse. (p. 245).<sup>67</sup>

Destaca-se aqui essa dentre outras tramas da obra para exemplificar a conduta dos oficiais no colégio militar, pois esse é o nó principal da narrativa e representa claramente o uso do poder na manipulação dos fatos a fim de manter intacta a reputação do órgão maior de poder do Estado, que a tudo mantém sob controle:

Finalmente, habló el capitán en voz baja:

- Ha podido dispararse su propio fusil. - Miró al coronel -. Es decir, al chocar contra el suelo, pudo engancharse el gatillo en el cuerpo.

- No - dijo el coronel -. Acabo de hablar con el médico. Ho hay ninguna duda, la bala vino de atrás. Ha recibido el balazo en la nuca. Usted ya está viejo, sabe de sobra que los fusiles no se disparan solos. Eso está bien para decírselo a los familiares y evitar complicaciones. Pero los verdaderos responsables son ustedes. - El capitán y el teniente se enderezaron ligeramente en sus asientos -. ¿Cómo se efectuaba el fuego? [...]

- Hemos hecho el mismo ejercicio más de cinco veces este año, mi coronel - dijo el capitán -. Y los de quinto lo han hecho más de quince veces desde que están en el colegio. [...]

- Eso a mí no me importa - dijo el coronel, lentamente -. Lo que interesa es saber qué error, qué equivocación ha causado la muerte del cadete. ¡Esto no es un cuartel, señores! - Levantó su puño blancuzco -. Si le cae un balazo a un soldado, se le entierra y se acabó. Pero éstos son alumnos, niños de su casa, por una cosa así se puede armar un tremendo lío. ¿Y si el cadete hubiera sido hijo de un general? [...] Está en juego el prestigio del colegio, e incluso el del Ejército. Felizmente, los médicos han sido muy comprensivos. Harán un informe técnico, sin hipótesis. Lo más sensato es mantener la tesis de un error cometido por el cadete. Hay que cortar de raíz cualquier rumor, cualquier comentario. ¿Entendido? (p.182-183).<sup>68</sup>

---

<sup>67</sup> - *Nenhuma palavra mais. Volte para o alojamento e comporte-se como deve. Seja um verdadeiro cadete leoncio-pradino, disciplinado e responsável. Pode se retirar. [...]*

- *Um momento, cadete. É claro que você manterá a mais absoluta reserva sobre o que se disse aqui. A história dos papéis, esse assassinato ridículo, tudo. E não volte a procurar pêlo em ovo. Na próxima vez, antes de brincar de detetive, lembre que está no Exército, uma instituição em que os superiores cuidam para que tudo seja averiguado e punido. Pode ir.* (p. 308).

<sup>68</sup> *Finalmente falou o capitão em voz baixa.*

- *Talvez tenha disparado do próprio fuzil. - Olhou para o coronel. - Quer dizer, que tenha puxado o gatinho quando caiu no chão.*

- *Não disse o coronel. - Acabo de falar com o médico. Não resta dúvida, a bala veio de trás. Levou a bala na nuca. [...]*

Os simbolismos que representam as Forças Armadas para o Estado dão luz à necessidade de torná-los dogmáticos, impermeáveis. O autoritarismo, por sua vez, intrínseco aos códigos que regem a política militar, e criticado por Vargas Llosa nos trechos aqui apresentados, foi também criticado por Antonio Candido em *A verdade da repressão* (1972, p. 1-2). Ao apresentar uma reflexão sobre as artimanhas da polícia para fazer uso da repressão como forma de controle social, o crítico diz que a tarefa da polícia necessita ser executada de modo implacável, mas sem atingir a sensibilidade da elite dominante. Para tal, Candido assevera que é preciso esconder ao máximo os aspectos desagradáveis da investigação e da repressão.

Essa estratégia está visível no comportamento militar representado na narrativa de Vargas Llosa, obra na qual o sistema autoritário está em questão. Independentemente de aliança político-partidária ou ideológica direitista ou esquerdista do autor, tal crítica aparece na narrativa através da mirada do narrador, que permite ao leitor atento questionar os modos daqueles que detêm o poder.

Walter Benjamin, ao debruçar-se na tarefa de pensar a violência e suas relações com o direito, cuja ordenação mais elementar e fundamental é aquela entre fim e meio, afirma que a violência só pode ser procurada na esfera dos meios, não dos fins, questionando então se a “violência é meio para fins justos ou injustos.” (BENJAMIN, 2011, p. 122).

Ao fazer uso do termo “direito natural”, segundo a teoria do Estado, Benjamin aborda a situação em que as pessoas abrem mão de todo o seu poder em favor do direito do Estado. Segundo essa tese do direito natural, a violência se constitui como um dado da natureza, o qual pode ser entendido a partir dos pressupostos religiosos, ou seja, a justiça será atingida independentemente do processo realizado; qualquer atitude – violenta ou não – é justificável para a obtenção do resultado necessário, justo, por assim dizer, ainda que a justiça não esteja presente na sua busca, mas tão somente na sua realização, no seu resultado final.

Outro termo elencado por Benjamin é o “direito positivo”, segundo o qual os fins justos podem ser alcançados por meios justificados. O “direito natural” almeja justificar

---

- Pouco importa - disse o coronel lentamente. [...] - Se um soldado toma um tiro enterramos e pronto. Mas estes aqui são alunos, filhos de boas famílias, uma coisa dessas pode acabar numa tremenda confusão. E se o cadete fosse filho do general?

- Está em jogo o prestígio do colégio e até do Exército. Felizmente, os médicos foram muito compreensivos. Vão fazer um relatório técnico, sem hipóteses. O mais sensato é insistir na tese do erro cometido pelo próprio cadete. Temos que cortar pela raiz qualquer rumor, qualquer comentário. Entendido? (p. 226-227).

os meios pela justiça dos fins, enquanto que o “direito positivo” objetiva garantir a justiça dos fins pela justificação dos meios (BENJAMIN, 2011, p. 124). O direito positivo tem, dessa forma, relação com o processo como um todo, com uma preocupação com os meios e com a garantia dos direitos individuais. Nessa obra de Vargas Llosa, observo na narrativa uma preocupação em justificar os atos de violência, ou seja, há uma evocação por parte das personagens ao direito natural, aos desígnios do poder em prol da manutenção/criação da justiça, ainda que tenha que passar por cima dos direitos positivos dos indivíduos.

O sistema de funcionamento de um colégio militar apresenta inúmeras regras de conduta e aprecia enormemente a disciplina, a bravura e a obediência. Essa lógica, no entanto, transparece página a página na obra deixando emergir elementos que a contrapõe diretamente e que fazem parte do cotidiano dos alunos dentro de seus pavilhões: roubos, consumo de cigarros e bebidas alcoólicas por adolescentes, torturas com animais e entre os próprios alunos, sexo prematuro, racismo, homofobia e dominação de determinados grupos por meios física e moralmente violentos. Evidentemente, trata-se de condutas permitidas desde uma perspectiva machista e que lê-se nessa análise como inapropriada em quaisquer circunstância.

Esses elementos são “aparentemente” desconhecidos pelos militares, os quais demandam a boa conduta de seus alunos. No entanto, o leitor atento percebe que há aí um jogo de aparências e de fingimentos: os superiores agem de forma a esconder certos desvios de conduta, a fim de preservar a impermeável imagem da força maior do Estado; os estudantes, por seu turno, atuam como intérpretes de personagens que necessitam cumprir determinadas funções para que finalmente possam ser quem realmente são em seus dormitórios, longe dos superiores ou mesmo fora do colégio.

Vê-se na obra, portanto, dois vetores: o poder centralizado e institucionalizado em nome do Estado e sob o comando do então atual ditador peruano, Odría, com o objetivo de dar educação a jovens peruanos e mantê-los sob o controle do Estado sob a mais rigorosa e exemplar disciplina militar; e a corrupção ao próprio sistema recorrente na conduta dos oficiais que infringem regras a fim de manter o *status quo* sempre que algo “lhes escapava por entre os dedos.”

É possível concluir que até mesmo atrocidades podem ser justificadas sobre pressupostos de se manter a “segurança” – o que faz a violência historicamente reconhecida, sancionada ou não sancionada. A palavra sancionada é apresentada

como a legitimação do estado de direito; quando ela não é sancionada, quer dizer que o direito natural ocorre apesar do direito positivo estar – ou dever estar – atuante. A violência não sancionada é aquela em que ela se sustenta não nas leis, mas nas práticas cotidianas de um universo autoritário, como no caso do colégio militar criado por Vargas Llosa.

O direito considera a violência nas mãos dos indivíduos um perigo capaz de solapar a ordenação de direito. “O interesse do direito em monopolizar a violência com relação aos indivíduos, mais pela intenção de manter o direito, (...) – quando a violência não se encontra nas mãos do direito estabelecido, não em razão dos seus fins, mas por sua existência fora do direito.” (BENJAMIN, 2011, p. 127). Na Segunda Guerra Mundial, a crítica à violência militar ensinou que a violência não pode mais ser exercida ou tolerada de maneira ingênua. Ela se tornou objeto da crítica por sua função de instaurar o direito. Afirma Benjamin:

é uma duplicidade quanto à função da violência que caracteriza o militarismo, que é a imposição do emprego universal da violência como meio para fins do Estado. O serviço militar obrigatório é um exemplo de violência que mantém o direito. (BENJAMIN, 2011, p. 131-132).

A inclinação natural para as atividades militares deve ser lida como a imposição da violência e não da ordem; o Estado sustentou sua organização social com base na opressão aos direitos individuais, estando os militares ao lado das oligarquias ao longo do processo histórico. Um exemplo atual dessa assertiva se observa no processo de recrutamento do exército peruano, as forças armadas nacionais do Peru enfraquecidas devido ao processo de transformação da visão popular em relação ao serviço militar, atualmente privilegia as classes favorecidas e discrimina a classe desfavorecida. Os jovens que estão na universidade não estão obrigados a servir o exército, no entanto, aquele jovem que está cursando seus estudos básicos ou técnicos, deve, se sorteado, cumprir serviço militar por \$150 mensais a precárias condições de trabalho, ou, em caso de recusa, deverá pagar multa de cerca de \$700 dólares. Vejo aí não somente um símbolo de discriminação social, mas também um símbolo imanente de violência do Estado, infringindo, no segundo caso, os direitos constitucionais civis do jovem pobre peruano, uma vez que ao se negar a servir ao exército ele perderá também os direitos relativos a suas documentações cíveis.

Benjamin diz que “o caráter violento de uma ação não deve ser julgado segundo seus efeitos ou fins, mas apenas segundo a lei de seus meios. Sem dúvida, o poder do Estado tem olhos apenas para os efeitos...” (BENJAMIN, 2011, p. 144). Assim, a ideia de violência tem o intuito de apresentar uma noção do porquê elas se legitimam em nome de determinada ideologia, justificando atos bárbaros em nome, por exemplo, da democracia. O Estado, ao não autorizar a violência brutal de forma explícita, autoriza, contraditoriamente, que seus agentes executem cegamente qualquer ato natural com o direito positivo, fazendo com que a violência seja coibida pelo Estado no papel e na sua constituição, mas mantida e estimulada nas práticas cotidianas e na ideologia mítica e religiosa presente na função dessa mesma violência. Violência que nem sempre descamba para o aspecto brutal, físico, mas está onipresente em vários momentos da vida cotidiana, como no exemplo dado sobre a situação do serviço militar obrigatório atual no Peru e como analisado aqui acerca do colégio militar Leoncio Prado ficcionalizado por Vargas Llosa.

### 2.3 O “círculo” e a continuidade da violência

La tensión del bautismo y las acciones del Círculo, se sumó pronto una nueva agitación... (p. 34).<sup>69</sup>

Tudo acontece no Leoncio Prado. Há, entre os alunos, a necessidade de delimitação do grupo dominante que exercerá sobre o outro o reflexo da violência, testemunhada pelos militares no exército. Uma espécie de reprodução do sofrido, transmissão da violência, elemento fundamental na formação do chamado “Círculo”.

O ritual do batismo feito com os jovens ingressantes no colégio militar (chamados de "cachorros") era desempenhado cruelmente pelo grupo de veteranos do quinto ano, até que o Jaguar, aluno recém-chegado, revida as agressões e humilhações sofridas pelos "cachorros". Imediatamente após, Jaguar, impondo o medo, forma o "Círculo", um grupo de alunos que com o uso da força atua como superior aos demais alunos, os quais seguem sendo denominados “cachorros”. Os “cachorros” são obrigados a cumprir ordens do “Círculo” e aí a violência perpetua sua

---

<sup>69</sup> *A tensão do batizado e das ações do Círculo veio logo se somar a uma nova agitação...* (p. 39).

trajetória ao longo da obra, atravessando os portões e ocupando espaços outros geograficamente demarcados por Vargas Llosa nos bairros, ruas e casas do país.

Um viés marxista de análise de tal situação revela que, no que tange ao domínio do capital, quem detém o poder é aquele que, ou pertence à oligarquia e, sendo ele o detentor do capital, detém também os “subalternos”, ou aquele que com uso da força, potencial bélico e representatividade, como as forças armadas, tende a dominar esse segmento de poder e saber social. Nessa mesma linha, afirma Hannah Arendt:

... ao passo que os resultados das ações humanas escapam ao controle dos seus atores, a violência abriga em seu seio um elemento adicional de arbitrariedade; em lugar algum desempenha a fortuna, boa ou má sorte, papel mais decisivo nas atividades humanas do que no campo de batalha, e essa intromissão do inesperado não desaparece quando é chamado de “acontecimento fortuito” e é considerado cientificamente suspeito, e nem poderia ser eliminado através de simulações, cenários, teorias, e outros artifícios. (ARENDR, 1970, p. 4).

A continuidade da violência em virtude da necessidade do domínio do poder vê-se na Literatura de Testemunho da violência de Estado e exige, segundo Valéria de Marco (2004, p. 47), dois discursos de sujeitos de diferentes esferas sociais: um é excluído dos segmentos de poder e saber na sociedade; outro é representativo de um amplo meio social ou comunidade e, portanto, sua história é exemplar. Essa relação de domínio e poder se dá não somente entre a categoria dos oficiais; ocorre também entre os próprios estudantes que, por classificação de *status* social, força física e patente dentro do colégio militar, exercem seus domínios frente aos cadetes menos favorecidos. O simples fato de um estudante residir em um bairro desprivilegiado aponta para a sua fragilidade e, conseqüentemente, contra ele se dará a pressão dos grupos totalitários no internato.

No interior do colégio Leoncio Prado, os jovens cadetes apresentam comportamentos que não condizem com suas idades, tampouco com os códigos de condutas ali preestabelecidos. Entende-se que os estudantes, no momento em que sofrem com situações que os corrompem, castrando uma juventude que deveria ser gradativamente conquistada, criam um mundo paralelo para tentarem se desvencilhar do ambiente hostil e repressivo frente aos oficiais e professores. Evidentemente, a natureza da adolescência apresenta determinados elementos que lhe é peculiar, e que faz parte de qualquer processo de amadurecimento; no entanto, a agressividade

e a falta de limites e suas consequências vivenciadas por esses alunos requerem atenção especial.

Criam-se, então, espaços escusos onde os estudantes, sempre que não vigiados pelos superiores, atuam clandestinamente, cometendo os mais diversos delitos, incidindo até mesmo em crimes de cunho civil. Por inúmeras vezes, o narrador apresenta momentos em que os cadetes menores de idade, numa cadência transgressora das regras impostas pelo colégio e pelas leis cívicas, consomem bebidas alcoólicas e cigarros – fazendo-o sempre através de um fornecedor que é subornado pelos estudantes –, cometem furtos dentro e fora do colégio, apresentam atitudes racistas e homofóbicas, empenham-se em brigas comumente resultantes em agressão física. Claramente, por vezes, apresentam-se práticas como zoofilia (galinhas, cadelas...), e frequentes visitas a casas de prostituição.

- Quién lo hubiera dicho - dijo el Boa -. Tiene pinga de hombre.  
- Y tú una de burra - dijo Alberto -. Ciérrate el pantalón fenómeno.  
El Boa se rió a carcajadas y corrió por el reducto, sobre los cuerpos, con el sexo entre las manos, gritando “los orino a todos, me los como a todos, por algo me dicen Boa, puedo matar a la mujer de un polvo.” Los otros se limpiaban y acomodaban la ropa. El esclavo había abierto la botella de pisco, y después de tomar un trago largo y escupir, la pasó a Alberto. Todos bebían y fumaban. Paulino estaba sentado en un rincón, con una expresión marchita y melancólica. “Y ahora saldremos y nos lavaremos las manos, y después tocarán el silbato y formaremos y marcharemos al comedor, un dos, un dos, y comeremos y saldremos del comedor y entraremos a las cuadras y alguien gritará un concurso y alguien dirá que ya estuvimos donde el injerto y ganó de Boa, y el Boa dirá también fue el Esclavo, lo llevó el poeta y no dejó que nos lo comiésemos e incluso salió segundo en el concurso, y tocarán silencio y dormiremos y mañana y el lunes cuántas semanas”. (p. 94).<sup>70</sup>

A rotina do Colégio segue inalterada, ao passo que os cadetes criam estratégias para burlá-la. Vê-se aí um comportamento inverso que incide diretamente em oposição ao que é regido pelo exército. Nessa cena, os jovens estudantes

---

<sup>70</sup> - *Quem diria - disse o Jibóia. - Tem pica de homem.*

- *E você, de jumento - disse Alberto. - Feche as calças, monstrengo.*

*O Jibóia gargalhou e correu pelo reduto, por cima dos corpos, com o sexo entre as mãos, gritando: “Vou mijar em todo mundo, vou comer todo mundo, ninguém é Jibóia à toa, mato qualquer mulher na primeira metida.” Os outros se limpavam e ajeitavam a roupa. O Escravo tinha aberto uma garrafa de pisco e, depois de tomar um gole e cuspir, passou-a adiante para o Alberto. Todos bebiam e fumavam. Paulino estava sentado num canto, de cara murcha e melancólica. “E agora vamos sair e lavar as mãos e depois vão tocar o apito e vamos entrar em forma e marchar para o rancho, um dois, um dois, e vamos comer e sair do rancho e entrar nos alojamentos e alguém vai chamar para um campeonato e vamos dizer que já fomos lá com o mestiço e o Jibóia ganhou, e o Jibóia vai dizer que o Escravo também estava na história, foi o poeta que o levou e não deixou ninguém comer o Escravo, que aliás ficou em segundo no campeonato, e vão dar o toque de silêncio e vamos dormir e amanhã e segunda-feira e quem sabe quantas semanas.” (p. 116).*

apresentam atitudes que ultrapassam a “normalidade” das características de um adolescente. Percebe-se que há uma espécie de necessidade de amadurecimento imediato, suas ações remetem a ações de adultos e que, “improvisadas”, tornam-se inconsequentes. Repetidamente, comportamentos como esses e momentos como os da cena acima surgem na narrativa, fazendo com que o leitor não esqueça que se trata de adolescentes, os quais, embora sigam rotina de adulto, ainda estão se despreendendo da infância e por isso estão nitidamente confusos.

A cena a seguir mostra a forma violenta com que os jovens tratam uns aos outros, atuando a partir de um código hierárquico imposto pelo grupo de veteranos intitulado "Círculo". Percebe-se, ainda, o instinto de sobrevivência dos mais jovens, que também pelo uso da violência tentam defender-se das consequências à desobediência das ordens do "Círculo". A cena traz uma confusão durante a sessão de cinema oferecida dentro do colégio e que acaba por gerar uma briga entre dois estudantes, um pertencente ao "Círculo" e outro considerado "cachorro", visto que é novato na instituição.

Y todos comenzaron a decir: "Los de quinto están furiosos, lo hemos dejado en ridículo ante los perros, esta noche asaltarán las cuadras de cuarto". Los oficiales andaban de un lado a otro como ratones, preguntando: "¿cómo empezó la sopa?". "hablen o al calabozo". Ni siquiera los oíamos. Van a venir, van a venir, no podemos dejar que nos sorprendan en las cuadras, saltemos a esperarlos al descampado. El Jaguar estaba en el ropero y todos lo escuchaban como cuando éramos perros y el Círculo se reunía en el baño para planear las venganzas. Hay que defenderse, hombre precavido vale por dos, que los imaginarias vayan a la pista de desfile y vigilen. Apenas se acerquen, griten para que salgamos. Preparen proyectiles, enrolen papel higiénico y téngalo apretado en la mano, así los puñetazos parecen patada de burro, póngase hojas de afeitar en la puntera del zapato como si fueran gallos del Coliseo, llénense de piedras los bolsillos, no se olviden de los suspensores, el hombre debe cuidar los huevos más que el alma. Todos obedecían y el Rulo saltaba sobre las camas, es como cuando el Círculo, sólo que ahora todo el año está metido en esta salsa, oigan, en las otras cuadras también se preparan para la gran mechadera. "No hay bastantes piedras - qué caray, decía el poeta - , vamos a sacar unas cuantas losetas". (p. 49).<sup>71</sup>

---

<sup>71</sup>*E todos começaram a dizer: 'O quinto ano está furioso, ficaram de cara no chão na frente dos cachorros, hoje à noite vão invadir o alojamento.' Os oficiais andavam de um lado para o outro, pareciam ratos, perguntando: 'quem começou a bagunça?', 'se não falarem, vão já para o calabouço'. Nós nem ouvíamos. Eles vêm para cima, eles vêm para cima, não podemos deixar que nos surpreendam no alojamento, vamos esperar no descampado. O Jaguar estava no armário e todo mundo escutava, como no ano anterior, quando éramos cachorros e o Círculo se reunia no banheiro para planejar as vinganças. A gente precisa se defender, homem prevenido vale por dois, as sentinelas precisam vigiar da pista de desfile e gritar assim que eles chegarem, aí nós saímos. Preparem projéteis, enrolem papel higiênico e segurem firme com a mão, assim o murro parece coice de burro, metam uma lâmina de barbear na ponta do coturno, feito os galos do Coliseo, encham o bolso de pedras, não se esqueçam dos suportes, mais vale cuidar dos bagos do que da alma. Todos obedeciam e o Crespo pulava de cama em cama, até parece que o Círculo voltou, mas agora o ano inteiro está metido na*

Desvios de conduta como esses, apesar da rígida disciplina imposta pelos superiores, são comuns dentro dos alojamentos. O colégio militar Leoncio Prado mantém a ilusão de que tudo está sob controle e que está educando dentro dos melhores padrões um grande grupo de jovens peruanos, enquanto os jovens se corrompem em meio a tanta violência, hipocrisia e repressão. Nesse “microcosmo social” em que as diferentes cores de uma sociedade peruana convergem dentro de um contexto de valores militares, os jovens personagens constroem um universo onde a complexidade da forma humana é questionada, escancarada e desafiada da forma mais crua e verossímil. O "Círculo" é, por sua vez, o símbolo da perpetuação da violência e da imposição do poder pela força, aludindo às repetidas trocas de governos autoritários no Peru.

Nesse sentido, vê-se que o batismo dos "cachorros" é um ritual de iniciação tirânico, machista e que severamente faz analogia ao modelo do tradicional meio militarizado da Latino América. O "cachorro" era aquele que compunha o grupo mais maltratado da hierarquia estabelecida entre os estudantes. Essa esfera de poder se sustentava a partir da violência e principalmente da promessa de que, ao tornar-se veterano, o aluno "cachorro" poderia seguir a tradição e repetir com os outros novatos o que lhe fizeram.

O título original da obra *Bautismo de fuego* aponta para esse universo, formado pela pseudolinearidade, que configura o poder da castração e as inúmeras barreiras pelas quais o sujeito não consegue ultrapassar frente a uma sociedade opressora e excludente, que considera seus cidadãos peças de um jogo em que só conhecem as regras aqueles que detêm o poder.

Nesse “microcosmo social” que é Leoncio Prado, onde as diferentes cores de uma sociedade peruana convergem em um contexto de fortes valores militares, os jovens personagens constroem um universo no qual a complexidade da forma humana é vítima de escárnio e, por conseguinte, instiga à reflexão. No colégio, se mantém a ilusão de que tudo está sob total controle e que a educação empregada segue os melhores padrões de uma jovem elite peruana; enquanto que, contrapondo-se a essa assertiva, esses jovens se corrompem dadas as circunstâncias hostis em que vivem.

---

*coisa, escutem só, nos outros alojamentos também estão se preparando para a zorra. 'Porra, não tem muita pedra', dizia o poeta, 'vamos ter que arrancar umas lajotas.'* (p. 63-64).

Parafrazeando a sinopse do filme *A cidade e os cães* (1985)<sup>72</sup>, inspirado na obra, para finalizar esse capítulo, digo que a arte narrativa criada por Mario Vargas Llosa é um libelo contra a violência e a falsa virilidade que se quer inculcar nos adolescentes na tentativa de fabricar heróis da nação peruana, o que, entretanto, acaba por castrar toda a sensibilidade desses jovens. Assim, o realismo cru em que a obra é apresentada em uma narrativa magnificamente estruturada dá vida a um romance autêntico e provocador.

---

<sup>72</sup> Título original: **La ciudad y los perros**. Direção: Francisco J. Lombardi. País: Peru. Ano: 1985.

### Capítulo 3 – A crítica ao autoritarismo e a *mimesis* nas narrativas de Augusto Roa Bastos e Mario Vargas Llosa

Las letras latinoamericanas nunca se resignaron a sus orígenes y nunca se reconciliaron con su pasado ibérico. (RAMA, 1984, p. 15).

O que é ser latino-americano? Ao longo da produção desse trabalho, essa interrogação assombrava cada leitura, cada reflexão sobre o contexto da produção, da narração e da recepção das obras de Augusto Roa Bastos e Mario Vargas Llosa. Quem se atreveria a responder objetivamente a essa pergunta?

Muitos sociólogos, filósofos, cientistas políticos, teóricos e críticos de literatura se dispuseram a alcançar uma resposta para essa questão, ainda que nunca uma resposta precisa e universal. Somos, quem sabe, um coração que pulsa graças aos "rios arteriais" que, como diria Pablo Neruda em *Canto Geral* (1990), dão vida a nossas terras. Estamos constantemente, como diria o argentino Néstor Canclini (2008)<sup>73</sup>, "à procura de um lugar neste século", como sempre estivemos e assim como parecem estar nossos escritores da literatura hispano-americana, obrigados a produzirem grande parte de suas constituições literárias distantes de suas nações.

Jorge Luis Borges, Gabriela Mistral, Augusto Roa Bastos, Julio Cortázar, Mario Vargas Llosa, entre outros, foram "peregrinos pensando a distância o sentido do lugar de origem" (CANCLINI, 2008, p. 30). Suas obras expressavam uma necessidade de compreensão de algo que ia muito além dos conflitos políticos e regimes autoritários que os puseram em exílio. Suas obras representavam uma polifonia que, composta por pontos diferentes, culminava num coro em prol da resistência pela arte e da arte pela resistência. Cada escritor com sua peculiaridade, sua técnica, sua preocupação estética e crítica, todos eles atuaram de modo a permitir hoje uma visão suplementar da Latino América do século XX.

Augusto Roa Bastos e Mario Vargas Llosa representaram em suas obras não somente uma visão de seus locais de origem, Prata<sup>74</sup> e Andes, respectivamente, mas

---

<sup>73</sup> Referência ao livro de Néstor Canclini: **Latino-americanos à procura de um lugar neste século**. São Paulo: Iluminuras, 2008.

<sup>74</sup> O Paraguai é considerado componente de região da Plata não somente por questões linguísticas, como também por compor a "Cuenca del Plata" tratado assinado pelos países banhados pelo rio da Plata: Argentina, Uruguai, Bolívia, Paraguai e Brasil, tendo como propósito de acordo com o "Artículo I. - *Las Partes Contratantes convienen en mancomunar esfuerzos con el objeto de promover el*

de uma América Latina atormentada pelo autoritarismo de seus governos e sufocada pelas intervenções exteriores, mesmo após a independência política do Paraguai e Peru.

Considerando que a temática condutora "representações do autoritarismo" guiou até o presente momento o estudo das obras "La excavación", "La gran solución" e "El prisionero" de Roa Bastos e *La ciudad y los perros* de Vargas Llosa, o propósito desse capítulo é compará-las de modo que se possa atestar a hipótese de que as referidas obras apresentam através de seus narradores uma desobediência ao discurso oficial historiográfico, ao contrapô-lo a partir do texto literário. Em se tratando de historiografia e representação de um discurso que muitas vezes contradiz o discurso oficial, concepções como memória e passado devem ser prestigiadas de modo a dar luz às análises apresentadas. Para tal, é imprescindível destacar as visões teórico-críticas adotadas sobre esse tema no presente estudo.

Observa-se que, segundo a Teoria Crítica Social, bem como a concepção benjaminiana de passado, as produções literárias retratam um período histórico experienciado pelos autores e a memória individual passa a ser a representação de uma memória coletiva. A obra literária enquanto produção humana é, por sua vez, parte integrante desse contexto histórico-social. Desse modo, é possível entender que as narrativas de Roa Bastos e Vargas Llosa, uma vez imersas em experiências pessoais e testemunhais, incidem na solidificação de uma memória coletiva nacional.

Os estudos de Walter Benjamin oportunizam a observação sobre uma nova compreensão da história humana. Para ele, "os escritos sobre a arte ou literatura só podem ser compreendidos em relação a essa visão de conjunto a iluminá-los de seu interior" (BENJAMIN apud LOWY, 2002, p. 16). A forma literária passa a ser a linguagem que supõe a expressão de si mesma, como a revelação de um instante, aquilo que utiliza a linguagem em imagens para torna-se unidade. A imagem é uma das principais categorias dos estudos benjaminianos (MAIO, 2008), sendo para ele um elemento capaz de estabelecer vínculos entre o real e o imaginário, e também uma fonte especulativa do discurso histórico e forma de conhecimento. Assim como assevera Willi Bolle:

---

*desarrollo armónico y la integración física de la Cuenca del Plata y de sus áreas de influencia directa y ponderable.* Disponível em: <<http://www.cicplata.org/?id=tratado>> Acesso em: 03 jun. 2014

A “imagem” é a categoria central da teoria benjaminiana da cultura: “alegoria”, “imagem arcaica”, “imagem de desejo”, “fantasmagoria”, “imagem onírica”, “imagem de pensamento”, “imagem dialética” (...) A imagem possibilita o acesso a um saber arcaico e a formas primitivas de conhecimento, às quais a literatura sempre esteve ligada, em virtude de sua qualidade mágica e mítica. Por meio de imagens – no limiar entre a consciência e o inconsciente – é possível ler a mentalidade de uma época. (BOLLE, 2000, p. 42).

Benjamin, portanto, caracteriza a literatura como uma forma em potencial de conhecimento e a imagem como um meio de atingir ou resgatar um saber que ficou no passado.

Uma vez que questões de memória, lembrança e esquecimento permeiam as produções literárias de Augusto Roa Bastos e Mario Vargas Llosa, tais elementos merecem especial atenção nas análises de suas obras. A latente problemática político-social do Paraguai e Peru, apresentada pelos respectivos narradores, me impulsiona a refletir sobre seus sujeitos ficcionais, a fim de alcançar uma identificação mimética do "eu" latino-americano. Essa reflexão torna-se imprescindível para que se possa compreender esse indivíduo como um sujeito vinculado a uma história nacional permeada por recorrentes ditaduras e guerras.

Os narradores e personagens das obras ficcionais selecionadas para análise nesse estudo apresentam uma narrativa que transita pelo tempo passado e se situa num exercício constante de rememoração que, por vezes, apresenta-se de forma anacrônica em Roa Bastos e diacrônica em Vargas Llosa. Essa percepção oportuniza uma leitura capaz de aproximar ambas as narrativas em suas formas de enfrentamento diante da opressão histórica a que se referem e perceber o distanciamento nos seus elementos de composição quando buscam recuperar o passado, com suas contradições e fantasmagorias.

A partir dessa abordagem, vejo sinteticamente o passado como um elemento temporal, que remete a tudo que ocorre anteriormente ao presente, independentemente dos seus hiatos, uma vez que o sucedido antes do agora/hoje pode ser considerado *história*. É aí que age a memória, no resgate de elementos que passaram ou na tentativa de evitar o apagamento desses feitos relevantes ao indivíduo. O reverso também é elemento de indagações, pois, como veremos, para alguns pensadores o esquecimento é tão ou mais importante que o lembrar, pois aquele pode evitar males e dores que a lembrança, ainda que involuntariamente, traz à tona.

Em *Sobre o conceito de história*, Walter Benjamin assevera que o passado não pode ser apreendido tal como ele foi; ele é apreendido do ponto de vista do presente, quando enfim é reconhecido. (BENJAMIN, 1985, p. 224). A história é, por conseguinte, uma releitura do passado a partir do presente. Benjamin aponta essa como mais uma diferença entre o materialismo histórico e o historicismo, o qual entende o passado como uma sucessão de acontecimentos lineares. Já o materialismo histórico considera o passado como algo que só pode ser compreendido se se levar em consideração o que veio depois.

O passado trazido à memória é um complexo de imagens dispersas em que para resgatar os fatos ocorridos é preciso interligá-las. Essa junção, contudo, impossibilita recuperar o passado em sua magnitude, pois essas “imagens” muitas vezes são insuficientes ou incompletas. Essa pode ser considerada uma das razões pelas quais a humanidade buscou “guardar” feitos passados por meio de desenhos, diários, pinturas, cartas, fotografias, narrativas em geral..

Nesse sentido, tentar compreender o passado é sempre uma tarefa conflituosa. Beatriz Sarlo (2007) entende que esse conflito salienta-se na “disputa” entre memória e história, pois segundo a autora nem sempre uma está de acordo com a outra no que tange à reconstituição da lembrança e que um “entendimento entre ambas é um lugar comum.” (SARLO, 2007, p. 12). A autora assevera ainda que:

não se prescinde do passado pelo exercício da decisão nem da inteligência; tampouco ele é convocado por um simples ato de vontade. O retorno do passado nem sempre é um momento libertador da lembrança, mas um advento, uma captura do presente. (SARLO. 2007, p. 9.)

Indo ao encontro do que afirma Sarlo, Harald Weinrich (2001) salienta que a junção de acontecimentos vistos como imagens isoladas dá forma à “força da imaginação” e tudo o que deve ser lembrado tem o seu lugar determinado na construção dessa paisagem que é a memória. Roa Bastos reconstrói em suas narrativas uma parte da história dos conflitos bélicos pelos quais passou seu país e alguns dos quais foi testemunha. Tal “força da imaginação” citada por Weinrich refaz uma história do ontem a partir das concepções do hoje; o passado deixa de ser passado para se tornar presente, e assim como o filósofo Jaques Derrida defende, não mais existe passado, pois esse quando trazido à memória, é o presente transformado pelas circunstâncias do agora.

Desse modo, o passado e a memória dão luz aos contos de Roa Bastos com *flash backs* involuntários que invocam um passado atormentador e o atualizam com as bagagens do presente. Tudo que as memórias dos personagens de Roa Bastos rememoram são cadeias de acontecimentos historiográficos trágicos, todos entrelaçados entre a ficção, a liberdade imaginativa da obra literária e as tormentas de uma história escrita forçadamente pelas consequências de atuações político-sociais autoritárias que marcaram o rumo de uma nação. Contudo, a rememoração e a carga que cada personagem traz consigo pela experiência no passado histórico paraguaio se converte em condutas divergentes, mas que os aproximam por uma única força: a ideia de liberdade, seja ela pelo coletivo ou pela individualidade.

No romance de Vargas Llosa, a estratégia utilizada para a representação da memória e das rememorações do passado se dá de forma distinta da de Roa Bastos. Vargas Llosa não insere *flash backs* em sua narrativa a fim de recuperar o passado de suas personagens, ele o faz de maneira cinematográfica. Produz recortes do tempo cuidadosamente demarcados de modo a manter o sentido e a coerência da narrativa. As personagens raramente lembram (de) algo; o passado vem à tona na obra por meio de uma captura instantânea da lembrança como se o simples fato de recuperá-la não produzisse qualquer efeito de distorção do fato narrado. A memória na obra do autor se dá em sua própria construção do eu que se narra autobiograficamente. Junto a essa relação de memória e passado está a técnica empreendida por Vargas Llosa para inserir o tempo em sua narrativa – o estudo desse último aspecto poderemos conferir a seguir, como um dos recursos que impulsionaram o *Boom*.

### **3.2 O *Boom* e a Nova Narrativa hispano-americana**

O campo da narrativa hispano-americana, cujo impacto deu-se em toda literatura do Ocidente do século XX com o vanguardismo do chamado *Boom*, apresenta uma sequência literária de alcance supra-histórico, uma espécie de força metafísica que começou a permear a produção literária da América Hispânica a princípios dos anos 1920. García-Bedoya (2012) afirma que os autores mais representativos desse período foram Miguel Ángel Asturias e Alejo Carpentier.

Tal vanguardismo que se espalhou muito rapidamente pela América Latina com as consequências da Primeira Guerra Mundial, tendo coincidido ainda com a produção literária de aspecto regionalista devido a uma estreita relação de apoio de ambas as correntes a uma classe social mediana que luta para desempenhar um papel de destaque na vida política, econômica e cultural de seu entorno, questionando assim a posição hegemônica dos tradicionais grupos oligárquicos. Pouco a pouco, uma narrativa inovadora foi surgindo, desde os primeiros experimentos da década de 1920, passando pelos avanços dos anos 30 e 40, com seu maior representante em Jorge Luis Borges, que com o florescimento de sua produção literária impulsionou o *Boom* dos anos 60. García-Bedoya afirma:

En ese proceso de consolidación, cabe señalar un año clave: 1949. En ese año, los tres narradores más destacados de la generación vanguardista, Asturias, Borges y Carpentier (quienes conforman el ABC de la nueva narrativa hispanoamericana y merecen ser llamados sus fundadores), publican obras esenciales, reveladoras de la madurez ya entonces alcanzada: el cubano Alejo Carpentier publica su novela *El reino de este mundo*; el argentino Jorge Luis Borges publica una de sus más importantes colecciones de relatos, *El Aleph*; en tanto Asturias saca a luz la novela que en opinión de un gran sector de la crítica es su obra maestra, *Hombre de maíz*. Un somero examen basta para confirmar la alta calidad de la producción narrativa hispanoamericana que se había venido acumulando hasta 1967, y que viene coronar en dicho año *Cien años de soledad*, la obra paradigmática del *Boom*. (GARCÍA-BEDOYA, 2012, p. 86).

Dentre as publicações mais importantes do *Boom* após a década de 40 estão as obras de Augusto Roa Bastos e Mario Vargas Llosa selecionadas para esse trabalho.<sup>75</sup> Tais narrativas representam uma evolução que não surge tão somente como um reflexo de fatores externos, mas que acompanham o processo de modernização das sociedades, assim como afirma Ángel Rama no texto "El Boom en perspectiva" publicado originalmente em *Más allá del boom: literatura y mercado* no ano de 1984. Segundo Rama, o novo público, ávido leitor das produções literárias do *Boom*, é exemplo do desenvolvimento urbano, da industrialização, do avanço da educação e dos meios de comunicação, fatores que sustentaram o *Boom* dos anos

---

<sup>75</sup> Não limitando somente às narrativas aqui analisadas, cito cronologicamente algumas das principais obras dessa corrente: *Ficciones*, de Jorge Luis Borges (1944); *El señor presidente*, de Miguel Angel Asturias (1946); *El túnel*, de Ernesto Sábato (1948); *La vida breve*, de Juan Carlos Onetti (1953); *Bestiario*, de Julio Cortázar (1951); *El llano en llamas*, de Juan Rulfo (1953); *Pedro Páramo*, de Juan Rulfo (1955); *Los ríos profundos*, de José Maria Arguedas (1958); *Hijo de hombre*, de Augusto Roa Bastos (1960); *Sobre héroes y tumbas*, de Ernesto Sábato (1962); *Rayuela*, de Julio Cortázar (1963); *Cambio de piel*, de Carlos Fuentes (1967); entre outras. Levantamento semelhante a esse é possível encontrar em diversos livros que tratam do *Boom* hispano-americano.

1960. Ángel Rama, com base em reflexões de Walter Benjamin sobre a situação do autor nessa sociedade em transformação massificada por uma revolução industrial, afirma que:

el escritor no estaba desgajado de la sociedad sino que reaccionaba ante sus características específicas y sus pulsiones, adoptando actitudes y desarrollando formas que eran respuestas personales dentro de un campo de fuerzas ya establecido. Para comprender actitudes y formas, era necesario reconstruir, estructuralmente, todo el conjunto, lo que permitía apreciar en qué medida el "frison nouveau", más que una simple invención baudeleriana, era una de las leyes operativas del medio social que el escritor asumía y volvía contra (y dentro) ese medio. Pensar a los escritores y a sus obras dentro del marco social presente es igualmente una legítima y proficua tarea crítica, más urgente hoy en que la circulación de las obras literarias ha desbordado el estrecho circuito donde funcionaron casi siempre y han concitado el interés de los poderes económicos que han venido modelando la estructura social y el funcionamiento del mercado. (RAMA, 2005, p. 164).

Pode-se perceber que a consolidação de uma nova narrativa hispano-americana não teria sido possível sem as contribuições dos narradores do regionalismo/*criollismo*. Além disso, essa nova narrativa não se desenvolveu somente pelos caminhos do cosmopolitismo e pelas referências das culturas regionais, mas desses surgem um esforço de modernização constituindo o que Rama denominaria de narrativa transcultural, com novas estruturas plurais e de tendências renovadoras.

Uma das características dessa narrativa de tendências particulares é, conforme salientado na análise das obras ficcionais aqui estudadas, a exploração do tempo na narrativa. Esse importante aspecto da Nova Narrativa está presente nas obras de forma organizada com base na estratificação temporal. Não apresentam uma simples explicação do passado desde uma perspectiva do presente, como se vê nas narrativas do século XIX, mas fazem uso de diferentes imagens cronológicas que se iluminam reciprocamente, como nos contos "El prisionero" e "La excavación" e mais ainda no romance *La ciudad y los perros*.

No caso do romance de Vargas Llosa, a montagem é um recurso técnico fundamental para a estruturação do tempo na narrativa. A história se fragmenta em estratos que são colados mediante a uma técnica que se aproxima à usada na cinematografia. Há uma aparente desordem, mas que se posta de uma certa maneira a montagem permite revelar significados que talvez de outra forma não fosse possível fazê-lo. Esse recurso, conforme afirma García-Bedoya, se afina às ideias de Proust,

inserindo na narrativa as marcas "de una conciencia empeñada en aprehender el pasado mediante los recursos de la memoria." (GARCÍA-BEDOYA, 2005, p. 90).

Em *La ciudad y los perros*, o tempo fragmentado em imagens dispersas, que remetem a diferentes períodos temporais e espaços nos quais suas personagens transitam, representa a necessidade de costurar tais imagens coerentemente de modo a dar luz a um mapa panorâmico peruano, onde se pode ver nitidamente dois grupos dissonantes: aquele regido pelo novo pensamento neoliberal autoritário e emudecedor, e o quase emudecido que busca preservar uma identidade nacional com raíces fincadas em solo e tradições incas. A narrativa coloca o leitor como responsável por reunir os fragmentos e a partir deles remontar o passado peruano de dentro de um único espaço real/ficcional, o colégio militar Leoncio Prado. Dentro do Colégio e com o que se obtém das aventuras e lembranças das personagens fora do ambiente escolar, o leitor conecta coerentemente os fragmentos de uma história estilhaçada pelos impactos político-ideológicos a que sucumbiram o país nas décadas de 50 e 60 do séc. XX.

Nos contos de Roa Bastos, a consciência que se esforça para revisitar através de memória as imagens do passado surge de modo a desenhar não necessariamente uma técnica cinematográfica, mas um recurso de *flash back* de recuperação do passado que transita entre o real e o ilusório/irreal. Suas personagens, sempre ao recuperarem um feito passado, estão submetidas às circunstâncias que as tiram da consciência plena. Suas lembranças são constantemente atacadas por fatores como: dor, medo, sono, delírio, sufocamento, etc. Assim, as memórias recuperadas e inseridas nas narrativas de Roa por suas personagens estão sempre comprometidas pelas circunstâncias históricas a que pertencem.

Em todos os contos de Roa Bastos aqui analisados, uma tragédia histórica da nação paraguaia é lembrada enquanto a narrativa busca dar conta simultaneamente de apresentar outra tragédia histórica, porém que acontece no tempo presente da narrativa ficcional – como as lembranças de Perucho Rodi em "La excavación" acerca da Guerra do Chaco enquanto tenta sobreviver às consequências da Guerra Civil de 1947, ou mesmo as lembranças de Liberato em "La gran solución" sobre a Guerra do Paraguai quando tenta escapar da ida à frente de batalha na Guerra do Chaco.

Essencialmente, os textos aqui estudados e que se situam na Nova Novela cabem perfeitamente dentro da categoria "Obra aberta" que, como diz Umberto Eco (1991), são obras polissêmicas, de múltiplos sentidos em jogo, de inúmeras possibilidades de leitura em conflito, em que a significação somente pode ser completada em caso de intervenção ativa do leitor, que se encarrega de ordenar as informações, dar juízos de valores e estabelecer conexões. Exemplo disso é uma das obras que convida o leitor a participar do jogo: *Rayuela* de Julio Cortázar.

O verdadeiro *conteúdo* da obra torna-se seu *modo de ver o mundo* e de julgá-lo, traduzido em *modo de formar*, pois é nesse nível que deverá ser conduzido o discurso sobre as relações entre a arte e o mundo. A arte conhece o mundo através das próprias estruturas formativas dela (que, portanto, não constituem seu momento formalista, mas sim seu verdadeiro momento de conteúdo): a literatura organiza palavras que significam aspectos do mundo, mas a obra literária significa o mundo em si através da maneira como essas palavras são organizadas, ainda que, tomadas isoladamente, signifique coisas sem sentido, ou então acontecimentos, relações entre acontecimentos que parecem nada ter em comum com o mundo. (ECO, 1991, p. 258).

No sentido das reflexões de Eco sobre a forma e conteúdo nas narrativas hispano-americanas do chamado *Boom*, bem como a organização do discurso na obra de modo a estabelecer relações entre os acontecimentos da narrativa e o mundo exterior a ela, vê-se que uma das esferas que também atua de modo inovador nesse novo narrar da ficção é a linguagem empenhada pelos narradores. Essa linguagem deixa de ser um simples instrumento narrativo, um agente translúcido da razão e da obviedade, para se tornar um meio autêntico em prol de uma arrojada produção textual. Pela linguagem, força-se ao máximo a capacidade significativa das palavras, dos recursos estilísticos e dos próprios fatores transformadores da língua, bem como, no caso de Roa Bastos, referências à cor local através da língua guarani. Há, assim, a retirada da língua de uma posição de refém do serviço comunicativo, pondo-a enfim como objeto artístico fundamental para exprimir todos os significantes que se pode expressar na trajetória da narrativa.

Tentei aqui elucidar algumas características da Nova Narrativa hispano-americana e o chamado *Boom* surgido como consequência desse novo narrar dos escritores da América Latina. Ainda que muitos tenham questionado a existência desse "movimento" artístico, como Mario Vargas Llosa, por exemplo, em discussão com Ángel Rama sobre o tema (vide a seguir), é inevitável afirmar que o fenômeno não foi mera coincidência temporal, em que as produções literárias contemporâneas

passaram a apresentar recursos estéticos e contextuais que os aproximaram e provocaram um estrondo no mercado literário e na crítica do século XX. Questionando Rama, Vargas Llosa afirma que:

Lo que se llama *boom* y que nadie sabe exactamente que es, yo particularmente no lo sé, es un conjunto de escritores, [...] cada uno tiene, cierta difusión, cierto reconocimiento por parte del público y de la crítica. Esto puede llamarse, tal vez, un accidente histórico. (VARGAS LLOSA, 1972 apud RAMA, 2005, p. 168).

O que Vargas Llosa chama de acidente histórico, Rama afirma ser a história obedecendo a forças transformadoras que iam gerando novas situações que com os avanços dos meios de comunicação também originaram uma força transformadora por parte do público leitor. Esse último foi definido por Julio Cortázar (RAMA, 1973, apud OVIEDO, 2005, p. 168) como um público que buscava marcas de uma identidade latino-americana na literatura produzida na época, a qual apresentasse, portanto, aspectos políticos e históricos do período.

É compactuando com os pensamentos de Rama e Cortázar que desenvolvo o presente estudo, também porque essa linha de raciocínio e leitura da produção intelectual do período em questão se afina à corrente teórica adotada nessa dissertação.

### **3.3 O micro e o macrocosmos: a *mimesis* da política autoritária na narrativa paraguaia e peruana**

O termo *mimesis*<sup>76</sup>, cunhado primordialmente por Aristóteles, refere-se à ação ou faculdade de imitar, reproduzir ou representar a natureza, ambiente ou contexto, o que constitui para o filósofo o fundamento da arte. Alguns teóricos contemporâneos como Erich Auerbach se dedicaram a analisar o conceito cunhado e defendido pela filosofia aristotélica. Em seus estudos, Auerbach (1996) traça a história da representação poética da realidade na literatura ocidental, considerando a obra

---

<sup>76</sup> “Imitação”, do latim *Imitatio*.

literária como representação do mundo, desenhado através da linguagem por alguém que o vivencia, ou vivenciou, sendo a literatura uma apropriação do mundo pelo artista que deseja retratá-lo. Também Günter Gebauer e Christoph Wulf se dispuseram a pensar os processos miméticos e as relações desse conceito com os processos culturais, estéticos e sociais. Para eles:

Nos processos miméticos aquilo que já foi adquirido pelo agente é constituído como algo próprio e posto à disposição por meio do hábito. O contexto histórico e cultural, a qualidade do espaço e do tempo, o ritmo e o movimento das ações têm grande significado no desenvolvimento mimético do saber prático e no seu uso em novas conexões. O conceito de *mimese* consegue relacionar os vários fenômenos culturais, estéticos e sociais uns aos outros. O motivo dessa capacidade está localizado na produção do conceito em um nível profundo e antigo do desenvolvimento histórico. Aqui, as percepções sensíveis, a geração de mundo, as formas, o interpretar prático e o agir social ainda estão estreitamente entrelaçados e relacionam-se diretamente à materialidade do mundo e à presença dos outros. Desta rede resultam as três grandes áreas: a cultura, a estética e o mundo social. (GEBAUER; WULF, 2004, p. 16).

Essa breve definição teórica dos processos da *mimese* foi posta como ponto de partida para esse capítulo, de modo a reforçar a hipótese de que as obras de Augusto Roa Bastos e Mario Vargas Llosa são *mimeses* de uma realidade repressora vivenciada por esses dois autores. Essa representação exige ser ouvida, como uma voz que grita em meio à multidão, em meio ao caos. Ela desafia através da estética da linguagem uma verdade que tenta ser absoluta e que suprime do sujeito o direito de escrever outra história, aquela por ele vista e vivida.

Dividirei aqui em duas esferas as diferentes estratégias narrativas adotadas por Roa Bastos e por Vargas Llosa. Viu-se que cada autor apresenta uma técnica independente e particular de inserção dos narradores de modo a representar a partir de perspectivas opostas o mesmo contexto histórico-político-social. Surpreende por ora pensar que em se tratando de Literatura Comparada a estratégia tomada aqui não aproxime as obras de modo a buscar nelas pontos convergentes, porém destaca-se a necessidade de distanciá-las primeiramente para que, por fim, a partir dos pontos divergentes, emanem os elementos que colocam ambas as obras no mesmo patamar artístico e temático.

Veremos que na primeira esfera está Roa Bastos, exigindo de seu leitor uma inserção no cerne da narrativa, ao passo que cria um microcosmo em curtas narrativas cujos episódios se expandem a ponto de permitirem caber dentro das histórias narradas o universo paraguaio e os conflitos oriundos do contexto autoritário que a

obra retrata. A segunda esfera, à qual pertence o romance de Vargas Llosa, apresenta o caminho inverso dos contos de Roa Bastos. Em *La ciudad y los perros*, podemos observar um macrocosmo que detalhadamente se insere no colégio militar, como se um país inteiro coubesse no espaço físico de Leoncio Prado e fosse reconfigurado na existência de cada personagem que compunham esse ambiente escolar. O colégio em si passa a ser a representação do Peru e de todos os aspectos autoritários que escreveram a história da nação.

Ricardo Piglia, em *Crítica y ficción* (2000), ao questionar sobre o papel da literatura dos anos 1960 na América Latina, bem como sobre o discurso do poder político ao contar sua própria história, ressalta que nesse período havia um espaço de reflexão intelectual diferente, que permitia colocar no centro do debate questões como as transformações sociais e as revoluções. Piglia afirma também que o poder político faz uso de seu exercício para impor uma maneira de contar a realidade, resultando em que essa produção da ficção por parte do Estado sustente um discurso que muitas vezes se faça acreditar por grande parte da sociedade.

Com isso, posso afirmar que o papel do escritor literário é crucial ao contrapor a ficção ao poder, mas não confrontando-o diretamente: encarando-o como quem intencionasse desmascará-lo. As narrativas literárias como as de Roa Bastos e Vargas Llosa lançam mão de uma estratégia que culmina na implosão do sistema representado pelo discurso do poder, fazendo uma literatura que, "considera sua tarefa escovar a história a contrapelo" (BENJAMIN, 1985, p. 225). Edna Peres (2002), em sua análise da obra de Mario Vargas Llosa e sua relação com a história, assim como a atuação da literatura hispano-americana nesse meandro, assevera:

O tratamento da matéria histórica confere novos rumos à narrativa hispano-americana contemporânea, aproximando o escritor ficcional do historiador. Este narra os feitos segundo uma lógica estrutural linear, com dados selecionados e contestados, estudados em sua pretensa verdade. Aquele pode cometer excesso imaginativo e ver os fatos por uma lógica artística. Entretanto, na pós-modernidade, o romancista assume uma cientificidade que se evidencia nas linguagens especializadas e intertextualizadas; leva rigorosamente em conta a historiografia ao compor sua obra, sem contudo deixar a originalidade de lado. Neste aspecto, o fator tempo lhe propicia a expansão da criatividade talvez mais do que os outros elementos da narrativa, ficando limitado apenas pelos percalços da representatividade da linguagem quando vai beber na fonte da História, na produção de uma história romanceada. (PERES, 2002, p. 3).

Nesse contexto, foram escritos os contos e o romance objetos do presente estudo, representando uma geração que por meio da arte buscou fazer-se ouvir. Os autores aqui analisados não encontraram problemas em transitar entre o real e a ficção, de tal modo que nessa corda bamba caminharam livremente sem que corressem o risco de trair a história de seus compatriotas. Martínez e Carriquiry afirmam que no caso de Augusto Roa Bastos "la concepción estética es una consecuencia natural de una ética, de la que constituye a la vez un elemento esencial y una manifestación evidente". (MARTÍNEZ; CARRIQUIRY, 2010, p. 7). No caso de Vargas Llosa, o caráter reativo é pouco transparente, aparecendo de forma inibida, dando espaço a uma narrativa que prioriza os procedimentos estéticos ao inserir a crítica ao contexto social como um pano de fundo que requer um enfoque especial do leitor para ser alcançado.

Nessa dialética entre a produção de uma literatura latino-americana que exige certo grau de comprometimento do autor com a denúncia de sua realidade e a realização de uma narrativa que interroga a necessidade do patrulhamento ideológico entre a obra criada e a identidade moral de seu criador encontram-se Roa Bastos e Vargas Llosa. Observamos nas palavras de Angela Maria Gutiérrez as duas perspectivas que, conforme se apresentam nas obras literárias analisadas nesse estudo, esboçam a identificação de um modelo hispano-americano diferente do ato de narrar a ficção, mas que caminha para o mesmo ponto de chegada, representando as preocupações de seu contexto social.

... há os que acreditam que a realização do ser latino-americano exige certo grau de compromisso do autor com a denúncia de sua realidade. Mario Benedetti, por exemplo, [...] afirma que não é possível dissociar a responsabilidade do escritor enquanto artista e enquanto homem, negando essa "improbable línea divisoria que muchos intelectuales (...) prefieren trazar entre la obra literaria y la responsabilidad humana del escritor." Há outros que apesar de retratarem a realidade do continente em suas obras, [...] se interrogam como Mario Vargas Llosa: "¿es posible y deseable que haya una identidad total entre la obra creadora de um escritor y su ideologia y moral personales?"; e há ainda, os que, como Cortázar, acreditam que "la novela revolucionaria no es solamente la que tiene un 'contenido' revolucionario sino la que procura revolucionar la novela misma, la forma novela". (GUTIÉRREZ, 1985, p. 2).

Tanto Roa Bastos quanto Vargas Llosa criticam o autoritarismo nas obras analisadas nesse estudo. Os dois se posicionam marcadamente contra esse regime implementado por seus governos; o fazem, contudo, de maneira diferente. Roa Bastos

compactua com a ideia de Benedetti, vinculando o papel do autor ao papel de sujeito comprometido com a sociedade e com a própria ideologia. Já Vargas Llosa advoga pela prioridade da obra de arte sem a necessidade de comprometer-se moralmente com o contexto social ou com a ideia de denúncia do sistema, ficando o poder transformador a cargo da identidade criadora das personagens da narrativa e sua profundidade estética.

Veremos então as duas diferentes formas de narrar a crítica ao autoritarismo e a representação do real por meio da ficção nas obras "La excavacion", "La gran solucion", "El prisionero" de Roa Bastos e *La ciudad y los perros* de Vargas Llosa.

No conto "El prisionero", Roa Bastos desenha sua personagem Víctor Saldívar como um soldado do governo paraguaio atuando contra os rebeldes na Revolução de 47. Víctor, que aparece sem voz, sem face e sem força – cuja participação na narrativa acontece pela ótica do irmão, Hugo –, tomou para si o compromisso de, a partir de sua perspectiva revolucionária, conquistar a liberdade e a dignidade paraguaias que sequer conhecia desde sua jovem existência. O seguinte fragmento revela esses ideais e características de Víctor, que o aproximam muito dos dados biográficos de Roa.

Víctor había combatido en la guerra del Chaco y de allí había traído esa urgencia turbulenta y también metódica de hacer algo por sus semejantes. [...] Víctor había vuelto de la inmensa hoguera encendida por el petróleo del Chaco con una honda cicatriz en la frente. Pero detrás del surco rojizo de la bala traía una convicción inteligente y generosa. Y se había construido un mundo en que *más que recuerdos* turbios y resentimientos, había amplia fe y exactas esperanzas en las cosas que podrían lograrse. (p. 195. Grifos meus).<sup>77</sup>

Ao contrário do irmão, Víctor dedicou-se incansavelmente à luta pela utopia do bem coletivo. O fez atuando tanto contra o governo, como no caso do referido conflito de 1947, como em favor do governo e da pátria, na Guerra do Chaco. Tinha ele ideais que mudariam a estrutura social do país, ideais pelos quais Roa Bastos também dedicou-se durante sua vida. Em seu discurso de agradecimento na cerimônia do prêmio Cervantes de Literatura, em 1989, Roa Bastos falou sobre a afortunada

---

<sup>77</sup> *Víctor havia combatido na guerra do Chaco e de lá trazia essa urgência conflituosa e metódica de fazer algo por seus semelhantes. [...] Víctor havia regressado da imensa fogueira acendida pelo petróleo do Chaco com uma profunda cicatriz no rosto. Mas por trás dessa ferida avermelhada de bala trazia uma convicção inteligente e generosa. E havia construído um mundo em que além de recordações confusas e ressentimentos, existia uma ampla fé e exatas esperanças nas coisas que se poderiam conquistar.*

coincidência que ligava o momento da premiação à recente transformação política no Paraguai, atribuindo a conquista democrática a todos que por ela lutaram; suas personagens *imitam* cada um desses sujeitos.

La segunda afortunada circunstancia que realiza para mí el otorgamiento del máximo galardón es su coincidencia, también augural, con un cambio histórico, político y social de suma trascendencia para el futuro de Paraguay: el derrocamiento, en febrero del pasado año, de la más larga y oprobiosa dictadura que registra la cronología de los regímenes de fuerza en suelo suramericano.

Este acontecimiento es singularmente significativo para la vida paraguaya en lo político, social y cultural, y marca la apertura de un camino hacia la instauración de la libertad y de la democracia bajo la construcción de un genuino Estado de derecho, como garantía de su legitimidad. Señala este hecho, en consecuencia, el comienzo de la restauración moral y material de mi país en un sistema de pacífica convivencia; la entrada de Paraguay en el concierto de naciones democráticas del continente. Significa, asimismo, el fin del exilio para el millón de ciudadanos de la diáspora paraguaya, que ahora pueden volver a la tierra natal, derrumbado el muro del poder totalitario que hizo de Paraguay un país sitiado. (ROA BASTOS, 1989, p. 1).

Dentre os cidadãos paraguaios que resistiram ao sistema totalitário do país estão as personagens de Rodi e Víctor, os quais apresentam perfis psicológicos semelhantes e vivenciam o mesmo momento histórico, a Guerra Civil de 1947, bem como haviam compartilhado o mesmo espaço nas tropas que foram à luta pelo Paraguai na Guerra do Chaco. Contudo, a posição de cada um como combatente na Guerra Civil distancia-se espacialmente, pois um está na *Celda 4* junto a outros presos políticos enquanto escava um túnel para tentar escapar, e o outro foi capturado recentemente e está sob vigia em uma casa incendiada de fazenda. Ao referir-se às mortes dos presos políticos da Guerra Civil e ao papel da sociedade frente ao momento histórico, o narrador de Roa Bastos dá voz a Perucho Rodi:

Esta estadística era la que regía la vida de esos desgraciados. Sus esperanzas y desalientos. Su congoja callosa pero aún sensitiva. Su sed, el hambre, los dolores, el hedor, su odio encendido en la sangre, en los ojos, como esas mariposas de aceite que a pocos metros de allí - tal vez solamente en centenar - brillaban en la Catedral delante de las imágenes. (p. 80).<sup>78</sup>

Perucho Rodi e Víctor Saldívar são irmãos na mesma causa, pela mesma ideologia. São, mesmo sem se conhecerem, mais irmãos, no sentido de proximidade,

---

<sup>78</sup> *Essa estatística era a que regia a vida desses infelizes. Suas esperanças e desalientos. Sua angústia saliente ainda que sensitiva. Sua sede, sua fome, suas dores, o mau cheiro, seu ódio aceso no sangue, nos olhos, como essas borboletas de aceite que a poucos metros dali - talvez somente em centenas - brilhavam na Catedral em frente das imagens.*

do que Hugo e Víctor, pois esses dois, distantes ideologicamente um do outro, colocam-se em posições fatalmente opostas. Já Rodi tem vez – ainda que na voz de seu narrador – e, protagonista, tem seus pensamentos e memórias contados junto aos fatos históricos narrados. No conto "La excavación", a narrativa se dá a partir das memórias de Rodi, que imperativamente desenha a própria história. No caso de Víctor de "El prisionero", por outro lado, as lembranças não pertencem a ele; são frutos das memórias de seu irmão, Hugo, quem conta-nos a história de Víctor.

Visualizo, portanto, duas narrativas muito próximas tematicamente, mas que estruturalmente se opõem pelo modo em que apresentam as personagens. Um deles, Rodi, é dono de sua história, e mesmo submetido ao autoritarismo e atrocidades do sistema, tem autonomia para contar a própria trajetória a partir de lembranças pessoais. Com tal aspecto, é possível associá-lo aos militantes do princípio do conflito bélico, quando ainda havia resistência e confiança no papel desses sujeitos que se dispuseram a lutar por um país livre. O outro, Víctor, já perdeu a autonomia e a força, e dele tiraram a voz e as lembranças, que passaram a pertencer àquele que detém o poder estatal. Seu irmão, Hugo, representa a força cega do Estado, ao passo que Víctor faz referência ao povo emudecido e enfraquecido pelo totalitarismo estatal. Contudo, Rodi e Víctor aproximam-se quanto à violência empregada por aqueles que não permitem a desobediência; ambos são assassinados, sinalizando um ponto final prematuro nas suas histórias, reforçando o motivo pelo qual eles lutavam.

Aveso ao perfil corajoso e engajado de Rodi e Víctor está Liberato, que para não tomar para si uma luta efetiva em prol do país, atua como coadjuvante de uma história que é sua, mas que não tem a pretensão de ganhar destaque. Liberato é, pois, a parcela da sociedade paraguaia que, vivendo em uma realidade menos afetada pelas consequências econômicas do país, prefere não envolver-se ativamente em questões políticas. Liberato tinha consigo um sentimento de patriotismo, mas tal sentimento transparecia através de um discurso crítico e resistente em relação à sua participação na guerra.

- Parecen chicos que van a jugar. ¡Y pensar que van nada menos que a morir!  
¡A morir...! - la voz de Liberato temblaba un poco de coraje y de miedo, mitad y mitad, como el vermuth y el amargo de su aperitivo.  
- ¡A morir! ¡Qué triste! Pobres también los que se quedan... (p. 177).<sup>79</sup>

---

<sup>79</sup> - *Parecem meninos que vão brincar. E pensar que irão nada menos que morrer! Morrer...! - a voz de Liberato gaguejava um pouco de coragem e de medo, meio a meio, como o vermute e o amargo de seu aperitivo. - Morrer! Que triste! Coitados também dos que ficam...*

Não era Liberato um covarde por se submeter à traição, à humilhação e a uma surra para evitar a frente de batalha na Guerra do Chaco; Liberato simplesmente preferia vê-la de longe, pois não acreditava na eficácia de seu papel no conflito bélico. Liberato como a maioria dos civis, acreditava plenamente em sua inaptidão para lutar em guerra, uma batalha que para ele não tinha razão de existir, exceto pelo que lia nos jornais e ouvia de trás do balcão de sua ferragem.

A análise desses três contos de Roa Bastos reitera o que afirmei anteriormente: encontramos neles, no seu centro, todo um Paraguai, repleto de medo, de dor e de esperança. Tudo que o país enfrentava nos seus períodos mais caóticos é inserido na vida ficcional das personagens, contada minuciosamente pelo narrador que age como um deus, descrevendo de cima esse microcosmo criado por Roa Bastos.

Mario Vargas Llosa, por sua vez, produz em sua narrativa o caminho inverso. Sua estratégia aponta para a formação de um macrocosmo existente dentro do colégio militar Leoncio Prado, em que tudo que há naquele espaço remete imediatamente aos elementos externos a ele e que retrata uma lógica estatal vigente no Peru repressor daquele período histórico.

Observou-se que em *La ciudad y los perros*, Ricardo Arana é na verdade assassinado pelo sistema, ou seja, pela instituição militar que *imitava* a instituição política implementada pelo regime de Odría, cuja estrutura não lhe permitia qualquer espaço de participação. O que acaba com a vida de Arana é, sobretudo, o meio social que exigia dele algo que não lhe havia ensinado. Ao contrário de Arana, Jaguar assume o total controle de sua vida e se instala adequadamente na sociedade. Enquanto o sistema se encarrega de eliminar um deles, o outro afirma sua autonomia e se livrando das interferências sociais que até aquele momento haviam determinado seu destino. Mario Vargas Llosa cria essas personagens a fim de retratar o seu próprio conflito com o mundo e através do romance desenha um mundo que servirá como uma via de escape frente à insatisfatória realidade em que vivia. Essa intencionalidade por meio da literatura emana a partir dos ideais sartreanos com os quais Vargas Llosa concordava, pois, àquela época<sup>80</sup>. Conforme aponta Medina:

---

<sup>80</sup> Pontuo que, após os anos 70, Vargas Llosa dera uma guinada ideológica em sua vida, passando a posicionar-se politicamente na direção oposta da que se considerava atuante até aquele período. Ele questiona, a partir desse outro momento, o radicalismo empenhado pelos socialistas que, munidos das reflexões de Sartre, caíam na mesma lógica totalitária que tanto haviam questionado.

La ascendencia que Sartre ejercía en aquella época sobre los intelectuales de izquierda en América Latina era enorme. Vargas Llosa lo comprobó en la actitud mostrada por la gran mayoría de escritores latinoamericanos contemporáneos, quienes estaban convencidos de que asumir una postura progresista, es decir, ser un intelectual de izquierda implicaba, también, asumir los pasivos de una revolución que tendría aparentemente como objetivo emancipar al hombre. (MEDINA, 2011, p. 24).

É importante sustentar aqui que independente, de qualquer posicionamento político ideológico, o que se busca alcançar com esse trabalho é uma leitura aberta da obra literária enquanto produção ficcional que, como dito anteriormente, *imita* um contexto autoritário ao qual sua produção está relacionada. De todo o dito anteriormente sobre a guinada ideológica de Vargas Llosa e sua postura crítica perante questões políticas, sem dúvida uma conclusão posso alcançar: antes e depois de qualquer giro ideológico, Vargas Llosa defende a liberdade individual do artista, do escritor em sua particularidade e do cidadão em convívio social, não admitindo frente a nenhuma ideologia a submissão de seus propósitos artísticos. Essa assertiva é, para ele, antes de tudo, ética e estética.

Com o exposto, identifico dois modos de narrar. Um modo, adotado por Vargas Llosa, que retrata um contexto político autoritário semelhante ao do contexto político-histórico nacional através da literatura; e outro, mais reativo, no qual Roa Bastos busca escancarar uma realidade objetivamente da forma mais crua possível.

Roa Bastos cria suas personagens e as coloca na narrativa de modo a dar uma ideia de encarceramento pleno em uma sociedade configurada em consonância com as suas próprias vidas dramáticas. A narrativa retoma o passado continuamente para tentar reagir no e ao presente, mas esse transforma-se num angustiante círculo vicioso que não desloca a vida para qualquer tipo de mudança; reitera, antes disso, a impotência do povo frente à imposição do poder.

Em Vargas Llosa, vê-se uma estratégia distinta, que dá mobilidade a suas personagens, as quais se locomovem conforme a própria máquina obscura do sistema – assim como os cadetes e oficiais do colégio militar, numa lógica que dá ao leitor um sentimento de claustrofobia em virtude da permanência em um mesmo espaço ainda que se tente colocar a vida em trânsito. De modo alegórico, é possível relacionar o colégio militar e o sistema de governo a um jogador de xadrez; colégio e governo imitam as regras e táticas do xadrez ao controlarem o espaço de locomoção das peças no tabuleiro e determinarem até onde elas podem e devem ir. Contudo,

vimos que essa relação, ainda que impere na obra, não é a máxima, uma vez que cadetes como Jaguar e Alberto, por exemplo, agem de modo a infiltrar o sistema e buscar liberdade investindo em desgastes existentes nos eixos que movem a máquina.

Tratei aqui de analisar as relações existentes entre as obras estudadas com o intuito de aproximá-las e distanciá-las, encontrando similitudes e diferenças que reafirmam a grandiosidade atribuída a elas. No entanto, parece relevante prestigiar e aproximar seus criadores, de modo a observar suas relações com a arte literária e as transformações que ambos creem que ela é capaz de proporcionar. São artistas que dedicaram suas vidas para a literatura porque acreditaram no potencial transformador que ela veicula. Dentre as características que aproximam Roa Bastos e Vargas Llosa no que tange à criação literária, destaco a concepção que ambos têm da importância do papel da literatura para a sociedade. Ao encontro disso, Mario Vargas Llosa afirma que:

Algunas veces me pregunté si en países como el mío, con escasos lectores y tantos pobres, analfabetos e injusticias, donde la cultura era privilegio de tan pocos, escribir no era un lujo solipsista. Pero estas dudas nunca asfixiaron mi vocación y seguí siempre escribiendo, incluso en aquellos períodos en que los trabajos alimenticios absorbían casi todo mi tiempo. Creo que hice lo justo, pues, si para que la literatura florezca en una sociedad fuera requisito alcanzar primero la alta cultura, la libertad, la prosperidad y la justicia, ella no hubiera existido nunca. Por el contrario, gracias a la literatura, a las conciencias que formó, a los deseos y anhelos que inspiró, al desencanto de lo real con que volvemos del viaje a una bella fantasía, la civilización es ahora menos cruel que cuando los contadores de cuentos comenzaron a humanizar la vida con sus fábulas. Seríamos peores de lo que somos sin los buenos libros que leímos, más conformistas, menos inquietos e insumisos y el espíritu crítico, motor del progreso, ni siquiera existiría. Igual que escribir, leer es protestar contra las insuficiencias de la vida. (VARGAS LLOSA, 2010, p. 3).<sup>81</sup>

Nesse mesmo sentido, refletindo sobre o papel da literatura a partir de seu potencial comprometimento com a comunidade paraguaia e latino-americana, assim como com o contexto social, Roa Bastos salienta que:

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

---

<sup>81</sup> Discurso de Mario Vargas Llosa na cerimônia de entrega do Prêmio Nobel de Literatura no ano de 2010. Disponível em: <[http://www.nobelprize.org/nobel\\_prizes/literature/laureates/2010/vargas\\_llosa-lecture\\_sp.pdf](http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/2010/vargas_llosa-lecture_sp.pdf)>. Acesso em: 05 jan. 2014

transformarla con las fábulas de la imaginación que en la realidad se inspiran. Es la primera gran lección de las obras de Cervantes. Y es esta batalla el más alto homenaje que me es dado ofrendar al pueblo y a la cultura de mi país que han sabido resistir con denodada obstinación, dentro de las murallas del miedo, del silencio, del olvido, del aislamiento total, las vicisitudes del infortunio y que, en su lucha por la libertad, han logrado vencer a las fuerzas inhumanas del despotismo que los oprimía. (ROA BASTOS, 1989, p. 9).

Vimos dois discursos diferentes e bastante próximos. Tanto Vargas Llosa quanto Roa Bastos acreditam no poder transformador da literatura e da educação agindo em sociedades com as dos países hispano-americanos. Defendem a obra de arte como instrumento limpo e pacífico para derrubar barreiras que inibam qualquer ato crítico, socialmente ativo e questionador. No entanto, observa-se claramente posicionamentos que se distanciam ideologicamente. Roa Bastos reitera a crença de que a literatura pode agir na sociedade como um recurso capaz de ganhar batalhas contra o sistema opressor e de provocar no leitor um descontentamento com a realidade imposta. Para Roa Bastos, a literatura não é simplesmente uma produção criativa fruto da imaginação sem compromisso com seu contexto de produção. Ao contrário, o escritor acredita que a arte literária não deve agir por si sem propósito: ela deve influenciar a realidade na qual se inspira. Vargas Llosa, por sua vez, vê a obra literária como fruto imaginativo que deve comprometer-se com a estética da própria arte – um posicionamento emergido após a guinada ideológica que o fez questionar os pensamentos socialistas antes adotados, quando o autor passou a defender uma obra literária sem compromisso ideológico, uma obra que transite entre o real e o ficcional sem qualquer limitação ou obrigatoriedade. Para Vargas Llosa, a literatura é, pois, um recurso para a justa fuga do real, levando o leitor para um plano imaginativo sem a necessidade de uma referência como ponto de partida ou de chegada.

## Considerações finais

Deberá nacer y desnacer cada día. A fuerza de morir tantas veces, el que pasa a través de esas resurrecciones, se vuelve un poco inmortal. (ROA BASTOS. 1995, p. 173).

Ao findar desse trabalho, reconheço, primeiramente que "La excavación", "La gran solución", "El prisionero" e *La ciudad y los perros* são obras de grande riqueza literária e que as análises delas oportunizaram um olhar mais nítido sobre seus discursos suplementares ao discurso da historiografia oficial do Paraguai e Peru. Essas obras representaram através da voz de seus narradores uma realidade sentida, sofrida e vivida com intensidade por esses países.

A literatura como *mimesis* de uma realidade aterrorizante desenvolveu também em seus leitores uma sensibilidade para rever e reler sua própria história a partir de um novo olhar. Essa sensibilidade que adquiri ao longo das experiências de leitura, possibilitou uma inserção mais transparente no contexto maior de opressão dos governantes e dos sistemas políticos em que sucumbiam a autonomia, a liberdade e o senso crítico das sociedades paraguaia e peruana. Leitura que evidenciou, sobretudo, uma tendência de Roa Bastos e Vargas Llosa a desobedecerem o discurso oficialmente implementado, de modo a representarem "denunciativamente" outra visão do mesmo fato, uma visão testemunhal sem perder o potencial estético ficcional.

Busquei, no primeiro capítulo, conhecer um pouco mais do Paraguai e das principais tragédias que o colocaram como o desgarrado irmão latino-americano. Vimos que o país foi ao chão como consequência da Guerra do Paraguai e posteriormente com a Guerra do Chaco. Em meio às inúmeras tentativas de reerguer-se, o Paraguai se via abatido novamente por sucessivas ditaduras que somente em 1989 cessaram "temporariamente", dando ao país um sopro de esperança com a virada democrática. Tentar identificar ou compreender a constituição de uma identidade paraguaia também foi um de meus desafios. Entendi ou interpretei que tal identidade se configura como uma imagem constituída a partir da junção de cacos de um espelho quebrado pelos dramas da história e que enquanto não houver uma real transformação social e política no país, a identidade de seu povo estará fadada a sempre ser o reflexo de um espelho montado a partir dos pedaços de sua memória.

Os três contos de Roa Bastos analisados nesse estudo me possibilitou enxergar tal afirmação. Em todos eles, o conflito identitário é tão latente quanto a

necessidade de questionar a própria história, de compreendê-la com o exercício de frequentes regressos ao passado, como bem o faz seus narradores através da técnica de *flashbacks*. Essa ida e vinda entre passado e presente é, para nós, nada mais que a necessidade de interrogar esse passado a fim de tentar alcançar nele respostas para as frustrações do presente.

Vimos que nem Perucho Rodi, nem Liberato, tampouco Hugo Saldívar encontraram em seus regressos ao passado respostas que lhes fizessem compreender as verdadeiras razões de suas situações e das circunstâncias em que se viam em meio ao caos do sistema governado por uma minoria autoritária. Parece-me oportuno salientar que Augusto Roa Bastos imprime muito de seu "eu" nessas personagens; cada uma delas tem uma personalidade bastante singular, mas se aproximam em suas frustrações, experiências e indagações, ao mesmo tempo em que se relacionam em tais aspectos com o seu criador. Roa Bastos é, em minha opinião, um paraguaio que dedicou a vida para dignificar sua nação e a cultura de seu povo. Mesmo expulso de sua terra, sempre lutou para que a verdadeira liberdade e a democracia fossem compartilhadas e comemoradas por seus conterrâneos. De tais sentimentos também compartilho, e são eles, talvez, os principais motivadores desse estudo sobre a literatura paraguaia e em especial a paixão crescente pela narrativa roabastiana.

O segundo capítulo desse estudo culminou na análise do romance de Mario Vargas Llosa e do contexto político-social de produção da obra peruana que ganhou destaque mundial com traduções para mais de trinta línguas. Com o estudo desse romance, observei que o autoritarismo imanente ao colégio militar Leoncio Prado configura-se num círculo vicioso que incide na inevitável violência. Vargas Llosa desenha um espaço ficcional baseado em sua experiência pessoal como aluno desse mesmo colégio, de modo a dar-nos um quadro das condições político-sociais enfrentadas pelo Peru nos anos da dura ditadura de Odría. Minha leitura dessa construção narrativa que transita entre passado e presente, a partir de uma técnica distinta da de Roa Bastos em seus contos, incide justamente nessa necessidade de remontar uma história como uma espécie de quebra cabeças que para ser entendido carece de cada peça em seu devido lugar. Contudo, na obra de Vargas Llosa, as peças estão postas propositadamente de forma desordenada, formando uma parte da história do Peru que, assim como a grande maioria dos países latino-americanos,

padeceu com o autoritarismo de seus governantes. É papel do leitor de *La ciudad y los perros* fazer a montagem desse quebra-cabeça. A leitura dessa imagem "completa" dará ao leitor oportunidade para fazer o que Vargas Llosa aponta ao longo da obra: uma dura crítica à política desempenhada pelo sistema governamental peruano dos anos 50 liderado por Odría, período em que somente a ideia de se fazer política era considerada um ato de delito.

Mario Vargas Llosa insere nesse romance todo o potencial literário do chamado *Boom* hispano-americano, sobretudo quanto à estética narrativa e às preocupações cosmopolitas, ambas identificáveis também nas narrativas de Roa Bastos, e que nas obras desses autores dão tom e voz a um grito que se tornou universal, o grito pela dignidade e liberdade política e sociocultural.

Conforme sinalizei no terceiro e último capítulo dessa dissertação, os micro e macro cosmos aqui identificados ao colocarmos lado a lado as narrativas de Roa e de Vargas Llosa imitam a partir de diferentes visões de uma mesma América Latina, um continente que segue retirando de seu entorno os escombros do passado e ainda está aprendendo com os danos da sua própria história. A transição democrática ocorrida em ambos os países evidenciam essa transformação – uma conquista celebrada por Roa e Vargas Llosa em seus inúmeros discursos e escritos ao longo de suas vidas. Ambos resgataram através das próprias memórias eventos históricos que jamais devem ser esquecidos para que não mais se repitam. *Mimesis* de tais eventos se tornaram eternizadas pela literatura. Suas narrativas são para nós, além de arte, um exemplo de ética e autenticidade.

Roa Bastos desenhou um universo nacional pleno dentro de seus contos. Um único episódio com personagens e circunstâncias ímpares representaram na narrativa roabastiana a nação paraguaia dos anos da Guerra do Chaco e da Guerra Civil. Todas as angústias e anseios evidenciados por seus narradores e personagens foram compartilhados conosco, seus leitores, que vimos, de fora para dentro, um país estilhaçado pelos dramas da história. Nesse mesmo sentido, porém com uma técnica distinta, Vargas Llosa nos trouxe um espaço ficcional/real em que coube quase que geometricamente todo o sistema nacional peruano no período da repressão estatal. Vargas Llosa representou em sua narrativa cada meandro do sistema político autoritário peruano, adotando um único ambiente – o colégio militar Leoncio Prado – que se tornou a própria máquina do sistema operada pelos então "soberanos"

proprietários, os militares governantes. É Leoncio Prado uma extensão ou imitação de todo o mecanismo vigente no Peru de Odría, testemunhado por Vargas Llosa durante sua adolescência e início da fase adulta.

Cabe dizer que encontra-se aqui apenas uma leitura das diversas possibilidades de se ler as obras de Roa Bastos e de Vargas Llosa e que por diferentes motivações e ideologias considero adotá-la e defendê-la. No âmbito ideológico e pessoal, ter posto lado a lado a narrativa de um Nobel de Literatura com um escritor paraguaio num exercício em que percebemos a elevação desse colocando-se à altura daquele é motivo de muito orgulho. Há muito que se explorar em ambas a literaturas, há muito que se pesquisar sobre ambos os autores, contudo, é inevitável afirmar que ainda no Brasil ainda são raras as investigações que tratem das obras de Roa Bastos e, nesse campo, os prazeres e descobertas são aqui incomensuráveis.

Inevitável seria comentar a gratificação em escrever a conclusão dessa dissertação de Mestrado, que carrega consigo o termo conclusão por uma simples designação formativa e que deseja dar o encerramento necessário ao que foi proposto com o projeto de pesquisa e que busquei alcançar ao longo desses dois anos de pesquisa. Evidentemente, esse trabalho não tem a pretensão de esgotar o tema ao qual se dedicou. Isso porque constatei, por fim, que o universo representado pelas narrativas de Roa Bastos e Vargas Llosa permite explorar os inúmeros e sinuosos caminhos que narrativas como as da literatura hispano-americana apresentam.

## Referências

ADORNO, Theodor et al. **The Authoritarian Personality**. Nova York: Harper, 1950.

\_\_\_\_\_. (1950). **Introdução à personalidade autoritária**. Trad. Francisco Rüdiger. 1989. Disponível em: <<http://adorno.planetaclix.pt/tadorno24.htm>>. Acesso em: 18 maio 2013.

\_\_\_\_\_. Theodor W. Engagement. In: \_\_\_\_\_. **Notas sobre literatura**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1991.

ADORNO, Theodor W; HORKHEIMER, Max. Ideologia. In: \_\_\_\_\_. **Temas básicos da sociologia**. São Paulo: Ed. Cultrix, 1973.

ANTELO, Raúl. Rama y la modernidad secuestrada. **Anais** do Latin American Studies Association, Dallas, Texas, mar. 2003, p. 1 - 13. Disponível em: <<http://lasa.international.pitt.edu/Lasa2003/AnteloRaul.pdf>>. Acesso em: 17 jan. 2014.

ARENDT, Hannah. **Da Violência**. Trad. Maria Claudia Brummond. Brasília: UNB, 1970.

\_\_\_\_\_. Estado nacional y democracia. (1963). Trad. José A. Zamorra. **ARBOR** Ciencia, Pensamiento y Cultura. CLXXXVI 742, marzo-abril (2010) p. 191-194.

ARIZA, Guadalupe Fernández. (Coord.). **Literatura hispanoamericana del siglo XX**. Málaga, Espanha: Universidad de Málaga. 2010.

AUERBACH, Erich. **Mímesis, la representación de la realidad en la literatura occidental**. Trad. I. Villanueva e E. Ímaz. México: Fondo de cultura económica, 1996.

BEDOYA, Rosario M. N. de. **Biografia oficial de Mario Vargas Llosa**. Lima, Peru, 2010. Disponível em: <<http://www.mvargasllosa.com/biograf.htm>>. Acesso em: 15 dez 2012.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985.

\_\_\_\_\_. Para uma crítica da violência. In \_\_\_\_\_. **Escritos sobre mito e linguagem**. 1915-1921. São Paulo: Ed. 34, 2011.

\_\_\_\_\_. Sobre o conceito de história. In \_\_\_\_\_. **Magia e técnica, arte e política**. Trad. Sergio Paulo Rouanet. 6. ed. São Paulo: Brasiliense, 1993.

BOLLE, Willi. **Fisionomia da Metrópole Moderna: Representação da História em Walter Benjamin**. 2ª ed. São Paulo. Editora USP, 2000.

- BOSI, Alfredo. **Ideologia e contraideologia**: temas e variações. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- CANCLINI, Néstor García. **Latino-americanos a procura de um lugar neste século**. São Paulo: Iluminuras, 2008.
- CANDIDO, Antonio. A verdade da repressão. **O opinião**, jan. 1972, nº 11. p. 15-22.
- CHAVES, Raquel. Entrevista com Roa Bastos. **Diálogo**. nº ou v. Asunción, 5 maio 1974. p. 33-37.
- CUNHA JUNIOR, Lincon; DAMIÃO, Carla. O conceito de fantasmagoria na teoria da modernidade de Walter Benjamin. **Anais** da 62ª Reunião Anual da SBPC, 2010.
- D'HORTA, Arnaldo Pedroso. **PERU**: Da oligarquia econômica à militar. Debates. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- DEGGELER, Oscar. **El túnel de Gondra**. 2011. Disponível em: <<http://www.abc.com.py/nota/el-tunel-de-gondra-heroismo-inteligencia-y-astucia-en-el-chaco/>>. Acesso em: 23 jul. 2011.
- ECO, Umberto. **Obra aberta**. 8. ed. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- FLECHA, Víctor Jacinto. **La guerra civil del 1947**. Secretaria de Cultura de Paraguay. 2011. Disponível em: <http://www.cultura.gov.py/lang/es-es/2011/05/la-guerra-civil-de-1947/>>. Acesso em: 21 jan. 2014.
- GALEANO, Eduardo. **As veias abertas da América Latina**. São Paulo, Editora: Paz e Terra, 1971.
- GARCÍA-BEDOYA, Carlos. **Indagaciones heterogéneas**. Estudios sobre literatura y cultura. 1ª ed. Lima: Grupo Pakarina, 2012.
- GEBAUER, Gunter; WULF, Christoph. **Mimese na Cultura**: Agir Social, Rituais e Jogos, Produções Estéticas. São Paulo: Annablume, 2004.
- GINZBURG, Jaime. Violência e forma em Hegel e Adorno. **Revista Brasileira de Literatura Comparada**. nº 16. 2010. p. 175-193.
- GUTIÉRREZ, Angela Maria. Trajetória ficcional de Mario Vargas Llosa. **Revista de Letras**. Fortaleza. jan-jun, 1985. p. 1-19. Disponível em: <[http://www.revistadeletras.ufc.br/revista%20vol.8,%20n.1\\_artigos.pdf](http://www.revistadeletras.ufc.br/revista%20vol.8,%20n.1_artigos.pdf)>. Acesso em: 29/09/2013.
- HALL, Stuart. **Da diáspora** – identidades e mediações culturais. Minas Gerais: UFMG, 2003.
- HORKHEIMER, Max. (1936). **Teoría Crítica**. Trad. Edgardo Albizu e Carlos Luis. Buenos Aires /Madrid: Amorrortu Editores, 2003.

KRYSINSKI, Wladimir. Augusto Roa Bastos: retrato em perspectivas. **Revista USP**, São Paulo. set./nov. 2005.

LOWY, Michael. **Walter Benjamin**: aviso do incêndio. São Paulo: Boitempo, 2002.

MAIO, Sandro. Imagens em Walter Benjamin: universo ficcional e Literatura. **Revista Fronteiraz**, PUC-SP. v. 2. nº 2., dez. 2008. p. 1–10.

MARCO, Valéria de. A literatura de testemunho e a violência de Estado. **Lua Nova**, São Paulo, nº 62, 2004. p. 45-68.

MARTÍNEZ, Gustavo; CARRIQUIRY, Margarita. **Roa Bastos**: dos miradas desde Uruguay. Montevideo: Rebeca Linke Editoras, 2010.

MELIÀ, Bartomeu. Identidad paraguaya en movimiento. **Lit. lingüíst.** Santiago, nº 13, 2001. p. 235-240.

MICHEL, Gislaine A. **Augusto Roa Bastos e Cândido López**: Invenção de realidades na guerra grande. 2008. 129f. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.

NASCIMENTO, Evandro; GLENADEI, Paula. **Em torno de Jaques Derrida**. São Paulo: Ed. 7Letras, 2000.

OVIEDO, José Miguel. Cortázar a cinco rounds. **Marcha**, ano XXXIV, nº 1.634, Montevideú, 2 mar. 1973.

PACHECO, Gloria Elizabete. **Augusto Roa Bastos**: o fazer literário como interpelação da história paraguaia. 2006. 86f. Dissertação (Mestrado em Literatura Comparada) – Programa de Pós-graduação em Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.

PERES, Edna. Os meandros do tempo em *A guerra do fim do mundo* de Mario Vargas Llosa. **Anais** do Segundo Congresso Brasileiro de Hispanistas. 2002.

Disponível em:

<[http://www.proceedings.scielo.br/scielo.php?pid=MSC0000000012002000300015&script=sci\\_arttext](http://www.proceedings.scielo.br/scielo.php?pid=MSC0000000012002000300015&script=sci_arttext)>. Acesso em: 10 jun.2013.

PIGLIA, Ricardo. **Crítica y Ficción**. Buenos Aires: Seix Barral, 2000.

RAMA, Ángel. El boom en perspectiva. In: \_\_\_\_\_. **Más allá del boom**: literatura y mercado. Buenos Aires, Folios, 1984.

\_\_\_\_\_. El Boom en perspectiva. **Signos Literarios** 1, jan./jun., 2005. p. 161-208

Disponível em:

<<http://tesiuami.uam.mx/revistasuam/signosliterarios/include/getdoc.php?id=16&artid=18&mode=pdf>>. Acesso em: 08 jan. 2014

\_\_\_\_\_. **Transculturación narrativa en América Latina**. 2ª ed. Buenos Aires: El Andariego, 2008.

RICOEUR, Paul. O entrecruzamento da história e da ficção. In: \_\_\_\_\_. **Tempo e narrativa**. Trad. Claudia Berliner. v. 3. São Paulo: Martins Fontes, 2010. p. 310-328.

ROA BASTOS, Augusto et al. **O livro da Grande Guerra**. Tradução de Josely Vianna Baptista et al. Rio de Janeiro: Ed. Record, 2002.

\_\_\_\_\_. Aventuras y desventuras del autor como compilador. **Revista Anthropos**. nº 115. Barcelona: Editorial Del Hombre, 1990. p. 13-16.

\_\_\_\_\_. **Contravida**. Madrid: Alfaguara, 1995.

\_\_\_\_\_. Discurso de recepción del Premio Cervantes. **Revista Anthropos**. nº 115. Barcelona: Editorial Del Hombre, 1989. p. 16-21.

\_\_\_\_\_. Editorial. **Anthropos**, nº 187. Barcelona: Editorial Del Hombre, 1999. p. 8-9.

\_\_\_\_\_. El arte de narrar en Augusto Roa Bastos. **Semana de Autor**: Augusto Roa Bastos. Madrid: Cultura Hispánica, 1986. p. 73-79.

\_\_\_\_\_. **El trueno entre las hojas**. Buenos Aires: Ed. Losada, 1968.

RODRIGUEZ Alcala Hugo; GIACOMAN, Helmy F. **Jorge Luis Borges en 'La excavacion' de Augusto Roa Bastos**. Long Island City, N.Y.: Ed. Anaya-Las Americas. 1973. p. 221-235.

ROIZ, Diogo da Silva. Ideologia (e contraideologia), uma utopia e mitologia: abordagens e discussões teóricas. **Revista Brasileira de Educação**. Rio de Janeiro. v. 15, nº 44, maio/ago. 2010.

ROLON, José Aparecido. **Paraguai**: transição democrática e política externa. São Paulo: Annablume, 2011.

SAGUIER, Ruben. **Augusto Roa Bastos e a Narrativa Atual**. Curitiba: Letras, 1976.

SAMOYAUULT, Tiphaine. **A intertextualidade**. Trad. Sandra Nitri. São Paulo: Hucitec. 2008.

SANTOS, Myrian. **A Luta da Memória contra o esquecimento**: Reflexões sobre os trabalhos de Jaques Derrida e Walter Benjamin. Belo Horizonte: Síntese Nova Fase, 1998.

SARLO, Beatriz. **Tempo passado**. Cultura da memória e guinada subjetiva. São Paulo: Companhia das Letras/ Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2007.

SELIGMMAN-SILVA, Márcio. (Org.). **História, Memória e Literatura**: o testemunho na era das catástrofes. Campinas, São Paulo: Unicamp, 2003. p. 297-350.

\_\_\_\_\_. **Local da Diferença**. Ensaio sobre memória, arte, literatura e tradução. Editora 34, São Paulo, 2005.

SEYMOUR, Menton. **El cuento hispanoamericano**. Antología crítico-histórica. 10ª ed. México: FCE, 2010.

STEPAN, Alfred. **Estado, Corporativismo e Autoritarismo**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980. p. 143-187.

UMBACH, Rosani; CALEGARI, Lizando; OURIQUE, João Luis P. **Violência e Memória na produção cultural**. Santa Maria: PPGL, 2012.

VARGAS LLOSA, Mário. (1963). **La ciudad y los perros**. Santiago, Chile: Wiracocha, 1967.

\_\_\_\_\_. **A cidade e os cachorros**. Trad. Samuel Titan Jr. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007.

\_\_\_\_\_. **Los cachorros (pichula cuellar)**. Barcelona: Lumen, 1970.

WEINRICH, Harald. **Arte e crítica do esquecimento**. Trad. Lya Luft. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 2001.

## Anexos

### Anexo 1



**El Colegio Militar Leoncio Prado fue creado en 1943 y se calcula que por sus aulas han pasado más de 50,000 jóvenes.**

Fonte: LEÓN, Rafo. **La Lima de Mario Vargas Llosa**: rutas literarias. Governo do Peru. Disponível em: <[http://media.peru.info/catalogo/Attach/vargas\\_10549.pdf](http://media.peru.info/catalogo/Attach/vargas_10549.pdf)>. Acesso em: 13 abril 2013.

## Anexo 2



Fonte: LEÓN, Rafo. **La Lima de Mario Vargas Llosa**: rutas literarias. Governo do Peru. Disponível em: <[http://media.peru.info/catalogo/Attach/vargas\\_10549.pdf](http://media.peru.info/catalogo/Attach/vargas_10549.pdf)>. Acesso em: 13 abril 2013.