

PUCRS

ESCOLA DE HUMANIDADES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS  
DOUTORADO EM LETRAS

JULIANA TERRA MOROSINO

**A PROSPECÇÃO DE UM *OIKOS* ROABASTIANO: ECOCRÍTICA, METALITERATURA E  
DUALIDADE EM PAUTA**

Porto Alegre  
2021

PÓS-GRADUAÇÃO - *STRICTO SENSU*



Pontifícia Universidade Católica  
do Rio Grande do Sul

JULIANA TERRA MOROSINO

**A PROSPECÇÃO DE UM *OIKOS* ROABASTIANO:  
ECOCRÍTICA, METALITERATURA E DUALIDADE EM PAUTA**

Tese apresentada como requisito para obtenção do grau de Doutora pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Escola de Humanidades da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

Área de concentração: Teoria da Literatura

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Regina Kohlrausch

Porto Alegre, 2021

JULIANA TERRA MOROSINO

**A PROSPECÇÃO DE UM *OIKOS* ROABASTIANO:  
ECOCRÍTICA, METALITERATURA E DUALIDADE EM PAUTA**

Tese apresentada como requisito para obtenção do grau de Doutora pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Escola de Humanidades da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

Área de concentração: Teoria da Literatura

Aprovada em: \_\_\_\_ de \_\_\_\_\_ de \_\_\_\_\_

BANCA EXAMINADORA

\_\_\_\_\_  
Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Regina Kohlrausch (Presidente)

\_\_\_\_\_  
Dra. Ivânia Campigotto Aquino (UPF)

\_\_\_\_\_  
Dra. Janaína de Azevedo Baladão de Aguiar (UFRGS)

\_\_\_\_\_  
Dr. Altair Teixeira Martins (PUCRS)

\_\_\_\_\_  
Carlos Alexandre Baumgarten (PUCRS)

Porto Alegre, 2021

## Ficha Catalográfica

M869p Morosino, Juliana Terra

A prospecção de um oikos robastiano : ecocrítica,  
metaliteratura e dualidade em pauta / Juliana Terra Morosino. –  
2021.

162 f.

Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Letras,  
PUCRS.

Orientadora: Profa. Dra. Regina Kohlrausch.

1. Literatura. 2. Ecocrítica Literária. 3. Augusto Roa Bastos. 4.  
Metaliteratura. 5. Dualidade. I. Kohlrausch, Regina. II. Título.

Dedico esta tese ao meu filho e ao meu  
marido que são amor e felicidade em  
minha vida.

## AGRADECIMENTOS

Agradeço, antes de tudo, ao meu marido Yuri Medeiros pelo incentivo, por acreditar em mim e por ter sido tão carinhoso, paciente e encorajador todas as vezes que pensei que não conseguiria chegar ao fim desta empreitada.

Agradeço especialmente ao meu filho Theodoro, que desde a barriga, tornou-se a grande motivação para que eu pudesse concluir esta tese e que esteve comigo durante a escrita final, seja nas madrugadas durante as mamadas, seja ao longo do dia enquanto o embalava para dormir. Hoje, junto de seu pai e de nosso primogênito canino, Chico, são a razão que me faz querer alçar novos voos.

Sou grata a minha família, em especial aos meus pais e irmãos pelo constante estímulo e por terem acreditado no meu potencial quando, por vezes, eu mesma duvidei.

Agradeço imensamente a minha orientadora Regina Kohlrausch pelo profissionalismo e sensibilidade com os quais me conduziu à conclusão desta tese. Sua compreensão e conhecimento foram fundamentais no desenvolvimento da pesquisa. Agradeço também a professora Maria Eunice Moreira por ter aceitado ser minha orientadora logo no início dessa jornada e por toda a solicitude com que atendeu minhas solicitações.

Agradeço a CAPES<sup>1</sup> pelo incentivo financeiro sem o qual este trabalho não teria sido realizado e a PUCRS pela excelência em ensino e pesquisa.

Agradeço, por fim, a saúde dos meus neste período trágico em que a pandemia segue ceifando milhares vidas e interrompendo sonhos como o que realizo agora.

---

<sup>1</sup> O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

*A inspiração nada mais é do que o suor  
de uma larga paciência.  
(Augusto Roa Bastos)*

## SUMÁRIO

<b>1.0 INTRODUÇÃO</b> .....	11
<b>2.0 DAS LÁGRIMAS E DA NARRATIVA PARAGUAIA</b> .....	16
2.1. CONTEXTUALIZANDO A HISTÓRIA E A LITERATURA PARAGUAIA DO SÉCULO XX.....	16
2.2 AUGUSTO ROA BASTOS: O FAZER LITERÁRIO E O PENSAMENTO SOBRE O MEIO AMBIENTE .....	26
<b>3.0 LITERATURA E ECOLOGIA</b> .....	36
3.1 ECOLOGIA E O <i>OIKOS</i> EM PERSPECTIVA: O LUGAR DA LITERATURA E DA ECOCRÍTICA.....	36
3.2. ECOCRÍTICA: A NATUREZA COMO CATEGORIA DE ANÁLISE LITERÁRIA .....	41
3.3 ECOLITERATURA .....	47
<b>4.0 CONTRAVIDA A NARRATIVA FICCIONAL DE UM <i>OIKOS</i> VEROSSÍMIL</b> .	58
4.1. UMA VIAGEM DE DESPEDIDA E DE REGRESSO AO LOCAL DE PARTIDA .....	58
4.2 DA MORTE AO RENASCIMENTO: UMA REESCRITA DO EU.....	64
4.3 MANORÁ E O ESPAÇO COMO FICÇÃO.....	94
4.4 O VENTRE MATERNO COMO PRIMEIRA MORADA.....	110
4.5. REESCRITA E REFERÊNCIA EM PERSPECTIVA DIALOGAL.....	126
4.6. <i>CONTRAVIDA</i> : VALORES QUE FOMENTAM UMA <i>PRÁXIS</i> AMBIENTAL .....	138
<b>CONCLUSÃO</b> .....	150
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	154
<b>ANEXOS</b> .....	161
ANEXO I .....	161
ANEXO II .....	162



## RESUMO

O presente estudo tem como propósito investigar os referentes ambientais ecológicos atrelados às questões histórico-sociais e identitárias a partir do exercício metaliterário presente na literatura do paraguaio de Augusto Roa Bastos, mais especificamente, em seu penúltimo romance *Contravida* (1994). Ao longo da tese buscamos, dentre outros motes, verificar a existência de uma sabedoria ecológica evidenciada na voz do narrador-protagonista e trazida à luz através da constante reescrita do *eu* ao longo da narrativa; bem como o papel do meio ambiente no romance desde uma perspectiva Ecocrítica, de modo a dialogar com os elementos histórico-culturais constitutivos de uma identidade paraguaia permeada de singularidades como o indigenismo e o bilinguismo. Nos questionamos sobre a possibilidade de a narrativa despertar uma consciência ecológica e de que forma ela se manifesta no romance. O estudo se sustenta, majoritariamente, na Ecocrítica Literária, com Greg Garrard, Terry Gifford, Cheryll Glotfelty, Flys Junquera, entre outros. Para além da análise Ecocrítica, o presente estudo se alicerça, também, ainda que em menor proporção, nas Teorias do espaço literário, nos Estudos culturais, na Ecosofia, nas Teorias críticas da sociedade, bem como na crítica literária, mais especialmente, latino-americana. O que conclui é que, *Contravida*, quando lida sob a lente da Ecocrítica e das singularidades culturais, linguísticas e transtextuais existentes, oportuniza um acender da consciência ecocêntrica em contraste à lógica etnocêntrica tão enraizada no homem contemporâneo. Desse modo, a narrativa de Roa Bastos reverbera a necessidade de uma nova postura, uma *práxis* ambiental avivada através da trajetória do narrador-protagonista, pondo em relevo um *oikos* ressignificado que se destaca na permanente interdependência entre o humano e o não-humano.

**Palavras-chave:** Literatura; Ecocrítica Literária; Augusto Roa Bastos; Metaliteratura; Dualidade.

## ABSTRACT

This study aims to investigate the ecological environmental references linked to historical-social and identity issues from the metaliterary exercise present in the Paraguayan literature of Augusto Roa Bastos, more specifically, in his penultimate novel *Contravida* (1994). Throughout the thesis, we seek, among other themes, to verify the existence of an ecological wisdom evidenced in the voice of the narrator-protagonist and brought to light through the constant rewriting of the self throughout the narrative; as well as the role of the environment in the novel from an Ecocritical perspective, in order to dialogue with the historical-cultural elements that constitute a Paraguayan identity permeated by singularities such as indigenism and bilingualism. We asked ourselves about the possibility of the narrative awakening an ecological awareness and how it manifests itself in the novel. The study is based mostly on Literary Ecocritique, with Greg Garrard, Terry Gifford, Cheryll Glotfelty, Flys Junquera, among others. In addition to Ecocritical analysis, this study is also based, albeit to a lesser extent, on Theories of Literary Space, Cultural Studies, Ecosophy, Critical Theories of Society, as well as on literary criticism, more especially, Latino- American. It concludes that *Contravida* when read through the lens of Ecocritique and the existing cultural, linguistic and transtextual singularities, provides an opportunity for a sparking of ecocentric consciousness in contrast to the ethnocentric logic so deeply rooted in contemporary man. In this way, Roa Bastos' narrative reverberates the need for a new posture, an environmental praxis enlivened through the trajectory of the narrator-protagonist, highlighting a resignified oikos that stands out in the permanent interdependence between the human and the non-human.

**Keywords:** Literature; Literary Ecocriticism; Augusto Roa Bastos; Metalliterature; Duality.

## 1.0 INTRODUÇÃO

*Hemos llegado al límite, regresemos. No queda tiempo.*

(Augusto Roa Bastos)

Os estudos sobre as relações entre a literatura e o meio ambiente resultaram, nas últimas décadas, na criação de uma nova linha crítica da literatura, dedicada à representação da natureza nas obras narrativas ficcionais, a Ecocrítica. Esse novo campo de investigação busca cessar com a tradicional separação entre as artes e as ciências, especificamente, entre literatura e a ciência da natureza. Tais relações fazem parte de um tipo de “ecossistema” no qual se identifica um conjunto formado por um grupo de organismos que interagem entre si. (GARRARD, 2006)

A Ecocrítica, um dos principais alicerces nos quais esta tese se apoia, é o estudo das relações entre a literatura e o ambiente físico natural. Este campo invariavelmente interdisciplinar tem ocupado espaço nos estudos teórico/críticos de muitos pesquisadores, que hoje em grande maioria,<sup>2</sup> trabalham com a premissa ecológica de que tudo está conectado ou inter-relacionado e certos de que é improvável desvincular a qualidade estética de uma obra ao seu contexto social, econômico, político e ecológico:

Quanto mais estudamos os principais problemas de nossa época, mais somos levados a perceber que eles não podem ser entendidos isoladamente. São problemas sistêmicos, o que significa que estão interligados e são interdependentes. Por exemplo, somente será possível estabilizar a população quando a pobreza for reduzida em âmbito mundial. A extinção de espécies animais e vegetais numa escala massiva continuará enquanto o Hemisfério Meridional estiver sob o fardo de enormes dívidas. A escassez dos recursos e a degradação do meio ambiente combinam-se com populações em rápida expansão, o que leva ao colapso das comunidades locais e à violência étnica e tribal que se tornou a característica mais importante da era pós-guerra fria. (CAPRA, 1998, p. 14)

---

<sup>2</sup> Cheryll Glotfelty - introdução da obra *The Ecocriticism Reader*. (1996)

Cheryll Glotfelty (1996) argumenta que a ecocrítica surge, desde de 1970, com pesquisadores da literatura e da cultura desenvolvendo teoria e crítica ecológicamente permeadas, no entanto somente em 1990 os estudos literários ambientais ganharam fôlego e interesse nas pesquisas acadêmicas. Destaca também que a ecocrítica evidencia-se como tendência no campo da crítica literária, onde propõe que se relacionem aspectos ecológicos à leitura de textos literários, à escrita e ao ensino sobre literatura.

É através dos estudos literários que a Ecocrítica busca nos aproximar da terra e nos ensinar a melhorar nossas relações com o meio ambiente. Na definição do tema central desta tese, observou-se que a Ecocrítica se apresenta ainda tímida nas pesquisas acadêmicas no Brasil, muito embora tenhamos em nosso país, e na América Latina como um todo, uma vasta e rica produção literária em que a força dos elementos da natureza se faz imponente.

O propósito da pesquisa de doutoramento foi tornar a Ecocrítica literária um dos pilares que sustentam este estudo sobre a obra do escritor paraguaio Augusto Roa Bastos (1917-2005), destacando temas como o cuidado ecológico; as relações entre o sujeito ficcional, seu entorno físico ambiental e social; as configurações do tempo nas relações entre o homem, a literatura e a natureza; bem como os efeitos da transtextualidade e da dualidade como características da narrativa.

Para tanto, selecionamos o romance *Contravida*, publicado no ano de 1994, como *corpus* de análise. A obra foi escrita durante o exílio na Espanha em 1980 e considerada pelo escritor como seu livro mais importante, mais cativante e mais autobiográfico, afrontando sua própria realidade humana. Nela, Roa Bastos apresenta uma obra que narra a essência da natureza humana e do destino em uma visceral tragédia latino-americana. Em *Contravida* o autor recupera a voz e a vida de um personagem do conto “La excavación”<sup>3</sup>(1953) como narrador autodiegético e o coloca na condição de sobrevivente da chacina e do túnel, elementos presentes na referida narrativa curta.

---

<sup>3</sup> Conto pertencente à obra *El trueno entre las hojas*, (1953) primeiro livro de contos publicado por Roa Bastos. As narrativas apresentam relatos nos quais o autor percorre diversos caminhos e paisagens do Paraguai rural do século XX, apresentando uma visão panorâmica da conjuntura social do país. Destaca-se na obra uma cosmovisão guarani devido a algumas reescrituras de textos místicos paraguaios atualizados e ressuscitados pelo autor, fazendo transcender figurativamente os elementos que compuseram as narrativas.

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. Dado como morto, o personagem vê sua vida se tornar uma perambulação que transcorre entre sonhos e pesadelos. Na narrativa, Roa Bastos apresenta um Paraguai de vidas e penitências, terra de intensa exploração à natureza e de uma história aterradora, cenário para remissão, sofrimento humano e crítica às consequências da exploração do homem ao entorno ambiental.

Buscamos problematizar, com base nestas caracterizações, se a narrativa de Roa Bastos apresenta consistente sabedoria ecológica capaz de despertar valores referentes ao cuidado com o meio ambiente. Assim como, se a metaliteratura presente na obra influencia na construção de um *oikos* roabastiano. Para tanto, nos detivemos também a observar o papel desempenhado pelo tempo e o ambiente físico na narrativa. No entanto, essas não eram nossas problematizações iniciais, tampouco conseguimos nos deter unicamente a elas. Durante a investigação e a leitura atenta da obra nos deparamos com problemáticas até então secundárias, mas que gradativamente foram tomando um espaço protagonizante e fundamental para a compreensão do exercício proposto por Roa Bastos no romance: uma viagem de retorno ao lugar de origem através da memória, das lembranças da infância, do deslocamento espacial e temporal, da contraleitura da própria trajetória literária através da metaliteratura e da poética das variações. Todas essas idiosincrasias articuladas, invariavelmente, às questões culturais, histórico, político e sociais que são características da literatura hispano-americana e que nos saltam aos olhos, especialmente, na literatura paraguaia.

Ainda assim, e como exposto anteriormente, a linha que norteará o caminho desta tese será a Ecocrítica Literária, que, embora ofereça inúmeras possibilidades de análise de um texto literário a partir de suas conjecturas fundamentais, não se sustenta como teoria. Neste sentido, recorreremos à Ecosofia como sustentação teórica, bem como à Educação Ambiental e, em certa medida, aos Estudos Culturais. Não obstante, considerando a potente crítica ao contexto histórico-político-social paraguaio presente nas obras roabastianas, no decorrer do estudo

faremos, também, uma constante articulação com a crítica literária latino-americana.

Destacamos, também, a importância do livro *post mortem Ecología y Cultura*<sup>4</sup>, publicado no ano de 2015, uma vez que se trata de um compilado de ensaios, relatos e poemas que mostram a inquietação do romancista sobre questões ambientais. A obra publicada pela filha de Roa Bastos, Mirta Roa, contém materiais deixados pelo autor antes de sua morte e é um compêndio de textos ecologistas oriundos de revistas, periódicos e arquivos pessoais do autor. Entre eles, está o único capítulo que se conhece de “Un país detrás de la lluvia”, a obra de Roa Bastos que muitos admiradores de sua literatura desejavam que aparecesse.

Apesar de parecerem perceptíveis as relações das narrativas ficcionais e não ficcionais do intelectual Augusto Roa Bastos com o meio ambiente e sua postura crítica ante a destruição da natureza, não há até o presente momento, na crítica literária nacional e internacional<sup>5</sup>, com exceção à pesquisadora norte-americana Jennifer French, estudos que apontam para uma análise ecocrítica das obras de Augusto Roa Bastos. A articulação das obras robastianas com a Ecocrítica dá vazão à necessidade de olhar para a narrativa literária como parte de uma ecosfera<sup>6</sup> capaz de alterar a concepção do leitor sobre o mundo que o rodeia<sup>7</sup>. A Ecocrítica Literária se manifesta, então, também como reflexo de um movimento

---

<sup>4</sup> Mirta Roa afirma que a ideia dessa recompilação surgiu depois que seu pai, Roa Bastos, lhe entregou um texto por ele escrito para uma palestra no “Simpósium del Grupo de los 100” ocorrido no ano de 1991 em Morelia, México. Um dos principais motivos pelos quais o livro foi elaborado e amplamente difundido, juntamente com o apoio e campanha anti-desflorestação da Organização Não Governamental Fundo Mundial pela Natureza (WWF) é a conscientização da sociedade paraguaia e dos representantes políticos sobre a importância de se frear o desmatamento das florestas e bosques no país, onde, segundo a WWF, a cada ano se perde 320.000 hectares de mata nativa.

<sup>5</sup> É relevante destacar que há uma pequena quantidade de trabalhos acadêmicos entre teses e dissertações sobre Roa Bastos no Brasil, a partir do ano de 2005, o banco de tese e dissertações da USP apresenta apenas 2 dissertações sobre o autor e no banco de teses e dissertações da CAPES, constam pouco mais de 20 pesquisas entre mestrado e doutorado figurando o escritor Augusto Roa Bastos.

<sup>6</sup> Segundo o dicionário Aurélio da Língua Portuguesa (2000) “Porção da Terra que compreende a biosfera e todos os fatores ecológicos que exercem influência nos organismos vivos nela existentes; conjunto de todos os ecossistemas da Terra”.

<sup>7</sup> Vejamos que a consciência de que já estamos atrasados na luta para evitar os efeitos catastróficos da aniquilação dos recursos naturais e sufocamento oriundo do aquecimento global é a premissa chave dos protestos que ocorrem hoje na Europa e dos debates da Cúpula do clima na ONU.

de preocupação com a crise ambiental, fazendo com que o campo das Letras, aparentemente distante das áreas das ciências da natureza, se mostre presente, forte e relevante frente a um problema universal.

A estrutura desta tese está composta por capítulos críticos, teóricos e de análise do texto ficcional, bem como de registros históricos que serão fundamentais para a compreensão da conjuntura social na qual a obra se insere. O primeiro capítulo busca dar conta da contextualização histórica a respeito do Paraguai, assim como do processo de consolidação de uma literatura paraguaia. Neste mesmo capítulo, trouxemos elementos biográficos e bibliográficos de Augusto Roa Bastos, articulando-os ao seu pensamento sobre a questão ambiental. Por conseguinte, nos detivemos ao conteúdo teórico-crítico, refletindo e transitando nos campos da Ecocrítica Literária, da Ecosofia e da Educação Ambiental. Neste capítulo, portanto, encontramos sustentação teórica para o estudo da obra que se dá no capítulo seguintes. Desta forma, o quarto e mais extenso capítulo volta-se para a narrativa ficcional, analisando não somente o enredo (apresentado ao longo da análise), mas questões como a criação de um *oikos* robastiano através da narrativa, o papel da transtextualidade, da metaliteratura e da dualidade nesse processo de construção, observando o espaço e a cultura como elementos singulares desse movimento. Como último subcapítulo trouxemos a questão da literatura de Roa Bastos como contributo no fomento à construção de uma nova *práxis* ambiental, sendo consequência de uma literatura comprometida com os valores da terra. O trabalho se encerra então com a conclusão, as referências e os anexos.

## 2.0 DAS LÁGRIMAS E DA NARRATIVA PARAGUAIA

De modo a apresentar um panorama contextual dos principais eventos históricos ocorridos no Paraguai e explorar as origens da literatura nacional paraguaia, as linhas a seguir buscam dar conta dos elementos histórico-sociais, políticos, literários e biográficos que circundam a vida e a obra de Augusto Roa Bastos. O capítulo articula também a congruência existente entre os aspectos biográficos do autor e os elementos de cunho eco-ambiental tão presentes em suas narrativas.

### 2.1. CONTEXTUALIZANDO A HISTÓRIA E A LITERATURA PARAGUAIA DO SÉCULO XX

A independência paraguaia conquistada em 1811 carrega consigo a ânsia por novos rumos culturais para a recente nação latino-americana, deixando para trás os séculos coloniais que foram, como diria Hugo Rodríguez Alcalá (1970, p.2), um vasto deserto com algumas matas verdejantes sobre a areia estéril. Após a independentização, o governo presidido por Fungencio Yedros, poeta, buscando o desenvolvimento da educação como tarefa central de sua gestão, cria, em 1814, três grandes espaços de estímulo cultural e obra intelectual, a Sociedade Patriótica Literária, a Academia Militar e uma Biblioteca Pública. Pouco tempo depois, o país cai sob o regime absoluto do Dr. José Gaspar de Francia, que se apodera do poder, implementando a mais cruel ditadura testemunhada e vivida pelo povo paraguaio, segundo Rodríguez-Alcalá. Sob o poder de Francia, não se podia entrar nem sair do país, qualquer tentativa de sair do Paraguai era punida com a morte, o ditador tornou a República Paraguaia numa imensa prisão. Um regime totalitário que perdurou mais de um quarto de século e que fez impossível a vida intelectual no país:



No se podía entrar ni salir del Paraguay y la sola tentativa de abandonar el país era castigada con la muerte. Gaspar de Francia convirtió a la joven república en una inmensa cárcel. Las instituciones de cultura fundadas en 1812 por la Junta fueron todas abolidas: la Sociedad Patriótica Literaria, La Academia Militar, el Seminario Conciliar. El dictador se propuso defender la independencia en virtud de un aislamiento absoluto y de una preparación militar tal que, el ejército, compuesto de cinco mil hombres, podía en cualquier emergencia llamar a treinta y cinco mil más bajo banderas. (RODRÍGUEZ-ALCALÁ, 1970, p. 22)

Os vinte e seis anos de isolamento total, de terror e de obscurantismo, foram fatais para a cultura da então jovem república paraguaia. A morte do déspota em 1840 pôs fim a um desastroso estado espiritual, o terror havia paralisado o espírito de todo um povo, como afirma Alcalá:

No había establecimiento alguno de educación, instrucción elemental moral y religiosa - declaró su sucesor el Presidente Carlos Antonio López (1792-1862) en 1854 en el seno del Congreso -. Había algunas escuelas primarias de particulares mal montadas y el tiempo había reducido el clero a un número muy diminuto de sacerdotes. En lo material la capital y las villas todas ofrecían el aspecto más desagradable: templos apuntalados y amenazados desplomarse: cuarteles desaseados, incómodos e insalubres: casas particulares rodeadas de escombros o próximas a arruinarse...(RODRÍGUEZ-ALCALÁ, 1970, p. 21).

As consequências do despotismo de Francia, conhecido como o Supremo, o isolamento do país, as escolas e templos em ruínas, bem como as prisões abarrotadas de presos, incluindo Fulgencio Yedros - fuzilado em 1821, tornou tardia uma “Literatura de independência”, que naquele período ganhava o mundo com o Romantismo, destaca Raúl Amaral (1985).

Vinte e quatro anos após a morte de Francia, em 1840, uma guerra exterminadora invade o Paraguai com seus efeitos nefastos, trata-se da Guerra da Tríplice Aliança (1864 a 1870), ou Guerra Grande como os paraguaios preferem chamar. Um conflito bélico entre o Paraguai e o Brasil que resulta na aliança entre este último com os países vizinhos Argentina e Uruguai, desmantelando o exército e a nação paraguaia que, a mando de Francisco Solano López (1827-1870), filho do então presidente Carlos Antonio López (1790-1862), incluiu mais de 70% dos homens e crianças na frente armada e promoveu o maior genocídio já testemunhado em um conflito bélico na história da América Latina.

Só no Paraguai, segundo o periódico BBC<sup>8</sup>, foram 300 mil pessoas, entre civis e militares, mortos em decorrência dos combates e das epidemias que se alastraram durante a guerra e da fome, estima-se que, dentre eles, 80% eram homens e meninos.

O Paraguai se vê arruinado, tal foi o efeito da catástrofe. Penosamente põe-se de pé depois de 1870 com o falecimento de Solano López junto aos últimos soldados no dia 01 de março daquele ano, no remoto confin de Cerro Corá. Apesar da derrota humilhante de seu general e último homem, Solano López, pouco a pouco o país vai se afirmando e se recuperando sob o orgulho de ter caído com “gloria deslumbrante” (RODRÍGUEZ-ALCALÁ, 1970, p. 2)

O século XX inicia orientado por uma geração a qual cabe a honra de ser a verdadeira fundadora da cultura moderna do Paraguai. Graças a ela, como destaca o historiador Rodríguez-Alcalá (1970), o processo de reconstrução nacional ganha passos largos, isso porque por mais de meio século não se pôde falar de paz devido a todos os conflitos internos e externos os quais vivenciou o país.

Para Trinidad Barrera (2006), se o Paraguai sobreviveu ao massacre da Guerra da tríplice aliança graças ao esforço de suas mulheres, a asfixia do país se fez ainda mais dramática com outro grande conflito internacional dessa era, a Guerra do Chaco (1932-1935). Guerra que sacudiu dois países irmãos, Paraguai e Bolívia, por questões de limites territoriais. Os interesses das companhias norte americanas, *Union Oil Company* e *Standard Oil Co.*, pelo domínio do petróleo e do estanho, que se supunha haver no território como o Chaco, aniquilou somente deste país mediterrâneo, cerca de quarenta mil vidas.

O Paraguai vence a guerra, contudo, numa guerra que inicia fadada ao fracasso, não há vitória a ser comemorada, não há petróleo, apenas mortos, caos e manchas de sangue na história:

Por outro lado, no Paraguai se sucederam mais de 15 ou 20 “revoluções” que não eram mais que revoltas entre dois partidos tradicionais e os militares no meio. O resultado que nos deixaram é um povo debilitado pela violência e os privilégios de classes. Não acredito que tenham servido para nada tantos golpes de Estado. Claro que tanto a Guerra do Chaco como a Guerra Grande [...] têm sido acontecimentos importantes para a história

---

<sup>8</sup> Disponível em: <<https://www.bbc.com/mundo/noticias-49323760>> Acesso em: 19/08/19

do Paraguai e, em outra dimensão, como parte da infausta história americana. (ROA BASTOS, 2003, sp<sup>9</sup>)

Roa Bastos viveu aqueles momentos quando tinha apenas quinze anos. Em 1933, ele e outro companheiro se alistaram para a frente armada, embora tenha desempenhado apenas trabalhos auxiliares e de enfermagem, especialmente na Bahia Negra. A Guerra do Chaco é, quem sabe, um dos temas de maior destaque em boa parte de suas obras, contos ou romances. Em *Hijo de hombre*: “Misión” e em *El trueno entre las hojas*: “La excavación”, “El regreso”, “El Karuguá”, “La gran solución”, e “El prisionero”. Em *El baldío*, relatos como “La rebelión”, “Hermanos” ou “Kurupí” refletem também, direta ou indiretamente, fatos relacionados com essa guerra:

A veces el tema está tratado en sus consecuencias sobre la población, bajo la forma de miseria, militarismo, violencia o traición. De este conflicto bélico brotará la ficción y, junto a ella, otro acontecimiento importante, el primer movimiento revolucionario nacional en Paraguay, construido por actores del drama. (BARRERA, 2006, p. 194)

Durante esta guerra, segundo Rodríguez-Alcalá (1970, p. 2), tanto nas trincheiras quanto na retaguarda, se faz uma revisão de valores. O resultado se apresenta e se concretiza na arte, primeiramente no teatro e na poesia, e posteriormente, na narrativa. A partir de então, principalmente, no despontar dos anos 1940, o vasto deserto literário do Paraguai do período colonial, das ditaduras e dos confrontos bélicos começa a fertilizar. Uma lírica de vanguarda começa a surgir, cujo impulso renovador servirá de estímulo para alarmar uma nova consciência artística. Segundo Rodríguez-Alcalá, em sua obra sobre a História da Literatura Paraguaia<sup>10</sup>, durante 1951 a 1960, bem como se pode testemunhar com grandes narrativas paraguaias que circulam na atualidade dentro e fora do país, o Romance e o Conto alcançam um nível de excelência que os incorpora entre as melhores narrativas do continente. O teatro, por sua vez, que durante o período de

---

<sup>9</sup> Entrevista concedida a Jéferson Assumção, disponível em: <<http://midianinja.org/jeferssonassumcao/cem-anos-de-roa-bastos-o-supremo-escriptor-paraguaio/>> Acesso em: 9 ago 2018.

<sup>10</sup> RODRÍGUEZ-ALCALÁ, Historia de la literatura paraguaya. Colegio San Jose, Asunción, 1970.

guerra com a Bolívia ganha um viés nacional, se destaca ao cumprir um desenvolvimento semelhante à de outros gêneros como o ensaio e a nova lírica:

La guerra del Chaco, comenzada en 1932, había sacudido la conciencia colectiva. [...] el teatro reflejaba artísticamente la vida auténtica del pueblo y con valentía y emoción denunciaba los abusos del caudillismo, la prepotencia de los comisarios y las injusticias de que era víctima el campesino. [...] una denuncia de las corruptelas de una sociedad ahora en trance de asumir mayor conciencia de sí. (RODRÍGUEZ-ALCALÁ, 1970, p. 195)

O romantismo no Paraguai foi decisivo na consolidação de uma Literatura nacional pautada, segundo Raúl Amaral (1966, p. 66-73) em três etapas. A primeira chamada de precursora, que vai de 1840 a 1860. A segunda conhecida como a “verdadeira romântica” perdurando de 1860 a 1870, e por fim, a terceira, difundida como a pós-romântica de 1870 a 1910. Alguns de seus grandes nomes foram Juan Andres Gelly, Carlos Antonio López, Francisco Solano López, Natalicio Talavera, Juan Jose e Jose Segundo Decoud, Vitoriano Abente e Diogenes e Hector Francisco Decoud. O romantismo coincidiu com a revolução de independência da hispano-américa, tendo como elementos principais a busca e fortalecimento de uma ideia nacionalista, a denúncia social e moral, a luta por liberdade e a exaltação do autóctone:

El pasado obsesionaba en el Paraguay del 900. De ahí que la literatura fuera ante todo una historiografía de clamoroso afán reivindicador, agresivamente nacionalista, para lanzar un mentís al vencedor, y una poesía y una narrativa de tema heroico, por un lado, o de idealización idílica y sentimental, por otro. En ciertos casos, se combinaba lo heroico, lo idílico, lo sentimental. (RODRÍGUEZA-ALCALA, 1970, p. 168)

Segundo Rodríguez-Alcalá, uma literatura crítica da realidade presente não era “oportuna”. A alma nacional tinha feridas profundas e precisava de urgente cura. Para o autor as dores de antes eram as dores do hoje.

Um salto no tempo nos leva do romantismo, etapa fundamental para a consolidação de uma literatura paraguaia, para a renovação poético-literária de 1940. Três grandes nomes ganham destaque na poesia dessa chamada Geração

de 1940 e que, embora haja controvérsias sobre a precisão da data<sup>11</sup>, não colocam em cheque o inquestionável mérito da poeta Josefina Plá (1903-1999) e dos poetas Héríb Campos Cervera (1905-1953) e Augusto Roa Bastos (1917-2005). Tais poetas, segundo Rodríguez-Alcalá,

realizan de consuno una labor cuyo propósito es poner al día la literatura - especialmente la poesía - de su Patria y verificar un balance y liquidación del modernismo. Pero en rigor, ya desde 1938 Josefina Plá, recién reintegrada al país tras un prolongado viaje, inicia, sola, una campaña renovadora y formula con perfecta lucidez todas las ideas que, años más tarde, la generación del 40 iba a hacer suyas. (RODRÍGUEZ-ALCALÁ, 1970, p. 63)

A renovação da poesia promovida pela geração de 40 traz consigo a adoção de uma nova atitude do escritor, ou seja, a partir dos anos 1940 surge no Paraguai um tipo de escritor que adota o fazer literário como o mais relevante dos fazeres e a literatura se converte não num passatempo, mas numa carreira, uma profissão ou um destino. Essa nova atitude será decisiva para a valorização das letras, escritores jovens e de mais idade compartilham o desejo por engrandecer a literatura nacional e, pela primeira vez, nomes como Augusto Roa Bastos, Héríb Campos Cervera e Josefina Plá adquirem prestígio internacional. Os três autores supracitados se associam no começo dos anos 1950 em um propósito intelectual que é colocar em destaque no Paraguai os valores da estética vanguardista. No entanto, tais anos não foram propícios para nenhuma atividade intelectual, pois mais uma vez o país estava sob o rigor de uma ditadura, regida pelo totalitário autocrata Alfredo Stroessner, em 1940, cujo rigor ditatorial provocaria uma guerra civil.

Essa guerra paraguaia de 1947, luta armada que ocorreu no país entre maio e agosto do referido ano teve como protagonistas os adeptos ao Partido Colorado e Alfredo Stroessner em apoio ao então atual governo do Paraguai, sob liderança de Higinio Moríño, em oposição aos Franquistas, Liberais e Comunistas liderados por Rafael Franco. O término da guerra se deu com a vitória dos Colorados e suas

---

<sup>11</sup> Afirma Rodríguez-Alcalá (1970, p. 112) "La clasificación es útil y esclarecedora y la aceptaremos mientras no se proponga otra mejor, aunque resulte cuestionable la exactitud de más de una de las fechas, como la de la verdadera aparición de los grupos."

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 sólo 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 que tiveram como vencedor o centenário Partido Colorado. A instabilidade e a violência política têm sido traços comuns à sociedade paraguaia. Frutos e Vera afirmam 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)

Dentre os escritores mais engajados por uma literatura nacional de potência e transcendência, além da poeta Josefina Plá, destaca-se seu maior expoente na narrativa ficcional, que embora tenha iniciado seu trabalho literário através da poesia, hoje é conhecido como o maior prosista paraguaio de todos os tempos: Augusto Roa Bastos. Em Roa Bastos a preocupação paraguaia se apresenta como manifesto, é um humanista de esquerda, um moralista puro, como diria Alcalá (1970) e Saguier (1968).

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 se refere diretamente ao ditador paraguaio do séc. XIX, Gaspar Francia, 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, conforme declarou no seu discurso do Prêmio Cervantes, intencionava atingir e abalar as estruturas do então sistema repressor implementado pelo general Alfredo Stroessner, alvo indireto das críticas do autor na referida obra e em muitos contos.

Fascista e evidentemente antidemocrático, Stroessner foi o ditador na América Latina do séc. XX a permanecer por mais tempo no poder, totalizando 35 anos. 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. Sobre ele, Roa Bastos fala em discurso por ocasião do recebimento do prêmio Cervantes:

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>12</sup>

Augusto Roa Bastos passa a escrever suas obras em exílio desde 1947 quando por ordem do então ditador é preso e expulso de sua terra natal. As consequências e os detalhes desse desarraigo estão latentes em sua obra e serão analisadas no decorrer deste estudo:

Empecé a escribir en el exilio; la única manera de mantener el vínculo con mi país era la literatura. No solo mi vida, sino mi obra está marcada por esa impronta desgarradora del exilio. No me quejo, al contrario. Al exilio le

---

<sup>12</sup> Discurso de Augusto Roa Bastos na cerimônia de entrega do Prêmio Cervantes de Literatura no ano de 1989. Disponível em: <http://www.rtve.es/rtve/20141023/discurso-augusto-roa-bastos-premio-cervantes-1989/1034435.sht>> Acesso em: 21 dez. 2016.

debo infinidad de revelaciones. A pesar de las tristezas que me causó, sin el exilio nunca hubiera sido escritor. (ROA BASTOS, 1995, sp)<sup>13</sup>

Abandonando a poesia,<sup>14</sup> Roa trabalha sua prosa com uma decidida e triunfante vontade de polimento, preferindo questões extremas como nos contos “La excavación” ou “El prisionero”, ambos presentes no seu primeiro livro de contos *El trueno entre las hojas* (1953). 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 peculiar.

Longe de assemelhar-se a uma literatura panfletária devido a seu estilo visceral e comprometido com a crítica ao entorno político-social, a literatura roabastiana 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:

La posición estética del escritor está bien definida y es perfectamente aceptable a nuestro juicio. Ahora bien: no se olvide un hecho de importancia psicológica decisiva para la asunción de esa postura, que no es exclusiva de Roa ni mucho menos: Roa *reacciona* contra una manera muy diversa de concebir la obra de ficción. Y en esa reacción hay un ingrediente personal de rechazo y polémica que sólo se explica cabalmente cuando tenemos en cuenta que Roa es un paraguayo crítico de una manera paraguaya de mirar (o de no mirar, según él) la realidad. En ese rechazo polémico sorprendemos el verdadero sentido de su arte exasperado. (RODRÍGUEZ-ALCALÁ, 1970, p. 62)

<sup>13</sup> Em entrevista ao jornal *El país* - Espanha, em 04 de maio de 1995. Disponível em: <[https://elpais.com/diario/1995/05/05/cultura/799624817\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1995/05/05/cultura/799624817_850215.html)> Acesso em: 21 set. 2020.

<sup>14</sup> “Dejé de escribir versos porque forzosamente la poesía, como género, es una ocupación más *estética* que novelística... Es despreciar un poco la literatura creyendo que sólo sirve para usos suntuarios. Desde luego es un adorno, el resplandor del espíritu engarzado en las letras; pero también es una herramienta para trabajar por el destino del hombre, por el mejoramiento de la sociedad, por la abolición de los males falsamente necesarios que obstruyen el camino de la libertad, aun de los males que brotan de una sociedad defectuosamente organizada y corrompida por la idea del privilegio.” Roa Bastos, em uma carta pessoal escrita em Buenos Aires no dia 12 de março de 1956. Fonte: RODRÍGUEZ-ALCALÁ, 1970, p. 138.



Cabe destacar, desta forma, que a obra de Roa Bastos não tem apenas o compromisso estético que podemos identificar ao passo que lemos suas narrativas, os escritos de Roa Bastos carregam consigo a figura de um paraguaio que busca desobstruir o caminho da liberdade de uma sociedade que ao longo da história se mostra corrompida pelo poder institucionalizado:

Este artista no se propone duplicar lo visible y aspira, sí, a esclarecer lo opaco y lo ambiguo, no podría nunca ser clasificado como un *realista* opuesto a los *irrealistas* contra quienes se revuelve. Repitamos lo dicho más arriba: es *un romántico de lo espantoso*, el cual, en lo espantoso, ve la clave de la realidad profunda de su pueblo. He aquí lo más radical. (RODRÍGUEZ-ALCALÁ, 1970, p. 189)

Roa Bastos, afinado com o pensamento de Mario Vargas Llosa (1966), entende que o romancista não busca reproduzir as coisas, mas representá-las. Não se trata de duplicar o visível e sim, principalmente, de ajudar a ver na opacidade e ambiguidade do mundo: não somente na realidade física, como também na realidade metafísica, uma vez que sendo reflexo do real, somente um olho límpido, educado na visão interior, pode perceber.

Dessa síntese histórica, antes de passar para o autor especificamente, convém reiterar que a história da narrativa paraguaia cuja primeira década do século XX ganhou finalmente o pontapé inicial, originou-se com caráter obsessivo das lembranças da Guerra da Tríplice Aliança, Guerra do Chaco e posteriormente as ditaduras que assolaram o país. É cabal pensar numa literatura que primariamente surge com a linguagem romântica do nacionalismo, não como manifestação de assincronismo da sensibilidade paraguaia, mas como veículo expressivo adequado a uma peculiar situação espiritual suscitada pelas catástrofes vividas.

## 2.2 AUGUSTO ROA BASTOS:<sup>15</sup> O FAZER LITERÁRIO E O PENSAMENTO SOBRE O MEIO AMBIENTE

Nascido na capital Assunção, em 13 de junho de 1917, Augusto José Antonio Roa Bastos passou sua infância na vila rural indígena de Iturbe<sup>16</sup>, onde observou e experienciou imagens que logo inspirariam suas obras. De seu pai, conhecido pelo temperamento autoritário e que comandava uma refinaria de açúcar na região, Bastos recebeu o sentido de disciplina, carinho, apoio e dignidade, conforme afirma Antonio Carmona na biografia escrita sobre o autor. De sua mãe, Roa Bastos recebeu o espírito artístico, o hábito pela leitura e o estímulo criativo que possibilitou a escrita de sua primeira peça teatral quando tinha apenas 13 anos. O amor pela literatura desde então não o abandonou jamais. Conforme Carmona (2007, p. 4), Roa Bastos, “ya adolescente, se traslada a estudiar en Asunción, desde donde mantiene una correspondencia frecuente con sus padres, en la que se mezcla la nostalgia por la casa paterna, y esa necesidad de seguir compartiendo sus primeros pasos como escritor.”

Em 1932, saiu de casa aos 15 anos para alistar-se no exército durante a Guerra do Chaco, onde atuou na enfermaria, mesmo querendo a frente armada. Permaneceu na retaguarda dando suporte aos feridos e ajudando a administrar a água que naquela região era escassa, e, princípio de sobrevivência:

Alistei-me como voluntário na Guerra do Chaco, um pouco atraído pela lenda de ouro do herói que volta vitorioso e todo o fundo épico que têm as guerras e batalhas. No entanto, não me deram espadas nem fuzis. Deixaram-me na retaguarda a cuidar de aspectos mais prosaicos que a luta armada. Servi na enfermaria, outras vezes ajudávamos a enterrar os cadáveres; enfim, essas tarefas de limpeza que necessariamente alguém tem que fazer em um exército. Vi muita dor, entre os feridos e entre os que feriam. Nenhuma guerra ensina nada de bom, mas resgato algo de toda essa dolorosa experiência coletiva: aprendi a valorizar a coragem dos paraguaios e, além disso, observei que o paraguaio, nos momentos limites, é solidário como ninguém. Alguns dos feridos se privaram de tomar

---

<sup>15</sup> Os dados biográficos aqui apresentados terão como fonte distintas biografias sobre o autor de escritores como Antonio Carmona, Hugo Rodríguez-Alcalá, Moacyr Scliar, Instituto Cervantes, site Biografías y vidas, Portal Guaraní, entre outras, cujas referências estão disponíveis nos índices bibliográficos desta tese.

<sup>16</sup> Retratada em seus livros como Itapé ou Manorá.

água (o Chaco é muito árido e seco) para deixar que seu vizinho que estava delirando de febre em uma cama ao lado pudesse tomar esse jarro de água que ele também necessitava e, no entanto, pela dor do outro, tinha que renunciar. A água era vital, creio que a Guerra do Chaco foi a primeira guerra pela água nesta região. E então, que alguém renuncie a sua razão para ajudar a outro que está em piores condições, se transforma em um ato heroico. Ali vi o verdadeiro heroísmo. Essas coisas nos fazem crer de novo na grandeza da alma humana, ainda em meio das piores misérias. (ROA BASTOS, 2003, sp)

Esses anos testemunhando violência e sofrimento, mas também compaixão e solidariedade foram cruciais para proporcionar a Roa anedotas e vivências que mais tarde alimentariam sua literatura, muito especialmente ao inserir o elemento (água) como alegoria protagonizante em boa parte de suas obras. Sobre esse componente e suas simbologias na narrativa roabastiana, nos dedicaremos no capítulo seguinte.

Ainda sobre a trajetória intelectual de Roa Bastos, destacamos que ainda muito jovem escrevia poesias e por vários anos dividiu-se entre a literatura e o jornalismo. Desde 1936 trabalhou em Assunção como jornalista para o *El País* onde rapidamente se tornou diretor. Nesse período, junto a escritores como Josefina Plá e seu esposo Hérrib Campos Cervera, iniciou aquela que seria chamada de renovação poética paraguaia na década de 1940, explicitado por Rodríguez-Alcalá.

Em 1944 viajou para Grã-Bretanha a convite do Conselho Britânico e ali trabalhou como correspondente para o jornal do Conselho. Em seguida foi convidado a trabalhar na BBC de Londres como o primeiro locutor paraguaio, lá escreveu uma série de artigos os quais chamou de “La Inglaterra que yo vi”. Em Londres chegou a chefe de redação da BBC logo após o fim da Segunda Guerra Mundial.

Paralelamente, começou a escrever poemas entre 1942 e 1947<sup>17</sup> como “Depreciación al minuto de ayer” e “Junto al río de ayer” em 1943, “Huida” e “Lamento de la espiga de la tarde” em 1942. Publicou, em 1941, sua primeira novela, *Fulgencio Miranda*. O paraguaio que, segundo Moacyr Scliar, era um leitor apaixonado por autores como Rilke, Cocteau e Faulkner ganhou o gosto pela literatura incentivado por sua mãe, que o fez ler a Bíblia e as obras de Shakespeare,

---

<sup>17</sup> FERNÁNDEZ, Miguel Ángel. **Augusto Roa Bastos**: poesias reunidas. Editora: El lector. Assunção, Paraguai, 1995.

além de tê-lo iniciado na arte da narração ao contar-lhe lendas paraguaias no idioma guarani.

No decorrer de sua trajetória como escritor, abordou todos os gêneros literários: a crônica, o ensaio, a história, o romance, os roteiros, peças de teatro, balé, histórias infantis. Tudo com qualidade, rigor e uma grande consciência autocrítica, salienta Scliar:

Não é de admirar que seus livros, mais de duas dezenas, em vários gêneros, tenham sido amplamente traduzidos. [...] Homem modesto, afável, que, através de sua sofrida vida e de sua grandiosa obra, provou que o Paraguai (ao contrário do que imagina Barthelme) realmente existe. (SCLIAR, 2005, sp)<sup>18</sup>

Pouco depois de voltar ao país de origem, foi forçado ao exílio durante a Revolução de 1947<sup>19</sup>, ordem de desterro que o obrigaria a viver longe do Paraguai por mais de 40 anos, dos quais trinta transcorreram em Buenos Aires, Argentina. Durante esse longo período trabalhou, entre outras coisas, como roteirista cinematográfico, uma profissão que Roa Bastos qualificou de “sobrevivência”, mas que, segundo Carmona (2007), influenciou no seu estilo descritivo, depois de ter estruturado os argumentos de aproximadamente doze filmes<sup>20</sup>.

Na Argentina, ele realiza grande parte de seu trabalho, em 1953 publica sua coleção de contos *El trueno entre las hojas*, anos depois lança o destacado romance *Hijo de hombre* (1960), o qual lhe brinda o primeiro prêmio (Prêmio Municipal, a mais alta distinção concedida por Buenos Aires), e o unânime reconhecimento pela crítica. De modo fragmentado, esta obra abarca cem anos da história paraguaia e nela, há de se destacar o rigor técnico com que o autor traça seu complexo relato e a força de uma prosa mestiça (mistura de espanhol e guarani) que transcreve sem glossário e em uma linguagem regional, diferentemente de sua primeira coletânea de contos<sup>21</sup>, cuja edição trazia um

---

<sup>18</sup> Entrevista à Folha de São Paulo. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2704200525.htm>> Acesso em: 12/04/2020.

<sup>19</sup> Guerra civil paraguaia durante a ditadura de Alfredo Stroessner.

<sup>20</sup> Um dos filmes mais relevantes de sua carreira foi *El trueno entre las hojas* dirigido por Armando Bó e estrelado por Isabel Sarli, na Argentina. A obra em que Roa Bastos foi roteirista, inspirada em um de seus contos, causou alvoroço no país, pois pela primeira vez, na década de 60, uma atriz aparece nua em uma das cenas mais marcantes da obra cinematográfica.

<sup>21</sup> *El trueno entre las hojas*, 1953.

pequeno índice de verbetes e expressões guaranis que foram traduzidas para o espanhol a fim de elucidar possíveis dúvidas dos leitores. A escolha por não mais utilizar glossários e inserir elementos do guarani de modo a fundi-lo com a língua castelhana, surge como estratégia estética e identitária de Roa Bastos e mostra o amadurecimento de sua narrativa frente a compreensão de uma produção literária em ascensão, explica Carmona (2007).

Mais tarde publica *El baldío* (1966), *Madera Quemada* (1967) e *Moriencia* (1969), mas sua fama internacional se daria mesmo em 1974, quando publicou *Yo el Supremo*, um romance histórico que tem como protagonista o ditador Gaspar Rodríguez de Francia. Por essa obra, que o estabeleceu na vanguarda dos escritores do continente, passaria a formar parte da lista das grandes figuras do chamado *Boom latinoamericano*, junto a escritores como Gabriel García Márquez, Mario Vargas Llosa, Juan Rulfo, Carlos Fuentes, Juan Carlos Onetti, Jorge Luis Borges, Julio Cortázar, Ernesto Sábato, entre outros. Sobre esse tema, Roa Bastos, ao conceder uma entrevista ao programa “A fondo” explica que:

El Boom plantea un falso problema, a mi juicio, en el momento en que estos brillantes escritores de América Latina, como el caso de Cortázar, de Gabriel García Márquez, Mario Vargas Llosa o Carlos Fuentes, surgían al primer plano de una rodeadora campaña de publicidad, digamos. El fenómeno era perfectamente natural, desde el momento en que estos escritores realmente son de lo mejor que ha producido América Latina. Ahora el otro término, en la otra punta, el problema sería el hecho que de pronto en esa sociedad de consumo en la cual vivimos, los circuitos de consumo descubrieron que, así como se puede explotar una zona petrolífera, rica, también se puede explotar una zona de escritores también muy rica. (ROA BASTOS, 1976, sp.<sup>22</sup>)

Na esteira desse pensamento, Roa Bastos separa o *Boom* em dois setores cujas relações se dão de maneira coincidente, por um lado, o autor afirma não encontrar, dentre os escritores do *Boom* um escritor sequer que seja considerado medíocre. Por outro lado, os circuitos de consumo abusaram dessa qualidade dos escritores para convertê-los em estrelas de uma situação na qual existiam outros tão bons quanto eles, mas que ficaram à sombra, como, segundo Roa, foi o caso de Rulfo, Onetti, seguido de Borges.

---

<sup>22</sup> Transcrição de uma parte da entrevista concedida ao programa de televisão “A fondo”, disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=mJ0aKzxS9Uo>> Acesso em: 21/08/2019.

O autor ainda afirma que seu papel como escritor é de mediador, pois, segundo ele, o que realmente importa são os livros. Roa Bastos evita incluir-se na lista das personalidades pertencentes ao fenômeno literário, embora a crítica literária o considere um dos precursores com a obra *Hijo de Hombre* (1960). Posteriormente, passa a fazer parte do leque de escritores do *Boom*, segundo Ángel Rama (1984), com a obra mais emblemática de sua carreira como escritor latino-americano *Yo el Supremo* (1974).

A respeito da narrativa de *Yo el Supremo* e da personalidade de Francia ali ficcionalizada, vale destacar, como lembra Rodríguez-Alcalá (1980), o ditador como uma figura sinistra e por sua vez com vistas à déspota ilustrado, que fechou materialmente seu país dentro de um círculo de autoritarismo e isolamento. Na obra de Roa Bastos, ao retratar o Supremo, o autor não somente desenha esse cenário de cerceamento da liberdade, como se aprofunda nas raízes do espanhol paraguaio em busca do que ele qualificou como “oralidad escrita” a qual potencializa a criação de neologismos, deformações e contínuos jogos tanto de léxico quanto sintáticos. Por *Yo el Supremo*, ele recebe o Prêmio Cervantes na Espanha (1989), o maior prêmio de letras hispânicas, além de ganhar diversos títulos de doutor *honoris causa* em distintas universidades latino-americanas, como na Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), no Brasil, e Universidad Americana (UA), no Paraguai.

Em 1982, durante uma visita a seu país, foi mais uma vez expulso do Paraguai e teve seu passaporte confiscado a mando de Stroessner, acusado de doutrinar os jovens à ideologia marxista. Como única prova lhe apresentaram documentos que comprovam que ele havia estado em Cuba.

De 1985 em diante foi um opositor ativo ao governo Stroessner e atuou como embaixador não oficial do Acuerdo Nacional en Europa. Em fevereiro de 1986, publicou uma Carta Aberta ao povo Paraguaio, que circulou amplamente dentro do país na qual exigia a transição pacífica para a democracia. Pouco tempo depois da queda do ditador paraguaio, em 1989, regressa ao país.

Suas publicações posteriores incluem os romances *Vigilia del almirante* (1992), *El fiscal* (1993), *Contravida* (1994) e *Madame Sui* (1995). Também publicou peças de teatro e numerosas antologias de relatos como *Los pies sobre el agua*

(1967), *Cuerpo presente y otros cuentos* (1971), *Lucha hasta el alba* (1979), *Antología personal* (1980) e *Contar un cuento y otros relatos* (1984).

A diáspora presente na vida de Roa Bastos deixou, segundo ele, cicatrizes profundas. O autor produziu quase cem por cento de suas obras em exílio e sobre o assunto comentou em uma entrevista à Folha de São Paulo em 1999: "Mesmo os cães sentem-se mal quando são expulsos de algum lugar. Imagine o que é isso para um homem":<sup>23</sup>

A experiência do exílio é amarga. Espero que os escritores atuais não tenham que passar por isso. E sobre o que você pergunta, se ficou alguma lição de tudo isso, acredito que sim, que eles têm consciência clara deste risco do exílio quando cada qual assume sua responsabilidade coletiva frente aos poderes onipotentes, que ao final são gigantes com os pés de barro. E também espero que tenha servido para fomentar a tolerância de idéias. Tomara que nunca mais tenhamos exilados. Nem censurados, nem perseguidos, nem jornalistas comprados por empresários corruptos... Tomara que pouco a pouco tudo isso passe para os museus. (ROA BASTOS, 2003, sp)<sup>24</sup>

Vale lembrar que a longa ditadura de Stroessner prolongou seu exílio na Argentina, onde morou 30 anos trabalhando, entre outras funções, como garçom em hotel, limpador de vidros, tradutor de letras de músicas e roteirista até começar a dar aulas de literatura e roteiro na universidade da cidade de La Plata:

Efetivamente, o escritor no exílio é uma constante na história do século XX na América do Sul. Empurrados pelas ditaduras, muitos tivemos que sobreviver em países estranhos, sem grandes possibilidades, já que nem sequer (muitos de nós) tivemos tempo de terminar nossos estudos. Além disso, longe da família, dos amigos, de nossa terra. Totalmente desarraigados e com saudade contínua do solo de onde fomos desalojados, nosso Paraíso Terreno de onde nos expulsou a serpente. Tive a sorte de ser bem recebido na Argentina, que sempre foi um país generoso com os paraguaios. Mas tive que trabalhar muitíssimo, às vezes em três empregos ao mesmo tempo. E, nestas condições, escrever fica muito difícil, porque tantas tarefas diferentes dispersam nossa capacidade. Eu trabalhava de manhã em uma companhia de seguros, em tarefas administrativas, de tarde na editora musical "Lagos" de Buenos Aires (onde traduzia letras de canções brasileiras para o espanhol) e, depois, na redação do jornal Clarín. Saía moído de cansaço. E depois tinha que tentar encontrar um momento de tranqüilidade e continuar um conto ou uma novela. E assim saiu *Hijo de hombre* e depois *Yo, el*

<sup>23</sup> Entrevista disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2704200524.htm>>. Acesso em: 17/10/2018

<sup>24</sup> Disponível em: <<http://midianinja.org/jeferssonassumcao/cem-anos-de-roa-bastos-o-supremo-escriptor-paraguaio/>> Acesso em: 19/07/19.

*supremo*, que levou cinco anos, mas assim, trabalhando fragmentariamente. (ROA BASTOS, 2003, sp)

Sua poética moderna, como em *Yo el Supremo* se configura como resposta à condição de exílio que lhe é imposta durante a maior parte de sua trajetória artística, essa autêntica condição da existência moderna faz com que o exílio se torne um conceito arraigado da dialética entre o povo e a identidade, a nação e o poder:

El exilio dejó de ser hace tiempo el mal de un país. Es una plaga universal. La humanidad entera vive en el exilio. Desde que ya no existen territorios patrios – y, menos aún, esa patria utópica que es el lugar donde uno se encuentra bien -, todos somos beduinos nómadas de una cabila extinta. Objetos transnacionales, como el dinero, las guerras o la peste. (ROA BASTOS, 1993, p.18)

Segundo Moacyr Scliar (2005), trata-se de uma meditação sobre aquele que é o tema favorito de Roa Bastos, o poder, "uma situação que contraria qualquer lógica e que é o produto de uma sociedade doente", segundo as palavras do próprio Roa. Para Kryszewski (2005, p. 34), Roa Bastos foi um homem que acima de tudo lutou pela liberdade de expressão de seus conterrâneos com muita valentia e que, com suas palavras, "soube 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".

Uma das maiores autoridades no Brasil no que diz respeito aos estudos sobre Roa Bastos, Alai Garcia Diniz, afirma em sua fala no *VI Congresso sobre Roa Bastos*,<sup>25</sup> na UNILA<sup>26</sup> que "Roa Bastos trouxe à baila problemas políticos do Paraguai e escreveu sobre mitos e dizimação das diferentes culturas indígenas."

Neste mesmo sentido, tratando das literaturas pós-vanguarda, Bella Jozef (2005) destaca que na prosa surgem obras que transcendem o universal, que conseguiram modelar o que há de recorrente na problemática do homem e sua circunstância, obras que revelam o indivíduo em sua luta por transcender e afirmar seu caráter de ser humano:

<sup>25</sup> Disponível em: <<https://dspace.unila.edu.br/123456789/1573>> acesso em 12/12/17.

<sup>26</sup> UNILA (Universidade Federal da Integração Latino-Americana)



O compromisso do escritor não implica necessariamente a subordinação da estética à política, mas a obrigação que o escritor sente de dar testemunho do seu tempo. Miguel Angel Asturias, Augusto Roa Bastos e Carlos Fuentes revelam profunda preocupação social em suas criações. Esta situação gera um sentido de protesto, ao mesmo tempo que transforma o escritor em testemunho de sua época e seu intérprete, recriando-a em linguagem preche de novos mundos. (JOZEF, 2005, p. 213-214)

Visto que Roa Bastos nasce e cresce em um país marcado pela frustração nos mais diversos níveis após a Guerra da Tríplice Aliança, sua ideologia o impulsiona a tratar a arte também como instrumento de desobediência ao sistema implementado. Ele foi um dos escritores latino-americanos que, como afirma Néstor Canclini, mais atuou como um peregrino "pensando à distância o lugar de origem". (CANCLINI, 2008, p. 30). O autor via a arte como uma maneira de "crear una patria auténticamente libre y soberana; fundar y consolidar la autodeterminación de su pueblo." (ROA BASTOS, 1990, p. 8). No seu discurso de premiação do Prêmio Cervantes no ano de 1990, 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:

La concesión del premio me confirmó la certeza de que también la literatura es capaz de ganar batallas contra la adversidad sin más armas que la letra y el espíritu, sin más poder que la imaginación y el lenguaje. No es entonces la literatura -me dije con un definitivo deslumbramiento- un mero y solitario pasatiempo para los que escriben y para los que leen, separados y a la vez unidos por un libro, sino también un modo de influir en la realidad y de transformarla con las fábulas de la imaginación que en la realidad se inspiran. (ROA BASTOS, 1990, on-line<sup>27</sup>)

Por esse viés, encontramos na Literatura a força transformadora de que apontava Umberto Eco (1991) quando refletiu sobre obras que demandam do leitor papel ativo no estabelecimento de conexões, juízo de valor e ordenamento lógico. Em *Obra Aberta* (1991), Eco ponderou sobre as narrativas polissêmicas, como as de Roa Bastos, por exemplo, sinalizando para o efeito da linguagem na intervenção ativa do leitor quando as obras possibilitam um olhar crítico ao universo exterior a ela:

---

<sup>27</sup> Augusto Roa Bastos, Prêmio Cervantes em 1989. Disponível em: <<http://www.rtve.es/rtve/20141023/discurso-augusto-roa-bastos-premio-cervantes-1989/1034435.shtml>> acesso em: 15/05/2019.

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).

Em direção às reflexões de Eco sobre a forma e conteúdo nas narrativas hispano-americanas, bem como à organização do discurso na obra de modo a estabelecer relações entre os acontecimentos da narrativa e o mundo exterior a ela, avivamos a perspectiva ecológica trazida na narrativa de Roa Bastos como exemplo desse potencial olhar crítico estabelecido entre obra-leitor-exterior.

Sobretudo no que tange a narrativa roabastiana, vimos que uma das esferas que também atua de modo inovador é a linguagem empenhada pelos narradores. Essa linguagem deixa de ser um simples instrumento narrativo 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, especialmente no que se refere à representação da cor local através da língua guarani e dos elementos culturais da tradição dos povos indígenas. Há, assim, a retirada da língua de uma posição de refém, unicamente, do serviço comunicativo, pondo-a, enfim, como objeto artístico fundamental para exprimir todos os significantes que se podem expressar na trajetória da narrativa.

Coloca-se, portanto, em evidência a língua e cultura ancestral ameríndia não somente como elemento fundamental de uma mentalidade de valorização e co-dependência entre o homem e a natureza, mas também como símbolo de resistência de um dos poucos elementos nacionais que não se deixaram extinguir pela força colonizadora. Reafirmando a necessidade de valorizar o que restou da estilhaçada nação e iluminar a identidade nacional, Roa Bastos permeia a narrativa com a dicotomia: cultura imperialista e a cultura da terra.

A partir desse prisma e considerando as particularidades histórico, político e sociais, bem como o lugar da literatura no contexto paraguaio, encontramos a

indispensabilidade da sustentação teórico-crítica sobre o universo dos estudos ambientais e ecocríticos para nortear a análise da obra ficcional. Desta forma, o capítulo a seguir busca apresentar os elementos mais consistentes do debate entre a literatura e a ecologia, oportunizando uma leitura analítica de *Contravida*, cuja articulação entre história, literatura e teoria eco-ambiental são imperativas.

### 3.0 LITERATURA E ECOLOGIA

O capítulo que segue buscará dar conta do aspecto teórico-crítico dos principais elementos que compõem as relações entre a literatura e a ecologia. Apresentaremos, portanto, construtos conceituais do campo da Ecologia, como o conceito de *Oikos*, por exemplo, assim como reflexões sobre a crise ambiental e o papel da Ecologia nesse contexto. Também adentraremos no campo da Ecocrítica Literária, levantando questões fundamentais sobre sua origem, seu papel no campo da Ecologia e, principalmente, sua relevância no universo literário. Por sua vez, examinaremos a linguagem literária e seu contributo para o despertar de um olhar crítico sobre o entorno exterior à narrativa ficcional e seu aporte na arena do saber ambiental.

#### 3.1 ECOLOGIA E O OIKOS EM PERSPECTIVA: O LUGAR DA LITERATURA E DA ECOCRÍTICA.

Para que se compreenda o eixo substancial da Ecocrítica faz-se necessário voltar o olhar etimológico e filológico na composição desta área que se ocupa por estudar a relação dos seres vivos e o meio ambiente, a Ecologia. A palavra "Ökologie" foi criada pelo cientista alemão Ernst Haeckel e deriva da junção dos termos gregos "*oikos*", que significa "casa" e "*logos*", que significa "estudo". A princípio um termo científico de uso restrito, caiu na linguagem comum nos anos 1960, com os movimentos de caráter ambientalista<sup>28</sup>.

O que se destaca na composição do termo Ecologia é a presença da palavra "casa" ou em grego "*oikos*", uma vez que o que se compreende por casa não é apenas o espaço físico formado por paredes e um teto sob o qual residimos, seu

---

<sup>28</sup> Dicionário de etimologias. Disponível em: <<https://etimologia.com.br/ecologia/>> Acesso em: 30/07/19.

significado é muito mais plural que uma simples construção arquitetônica, ele compreende a tudo que inclui a noção de lugar de habitação, inclusive os membros sobre os quais se divide este lugar, filhos, esposa, marido, avós, netos etc. Logo, casa ou *oikos*, pode ser entendida como todos os espaços e seres que nele habitam, seja uma família, uma casa, um quintal, um terreno, um jardim, uma floresta etc. Essa visão da ecologia expande nosso olhar para o mundo, compreendendo toda a ecosfera como um lugar próprio e ao mesmo tempo alheio, em um exercício de alteridade:

O homem habita uma casa. A casa ocupa um lugar. O lugar demarca um espaço. O espaço se con-funde no universo. O universo diz a totalidade dos espaços, do real, do fundamento. Por isso o verbo *oikidzein* significa construir, fundar. A construção é sinal visível do fundar. Mas o homem não constrói só habitações. Constrói jardins, pontes, tratores, carros, fábricas, usinas nucleares; o homem constrói templos, monumentos, estátuas; o homem constrói teatros, bibliotecas, museus. São tantas as construções do homem que é difícil enumerá-las. O homem não só constrói, também destrói. Em meio a tantas construções, a habitação também é uma delas. [...] O homem faz muitas coisas, tem muitos afazeres. Chega a fazer hora e a fazer nada. Ao conjunto de todas estas atividades e produções se dá o nome de cultura. (CASTRO, 1992, p. 14-15)

Castro (1992, p.15) define a cultura como “tudo o que o homem faz, pensa, sente e crê” e assevera que a literatura nasce nela e, na cultura o homem vai edificando sua habitação. Segundo o autor, é na cultura que o homem se mostra em conjuntura, existência, algumas mais outras menos importantes, mas todas essenciais à constituição da habitação, do *oikos*, núcleo da ecologia.

Castro (1992), ainda, lembra que os preceitos atribuídos como ética só têm “valor” enquanto são signos da relação do homem com seu fundamento, vigorando como imaginário, inconsciente, mito, linguagem e sentido, e destaca que deles procedem os valores enquanto processo de sua constituição. Este processo, segundo ele, leva sempre em conta o horizonte do percurso humano já realizado. Nele devemos assegurar os princípios morais, não em si, mas como afirmação da identidade do homem, agindo eticamente, o que é para Castro (1992, p. 23), “o grande objetivo da ecologia”.

A literatura se forma, se transforma e transita no *oikos* com a força de uma liberdade que, como explica Barthes (2007), não depende da pessoa civil, do engajamento político, nem mesmo do conteúdo de sua obra, mas do trabalho de

deslocamento que ele exerce sobre a língua e sobre o lugar a que se situa ou se apropria. Neste sentido, afirma Elda Braga (2012), que:

A linguagem literária é detentora de um poder significativo, o de tocar nas dimensões da subjetividade, mobilizando e forjando sentidos e sensibilidades. Dessa maneira, além da leitura literária proporcionar uma esfera de criação e recriação, oferece também uma forma de acesso a uma experiência de alteridade, pois a partir do encontro que o leitor estabelece com o texto literário, terá a oportunidade de se identificar com o que lê e regressar ao mundo referencial marcado pela presença do “outro”, representado pelo texto lido, que poderá ressonar por um tempo indeterminado em sua mente, como também, por meio de uma invocação, dialogar com outras leituras, anteriores e posteriores e, assim, sucessivamente. (BRAGA, 2012, p. 31)

Por esse viés, entende-se que a literatura é uma expressão, que, segundo Antonio Candido (2002, p. 85), “humaniza em sentido profundo, porque faz viver” simbolizando determinada realidade social e humana, permitindo maior inteligibilidade com esta realidade. Por ser um espaço de reflexão sobre as complexidades do mundo referencial, assegura Candido:

A literatura confirma e nega, propõe e denuncia, apoia e combate, fornecendo a possibilidade de vivermos dialeticamente os problemas. Por isso é indispensável tanto a literatura sancionada quanto a literatura proscrita; a que os poderes sugerem e a que nasce dos movimentos de negação do estado de coisas predominante. (CANDIDO, 2011, p. 175)

Rueckert (1996) entende que a literatura é relevante para a humanidade por ser uma inesgotável fonte de energia que é transmitida e disseminada por meio da interação entre o texto e o leitor, pelo diálogo estabelecido com a ecologia, unindo questões literárias às ecológicas e por combater os valores dicotômicos, dualistas, polarizados na lógica antiecológica, nas manifestações sociais dominadoras ou repressivas.

Diante desse contexto, assegura Braga (2012), que o crítico literário deveria ter plena consciência da natureza em nós e da integração do humano e do não humano. Para tanto, segundo a autora, seria necessário perceber a ecologia através de determinados caminhos como o da construção do diálogo entre o pensamento ecológico e a criação literária e o da percepção das significativas contribuições da literatura nesse sentido.

Braga (2012) destaca que a linguagem literária não é apenas um exercício de compreensão linguística, senão uma energia estética e ética que pode tocar as

peças e o mundo por estar repleta de imaginação criativa, originada por sua força poética e verbal:

Sendo assim, a literatura tem o poder de investir no subjetivo, para transformar a sensibilidade humana, mas também de atuar na dimensão social e ambiental, propondo uma reflexão sobre mudanças e uma nova concepção de mundo, pois a arte da palavra pode se constituir em um importante espaço de resistência contra a opressão social, mas também de incentivo a uma prática ecológica. (BRAGA, 2012, p. 59-60)

Esse diálogo que se almeja estabelecer entre as forças da literatura e o cuidado ecológico como parte de um todo na humanidade é o que dá forças para um olhar de transformação da visão que o homem tem do seu mundo, uma vez que, até hoje, vigora a ideia, segundo a autora, de que para que haja desenvolvimento ou progresso é preciso destruir o ambiente natural. Ou seja, que o avanço no desenvolvimento social é antagônico à concepção de respeito e valorização da natureza. É na contraposição desta lógica que a literatura e sua relação com a ecossfera ganha papel de destaque e onde surge o conceito de ecocrítica.

Sabemos que a questão ambiental é, na atualidade, uma das preocupações mais significativas e complexas, considerando os fatores que levaram o planeta Terra a índices alarmantes de poluição, desmatamento, extração de recursos finitos, aquecimento global, descarte de lixo, dentre outros grandes problemas oriundos da exploração desenfreada do meio ambiente, segundo as Nações Unidas (ONU)<sup>29</sup>. Poucos temas são tão caros às investigações acadêmicas e decisões políticas em países de primeiro mundo, onde, felizmente, a lógica da destruição dos recursos naturais está perdendo a batalha para o princípio da preservação do ecossistema. Para que se tenha uma ideia do uso desenfreado dos recursos naturais do globo terrestre, no ano de 2020, mesmo sob impacto da pandemia do Covid-19, segundo a *Global Footprint Network*<sup>30</sup>, a humanidade já havia esgotado, no mês de agosto, os recursos oriundos da natureza estipulados para o ano inteiro. No ano de 2019 foi ainda mais grave, datando o esgotamento no mês de julho<sup>31</sup>. Isso significa que estamos com grande *déficit* no que tange à exploração da

---

<sup>29</sup> Disponível em: <<https://nacoesunidas.org/agencias/onumeioambiente/>> Acesso em: 05/07/2019.

<sup>30</sup> Disponível em: <<https://www.overshootday.org/2020-calculation/>> Acesso em: 18/03/2021.

<sup>31</sup> Disponível em: <<https://www.overshootday.org/eod2019-july-29/>> Acesso em: 30/07/2019.

natureza e que a regeneração dos recursos naturais será mais tardia que o consumo destes recursos.

Atualmente, em grande parte dos países desenvolvidos, as pautas ambientais têm ganhado muita força, sobretudo após as primeiras articulações de jovens estudantes - com destaque a França, Inglaterra, Suécia e Espanha<sup>32</sup> - que passaram a mobilizar cidades ao promover discussões e atos pacíficos de protesto a favor da preservação ambiental. Jovens ativistas ambientais como a estudante sueca Greta Thunberg<sup>33</sup>, por exemplo, estão mostrando ao mundo que a questão ambiental é emergencial e que os efeitos da destruição da natureza, como a emissão de gás carbônico, por exemplo, podem colapsar o globo terrestre em poucos anos.

Dito isso, podemos nos perguntar: o que a literatura tem com isso? Para estendermos o olhar para o papel da literatura no universo eco-ambiental, lembremos que o final do século XX foi marcado pelo que se considera no âmbito das artes por pós-modernismo, constituindo-se em suma, por características de natureza sociocultural e estética que marcam o capitalismo da era contemporânea. Tal expressão pode remeter a todas as profundas modificações que se desenvolveram nas esferas científica, artística e social. Esse movimento de mudanças na Ecosfera, que se fortalece mundialmente desde o fim do Modernismo, é singularizado pela recente onda de inovações tecnológicas, pela subversão dos meios de comunicação, com a crescente influência do universo virtual e pelo desmedido apelo consumista que inebria o homem pós-moderno.

A destruição do ambiente físico natural provocou, nas últimas décadas, a necessidade de se compreender as relações entre o homem, o tempo e a natureza, assim como faz com questões de gênero, de etnia, de religião e de orientação sexual. Para substituir os dogmas existentes nas questões elencadas, são propostos novos valores, menos fechados e categorizantes. Estes serviriam de base para o período que se tenta anunciar no pensamento, na ciência e na tecnologia, de superação da Modernidade.

---

<sup>32</sup> “Fridays For Future”, protestos ganham força em favor do meio ambiente na Europa. Disponível em: <<https://g1.globo.com/natureza/noticia/2019/05/24/estudantes-vao-as-ruas-para-o-segundo-protesto-global-contra-a-mudanca-climatica.ghtml>> Acesso em: 20/07/2019.

<sup>33</sup> Disponível em: <<https://epocanegocios.globo.com/Mundo/noticia/2019/07/greta-thunberg-jovem-ativista-ambiental-fara-tour-climatico-pela-america-em-barco-sustentavel.html>> Acesso em: 30/07/2019.



Para (GIDDENS, 1991, p. 72), a crise ecológica é a crise de uma "modernidade danificada", que desemboca nos maiores estragos ao meio ambiente. Frente a essa realidade, além de líderes de estado, cientistas, antropólogos, sociólogos, filósofos, educadores e jornalistas, artistas das mais diferentes esferas da expressão popular, como da literatura, por exemplo, passaram a mudar o discurso frente ao crescente problema da destruição ambiental (BAUMAN, 2001).

Sabemos que os seres humanos historicamente expressam através de distintas manifestações culturais, as maiores preocupações de seu tempo. Estas manifestações ficam impressas em sua arte e em seu comportamento frente ao mundo que os rodeia. Pode parecer que literatura e a ecologia não possuam vínculos sólidos, e um dos motivos, segundo Soares (2009), ocorre porque os estudos ecológicos se voltaram muito tempo apenas para o registro ambiental, sem considerarem que as relações entre os seres humanos e o meio ambiente envolvem, necessariamente, as relações sociais e a construção das subjetividades. Observemos a Ecocrítica, que surge justamente como fruto da contraposição dessa lógica historicamente consolidada.

### 3.2. ECOCRÍTICA: A NATUREZA COMO CATEGORIA DE ANÁLISE LITERÁRIA

Mas afinal, o que é a Ecocrítica? Glotfelty (1996) sustenta que:

Dito em termos simples, a ecocrítica é o estudo da relação entre a literatura e o ambiente físico. Assim como a crítica feminista examina a língua e a literatura de um ponto de vista consciente dos gêneros, e a crítica marxista traz para sua interpretação dos textos uma consciência dos modos de produção e das classes econômicas, a ecocrítica adota uma abordagem dos estudos literários centrada na Terra. (GLOTFELTY, 1996, p. 19)

Se finalmente considerarmos e aceitarmos mundialmente que a atividade humana influencia na depreciação ou destruição da natureza, “como essas noções

de natureza e maneiras de entender o meio ambiente condicionaram nosso estilo de vida? Que papel a literatura e a arte podem desempenhar no debate sobre quais mudanças são necessárias?<sup>34</sup>" (GIFFORD, 2010, p. 67) é o que questiona Greg Garrard no livro *Ecocríticas* (2006) quando destaca que a Ecocrítica surgiu como um avanço pioneiro nos estudos culturais, uma vez que nos ajuda a entender a história de nossa relação com o meio ambiente, os desafios que enfrentamos e como concentrar o debate sobre eles:

A ecocrítica singulariza-se, entre as teorias literárias e culturais contemporâneas, por sua estreita relação com a ciência da ecologia. Os ecocríticos podem não estar habilitados a contribuir para debates sobre problemas de ecologia, porém, mesmo assim, devem transgredir os limites disciplinares e desenvolver, tanto quanto possível, sua própria "capacitação ecológica". Por isso ofereço discussões sucintas de algumas ameaças ambientais hoje enfrentadas pelo mundo. Examiná-las [...] é essencial para que os ecocríticos reconheçam que há discussões sérias sobre a existência dos problemas, sua extensão, a natureza das ameaças e suas possíveis soluções. (GARRARD, 2006, p. 16)

Neste sentido, examinar a literatura à luz dos estudos ambientais é um procedimento ainda florescente no campo acadêmico e tem ocupado mais espaço à medida que questões de cunho ecológico surgem cada dia mais imponentes nos debates científicos (VELASCO, 2008). Desde 1992<sup>35</sup>, com a fundação da (ASLE<sup>36</sup>) sigla em inglês para "Associação para o estudo da literatura e do ambiente", os Estados Unidos da América (EUA), hoje com filiais no Japão e no Reino Unido, desenvolvem estudos com o propósito de demonstrar através da Ecocrítica a interdependência, nem sempre evidente, entre a imaginação humana - nas mais diversas formas - e o meio ambiente. Essa premissa é defendida por Lawrence Buell da Universidade de Harvard e sustentada por Greg Garrard da Universidade de Bath Spa nos EUA: "[a ecologia profunda] identifica a separação dualista entre

---

<sup>34</sup> Tradução nossa do original: "¿cómo ha condicionado nuestros estilos de vida estas nociones de naturaleza y maneras de entender el medio ambiente? ¿Qué papel puede la literatura y el arte representar en el debate sobre qué cambios son necesarios?"

<sup>35</sup> Cabe destacar que em 1992, pesquisadores brasileiros também pensavam sobre a relação entre a ecologia e a literatura, exemplo disso, foi a publicação da Comunicação 7 intitulada "Ecologia e Cultura" contendo vários ensaios sobre o tema. O livro publicado pela editora Tempo Brasileiro, foi organizado por Angélica Soares e contou com textos de oito autores de distintas áreas do conhecimento.

<sup>36</sup> *Association for the Study of Literature and the Environment*.

os seres humanos e a natureza, promovida pela filosofia e pela cultura ocidentais, como a origem da crise ambiental” (GARRARD 2006, p. 39):

O ecocrítico almeja rastrear as ideias e as representações ambientalistas onde quer que elas apareçam, enxergar com mais clareza um debate que parece vir ocorrendo, amiúde parcialmente encoberto, em inúmeros espaços culturais. Mais do que tudo, a ecocrítica procura avaliar os textos e as ideias em termos de sua coerência e utilidade como respostas à crise ambiental. (KERRIDGE, 1998, *apud* GARRARD, 2006, p. 15)

Sobretudo do ponto de vista etimológico, a Ecocrítica nasceu da união de dois termos - ecologia e crítica -, tendo sido apresentada pela primeira vez por William Rueckert, em 1978, em um artigo científico em que o autor buscou fazer uma aproximação ecológica ao fenômeno literário. Contudo, como destaca (FLYS; MARRERO; BARELLA, 2010), o termo foi alvo de numerosas discussões, uma vez que o prefixo “Eco” parece apontar muito mais para a natureza no sentido ecológico, excluindo o meio ambiente construído pelo ser humano. Para muitos críticos da área, o termo adequado seria *enviromental criticism* (crítica meio-ambiental), mas o uso generalizado do primeiro termo se tornou mais habitual. A inclusão oficial da Ecocrítica como uma nova vertente nos estudos de literatura foi anunciada com a publicação do primeiro volume de artigos sobre o assunto, em 1996, no considerado *vade mecum* da área, *The ecocriticism reader* de Cheryl Glotfelty e Harold Fromm (org.).

Para Glotfelty (1996), toda crítica ecológica compartilha da premissa fundamental de que a cultura humana está ligada ao mundo físico, afetando-o e sendo afetado por ela. A Ecocrítica toma como objeto de estudo as interconexões entre natureza e cultura, especificamente os artefatos culturais de língua e literatura. Com uma postura crítica que tem um pé na literatura e outro em terra, ela negocia entre o humano e o não-humano. A Ecocrítica pode ainda ser caracterizada de forma distinta a outras abordagens críticas. A teoria literária, em geral, examina as relações entre escritores, textos e mundo. Para a teoria literária "o mundo" é sinônimo de sociedade na esfera social (BENJAMIN, 1985; CANDIDO, 2006; JAMESON, 2000), a Ecocrítica, por sua vez, expande a noção de "o mundo" para incluir toda a ecosfera:

If we agree with Barry Commoner's first law of ecology, "Everything is connected to everything else," we must conclude that literature does not float above the material world in some aesthetic ether, but, rather, plays a part in an immensely complex global system, in which energy, matter, and ideas interact. (GLOTFELTY, 1996, p. 19)<sup>37</sup>

Cabe lembrar a ideia de conexão às diferentes áreas do conhecimento que a Ecocrítica pretende interligar na busca de campos de harmonia entre elas, as quais nos permitem entender estes paradigmas errôneos em que se basearam as perigosas lógicas do progresso e do desenvolvimento (GUIDDENS, 1991; JAMESON, 2000). Neste sentido, como sinalizado anteriormente, um vasto campo interdisciplinar se expande, não somente no que tange aos estudos literários e ecológicos, mas também às áreas da antropologia, da sociologia, da filosofia, da linguística, da ética e da psicologia.

Segundo Ricardo Marques (2010)<sup>38</sup>, desenvolver uma análise ecocrítica de um texto literário planeja, de certo modo, dar voz a algo que foi silenciado, a natureza e o universo exterior. Foi com o surgimento dos estudos pós-estruturalistas e em específico dos estudos culturais (BHABHA, 1998), dos quais muitas abordagens mais descentralizadas nasceram (pós-colonialismo, feminismo etc.), que isso foi possível.

O que está em questão é o lugar do que está exterior ao autor e de que maneira este "informa" o "texto" produzido, e se isso influencia na forma de vê-lo. Assim, segundo Garrard (2006), mais do que a pessoa que o escreve e a sua intenção, o que importa no estudo ecocrítico é, sobretudo, o lugar e o contexto da escrita por onde ele perpassa. Para tanto, o saber ambiental é a chave mestra para abrir o universo no qual a literatura e o ambiente físico natural se encontram e interagem entre si. Assevera Enrique Leff (2008, p. 19) que "o saber ambiental produz novas significações sociais, novas formas de subjetividade e posicionamentos políticos ante o mundo. Trata-se de um saber ao qual não escapa a questão do poder e a produção de sentidos civilizatórios."

---

<sup>37</sup> Tradução nossa. "Se estamos de acordo com a primeira lei de Barry Commoner da ecologia, "tudo está ligado a todo o resto," temos de concluir que a literatura não flutua acima do mundo material em algum éter estético, mas, em vez disso, desempenha um papel em um sistema global imensamente complexo, no qual a energia, a matéria e as ideias interagem."

<sup>38</sup> E-dicionário de termos literários de Carlos Ceia.

<[http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com\\_mtree&task=viewlink&link\\_id=1597&Itemid=2](http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&task=viewlink&link_id=1597&Itemid=2)>

Por esse prisma, vale salientar o que defende Garrard (2006) ao tratar dos estudos ecocríticos em meio ao jogo no debate ambientalista e suas forças de poder: para o autor, os problemas ambientais requerem uma análise em termos culturais, como já mencionado a partir da perspectiva de Castro (1992), e científicos, porque são o resultado da interação entre o conhecimento ecológico da natureza e sua inflexão cultural:

Isso implicará estudos interdisciplinares que recorram às teorias literárias e culturais, à filosofia, à sociologia, à psicologia e à história ambiental, bem como à ecologia. O estudo da retórica fornece-nos o modelo de uma prática de leitura cultural ligada a interesses morais e políticos, bem como uma prática atenta às interpretações reais ou literais e às interpretações figuradas ou construídas da “natureza” e do “meio ambiente”. [...] Confrontar a aglomeração vasta, complexa e multifacetada das crises ecológicas com os instrumentos aparentemente frágeis da análise da cultura deve ser visto pelos ecocríticos como uma necessidade moral e política, muito embora os problemas pareçam perpetuamente apeguener as soluções. (GARRARD, 2006, p. 29)

No capítulo II de seu livro *Ecocrítica*, intitulado “Posturas”, Greg Garrard destaca que o “ambientalismo” é relativamente novo como movimento social, político e filosófico. No entanto, sinaliza que surgiram algumas ecofilosofias distintas, que parecem ter tanta probabilidade de competir entre si, quanto de se combinarem em qualquer síntese revolucionária. Entende o autor que cada uma é capaz de fornecer a base para uma abordagem ecocrítica distinta, com afinidades e aversões literárias ou culturais específicas. Aponta Garrard para seis destas abordagens, caracterizando-as como: Cornucopianismo, Ambientalismo, Ecologia Profunda, Ecofeminismo, Ecologia social e Ecomarxismo, e a Ecofilosofia Heideggeriana<sup>39</sup>.

---

<sup>39</sup> **Cornucopianismo:** postura que nega o notável grau de consenso existente entre os cientistas a respeito das ameaças ambientais criadas pela civilização moderna. Em sentido amplo, o cornucopianismo nada tem de ambientalista e, em alguns casos, é financeiramente sustentada e disseminada por grupos de pressão industriais antiambientalistas.

**Ambientalistas:** gama de pessoas interessadas em questões ambientais como o aquecimento global e a poluição, pessoas que segundo Garrard, desejam manter ou melhorar seu padrão de vida, tal como convencionalmente definido e que não acolheriam de bom grado mudanças sociais radicais. “Eles podem preocupar-se com a escassez de recursos naturais ou com a poluição, mas preferem recorrer aos governos ou organizações não governamentais [...] para que forneçam soluções, em geral tecnológicas.” (Garrard, 2006, p. 36)

**Ecofeminismo:** partilha da visão oposta a lógica antropocêntrica na dualidade entre homem/mulher, em que distingue o homem da mulher com base em alguma suposta qualidade, como o tamanho do cérebro, por exemplo, presumindo então que essa distinção confere ao homem alguma superioridade. O ecofeminismo implica o reconhecimento de que essas teses compartilham uma lógica de dominação, segundo o qual “as mulheres têm sido associadas à

Se fossemos associar a postura crítica de Roa Bastos em relação à questão ambiental, poderíamos considerar que se transita entre a vertente da Ecologia profunda e da Ecologia social, neste sentido, o trabalho que se apresenta aqui tende a seguir essas linhas de pensamento. De modo geral, a Ecologia Profunda é, para Garrard, a mais influente fora dos círculos acadêmicos, inspirando muitos ativistas das causas ambientais. Os adeptos da ecologia profunda defendem a redução populacional<sup>40</sup> a longo prazo, no mundo inteiro. Para eles, o grande problema reside no rápido aumento populacional em países em desenvolvimento, exacerbando os problemas ambientais associados à pobreza:

A ecologia profunda interessa-se por incentivar uma atitude igualitária, por parte dos seres humanos, não apenas para com todos os *membros* da ecosfera, mas até para com todas as *entidades* ou *formas* identificáveis na ecosfera. Assim, essa postura pretende estender-se, por exemplo, a entidades (ou formas) como rios, paisagens e até espécies e sistemas sociais, considerados por eles mesmos. (SESSIONS, 1995, apud GARRARD, 2006, p. 39)

Em relação a Ecologia social ou Ecomarxismo, podemos afirmar que parte da premissa de que as atitudes antropocêntricas decorrem de sistemas de dominação de exploração dos seres humanos por outros seres humanos. Os ecomarxistas e os ecologistas sociais não são monistas nem dualistas, para eles, os problemas ambientais não podem ser claramente divorciados de coisas mais comumente definidas por problemas sociais, como a falta de água potável, por exemplo.

Enfatizar tais abordagens são importantes para que se compreenda o papel da Ecocrítica no cenário dos estudos contemporâneos e toda a complexidade que

---

natureza, ao material, ao emocional e ao particular, enquanto os homens são associados à cultura, ao imaterial, ao racional e ao abstrato.” (GARRARD, 2006, p. 42)

**Ecofilosofia Heideggeriana:** Segundo Garrard (2006), o ponto de partida de Heidegger é a diferença entre a mera existência material e a revelação do “ser”, ou a “coisice” das coisas. “Ser”, para o filósofo, não é apenas existir, mas “aparecer” ou desvelar-se, o que requer a consciência humana como o espaço ou a “clareira” dentro e por meio da qual ele se desvela. É só por meio dessas clareiras, que tem necessidade mútua no mundo do outro, que se realiza, propriamente, no “deixar-ser” dos seres em seu espaço de consciência. “A pedra não tem mundo. A planta e o animal também não têm mundo, mas pertencem à aglomeração velada de um meio em que estão ligados. A camponesa, por outro lado, tem um mundo, porque habita o desvelamento dos seres” (HEIDEGGER, 1993, apud GARRARD, 2006, p. 52)

<sup>40</sup> Vale destacar que os princípios defendidos pela ecologia profunda para a redução populacional estão orientados pelos valores da educação e da saúde pública, distanciando-se, consideravelmente, da teoria Malthusiana de controle demográfico.

essa linha crítica do pensamento ecológico atrelado aos estudos literários pode apresentar. Cabe destacar aqui, que a Ecocrítica não pretende ser uma teoria, a Ecocrítica age nos estudos que apontam para as mais diversas relações entre a Biosfera e a narrativa ficcional literária, seu propósito é amplo, contudo, definido nas bases da crença de que atuando na subjetividade ou no pensamento do outro, a partir da interação literatura-leitor, uma consciência ativa e crítica sobre o *Oikos* ou a habitação, em sentido macro, possa relevar-se ou desvelar-se.

### 3.3 ECOLITERATURA

O que nos resta saber é, como então desenvolver uma análise ecocrítica em uma obra literária? Quais os caminhos apontados pela ecocrítica para o desenvolvimento de um estudo aprofundado na narrativa ficcional e suas relações eco-ambientais?

Nesse caminho, alguns questionamentos levantados por Glotfelty (1996, p. 19) nos presta ajuda para os primeiros passos no desenvolvimento de uma análise ecocrítica de um texto literário. Algumas de suas elucidativas perguntas são: Qual papel desempenha o ambiente físico no enredo do romance? Há expressado nesse jogo de valores consistente sabedoria ecológica? Como nossas metáforas da terra influenciam em nossa forma de tratá-la? Os homens escrevem sobre a natureza de uma forma diferente das mulheres? De que forma a alfabetização em si afeta a relação da humanidade com o mundo natural? De que forma e em que efeito a crise ambiental se infiltra na literatura contemporânea e cultura popular? Que visão de natureza é informada nos relatórios do governo, nas publicidades e nos programas de TV? Cada uma dessas perguntas - entre tantas outras possíveis - podem dar impulso a diversos estudos literários à luz da ecologia.

A partir do exposto e considerando que nosso objeto de análise é produto de uma literatura latino-americana de língua espanhola que carrega consigo todas as particularidades oriundas de sua terra, cabe salientar aqui, que Glotfelty não estava

sozinho, no ano de 1996, pensando as questões ecológicas e suas relações entre o homem e a literatura. Na América Latina, poucos anos antes, em 1991, na cidade de Morelia, no México, se reuniram cientistas, intelectuais, escritores e artistas do mundo todo para o “Congreso Mundial de Expertos en Ecología”. Tais personalidades foram convocadas pela entidade ecológica chamada “Grupo de los cien” com intelectuais, escritores e poetas da América Latina, no qual Roa Bastos participou representando seu país, o Paraguai. Outros grandes nomes da literatura Latino-americana compunham este grupo que tinha como objetivo, além de debater sobre a degradação da biosfera, produzir um manifesto com propostas concretas para a diminuição dos danos e a preservação do meio ambiente. Assinaram o manifesto figuras como Octávio Paz, Mario Benedetti, Nérida Piñón, Isabel Allende, Bioy Casares, José Donoso, Jorge Amado, Álvaro Mutis, Gabriel García Márquez, Ernesto Sábato, Uslar Pietro e Emilio Adolfo Westphalen, entre outros.<sup>41</sup>

A proposta dos intelectuais se resume em alguns dos seguintes itens:

En primer lugar, urge salvar las selvas tropicales para lo cual debe formarse un “pacto amazónico” entre los países sudamericanos que comparten el ecosistema y el banco genético de la Amazonia. Además, debe crearse un parque biológico y arqueológico entre México y Guatemala, para salvar la zona del río Usamacinta que preservaría, no solo la gran selva entre ambos países sino que serviría de modelo para otros países que comparten áreas ecológicas de vital importancia. (ROA BASTOS, 2014, p. 86)

Um dos pontos mais controversos do manifesto é o que se refere ao descarte de lixo tóxico, segundo os intelectuais pertencentes ao grupo dos cem, o continente Ibero-americano se tornou uma lixeira para os Estados Unidos, Japão e Europa. Segundo eles, o destino mais frequente são o Caribe, a América Central, o Brasil, o México e a Argentina, países que, por si só, têm bastante problema com o próprio lixo.

O manifesto dos intelectuais conclui com um chamamento dramático para salvar o habitat de centenas de tribos e povos indígenas, que, segundo Roa Bastos, a ambição do *industrialismo* está destruindo.

Em meio a este movimento, Octávio Paz afirmava que a grande novidade histórica do fim do século XX era a aparição de um cuidado ecológico:

---

<sup>41</sup> Dados levantados do livro “Ecología y Cultura” de Augusto Roa Bastos, ano 2014, p. 87-88.



Después de apenas dos siglos de insensata 'dominación' de la naturaleza, descubrimos que los recursos del planeta son finitos, es decir, que el 'progreso' tiene un límite; enseguida, que hemos puesto en peligro el equilibrio natural y que amenazamos en su centro mismo a la vida. La conciencia ecológica con su apasionada defensa de la naturaleza y su afirmación de la fraternidad universal, de los infusorios a los astros (vieja creencia de todos los poetas), implica en su dimensión más profunda un gran mea culpa y una crítica radical de la modernidad y de sus supuestos básicos. (PAZ, 1995, p. 115)

Assim como Octávio Paz, autores como Roa Bastos e Eduardo Galeano manifestaram diversas formas de preocupações com a questão ambiental em diferentes ocasiões, sobretudo porque no pensamento latino-americano, percebe-se que, quase sempre, a questão ecológica está diretamente ligada à questão política, econômica e social.

“Soy un opositor acérrimo a esta suerte de suicidio colectivo que estamos practicando con la destrucción de la naturaleza. Yo me opongo a esto como ser humano.” (ROA BASTOS, 2001<sup>42</sup>). Assim como muitos de seus contemporâneos, Roa Bastos viu na arte uma maneira de "crear una patria auténticamente libre y soberana; fundar y consolidar la autodeterminación de su pueblo" (ROA BASTOS, 1999, p. 8). Tais preocupações incidem em uma poética moderna, na qual a força da natureza humana e da natureza física figuram os espaços da arte roabastiana.

Eduardo Galeano, por sua vez, assevera que:

La divinización del mercado, que compra cada vez menos y paga cada vez peor, permite atiborrar de mágicas chucherías a las grandes ciudades del sur del mundo, drogadas por la religión del consumo, mientras los campos se agotan, se pudren las aguas que los alimentan y una costra seca cubre los desiertos que antes fueron bosques. (GALEANO, 2010, p. 18)

Nesta mesma linha de pensamento, pode-se atrelar às preocupações de cunho ambiental ao surgimento da Educação Ambiental, linha teórica de impacto pedagógico, que emergiu no Brasil em 1999 com objetivo disseminar o conhecimento sobre o meio ambiente. Tornou-se lei constituindo a Política Nacional de Educação Ambiental:

---

<sup>42</sup> Frase de Roa Bastos usada como *slogan* da campanha de reflorestação e preservação das matas no Paraguai e que deu origem à iniciativa de publicação dos diversos textos sobre ecologia escritos pelo autor ao longo de sua vida. Trata-se do livro *post mortem* "Ecología y Cultura", 2015.

Entendem-se por educação ambiental os processos por meio dos quais o indivíduo e a coletividade constroem valores sociais, conhecimentos, habilidades, atitudes e competências voltadas para a conservação do meio ambiente, bem de uso comum do povo, essencial à sadia qualidade de vida e sua sustentabilidade. (PNEA<sup>43</sup>, Lei nº 9795/1999, Art 1º)

Logo, a educação ambiental almeja aguçar em todos a consciência de que o ser humano é parte do meio ambiente. Busca superar a visão antropocêntrica que faz com que o homem esqueça a importância da natureza, da qual é parte integrante. Neste sentido, o filósofo Leonardo Boff (2008), expõe que todos nós devemos estar conscientes de que, no que tange à educação ambiental, não se trata somente de introduzir corretivos ao sistema que originou a atual crise ecológica, mas de educar para sua transformação, o que implica superar a visão reducionista e mecanicista ainda imponente e assumir a cultura da complexidade.

Ela nos permite observar as inter-relações do mundo vivo e as eco-dependências do ser humano, exigindo que tratemos as questões ambientais de forma global e integrada. Na educação ambiental, tem-se um

... processo em que se busca despertar a preocupação individual e coletiva para a questão ambiental, garantindo o acesso à informação em linguagem adequada, contribuindo para o desenvolvimento de uma consciência crítica e estimulando o enfrentamento das questões ambientais e sociais. Desenvolve-se num contexto de complexidade, procurando trabalhar não apenas a mudança cultural, mas também a transformação social, assumindo a crise ambiental como uma questão ética e política. (MOUSINHO, 2003, sp.)

Afinada à Educação Ambiental, a Ecocrítica formula um processo no qual tudo se conecta. Logo, há um interesse em manter diálogo e fazer uso de conceitos pertencentes à Educação Ambiental nas composições literárias, promovendo deste modo, uma inter-relação entre a obra literária, o autor e meio ambiente. Uma de suas características mais importantes está no compromisso de promover um despertar crítico sobre o meio físico e cultural partindo da literatura. Em outras palavras, investigações que provoquem preocupações de cunho ambiental a partir da expressão artística são fundamentais para promover um saber ecológico na sociedade contemporânea.

---

<sup>43</sup> Política Nacional de Educação Ambiental (PNEA)

O que se apresenta aqui é a aproximação entre ambas as linhas teórico-críticas de modo a interpelar a função e a visão social de literaturas minadas de elementos eco-ambientais. E não somente isso, fez-se necessário beber na fonte da Ecosofia para aprofundar algumas questões concernentes à filosofia ambiental, de modo a dar sustentação teórica, sobretudo no que tange aos elementos atrelados à crise ecológica.

Por esse viés, e já transitando no campo da Ecosofia, é crucial compreender que o consumo desmedido e o desenvolvimento econômico deixam como marca póstuma o desequilíbrio ecológico, o aumento da exploração e da opressão entre os sujeitos, assim como a marginalização e danos irreversíveis para a população mundial, sobretudo, para a natureza. A lógica difundida na contemporaneidade de que o consumo “traz felicidade” contribui para que o homem pós-moderno, direcione seu comportamento e esforços diários quase que unicamente para a aquisição de bens materiais:

Para deixar de ser um consumidor voraz, o homem teria de abandonar a visão utilitária que possui do espaço natural. Notamos uma relação direta e recíproca entre os consumidores e os interesses do mercado. Diante desse quadro, pensar em ecologia, hoje, leva-nos muito além das questões puramente ambientais, remete-nos ao ambiente físico, mas também à subjetividade, ao espaço social e às relações sociais. (BRAGA, 2012, p. 61)

Com base nessa ideia, a teoria filosófico-ambiental que, a partir do pensamento de Félix Guattari (1930-1992), põe em relevo a indissociabilidade de três elementos fundamentais para uma transformação da conjuntura atual de exploração do meio ambiente, a ecologia ambiental, a social e a mental, referindo-se à subjetividade humana. Esse pensamento encontra o público leitor e estudiosos da área a partir da publicação do livro *As três ecologias*, lançado em 1990:

Ecologia do meio ambiente - onde tudo é possível de acontecer, quanto às evoluções flexíveis e quanto às piores catástrofes ambientais; “cada vez mais, os desequilíbrios naturais dependerão das intervenções humanas”, principalmente quanto à regulação das relações entre o oxigênio, o ozônio e o gás carbônico; Ecologia social - deve trabalhar as relações humanas, reconstruindo-as em todos os níveis do socius; Ecologia subjetiva ou mental - será levada a reinventar a relação do sujeito como o corpo, a psique (inconsciência) e o consciente (GUATTARI, 2009, p. 52).

O filósofo francês cria, nos anos 1960, o neologismo que conecta dois termos fulcrais para a difusão de uma nova linha teórico-filosófica a respeito das relações do homem consigo mesmo e com seu semelhante, bem como com o meio ambiental que o cerca, a Ecosofia (Ecologia + Filosofia). Este pensamento filosófico é um novo campo do saber que reúne e integra as ciências humanas, as naturais e as econômicas, visando à necessidade da criação de um novo pensamento, que tem como objetivo fundamental refletir profundamente sobre as dificuldades da lógica ocidental, avançando ou superando uma filosofia opositiva, a fim de desenvolver uma discussão transdisciplinar que situe desenvolvimento e ação, numa perspectiva avessa à antropocêntrica. Isto em direção a uma dimensão ecossistêmica cuja caracterização se dá pela criação de um novo dinamismo eco-sociológico com o propósito de que haja um elemento de equilíbrio dessa integrada ecologia.

O propósito primeiro da Ecosofia é analisar, avaliar e discutir as novas formas de relação entre o homem, a tecnologia e o meio ambiente, buscando debater sobre os conceitos de desenvolvimento e sustentabilidade, tendo como ponto de partida o diálogo sobre o surgimento de uma nova cultura ecológica que se expande nos tempos atuais:

O enfoque abordado por Guattari está no fracasso em entendermos e aprendermos sobre a problemática ambiental, sobre as ações que a causaram e suas implicações/projeções ao longo do tempo. Para o autor, estamos perdendo tempo precioso, esforços mentais teóricos e científicos focando sempre as questões dos danos industriais e perdendo a ótica da sistêmica do problema, onde deveríamos, sim, considerar a articulação entre a ética e a política para o que ele denomina Ecosofia, que tem por base as três ecologias: a do meio ambiente, a das relações sociais e a da subjetividade humana (mental). (CÓRDULA, 2013, sp<sup>44</sup>)

A fim de agir na reversão do quadro dramático das questões ambientais a Ecosofia busca modificar o comportamento humano tanto individual quanto coletivo, no âmago dos problemas sociais e ambientais. Para Guattari e Córdula, a subjetividade deve ser aprendida, pensada e repensada para reformar a concepção do ser humano sobre si mesmo, frente à coletividade e sobre o planeta Terra. Com novos usos dos conhecimentos já existentes, a subjetivação, que, segundo Córdula

---

<sup>44</sup> Disponível em: <<http://www.educacaopublica.rj.gov.br/biblioteca/meioambiente/0041.html>> Acesso em: 01/08/19.

(2013), ainda é pouco considerada pela comunidade científica, deve ser analisada profundamente para promover novos paradigmas para a sociedade contemporânea:

Guattari define ali o que entende por ecosofia como articulação necessária entre a dimensão política e ética de três registros, que são a questão do meio ambiente, das relações sociais e a dimensão subjetiva. Encontra-se nele a preocupação constante de levar em conta os modos de subjetivação, articulando-os a partir de seus pontos de ancoragem. Assim, ele constata que os progressos tecnológicos permitem liberar tempo para o homem, mas se coloca a questão dos usos dessa liberação. Enfatiza também a escala de análise, que só pode ser planetária em tempos de mercado mundial. Um novo paradigma ético-estético teria como ambição pensar os três registros, que seriam uma ecologia mental, uma ecologia social e uma ecologia ambiental. Seu método, como desde o primeiro dia, continua transversal e procura evidenciar em cada caso os vetores potenciais de subjetivação para permitir o florescimento de diversas formas de singularidades. (DOSSE, 2010, p. 319)

Por esse viés, Braga (2012) destaca que a Ecosofia é uma perspectiva teórica que se propõe a refletir sobre os problemas atuais provocados pelo sistema capitalista vigente, que Guattari caracteriza como Capitalismo Mundial Integrado (CMI)<sup>45</sup>, e a respeito de formas que possam investir e contribuir para transformar a leitura que o homem tem de seu entorno, seu mundo. Para a autora, as três ecologias (ambiental, social e mental) atuam de maneira articulada a fim de gerar novas formas de relacionamentos sociais, novas perspectivas ambientais e novas sensibilidades:

Assim, para onde quer que nos voltemos, reencontramos esse mesmo paradoxo lancinante: de um lado, o desenvolvimento contínuo de novos meios técnico-científicos potencialmente capazes de resolver as problemáticas ecológicas dominantes e determinar o reequilíbrio das atividades socialmente úteis sobre a superfície do planeta; de outro lado, a incapacidade das forças sociais organizadas e das formações subjetivas constituídas de se apropriar desses meios para torná-los operativos (GUATTARI, 2009, p. 12).

Seguindo essa linha de pensamento, para Braga (2012) a Ecosofia mira um caminho para se pensar e repensar a nossa atuação e nosso real lugar na natureza, não mais como centro, perspectiva antropocêntrica a que a Ecosofia pretende derrubar, mas integrado a todos os demais elementos naturais, sem fazermos uso

---

<sup>45</sup> GUATTARI, Felix. As três ecologias. 20ª ed. Trad. Maria Cristina F. Bittencourt. Campinas: Papyrus, 2009.

de valores hierárquicos. “Essas três vertentes ecológicas interligadas atuam conjuntamente para combater o desequilíbrio ecológico provocado pela revolução tecnológica, que é a responsável, em grande medida, pela velocidade de destruição do mundo natural.” (BRAGA, 2012, p. 61)

As transformações técnico-científicas prometeram mais tempo e gozo para a humanidade, porém, em vez de propiciar benefícios como os “da cultura, da criação, da pesquisa, da re-invenção do meio ambiente, do enriquecimento dos modos de vida e de sensibilidade” (Guattari, 2001, p.9), proporcionaram problemas como os do “desemprego, da marginalidade opressiva, da solidão, da ociosidade, da angústia, da neurose”, que culminaram no aumento do individualismo, elemento que também traz uma significativa parcela para a degradação ambiental. (BRAGA, 2012, p. 62)

Guattari (2009) salienta que os modos de vida humanos, sejam eles individuais ou coletivos, avançam no tempo do sentido de uma progressiva deterioração. Desta forma, o enfoque do raciocínio do filósofo através da Ecosofia apresenta-se na ideia fracassada em entendermos e aprendermos sobre a problemática ambiental, sobre as ações que a causaram e suas implicações ou projeções ao longo do tempo.

Cabe elencar e definir aqui as *práxis* ecológicas cunhadas por Guattari com a intenção de tentar neutralizar os malefícios causados pelo desenvolvimento técnico-científico, sobre o qual o autor propõe uma “articulação ético-política” (2009, p. 8) entre três registros ecológicos: o do meio ambiente, o das relações sociais e o da subjetividade humana.

**A ecologia Social:** deve trabalhar as relações humanas, reconstruindo-as em todos os níveis do *socius* (GUATTARI, 2009, p. 34), visando investir e estimular as relações entre o humano com o humano, bem como do humano com o não humano. Busca estimular o coletivismo, opondo-se, obviamente, ao individualismo. Esse estímulo, para o autor, deve atender a ciclos como os da família, da vizinhança, do trabalho e do estudo, opondo-se às relações hierárquicas e assimétricas de poder.

**Ecologia mental:** será levada a reinventar a relação do sujeito como o corpo, a psique (inconsciência) e o consciente; atua contra a passividade e a apatia, o conformismo, o individualismo, a domesticação e a alienação, bem como a

uniformização e compulsão consumista, além da manipulação gerada por interesses capitalistas que sustentam o modo de vida social vigente, como a moda, mídia e a publicidade, influenciadores do consumo que compromete a sensibilidade humana e as relações sociais. (BRAGA, 2012).

**Ecologia ambiental:** espaço onde tudo é possível de acontecer, quanto às evoluções flexíveis e quanto às piores catástrofes ambientais; “cada vez mais, os desequilíbrios naturais dependerão das intervenções humanas” (GUATTARI, 2009, p. 52), principalmente quanto à regulação das relações entre o oxigênio, o ozônio e o gás carbônico, segundo o autor.

A ecologia do meio ambiente tem como principal objetivo expandir o sentido restrito do ambientalismo que, segundo Braga (2012), se atém, geralmente, aos problemas vinculados ao meio ambiente com o foco somente na preservação de algum espaço natural e espécies em extinção, sem considerar outras espécies e questões como as subjetivas e sociais. O propósito é estabelecer uma conexão entre o movimento ambientalista e o movimento social, defendendo a junção das três forças para uma maior interação do “ambiental” com áreas consideradas até então antagônicas, como as tecnologias, os ecossistemas a cultura e a subjetividade humana:

Para Guattari, a Ecosofia é um modelo prático e especulativo, ético-político e estético, não sendo uma disciplina, mas sim uma simples e eficaz renovação das antigas formas de concepção do ser humano, da sociedade e do meio ambiente. E conclui sua obra afirmando que deve ser calcada na heterogênesse de um processo contínuo de ressingularização, em que há “toda uma catálise de retomada de confiança da humanidade em si mesma para ser forjada passo a passo e, às vezes, a partir dos meios os mais minúsculos. Tal como esse ensaio que queria, por pouco que fosse tolher a falta de graça e a passividade ambiente”. (CÓRDULA, 2013, sp.)

Com base nas três premissas de Guattari e no pensamento ecosófico atual, pode-se pensar o papel da arte nesse contexto a partir da ideia de que é possível pensar a literatura, como expressão artística que nos interessa neste estudo, como um elemento capaz de “desautomatizar o olhar mecânico ao apresentar outras interpretações da realidade e para propiciar uma busca de outros caminhos de

atuação social” (BRAGA, 2012, p. 65), uma vez que a Literatura pode ser vista como lugar de resistência:

Nesse sentido é possível pensar que a arte tem um papel significativo, pois (re)interpreta a realidade ao projetar uma perspectiva nova, alterando a nossa percepção, operando no campo de produção e de investimento na subjetividade. As práticas estéticas podem despertar a consciência humana para ideias que não levam em consideração outras formas de vidas e sequer os próprios humanos.

A arte tem um grande potencial, pois, além de despertar os sentidos anestesiados quando investe no inconsciente, provoca novas experiências, sentidos significativos e libertadores. As linguagens artísticas, ao despoluir as mentes por meio da sensibilização que produz, contribuem significativamente para ampliar a nossa dimensão da realidade e, assim, impulsionar outras formas e estilos de vida diferentes daqueles impostos pelo modelo atual de produção capitalista. (BRAGA, 2012, p. 64)

Assim como no pensamento Ecocrítico, a lógica Ecosófica de Guattari entende a arte como um “antídoto” contra a manipulação das pessoas, devido a sua potência em nutrir a subjetividade dos sujeitos e assim contribuir para relativizar e combater o persuasivo poder, por exemplo, da mídia, na sociedade. Em outras palavras, a arte pode ser vista como um elemento de resistência às forças manipuladoras do sistema capitalista sempre que operar no campo da subjetividade, motivando um cuidado ecológico a fim de estimular uma melhor relação entre o humano e não humano.

Pensando sobre a postura de Guattari frente à Ecologia, Paul Virilio (2010), sinaliza para um futuro otimista e convergente ao que seu amigo filósofo traz em *As três ecologias*, para os filósofos a ecologia é a ciência do futuro e se tornará a coerência entre a economia no sentido complexo do termo e a economia no sentido ecológico, havendo uma fusão entre ambas. Essa fusão põe em relevo uma perspectiva positiva que até então mostra-se enfraquecida e tangenciada pelas subjetividades do contemporâneo.

O que vemos, infelizmente, no ano de 2021, é o fortalecimento de uma ruptura política entre os poderes econômicos mundiais e a lógica, não mais abstrata, do sentido de preservação e recuperação dos recursos naturais. Obviamente, o que Guattari aponta como Ecologia, ou como subjetividades ecológicas, não se detêm estritamente ao meio ambiente natural ou ecofísico, mas a toda uma conjuntura cultural e social que está indissociada das relações



humanas, seja entre os sujeitos sociais, seja por sua relação com o entorno ambiental, que não se restringe à natureza, mas a todos os sistemas que estabelecem interação entre os seres. Melhor dito, nossas casas, nosso *oikos*, as cidades, as tecnologias, as demarcações indígenas, as reservas ecológicas, as florestas etc. em suma, tudo o que integra a ecossfera é parte da Ecologia e dela deve se apropriar para que haja no horizonte o que Virilio e Guattari afirmam tão enfaticamente: uma estrutura social e cultural que culmine na fusão entre a máquina econômica e os princípios ecológicos.

Como vimos, o elo entre a literatura e a ecologia, especialmente na perspectiva Ecocrítica, procura fixar-se na materialidade física do lugar, atravessando o abstrato, passivo ou simbólico, ao factível, tudo isso, como reiteram Flys Junqueira; Jose Marrero e Julia Barella (2010), com uma clara conscientização ecológica. Por essa perspectiva, as relações com o *oikos* podem ser de diferentes tipos, desde a negação de interdependência com o entorno à uma afinada inter-relação entre seres humanos e não-humanos, como é o caso do narrador/protagonista do *corpus* desta tese. Não obstante, e aí nos deparamos com o ponto chave da análise literária que segue, são nas relações geográfica, cultural e individual que se fertiliza o terreno para a formação de nossa identidade local, histórica e pessoal.

Assim, como assevera Patrick Murphy (1995), o tipo de identidade construída através das relações com o entorno determina as atitudes culturais sobre o meio ambiente e tem uma estreita relação sobre como percebemos a ecossfera; isso pode, de certo modo, explicar nossas atitudes no que concerne a crise ecológica. Partindo desse pressuposto, o capítulo a seguir busca analisar o romance *Contravida* estendendo o olhar para as representações das atitudes culturais, sem deixar de se preocupar com desenvolvimento da narrativa, uma vez que, por se tratar de um texto particularmente singular, devido ao seu caráter autobiográfico e metaliterário, exige uma leitura que não se detenha unicamente no aspecto ecocrítico, abarcando também, os demais elementos que nos saltam aos olhos e que servirão de instrumento na construção de uma macro-análise da obra no último capítulo deste trabalho investigativo.

#### 4.0 CONTRAVIDA A NARRATIVA FICCIONAL DE UM OIKOS VEROSSÍMIL

*Una aldea invisible como el aire que entra en el cuerpo de una persona y sale de ella permitiéndole respirar, vivir. [...] toda la energía del mundo y de la vida se engendra en la oposición de los contrarios.*

*(Augusto Roa Bastos)*

Este capítulo tem como propósito desenvolver uma análise do romance *Contravida*, de Augusto Roa Bastos, ao passo que acompanha a trajetória de seu protagonista e de todos os meandros que circundam seu passado e seu destino final. Não obstante, buscaremos estender um olhar atento às singularidades da narrativa quanto às relações do homem e do meio ambiente natural, construído e ficcionalizado como projeção do próprio *oikos* e da própria identidade. O estudo também observa o exercício transtextual, com enfoque na metaliteratura desenvolvida pelo autor, assim como a constante presença da dualidade como uma das características de sua narrativa ficcional.

##### 4.1. UMA VIAGEM DE DESPEDIDA E DE REGRESSO AO LOCAL DE PARTIDA

No seu penúltimo romance publicado em 1994, Roa Bastos apresenta uma obra que narra, do seu ponto de vista, a essência da natureza humana e do destino em uma visceral tragédia latino-americana. Para tanto, em *Contravida*, o autor recupera a voz e a existência de um personagem do conto “La excavación”<sup>46</sup> (1953)

---

<sup>46</sup> Conto pertencente a obra *El trueno entre las hojas*, 1953. Em “La excavación”, Augusto Roa Bastos apresenta uma narrativa de guerra e fracasso de um preso político, Perucho Rodi, em meados da década de quarenta no Paraguai. O protagonista, ex-combatente paraguaio da Guerra do Chaco (1932-1935), foi preso político na Guerra civil em seu país (1947), guerra que havia acabado seis meses antes. Aprisionado na Celda 4, também conhecida como *Valle-í*, tenta construir um túnel, juntamente com seus companheiros de cela, a fim de alcançar a margem de um rio que os levaria à tão desejada liberdade. Na tentativa de fugir da inóspita situação em que se encontrava, Perucho Rodi e seus companheiros de cela se revezam para escavar um túnel com um prato feito de lata, afiado e usado anteriormente por um companheiro de cela para tirar a

colocando-o na condição de sobrevivente da chacina e do túnel, elementos presentes na referida narrativa curta. 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.

Dado como morto, sua nova vida se torna uma penosa peregrinação que transcorre entre sonhos e pesadelos, nela Roa Bastos apresenta um Paraguai de vidas e expiações, terra de intensa exploração à natureza e de uma história aterradora, cenário para remissão, sofrimento humano e crítica às consequências do autoritarismo no contexto político e da modernidade no entorno ambiental. Nesse livro, dividido em dezesseis partes, que, por sua vez, se dividem em subcapítulos ordenados por números romanos, o autor, fazendo uso da intertextualidade e da dualidade, coloca em diálogo duas obras de lapsos temporais equivalentes à mais de quarenta anos. Bastos recupera um sujeito histórico derrotado pelas forças estatais e o ressuscita em um romance cujo período histórico político é aparentemente menos repressor, em que, mesmo exilado, pôde vislumbrar um sopro de esperança e liberdade política para seu país.

Esse romance constitui uma prática provocadora e transgressora da contra-leitura crítica, como afirma Pacheco (2001), mas não menos ficcional, do próprio conjunto da obra de Bastos. Um exercício lúcido e sugestivo de reflexão metaficcional, onde reaparecem (diferentes, mas sem deixar de ser elas mesmas) as já conhecidas temáticas favoritas de Roa Bastos, como o descobrimento da escrita como expressão artística, a paixão pela história e a trajetória política do Paraguai; a dialética de paralelismos e contradições antitéticas, o exílio e a impossibilidade de retorno à terra natal; bem como o diálogo linguístico entre o

---

própria vida. Em seu turno de escavação, Rodi é surpreendido por dois deslizamentos de terra que cobrem parte de seu corpo e o asfixiam lentamente. A partir deste acidente, o protagonista começa a relembrar outro túnel, o qual se torna espaço de transição material-histórica, pois há aí uma referência histórica imediata ao túnel da Guerra do Chaco. Perucho Rodi conduz 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 fantasia e realidade, entrega-se à morte. Seus companheiros de cárcere se tornam então vítimas de uma armadilha dos militares: ao perceberem as trancas e cadeados da cela 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. A imprensa fica satisfeita com a justificativa e “enterra” o caso, juntamente com os presos que lá ficaram esquecidos.

Guarani e o Espanhol. Não obstante, tanto nesta obra, quanto em “La excavación” encontramos personagens característicos de Roa Bastos, sujeitos que rompem com a vida e acabam vendo a morte como nascimento.

No que tange ao argumento do romance, observamos que após uma frustrada tentativa de fuga através de um túnel desmoronado, um preso político sobrevive ao assassinato de seus companheiros de prisão e foge por uma vala enquanto ouve, ao fundo, as rajadas de metralhadoras que atingiam os corpos de seus colegas, após uma armadilha organizada pelos policiais. Assim como os demais, o dão como morto e enterrado. Sua vida, a partir dessa fuga, vai se convertendo em uma espécie de odisseia, estágios de um processo de iniciação não isento, às vezes, de tensões suicidas. Tudo ocorre predominantemente dentro de um antigo trem rumo ao povoado natal do protagonista, uma história que transita entre sonhos e pesadelos, lembranças e penitências.

O foco narrativo do romance se apresenta de duas maneiras: o narrador-protagonista ou autodiegético, predominante na obra, que alterna suas narrações entre a fuga e a infância; e o narrador heterodiegético onisciente, que aparece somente nas páginas finais. O enredo traz a história de um homem cujo nome não é mencionado, mas que se subentende tratar de uma projeção do próprio autor, para apresentar a trajetória de um preso político que, durante a ditadura, consegue escapar da prisão enquanto os demais companheiros são assassinados pelos policiais. Após recuperar as forças, já com a aparência bastante diferente devido à degradante situação em que se encontrava, passa despercebido pela cidade e embarca em um trem rumo à fronteira com a Argentina, com o objetivo de atravessá-la e encontrar segurança. Durante o percurso percebe a presença de informantes e membros da polícia especializada em crimes políticos, passando então a sentir-se perseguido. Ao longo do trajeto inicia um processo de fusão entre pensamentos, sonhos e lembranças, sobretudo da infância e do ofício de escritor, dando-nos a conhecer um intenso exercício metaliterário, bem como marcantes personagens de sua meninez, como o professor Cristaldo. Decide, por fim,

desembarcar no vilarejo em que foi criado e lá morre incendiado no “ventre” de uma árvore.

Sobre este seu penúltimo livro, em uma das entrevistas concedidas para apresentar e comentar a obra, Roa Bastos apresenta sua própria síntese do romance, uma espécie de resumo que se transforma em constructo ficcional à medida em que vai sendo narrado. A fala que, inicialmente, se propunha concisa e relativamente técnica sobre o enredo do romance, na voz de seu autor se torna mais um fruto do fazer literário roabastiano:

Contravida é a história de um pequeno ser, um idoso, um homenzinho que acredita não ter nascido. Mas toda a sua vida se desenvolve como uma vida muito ativa, de uma energia sobre-humana, que ajuda todas as pessoas a viver e a morrer. É uma obra que também está tingida com minhas lembranças de infância. O personagem central dessa obra é um homenzinho que eu conheci, que inclusive era do mesmo povo natal que eu e tinha uma estranha maneira de conceber a vida. E dava um jeito de contar sua história, uma história imaginada, naturalmente, porque era um homem que não dizia nada, somente isso de não ter nascido. Ele suspeitava que não havia nascido, que inclusive não tinha um corpo. E, bem, de uma série de coisas que brotavam de um ser, não submergido em uma espécie de névoa de loucura, mas simplesmente de seu próprio labirinto interior. Esse romance é uma coleção, uma trajetória ao contrário, é um pouco das formas de construir minhas histórias. (ROA BASTOS, 1996)<sup>47</sup>

Essa pequena fábula, breve resumo quase singelo, deste que é um de seus romances mais potentes e intertextuais, ou transtextuais como preferimos definir a partir de Gerárd Genette<sup>48</sup>, demonstra não somente a forma com que Roa Bastos busca resumir a própria história e todas as histórias que dela nasceram, mas tende a explicitar aqui, e principalmente ao longo de todo o romance, uma autopercepção como autor compilador e autor criador, sua visão ética e estética, relatando e analisando suas aventuras e desventuras como tal:

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.

<sup>47</sup> Transcrição e tradução do vídeo “Encuentro con Augusto Roa Bastos” disponível em <<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc7d4q1>>. Acesso em maio de 2020.

<sup>48</sup> GENETTE, Gerard. Palimpsestos: a literatura de segunda mão. Tradução de Luciene Guimarães e Maria Antônia Ramos Coutinho. UFMG: Faculdade de Letras, 2005.

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).

Vale destacar que não ignoraremos as relações transtextuais presentes no romance porque acreditamos que, ao visitar suas obras literárias e apresentar parte de sua biblioteca pessoal em *Contravida*, o autor apresenta também uma parte significativa do processo de construção da própria individualidade. Não somente isso, ainda que pareça por vezes secundário, é na sua relação com o espaço físico-ambiental no qual interage, sobretudo durante a infância, - e faz interagir seu narrador - que o autor apresenta uma consciência ecológica que ao adentrar, especialmente na segunda metade do romance, põe em evidência a composição de sua identidade. É ao retroceder na própria história de vida, examiná-la à contrapelo no romance, revisitando desde meninice até a velhice os lugares e as histórias que contribuíram na formação do próprio *eu*, que Roa Bastos nos permite observar uma construção discursiva verossímil pautada nas relações de integração entre o homem, sua história e seu espaço físico ambiental:

La realidad del Paraguay que empezó a entrarme por los poros, por los ojos, por los centros de percepción que tiene un niño - que generalmente son limitados y bastante fantásticos - es la masa enorme, esta interminable verde, del follaje verde, de vegetación de toda la primavera como un inmenso laberinto del cual no se podía salir. (ROA BASTOS, 2015, p. 13)

Vale apontar, também, para as particularidades do gênero da obra, considerando que, embora se categorize na esfera do romance, o hibridismo que se apresenta na mescla de relatos autobiográficos, ficção e ensaio metaliterário, tornam a narrativa um texto singular que escapa das delimitações duras pertencentes à cartilha de gêneros literários estudados tradicionalmente. Trata-se de um texto que se desdobra constantemente, iluminando os diferentes caminhos entre a imaginação e a escrita de si.

Para estendermos uma lupa às relações e construções anteriormente mencionadas, nos parece relevante delimitar a estratégia metodológica adotada no estudo da obra. Buscaremos apresentar um ponto de equilíbrio entre a leitura científica e a leitura ensaística que por vezes aflora quando nos debruçamos em

narrativas literárias singulares como esta. Neste sentido, o estudo que se apresenta a seguir é, de alguma forma, uma análise não somente técnico presente entre teoria-crítica e obra ficcional, mas também um estudo inevitavelmente sensível às dualidades existentes na narrativa, especialmente sobre vida e morte. Nos permitimos organizar a análise da narrativa partindo do próprio olhar do autor sobre sua obra, uma mirada que emerge das mais primitivas memórias de sua infância e das mais profundas cicatrizes de sua trajetória. Em *Contravida* é possível afirmar que Roa Bastos é personagem e narrador, é espírito e carne, é idoso e criança, é criador e criatura.

Nossa análise transcorrerá à medida em que vamos avançando na obra, sempre orientadas pela trajetória do narrador autodiegético. Por vezes, será necessário dar saltos temporais, articular com outras narrativas, caminhar por diferentes espaços, ou mesmo dialogar com o autor. De modo geral, portanto, a análise será cronológica, não no sentido das ações narrativas, uma vez que a obra traz um constante vai-e-vem temporal, mas no que tange à forma e a ordem com que a novela se apresenta ao leitor.

Metodologicamente, é possível dividir a narrativa em duas grandes partes que, significativamente, inserem seu protagonista em três diferentes espaços. A primeira e a segunda parte apresentam um sujeito em busca de sobrevivência após ter escapado de uma chacina na prisão, supostamente, em Assunção, seguida de uma viagem de trem onde passará (fisicamente) a maior parte da obra. Neste espaço o autor dedica diversos capítulos ao emblemático símbolo ferroviário onde o tempo se configura de forma bastante peculiar. A segunda metade da obra apresenta o espaço (especialmente da memória) do lugar da infância, a terra natal em que Roa Bastos e seu narrador viveram quando crianças, bem como a presença constante e, como veremos, extremamente significativa, do personagem “maestro Cristaldo” e das lembranças sobre a família. Nesta última parte, em especial, veremos aflorar a questão ecológica, o bilinguismo, a metaliteratura e a transtextualidade que ganharão destaque e atenção especial no último capítulo desta tese.

## 4.2 DA MORTE AO RENASCIMENTO: UMA REESCRITA DO EU

*“Escribo sólo para mí. Para capturar la huidiza memoria del presente, por lejos que uno retroceda.”*  
(Augusto Roa Bastos)

Em *Contravida*, o narrador autodiegético inicia sua história desde o momento em que é encontrado quase morto após três dias desmaiado em um lamaçal, próximo a cadeia de onde havia fugido. Considerado preso político em seu país, o Paraguai, o homem narra a tentativa frustrada da construção de um túnel pelo qual ele e os demais colegas de cela almejavam fugir, mas, que, no entanto,, resultou na morte de seu amigo Perucho Rodi. Rodi morre asfixiado no desmoronamento do túnel em que escavava e os demais companheiros de cela são metralhados pelos policiais. Este é, em suma, o final do conto “La excavación” que Roa Bastos recupera 40 anos depois, através do protagonista do romance que estamos prestes a conhecer.

Roa Bastos abre o romance situando a cena em um túnel escavado por um grupo de presos em uma cela paraguaia. Todos haviam morrido, menos o preso que se torna o narrador dos acontecimentos seguintes desta história. Já nas linhas iniciais o leitor percebe os primeiros sinais de horror trazidos pelo narrador:

Lo primero que percibí de mi cuerpo fue el hedor a carroña. En la postura lisiada de los condenados estaba semihundido en el lodo y la maleza. A través de las bolsas sanguinolentas de los párpados, veía borrosamente mi cuerpo, negro de moscas, de avispitas chupadoras, de las temibles hormigas *tahyi-rë* que subían en hileras por mis miembros. El vaho salobre del viento que soplaba desde la bahía me escocía las grietas purulentas de las heridas. El calor y la muerte se movían en el mismo viento. No me sentía de todo muerto, pero hubiera deseado estarlo como los demás.

Llevé con gran esfuerzo la mano sobre el pecho. Percibí los latidos de la sangre que se esparcía por el cuerpo como arena. El corazón de un muerto no late, pensé en el vértigo ondeante de la pesadilla. Esa arena de sangre seca corriendo por mis venas formaba parte de esa pesadilla que ya no iba a cesar.

No era un cadáver aún, pero llevaba la muerte en el pecho. Un enorme y ácido tumor. Me llenaba todo el cuerpo. Ocupaba mi lugar. Ese tumor era lúgubre porque era todavía existencia. (ROA BASTOS, 1995, p. 11 - 12)



A presença do padecimento já no início da narrativa e que tende a aparecer espaçadamente em diferentes episódios da obra, não foram postos, a nosso ver, para serem lidos desde uma perspectiva exclusiva da verossimilhança, por referenciar, de certo modo, elementos históricos. Contudo, não ignoremos que às vezes há histórias que se unem obscurecendo a fronteira entre ficção literária e realidade. Um dos efeitos desse movimento que dá ênfase à uma visão horripilante da realidade na obra, contrastada com a beleza de certas passagens narrativas, podem ser caracterizadas pela influência do *Tremendismo*<sup>49</sup>.

Em Roa Bastos, a força das descrições horrendas passou a ganhar destaque em sua *magnum opus Yo el supremo* (1974), obra que desacomoda o leitor através da descrição em detalhes de uma tenebrosa e putrefata sinfonia de odores e cores com os quais termina um dos discursos do Supremo.<sup>50</sup> Também na obra *El fiscal* (1993), Roa Bastos busca evidenciar a tendência de descrever os aspectos mais desagradáveis da realidade. Nessa ocasião, o escritor nos apresenta as formas mais atrozes de tortura. Traz também, como destaca Maria José Carreño (2002), uma série de palavras-chave que introduzem o leitor a um cenário de morte: “haz negro, asfixia, disnea, dolores, sufrimiento, heridas, llagas, humillación, esqueleto negro, descomposición, carroña, piltrafa humana.”<sup>51</sup>

Observemos que o cenário que se desenha nas cenas iniciais da narrativa, assim como nos exemplos trazidos, dá luz à espaços que se revelam repulsivos. A

---

<sup>49</sup> Não nos interessa aqui aprofundarmos o estudo com base no conceito de Tremendismo, destacamos-o apenas como uma corrente literária que pode dar sustentação para outras possíveis leituras da obra e da qual percebemos que Roa Bastos sofre influência. O Tremendismo é uma tendência ou gênero que se manifestou no romance espanhol do pós-guerra. Como produto de escritores que testemunharam as vicissitudes da guerra, é caracterizada por uma crueza na narração e na trama, a linguagem é dura, as cenas brutais e grotescas e os personagens cruéis, obsessivos e violentos.

<sup>50</sup> “... a media noche, bajarás a las mazmorras. Te pasearás entre las hileras de hamacas que cuelgan encima de otras, podridas por veinte años de obscuridad, sufrimiento y sudor. [...] Te tenderás por fin en una hamaca vacía. La última. La más baja entre las hileras de hamacas que oscilan levemente bajo arrobos de fierros cien veces más pesados que sus osamentas de espectros. Deshecha de moho y vejez, la hamaca dará contigo en el suelo. [...] Toda la noche pasarás ahí, tendido entre los pestilentes despojos. El sudor de estos miserables, sus cacas, sus orines, chorreando en hamaca en hamaca babearán sobre ti, lloverás gotas, gotas de cieno sepulcral. [...] Cuando los ácaros, las sífilis, las curtonebras, las sarcófragas y todas las otras migraciones de larvas y orugas, de diminutos roedores y aradores necrófagos, acaben con lo que resta de tu estimada no-persona, en ese momento te asaltarán también unas ganas tremendas de comer.” (ROA BASTOS, 1974, p. 455-456)

<sup>51</sup> ROA BASTOS, *El fiscal*. Alfaguara, Madrid. 1993.

construção de um ambiente putrefato e pestilento oriundo da intervenção humana, aliada à presença de insetos que se atraem ao deteriorado, ao desagradável, invoca a ideia de que, na obra, como será possível observar nesta análise, o meio ambiente se divide em dois grandes eixos: o espaço do sofrimento, da destruição, da aversão e da violência, remetendo a todo o contexto histórico, político e social presente na obra. E o espaço da natureza, da imaginação e da família, aludindo à liberdade e individualidade do narrador-protagonista, sobretudo em relação às memórias da infância.

Para Carreño, as injustiças, a corrupção da classe política e seu aparato militar, a exploração dos trabalhadores camponeses, o despotismo dos capatazes e policiais, o atraso do povo paraguaio e muitos outros males do país, fizeram de Roa Bastos o porta-voz de um patriotismo amargo, pessimista e violento. O próprio escritor, ciente de uma realidade quase à beira da implausibilidade, afirma em *El fiscal* (1993, p. 215) que no Paraguai pode suceder qualquer coisa em qualquer momento e que o que ocorre é sempre mais irreal do que se pode imaginar. Diz ele, que a chave da realidade paraguaia, a seu entender, é que seja possível encontrar sempre uma situação factível, intercalada com outros feitos que se apresentam como supostamente normais ou verossímeis.

Recordemos, antes de regressarmos ao desenrolar da narrativa, que essa leitura do próprio contexto, uma leitura da possibilidade iminente do impensável, do humanamente absurdo, é de alguma forma, também, efeito da Guerra do Chaco (1932-1935), que condicionou o jovem Roa Bastos. Ali, pela primeira vez, ele viu a morte de perto, das mais diferentes formas, inclusive pela sede. O conflito bélico e sua participação indireta inundaram muitas de suas páginas e, em certa medida, grande parte do naturalismo que Roa Bastos traz, obedece às lembranças da adolescência e se manifesta na literatura também como protesto: “Horror por un lado; protesta, por otro: he aquí las dos caras de la ficción de Roa. Son inseparables porque el horror es el lenguaje de la protesta, y la protesta arraiga en horror.” (ALCALÁ, 2003. p. 35)

Seguindo, portanto, o desenvolvimento da primeira parte da obra, esse narrador-protagonista que não sabemos o nome<sup>52</sup>, após resgatado por desconhecidas mulheres e levado até a casa de uma senhora que o encontrou quase morto, passa vários dias sob intensos cuidados. A anciã, sabendo lidar muito bem com as misturas de ervas medicinais, dedica-se a tratar cuidadosamente dos ferimentos e da saúde de seu hóspede:

Envuelto de la cabeza a los pies en vendas de trapo apretadas sobre camadas de hierbas medicinales machacadas, aspiraba esos zumos silvestres acres y suaves. Fui reconociendo el aroma del romero, del taropé, del ysyó mil-hombre, que me acercaban a la lejana y ya inaccesible realidad del pueblo natal. (ROA BASTOS, 1995, p. 14)

Essa conexão com a natureza põe em relevo a relação do sujeito paraguaio que reitera sua crença na promoção da saúde, proteção da vida e valorização das tradições ancestrais, sem se esquivar, necessariamente, da importância dos recursos oriundos da ciência moderna. Inúmeros são os estudos que tratam da tradição e expertise dos povos indígenas, neste caso, em especial os povos Guaranis, sobre o uso de ervas medicinais no tratamento das mais variadas doenças. Ainda na obra, em outra ocasião, o próprio narrador demonstra conhecimento adquirido da tradição indígena para medicar ferimentos, trata-se de uma situação ocorrida ainda na infância com seu irmão: “Lo cargué en hombros y lo llevé hasta la casa paterna. Lo acosté en su lecho. Le vendé la herida con hojas de altamisa, de salvia y de banano.” (ROA BASTOS, 1995, p. 91)

Embora a relação dos povos indígenas com as plantas seja de conhecimento popular, uma rápida busca por termos como “plantas medicinais e a tradição dos povos guaranis” nos portais Scielo e Fiocruz, nos indicam diversas fontes que analisam cientificamente esse conhecimento ancestral. Neste sentido, vale reiterar a significativa presença da tradição indígena na narrativa de Roa Bastos, representando, mais uma vez, parte imponente da identidade cultural dos sujeitos paraguaios.

---

<sup>52</sup> Ao longo da narrativa o narrador-protagonista afirma odiar o próprio nome e por isso, supomos, não o menciona na obra. Também podemos entender que não o menciona para flexibilizar as diversas articulações autor-personagem presentes na obra.

No que tange à representação do tempo neste começo da obra e como ele se articula fortemente com diversos elementos ambientais, observamos, como (MENDONÇA e BRITO, 2017), que quando as mulheres encontram o narrador-protagonista desacordado e o tratam até sua recuperação, o tempo observável associado à natureza se destaca, uma vez que suas percepções iniciais sobre o tempo se dão por meio daquilo que vê ou sente, identificando, assim, os dias e noites, as mudanças do clima e do meio ambiente:

Llegaban hasta mí el ladrido lejano de los perros, el gemir de las raíces, el rebullir de las ratas [...] Las hojas ocultaban las estrellas y la luna. En la tiniebla blanca del mediodía el sol era apenas una mancha rojiza deslizándose en medio del bosque hasta que se borraba en la total oscuridad. El hambriento ulular de alguna lechuza me indicaba que la noche era noche. La tortura de los huesos, que el día era día. (ROA BASTOS, 1995, p. 14-15)

Desde a perspectiva Ecocrítica, podemos analisar tais configurações do tempo no decorrer da narrativa como inerentes às relações com a natureza. Essa articulação, fruto de diversas teorias sobre tempo e espaço ao longo da história humana, ganha lugar na relação do narrador-personagem com as próprias memórias, que aparecem na obra de forma singular e continuamente atreladas aos elementos da ecosfera paraguaia: “El atardecer se hizo noche de repente. En el lugar ocupado por el rostro de mi madre, se alzaba ahora una sombra lunar.” (ROA BASTOS, 1995, p. 170)

Durante o agonizante período em que tenta se recuperar dos ferimentos e da condição extremamente debilitada em que se encontrava, mas sobretudo, recuperar a consciência/racionalidade, seus pensamentos e sonhos ocupam boa parte da narrativa. Uma espécie de grande parêntesis que Roa Bastos faz nas partes VII, VIII, IX, X, XI, XII, XIII, VX, XV deste primeiro capítulo, para apresentar elementos intertextuais, metatextuais e autobiográficos, sem necessariamente articulá-los, neste momento, com o enredo que se apresenta na voz do narrador-protagonista sobrevivente:

VII

A través de la grieta fúlgida acudieron a mi mente otras vidas, otras historias, otros recuerdos.

Maria Regalada, hija y nieta de los sepultureros de la Costa Dulce, cuidando las tumbas del cementerio. [...]

IX

Escribí *Misión*.

Lo hice morir a Cristóbal Jara ametrallado en el camión que llevaba agua al batallón... [...]

XI

De la sombra mortecina surgió la silueta alta y desgarbada de Sergio Miscovski, el médico ruso. [...]

XV

El cierre de este ciclo infernal era, cada vez, el foganazo del túnel desmoronándose y sepultando para siempre a los excavadores. [...]

(ROA BASTOS, 1995, p. 19, 21, 23 e 27)

O que se vê, nesses primeiros recortes que deslocam o enredo da narrativa, é o que Roa Bastos vai chamar de “Poética das variações”, um movimento que revisita, revisa, altera, adiciona, reescreve e reflete textos anteriormente escritos, publicados ou não. O autor, como poucos de seus contemporâneos, entendia e via suas obras como textos em movimento, em constante transformação, assim como os seres humanos, seus leitores. Ao retomar muitas de suas obras e personagens, especialmente, nesta primeira parte de *Contravida*, nos deparamos com o movimento inaugurado e apresentado na segunda versão revisada e ampliada de um dos mais famosos romances roabastianos *Hijo de hombre* (1982) em que o autor elucida e defende seu gesto de revisão:

Así, después de veinte años, me encontré retocando y corrigiendo el texto narrativo de *Hijo de hombre*, animado por las experiencias realizadas en dos novelas posteriores, *Contravida* (inédita aún) y *Yo el supremo*. Corregir y variar un texto ya publicado me pareció una aventura estimulante. Un texto – me dije pensando en los grandes ejemplos de esta práctica transgresiva – no cristalizada de una vez para siempre ni vegeta con el sueño de las plantas. Un texto si es vivo, vive y se modifica. Lo varía y reinventa el lector en cada lectura. Si hay creación esta es su ética. También el autor – como lector- puede variar el texto indefinidamente sin hacerle perder su naturaleza originaria sino, por el contrario, enriqueciéndola con sutiles modificaciones. Si hay una imaginación verdaderamente libre y creativa, ésta es la poética de las variaciones. Esto hace posible la aventura de las metamorfosis de los libros éditos e inéditos en busca de su identidad exactamente como lo hace el hombre a lo largo de su vida; ese misterioso ajuste de dos abstracciones: el fondo y la forma. Pero la forma no es sino el fondo que remonta a la superficie, decía Víctor Hugo. Y eso sucede a veces – casi siempre – muy lentamente. (ROA BASTOS, 1989, p. 16 e 17)

*Contravida* é o fruto maduro do mais intenso exercício da liberdade e criatividade aplicadas no processo de revisita e metamorfização de textos que compõem a larga produção literária de Roa Bastos. Mas não somente isso, o

escritor paraguaio não apenas analisa à contrapelo e, por vezes, modifica parte de suas obras, ele também as articula com outros textos, das mais diversas autorias, mostrando também, através de sua biblioteca, uma identidade cujas particularidades se manifestam através da literatura.

Nas páginas iniciais do romance, somos apresentados ao protagonista e ao drama que enfrenta, antes mesmo de nos acomodarmos no trem que, como veremos, conduzirá a contiguidade da história. Nelas nos deparamos com a presença de Roa Bastos compilador de historiografias e fábulas, biógrafo de sua verdade e ficção, autor-narrador-personagem que inunda o romance de transtextualidade. Reanima ou faz reaparecer diversos personagens, frutos de suas narrativas anteriores, de narrativas de outrem, sujeitos históricos ou mesmo pessoas que fizeram parte de sua vida, especialmente na infância.

No grande espaço que se abre na mente fervilhante do protagonista, entre o sonho e o pesadelo, lembranças e rascunhos escritos à mão, recorda momentos da meninez, do povoado onde viveu rodeado de uma natureza ainda pouco explorada. Rememora, também, a ajuda de sua mãe nos primeiros escritos, dos castigos de seu pai e, sobretudo, do professor Gaspar Cristaldo, um homem de alma mágica, fundador da misteriosa Manorá,<sup>53</sup> sujeito sábio que lhe apresentou aos livros, aqueles cujas histórias não eram apenas bíblicas, despertando a admiração pela literatura:

El maestro tenía también su limbo de personajes que habitaban los libros de historias fingidas que él había leído y amado.  
 No se trataba de una biblioteca común ni comunal.  
 En todo el pueblo no había ninguna.  
 Eran muy pocos - por mejor decir ninguno - los que en su vida habían leído un libro de esa especie. Y menos aún los que supieron qué cosa es un libro.  
 El limbo del maestro Cristaldo era exactamente eso: un lugar parecido a los sueños, fuera del espacio y del tiempo, donde moraban los personajes de las historias inventadas. [...]  
 Nos llevaba a veces a leernos esos libros, a contarnos sus historias. A imaginar otras a partir de ellas. A incitarnos a crear limbos que no estuvieran ocultos en cavernas sino abiertos a la comunidad.  
 - Hay muchos que odian los libros - dijo con rictus de amargura -. Serían capaces de quemarlos. [...] No hay nada que humille tanto a los ignorantes como un libro. (ROA BASTOS, 2015, p. 217-218)

---

<sup>53</sup> Lugar ficcional na narrativa, ligado à cidade de Iturbe onde Roa Bastos foi criado e onde parte da narrativa se passa.

Os livros e a Literatura como os conhecemos hoje, foram apresentados aos povos ameríndios durante o processo de colonização, assim como uma infinidade de outros elementos culturais eurocêntricos que transformaram as identidades históricas, culturais e individuais de todo o espaço latino-americano. O paradigma que se vê nessa transformação e que não é novidade, é que esse processo de fusão cultural, por não ter sido uma via de mão dupla, e historicamente, oriundo de violência e doutrinação religiosa, transformou forçosamente as características culturais, sociais, históricas, físicas e até mesmo biológicas do lugar. Assim, como assegura o indígena e filósofo ambientalista Ailton Krenak (2018), os povos originários que ainda tentam manter elementos de sua tradição sofreram muito mais influência do homem branco do que o inverso. Neste sentido, a consciência da relação de codependência com o entorno, o respeito à pluralidade cultural e a valorização do meio ambiente natural, que poderiam ter sido absorvidas da cultura ameríndia, foram os aprendizados mais valiosos que deixamos de ter.

E pior, a insistente violência predatória ao ecossistema, provocando a separação do sujeito com seu entorno para a apropriação da natureza, constrói, segundo Krenak (2018), *o lugar do outro*. Para o autor, a diferença abismal constrói o lugar do outro e o lugar de dominação ocupado pelo sujeito de poder, desta forma, muitas vezes, a lógica da exploração do meio ambiente faz com que do meio das comunidades que são despojadas e expropriadas também saiam sujeitos que tiveram origem nos lugares que foram destruídos, reproduzindo assim a mesma violência a que testemunharam, oriunda de um projeto extrativista colonial.

Esse é o caso de Iturbe, vilarejo onde Roa Bastos passou a infância e para onde seu personagem regressa; de onde resgata grande parte das lembranças e anedotas presentes na narrativa. Iturbe se transformou violentamente graças ao plano de desenvolvimento que levou à exploração do lugar e da mão de obra local através da fábrica de ladrilhos e da açucareira. O pai de Roa Bastos, assim como o pai do narrador-protagonista, ao desempenhar um cargo de liderança na fábrica, reproduz, ainda que inconscientemente, o movimento explicitado por Krenak:

La fábrica crecía lentamente con el trabajo de las mujeres en las olerías, de los albañiles en los andamios, de los peones y cuadrilleros en los caminos, en el tendido de las vías férreas, en la fantasmagoría del progreso. [...]

Se desmontaba la selva, se abrían los primeros caminos, se tendió el desvío de la vía férrea hasta la azucarera. [...]

Morían muchos críos y mujeres por fatiga, por deshidratación, por malos tratos. Desde su llegada, mi madre se horrorizó ante este triste espectáculo. Formó comisiones vecinales para tratar de aliviar la suerte de estas mujeres en el trabajo esclavo de las olerías. (ROA BASTOS, 1995, p. 85, 86 e 87)

Conquanto, como um dos diversos exercícios de antinomia presentes na obra, tem-se a criação de Manorá pelo *maestro* Cristaldo, um lugar imaginário paralelo a Iturbe e que, ao nosso entender, pode ser visto como um microcosmos de uma nação idealizada pelo narrador-protagonista a partir dos olhos de uma criança, onde a natureza tinha poder absoluto, encantava e amedrontava:

Y hay momentos en que, claro, con el movimiento del agua, esta mezcla de tierra-agua-fuego-lluvia-aire-vientos, le van dando también al cuerpo físico de una persona la necesidad de evadirse de eso. Hay momentos en que yo sentía que me poseía un estado de levitación. [...] O incluso con la imaginación de pronto me veía cruzar esteros o montes donde yo sabía que existían peligros que me estaban acechando pero eran evidentemente un engaño de la imaginación. (ROA BASTOS, 2015, p. 14)

A relação sujeito-espço ou mesmo personagem-natureza será mais bem examinada na segunda metade deste estudo, por hora nos pareceu oportuno apresentar o ponto de partida para a discussão sobre o tema que é o eixo central desta pesquisa e que, por vezes, pode parecer em segundo plano devido às singularidades da narrativa ficcional analisada. Necessitamos, portanto, seguir acompanhando o fluxo do enredo a fim de estabelecer as conexões basilares para o desenvolvimento do estudo e que estão imbricadas na trajetória do narrador autodiegético.

Dito isso, atentemos ao fato de que *Contravida* se apresenta como um grande regresso às origens através da trajetória de um personagem que faz o caminho contrário ao da natureza das coisas, passando a ler, regressivamente, ou seja, do fim ao início, página a página a sua própria história. Veremos o começo desse processo de regresso às origens, que se dá, de acordo ao argumento da obra, posteriormente ao resgate, tratamento e partida do narrador-protagonista, que após passar semanas com o rosto e cabeça enfaixados, com muitos ferimentos e condição precária de saúde, consegue, finalmente, recuperar a consciência e reconhece o lugar onde estava guarnecido:



Reconocí el sitio donde las mujeres me habían guarnecido: el triángulo escaleno que va desde la catedral al antiguo seminario, convertido en cárcel; desde el viejo Cabildo pasando por el enorme castillo de la Escuela Militar, hasta el Departamento de Policía. (ROA BASTOS, 1995, p. 15)

Ao perceber os riscos que corriam por estarem escondidos em um local tecnicamente tão vigiado, questiona a mulher sobre os motivos de estar sob seus cuidados e acaba descobrindo que se tratava da mãe de um grande amigo e companheiro de luta, Pedro Alvarenga, e que ela o ajudava em homenagem ao filho, também procurado político, que havia sido assassinado pela polícia quando, disfarçado com uma batina eclesiástica, tentava esconder-se de seus perseguidores:

Me tendió el indumento eclesiástico. Yo no sabía qué decir. Contemplaba esa ropa, ese disfraz que no ocultó a Pedro, que no le salvó de la muerte atroz que le infligieron en el aeropuerto ante millares de testigos. Pasaba tontamente mis dedos por las aureolas cenicientas, por las rejillas casi invisibles de zurcidos y remiendos como si a través de ellos pudiera tocar el cuerpo y la sangre de Pedro.  
- Póngase esa ropa. Tal vez a usted le dé más suerte que a él... (ROA BASTOS, 1995, p. 33)

O narrador-protagonista, então, vestido como seu amigo antes de ser assassinado, segue em direção à estação de onde tomaria o trem rumo à Encarnación. Seu objetivo era alcançar a fronteira com a Argentina, a fim de manter-se seguro e irreconhecível, uma vez que sabia a brevidade com que a polícia perceberia a falta do corpo de um dos presos da *Celda 4*. No entanto, ao longo do trajeto, decide desembarcar em Iturbe/Manorá,<sup>54</sup> sua terra natal, lugar onde sua vida e sua morte se cruzam:

Hice todo lo contrario de lo que me había recomendado la anciana. El deseo de probar mi nueva identidad usurpada, incolora, impersonal, ardía en mí como un frío afán de venganza, como el único poder del que puede disponer un espectro entre los vivientes. [...] Me observaba de paso en las vitrinas y comprobaba satisfecho la verosimilitud de mi nueva identidad. Bajo la ropa y los desperfectos del rostro que ocultaban la mía, era un Pedro Alvarenga muerto y resucitado. Hubo momentos en que me hubiera querido gritar a voz en cuello: - "Mírenme... reconozcanme... soy yo... el único escapado del túnel... el

---

<sup>54</sup> Veremos que Manorá consiste na narrativa e para Roa Bastos em um lugar imaginário, um espaço ficcionalizado, como Macondo de Gabriel García Márquez, por exemplo. Manorá pertence ou se insere em Iturbe, um povoado real, no interior do Paraguai, onde Roa Bastos viveu a infância.

solo y único sobreviviente de la matanza de la cárcel...” (ROA BASTOS, 1995, p. 33)

Com esse ímpeto de coragem e busca por um recomeço, o narrador-protagonista encerra o primeiro capítulo da obra. Agora parte para uma odisséia dentro do trem que será o espaço da imobilidade e também da flexibilidade do tempo, do cruzamento entre passado e presente, e da fusão entre lembranças, pesadelos e realidade. Muitas dessas articulações nos são apresentadas através do caderno de anotações que carrega consigo e onde passa a registrar, ao longo da viagem, lembranças de sua infância à medida em que elas despontam em sua mente, assim como as situações que vivencia no presente. Com base nisso, observamos que através dessas anotações a configuração do tempo na próxima fase da narrativa se dá de maneira singular e se manifesta de diferentes formas, como destaca (GONÇALVES E BRITO, 2017, p. 191), ressaltando o tempo da consciência singularizado no romance através das memórias de seu autor/narrador/protagonista,<sup>55</sup> uma vez que “retrata com clareza a individualidade romanesca, visto que entramos em contato com a história individual em momentos individuais de um indivíduo único.”

Salientamos, por fim, como uma das características dessa primeira parte da obra, assim como expõe Carreño (2002), o frequente uso de preciosas imagens antitéticas, estampando figuras contrastivas que demonstram, sensivelmente, sua destreza e criatividade narrativa, essas imagens contrapostas são parte da grande dualidade experimentada na obra e que nos saltará aos olhos não somente através das antinomias vividas pelo narrador-protagonista, como através da representação histórico-social que apresenta: “un viento coagulado en la inmovilidad”; “el débil batir del pulso atrona en el oído con el sordo estruendo de una explosión”; “la tiniebla blanca”; “lo acerca a lo lejano”.

As antíteses e os horrores que circundam esse romance de Roa Bastos refletem, também, o paradoxo da composição da própria obra que, se por um lado

---

<sup>55</sup> Já sinalizamos aqui a particularidade da obra no que tange às suas características autobiográficas sem que se aparte do gênero romance, desta forma, e por falta de um termo apropriado para definir *Contravida*, por vezes articularemos os três termos (autor-narrador-protagonista) num elemento único.

vai apresentar os períodos mais belos e afetivos oriundo das memórias da infância nos núcleos local/natural e familiar (seu *oikos*, sua mãe acolhedora, seu professor Maestro Cristaldo e a iniciação na escrita literária), por outro remete às dores e aos traumas relativos também aos núcleos local/histórico e familiar (seu pai extremamente rígido, a exploração da mão de obra local e os eventos históricos de guerra, ditaduras e exílio). Não somente isso, o que encontramos neste penúltimo romance de Roa Bastos é um grande exercício de extrair do contexto paraguaio as maiores dualidades de sua história, inserindo através do texto ficcional, grandes questões como: o universo indígena e o universo espanhol, o rural e o urbano, a língua nativa e a língua do colonizador, a comunidade e o Estado, a literatura oral e o universo editorial, o respeito ao equilíbrio ecológico e a devastação do ecossistema, bem como as diferentes percepções sobre a vida e a morte. Estes são alguns exemplos de temas que permeiam a obra sem que necessariamente atentemos às forças de retração existentes na presença deles na narrativa ficcional:

Roa varía las voces, las formas, sin que le importe demasiado, puesto que sólo cuenta la fuente primigenia de la escritura, la imaginación y la palabra, sin embargo no resulta ileso de las sucesivas experiencias, puesto que cada una lo modifica a él como autor y hombre... En este permanente cuestionamiento de su obra y de sí mismo, encuentra su gran fuerza salvando las dificultades que otros encontrarían en autocorregirse, y dándole al lector la impresión de que la misma obra va multiplicándose como hidra al infinito... (COURTHÉS, 2006, sp)

Em consonância com o que indica Courthès (2006) e através da leitura dos primeiros capítulos da obra, podemos depreender que através de um enredo sem grandes desenvolvimentos no que tange à trajetória do personagem, mas com forte envolvimento metaliterário e de contextualização histórico-social, Roa Bastos apresenta, alicerçado na dualidade característica de suas obras e da capacidade de multiplicar vozes, uma das chaves de sua literatura, a oralidade:

Esta tarea de rescate de la oralidad no compromete en exclusividad a los narradores que escriben en castellano; es quizás la tarea específica y por ello más comprometida aún [...]. De lo que se trata entonces es que el mito formal de la libertad sea reemplazado por la imaginación auténticamente liberadora y que el nuevo universo imaginario, más libre y creativo que nunca, emerja de las fuentes mismas de la realidad y de la historia. Es ahora cuando la escritura, liberada de sus espejismos formales, está haciendo subir "el fondo a la superficie": es decir, la realidad de hombre, de la sociedad y de la historia a la irrealidad de sus signos. (ROA BASTOS, 1983, p. 56)

Seus textos nascem, morrem e renascem indefinidamente, não esqueçamos que o narrador-protagonista tem origem no conto “La excavación”, que ao resgatá-lo 40 anos depois de seu nascimento em *El trueno entre las hojas*, Roa Bastos reitera seu ímpeto às forças da tradição e da literatura oral, das lendas e fábulas indígenas que sobrevivem no seio de seu povo e de onde recebeu suas primeiras referências.

Considerando tais reflexões, *Contravida* é retrato da própria experiência de Roa Bastos, é seu livro - como ele afirma - "...más importante, más entrañable y más autobiográfico<sup>56</sup>" e por isso, apresenta todos os dilemas do escritor, desde sua infância (cheia de dramas e censuras, mas também de aventuras, amor e magia) até a idade adulta (repleta de livros e escrituras, mas também de dor, violência e desterro).

Observemos como se dá a mudança do espaço e com ela as variações temporais na obra, uma vez que o narrador-protagonista embarca agora para uma viagem apenas de ida, uma viagem que representa simultaneamente presente, passado e futuro. Uma viagem de partida e de regresso através da escritura e que representa o exercício de revisita à própria história de Roa Bastos e o desenho da composição de sua própria identidade. Por vezes sutilmente e por vezes explicitamente, que elementos pertencentes à esfera eco-ambiental são cenário dos episódios mais significativos e por vezes emblemáticos da narrativa, e que mesmo sem o propósito de trazer a questão ambiental na obra, ela simboliza a inerente conexão do sujeito paraguaio, em especial o interiorano, com elementos ecológicos que fazem parte de seu dia-dia, como os animais, a vegetação, as águas e a terra, explicitando traços do seu *eu*.

Por sua vez, tais elementos se contrapõem a todo o contexto oriundo do processo de modernização nacional como a deflorestação, a poluição de rios, a construção das fábricas, a própria via férrea, as guerras, o contexto político-social opressor que exilou, torturou e matou, bem como todas as mazelas provenientes daquele período:

---

<sup>56</sup> Augusto Roa Bastos em entrevista ao periódico *El País* em 04 de maio de 1995.

Las migraciones internas a las ciudades en busca de trabajo, de comida, de albergue, eran rechazadas en los alambrados de los mataderos. [...] Luego, hombres, mujeres y niños eran cargados en los camiones de ganado y llevados a lugares parecidos a campos de concentración. [...]

Estas procesiones y peregrinaciones no se dan tregua. Forman parte de la gran fiesta nacional, celebrada a perpetuidad. Ahora los campesinos sin tierra invaden los latifundios enormes como países desiertos que simbolizan en la extensión sin límites la sagrada propiedad de la tierra. [...]

Hay otra migración más ínfima, que tampoco utiliza el ferrocarril: la de los brotes y semillas de los bosques talados. Capullos de selvas enteras tratan de huir, invisibles, a favor de los vientos, entre el rocío de la noche. Dejan atrás el hacha, las motosierras, los camiones del contrabando. (ROA BASTOS, 1995, p. 46, 47 e 48)

Vê-se que mais uma vez a dualidade escancarada na obra, nas mais diversas categorias, mostra para caminhos que, se por um lado foram desoladores, por outro possibilitaram a erudição necessária para que Roa Bastos pudesse se tornar um respeitado escritor que levou para além das fronteiras nacionais as mais diversas denúncias, através da literatura, mas também do jornalismo, sobre os problemas sociais que enfrentava seu país.

À contiguidade de tais informações, embarcamos no trem junto ao narrador-protagonista, uma espécie de um universo paralelo onde viajavam todo o tipo de pessoas, especialmente peregrinos e campesinos que, de modo geral, buscavam um lugar para se instalar e recomeçar a vida formando “pequeñas villas de miseria” (ROA BASTOS, 1995, p. 46). Idosos e jovens, homens e mulheres, gente comum e militares, estes últimos em busca de transgressores, fugitivos políticos e/ou qualquer tipo de pessoa que aparentasse se esconder das autoridades ou que se opusesse ao regime político instaurado:

Subir al viejo carromato de fierros viejos y descalabrados era meterse en el asilo de la paciencia. Más que un viaje en tren aquello era una procesión. [...] Cansados de los duros asientos, del interminable traqueteo que petrificaba los cuerpos, el centenar y medio de pasajeros, se largaba de los vagones a las trochas y seguía al tren en una festiva caravana, ruidosa de gritos, de cánticos, de motes burlescos, de una ingenua alegría infantil. El pequeño santo patrono de hierro, de fuego, de humo, era empujado por sus fieles a lo largo de trescientos ochenta kilómetros, en tres días y tres noches de peregrinación. (ROA BASTOS, 1995, p. 45)

Já nas primeiras linhas que narram a viagem no trem, identificamos, como também aponta Mendonça e Brito (2017), que o Roa Bastos, inicialmente, busca situar a obra no tempo histórico por meio de alguns elementos que sutilmente aparecem ao longo da narrativa, como as próprias características da locomotiva, inaugurada em 1861 durante o governo de Carlos Antonio López (1790 - 1862), e a menção à algumas figuras históricas, como por exemplo, o próprio ex-presidente e seu filho Francisco Solano López (1827-1870). Deste modo, apesar de, inicialmente, não trazer informações claras, gradativamente passamos a compreender a obra em relação aos conhecimentos sobre o personagem e em relação ao período que a narrativa acontece, bem como a quais fatos podem ter levado ao momento que o personagem está vivendo.

Contudo, o tempo que está ligado ao trem revela-se, também, como um anacronismo representado em alguns elementos da narrativa - mas especialmente no fato do trem de 1860<sup>57</sup> seguir desempenhando suas atividades normalmente - reiterando a sensação trazida ao longo da obra de que ali o tempo tem ar de estaticidade. Neste sentido, Carreño (2002) observa que:

La fecha de llegada del ferrocarril a Paraguay en 1850, tendría que haber cambiado - al menos en apariencia - el curso de un país a la deriva, empobrecido y aislado completamente del resto de sus vecinos, y sin embargo, lo que habría podido ser estímulo para el desarrollo económico, el intercambio cultural y la movilidad dentro de Paraguay, se estancó en una presencia decrepita, casi decorativa. (CARREÑO, 2002, p.11)

Essa representação do congelamento temporal através da figura do antigo trem<sup>58</sup> pode ser entendida como uma maneira antagônica de reafirmar a estagnação do país, permitindo-se, ainda, repetir no século XX os mesmos movimentos políticos catastróficos testemunhados no século XIX. “No me

---

<sup>57</sup> Naquela época, por volta de 1850, o país apostou em tecnologias de ponta, como trens de fundição que foram chaves para o progresso. A ferrovia era outro sistema de locomoção e transporte e o mais importante é que ela podia ser usada a qualquer hora, independente do mau tempo. Inicialmente a ferrovia foi denominada “Ferrocarril central de paraguay” (FCCP), mas no ano 2000 foi renomeada como “Ferrocarril Carlos Antonio López” em homenagem ao antigo presidente do país. Deixando de funcionar no final de 1999 como transporte propriamente dito, é o último trem suburbano com locomotivas a vapor em toda a América do Sul. Fonte: *Historia del ferrocarril paraguayo*. Disponível em: <https://web.archive.org/web/20110927164551/http://www.ferrocarriles.com.py/portal/index.php/historia.html>. Acesso em: agosto de 2020 e *A bordo del ferrocarril paraguayo*. Disponível em: <https://independiente.com.py/a-bordo-del-ferrocarril-paraguayo/>. Acesso em: agosto de 2020.

<sup>58</sup> Vide imagem da locomotiva no anexo I.

imaginaban viajando con ellos en un tren tan viejo como el país y tan destartado como él” (ROA BASTOS, 1995, p. 65). Reafirmamos o aspecto antagônico da figura do trem, sobretudo, porque nele está representada a esperança no futuro e no fim das tragédias oriundas de erráticas decisões no passado. Observemos que o Paraguai viveu tempos de esplendor e muitos avanços, especialmente tecnológicos - a via férrea é um exemplo, sendo a única de tamanha extensão na América Latina - como também os impactos dilacerantes de movimentos e decisões político-econômicas que levaram o país de uma promissora potência latino-americana para uma nação em escombros e com cicatrizes irreparáveis. “La locomotora rodaba con nosotros como negación de todo lo posible.” (ROA BASTOS, 1995, p. 123)

Vejamos, como bem explica Ruben Saguier (1976), que nesse período, o isolamento do Paraguai frente ao resto do mundo adquire ares de encarceramento absoluto sob a ditadura de Dr. José Gaspar Rodríguez Francia. A pobreza da região e a Guerra da tríplice aliança, que levou o país a quase total extermínio entre 1864 e 1870, período da chegada do trem, aliado a outro evento histórico catastrófico para o país como a Guerra do Chaco - também lembrado pelo narrador e experienciado por seu amigo Perucho Rodi - retratam o trem como um lugar em que a história não somente se “reprise”. Em verdade, a história ali não se altera, está congelada na figura do trem carregando em seus vagões as sombras e os efeitos dos três mais singulares momentos da trajetória paraguaia: a Guerra da Tríplice Aliança, a Guerra do Chaco e a ditadura militar:

El tren era una reliquia de los viejos tiempos.  
 Un pequeño fósil de la Revolución Industrial, que los ingleses trajeron al país a precio de oro hacía siglo y medio. Aún sigue rodando en una especie de obcecación elemental. Puja en las cuestas, en los puentes rotos, en las vías torcidas, botaneando con un ruido infernal en las juntas comidas por la herrumbre. [...]  
 Avanzaba con el siseo asmático de la caldera, los estertores de la maquinaria, el misterio del ingenio humano.  
 La robusta salud de la Colonia. (ROA BASTOS, 1995, p. 48)

Não desconsideremos o fato de que a falta de liberdade, por um lado, e a injustiça social por outro, criam um esmagador sentimento de frustração coletiva, sendo assim, o impacto na literatura é incontestável, sobretudo na literatura de Roa Bastos, escrita predominantemente em exílio. Não ignoremos também, que todo o avanço, sobretudo econômico, mas também os retrocessos, apresentaram

profundos impactos no aspecto ambiental/ecológico do país, assim como se pode testemunhar em grande parte do mapa mundial. Lembremos, portanto, que o esmagador sentimento de frustração vivido pelo povo paraguaio não se desprende de forma alguma à questão de uma identidade forjada nas relações desse sujeito paraguaio/ameríndio com a natureza.

Voltemos, portanto, ao trem e a paisagem que se abre diante dos olhos do leitor, cenário este repleto de figuras espectrais, animais de tremenda rareza e fantasmas do passado, aliados ao tempo estático que não se altera com o lento avançar da locomotiva e que serve para representar um mundo em que o movimento é invisível:

Los pueblos dormidos en el sopor del verano mostraban la tierra de nadie. La frontera de hierro era en todo caso una valla inexpugnable contra el futuro; un mentís rotundo a las glorias del pasado. Las poblaciones sembradas en los campos retrocedían hacia atrás, hacia atrás, hasta desaparecer. El tiempo no contaba allí. Nadie pensaba en el mañana. Menos aún en el ayer. La gente simple no tiene poder sobre la hora. (ROA BASTOS, 1995, p. 50)

Essa ferrovia que o narrador denomina “frontera de hierro” traça uma linha imaterial que nada mais é do que a divisão entre dois universos: o real e o imaginário. É o trem que em *Contravida* dá coerência e unidade à episódios que, inicialmente, parecem desconexos.

É curioso, e vale destacar também, as diferentes denominações usadas na obra para referir-se ao trem. Por vezes o narrador faz uso de uma variedade de adjetivos e substantivos como “matusalénico”, “liliputiense”, “centenario”, “viejo”, “lento”, “durmiente”, “destartalado”, “descarrilado”, “pigmeo”, “ultramundo”, “miniatura”, “antiguala”. Em outras ocasiões antropomorfiza a locomotiva, tratando-a como “el pequeño santo patrono de hierro”, “vi el escudo engarzado en la nariz de la máquina” e “avanzaba con el siseo asmático de la caldera”. Ou mesmo o atribui características de animais, como “ruedas esmirriadas, semejantes a piernas muy combadas de pájaro”, “tortuga” e “serpiente”. Estes últimos, no entanto, ganham destaque, pois seu uso põe em relevo a divisão de dois espaços cuja conexão está na figura do trem.



Quando o narrador está inserido no universo de Manorá através das lembranças da infância, faz com que predomine a antropomorfização do trem:

... me acordé de los cuervos que planeaban sobre el gentío enloquecido, sobre el tren descarrilado. La gran víbora, abierta en canal, barriendo el aire con la cola. El pájaro blanco que subía recto en el aire como una flecha emplumada. (ROA BASTOS 1995, p. 78)

Em contrapartida, dentro do contexto histórico do tempo presente, já adulto, mais próximo da realidade urbana, a forma com que se refere ao trem ganha ares de elemento histórico que insiste em manter ativo, no presente, os movimentos do passado fruto da intervenção humana:

Estamos viviendo el nacimiento de la Revolución Industrial en medio de la selva...con un siglo de retraso... [...] En realidad el ruido del tren liliputiense de 1856, [...] era lo único que marcaba con cierta regularidad el paso del tiempo hacia un presente que todavía no existía, que nunca llegaría a ser futuro. El huevo de la patria, desovado por una gran gallina negra, estaba allí, aplastado contra la nariz de la locomotora legendaria. Una patria ecuestre de huevos enormes como los caballos de bronce. [...] La locomotora rodaba con nosotros como negación de todo lo posible. (ROA BASTOS, 1995, p. 122-123)

O trem é, portanto, uma espécie de personagem da obra. Seu papel fundamental na narrativa litiga até mesmo com o próprio narrador-protagonista cuja vida é conduzida e exteriorizada através dos eventos ocorridos no interior dos vagões. Reiterando as afirmativas anteriores sobre a intertextualidade na obra, destacamos que é, também na figura do trem, que Roa Bastos, munido do desejo de livrar-se dos fantasmas do passado, reescreve, retoca, intercala, adiciona e, por vezes, aniquila alguns de seus escritos, textos estes que durante muitos anos estavam sob custódia de suas memórias.

Outra reflexão importante sobre o tempo na narrativa e que se articula com a sensação de estaticidade temporal dentro do trem, bem como com as relações entre lembranças, sonhos e, por vezes, exercícios metaliterários, é que ele se configura, em grande parte das vezes, como o que Mendonça e Brito (2017) chamam de tempo da consciência. Observemos que o narrador-protagonista escreve no decorrer da viagem, em um pequeno caderno, as memórias de sua infância e as memórias dos acontecimentos experienciados no presente,

oportunizando, assim, o desenvolvimento da história. Nós, leitores, somos postos a ler esse caderno ao passo em que é preenchido e, com exceção das últimas páginas, quando há uma mudança de narrador, o que lemos, como explicita Agostinho (2017), é a narração de momentos gravados no espírito do personagem, não necessariamente, o acontecimento em si, ou seja, um tempo carregado de subjetividades.

Consideremos, também, que *Contravida* traz uma gama de relevantes elementos constitutivos da história Paraguaia, muitos experienciados por Roa Bastos, potencialmente influenciadores na construção de uma memória, não somente individual, mas também coletiva. A literatura, por sua vez, considerando os fundamentos da Teoria Crítica Social, favorece a solidificação dessa memória nacional. A obra literária enquanto produção humana é, por sua vez, parte integrante desse contexto histórico-social. Desse modo, é possível entender que a narrativa de Roa Bastos, uma vez imersa em experiências pessoais e testemunhais, incidem na solidificação de uma memória coletiva.

Os estudos do teórico-crítico da Escola de Frankfurt,<sup>59</sup> Walter Benjamin (2002), 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, 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 tornar-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.

O passado e a memória dão luz à narrativa de Roa Bastos com *flash backs* que invocam o passado e o atualizam com as bagagens do presente. Tudo que as memórias do narrador de Roa Bastos rememoram são cadeias de acontecimentos entrelaçados entre a ficção, a liberdade imaginativa da obra literária e as tormentas

---

<sup>59</sup> A Escola de Frankfurt foi uma escola de pensamento filosófico e sociológico, filiada ao Instituto de Pesquisa Social, que nasceu como um projeto de intelectuais vinculados à Universidade de Frankfurt. A Teoria Crítica foi o elo conceitual que uniu os intelectuais da Escola de Frankfurt, criando uma nova interpretação do marxismo, da sociologia e da política no início do século XX.

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 afetiva que o narrador traz consigo pela experiência no passado histórico paraguaio nos ajudam a compreender sua ideia de liberdade, seja ela pelo coletivo ou pela individualidade.

Em *Contravida*, o exercício memorialista ganhará ainda mais força à medida que o trem se aproxima de Iturbe/Manorá, provocando uma fenda que reparte a narrativa entre os acontecimentos próximos do presente e as memórias da infância, deixando o primeiro totalmente de lado enquanto o narrador protagonista se aproxima fisicamente e mentalmente de suas raízes. Contudo, para além de todas as configurações do tempo presentes na obra e que nos possibilitam lê-la por diferentes perspectivas, o que se tem em *Contravida* é, de modo geral, uma tentativa de compreender a relação entre o agora e o passado, que através dos movimentos do narrador, implica uma “viagem à semente”<sup>60</sup> que é o maior desejo do personagem de Roa Bastos.

Retomando à trajetória do narrador e aos eventos que se sucedem dentro do trem, observamos, na cena a seguir, um dos elementos singulares aos estudos ecocríticos: a figura do animal na narrativa ficcional.

Sentado junto à janela em um vagão qualquer, o narrador-protagonista observa no horizonte, correndo na direção contrária da locomotiva, um cavalo de pelagem estampada, crina revolta e uma longa cauda que dançava com o vento. Um cavalo “malacara” que galopava selvagememente em direção ao trem. Todo branco e com manchas negras na cara, galopava flutuando em meio a poeira e ao vento, “un caballo enmascarado “(ROA BASTOS, 1995, p. 52) que logo chamou a atenção de todos no vagão. Rapidamente foi reconhecido pelas pessoas que o observavam: tratava-se do cavalo do Coronel Albino Jara<sup>61</sup>, que, segundo aqueles

---

<sup>60</sup> Referência a obra *Viaje a la semilla* de Alejo Carpentier, contemporâneo de Roa Bastos, publicada pela primeira vez em 1944.

<sup>61</sup> Foi presidente do Paraguai em 1911, em seu governo houve a expansão das vias férreas o que possibilitou que o trem que partia de Assunção chegasse até a cidade de Encarnación, fronteira com a Argentina. Deposto e expulso do país, em 1912 regressa ao Paraguai na tentativa de organizar uma revolução contra o governo de Pedro Peña, mas sem sucesso, acaba morto por um

que já haviam feito essa viagem de trem, galopa sempre no mesmo dia e hora há cinquenta anos buscando por seu “patrão” que morreu encurralado pelos governistas em Carapeguá. Dizem, segundo as personagens, que algumas pessoas já viram o próprio espírito de Jara cavalgando em seu cavalo em frente à seus próprios cadetes.

A figura fantasmagórica de um cavalo dialoga claramente com outra obra de Roa Bastos, o conto “El ojo de la muerte”, narrativa presente no livro *El trueno entre las hojas*, que revela, através da premonição de uma cigana, a iminência da morte do protagonista a partir da figura magicamente funesta do olho podre de seu cavalo. Alarma Roa Bastos, com isso, o destino de seu personagem, que de dentro do trem é conduzido predestinadamente ao irrevogável encontro com a morte. “El caballo braceaba en el aire como si el suelo le fuera faltando ya bajo los cascos. Removía la cabeza, lleno de furia, como queriendo desprender el antifaz de mancha negra que tenía sobre los ojos.” (ROA BASTOS, 1995, p. 54)

Assim, como destaca Weslei Cândido (2015), o cavalo é uma aparição, um fantasma, um espécime que cavalga os morros do Paraguai em busca de seu dono. O animal não descansa, está perturbado pelo desaparecimento de seu cavaleiro. Todas as pessoas o conhecem e ninguém acha que o cavalo é um estranho espectral. Novamente, os personagens do romance estão entre a realidade e a magia em total consonância. O mágico e o natural coexistem naturalmente e quem abre essas portas de conciliação é um animal.

Essa relação dialógica, permite ensejar a leitura metafórica proposta como uma das formas de ler a narrativa, desta leitura, entende-se que a figura do cavalo, animal que protagonizou o conto supracitado e que no romance representa a funesta perseguição da morte é, para ele, uma espécie de anúncio ao irrevogável destino:

Sin brida, sin aparejos de montura, sin jinete, era un caballo suelto, salvaje. Escapaba de algún perseguidor tan fantasmal y delirante como el malacara. [...] Llamaba a alguien con poderosos relinchos que se oían claramente a pesar del ruido del tren. [...]

- No para de galopar. ¡Hace cincuenta años que busca su patrón! Desde los cerros de Paraguairí hasta Carapeguá anda en busca del coronel, a quien llevan herido de muerte en una carrera. [...]

---

tiro neste mesmo ano. As referências a Albino Jara na obra remontam à história do trem e figuram no imaginário e memória do narrador e das personagens.

- Algunos han visto al propio don Albino, en uniforme de gala, galopando sobre su malacara al frente de sus famosos cadetes... [...]
- Tras un último corcovo, en el que pareció que iba a emprender vuelo, la silueta blanca, vaciada en negro, desapareció tras la ceja del monte. [...]
- Yo viajo permanentemente - dijo la mujer doble ancho. [...] El caballo siempre sale a galopar, a la misma hora, en estos mismos campos de Paraguarí. (ROA BASTOS, 1995, p. 52, 54, 55)

Não obstante, existe uma forma de prisão na figura deste cavalo que sempre faz a mesma viagem, como se na “vida” pós-morte não pudesse desconectar-se do velho mestre. Sua presença faz lembrar a falsa sensação de liberdade sentida pelo narrador-protagonista e que ganhará reforço à medida em que passa a sentir-se observado durante a viagem. Não somente isso, da janela do trem ninguém se assusta com o cavalo, que também é usado pelos passageiros como uma forma de previsão meteorológica. Sempre que o tempo parece trazer uma tempestade, o cavalo surge andando sozinho no campo:

- *¡Him... lo'mitá!...* ¡El malacara del coronel Albino Jara! - exclamó un viejo -¡Ya está galopando otra vez!
- Su *pora* suele aparecer cuando va a haber tormenta - comentó otro. El malacara agitaba la cabeza bebiendo los vientos. (ROA BASTOS, 1995, p. 52)

Essa aparição mística do animal lança uma onda de deslumbramento a todos que coabitam o trem. Alguns praticamente nunca desembarcam, dando-nos a ideia de que o trem também carrega consigo pessoas que já estão mortas, justificando, de alguma forma, a tranquilidade existente diante do aspecto fantasmagórico do cavalo. Um espaço cheio de pessoas para as quais há pouca diferença entre a vida e a morte.

Após o episódio do cavalo, nos deparamos, imediatamente, com a presença de outro animal na narrativa, guarnecido dentro de uma gaiola de bambu carregada por uma chipeira<sup>62</sup>, que a princípio o narrador suspeitava tratar-se de algum animal de estimação como um gato ou cachorro, mas que na verdade tratava-se de um pequeno macaco:

El habitante invisible de la jaula se removía con chillidos y zarpazos de furia.

---

<sup>62</sup> Chipeira: diz-se das mulheres que vendem “chipa”, um salgado tradicional da cultura paraguaia, semelhante ao pão de queijo, porém com diferente formato e textura.

- ¡Pobrecito Guido, mi *Píticau!* - se condeolío la inmensa mujer -, ¿Te falta aire y estás hambriento, *ayepa?*  
Empinó con esfuerzo la mole de su corpachón y extrajo de la jaula un pequeño mono, que al verse libre hizo mil morisquetas y besuqueó a su dueña con voluptuosidad casi humana. (ROA BASTOS, 1995, p. 56)

O macaquinho, cor de canela, tinha maus costumes, comportamento sexualizado e era tratado como um filho pela mulher. Logo, virou o centro das atenções ao fazer gestos obscenos e esconder-se em meio aos seios fartos de sua dona:

La dueña buscó esquivar las extralimitaciones que se hacían cada vez más abusivas. Terco y obstinado, el mono no cesó en su acoso de seductor, de violador.  
Entonces ocurrió lo impensado.  
El rostro primitivo se iluminó en una llamarada de pasión incontenible. Rápido como el rayo metió las dos manos en los senos de la mujer. De los genitales de mono brotó un chorrillo largo y espeso de esperma que cayó en la falda de la mujer.  
- ¡*Aña-rekó!* ¡Mono puerco y zafado!...  
Le insultó la mujer dándole esta vez un fuerte papirotazo. [...] Los pasajeros ulularon de placer. La chipera se arrancó el *mirikiná* de los pechos y lo encerró a bofetones en la jaula. (ROA BASTOS, 1995, p. 57-58)

Vale destacar a lógica etnocêntrica ocidental moderna que configura seleção de espécies atribuídas como “animais de estimação”, por isso, provavelmente, o narrador pensou se tratar de um gato ou cão. Um dos estudos ecocríticos sobre as relações entre animais e seres humanos presentes na obra *Ecocriticism* (2004), de Greg Garrard, traz essa discussão a partir de uma análise cultural da representação animal na sociedade contemporânea.

Garrard mostra como nossa visão dos animais mudou desde a industrialização, apontando que para o camponês na era pré-moderna, "o carinho e a matança não são contraditórios" (GARRARD, 2004, p. 140)<sup>63</sup>. O que significa, que o camponês vê o abate como parte do processo de sobrevivência e parte da sua relação com o animal. No entanto, desde a industrialização, Garrard reflete sobre como "a maioria dos animais são removidos da vida cotidiana e o processo de produção de carne é escondido" (GARRARD, 2004, p. 152)<sup>64</sup>. É de se considerar

<sup>63</sup> Tradução nossa do original: “the fondness and the slaughter are not contradictory”

<sup>64</sup> Tradução nossa do original: “most animals are removed from everyday life, and the meat production process hidden away”

que a maioria das pessoas desconhecem a origem de seus alimentos, encarando os produtos de origem animal desconexos da forma original.

O ecocrítico também acredita que, por nos distanciarmos cada vez mais da maioria dos animais, muitas vezes os vemos sob uma luz puramente antropocêntrica, transformando-os em "fantoques humanos" (GARRARD, 2004, p. 152)<sup>65</sup>, como no caso do animal doméstico. Esse ponto de vista pode ser prejudicial, porque humanizar os animais pode nos fazer negligenciar suas necessidades específicas, tornando-o uma criatura usada para benefício humano, ao invés de seu próprio bem-estar, domesticando-os para tê-los, muitas vezes, como uma fonte de entretenimento:

El mono logró zafarse de su jaula y estuvo en un tris de saltar por la ventanilla para reunirse con los procesioneros.  
 - ¡Véngase aquí, Guido, mi *Piticaú, che corazö!* ¿Adónde va a ir usted, mi rey, con esos *tavyrai* partida? Quédese con su mamá...  
 - le tendió una confitura y le puso una correa al collar. (ROA BASTOS, 1995, p. 112)

Em consonância com o que sinaliza Cândido (2015), os animais, no romance de Roa Bastos, são representados no contexto de um mundo sobrenatural e extremamente metamorfozados; ninguém admira essas aparências que são tidas como natural, como se o mundo espiritual e o natural ou real fossem simples extensões um do outro, como se o homem pudesse transcender qualquer uma das duas realidades. Nesse aspecto e em outras ocasiões em que protagonizam os animais, especialmente nas lembranças de Iturbe/Manorá, o real e o sobrenatural andam de mãos dadas:<sup>66</sup>

Soñaba a veces que iba remando a contracorriente del río hasta sus nacientes en el lago Ypoá, donde crecen las victorias regias y las flores de trigridia, grandes, rojas, tumefactas como cabezas de decapitados. El lago inmenso como el mar donde vive el monstruo, mitad pez, mitad león, a mil metros de profundidad. El monstruo que nunca nadie había podido ver. De allí también, a cada invierno, venía la gran víbora de las lluvias que traía las inundaciones. Era un viborón inmenso que volaba entre los rayos y los relámpagos y sus mugidos eran más fuertes que los truenos de las tormentas. (ROA BASTOS, 1995, p. 143)

<sup>65</sup> Tradução nossa do original: "human puppets"

<sup>66</sup> Poderíamos fazer referência ao Realismo Mágico ao tratar das figuras dos animais na obra, porém não o faremos para que não fuja do propósito da investigação. Desta forma, apontamos essa possibilidade dialógica para um estudo futuro.

Indo além do elemento espectral, parece oportuno observar aqui o ímpeto historicamente consolidado de antropomorfizarmos os animais e, além disso, categorizá-los em segmentos organizados por linhas divisórias da consideração moral. Presumimos dor e consciência para determinados grupos de animais, amabilidade e beleza à outra categoria, bestialidade e selvageria num terceiro grupo, e assim sucessivamente.

Greg Garrard (2006, p. 196), ao refletir sobre a figura do animal na perspectiva ecocrítica, afirma que: “quando os olhamos, eles retribuem nosso olhar e, neste momento, ficamos cientes de semelhanças e diferenças”. Neste sentido, o crítico também destaca que, no nível mais simples, estamos familiarizados com similitudes com os animais, usamos frequentemente expressões como “teimoso como uma mula”, “essa moça é uma gata” ou “esse sujeito é muito burro”. Desta forma, a interação da semelhança e da diferença na relação entre seres humanos e animais, de modo geral, pode ser analisada em termos da distinção entre metonímia e metáfora. Observemos que alguns animais são símbolos emblemáticos de algumas instituições e unidades políticas, como a águia branca que representa metonimicamente os Estados Unidos, o touro figura simbólica da bolsa de valores de Nova York, assim como o leão representando a Inglaterra. Nesse viés, temos também as representações desqualificativas a que se atribui a espécie de algum animal, como a cobra vista como traiçoeira ou traidora, a ovelha como submissa, o burro ou asno como o sem “inteligência”, o rato como um sujo e inescrupuloso etc. Olhando por esse prisma, Garrard (2006) cita Steve Baker (1993) em um de seus estudos sobre o tema:

grande parte de nossa compreensão da identidade humana e de nossa reflexão sobre os animais vivos reflete os diversos usos - e talvez seja até resultado direto deles - dados ao conceito de animal na cultura popular, a despeito de quão bizarros ou banais possam figurar-se alguns desses usos [...]. A cultura molda nossa interpretação dos animais, tanto quanto os animais moldam nossa interpretação da cultura. (GARRARD, apud. BAKER, 1993. p. 4)

No caso das figuras do cavalo e do macaco destacadas da narrativa de Roa Bastos, a antropomorfização<sup>67</sup> carrega consigo os símbolos das categorias à que

---

<sup>67</sup> Embora não tratemos neste estudo do conceito de “teriomorfismo”, cuja significação pode ser entendida como o inverso do antropomorfismo, e que muitas vezes, é usado no contexto dos



foram inseridas pelos humanos. Temos no cavalo a figura imponente, contundente e com traços de apreço e fidelidade ao seu cavaleiro, conferindo-lhe, metaforicamente, atributos humanos apreciados. Por outro lado, temos a figura do macaco, retratado na narrativa através de uma retórica moral e social que o condiciona à comportamentos “humanos” vistos como sexualmente imorais, violentos, desobedientes ou mesmo “malandros”. Vale destacar a “Ética animal”, campo da filosofia cuja problemática se centra em debater a forma como interagimos com os animais, esse campo dialoga com a ecocrítica uma vez que problematiza a questão do animal não humano em nossa cultura<sup>68</sup>.

Ainda na locomotiva, risos e gargalhadas ocupam o vagão com as artimanhas do pequeno macaco e, nesse momento, o protagonista reconhece as silhuetas de três dos maiores matadores da polícia política do Paraguai, Lucilo Benítez, conhecido como *Kururú-piré*, um conhecido torturador da Técnica<sup>69</sup>, Camilo Almada, o *Sapriza*, companheiro fiel de *Kururú-piré* e Hellmann Himmler, torturador e assassino de camponeses. Seu sangue gela e imediatamente se vê tomado pelo medo de ser reconhecido, uma vez que já havia sido preso e torturado por um deles. “Siete años atrás, cuando caí preso, me torturó a su antojo durante meses, hasta que un infarto me libró de sus manos, semicadáver.” (ROA BASTOS, 1995, p. 59). Não conhecia Hellmann e *Sapriza*, mas não foi difícil identificá-los, uma vez que, como andavam sempre juntos, eram conhecidos como as três sinistras estrelas da Técnica, apelidadas de Três Marias. Viajavam sempre juntos pelo interior quando havia algum “trabalho” importante a fazer. “Sus facultades eran ilimitadas para disponer de las fuerzas policiales y militares que necesitara” (ROA BASTOS, 1995, p. 59).

É importante lembrar que, conforme Giane Giacon (2013), a forte repressão institucionalizada do regime de Alfredo Stroessner, então presidente/ditador paraguaio, em nome do combate ao comunismo, consistia em interrogatórios,

---

estereótipos nacionais e raciais, vale destacá-lo como um termo bastante usado nos estudos ecocríticos sobre os animais.

<sup>68</sup> Vide estudo sobre a filosofia da ética animal da literatura desenvolvido por Evely Libanori, disponível em: <<http://asle-brasil.com/journal/index.php/aslebr/article/view/16>> Acesso em: 15/04/21.

<sup>69</sup> Sede onde se ensinavam e ocorriam as torturas.

torturas<sup>70</sup>, prisões e desaparecimentos políticos ficavam a cargo da Direção de Assuntos Técnicos, a conhecida *La técnica*. O narrador se vê, então, entre sentimentos dúbios, tentar de alguma maneira falar com eles, de modo a testar seu disfarce ou buscar manter-se o mais distante e irreconhecível possível:

Más de una vez las miradas de Lucilo Benítez se cruzaron con las mías. Fingió no reconocerme. O quizás efectivamente no me reconoció. De esto no me consideraba del todo seguro.

Lucilo Benítez, alias *Kururú-piré*, debía suponer que yo estaba sepultado en el desmoronamiento como los otros fugados. Pero no podía estar enterado *todavía* de que yo era el único sobreviviente, salvado por el azar del derrumbe. [...] Es sabido y está comprobado que los torturadores nunca olvidan ni el rostro ni los nombres de sus víctimas. (ROA BASTOS, 1995, p. 62-63)

Após alguns episódios em que a atenção se centra no pequeno macaco e sua tutora, e nos quais o narrador-protagonista perde de vista seus perseguidores, se põe a pensar, acomodado em uma das desconfortáveis poltronas de seu vagão, na melhor estratégia para abordar os torturadores. Neste momento, entra num profundo adormecimento, uma espécie de estado de transe, como ele mesmo diz, e cai em um sonho ou pesadelo, no qual se vê conversando com Lucilo Benítez, seu torturador, em três ocasiões: no intervalo entre as torturas, no corredor do trem e no cruzamento entre dois trens, nos quais cada um em uma janela de frente para a outra, trocam palavras sem que pudessem se ouvir devido ao ruído das locomotivas. Em seguida, em um dos cruzamentos, os dois trens se chocam e penetram um no outro:

Yo sentí que mi cuerpo entraba en el de Lucilo Benítez y que su cabeza sustituyó a la mía, llenándose de agujeros como los del queso gruyère. La vi derretirse en una masa blancuzca, llena de sangre, que chorreaba por la ventanilla. El estruendo me despertó. Me fui incorporando con lentitud infinita en la masa de tierra y de polvo del desmoronamiento, tosiendo, al borde de la asfixia. (ROA BASTOS, 1995, p. 69-70)

---

<sup>70</sup> De acordo com Alfredo Boccia Paz (2010), durante interrogatórios os presos eram submetidos a torturas como: isolamento, pressões psicológicas, golpes, posturas forçadas, chicotes, tormentos com uso de eletricidade, abuso sexual e asfixia por imersão. Quanto aos corpos dos opositores mortos, o procedimento, normalmente, era: o enterro em fossas anônimas ou os corpos eram arremessados no rio Paraná através de aviões. Além disso, os membros da *Técnica* contavam com a colaboração de alguns funcionários do governo que atuavam como delatores ou *soplones* da população considerada subversiva.

Mais uma vez, bebendo da fonte de Borges, Roa Bastos constrói um cenário semelhante ao de “Las ruinas circulares<sup>71</sup>” inserindo na narração camadas de sonhos nas quais o protagonista se vê preso. Neste sonho, que nas primeiras camadas parecem, do seu ponto de vista, reais, como quando conversa com Benítez no intervalo entre as torturas ou no próprio trem, se aprofunda e o leva a uma camada narrativa que joga com o absurdo e com o fantástico<sup>72</sup>. Trata-se da fusão dos corpos de torturador e torturado, após uma tentativa de diálogo impossibilitada por dois trens que, embora fisicamente andassem na mesma direção, tinham caminhos absolutamente diferentes. Podemos compreender esse segmento da narrativa por diferentes perspectivas, contudo, uma nos parece oportuna neste momento, o fato de que, embora ambos estivessem em lados ideologicamente contrários, acreditavam em suas funções como fundamentais para o país, seja como desobediência ao discurso oficial e ao sistema implementado, seja pelo trabalho na manutenção desse sistema. No fundo, os dois sabiam que tanto um quanto o outro veriam, como narrado no sonho, muito sangue pelo caminho:

Detrás del vidrio, la cara mofletuda, cribada de viruelas, se deformaba y se inflaba como un globo en una sonrisa idiota pero llena de suficiencia y poder a punto de estallar. Así, incontables veces, hasta que en uno de los cruces los dos trenes se chocaron y penetraron uno dentro de otro en un terrible estrépito de hierros y cristales destrozados. Yo sentí que mi cuerpo entraba en el de Lucilo Benítez y que su cabeza sustituyó a la mía, llenándose de agujeros como los del queso gruyère. La vi derretirse en una masa blancuzca, llena de sangre, que chorreaba por la ventanilla. El estruendo me despertó. (p.69)

Além disso, Roa Bastos inclui uma última camada neste sonho que parece ser interrompido pelo choque dos trens, mas que na verdade levou o protagonista a outro tempo/espço, o do túnel que escavou e no qual seu amigo morreu soterrado. Ocasão que deu origem à sua fuga até esse trem, que agora, para ele, tornou-se mais uma vez um lugar para conviver com o medo: “Me fui incorporando con lentitud infinita en la masa de tierra y de polvo del desmoronamiento, tosiendo,

---

<sup>71</sup> Conto de Jorge Luis Borges, publicado no ano de 1944 em *Ficciones*.

<sup>72</sup> Não nos interessa, aqui, nos debruçarmos no conceito, tampouco analisar a obra a partir das teorias que tratam da literatura fantástica. Nossa intenção é apenas apontar para as influências desse gênero literário na literatura de Roa Bastos e para a forma com que ele os insere em *Contravida*. Evidentemente, a singularidade dessa presença no romance abre portas para um estudo futuro sobre o tema.

al borde de la asfixia” (ROA BASTOS, 1995, p. 70). Desperta-se sem saber por quanto tempo havia dormido.

Ao longo da narrativa, sempre que o narrador-protagonista traz à tona lembranças dos episódios vividos na *celda 4* e na escavação/desmoronamento do túnel lá construído, ele o faz apresentando um misto de culpa e de trauma. O sufocamento que provocou a morte de seu amigo é sentido por ele ao longo do romance e, nestes momentos, Roa Bastos faz com que sintamos essa asfixia a partir do ritmo mais frenético da narração:

Perucho Rodi y yo éramos los últimos de la fila. Tenía medio cuerpo enterrado por una masa de lodo y de enormes trozos de asperón. Fueron inútiles todos mis esfuerzos para arrancarlo de la trampa mortal en la que estaba atrapado desde la cabeza hasta las rodillas. Yo había descubierto de pronto el agujero de la alcantarilla, que nos ofrecía una inesperada brecha de escape. Le gritaba con todas mis fuerzas para darle ánimo, para decirle que había una salida al alcance de nuestras manos. (ROA BASTOS, 1995, p. 28)

O elemento Terra se apresenta na obra, segundo nossa leitura, em três diferentes configurações: a terra como estrutura física, capaz de soterrar, asfixiar, enterrar corpos; a terra como *oikos*, lugar de origem, identidade cultural; e a terra correspondendo a toda ecosfera. Desde o olhar Ecocrítico, podemos observar as três perspectivas em constante relevo na narrativa, seja na intertextualidade com o conto “La excavación”, no qual se origina o narrador (terra como símbolo de sufocamento e de morte), seja no seu trajeto para a terra natal, (cultura e identidade) e da sua relação com todo o meio ambiente natural<sup>73</sup> e social existente em Iturbe e idealizado em Manorá.

Com esse episódio que funde sonho, lembranças, delírios e pesadelos, conclui a primeira metade da obra, os capítulos que seguem, correspondendo a segunda metade, estão compostos, predominantemente, por memórias/anotações, devaneios e sonhos do narrador e protagonista, resgatando lembranças da infância e das estratégias que tinha que fazer para conseguir escrever histórias quando

---

<sup>73</sup> Ao usar o termo “ambiente natural” nos referimos, assim como defende Greg Garrard (2006), não necessariamente a ideia de uma natureza não “contaminada” pela civilização, mas sim ao ambiente construído, como um equivalente à natureza, um espaço onde todas as entidades coexistem.

menino, da família, da cidade natal, de seus escritos anteriores, de seus amigos, escritores famosos, de textos bíblicos e, principalmente, de seu professor Cristaldo:

Quando reflaté del sopor, me encontré solo en el vagón, sin más compañía que la de la gorda chipera.  
 Me costó despegarme de aquellos sueños que un día habían sido realidad.  
 La mujer hizo un comentario irónico sobre mi capacidad de dormir.  
 - El que duerme mucho sueña cosas feas... (p. 109)

Neste momento, após observar a troca de olhares entre a mulher e os torturadores, percebe que ela, na verdade, é o que eles chamam de *soplona*, uma pessoa responsável por delatar à *La técnica* casos de pessoas suspeitas ou procuradas. Percebeu assim, que no cesto ela não levava nenhuma chipa, que o pequeno macaco era uma espécie de distração e que a mulher nunca descia do trem. A todo momento ela buscava interrogá-lo sobre sua vida, atraindo-o para uma conversa, ele por sua vez, tentava esquivar-se continuamente. “Debía ocultarme mejor. Debía hacerme invisible.” (ROA BASTOS, 1995, p. 111)

Contudo, novas tentativas de diálogo surgem, a mulher se mostra decidida a conversar e revela, em dado momento, ter vivido muitos anos em Iturbe, onde o protagonista nasceu e cresceu. Mostra fotografias do povoado, e, imediatamente, ele reconhece seus pais em uma das fotos. A partir daí a narrativa passa a nos transportar, gradativamente, mais e mais para fora do trem, para a terra e o passado do narrador, a ideia do trem estar se aproximando de sua Manorá e de seu maestro Cristaldo, faz seu coração disparar, sabia que ali seria seu ponto final, não mais Encarnación. “Mis recuerdos de Manorá eran cada vez más intensos.” (ROA BASTOS, 1995, p. 138). Sabia que regressaria para o que mais tarde seria o lugar de renascimento.

Embarca, portanto, em uma viagem para um novo espaço, um deslocamento através das lembranças, revivendo e registrando em seu caderno um tempo longínquo que o faz decidir pelo retorno ao ventre materno.

### 4.3 MANORÁ E O ESPAÇO COMO FICÇÃO

*Sólo quiero preservar los ensueños que me desvelaron, desde mis siete a mis trece años, en aquella misteriosa aldea de Manorá, fundada por el maestro Gaspar Cristaldo en el corazón del pueblo de Iturbe.*

*Recordarlos, escribir sobre ellos ahora, es como masticar pesares semejantes al lento rumiar de los bueyes bajo yugo de las carretas que van repletas de inmensos fardos de caña de azúcar rumbo al ingenio. (Augusto Roa Bastos)*

Em certa ocasião, caminhando com Roa Bastos pelas ruas de Buenos Aires, Antonio Pecci (jornalista paraguaio)<sup>74</sup>, pergunta a Roa qual a fase de sua vida que mais influenciou em sua literatura, o escritor responde sem titubear: a infância. Talvez seja por isso que a obra que estamos analisando agora é para ele a mais importante, pois é uma espécie de baú de memórias da fase mais emblemática de sua trajetória. Lembremos que estamos tratando de um escritor que tem uma biografia bastante dura, fundada não somente pelo sucesso profissional, mas sobretudo, por sucessivos eventos traumáticos, incluindo guerras, ditaduras, exílios e cárcere.

Entretanto, como vimos até o momento - e como bem assegura o autor -, foi na infância que ele encontrou iluminação para sua produção literária e é nessa viagem ao passado que, o já idoso escritor, revela na segunda metade de *Contravida*, através da rememoração de seu narrador-protagonista - interpretado aqui como alter ego de Roa Bastos - seus primeiros anos vividos em Iturbe junto à sua família. Encontramos nas páginas que se encaminham para o desfecho da obra, narrações que revelam suas brincadeiras e espertezas junto aos outros meninos do povoado, falantes do guarani, língua que passou a incorporar no dia-

---

<sup>74</sup> Entrevista cedida ao jornal *Última Hora* disponível em: <<https://www.ultimahora.com/roa-bastos-y-unas-cartas-desconocidas-n2881903.html>> acesso em: 23 de junho de 2020.

dia mesmo contra a vontade de seu pai. As idas ao rio e as histórias sobre as enchentes que arrastavam corpos afogados, dos homens e suas carroças carregadas de cana de açúcar para entregar à fábrica. Um mundo habitado, segundo (Pecci, 2020), por seres mitológicos que guardavam a selva ao redor, das canoas que desciam o rio como estranhos personagens da escuridão. Enfim, de uma época de ouro e com todo o tempo do mundo para brincar, ouvir as histórias que sua mãe Lucía lhe contava, fazendo voar a imaginação:

Luego tendría a Asunción como destino, había que ingresar a un centro de estudios para hacer la primaria, conocer los rigores de las materias y profesores exigentes, la vida en casa de su tío, el monseñor Hermenegildo Roa y junto a diez primos también provenientes del interior. Se habían acabado esos años de vagar libremente entre el monte y el río. (PECCI, 2020, sp)

Um compilado de relatos e informações sobre esse período foram publicados por sua filha Mirta Roa em 2018, numa obra intitulada *Augusto Roa Bastos: el supremo escritor*, na qual apresenta uma variedade de cartas, fotografias e relatos escritos por seu pai no decorrer de parte da infância e adolescência, enquanto esteve estudando em Assunção.

Em uma das cartas escritas quando ainda criança vivendo no colégio internato em Assunção, demonstra todo o afeto e saudade da família e do povoado natal, diz ele “Lo que poco me consuela es que tenga que esperar aún siete largos meses para abrazar al querido hermanito. Pero ahora que yo no puedo hacerlo, haced vosotros por mí, dándole a él un fuerte abrazo y beso...” (ROA BASTOS, 2018, p. 43). Assim, em consonância com Antonio Pecci, descobrimos um mundo cheio de nostalgia da pequena cidade que o pequeno Roa Bastos deixou para trás, um universo de experiências e sensações que circunscrevem sua vida ao longo do tempo, numa fusão de sentimentos, valores e experiências que deixam seu rastro na emoção e no pensamento. E nisso a viagem de trem desempenha um papel importante.

Como já mencionamos, é no trajeto percorrido pela viagem de trem que Roa Bastos apresenta, através das memórias de seu narrador-protagonista, a maioria de suas lembranças da infância e da família. Por inúmeras vezes, o curso do enredo da obra é interrompido por memórias manifestas em sonhos, pesadelos ou

simplesmente anotações aleatórias que nos deslocam para outro tempo e espaço, especialmente, de sua terra natal e da sua relação com o antigo professor.

Vejamos como se exibem algumas destas interrupções, que na verdade, constroem o núcleo da narrativa:

El obispo de los pobres apacentaba la grey de mendigos que venían a su casa en busca de pan y de consuelo. [...] Esa plaga de parásitos infestaba la casa del viejo señor obispo. Me cuento entre aquellos falsos mendigos. El traqueteo de las ruedas del tren penetra por momentos en mi conciencia. Me recuerda mi condición de proscrito, de prófugo, de espectro errante. (ROA BASTOS, 1995, p. 104.)

Da terceira à quinta parte da obra, as lembranças são evocadas por uma espécie de gatilho, ou seja, algo ocorre dentro ou fora do trem que faz com que o narrador-protagonista se lembre de casos da infância ou de alguma obra já escrita, como quando a chipeira menciona a nova igreja construída no lugar onde antes havia um lago no povoado de Iturbe/Manorá. Imediatamente ele se recorda que naquele lago o *maestro* Cristaldo havia construído seu rancho e, a partir daí, descreve o ambiente em detalhes:

En medio de esa laguna muerta el maestro Gaspar Cristaldo había construido su rancho lacustre. Tenía su canoa atada a un pilote para cruzar la laguna. Él transformó ese pantano en un jardín. Cuando él murió volvió a convertirse en una laguna podrida. (ROA BASTOS, 1995, p. 138)

A contar da sexta parte da obra, já não há sinalização sobre o que são as lembranças e o que está ocorrendo no trem. Os capítulos seguintes, em sua grande maioria, já não se situam no espaço do trem, eles narram outros espaços, principalmente a Iturbe/Manorá do passado do narrador-protagonista. Observemos como inicia o capítulo XI:

Las inundaciones eran el vicio de Manorá.  
En la estación de las lluvias, el río se hinchaba en su hondo cauce. Enloquecía de redemolinos. Desbordaba sobre campos y valles. Podían subir las aguas un metro y más en una noche. (ROA BASTOS, 1995, p. 141)

O exemplo das primeiras linhas do capítulo seis é apenas uma demonstração de como a obra se apresenta a partir deste momento. Temos, nesta



etapa do romance, um protagonista que se desloca mentalmente do contexto do trem para pertencer unicamente ao universo do *oikos* de sua infância.

A partir desse deslocamento espacial através das lembranças, analisemos, com base no excerto supracitado, antes de darmos continuidade à trama que se encaminha para o clímax narrativo, um elemento fundamental na representação da natureza, não somente nesta, mas em grande parte das narrativas roabastianas, a água:

Las aguas arrastraban islas flotantes de camalotes, vacas muertas, ranchos descuajados de las barrancas. También sabandijas de toda especie. Víboras, zorros, lobos-pé, hasta algún tigre a veces, venían embarcados en los islotes de ninfeas. [...]  
 Las canoas y los cachiveos labrados en troncos de cedro o de tataré tenían forma de cajas mortuorias. Cuando no se utilizaban para escapar de las crecidas y rescatar a los ahogados, se usaban como ataúdes para el último servicio. [...]  
 Yo tenía mi canoita de dos remos. Papá y mamá, una canoa grande de dos plazas, que era su cama de matrimonio.  
 Mi padre fabricó un ingenioso sistema de poleas y cuerdas que izaba la cama-canoa hasta el techo durante las inundaciones. (ROA BASTOS, 1995, p. 141,142 e 143)

A água é elemento vital, mas também mortal e a partir do aspecto da dualidade, do paradoxo característico nas narrativas de Roa Bastos, observamos a água em *Contravida*. Sua constante presença nas mais diversas formas evoca circunstâncias que desenham não somente as condições dos personagens, mas a forma como interpretam esse componente da natureza.

O excerto supracitado apresenta um episódio rotineiro para os *manoreños*. Na narrativa tem-se as inundações em Iturbe como eventos que ocorrem ao menos uma vez ao ano, cujos efeitos, embora muitas vezes desastrosos para seus habitantes, já são esperados. Como vimos, o narrador e sua família “habitavam” suas canoas sempre que as águas subiam, utilizando-as também para resgatar os animais que sobreviveram: “Por las mañanas, papá y mamá bajaban por una escalerilla y se metían a trajinar por los cuartos y la cocina, con el agua hasta la cintura. Yo salía a recoger los gallos, pollos y gallinas que se habían salvado en los palos altos del corral.” (ROA BASTOS, 1995, p. 144)

As águas para o pequeno vilarejo são o símbolo máximo da potência e da imponência da natureza. A água do rio traz vida e a morte rotineiramente, demonstra a força da natureza frente à fragilidade do homem, tornando o respeito

ao meio ambiente natural um ensinamento que é passado de geração em geração e que, acima de tudo, ensina sobre os limites da ação e da vida humana:

Mientras viví en Manorá, la idea de la muerte estuvo ligada para mí a las inundaciones. Las canoas-ataúdes esperando en un rincón para llevarnos hasta la orilla de donde no se vuelve.

Esos muertos transportados en canoa hasta la loma del cementerio, era algo que divertía mi mente de niño y borraba el temor a la muerte.

Lo mismo ocurría cuando íbamos a pescar los cadáveres de los troperos de ganado que se caían, borrachos, de la balsa de Solano Rojas, y se ahogaban en el paso del río donde la correntada es muy fuerte y donde los remansos son muy profundos. (ROA BASTOS, 1995, p. 145)

Trata-se de águas correntes, que fluem, se deslocam, águas que límpidas oferecem vida e alimento ao povoado, ao passo que impõem sua força ano a ano, para lembrá-los de sua vulnerabilidade ante a natureza. Lembremos também que não somente em Manorá a água corrente representa vida, ou mesmo esperança. O narrador-protagonista advém, como vimos no início da obra, de uma condição sub-humana que resultou na morte de seus companheiros enquanto escavavam um túnel em direção à margem de um rio na busca por liberdade. Por sua própria natureza, a água é fluida, movediça, multiforme, ao representar a vida também nos remete ao ventre materno e a renovação da vida e do tempo que não se repete, que nunca é o mesmo como a água que atravessa o rio. Inúmeras são as passagens em que o rio é lugar de liberdade e aventuras, mas também de potência, soberania e abundância:

Yo no reclamaba sino el derecho de poseer mi frasco de luciérnagas, escribir esos relatos nocturnos que eran mi lucha con el Ángel, y de día correr las aventuras del río con esos ángeles resplandecientes de libertad. [...]

El río, padre y amigo del pueblo, cuando se salía de madre, se convertía en su peor enemigo. [...]

No fui al picnic de la chacra.

El festejo campestre de los aniversarios se frustró.

Me escapé al río con los mita'í. [...]

Cuando el río estaba bajo, la barranca de asperón tenía allí siete metros de altura. En el fondo se arremansaban las aguas de un remolino subterráneo. Una roca puntiaguda como un cuchillo emergía del remanso apuntando al cielo. (ROA BASTOS, 1995, p. 101, 198, 256 e 287)

Contudo, há outro tipo de água na narrativa, a água estanque, empoçada, inerte e quase sempre suja, fétida, podre. Como as águas do lago onde surge Cristaldo e que, limpas durante a existência do professor no vilarejo, volta a

apodrecer após seu falecimento. Morte supostamente ocorrida no mesmo lago e de onde nunca encontraram o corpo. Tem-se também a poça de água lamacenta de onde o narrador foi resgatado quase sem vida no início da narrativa, bem como outros episódios onde a água parada e suja, simbolizam a morte, a imagem do que é negativo ou mesmo a ideia de decomposição do que é orgânico:

Por esas mujeres supe después que había estado yaciendo en el barro del potrero desde hacía por lo menos tres días... [...] Con ansia mortal soñaba en lluvias torrenciales, en avalanchas de agua y barro que arrojaran mi cuerpo a la laguna muerta de la bahía. En la hondonada cenagosa zumbaba la vida desnuda, potente, pestilencial, esponjada en las burbujas de su propia fermentación. En medio de esa laguna muerta el maestro Gaspar Cristaldo había construido su rancho lacustre. [...] Él transformó ese pântano en un jardín. Cuando él murió volvió a convertirse en una laguna podrida. (ROA BASTOS, 1995, p. 18, 19 e 138)

Partindo dessa ótica, podemos compreender a simbologia da água como pertencente a duas categorias, a da vida e a da morte. A vida como a água do rio que nasce e desemboca em outro rio, que se desloca, se transforma, que está em constante movimento, tem força, que mata a sede, mas também pode afogar porque é fruto da própria natureza viva. E a água como morte, estagnada, empoçada, como um lago apodrecido onde não há seres vivos, cuja água estancada representa de alguma forma todos os malefícios de uma existência sem movimento, sem ciclicidade. A água é, portanto, um dos grandes símbolos da narrativa, sobretudo quando estendemos a interpretação de sua dualidade na figura do professor Cristaldo no destino final do narrador.

Vale destacar, também, que um dos primeiros romances de Roa Bastos, escrito nos anos cinquenta, *Las aguas vivas*, cujo texto permanece, aparentemente, inédito, é uma das obras que inauguram a inclinação do autor pela temática da água. Considerando a publicação de *Los pies bajo el agua*, em 1967, e a grande quantidade de referências à água em praticamente toda sua bibliografia, seja pela abundância, seja por sua escassez, tem-se um elemento constante na tessitura narrativa roabastiana e que por sua própria natureza, representa a fluidez, o movimento e a vitalidade característica de sua literatura. Para que se compreenda melhor essas conexões, é importante que retomemos o fio do enredo e à configuração do tempo a partir dessa etapa da narrativa.

Agora, portanto, raramente retornamos, junto ao narrador, à condição do personagem no trem, o que nos provoca duas hipóteses notáveis: de que a suspensão da continuidade dos momentos de tensão vividos pelo personagem no trem sob a vigília da chipeira e dos membros de *La técnica* indicam um equívoco sobre a sensação de estar sendo espreitado e que o personagem se encontra em relativa segurança enquanto relembra momentos da infância e da terra natal. Ou, em sintonia com o que já havíamos afirmado, a configuração do tempo no interior do trem tem aspecto fantástico, sendo entendido ou sentido como estático ou vagaroso a ponto de escapar da sincronização entre os fatos “reais” a que o narrador-protagonista está submetido e as memórias e pensamentos invocados, seja através de sonhos/pesadelos, quando adormece ao longo da viagem, seja através de lembranças, simplesmente, agora não mais invocadas através de gatilhos. Essas últimas como uma espécie de segunda narrativa que se escreve em paralelo, porém sem que haja uma “paridade” entre ambas.

Seguindo o ritmo da narrativa e considerando que agora estamos mergulhados apenas nas memórias de Roa Bastos e seu narrador-protagonista, nos interessa compreender alguns elementos fundamentais deste espaço real/ficcional. Inicialmente, Bastos traz o elemento fantástico ao espaço ficcional que representa sua antiga vila onde nasceu e cresceu até os treze anos:

En medio de la hirviente oscuridad salpicada de luna, me dio el saludo de entrada el portoncito trasero con sus tres chirridos constipados de orín.

- ¿De dónde vienes? - preguntó, indiscreto como siempre.
- De ahí... De ver cosas...

Eché una larga meada sobre sus costillas de palo... [...]

Iba a contarle al portón el fabuloso ataque de la víbora contra el tren. Preferí quedar callado. Evitar el cuento de nunca acabar. El portón quiere saber siempre todos los detalles, por escabrosos que sean.

Dentro de muy poco tiempo yo debía alejarme de Iturbe (que entonces no se llamaba todavía Manorá). Dentro de mí me escocía ya la anticipada nostalgia de la partida.

Le pedí al portón verde que me retuviera, que no me dejara marchar. [...]

- ¿Qué puedo hacer yo sin moverme de aquí? - chirrió el portón -. Te irás nomás a la ciudad y te convertirás allá en un fifí.
- Bueno, está bien... - dije -. Tienes razón.

Con el portón no se podía conversar mucho tiempo. Se ponía pesado enseguida. Era preguntón y quería dar consejos. (ROA BASTOS, 1995, p. 73, 75 e 76)

Como vimos, o narrador-protagonista relata, quando menino, uma das muitas interações que teve com um personagem absolutamente mágico na narrativa: o pequeno portão<sup>75</sup> de madeira, pintado de verde, que fazia a fronteira entre a casa do pequeno Roa Bastos, onde as regras e as ordens eram cumpridas e o universo exterior a casa que compreendia a todo o povoado de Iturbe e a liberdade de correr e se divertir com as demais crianças:

La casona de los Roa Bastos estaba rodeada de un cerco de alambre y separada de la barranca del río por un pequeño portón de madera, pintado de color verde, al que el niño adoptó como su símbolo de transición hacia la libertad, hacia la realidad, hacia la aventura, hacia el mundo que poblaría su prolífica obra literaria. (GUTIÉRREZ, 2014, sp)<sup>76</sup>

Un pequeño portón que no pertenece ni a la realidad, ni a la fantasía, ni a la naturaleza, ni al mundo secreto del hombre, porque ese portón está ahí desde el comienzo de los tiempos.... (ROA BASTOS, 1994, sp)<sup>77</sup>

Na figura do portão, Roa Bastos indica, ainda na infância, um despertar para o realismo mágico campesino e brinca, mais uma vez, com a possibilidade dialógica e transtextual entre Macondo<sup>78</sup> de seu amigo Gabriel García Márquez e sua Manorá, fruto dos ensinamentos de seu professor Cristaldo:

"Los padres del niño Augusto Roa Bastos solían cerrar con un candado el portón de su casa, para que él no salga a vivir sus aventuras con los *mita'i* del pueblo, pero él se escapaba igual a la hora de la siesta, gracias a eso pudo experimentar todo lo que cuenta en sus mágicos relatos", recuerda la ex maestra de literatura Reina Gallinar, a la sombra del corredor de su casa, en Iturbe. "Ese es el portón de los sueños de don Augusto, lo único que queda de lo que fue su casa de infancia, en su pueblo de Iturbe...", explica la profesora Reina. (GUTIÉRREZ, 2014, sp)

Seu sofrimento, exteriorizado no diálogo com o portão, residia na iminência de se mudar da pequena Iturbe para estudar em Assunção. Coisa que para ele

---

<sup>75</sup> Vide anexo II.

<sup>76</sup> Reportagem *El portón de los sueños de Roa Bastos sobrevive en Iturbe*, escrita por Andrés C. Gutiérrez e publicada no jornal "Última hora" em 03/09/2014. Disponível em: <<https://www.ultimahora.com/el-porton-los-suenos-roa-bastos-sobrevive-iturbe-n826078.html>> Acesso em: 30/08/20.

<sup>77</sup> Descrição do portão narrada por Roa Bastos nos primeiros minutos de abertura do filme *El portón de los sueños* de Hugo Gamarra lançado no ano de 1998. Não foi possível encontrar o filme disponível na íntegra, porém há disponível na internet, especialmente no Youtube, alguns recortes da obra, como em: <<https://www.youtube.com/watch?v=TImkPVBHzrQ&t=124s>> acesso em: 06/09/20.

<sup>78</sup> Cidade fictícia da obra *Cien años de soledad* de Gabriel García Márquez publicada em 1967.

significava ter de deixar para trás toda a liberdade e os vínculos afetivos construídos no pequeno povoado. Contudo, foi na capital paraguaia que o menino, entusiasta das fábulas indígenas e da literatura, teve a oportunidade de acessar a biblioteca do Monsenhor Hermenegildo Roa, seu tio, e de estudar em uma escola de elite, graças aos vínculos do eclesiástico, irmão de seu pai. Como relata Pecci (2020), Roa Bastos passará a ser o menino camponês de um colégio de meninos da classe alta, que zombam de suas roupas e modos de agir. Ao que responde drasticamente, decidindo ser o melhor da classe. Sua origem camponesa servirá para mostrar aos jovens da cidade sua determinação e sua habilidade. É um primeiro grande obstáculo a superar em sua nova vida.

Entendemos que este forte apego que tinha o menino Roa ao seu microcosmos que era Iturbe/Manorá, foi, desde muito cedo, como vigas na construção e solidificação de uma identidade paraguaia edificada através da experiência dialética entre campo e cidade e conhecimento empírico ancestral e conhecimento filosófico/científico. A síntese dessa dialética encontra-se em praticamente todo seu arsenal de obras literárias escritas.

Em *Contravida*, porém, protagoniza um sujeito que transformado pelo amadurecimento oriundo da vasta experiência de vida e do árduo caminho pelo campo intelectual, busca, no romance de despedida, voltar para casa, reacendendo sentimentos e memórias por muito tempo reservadas<sup>79</sup>. Como anuncia o próprio autor em determinada oportunidade ao jornal espanhol *El País*,<sup>80</sup> uma das virtudes do ser humano é a fidelidade às coisas essenciais. Para ele, seu penúltimo romance é, após 50 anos de ausência, uma saudação e uma homenagem ao berço que

---

<sup>79</sup> No ano de 1998 o cineasta Hugo Gamarra lança o filme documental chamado *El portón de los sueños*. Para desenvolver a obra, convida Roa Bastos, em 1994, a visitar, pela primeira vez após 52 anos, sua terra natal, Iturbe. Esse passeio pelo passado contribui para que no ano seguinte, Roa Bastos publique *Contravida*, obra que analisamos nesta tese. Em uma mistura de documentário e ficção, o filme desvela as visões de Augusto Roa Bastos sobre a história e a cultura do Paraguai e revela o autor como protagonista de seu próprio universo imaginário. Declarado de Interesse Educacional-Cultural, o filme é utilizado em salas de aula no Paraguai. No cenário internacional, o filme foi exibido em mais de 40 países e já foi premiado e distinguido em vários festivais na América e na Europa. Da mesma forma, tem sido estudado e mencionado em ensaios acadêmicos de várias nacionalidades.

<sup>80</sup> Disponível em: <[https://elpais.com/diario/1995/05/05/cultura/799624817\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1995/05/05/cultura/799624817_850215.html)>. Acesso em: 19 set. 2020.

constituiu a atmosfera presente nas suas mais significativas obras e que foi responsável, também, na construção de seu caráter.:

En el ocaso de mi vida quiero rendir este homenaje al pueblo en el que amaneció mi vida, un pueblo cuyas gentes esconden el sentido de lo esencial, ese saber entender lo que hay de excepcional en la vida. [...] Conozco casos de gente que ha tenido que abandonar su país por diferentes motivos y que han acabado adoptando la cultura del lugar que les recibe y perdiendo su memoria. Yo he procurado aprovechar las otras culturas que he conocido, pero no he perdido nunca mis raíces. (ROA BASTOS, 1995, sp)

Consideremos que na grande parte das vezes em que mencionamos o povoado no qual Roa Bastos passou a infância e no qual o narrador-protagonista também viveu, e agora pretende regressar como destino final, o denominamos a partir de dois termos (Iturbe) e (Manorá), referenciando, assim: Iturbe/Manorá. Explicamos, muito brevemente, que Manorá é um lugar imaginário atrelado, ou melhor, imerso em Iturbe. No entanto, não nos detivemos a explicar a origem dessa denominação ou suas relações. Este será o movimento que faremos nas linhas a seguir, situando a conexão inerente de três elementos fundamentais para o entendimento da obra e seu desfecho final: Iturbe, Manorá e o *maestro* Cristaldo.

Retomemos alguns dados biográficos de Roa Bastos e destaquemos que quando tinha apenas 2 anos de idade, sua mãe Lucía viajou com ele nos braços para a então remota e isolada cidade de Iturbe (originalmente chamada Santa Clara), no Departamento de Guairá, a 210 quilômetros da capital, onde trabalhava seu pai Lúcio como empregado da usina, que então se chamava *Azucarera Nacional*. Como explica Gutiérrez (2014), Dom Lúcio pôde morar em uma casa antiga dentro das dependências da empresa, cerca de 50 metros das margens do rio *Tebicuary-mí*, próximo a uma praia de areia branca que levou Roa Bastos a imaginar várias das histórias de seu primeiro livro de contos *El trueno entre las hojas* e na qual brincou por diversas vezes com seus amigos.

Na obra, munido das sensações, emoções e lembranças de menino, dá voz ao narrador para apresentar-nos Iturbe e a invenção de Manorá:

Cuando Gaspar Cristaldo apareció, Manorá no existía aún. Iturbe era un pantanal de barro y azúcar. Nos sentíamos sumergidos en un mar de aloja hecha de melaza negra.

Las avalanchas de agua en las crecientes arrastraban las calles y los caminos, invadían los ranchos, las casas, arrastraban árboles, ahogados, animales muertos, montañas de cañas cortadas y peladas, la desesperación de la cosecha perdida. [...]

Fue entonces cuando, sin que nadie se apercibiera de ello, el maestro Cristaldo fundó la misteriosa aldea de Manorá en el mismo corazón de Iturbe.

Una aldea invisible como el aire que entra en el cuerpo de una persona y sale de ella permitiéndole respirar, vivir.

Durante algún tiempo nadie sabía, excepto el maestro Cristaldo, que existía esa aldea ni dónde estaba situada.

Él le dio ese nombre: *Manorá*. El-lugar-para-la-muerte. Si un lugar era para el morir, lo cierto era que hasta el morir todo es vivir.

Al maestro Cristaldo le gustaban las contradicciones.

Nos decía que toda la energía del mundo y de la vida se engendra en la oposición de los contrarios. (ROA BASTOS, 1995, p. 198-199)

Esse trecho é, quiçá, um dos mais importantes da obra, pois marca elementos fundamentais para o entendimento dos principais símbolos que constituem a identidade desse personagem tão atrelado ao sujeito que é seu próprio criador. Mas não somente isso, é no entendimento sobre a criação de Manorá e na força da figura de Cristaldo que podemos acompanhar os traços que delimitam a dualidade entre um universo de magia, alento e possibilidades, de um espaço de miséria, exploração e limitações:

Manorá, por ejemplo, poco tenía que ver con la azucarera. Sí mucho, con los cañeros, con los obreros de la fábrica, con la gente de las compañías más pobres.

Otro ejemplo: Manorá no tenía autoridades. Ni cura, ni jefes políticos, ni seccionales. Todo eso que era el orgullo de Iturbe y la causa de sus males. La aldea de Manorá llevaba su modestia hasta hacerse invisible, parecía em todo a la imagen de su fundador.

Iturbe y Manorá no se distinguían en verdad uno de otro, aunque no eran idénticos ni en el clima, ni en el tiempo natural de los días y las estaciones.

El sol, por ejemplo, salía un poco antes en Manorá. Se ponía un poco después.

El tiempo de la caída de un grano de arena. (ROA BASTOS, 1995, p. 201)

Em sintonia com o que assevera Carreño (2002), em um dos raros estudos sobre a obra, nos afinamos a leitura de que Iturbe - lugar onde Roa passou a infância - representa, na obra, todo um Paraguai, com seus ervais, engenhos de açúcar, fábricas de cerâmica e tijolos, a exploração, a escravidão, a pobreza, o Estado, a ditadura, o atraso econômico, as prisões, as torturas, os oprimidos, a corrupção, e por fim, a morte. Manorá, por sua vez, é a outra Iturbe, uma terra mística, um mundo de ficção como Macondo. A utopia de uma terra onde prevalece



o equilíbrio entre as coisas e os seres, um “lugar para morrer” onde as pessoas não morrem, onde a morte como um “milagre” está banida:

En Manorá ciertamente, pese a su nombre o gracias a él, ya no moría la gente. Por lo menos mientras vivió el maestro. Él le puso ese nombre como una conjura y un desafío. Sabía que algún día la muerte iba a volver a aparecer por esos lugares. Pero no mientras él viviera allí.

- La muerte no falta nunca cuando llega la hora - decía cuando le preguntaban sobre el motivo del extraño gentilicio manoreño.

El que sabe esperar, vive. Era su lema, su fuerza, su magia. Lo último que logró fue desterrar la muerte del pueblo. Nadie se dio cuenta de ese prodigio. (ROA BASTOS, 1995, p. 204)

Dentre as diversas possibilidades de leitura para a relação dicotômica de Iturbe e Manorá, considerando as características que apontamos para ambas, podemos ponderar que a criação de Manorá como um lugar que foge da lógica racional e das limitações do mundo real, é, em tese, a representação da própria literatura roabastiana como lugar místico, carregado de ancestralidade aborígene, dando seus primeiros passos ainda na infância. Lembremos que foi na infância, com incentivo de sua mãe e das muitas anedotas que lhe contava, que o menino Roa ainda muito pequeno, encantou-se com a literatura oral e, posteriormente, com o poder da escrita. “Foi minha mãe quem na realidade impulsionou-me a escrever, sabia?” disse Roa Bastos em uma entrevista ao escritor Eloy Martínez<sup>81</sup>:

Le decía a mi madre en voz baja, para que padre no nos oyera: “No quisiera morirme sin haber escrito esa historia de fin de mundo...”

Mi madre me alentaba: “La escribirás, hijo. Todos de alguna manera, soñamos con esa historia última que nadie podrá leer...” (ROA BASTOS, 1995, p. 148)

Manorá é o mundo de possibilidades e imortalidade da literatura, da obra de ficção, e nela reside todos os deslumbramentos e incompreensões naturais de uma criança. Manorá é o universo imaginário de Roa Bastos representado através do seu encantamento com os primeiros contatos com a literatura, Iturbe, em contrapartida, é a realidade dura e fria de um menino forçado a amadurecer e enrijecer-se frente a um contexto de desigualdades, pobreza, guerra e autoritarismo. Por outro lado, Manorá é também a representação da natureza

---

<sup>81</sup> Entrevista à revista *Anthropos*, 1992. Disponível em: <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=281984>> acesso em: 02/10/20.

imponente, gloriosa e indestrutível como sob os olhos de Roa Bastos criança e Iturbe, por sua vez, representa as implicações das ações destruidoras da industrialização ante a natureza:

Y el shock del choque de los dos mundos lo convirtió en un testigo de cargo de la terrible y destructora historia de la civilización contra la naturaleza: con asombro, como un niño, el Roa de Iturbe, de Manorá [...] registra absorto ese feroz combate, cuando aún la naturaleza era tan fuerte que nadie podría pensar que podía ser aniquilada. (CARMONA, 2015, p. 5)

O paradoxo oriundo do contraste entre Iturbe e Manorá só existe porque é fruto da criação e das idiosincrasias do professor Cristaldo, figura que surge repentinamente na vida do narrador-protagonista, transformando completamente sua forma de ver e sentir o mundo ao seu redor. A figura do professor Cristaldo, que para Roa Bastos é o verdadeiro protagonista do romance<sup>82</sup>, é tão mística quanto Manorá e encantava como um grande mágico não somente seus atentos alunos, mas a todos da comunidade. Somente ele era capaz de mostrar e fazer sentir Manorá e são essas memórias, inundando a narração em *Contravida*, que buscam traduzir o que somente os olhos de menino puderam ver:

Cuando hablo de Manorá no es del pueblo de Iturbe, de la antigua Santa Clara que fue su primer nombre, [...] de la azucarera, de otros pueblos vecinos y de su gente; no es de ellos de los que me estoy acordando. Hablo de esa aldea que está metida dentro de Iturbe como el carozo del durazno o la ovalada semilla del mango que se queda en hilachas cuando acabamos de rocigar la carne amarilla o rosada. [...]  
Al principio, los alumnos creíamos que el maestro Cristaldo, con su costumbre de expresarse en imágenes, hablaba de un pueblo invisible que existía dentro del corazón de los iturbeños.  
No era por los ojos, por los oídos, por el tacto o por cualquier otro sentido no conocido como podíamos reconocer la existencia de Manorá.  
Sólo podíamos aproximarnos a ese misterio por corazonadas. (ROA BASTOS, 1995, p. 206).

Ao longo da obra, agora mais especialmente nos capítulos que seguem, a presença da figura de Cristaldo se torna protagonizante. O narrador-personagem, acomodado no trem em direção ao antigo povoado, parece ter desembarcado em sua Iturbe/Manorá antes mesmo de chegar até ela fisicamente. Suas memórias,

---

<sup>82</sup> Afirmção dada em uma fala ao Instituto Cervantes no vídeo “Encuentro con Augusto Roa Bastos” disponível em: <[https://youtu.be/0g0PT64j\\_Nw](https://youtu.be/0g0PT64j_Nw)>. Acesso em 18 set. 2020.

que agora tomam conta da narrativa, nos apresentam as peculiaridades desse novo personagem e de como sua existência tornou-se o fio condutor da narrativa.

Manorá e Cristaldo são co-dependentes, que um necessita do outro para viver e como ambos representam o universo literário robastiano, fundado a partir da presença da criação e do estímulo à imaginação experienciados na infância. Somente Cristaldo consegue fazer com que seus pequenos estudantes possam ver Manorá, ele a apresenta sempre através de experiências “mágicas” para os meninos da aldeia. Da primeira vez, usou uma teia de aranha para representar a conexão e vibração entre espaços que, a princípio, podem ser vistos como independentes, mostrando assim que Iturbe impacta em Manorá e vice-versa. Noutro momento, agora deixando atônitas cada uma das crianças na sala de aula, conseguiu mostrar, no interior de uma bola de cristal, uma luz que logo se converteu na visão do povoado de Manorá. Observando a perplexidade das crianças, explicou que a bola representava então os dois povos, metidos um dentro do outro:

El mejor ejemplo de lo que era Manorá lo mostró un día en clase el maestro Cristaldo. Trajo aquella mañana una bola de un material transparente, muy brillante, jaspeado por delgadas capas superpuestas. Dijo que se llamaba cuarzo, un cristal de roca muy apreciado. [...] En el interior de la bola traslúcida vimos una mancha coloreada, como bajo la luz del amanecer. La mancha se convirtió en la visión de un pueblo. Todos, a un mismo tiempo, gritamos: ¡Iturbe!  
Estábamos encandilados. El maestro nos observaba. [...] Dentro de la visión del pueblo amaneció otro muy semejante, parecido a su sombra y reflejo.  
Todos, a un tiempo, gritamos: ¡Manorá!  
Nos quedamos mudos. [...] Nos acercamos más. Entonces vimos que sobre Manorá ya brillaba el sol. Iturbe estaba un poco a oscuras todavía en el despuntar de la aurora. (ROA BASTOS, 1995, p. 206)

Na bola de cristal, como um Aleph borgiano<sup>83</sup>, Roa Bastos faz dois povos e dois espaços aparecem imbricados, permitindo-nos entender sua visão dupla do universo, assim como nos leva a refletir sobre outra dicotomia: o real e o imaginário, considerando que dentro do real tem-se a magia, e a fábula nunca se distancia demais da realidade.

A imagem antagônica que se apresenta em seguida através da visão das crianças ao observar Iturbe e Manorá dentro da bola de cristal, traz, poeticamente,

---

<sup>83</sup> Referência ao conto de Jorge Luis Borges, “El Aleph” publicado na obra *El Aleph*, em 1941.

o contraste de dois espaços coexistentes e que representam de um lado a beleza natural da terra, retratando o esplendor da natureza: “Los grandes cañaverales parecían haber remontado y ondeaban entre los rosiclères que pintaban las nubes” (ROA BASTOS, 1995, p. 207), e de outro o espectro da exploração da mão de obra campesina: “Los carros repletos de cañadulce avanzaban chirriando lentamente hacia el ingenio al paso cansino de los bueyes” (ROA BASTOS, 1995, p. 207). Tal disparidade testemunhada por Roa Bastos na infância e projetada na narrativa através dos espaços Iturbe/Manorá, representa, por um lado, a terra virgem e selvagem em oposição ao início da industrialização que resultou na bárbara desvirginização do espaço natural.

Considerando essa dicotomia, tão presente ao longo do texto, em diferentes formas, não nos eximiremos de sinalizar para uma leitura a respeito das particularidades do Paraguai da época, sobretudo no interior no país, e da alegoria trazida através de Iturbe/Manorá de modo a apontar para a ideia de um país dentro do outro, onde o Paraguai colonizado e estatizado é Iturbe e o paraguai indígena/primitivo seja Manorá. Neste lugar, metido dentro do outro, podemos identificar uma variedade de símbolos e elementos que não somente constituem a própria força da dualidade existente na identidade do sujeito paraguaio, mas muito significativamente em sua literatura.

Sobre essa característica dialética e dicotômica de trabalhar determinadas representações em suas obras, Roa Bastos argumenta em *El trueno entre las páginas*:

La dialéctica de la oposición. Siempre algo está en oposición con su extremo. El Bien y el Mal, el blanco y el negro. Yo trabajo mucho con esa idea. Siempre concebir algo, pero inmediatamente también pensar en su opuesto como complemento. Entre los dos, un arco. Somos seres de naturaleza binaria. (ROA BASTOS 2002, p. 69)

Neste sentido, ao observarmos as características simbólicas da narrativa roabastiana, em especial da que nos debruçamos neste momento, nos afinamos com o que afirma Paco Tovar (1990) ao afirmar que Roa Bastos faz uso de símbolos reconhecíveis, mesclando-os em sua obra ficcional, para mostrar a ambígua realidade da história e o valor de seus mitos. Com uma linguagem particular, construída à medida de sua identidade, provoca o que ele atribui como um saber

crítico, que proporciona a identificação da palavra e da ação quando as sociedades já não suportam a pressão dos fatores que as desumanizam. Como reflexo desse saber crítico e das simbologias existentes, sobretudo na segunda metade de *Contravida*, identificamos Manorá como umas das mais significativas, permitindo-nos olhar através das lembranças de um menino e ao mesmo tempo um idoso, a idealização, através do mito, de uma espécie de “não-lugar” cuja função principal seria resguardar os sujeitos dos efeitos da própria sociedade. Roa Bastos projeta em Manorá o país que entende merecer o povo paraguaio:

La aldea muerta, al igual que el maestro, puede nacer otra vez.  
Y cuando ella sea recobrada arraigará con tanta fuerza en el corazón de los iturbeños y de los manoreños, que no volverá a perderse. Nada podrá contra ella la ambición de poder, la discordia, la persecución, la violencia. El sol saldrá a la misma hora para todos. Las noches recobrarán el perfume de los antiguos tiempos. Las historias que habitan la memoria de los hombres, las mujeres y los niños, ya no podrán borrarse porque estarán escritas en el corazón de los futuros tiempos. (ROA BASTOS, 1995, p. 284)

Essa retórica da oposição, característica dos textos e pensamentos roabastianos e fruto de seu modo de ver a vida, são, no romance, não somente uma forma de colocar lado a lado determinados aspectos que dividem o Paraguai desde uma perspectiva político-social e econômica, mas também simbolizam dois movimentos na voz de seu narrador-protagonista: o antes e o depois de sair de casa. Ou seja, de um sujeito que narra a si mesmo ao passo que apresenta uma visão mais “globalizadora” ao abordar criticamente o contexto nacional. Tem-se, portanto, uma narrativa cujo enfoque se bifurca, continuamente, entre o interno e o externo.

#### 4.4 O VENTRE MATERNO COMO PRIMEIRA MORADA

*“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.” (Augusto Roa Bastos)*

Tratamos de Manorá e de Iturbe, retomaremos a elas, contudo, nos parece imprescindível, neste momento, refletirmos sobre o presumido responsável pela “criação” desse “não-lugar” na narrativa, o *Maestro* Cristaldo. Entender como ele surge na obra é uma forma de compreendermos mais sobre Manorá e, principalmente, sobre os caminhos percorridos pelo narrador.

Gaspar Cristaldo, o estranho professor se dizia não nascido, é apresentado na obra como uma espécie de réplica de “Nonato”<sup>84</sup>, reforçando o movimento metaficcional e intertextual presente ao longo da narrativa. “Nonato” é um conto narrado em 1ª pessoa como um monólogo interior cujo eventos narrativos não se dão no presente, mas advém de uma memória distante, tão distante que antecede ao próprio nascimento do narrador. São essas memórias e sensações do próprio estado intra-uterino que deixaram marcas profundas em seu ser e que fazem com que o personagem esteja em constante busca por suas origens. A semelhança deste personagem com Gaspar Cristaldo de *Contravida* chega a tal ponto que o autor retoma partes inteiras da primeira história.

Contudo, a dualidade não termina aí, descobrimos também, que o *maestro* Cristaldo aparece no romance como uma espécie de sócia do velho Gaspar Gavilán, um senhor que trabalhava como caseiro na residência dos pais do narrador-protagonista:

Al principio, el hombrecito, cuya inopinada aparición nadie sabía explicar, produjo cierta confusión en mis padres y en mí mismo. [...] El recién llegado era extraordinariamente parecido al viejecito que vivía con nosotros ocupándose de tareas menores. La primera vez que mi madre lo vio, exclamó: “¡Es idéntico a *karaí*<sup>85</sup> Gaspar! ...”

<sup>84</sup> Conto publicado na obra *Los pies sobre el agua* em 1967.

<sup>85</sup> *Karaí* é uma palavra em guarani que significa “senhor”.

De todos modos, la primera impresión era la de que el recién llegado había *salido* de nuestro *karaí* Gaspar. Transmigrado o reencarnado, como se decía entonces. (ROA BASTOS, 1995, p. 158 - 159)

Gaspar Gavilán é apresentado na obra como um “resto vivo de la ruina familiar de la ciudad. Con su corazón simple y su mente extraviada, se hallaba apegado [...] a nuestra familia, a nuestro destino.” (ROA BASTOS, 1995, p. 159) Um idoso de postura simples e energia infundável, que temia a lua cheia, dentre outras manias, e que dedicou grande parte de sua vida à família do narrador-personagem.

Temos, portanto, na figura de Cristaldo, a conexão com outros dois personagens que se aproximam e se diferem enormemente: o protagonista de “Nonato” cujo esforço de racionalizar sobre os eventos que assegura lembrar de dentro do ventre materno, na tentativa de regressar à condição de “não-nascido”, operando na narrativa um movimento de involução. E o personagem *karaí* Gaspar, visto como um homem bondoso, silencioso, cuja característica mais evidente era a sabedoria da simplicidade adquirida com o longo caminho da própria vida. Contudo, enquanto na narrativa as relações com “Nonato” estão à cargo da intertextualidade e do exercício de racionalização do próprio leitor, a conexão com Gaspar Gavilán surge explicitamente e é verificada pelo narrador-protagonista:

Los dos Gaspares, aunque dispares, se parecían mucho. Iguales. Uno en cada extremo de las diferencias posibles. [...] Yo estaba seguro de que Gaspar Cristaldo era sólo una emanación de nuestro silencioso pero sonriente *karaí* Gaspar Gavilán. [...]

Cuando los dos Gaspares se conocieron, se reconocieron de inmediato. Se veían poco. No cambiaban palabra. Pero se podía decir que estaban en permanente comunicación. (ROA BASTOS, 1995, p. 162-164)

Todas essas relações e referências dão tom e cor à construção do instigante personagem de Gaspar Cristaldo, cuja chegada a Iturbe flutuando como Noé durante uma grande enchente e a semelhança com Gavilán causaram alvoroço. Com o tempo, construiu uma casa de lago no meio de uma lagoa e começou a modificar a cidade em dois planos, um real, com várias novas construções, como a escola em que passa a lecionar para as crianças do povoado, um *columbarium* e o cemitério, que se tornaram o centro da vida pública da comunidade. E outro mítico,

fundando como um *Buendía*<sup>86</sup>, uma nova cidade entrincheirada na primeira, apenas visível por seus alunos:

El columbarium, [...] era un mausoleo donde los romanos colocaban urnas y vasijas funerarias. Dijo {Maestro Cristaldo} que nosotros íbamos a construir un columbarium para la gente viva, donde la idea de la muerte fuera desterrada para siempre. [...] A la par de la escuela, el columbarium era el monumento más hermoso del pueblo. Podía estar en la plaza en lugar de estar en el cementerio. (ROA BASTOS, 1995, p. 211-212)

A figura de Cristaldo se torna, a partir deste momento, a chave para compreendermos os eventos mais significativos na vida do narrador-protagonista de *Contravida*. Como podemos ver na citação anterior, os ensinamentos do professor atrelados ao misticismo de sua própria figura e crenças, o tornaram personalidade central no povoado de Iturbe e na solidificação da existência de Manorá. Cristaldo era o sábio, a quem a comunidade recorria quando necessitava de algum auxílio ou orientação. O encantamento gerado em seus alunos tornou seu papel dentro do povoado cada dia mais importante e a conexão existente entre eles reforça a sensação de que, atrelada sapiência de um idoso, coexistiam a magia da sabedoria infantil:

Pequeño, oscuro, deforme, su figura era para nosotros, los escolares de aquel tiempo, la más hermosa, la más querida.

Dentro de su pequeñez, aquella sabiduría prodigiosamente antigua ponía en movimiento una fuerza incalculable. Con sólo mirarnos, sentíamos la vibración de esa energía en sus miradas como un hormigueo en los ojos, en la piel. Planeaba sobre nosotros una especie de viento, de sonido inaudible que nos decía poco más o menos esto: hay un tiempo para aprender, un tiempo para ignorar y otro para saber; un tiempo para comprender y otro para recordar.

Se adelantaba siempre a nuestros pensamientos. Los entendía y los completaba sin palabras. (ROA BASTOS, 1995, p. 195-196)

Como podemos ver, encantamentos e estranhezas compunham a figura de Cristaldo. Ao passo que se convertia, sobretudo para as crianças, uma espécie de mago, cujo ensinamentos lhes abriam um universo de possibilidades, algumas de suas ideias intrigaram, tanto seus alunos quanto o resto da comunidade. A principal delas era a história de que ele era um homem que não havia nascido. Essa

---

<sup>86</sup> Referência à família Buendía da obra *Cien Años de Soledad*, (Gabriel García Márquez) fundadora da cidade mítica de Macondo.



afirmação causava desconforto e estranhamento a ponto de provocar as autoridades locais: “no veían con buenos ojos al extraño hombrecito, desde que él mismo había hecho correr la historia de que era un hombre que no había nacido” (ROA BASTOS, 1995, p. 193).

Para além da evidente relação com o conto “Nonato<sup>87</sup>”, cujos trechos aparecem na íntegra em *Contravida*, a ideia do ser não-nascido se justifica na obra através das ações e explicações de Cristaldo, desde duas perspectivas: por um lado ele argumenta que tal afirmativa se refere ao princípio do nascer e morrer a cada dia, justificada não somente no passar do tempo que fica para trás, dando uma nova oportunidade ao hoje e cuja influência podemos inferir sendo oriunda da sabedoria indígena, mas que permeia também o pensamento ocidental através da filosofia oriental budista, por exemplo: “... como todo el mundo yo nazco todos los días y al anochecer muero” (ROA BASTOS, 1995, p. 194); “Nacer y vivir. No vivimos otra vida que la que nos mata” (ROA BASTOS, 1995, p. 174) cujas referências metafóricas são, em ampla maioria, oriundas de elementos da natureza: “Él nacía cada día al amanecer. Y desnacía a la caída de la noche. Como los capullos de seda negra de las victorias regias que él trajo a sembrar en la laguna.” (ROA BASTOS, 1995, p. 174)

Por outro, refere-se ao fato de acreditar (como veremos proximamente) na possibilidade de regresso ao ventre materno como uma espécie de reingresso à própria semente, cuja leitura pode, também, estar afinada à ideia de renascimento ou do útero como a primeira morada de uma nova oportunidade para a vida ao término de um ciclo que se finda com a morte.

Neste sentido, aproximando-nos do final desta viagem entre o “real”, os sonhos e as lembranças do narrador-protagonista. Os alunos, que com o passar do tempo também ficaram curiosos pela estranha vida de Cristaldo, decidem espioná-lo acompanhando-o ao voltar para a cabana onde morava, mas apenas um deles, nosso protagonista, se atreve a se aproximar:

A todos los escueleros nos intrigaba la parte en sombras de la vida del maestro.

---

<sup>87</sup> *Nonato* segundo o dicionário Oxford: 1. que não chegou a nascer; não nascido (tb. fig.). 2. diz-se de ou criança nascida por meio de operação cesariana. 3. diz-se de ou animal encontrado no ventre da mãe, depois da morte desta.

Nos interesaba, sobre todo, saber qué hacía al anochecer, encerrado en su cabaña lacustre, en invierno y verano. Sólo cuando hacía mucho calor, dejaba entreabierto el ventanuco que daba hacia el copudo tarumá de la orilla.

Nadie se animaba sin embargo a espiar la casa solitaria. El más osado lo habría sentido como una falta de respeto y consideración, si no como un acto de verdadera profanación.

Yo me atreví a cometerlo. (ROA BASTOS, 1995, p. 227)

A princípio, se limitou a espiar, timidamente, pelos arredores da lagoa nos anoiteceres de verão, buscando um ponto de vista mais adequado. Com o passar das noites, sua coragem e curiosidade iam aumentando. Encontrou, então, uma robusta árvore *tarumá*<sup>88</sup> onde pôde se empoleirar graças ao grande buraco que havia no centro de seu tronco, provocado pela queda de um raio que não a matou, ao contrário, “le dio conciencia de su fortaleza. Siempre verde, cada vez más copudo, hacía allí de centinela de la laguna muerta”. (ROA BASTOS, 1995, p. 228) Na narrativa, Cristaldo afirma em seguida, quando encontra o menino adormecido no centro da árvore, que se trata de uma árvore cujo suco das folhas é alucinógenos<sup>89</sup> e que se trata de um Tarumã mal assombrado, na tentativa de justificar, de alguma maneira, os “delírios” que serão testemunhados pelo aluno.

A cavidade do tronco lhe serviu de torre de vigia, seu núcleo oco servia para o menino como uma espécie de poltrona instalada ali propositadamente, como afirma o narrador, pelo ato serviçal e quiçá premonitório do raio:

En determinado momento creí que mi sitio de observación en el inmenso árbol se hallaba ubicado sobre un invisible viaducto cuyas resonancias vibraban en mi piel. De pronto escuché la voz del maestro. Hablaba con una mujer.

“¡Dios! ..., dije. ¡No puede ser! ...” [...] “¿De dónde saca esas zonceras que ofenden a Dios, que me ofenden a mí misma?... ¿De dónde se le antoja a usted, de puro cabeza dura que es, que puede nacer otra vez siendo viejo? ... Cómo se le atolondra pensar que un nonato viejo como usted puede entrar de nuevo en el vientre de su madre y nacer? ...” [...]

<sup>88</sup> *Vitex megapotamica* também conhecida como Tarumã é uma árvore nativa da América do Sul, cuja fama se centra principalmente pela característica de sua madeira, considerada “indestrutível” dada a sua força e longevidade mesmo em regiões úmidas. Fonte: Flora Digital - Universidade de Santa Catarina - SC. Disponível em: <[https://floradigital.ufsc.br/open\\_sp.php?img=473](https://floradigital.ufsc.br/open_sp.php?img=473)> acesso em: 02/10/20.

<sup>89</sup> Ao que tudo indica, trata-se de uma afirmação ficcional, uma vez que não encontramos evidências científicas dos efeitos alucinógenos dessa planta. Ao contrário, diversos estudos científicos apontam para os efeitos medicinais e fitoterápicos da folha do Tarumã. Vide: <<https://www.scielo.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/>> acesso em: 30/10/20.

“Señora, no se ofenda... [...] Yo he nacido de usted y siempre será así, hasta que me muera... Yo entro cada noche en su vientre... Al amanecer nazco...” (ROA BASTOS, 1995, p.229 - 233)

Descobrimos, portanto, junto ao menino, que Cristaldo articulava uma estranha conversa com uma mulher, cujas feições não eram possíveis ver, que seria sua mãe já falecida. Observou que a voz de Cristaldo se transformava na de uma criança, provocando raiva na mulher que o questionava sobre sua teoria de “nonato”. Obcecado com o mistério que se apresentava ante os olhos, o menino regressa inúmeras vezes ao local da espionagem, ouve outras tantas vezes a mesma discussão sem que consiga de fato compreender o mistério.

Em dado momento, mesmo muito temeroso e se sentindo culpado por ter roubado o segredo de seu estimado professor, não contém a curiosidade e decide desviar o caminho da escola para ir à cabana de Cristaldo com o propósito de encontrar elementos que pudessem responder, trazer respostas aos seus questionamentos. Seu objetivo primeiro era encontrar a mulher ou algum objeto feminino, de modo a comprovar a “veracidade” dos diálogos. Prestes a desistir da busca, por não ter encontrado nada, se depara com algo que o impacta fortemente:

Vi el “útero materno” en el que al anochecer el maestro entraba para nacer al día siguiente. Una especie de bolsón que colgaba del horcón principal.

Me aproximé a la bolsa ovalada y descubrí con estupor algo que me pareció un nido de pájaro. [...] Estaba hecho con las materias más suaves que se pueda imaginar, pero yo no acertaba a reconocer. [...] Era algo más vivo, pero indescriptible. No se trataba de un objeto construido artesanalmente.

Era más bien una membrana muy suave, pero resistente y flexible, llena de inervaciones, semejante a lo que después sabría que es una placenta humana. Un órgano biológico genuino y a la vez un símbolo material en el que objeto y sujeto se confundían.

Pasé suave, temerosamente, la yema de los dedos sobre esa materia que parecía dotada de su propia sensibilidad. Noté ciertos movimientos reactivos que se desplazaron sobre el tejido de nervios contrayendo y dilatándose en el esfuerzo de expulsar algo. (ROA BASTOS, 1995, p. 245)

O menino encontra, então, o que posteriormente vai compreender como sendo uma genuína placenta, membrana que dentro do útero materno oferece lugar seguro e indispensável para a formação e nascimento da vida humana. Passa então a ouvir, vindo de dentro da placenta, as vozes que identificou como sendo a do *maestro* Cristaldo e daquela que seria sua mãe. Um diálogo que se constituía

do apelo de Cristaldo com voz de menino para que sua mãe o deixasse regressar ao seu ventre pela última vez para que pudesse voltar a nascer, e a negativa categórica da mulher ante ao pedido insistente:

“Cómo quieres nacer vivo de una madre muerta?... Tu nacimiento acabó con mi vida hace muchos años... Desde mi muerte te maldigo para que, una vez muerto, no seas enterrado en cristiana sepultura... Y para que tus restos, hasta el último cabello, desaparezcan de este mundo...” (ROA BASTOS, 1995, p. 247)

A voz masculina se cala frente a maldição materna lançada contra ele, o menino desperta no dia seguinte, 14 de junho, em posição fetal, na cavidade do Tarumã, açoitado com uma vara verde pelo professor Cristaldo. A narrativa sinaliza, desta forma, que o que testemunhara o menino não passava de um pesadelo após adormecer no centro da robusta árvore, deixando-nos mais uma vez frente a polaridade entre “acontecimento” e “sonho”. “El niño con cara de viejo y el viejo con cara de niño nos miramos” (ROA BASTOS, 1995, p. 252). Em diálogo, de dentro da concavidade do Tarumã, o menino revela o motivo pelo qual adormeceu ali e o que viu no dia anterior, e o professor, por sua vez, argumenta que devia tratar-se de um pesadelo, uma vez que a árvore era amaldiçoada e suas folhas tinham características alucinógenas. Nos vemos, portanto, frente a uma explicação racional/lógica em contraposição a um evento fantástico/mágico.

Em sintonia com o desenrolar do enredo, destaca-se também a data 14 de junho, dia posterior ao da inexplicável descoberta do narrador, então menino, a respeito dos mistérios de seu professor. Observemos que 13 de junho é dia do aniversário de Roa Bastos e, também, do aniversário, como mencionado na obra, do narrador-protagonista. Destacamos esta data na obra, uma vez que representa não somente o nascimento de Roa e seu “personagem alter-ego”, mas o dia em que o menino narrador “nasce” novamente frente ao mundo inexplicável que se desata ante o espantoso segredo de seu professor. Um evento que marcará sua vida para sempre e que influenciará diretamente em sua morte. Em 13 de junho não nasce somente Roa Bastos, mas renasce seu personagem mais autobiográfico, abrindo-se para um universo de símbolos e magia, representando um escape da tradicional escrita temática e historicista sobre o exterior, o contextual, e inferindo através da figura de Nonato a abolição do tempo como salvação e consolo:

No podía decir que había dormido a pata suelta. Pese a la amplitud y comodidad del hueco, mi propia angustia y los dolores del castigo me hundieron en una dolorosa pesadilla. Me encontré al despertar engurruido, doblado, en posición fetal.

En la claridad brumosa del amanecer había yacido en el agujero como un muerto. Un muerto que continuaba quejándose de toda su vida pasada y sobretodo de la que le esperaba. (ROA BASTOS, 1995, p. 251)

Uma das interpretações que nos saltam aos olhos é o fato de tanto o professor quanto o aluno buscarem um “refúgio”, um retorno ao útero-materno, representado no segundo caso pela brecha no centro da árvore. Neste sentido, o buraco no tronco do Tarumã se converte, por um lado, em fonte de vida, simbolizado pela posição fetal que o menino se encontrava quando despertou, e, por outro lado, como um túmulo onde jazia até o amanhecer. Essa relação imperativamente paradoxal entre vida e morte, aqui representada pelo conceito de “nonato”, tanto no aspecto simbólico de seu significado quanto no resgate intertextual do personagem de um conto anterior à *Contravida*, reforça o que já mencionamos ser uma metáfora da própria criação literária de Roa Bastos, como categoricamente afirma Fernández (2011):

Nonato es uno de los ejes no sólo temáticos de la obra narrativa y de la cuentística sino también un eje estructural, ya que pasa a determinar la construcción de un relato “a contravida” y de la novela que por fin se publica con ese título. Los diferentes “Nonato” van cobrando características acordes con lo que Roa llama el “incesante renacimiento”<sup>90</sup>, que no es más que una forma de conjurar la realidad ineluctable de la muerte, brindando a la par una metáfora de lo que pretende ser la creación literaria. (FERNÁNDEZ, 2011, sp.)

O capítulo se encerra com o pai indo buscar o filho para castigá-lo pela desobediência e por ter passado a noite fora de casa. Cristaldo tenta intervir pelo menino, contudo, Don Lucas, sentindo-se ofendido, discute com o professor chamando-o de “nonato” e, conseqüentemente, revelando o segredo descoberto pelo menino. Enquanto discutem de maneira ríspida e ao mesmo tempo cordial, caminham, os três, em direção ao centro do povoado, uma cena que observada através dos olhos admirados do menino “Papá y el maestro Cristaldo son iguales

---

<sup>90</sup> Vide: <[http://www.mshs.univ-poitiers.fr/crla/contenidos/ESCRITURAL/ESCRITURAL3/ESCRITURAL\\_3\\_SITIO/PAGES/Fernandes.html#ftn4](http://www.mshs.univ-poitiers.fr/crla/contenidos/ESCRITURAL/ESCRITURAL3/ESCRITURAL_3_SITIO/PAGES/Fernandes.html#ftn4)> acesso em 31/10/20.

de altos” (ROA BASTOS, 1995, p. 262) põe fim a esse regresso ao passado, ou seja, a infância do narrador-protagonista, dando espaço, novamente, aos eventos no interior do trem.

Novamente o narrador-protagonista nos coloca no vagão do trem, onde, abismado em seus próprios pensamentos e lembranças do povoado natal, reitera sua saudade e o desejo de retornar ao lugar de sua infância. Refletindo sobre a condição de fugitivo, decide desembarcar furtivamente em Manorá:

He sido siempre un fronterizo, me dije. El hombre del último cuarto de hora. Vida y muerte sobran a mi vida. Y es mejor que el minuto del fin caiga sobre mí en Manorá.

Esa frontera con su nombre me está llamando al lugar de mi muerte.

### III

Por otra parte, no se me ocultaba que este deseo de buscar refugio en Manorá no era más que el ensueño de todo desterrado, de todo prisionero, de volver a sus raíces, de recuperar la infancia perdida. [...]

Nadie sabe la cantidad de tiempo que necesita el hombre errante para encontrarse a sí mismo, antes de que pueda golpear, como un mendigo inoportuno, la puerta del hogar paterno. (ROA BASTOS, 1995, p. 267)

Embragado por sensações que o faz refletir sobre a intermitência da vida, a efemeridade do tempo, a fragilidade e os anseios comuns à espécie humana, o desejo de encontrar-se em definitivo com o próprio passado se inflama. Percebe, em seguida, que de fato os homens de “la técnica” o haviam reconhecido graças ao trabalho da “soplona”. Retoma, então, a escrita em seu caderninho de anotações enquanto ouve a voz do professor Cristaldo, como que de fora do mundo, dizendo:

“No se pierde la infancia. Se la lleva siempre adentro. ¿Cómo quieres regresar a un lugar de donde nunca has salido?”

“¿He salido yo acaso de la placenta que me contenía...?”

“Hay lugares que subsisten solos y llevan su lugar consigo. Viajan dentro de ti...” [...]

“Salvo que ese lugar se haya llevado su lugar a otro lugar... Pero entonces tú eres el que está perdido y ya nadie te encontrará jamás...”

En todos los libros que he escrito está copiada esta frase del maestro Cristaldo. Imprecación premonitória. Como si todos hubiésemos nacido fuera de lugar y en tiempo ajeno. (ROA BASTOS, 1995, p. 269-267)

A partir do entendimento do lugar de pertencimento, comumente solidificado nas memórias da infância, que não se extrai do indivíduo, bem como do princípio do renascer a cada dia ensinado pelo professor Cristaldo, identificamos, nas

anotações do protagonista, o duplo e contraposto movimento característico da obra. Ao passo que sente nunca haver saído do lugar de sua infância, de suas melhores lembranças, compreende também que não existe lugar ou tempo de nascimento, uma vez que a vida se manifesta no movimento, na transição, no deslocamento, e se revela nova a cada dia, num morrer e nascer do qual se é passageiro.

Considerando as particularidades da narrativa, sobretudo no que se refere à construção/rememoração da sociedade de Iturbe, observamos que é o tempo simbólico que estabelece marcos temporais sobre o espaço e a vida das personagens. Esse tempo simbólico que se acentua à medida que nos encaminhamos para o desfecho do enredo, nos mostra, por exemplo, que durante a madrugada, quando o trem se aproxima de Iturbe, o narrador-protagonista é surpreendido pelo sussurro da “soplona”, ao pé do ouvido, dizendo que haverá um morto em Manorá, revelando em seguida que se trata do *maestro* Cristaldo. Afirma ela, que encontraram alguns papéis do velho professor na cela onde havia sido construído um túnel que oportunizou a fuga de alguns presos políticos. Evidentemente aqui, Roa Bastos faz referência ao túnel do conto “La excavación” recuperado neste romance para dar início a atual trajetória do narrador-protagonista.

Sabendo que seu velho professor havia morrido muitos anos antes, no mesmo dia em que morrera também seu “sósia” Gaspar Gavilán, ambos afogados após uma inundaçãõ, recorda do dia 13 de junho, da enchente que o levou morto, na mesma lagoa onde surgiu pela primeira vez em Iturbe, e conforme havia previsto em conversa com a “voz de sua mãe”, seu *maestro* e o admirado *karaí* Gaspar:

Recuerdo bien aquella helada mañana del 13 de junio, en la que el pueblo quedó huérfano de sus dos diminutos patriarcas, encarnados uno en otro.

Todos los niños de la escuela fuimos a cantar el himno ante el cuerpo del maestro Cristaldo, sumergido en las cenagosas aguas de la laguna. [...]

Fue un falso entierro. El maestro no tenía ataúd. Su canoa había desaparecido. Tampoco encontramos su cuerpo. Sólo se pudo enterrar la caja vacía que Pachico Franco ofrendó a su memoria. La tuvimos que llenar de naranjas y frutos del país.

El cuerpo de nuestro *karaí* Gaspar fue rescatado en la alcantarilla del desagüe. [...]

*Karaí* Gaspar no era sino la imagen del olvido colectivo. (ROA BASTOS, 1995, p. 276)

O trecho supracitado nos traz algumas inquietações e informações relevantes para um entendimento simbólico ou metafórico de elementos que oferecerão, por sua vez, a chave para a compreensão do desenlace da obra.

Inicialmente identificamos, mais uma vez, a data do nascimento de Roa Bastos, que é também a data do nascimento de seu narrador-protagonista e agora, por sua vez, a data da morte de Cristaldo e Gavilán. Para além de diversas outras possíveis interpretações a respeito dessa informação, vamos nos deter ao fato de que se trata, pontualmente, de Roa Bastos deixando evidente o caráter biográfico dos elementos decorrentes da narrativa. É como se dissesse, para que não haja margem de dúvidas, que ele, como pessoa e como escritor, é em suma, um pouco de cada um desses personagens. Esse movimento, Milagros Ezquerros (2012), uma das maiores autoridades em Roa Bastos, vai chamar de testamento literário.

Se considerarmos essa lógica, podemos pensar nos simbolismos existentes no fato de que, enquanto o corpo do professor (homem honrado, admirado, erudito, diplomado) não fora encontrado, sendo necessário fazer um falso enterro, com todas as honrarias a que merecera, o sepultamento de *karaí* Gaspar (homem simples, de vida modesta, sem “trato” ou educação formal) foi feito em uma caixa qualquer, na simplicidade de tudo aquilo que anda na contramão dos valores não essenciais. Como bem afirma o último trecho da citação, *Karaí* Gaspar não era nada mais que a imagem do esquecimento coletivo.

Desta forma, podemos interpretar que na figura de ambos os personagens há, mais uma vez, a dualidade característica dessa narrativa roabastiana e que o próprio autor é, em suma, a fusão dos dois anciãos. Se por um lado é um autor premiado, homem culto, diplomado e reconhecido por seu trabalho, por outro, é também um homem de origem humilde, de tratos simples, de valores modestos, que tem como herança os princípios adquiridos na infância num povoado interiorano do Paraguai. Neste sentido, ao observarmos as mortes e sepultamentos de ambos os personagens, podemos inferir a metáfora da própria vida frente aos valores contemporâneos: por vezes enaltecemos bens secundários em detrimento de elementos fundamentais postos à margem do esquecimento.

Voltemos à trama:



Por cálculo propio o por indicaciones de la Técnica, el aviso de la mujer trataba de inducirme a descender en Manorá, donde los mellizos Gaoiburú, mis enemigos de infancia, aguardaban para liquidarme. [...]

Estaba por llegar el tren a la estación de Iturbe-Manorá. [...] La presencia del pueblo invisible aceleró mis latidos. En noche de luna se hubieran visto las casas, el campanario desmochado de la iglesia. Ahora el pueblo estaba enterrado en la oscuridad. [...]

Con los ojos cerrados fui contando las casas que se escalonaban junto a la vía férrea. Iba nombrando en un susurro a los vecinos más conocidos. No sólo los nombraba. Los veía a todos y a cada uno, como a la luz del día, en el recuerdo que, en los chicos, dura toda vida. [...]

Saqué la cabeza por la ventanilla. Sentí los ojos húmedos como la vez en que me alejé del pueblo en este mismo tren. (ROA BASTOS, 1995, p. 280-281)

A narrativa a partir de agora desacelera, como se acompanhasse o breca da locomotiva. O narrador-protagonista desembarca e vê de longe a luz da locomotiva se distanciando até desaparecer na escuridão. Começa a caminhar à deriva, às cegas, mas com firmeza no andar. Percebe que passava pelo velho aterro onde seu pai trabalhou durante a construção da fábrica. Na escuridão, não via praticamente nada, também não ouvia nada, mas sabia que a aldeia já não era a mesma, sabia que, especialmente após a morte do *maestro* tudo havia mudado, Manorá deixou de existir, “se ha vuelto invisible, cansada, perseguida por la violencia, por la perversidad de los hombres.” (ROA BASTOS, 1995, p. 284). Ainda assim, pensava ele, que a aldeia morta, assim como seu mestre, poderia nascer outra vez. Inundava-se de esperança e da fé que tinha do povo manoreño, Manorá é, sem meias palavras, a metáfora do Paraguai idealizado por Roa Bastos. A esperança no renascimento de seu povo expressa no reflexo de seu amadurecimento como pessoa, como militante pela liberdade do sujeito paraguaio e como escritor:

Cuando ella sea recobrada arraigará con tanta fuerza en el corazón de los iturbeños y de los manoreños, que no volverá a perderse. Nada podrán contra ella la ambición de poder, la discordia, la persecución, la violencia. [...] Las historias que habitan la memoria de los hombres, las mujeres y los niños, ya no podrán borrarse porque estarán escritas en el corazón de los futuros tiempos. (ROA BASTOS, 1995, p. 284)

À medida em que avançava em sua caminhada às escuras, sentindo-se seguro a cada passo, como se sua memória colocasse frente a seus olhos cada casa, árvore, paisagem em seu devido lugar, lembrou-se de um dos personagens mais importantes de sua infância, de um ser mágico que o acompanhou crescer e

cuja personalidade lhe era rara, o portão verde de sua antiga casa. As memórias sobre o antigo portão ocupam boa parte das páginas finais da narrativa, enquanto caminha lembra-se das anedotas envolvendo o personagem mágico, a relação da família com o portão e a “amizade” que mantinham com ele durante o período em que viveu em Iturbe/Manorá.

Já mencionamos, no início deste capítulo, a origem do portão e como interagia com o narrador-protagonista durante a infância. Observemos que o portão, por sua funcionalidade, abre e fecha, melhor dizendo, dá passagem para novos caminhos, oferece percurso, mas também se fecha para encerrar um destino, bloquear um acesso. Ao seguir sua caminhada, enquanto lembra-se do portão, acaba deparando-se justamente com ele, frente ao terreno baldio onde antes havia a casa em que viveu com sua família durante anos até mudar-se para Assunção. Observa que ali restou apenas o velho portão, abalado pelas intempéries do tempo, mas de pé e obedecendo ao seu propósito. Tentou falar com ele, não teve resposta, “había perdido el habla” (ROA BASTOS, 1995, p. 299), o portão deixou de ser mágico quando seu amigo se tornou adulto.

Para além de refletirmos sobre o elemento fantástico que se apresenta na figura do portão, vale destacar que sua característica inerente também se faz “funcional” na narrativa. Não à toa Roa Bastos inaugura seus primeiros relatos sobre Iturbe/Manorá e sobre sua infância trazendo o portão como um dos elementos iniciais, o portão abre o universo recriado por Roa Bastos a partir de suas lembranças da infância e, como podemos ver, reaparece ao final da narrativa para obedecer a seu encargo e encerrar a jornada de seu antigo amigo:

Le di un largo abrazo hasta hacer crujir sus tablas carcomidas. Creí que me quedaba pegado allí para siempre.  
- Voy a ir a ver al maestro Cristaldo... - le dije sabiendo que ese adiós era definitivo. (ROA BASTOS, 1995, p. 299)

Após a despedida, segue em uma angustiante caminhada rumo a casa de Cristaldo, presente que algo em definitivo iria suceder. Neste momento, sem qualquer sinalização, a narrativa muda a posição de seu narrador. Onde antes narrava-se tudo em primeira pessoa, desde o olhar, os sentimentos e as memórias do próprio narrador-protagonista, tem-se nas duas últimas páginas da obra, um

narrador em terceira pessoa, heterodiegético onisciente, retratando os últimos momentos do personagem:

Al comenzar la curva el fugitivo vio delante de sí un resplandor. Parecía girar sobre sí mismo, a la altura del pecho de un hombre. El hombre se fue acercando y vio que el resplandor provenía del tronco de un árbol que se estaba quemando por dentro. Una lumbre viva como de mil gusanillos en llamas que se retorcián en la entraña del árbol. Nunca había visto una luz semejante. Toda luz es siempre nueva, recordó que el maestro Cristaldo le solía decir. Pero ese resplandor allí se le antojó que venía del fondo de los tiempos. (ROA BASTOS, 1995, p. 301)

Enquanto observava a árvore, o antigo Tarumã, com a cavidade em chamas, onde se escondera por diversas vezes para espionar seu professor, buscou em todas as direções por Cristaldo. Sentiu a força do Tarumã em fogo vivo. Com ramas e folhas secas avivou ainda mais as chamas no centro da árvore até que finalmente decidiu desnudar-se, entrando em um mundo “por el fondo de todo lo creado, libre de recuerdos, de nostalgias, de pesares, de remordimientos.” (ROA BASTOS, 1995, p. 302) Pegou do chão o seu caderno de anotações que o acompanhara desde o início de sua viagem, de nossa viagem, nessa narrativa. Observou de longe a silhueta de seus perseguidores, como já esperava que ocorresse:

Sin prisa, con movimientos lentisimos de alguien que se mueve ya dentro de un sueño, el hombre anotó una última palabra en el cuaderno. Lo volvió a poner bajo el brazo y apoyándose en una de las raíces del árbol, subió a acostarse en el hueco. El cuerpo flaco, lleno de cicatrices, desapareció por completo entre las llamas. (ROA BASTOS, 1995, p. 303)

Em seguida, surgem as figuras de dois irmãos gêmeos, os Goiburú, dos quais o narrador-protagonista temia quando menino, se aproximam e disparam duas longas rajadas de projéteis em direção à árvore incendiada. Os gêmeos são mais um resgate intertextual trazidos para o romance diretamente da obra *Hijo de hombre*, representando, a nosso ver, a personificação dos medos e monstros da infância.

Nos deparamos, por fim, com o impactante desfecho do romance, no qual o protagonista ao despir-se da voz da narrativa, despe-se também de suas roupas, lembranças, medos, remorsos e pesares, para vestir-se por completo das ideias e

sonhos de seu professor, da crença da possibilidade do renascimento e da força da ciclicidade da vida. Ao colocar-se em posição fetal no “útero” de uma árvore em chamas, inicia uma espécie de batismo purificador de quem deseja queimar as próprias impurezas e renascer novo, reviver o período que, para ele, foi o mais emblemático e mágico da vida:

Vida y muerte confluyen y se confunden, borrando fronteras en una fantasmagórica zona de contactos que se puede equiparar con la “tiniebla blanca” del mediodía donde se unen y se anulan la luz y la oscuridad y que constituye, para mí, la metáfora perfecta de la literatura robastiana. (EZQUERROS, 2012, p. 46)

Em consonância com Ezquerros, Carreño (2002) defende que esse momento da narrativa pode ser lido como um rito de iniciação à morte de alguém que até então tinha uma identidade, mas que agora se converte em simplesmente “o homem”. Volta-se a atenção ao buraco em chamas no centro do Tarumã, uma imagem imóvel prestes a queimar-se junto a todas as próprias lembranças. Contudo, há um movimento que rompe com o ritmo do ritual, o momento em que ele pega seu caderno de anotação e escreve algumas últimas palavras. Roa Bastos não nos deixa pistas do que teria escrito seu personagem, deixando o enigma a nós, leitores, porém, bem antes, na primeira metade da obra, já apontava caminhos para seu final:

Estoy tratando de repetir la prueba. Estas anotaciones desaparecerán conmigo muy pronto.  
Por mucho que dure la huida no puede ser interminable. [...] El mito de la infancia perdida, perverso, astuto, falaz, me tiene prisionero. No puedo huir de él. Soy su rehén. Me entregará atado de pies y manos a mis perseguidores. (ROA BASTOS, 1995, p. 152-153)

Como vimos, na metade da obra o autor nos dava indícios de seu final e do propósito da escritura no pequeno caderno, cuja referência direta é o próprio romance *Contravida*. Como um diário, a narrativa publicada em 1994 registra o exercício escritural de Roa Bastos produzido ao longo de 35 anos, tendo início antes mesmo da publicação de sua obra mestra *Yo el supremo* na década de 60. Neste sentido, vale reiterar que a obra se configura como uma espécie de compilado da própria biografia e re-tecitura de suas narrativas, sobretudo, das narrativas breves:

Quería escribir la historia más hermosa del mundo. No la historia del fin del mundo, sino la última historia escrita por un sobreviviente, que ya nadie podría leer ni contar. Escribir esa historia fue mi obsesión por mucho tiempo.

Le decía a mi madre en voz baja, para que el padre no nos oyera: “No quisiera morirme sin haber escrito esa historia de fin de mundo...”

Mi madre me alentaba: “La escribirás, hijo. Todos de alguna manera, soñamos con esa historia última que nadie podrá leer...” (ROA BASTOS, 1995, p. 148)

Seu final abre margem para inúmeras interpretações e, aqui, nos detivemos à conexão imperativa entre o narrador-protagonista e seu professor, referindo-se à relação do próprio Roa Bastos menino com o Roa Bastos idoso. Uma obra de despedida e ao mesmo tempo de resgate, de aconselhamento, de cumplicidade entre dois sujeitos: um carregado do peso da própria trajetória, das dores e cicatrizes, o outro da leveza das aventuras, das descobertas, da curiosidade.

Como pudemos ver, a obra está marcada pela dualidade, pelo constante duplo caminho, pelas constantes contradições. À esses elementos, chamamos a atenção por diversas vezes ao longo da análise, e para além dessa característica, não esqueçamos da articulação transtextual existente na narrativa, sobretudo no diálogo inicial do romance com o conto “La excavación” cujo protagonista, preso político, amigo do narrador-protagonista deste romance, morre soterrado em um túnel numa tentativa de fuga da cadeia, onde os demais companheiros são chacinados com rajadas de metralhadoras pelos mesmos soldados da “Técnica” que perseguiram, dessa vez, o personagem central de *Contravida*. Ambos morrem como consequência indireta da perseguição estatal, mergulhados nas lembranças do passado e desejando desesperadamente o renascimento. Desta forma, Roa Bastos apara as arestas pendentes na obra, quando abre e encerra essa relação dialogal com o conto e reitera a mensagem explícita do contexto ambiental, político e social vivido.

#### 4.5. REESCRITA E REFERÊNCIA EM PERSPECTIVA DIALOGAL

*Ese texto trató de convertir el olvido en delirio.  
Pretendió la anulación de todo lo que había  
escrito, de modo que no quedara ningún vestigio  
de obra alguna escrita por mí.  
(Augusto Roa Bastos)*

O constante diálogo com outras obras de sua própria autoria e com narrativas de escritores clássicos e contemporâneos, nas obras roabastianas, especialmente em *Contravida*, trazem tremenda riqueza à narrativa mostrando-nos uma característica particular de sua escritura e do exercício metaliterário protagonizado, particularmente, nesse seu último romance, através da ficcionalização do próprio *oikos*. As intercorrências transtextuais<sup>91</sup>, quase sempre identificáveis como intertextuais, hipertextuais e metatextuais, segundo Gérard Genette (2005), são evocadas, sem marcação prévia, como se o narrador-personagem fosse tomado, num piscar de olhos, por uma variedade de lembranças de outras histórias, de outras criaturas oriundas de uma imaginação que, no passado, ganhou “vida” através de textos já lidos:

Esa manipulación de diferentes códigos conlleva también la dimensión intertextual; el texto cita e incorpora deliberadamente otros textos, a veces de manera directa, otras veces el trasvase de un texto a otro se lleva a cabo con fines satíricos, periódicos, burlescos en el ejercicio que Gérard Genette prefiere definir de transtextualidad. (MAURO, 1990, p. 40)

Tal estilo de escrita, carregado de poesia e intertextualidades adotado por Roa Bastos em *Contravida*, é abordado por ele em entrevista sobre a obra para o

---

<sup>91</sup> Para Gérard Genette (2005), a intertextualidade é considerada como a presença efetiva de um texto em outro texto. É a copresença entre dois ou vários textos: citação, plágio, alusão. Estudar a intertextualidade é analisar os elementos que se realizam dentro do texto (inter). Metatextualidade, por sua vez, é vista como a relação crítica, por excelência. É a relação de comentário que une um texto a outro texto. Hipertextualidade. Toda relação que une um texto (texto B – hipertexto) a outro texto (texto A – hipotexto). Genette esclarece que seu conceito de transtextualidade alcança tudo o que coloca (um texto) em relação, manifesta ou secreta, com outros textos, ou seja, aquilo que ele chama de relações transtextuais.

jornal “El País”, onde reforça a máxima de Augusto Céspedes, escritor boliviano, na época embaixador no Paraguai, que lhe disse, em certa ocasião, não existir plágio na literatura, pois, para Céspedes, tudo está dito, visto e escrito. Dessa forma, Roa Bastos complementa: "El deber de un autor es encontrar variantes dentro de esta tradición de que todo está dicho, visto y escrito" (ROA BASTOS, 1995, sp.<sup>92</sup>)

O escritor paraguaio também reflete sobre a forte presença da poesia, expressão artística que abandonou logo no início de sua carreira, passando a debruçar-se na prosa. Um leitor sensível e atento observará a presença da poesia em *Contravida*, ainda que não na forma tradicional a que estamos habituados, mas na beleza da linguagem metafórica e no ritmo imposto ao longo da estrutura da obra. Não é em vão, confessa o próprio escritor, que quem começa com a poesia está contaminado para sempre por ela. “Aunque me retiré respetuosamente de ella, sigue aflorando en mis libros, por ello la estructura misma de *Contravida* está gobernada por una estructura poética”. (ROA BASTOS, 2005, sp.)

A obra ficcional de Roa Bastos apresenta aspectos identitários manifestos, bem como 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 de *Contravida* age como alter ego do autor invocando a presença testemunhal de Roa Bastos, narra suas experiências em alguns dos conflitos históricos mais marcantes da história paraguaia e reitera seu papel como *compilador*, termo do qual 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 e em sintonia com a afirmativa de seu amigo Céspedes, assevera que a *mímesis* é o que faz sua literatura: imita-se um mundo previamente vivido, lido, inerente ao homem. Assegura ele: “Como principio general, diré que todo arte me parece obra de imitación. Aun los genios, cuando empiezan, lo hacen por medio de imitaciones,

---

<sup>92</sup> Entrevista ao jornal *El país* no ano de 1995, disponível em: [https://elpais.com/diario/1995/05/05/cultura/799624817\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1995/05/05/cultura/799624817_850215.html). Acesso em: julho de 2020.

de mimesis.” (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).

A intertextualidade dá sustentação ao trabalho do compilador<sup>93</sup>. O compilado 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 fazendo dele um desmistificador da história paraguaia.

Inicialmente, o estado de “inconsciência” do narrador-protagonista de *Contravida* enquanto fugitivo, justifica na obra uma série de lembranças fragmentadas e apresentadas através de analepses e prolepses contínuas. Nesse conjunto de memórias há muitos dados bio-autobiográficos do próprio Roa Bastos, mas também parte de seu acervo literário, apresentado através da referência a autores como Cervantes, Shakespeare, Pablo Neruda, Rafael Barret, Alejo Carpentier, Gabriel García Márquez, Casaccia, Juan Rulfo, Juan Carlos Onetti, Augusto Céspedes, Santo Agostinho, entre outros, bem como recorrentes menções à bíblia e à clássicos como *As mil e uma noites*.<sup>94</sup>

---

<sup>93</sup> A reflexão sobre o conceito de “autor compilador” em Augusto Roa Bastos é parte da dissertação de mestrado da autora desta tese, trabalho publicado em 2014 pela Universidade Federal de Pelotas.

<sup>94</sup> Não é objetivo desta tese uma análise aprofundada das relações intertextuais de Roa Bastos com obras de outros escritores, uma vez que, para o objetivo que nos propomos, observar atentamente o diálogo estabelecido pelo autor com outras de suas obras parece suficientemente profícuo. Contudo, não nos detivemos em mencioná-las, tampouco ignoramos a oportunidade para um estudo futuro.



Na esteira das relações intertextuais presentes no romance, a narrativa aponta uma série de menções a outros personagens já conhecidos pelo leitor de Roa Bastos, como Cristóbal Jara, por exemplo, tido como herói entre os caminhoneiros que levavam água na chamada “guerra da sede”, a guerra do Chaco. Assim como Jara, de *Hijo de hombre* (1960), Bastos também resgata a prostituta Sebastiana Rivero, conhecida como *Salu’í*, a quem o narrador costumava visitar o bordel apenas para conversar e o enigmático personagem do médico Sergio Miscovski e seu curioso, ou pouco convincente, cachorro siberiano que fazia as compras todos os dias. Se por um lado, críticos como Carlos Pacheco e Maria Jose Carreño veem essas inserções atualizadas/desconstrutivas das personagens de outras obras em *Contravida* como constitutivas do jogo intertextual e enriquecedora da obra, críticos como Aldo Albónico as consideram articulações e revelações de pouca importância ou decepcionantes. Contudo, de toda a forma, cabe ao leitor tomar suas próprias conclusões.

Destacamos, porém, em sintonia com Pacheco (2001), a exacerbação do jogo intertextual com a própria escrita, um jogo que acaba incluindo praticamente todas as obras anteriores de Roa Bastos, configurando, desta forma, o projeto de oralização da escrita narrativa que o próprio autor denominou no prólogo da oitava edição de *Hijo de hombre* (1993) de “Poética de las variaciones”. Trata-se da prática de autorrevisão e busca pela perfeição - e harmonização - de seus textos narrativos. Evidentemente, quando ao tratar de autorrevisão, nos referimos a reescrita e repetição, com variações, de um texto narrativo já publicado. Segundo Roa Bastos, a chamada poética das variações consiste em: “variar el texto indefinidamente sin hacerle perder su naturaleza original sino, por el contrario, enriqueciéndolo con sutiles modificaciones” (ROA BASTOS, 1993, p. 16). Não obstante, em *Contravida*, Roa Bastos também traz à luz a relação conflitiva do intelectual com as origens populares e orais que marcaram sua infância,<sup>95</sup> bem como a problematização da

---

<sup>95</sup> Tanto na narrativa ficcional *Contravida* como em outros textos e entrevistas do autor, Bastos relatou o processo educacional a que foi submetido, inicialmente em casa com o pai, sujeito sisudo que lhe proibia de falar a língua local, o Guaraní, e o ensinava diariamente Latim - ainda que fosse, mesmo naquela época, uma língua em desuso, utilizada apenas em cerimônias religiosas cristãs - bem como, tudo de mais erudito que lhe pudesse ensinar antes de enviá-lo para estudar em Assunção sob os cuidados do tio. Seu pai, diferentemente de sua mãe, proibia Roa Bastos, desde criança, de escrever histórias, paixão estimulada e apreciada “clandestinamente” pela mãe. Há belos relatos no romance em que Roa Bastos retrata suas aventuras para que pudesse escrever às escondidas, como quando saía para caçar vagalumes, colocando-os em um

literatura ficcional como projeto de vida e não apenas como seu ofício: “Mi padre me había enseñado el latín para impedirme que aprendiera el guaraní en mis ‘juntas’ con los desarrapados chicos del pueblo.” (ROA BASTOS, 1995, p. 101)

Ao longo da obra, em especial nos episódios intertextuais com os personagens supramencionados, Roa Bastos faz questão de informar ao leitor que tais personagens pertencem ao capítulo “Misión”, pertencente a obra *Hijo de hombre*, como já mencionado. O autor reescreve o fim dos personagens, tirando deles o final heróico e dando-lhes - especialmente no caso de Jara - um fim forjado na casualidade e no absurdo. Afirma ele:

Escribí *Misión*.

Lo hice morir a Cristóbal Jara ametrallado en el camión que llevaba agua al batallón cercado en un cañadón de Yujra.

No sucedió así. Quedó allí, en el cementerio de Costa Dulce, enterrado vivo bajo la pesada caja del juez Climaco Cabañas, en la sepultura cubierta de tierra bien apisonada.

Salu’í, la prostituta convertida en enfermera de guerra, enamorada hasta los huesos de Cristóbal Jara, le acompañó y murió con él en la aventura imaginaria del camión aguatero. Desaparecieron devorados por la inmensidad del desierto chaqueño, con otros cien mil combatientes. (ROA BASTOS, 1995, p. 21)

Roa Bastos não somente faz uso dos recursos intertextuais para “confessar” o “real” destino de seu personagem, mas joga também com informações supostamente auto-biográficas para justificar a criação das histórias sobre Jara e *Salu’í*, uma vez que ambos personagens são inspiração do rumor popular que deu lugar a um trágico relato<sup>96</sup> narrado pelo escritor boliviano Augusto Céspedes, que assim como Roa Bastos, esteve na guerra do Chaco e pôde testemunhar os horrores da guerra. Vale lembrar, também, que a obra de Céspedes, em especial o conto “El pozo” também inspirou Roa Bastos na criação do conto “La excavación”, bem como outros contos da obra *El trueno entre las hojas* como “El prisionero” e “La gran solución”:

En la posterior reconciliación de los dos pueblos hermanos, Céspedes vino como embajador a Asunción.

---

vidro para que pudesse iluminar a folha de papel enquanto escrevia, escondido do pai, histórias reinventadas sobre personagens bíblicos ou mesmo fábulas que faziam parte da literatura oral de seu povoado.

<sup>96</sup> CÉSPEDES, Augusto. **Sangre de mestizos**: relatos de la guerra del Chaco. Editorial Nascimento. Santiago, Chile. 1936.

Le conocí en las tertulias de la embajada. Hombre admirable. Duro como hierro. [...]  
 Le pedí autorización para usar el argumento de su relato, uno de los más hermosos de la literatura latinoamericana.  
 Me miró hondamente, apoyado en su muleta de lisiado de guerra.  
 - Las historias del sufrimiento humano no tienen dueño - dijo -. Nadie ha escrito algo sobre eso por primera vez. (ROA BASTOS, 1995, p. 20)

É sabido que muitas das narrativas, em especial as curtas, escritas por Roa Bastos, circundam o contexto da guerra do Chaco, não somente por ter vivido a experiência desta guerra, mas porque de fato, foi um conflito bélico que abalou muito fortemente o país, trazendo cicatrizes até então irreparáveis tanto para o povo boliviano, quanto para o paraguaio. Desta forma, Bastos se apodera novamente de grande parte suas narrativas contextualizadas nesse evento histórico, para atualizar, reescrever, desconstruir ou mesmo jogar com alguns dos seus mais importantes personagens, trazendo à tona, reiteradamente, os efeitos corrosivos dessa contenda que deixou milhares de mortos. Bastos, então, recupera estes personagens, explica ou atualiza seus destinos nas narrativas, porém o faz em outro momento histórico igualmente horrendo, o de uma ditadura, cujo despotismo institucionalizado se tornou persecutório e massacrante:

Fue así como escritores de dos pueblos hermanos, enfrentados en una absurda guerra instigada y financiada por el petróleo, escribieron un relato con parecido final. El episodio ambivalente podía darse en cualquiera de los campos, sin negar en ninguno de ellos la idea de patria ni el heroísmo de los anónimos servidores del agua que luchaban y morían en los frentes de batalla del inmenso desierto. (ROA BASTOS, 1995, p. 21-22)

Considerando o jogo intertextual proposto pelo escritor nessa obra, não há dúvidas de que os leitores afeiçoados pelas obras *Hijo de hombre*, *El trueno entre las hojas*, ou mesmo *El fiscal*, se surpreenderão ou se surpreenderam com *Contravida*, alguns poderão mostrar-se até frustrados, pois o narrador revisa vários episódios<sup>97</sup> e acaba recriando alguns personagens, o que impacta a continuidade da primeira obra. No entanto, críticas à parte, cabe refletir sobre os objetivos e

---

<sup>97</sup> Um exemplo, seguindo o contexto da Guerra do Chaco é, novamente, a morte de Cristóbal Jara, que ao morrer sepultado vivo, por acidente - ao esconder-se dentro de uma tumba - faz com que o leitor atento deduza que o personagem não poderia, então, seguir salvando da sede no Chaco a outro importante personagem, Miguel Vera, bem como aos demais soldados da linha de frente paraguaia.

motivações pelos quais Roa Bastos estabelece relações entre obras anteriores, reescrevendo episódios que, embora não fique evidente, se articulam com a trajetória do narrador-personagem de *Contravida*, instigando-nos a encontrar a “mensagem” por trás desses elos. Sobre esse fazer literário intertextual e, por vezes, desacomodador, Roa Bastos afirma:

Esto es lo malo de escribir historias fingidas. Las palabras se alejan de uno y se vuelven mentirosas. Los personajes que viven y mueren en un libro, cuando las tapas caen sobre ellos, se esfuman, no existen, se vuelven más ficticios que el ficticio lector. (ROA BASTOS, 1995, p. 27)

Pensemos no fim atualizado do personagem Cristóbal Jara, que agora morre enterrado vivo em uma cova alheia, assim como Perucho Rodi em *La excavación* morre soterrado. Não à toa, ao concluir o argumento sobre Jara *Salu’í* e o médico Miscoviski, que ocupa oito partes do primeiro capítulo da obra, o narrador de Roa Bastos (ferido e entre sonhos e pesadelos) salta imediatamente para a reescrita, evidentemente, do seu ponto de vista, do episódio da construção do túnel na guerra do Chaco, cenário do conto *La excavación* e do início de sua história em *Contravida*:

Tras el fragor asordinado por el polvo espeso el silencio del agujero era en sí mismo un sonido sepulcral. Perucho Rodi y yo éramos los últimos de la fila. Tenía medio cuerpo enterrado por una masa de lodo y de enormes trozos de asperón.  
Fueron inútiles todos mis esfuerzos para arrancarlo de la trampa mortal en la que estaba atrapado desde la cabeza hasta las rodillas. [...] Le gritaba con todas mis fuerzas para darle ánimo, para decirle que había una salida al alcance de nuestras manos.  
Perucho Rodi, compañero de estudios, camarada en la lucha política, no podía ya oírme.  
Sólo dejé de tironear en sus pies cuando noté que quedaron yertos tras el último pataleo tetánico de la asfixia. (ROA BASTOS, 1995, p. 27-28)

Lembremos também que, tanto o narrador-protagonista do romance, quando o protagonista do conto, Perucho Rodi, em momento de profundo desespero e fragilidade (física e emocional) embarcam em pensamentos que transitam entre sonhos e pesadelos; devaneios que transportam, ambos, para o mesmo evento histórico, a Guerra do Chaco. O recurso anafórico de resgate à memória, no caso das obras aqui citadas, é fruto de forte influência - ou mesmo uma homenagem - ao estilo borgeano de escrever. Essa conexão com recursos estilísticos de Borges é mais uma demonstração do aparato intertextual do qual a obra se constitui e de

como Roa Bastos faz questão de evidenciar a “invariável” antropofagia<sup>98</sup> exercida pelo escritor frente a potência da arte literária universal.

No sentido semântico do excerto em questão e de sua relação intertextual com o conto, quando o narrador-protagonista retrata, com angústia, os últimos momentos de vida de seu amigo Perucho Rodi, sem que pudesse fazer nada para salvá-lo, podemos perceber, um elo que conecta as obras e os personagens, sobretudo no que tange à ideia da fragilidade da vida frente aos horrores da história. Uma vez que ele, narrador-personagem de *Contravida*, se vê perambulando nas confusões de suas lembranças, percebe que também está prestes a morrer e que o presente seria apenas uma trégua para alguém cujo destino já estaria decidido. Encontra-se, portanto, preso ao fim que teve seu amigo e os demais colegas de cela, como se de alguma forma, por mais que tentasse, não pudesse evitar o fim irremediável de cujo lugar não há retorno.

Neste sentido, veremos que *Contravida* não é somente uma fuga para escapar da perseguição política, mas é também uma viagem de iniciação à vida que se conclui através da morte. Esse diálogo que estabelecemos com as lembranças do protagonista, nada mais é do que a organização dialógica das memórias pessoais do autor com as obras que, no decurso da vida, escreveu ou leu:

Cuando uno se pone a pensar en estos recuerdos, ellos se ponen reflexivos y lo piensan a uno.  
 Porque... ¿debo decirlo aquí? ... ¿Cómo se puede contar lo ocurrido hace tanto tiempo? ¿Cómo se puede contar lo que acaba de suceder?  
 La memoria del presente es la más embaucadora.  
 El relato no hace más que relatarse a sí mismo.  
 Lo importante no son las palabras del relato sino el hecho que no está en las palabras y que precisamente rechaza las palabras. (ROA BASTOS, 1995, p 171)

Por ser também o penúltimo romance que escreveu, *Contravida* é uma despedida, mas principalmente uma homenagem ao Roa Bastos menino/idoso e a todos os personagens por ele criados ao longo da vida: “Escribo sólo para mí. Para capturar la huidiza memoria del presente, por lejos que uno retroceda.” (ROA BASTOS, 1995, p. 98). No diálogo com suas obras anteriores, Bastos parece

---

<sup>98</sup> No sentido do movimento antropofágico, uma manifestação artística brasileira da década de 1920.

buscar compreender o sentido da própria história e de seu papel como escritor e, neste momento, como representante máximo da literatura de seu país. Literatura essa, escrita durante os quarenta anos em exílio, que tende a acender incansavelmente a luz para as injustiças, a privação da liberdade e a violência, mas também para a tradição, a resiliência e a sabedoria milenar dos povos primitivos.

Em *Contravida*, Roa Bastos busca “aparar as arestas” de suas obras, refletindo sobre o próprio fazer literário como uma forma de encerrar um ciclo extremamente produtivo. Essa obra é, para ele, as lembranças e reflexões de um idoso que refaz, através das lembranças e dos traumas, a trajetória de uma vida, despedindo-se enquanto regressa ao universo da infância. Um dos mais significativos exemplos desse jogo transtextual é apresentado durante a viagem no trem, em que o narrador-protagonista invoca o próprio autor, fazendo-o analisar, definir e criticar simultaneamente a própria obra *Contravida* enquanto a escreve. Observemos:

Una novela muda. Ni nombres, ni pronombres [...] ni recursos de exposición, nudo y desenlace.  
La narración central se va desarrollando sobre el escenario irreal de un tren liliputiense, que hace de hilo conductor. La narración, saturada, constelada, de historias paralelas, se bifurca y prolifera al infinito. El último círculo se cierra, desaparece, muere, en el claustro matricial.  
Escritura seca, rápida, vertiginosa. Engañosa transparencia. Abstracta, inmaterial. [...] Le puse como título el nombre de la costrita seborreica, a cuya naturaleza ha quedado reducida la condición del hombre último.  
(ROA BASTOS, 1995, p. 152)

Esse movimento metaliterário reforça o que já mencionamos anteriormente, bem como defende Cárcamo (2007), que se a reconstrução do relato da infância de Roa Bastos em Iturbe/Manorá representa uma etapa fundamental de sua vida, é porque foi no decorrer desses anos que ele fundou a origem de sua aventura como escritor, vinculado à pequena comunidade familiar. Ao longo de *Contravida*, encontramos diversas anedotas relacionadas com os seus pais, sobretudo com sua mãe, que contam a história de como o menino tornou-se para sempre um escritor:

Una noche me dormí. El candil cayó del cuello de la botella que lo sostenía. Mi sueño estuvo a punto de provocar un incendio. Me desperté cuando las llamas trepaban ya hacia el techo de paja.

El descuido me valió varias horas de estar hincado sobre los cantos del patio entonando sin parar hasta el amanecer la melopea: “¡No encenderé más candiles para escribir!...” (ROA BASTOS, 1995, p. 89)

No eixo central dessas compilações das memórias da infância como justaposição ao literato experiente e maduro, está a mudança repentina de tempo verbal que, ao converter a narrativa da terceira para a primeira pessoa, faz assumir a voz o próprio autor, tornando a última parte da obra uma espécie de espaço de confissão e de esclarecimento. É a partir deste momento que Roa Bastos assume-se definitivamente como o protagonista da obra e desenha a ficcionalização da própria morte como escritor:

En esa narración lacónica, escueta, catártica, el tema central es el olvido. El tren de 1850 no es más que un detalle de la decoración inexistente. Ese vacío en penumbra me parecía recordarlo todo. [...] Ahora que voy huyendo en este tren liliputiense, idéntico al otro - o tal vez el mismo -, se me hace que estoy repitiendo esa historia o escribiéndola por primera vez. Por muchas vueltas que se les dé a las palabras, siempre se escribe la misma historia.

#### XIV

Ese texto trató de convertir el olvido en delirio. Pretendió la anulación de todo lo que había escrito, de modo que no quedara ningún vestigio de obra alguna escrita por mí. [...] Estoy tratando de repetir la prueba. Estas anotaciones desaparecerán conmigo muy pronto. Por mucho que dure la huida no puede ser interminable. [...] El mito de la infancia perdida, perverso, astuto, falaz, me tiene prisionero. No puedo huir de él. Soy su rehén. Me entregará atado de pies y manos a mis perseguidores. (ROA BASTOS, 1995, p. 152-153)

O mergulho crítico no próprio texto ao passo que o constrói e forja, gradativamente, seu personagem, passa a dar luz à uma narrativa que vai se construindo cada vez mais alinhada ao exercício do resgate da própria memória bio-bibliográfica, mais uma vez, através de técnicas muito afinadas às de Borges<sup>99</sup> e que contam com o constante questionamento sobre narrar a própria experiência e o distanciamento oportuno dos fatos:

---

<sup>99</sup> Vide artigo “Roa Bastos y Borges” de Antoine Ventura, publicado em *Variaciones Borges* Nº. 26 (2008), p. 171-198, disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/24881792>>. Acesso em: 25 de agosto de 2020.

¿Cómo se puede contar lo ocurrido hace tanto tiempo? ¿Cómo se puede contar lo que acaba de suceder?

La memoria del presente es la más embaucadora. El relato no hace más que relatarse a sí mismo.

Lo importante no son las palabras del relato sino el hecho que no está en las palabras y que precisamente rechaza las palabras.

Debería contarse un relato como en la tradición oral. Alguien cuenta algo mientras otro va escribiendo lo que la memoria soñadora oye por debajo de las palabras.

Mejor aún contar hacia atrás. Hacerlo poco a poco pero de inmediato.

[...]

Si cuento hacia atrás, me convierto en mi antecesor. No soy más que mi abuelo de siete años. Un abuelo pequeño en los recuerdos. Hablador en lo callado. Así siempre, hacia atrás, hacia atrás. (ROA BASTOS, 1995, p. 171-172)

O desejo pela literatura, por escrever e contar histórias é uma força viva neste romance de Roa Bastos, contudo, ele surge acompanhado dos questionamentos oriundos da própria maturidade como homem e como escritor. Enquanto remonta casos do passado, especialmente da infância entre os sete e treze anos em Iturbe/Manorá, agora já idoso, não consegue fazê-lo sem que haja nessas revelações, uma reflexão crítica sobre o próprio empreendimento da escrita. O movimento metaliterário apresentado por Roa Bastos nesse romance retrata, mais uma vez, seu desejo por “organizar a casa” antes da partida.

Ao longo da obra, como já dissemos, ele reescreve algumas de suas obras, por vezes, também, justifica decisões a respeito do destino de certos personagens e até mesmo, revela detalhes do contexto no qual certas obras foram escritas. “A los treinta años escribí *La Caspa*, en la cárcel.” (ROA BASTOS, 1995, p. 148).

Não somente isso, ao atribuir à figura mística do professor *Maestro Gaspar Cristaldo* o gosto pela leitura e o desejo pela escritura, Roa Bastos, assumindo a voz de seu narrador-protagonista, por vezes, *rasga* a narrativa, especialmente na segunda metade da obra, com trechos de grandes clássicos da literatura de língua espanhola. No excerto a seguir, após narrar um episódio relacionado a um evento religioso no povoado, a narrativa ganha uma ruptura, o evento anterior é pausado para dar espaço a uma narração intertextual até então sem nexos com o enredo:

Por largo trecho Don Quijote lanza en ristre montado en su Rocinante y Sancho Panza, en su asno, con su alforja de pan y queso, [...] persiguieron a los frustrados invasores.

Detrás del Caballero del Verde Gabán iba la numerosa y aguerrida legión de los Buendía, de Macondo, expertos en guerras y revoluciones.



Sombríos, trágicos, funerales, marchaban los personajes de Santa María, la aldea fundada por el uruguayo Juan Carlos Onetti. [...]  
 La Babosa, de Areguá, esperpéntica, en enaguas de maldad arrastraba su trailla de Furias, salida del libro de don Gabriel. [...]  
 Iban, cerrando la marcha, Juan Preciado y Susana San Juan. Les seguía Pedro Páramo, muerto, convertido en un montón de piedras [...] (ROA BASTOS, 1995, p. 221-222).

Um conhecedor da literatura hispano-americana, ao ler o trecho supracitado, identificará de imediato as referências intertextuais apresentadas na obra. Ao romper com o fluxo da trama da narrativa, que na realidade, se esvai constantemente, Roa Bastos insere referência à quatro importantes obras do universo literário hispânico, inicialmente remetendo à *Don Quijote de la Mancha*, logo ao clássico de Gabriel García Márquez, *Cien años de soledad*, em seguida cita Santa Maria, a cidade ficcional de muitas das obras de Juan Carlos Onetti. Não obstante, traz ainda referência a obra *La Babosa* de seu amigo e contemporâneo Gabriel Casaccia, encerrando com *Pedro Páramo* do mexicano Juan Rulfo. Por fim, conclui o capítulo dez retornando ao evento religioso e às lembranças das aulas no colégio e do *Columbarium* construídos pelo *maestro Cristaldo*.

É evidente que ao trazer tais obras para dentro de sua narrativa, Roa Bastos não somente faz referências à sua bagagem literária, mas também deixa implícito que estas foram obras que seu maestro os teria feito ler e teria trabalhado em suas aulas, uma vez que sabemos através dos relatos narrados, que Cristaldo era, assim como o jovem narrador-protagonista, apaixonado por livros. Disse ele em certa ocasião: “No hay nada que humille tanto a los ignorantes como un libro” (ROA BASTOS, 1995, p. 218)

Como vimos, a segunda metade da obra está carregada de elementos intertextuais e metaliterários que ora se articulam com o enredo da narrativa, ora provocam uma ruptura em seu ritmo. Esse movimento apresentado pelo narrador-protagonista intercalando, ao final, a narração entre 1ª e 3ª pessoa, passa a perder força quando a narrativa mergulha totalmente nos eventos ocorridos em Manorá, abandonando não somente os acontecimentos no trem, mas o personagem fugitivo, que agora é apenas uma criança “revivendo” os melhores e também os mais impactantes momentos de sua infância. A narrativa se desloca (mentalmente e depois fisicamente) do trem para Manorá o narrador-protagonista regressa ao “ventre materno” para despedir-se da vida junto da sua literatura.

Vimos que Augusto Roa Bastos foi uma privilegiada testemunha de um espaço físico orgânico praticamente intocado. Suas obras desbordam esse paraíso natural que vislumbramos ao longo de nossas leituras, não somente em *Contravida*, mas na grande maioria de seus escritos. A partir daqui, buscamos analisar, desde uma perspectiva Ecocrítica, a existência de valores ambientais no romance que conduzem para a construção de uma práxis comprometida com a ideia de co-dependência entre o humano e o não-humano.

#### 4.6. CONTRAVIDA: VALORES QUE FOMENTAM UMA PRÁXIS AMBIENTAL

*“Las culturas llamadas primitivas han sido  
mucho más ecuánimes en su  
comportamiento ecológico.”  
(Augusto Roa Bastos)*

Como pudemos observar neste estudo, Roa Bastos inseriu em seu romance de regresso à infância, por diversas vezes, elementos de uma natureza da qual bem se recordava, e, assim como afirma Antonio Carmona (2014), também foi paradoxalmente e concomitantemente testemunha do princípio de sua devastação. Ao passo que os engenhos de açúcar, com suas máquinas e plantações de cana, invadiam o cenário natural e inalterado ali existente, a poluição e a destruição deixavam cicatrizes irreparáveis. O impacto entre estes dois mundos se converteu numa indômita história da civilização contra o meio ambiente, abordada com sutileza e ao mesmo tempo com a devida importância em *Contravida*:

Hubo en estas tierras del origen, antes de que fueran conquistadas y bautizadas con el nombre ignoto y extranjero, una constelación plurirracial y multilingüe de pueblos, de mitos, de universos humanos semejantes pero también diferentes que habían llegado a un alto grado de equilibrio y esplendor surgidos de la materia nutricia de la naturaleza primordial. Pero el eje de su equilibrio quedó roto hace cinco centurias bajo la violencia de

la conquista, de la depredación, de la destrucción, de la esclavitud, que producen los imperios. (ROA BASTOS, 2014, p. 22)

O hibridismo a que podemos relacionar o argumento de Roa Bastos com os povos latino-americanos levanta a questão para uma cultura forjada no colonialismo, cujo entendimento sobre a relação indivíduo-natureza está dissociada, sendo a natureza o “outro” e não parte de um contínuo com o ser humano. Desta forma, quando lemos uma narrativa ficcional como *Contravida* com enfoque na questão ambiental, por exemplo, tropeçamos constantemente em paradigmas históricos e sistemas culturais que se vinculam constantemente a um contexto político e histórico:

El duelo dialéctico entre naturaleza vs. cultura no ha sido desde los arcanos orígenes sino la extracción y transformación de la naturaleza en producción y cultivo de nuevas formas, de nuevas materias, de nuevas esencias, por la industria del ingenio humano (ciencia, arte, manipulación artesanal). Cada progreso del hombre ha sido logrado a costa de la naturaleza. Pero sus yacimientos no son inagotables ni imperecederos. Las culturas llamadas primitivas han sido mucho más ecuánimes en su comportamiento ecológico. Esa sabiduría de lo natural en los pueblos originarios era la esencia y fuente de sus culturas, de sus religiones, de su sentido de la vida, del mundo, del cosmos. Pero ahora reina el hombre de la decadencia que ha delegado su poder en autómatas, que ha vendido su sabiduría a la insaciable lujuria del lucro, que se jacta del desprecio de lo humano y ha entronizado su imagen artificial y vacía en los santuarios de laboratorios y usinas. [...] ¿Qué puede hacer la cultura? ¿Qué pueden hacer los que trabajan en la producción de sus valores, es esta dramática emergencia cuyos males y riesgos no cesan de aumentar en progresión geométrica? El conflicto inmemorial Cultura vs. Naturaleza se ha invertido. Es este el tiempo en que la cultura debe devolver a la naturaleza todo lo que de ella ha sacado. Y lo debe hacer en la forma y acción de defensa y protección de sus fuentes. Lo que significa para la cultura misma actuar en su propio beneficio, en su conservación y proyección hacia el futuro. (ROA BASTOS, 2014, p. 43-44)

Segundo Roa Bastos, o processo de destruição dos recursos naturais chegou ao limite sem que os governos ou as grandes corporações industriais se preocupassem em encontrar um “antídoto” contra o aniquilamento do meio ambiente, base insubstituível para as espécies vivas. Para o autor, a ecologia se levanta contra essa condenação aparentemente fatal, e apela em primeiro momento para a Cultura. Por isso a inevitável articulação da análise literária ecocrítica com elementos da história paraguaia, sendo uma obra que contextualiza o ser humano não somente no que tange ao seu espaço, mas que pretende integrá-lo na História. Como assevera Isabel Alves (2013), essa perspectiva favorece uma

análise ecocrítica, uma vez que no cerne dessa linha crítica está a intenção de salientar e intensificar a leitura de um texto sobre as inter-relações entre o ser humano e o mundo em que vive.

Ainda em consonância ao pensamento de Isabel Alves (2013, p. 222), por se tratar de linguagem, “os textos literários imaginam, constroem e representam a natureza, constituindo-se, por isso, e com o passar do tempo, como fontes privilegiadas de compreensão acerca do modo como os humanos têm interagido com o mundo natural. ” Não obstante, defende que a crise ambiental não é um problema exclusivo da ciência, uma vez que envolve, como afirmamos, questões culturais e, com isso, carece requerer a contribuição das humanidades, podendo elas reforçar seja a consciência do problema, seja a procura por soluções. Para a pesquisadora Carmen Flys-Junquera (2010), o texto literário pode apurar a compreensão dos problemas ambientais nas sociedades atuais, podendo não somente refletir, mas desenhar os valores de uma coletividade. Para a autora, uma leitura ecocrítica põe em relevo as múltiplas camadas da vida humana no todo da biosfera, fazendo com que se ouçam vozes silenciadas, sejam elas das minorias ou do mundo não humano. O importante, segundo ela, é que a partir de uma leitura crítica o leitor tenha sua imaginação avivada, e se abra lugar para um processo de conscientização em relação ao mundo físico:

La literatura enseña al lector las múltiples facetas de la realidad, sus contradicciones y paradojas. La literatura siempre ha sido una representación, sea de la vida o de las actitudes culturales de un pueblo. [...] El texto refleja las creencias y valores del autor, pero la reacción del lector que intenta valorar el mensaje del texto también revela su propia forma de vivir en el mundo (FLYS JUNQUERA, 2010, p. 106-107)

Nesse sentido, ao analisarmos a obra de Roa Bastos desde uma perspectiva ecocrítica, percebemos que em sua narrativa há um universo ainda obscuro e latente que requer um olhar atento, propondo ao leitor uma postura crítica sobre o espaço natural<sup>100</sup>, construído ou não, os aspectos culturais, e toda a

---

<sup>100</sup> Adotamos o conceito de “espaço natural” a partir do pensamento de Milton Santos (2003) compreendendo que Espaço Natural é o resultado material de todos os processos naturais e sociais que ocorrem em um determinado espaço físico, podendo ser orgânico ou construído pela intervenção humana.

engrenagem política e social que coloca em funcionamento o sistema para além da fronteira literária.

Por esse viés, observemos que quando tratamos de uma literatura desprestigiada como a do Paraguai, escrita entre a língua oficial e a língua ancestral, ao soprarmos a poeira dos textos literários vistos como inferiores por caminharem na contramão do cânone, estamos estreitando os laços para o que Gilles Deleuze e Félix Guattari (1977) caracterizam como Literatura Menor. Não se trata, contudo, de uma literatura desvalida, pobre ou desprivilegiada; para os filósofos “a literatura menor não é a de uma língua menor, mas antes o que uma minoria faz com uma língua maior. No entanto, a primeira característica é, de qualquer modo, que a língua aí é modificada por um forte coeficiente de desterritorialização.” (DELEUZE & GUATTARI, 1977, p. 25)

As três características da literatura menor são a desterritorialização da língua, a ligação do indivíduo no imediato político, o agenciamento coletivo de enunciação. É o mesmo que dizer que “menor” não qualifica mais certas literaturas, mas as condições revolucionárias de toda literatura no seio daquela que se chama grande (ou estabelecida). (DELEUZE & GUATTARI, 2014, p. 45)

Sendo um país latino-americano oficialmente bilíngue, o Paraguai é retratado na literatura robastiana também por meio dessa peculiaridade. Em *Contravida*, assim como na maior parte das obras de Roa Bastos, são concedidas às vozes de inúmeras personagens o domínio natural do idioma indígena, que mesclado à língua castelhana, apresentam a cor local de sua comunidade. Trata-se de um *oikos* cuja identidade de seus sujeitos está forjada sumariamente na diglossia de uma cultura oral que tem lugar de relevo nas narrativas robastianas:

Como es sabido uno de los elementos importantes de la nacionalidad paraguaya es la conservación de la lengua aborígen, el guaraní. Idioma preciso e imaginativo, [...] los relatos guaraníes, orales, están impregnados de humor, de poesía y de un especial contacto con la naturaleza. Indudablemente, la contaminación con el castellano ha sido inevitable. [...] No se puede comprender la escritura de Roa si no se tiene presente que pertenece a una cultura bilingüe, en la que predominan los módulos de la cultura oral guaraní. [...] Efectivamente, su escritura da

cuenta del bilingüismo diglósico que caracteriza la sociedad paraguaya. (BARRERA, 2006, p. 195)

Em *Contravida*, e ainda mais em obras como *El trueno entre las hojas* (1953) e *Hijo de hombre* (1960), por exemplo, Roa Bastos constrói personagens que mesclam a língua castelhana com a língua guarani sem se preocupar com o entendimento por parte do leitor. Em contrapartida, algumas edições trazem consigo um glossário de apoio. Essa legitimidade por meio da linguagem na narrativa de Roa Bastos lança mão da ideia de uma identidade paraguaia singularizada, sobretudo, pelos traços da unificação (língua escrita - língua oral). Essa articulação é capaz de promover uma identificação por parte de seus sujeitos e viabilizar, também por meio da literatura, uma expansão para além das fronteiras culturais e geográficas:

... conviene recordar la especial situación lingüística y cultural del Paraguay, escindida entre la representación sensible en el idioma vernáculo, esencialmente oral, y la expresión en la lengua española. De ahí la difícil y denotada labor de un escritor que, como tantas veces se ha señalado, intenta formular, traducir, los aspectos esenciales del sentir y pensar de un pueblo, los fundamentos simbólicos de los modos estructurantes de una realidad en una lengua cuyos parámetros no calzan con la original, que no alcanza a cubrir todos sus dominios. Lo cual, por lo demás, no hace sino desdoblarse el ya por sí complejo y engañoso pasaje de la informe formalización de la oralidad a la deformante codificación de la escritura. (MORENO, 1990, p. 58)

Em sintonia com as reflexões de Fernando Moreno, Rúben Saguier (1976) afirma que a literatura roabastiana está carregada de elementos dessa cultura que, embora submetida à hegemonia dominante, busca manter vivas as suas raízes, construindo narrativas que tratam do sujeito paraguaio e de seu espaço natural, a partir da perspectiva do outro vencido que nasce herdada do índio e do crioulo.

Ao argumentar sobre a literatura imanente dessa consciência de alteridade que vê o índio paraguaio como parte fundamental da constituição de uma arte literária hispano-americana, Roa Bastos destaca que:

[...] limitándose específicamente al indio, la ideología de superioridad del blanco o mestizo como explotador y opresor, reaccionó sin embargo positiva y humanamente en la conciencia de sus escritores y poetas, muchos de los cuales (como también había acontecido durante la conquista y colonización) defendieron la causa del indio en sus narraciones y poemas. En el proceso de transculturación, que fue el

fonómeno predominante del mestizaje étnico y cultural, el indigenismo narrativo se construyó así una etapa fundacional de la literatura hispanoamericana, en forma más o menos análoga a lo que ocurrió con la presencia del negro en la literatura norteamericana. (ROA BASTOS, 1989, p. 14)

Ao citar o termo “transculturación”, Roa Bastos faz referência ao conceito cunhado por seu contemporâneo Ángel Rama, em um dos livros mais importantes para os estudos culturais e literários hispano-americanos: *Transculturación narrativa en América Latina* (2008). Nele, Rama desenvolve uma importante análise acerca da presença de línguas regionais nas obras literárias do continente. Destaca o autor 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 confere ao povo paraguaio uma identidade singularizada em relação aos seus vizinhos, uma identidade que embora esteja em constante transformação, e mesmo refletida por meio de pedaços do espelho do passado<sup>101</sup>, representa, talvez, o elemento mais evidente da resistência cultural de uma nação constantemente confrontada pelos princípios do mundo pós-moderno. Roa Bastos evidencia em toda sua produção literária a língua e a cultura guaranis, que permeiam as narrativas numa cadente fusão entre a cultura imperialista e a cultura da terra. Por meio dessa língua, embora tenha sofrido inúmeras interferências, tanto religiosas quanto políticas, se vê incumbido da tarefa de narrar através da ficção, como no caso de *Contravida*, o Paraguai que se constituiu diante de seus

---

<sup>101</sup> Metáfora utilizada por Bartolomeu Melià (2001) para representar o impacto que as sucessivas guerras que assolaram o país, como a Guerra da Tríplice Aliança e a Guerra do Chaco marcaram o povo paraguaio.

olhos a partir da justaposição entre os povos originários e seu compromisso com a “mãe-terra” e o dever econômico sustentado pela lógica do desenvolvimento:

Repasé mentalmente la lengua que había perdido en el extranjero. Me escuché hablando corrientemente en guaraní. Siete años de cárcel me habían hecho recuperar la fluidez del habla natal con sus diecisiete dialectos regionales. (ROA BASTOS, 1995, p. 37-38)

Para o autor, sua produção literária se situa, sem dúvida, no que ele chama de narrativa indigenista escrita em língua espanhola, cujo módulo específico constitui-se da denúncia testemunhal e reivindicativa do drama histórico/social de marginalização e etnocídio que até os dias atuais fazem padecer grupos indígenas sobreviventes na América Hispânica. Roa Bastos defende o uso da expressão “narrativa indigenista”, uma vez que em tais condições não existia a possibilidade de formar-se uma narrativa indígena, propriamente dita. Essa linguagem deixa de ser um simples instrumento narrativo, um agente passivo e 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 às particularidades de um povo 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 podem expressar na trajetória da narratividade:

El lenguaje de las culturas indígenas entraña pues en su contexto cósmico significaciones que anulan nuestros conceptos de temporalidad y espacialidad: forman constelaciones míticas en las cuales el sentido de la permanencia funciona no como petrificación del pasado sino como una estabilidad dialéctica que funciona de acuerdo con sus propias leyes. Esta perfección, esta plenitud, esta unidad y originalidad de los cantos y mitos indígenas –que sobreviven victoriosamente en las traducciones y versiones– prueban una de las tesis de la ciencia lingüística: la de que no hay una lengua inferior a otra. (ROA BASTOS, 2011, p. 24)

Considerando esse complexo processo de construção do relato na literatura paraguaia, as palavras passam a ganhar valor de axioma coletivo. *Contravida*, assim como outras grandes obras de Roa Bastos, é, como afirma Ángel Rama (2008, p. 76) o “Paraguai inteiro”, fruto da sapiência e do talento de um homem,



mas antes de tudo, fruto de uma cultura, de um povo que o constituiu e que sensivelmente soube retratar através da ficção.

O processo de transculturação enfatizado por Rama pode ser evidenciado na literatura paraguaia, não só no que se refere às questões linguísticas e identitárias, mas à submissão da própria narrativa da história, uma vez que Roa Bastos, por seu caráter de testemunha de alguns dos principais eventos históricos paraguaios, toma posse do enunciado e desacomoda o discurso oficial.<sup>102</sup>No entanto, como afirma Paco Tovar (1990, p. 42), o universo de Roa Bastos tenta se resolver, gerando e utilizando seus próprios materiais, sem renunciar a um patrimônio cultural ou referências testemunhais em que a tradição guarani se faça sentir, com seus registros orais, a herança colonial, fundamentalmente aprendida e assimilada em espanhol, com o seu modo autoritário e autossuficiente, e o lugar que cada um ocupa na vida e nos textos que procuram expressá-lo. “El hombre se debate con su historia para exponer la común singularidad de una naturaleza mestiza.” Em consonância com a assertiva de Tovar, Trinidad Barrera entende que:

Si la identificación con la suerte de su pueblo ha sido una constante en este escritor, lógico resulta que en ese compromiso haya intentado diversas formas de fidelidad. [...] En el universo literario de Roa Bastos pugnan dos mundos, dos lenguas que dan cabal cuenta de lo exterior y de lo íntimo, a lo que habría que sumar el peculiar desenvolvimiento de esta literatura, la paraguayana, de una tradición narrativa menguada. (BARRERA, 2006, p. 196)

Na esteira dos argumentos até o momento apresentados a respeito das particularidades identitárias e linguísticas da literatura robastiana, consideramos que em *Contravida* o superficialmente característico cede lugar à manifestação de uma identidade profunda do povo e da cultura paraguaia ficcionalizada através do exercício da “escrita de si” como sujeito paraguaio, como leitor e como escritor. Isso foi possível mediante a adoção de um ritmo mais associado ao fluir da sensibilidade que ao encadeamento lógico, tão instituído com a língua e a perspectiva dominante. Para Roa Bastos, um texto é vivo, vive e se transforma, a palavra se subordina ao espírito e a escritura à oralidade:

En la literatura de este país, las particularidades de su cultura bilingüe, única en su especie en América Latina, constriñe a los escritores

---

<sup>102</sup> Como nos contos sobre a guerra civil paraguaia, exemplo: “La excavación” e “El prisionero”.

paraguayos, en el momento de escribir en castellano, a oír los sonidos de un discurso oral informulado aún, pero presente ya en la vertiente emocional y mítica del guaraní. Este discurso, este texto no escrito, subyace en el universo lingüístico bivalente hispano-guaraní, escindido entre la escritura y la oralidad. Es un texto en el que el escritor no piensa, pero que lo piensa a él. Así, esta presencia lingüística del guaraní se impone desde la interioridad misma del mundo afectivo de los paraguayos. Plasma su expresión coloquial cotidiana, así como la expresión simbólica de su noción del mundo, de sus mitos sociales, de sus experiencias individuales y colectivas. (ROA BASTOS, 1989, p. 15)

O guarani, ainda que em menor evidência no romance se comparado a outras obras de Roa Bastos, grita ainda unísono em sua literatura. Trata-se de uma língua aberta a tudo que existe, em diálogo permanente com a integralidade do entorno vital de seus falantes, sobretudo com os elementos que constituem a biosfera, trazendo consigo o conhecimento ancestral sobre a natureza adquirido dos povos originários.

Nessa perspectiva, encontramos a inevitável articulação entre a cultura e a identidade paraguaia cujas raízes se evidenciam através da língua indígena, que por sua vez está imbricada numa sabedoria ecológica de valores ambientais muito presentes na literatura robastiana. Desta forma, partimos do pressuposto de que a literatura de Roa Bastos invoca uma postura voltada para a valorização de ideias que culminem numa visão reivindicativa de respeito e valorização da natureza, numa relação transcendente entre homem e meio ambiente. Desde 1953, em seu primeiro livro publicado a ganhar destaque nacional e internacional, *El trueno entre las hojas*, Bastos apontava preocupações de cunho ambiental em narrativas que transitavam entre o caminho da alteridade e o da relação vertical entre a natureza e o homem. Nesses seus primeiros escritos já assumia uma postura denunciativa e preocupada com a destruição da natureza:

Desde *El génesis de los Apapokuva-guaraní*, una de sus primeras y más mitológicas narraciones poéticas, pasando por la propuesta de una *Alianza Ecológica Latinoamericana* hasta lo que nos queda de *Un país detrás de la lluvia* cuando ya los jinetes del Apocalipsis ha arrasado con el mundo, su producción entera recoge esta paradoja de la historia, entre la construcción y la destrucción: la lucha ancestral entre naturaleza y cultura, con la esperanza de encontrar una alianza, una dialéctica vital que abra una salida para el planeta, porque la humanidad tiene que entender que la madre tierra, la tierra y la flora y el mundo animal, del que formamos parte, conforman una armonía, cuya destrucción puede ser el principio del fin. (CARMONA, 2015, p. 6)

O que aponta Carmona (2015) é uma reflexão sobre o movimento que Roa Bastos experimentou não somente no universo ficcional, mas também no mundo real, participando, como vimos, de grupos e alianças cuja finalidade era trazer à discussão questões de cunho ecológico<sup>103</sup>. Exemplo desse esforço como escritor, como intelectual e como cidadão, é a variedade de textos escritos durante sua vida e reunidos por sua filha Mirta Roa na publicação da obra póstuma *Ecología y Cultura* (2015). Nesses textos, o autor dá protagonismo à questão ambiental, diferentemente de *Contravida*, por exemplo. No referido romance, assim como em outras grandes narrativas robastianas, sobretudo as longas, o universo natural apresenta-se inicialmente como pano de fundo de um enredo denso, complexo e cheio de transtextualidades, revelando-se através de uma identidade cujas raízes estão fundadas na cultura dos povos originários. Nessa perspectiva, Isabel Alves (2013) enfatiza que:

... a filosofia ambiental ameríndia mantém com a ecocrítica relações de proximidade e cumplicidade, pois ambas promovem a interdependência e conexão de todos os seres vivos. Para o pensamento ameríndio, um verdadeiro entendimento do ser humano não é possível sem que se considere o contexto ambiental em que está inserido. [...] Perante a crise ecológica instalada, as filosofias ambientais ameríndias apresentam modelos alternativos, promovendo uma reavaliação das práticas e um despertar de consciências em relação aos problemas globais do planeta. (ALVES, 2013, p. 224)

Embora a premissa da filosofia ambiental ameríndia seja assertiva, cabe chamar a atenção para um ponto importante: a ideia de interdependência entre todos os seres vivos e a proximidade da filosofia ambiental ameríndia com a ecocrítica não deve fazer-nos pensar, como alerta Greg Garrard (2004), que os nativos americanos (e por consequência os latino-americanos) são sujeitos imersos na tradição do passado ou que de alguma maneira, mesmo que lentamente, não interfira na natureza. Essa concepção de “índio ecológico” é, segundo o crítico-teórico, uma imagem estereotipada e que não traduz a diversidade e complexidade cultural desses sujeitos.

---

<sup>103</sup> “...tratando de reflejar recuerdos de mi niñez, mucho después cuando vino ya esta preocupación por la defensa del entorno, de la que se ocupa - entre otras actividades constructivas del hombre - la ecología, la defensa del medio ambiente, escribí una nota periodística que era a su vez el reflejo de una ponencia que yo había hecho en un Congreso de Ecología en Morelia, México.” (ROA BASTOS, 2015, p. 15)

Contudo, a literatura de Roa Bastos não deixa de conduzir o pensamento de que a perspectiva ameríndia carrega consigo significativos princípios de alteridade, em que a relação com o Outro e com o mundo físico são mais equânimes. Suas narrativas tratam poeticamente da natureza, da vida, do mundo e das noções primordiais de uma cultura milenar, desta forma, os principais elementos constitutivos de uma cosmovisão ameríndia sobre o meio ambiente se inserem nas narrativas ficcionais robastianas através da língua guarani e da relação com a natureza estabelecida ainda na infância. No que tange à língua primitiva e sua posição dentro da literatura de Roa Bastos, lida de fora da América Latina, inclusive e - sobretudo - pelo colonizador<sup>104</sup>, observamos uma efetiva sintonia com a esfera, constituindo um *oikos* que vibra através do exercício literário a partir da fusão entre a história, a diglossia, a herança cultural ameríndia e a dualidade paradoxal constitutiva de uma identidade forjada nos princípios da alteridade e da indissociabilidade entre o humano e o não humano. À vista disso, para Roa Bastos:

Las culturas llamadas primitivas han sido mucho más ecuanímes en su comportamiento ecológico. Esa sabiduría de lo natural en los pueblos originarios era la esencia y fuente de sus culturas, de sus religiones, de su sentido de la vida, del mundo, del cosmos. Pero ahora reina el hombre de la decadencia que ha delegado su poder en autómatas, que ha vendido la sabiduría a la insaciable lujuria del lucro, que se jacta del desprecio de lo humano y ha entronizado su imagen artificial y vacía en los santuarios de laboratorios y usinas. (ROA BASTOS, 2015, p. 15-16)

A partir do exposto, a relação que se estabelece entre a literatura e a ecologia em *Contravida* se evidencia, em maior parte, através da relação de apreciação e conhecimento das personagens sobre o espaço natural no qual interagem. De modo geral, tanto as personagens de fora no núcleo Iturbe-Manorá, quanto as pertencentes a esse núcleo, apresentam uma conexão singular de integração e respeito à natureza. A forma com que os sujeitos ficcionais se articulam e interagem entre si, com a estrutura física construída ao seu redor, como o portão, por exemplo, bem como com animais, plantas, árvores, rios, céu, solo, entre outros, reforça a ideia da busca por um renascimento, expresso através da figura de “nonato” e reiterado na cena da morte do protagonista em posição fetal no ventre de um

---

<sup>104</sup> Augusto Roa Bastos ganhou o Prêmio Cervantes de Literatura no ano de 1989, prêmio oferecido pela Academia de Letras Espanholas e foi um dos autores mais lidos dentro e fora da América Latina naquele período, por sua obra *Yo, el supremo*.

Tarumã. “El Paraguay es como una casa en ruinas que debe alojar en alguna parte, en algún repliegue de su intimidad profunda la posibilidad de un renacimiento pero que por ahora permanece secreto.” (ROA BASTOS, 2015, p. 18)

Destarte, podemos entender que a obra de Roa Bastos representa o desejo, ou melhor, a necessidade de que renasça também um país cuja relação com seu *oikos* seja ressignificada e a consciência sobre o próprio entorno, bem como da própria cultura, esteja atrelada à ideia de sustentabilidade e preservação.

Na perspectiva Ecocrítica, quando deslocamos o papel central e de dominação do ser humano para a importância do todo, podemos promover a preservação da interação/integração entre os diferentes organismos. Pode-se pensar, no entanto, que na prática a literatura pouco pode fazer a respeito da crise ambiental, por exemplo, o que segundo Isabel Alves (2013) é um equívoco, uma vez que a Literatura pode acender a consciência, fazendo-nos parar, olhar, imaginar, nos reconectar com o mundo em que vivemos. Sendo assim, a narrativa roabastiana munida apenas da linguagem revela imagens, sons e metáforas que vigoram no universo natural, promovendo uma *práxis* ambiental e avivando o discernimento quanto à emergência de um presente e um futuro nos quais os valores referentes ao cuidado com o meio ambiente tenham lugar.

## CONCLUSÃO

O desenvolvimento deste estudo provocou, no decorrer da jornada de pesquisa e escrita, um movimento muito semelhante ao existente na própria obra analisada. Forçou-nos a repensar, ressignificar e reescrever por inúmeras vezes o que anteriormente havíamos planejado. Esse movimento se deu devido ao aprofundamento da leitura do texto ficcional e aos entraves por ele trazidos em razão de seu caráter multifacetado. Dele não pudemos ignorar a força dos elementos histórico-político-sociais, assim como as características transtextuais e paradoxais. O estudo que inicialmente se dedicaria exclusivamente à uma leitura ecocrítica do romance *Contravida*, transformou-se, gradativamente, em uma análise dos elementos mais substanciais da narrativa. Inicialmente escolhemos o problema de pesquisa, posteriormente acabamos escolhidas por ele.

Nem por isso, deixamos em segundo plano nosso tema inicial, ao contrário, as mudanças ocorridas no decurso da pesquisa reiteraram a importância e a significativa presença de um universo natural e de um pensamento ambiental ainda mais fremente na obra. Neste sentido, nossa leitura esteve afinada aos valores, sentidos, tradições, pontos de vista e linguagens que, a partir da perspectiva das Ecologias Social e Mental de Félix Guattari (2009) e da Ecocrítica Literária, trabalham as relações humanas, reforçando a importância dos efeitos do pensamento crítico sobre o contexto físico no texto literário.

Com isso, vimos que quando questões de cunho ambiental minam uma narrativa ficcional fazendo o leitor interagir, junto aos personagens, no espaço físico natural, seja ele intocado, alterado ou destruído pela espécie humana, a literatura se manifesta como uma via capaz de promover a desacomodação de seu local de origem. Esse movimento se inclina para uma posição mais ativa quanto a um novo eco-discurso sobre o mundo a seu redor, oportunizando o surgimento de uma *práxis* comprometida com o cuidado ambiental. À vista disso, a relação das personagens de *Contravida* com o espaço, sua conexão com as plantas, as árvores, as águas, a terra e os animais, herança das tradições dos povos

originários, reverberam uma consciência de interdependência entre o humano e o não-humano.

Não obstante, ao estender o olhar para o aspecto cultural e linguístico na narrativa reconhecemos os elementos constituintes do espaço, do *Oikos* roabastiano. A cosmovisão sobre o meio ambiente proveniente de uma cultura ameríndia e que, por diversas vezes, se manifesta na narrativa também através da língua guarani, revela uma identidade consistentemente associada à ideia do homem como elemento constitutivo da paisagem natural. Como buscamos comprovar, *Contravida* se manifesta como um exemplo de narrativa ficcional em que autor e personagens iluminam uma direção que tende a fugir da perspectiva exclusivamente etnocêntrica para um caminho mais ecocêntrico. Ou seja, uma consciência que supera o humano como um ser autônomo ao espaço.

Observamos também, a partir do olhar para a ecosfera, guiadas pelas lembranças do narrador-protagonista, que o leitor se apropria da importância de sua relação com o mundo físico e é conduzido a refletir sobre as transformações que o ser humano tem inscrito na natureza. Desta forma, nos afinamos ao que afirma (ALVES, 2013) quando reitera que, em tempos cuja procura por respostas para a cura de cicatrizes oriundas da destruição humana ao meio ambiente, parecem-nos fundamental a leitura de narrativas ficcionais que nos impulsionam a aumentar nossa capacidade de respostas aos valores e responsabilidades no que concerne ao humano e não humano, ao ambiente e a sociedade.

A chave que abre a possibilidade de leitura da narrativa roabastiana através da lupa da Ecocrítica, como pudemos constatar, não está unicamente na constante relação de codependência entre o humano e o não humano, ela se manifesta também, muito fortemente através da linguagem enraizada na cultura ancestral que sobrevive no idioma guarani e na tradição oral, revelando-se nas crenças, superstições, mitos e lendas. Tal relação configura também, uma memória individual e coletiva que denota uma identidade constituída do sincretismo operante na cultura mestiça paraguaia.

Nossa leitura da obra corrobora com o que assevera Teresita Mauro (1990), ao destacar que é através da escritura ficcional que Roa Bastos resgata grande

parte da mitologia e da poesia popular que perdura na consciência e na memória do povo latino-americano. Os relatos orais, a mitologia indígena e sua sobreposição com relatos bíblicos se articulam para reformular uma história em que toda cultura seja o entrecruzamento de outras culturas e que não existem mitologias puras em um continente colonizado como o nosso.

Neste sentido, articulamos um outro elemento constitutivo da análise literária fruto desta tese, a questão da transtextualidade e do autor como compilador.

Vimos que a história do Paraguai, um país quase esquecido no continente americano, se funda não somente nos elementos de sua conexão com as tradições ancestrais, mas singularmente, pelos sucessivos eventos cruéis como guerras, revoluções e ditaduras que sacudiram o país por diversas vezes. Essa história nacional, dos quais alguns eventos Roa Bastos foi testemunha, fez dele um compilador da memória coletiva paraguaia, reunindo-as e ficcionalizando-as em seus livros, bem como, forjou a compreensão e a prospecção do *oikos* a que pertence.

Por essa via, o olhar sobre os eventos passados e, por vezes vivido, oferecem ao autor uma complexa visão do destino de seu povo, que em *Contravida*, também remetem a uma visão do próprio *eu*. Percebemos que a memória histórica aparece de diversas formas, especialmente transmutada na memória individual, nas lembranças do narrador autodiegético e engendrada em um desfecho cuja leitura pode representar tanto o movimento cíclico da história que aprisiona seu povo, quando a intermitência da vida que, como a força da natureza, nasce e renasce constantemente como nova oportunidade.

Analisando por essa perspectiva, nos deparamos com a intervenção do autor como compilador, fruto de sua poética das variações, em um exercício constante de reescrita do próprio texto literário. Nessas frequentes intervenções o romance vai se constituindo e, através de diferentes discursos e narrativas ficcionais, também nega a si próprio, conferindo-lhe um permanente empreendimento metaliterário.

Por conseguinte, o olhar vigilante para os elementos constitutivos do enredo do romance trouxe a este estudo a necessidade de colocar em relevo a presença



marcante da dualidade como estratégia narrativa. Ao longo da trama o enfrentamento e movimento simultâneo de aproximação e afastamento se manifestam predominantemente nas dicotomias: vida - morte, humano - não humano, oral - escrito, guarani - espanhol, água fluida - água estanque, Iturbe - Manorá, real - imaginário. Neste jogo de oposições, a narrativa representa, por um lado, a ordem, a progressividade lógica dos acontecimentos e, por outro lado, a profundidade das interpretações com sua multiplicidade metafórica. Como na figura de “nonato” através do professor Cristaldo e da morte emblemática do narrador-protagonista em posição fetal no “ventre” de uma majestosa e histórica árvore, reforçando o ímpeto pelo renascimento.

A ação conjunta da dualidade como alicerce da expressão criativa do autor, se abre aos desafios de uma narrativa integrada à experiência da própria poética das variações, na qual escrever e reescrever uma história funciona como um metadiscurso que se contrapõe aos referentes literários tradicionais, propondo direções, caminhos alternativos ou mesmo ignorados. É, também, nesta particularidade da narrativa roabastiana, que podemos nos atentar às intersecções entre a literatura e a Ecocrítica, uma vez que estamos convictas de que o texto literário pode oferecer modelos de compreensão do mundo que não se limitam a oferecer informações acerca de nossas atitudes frente à ecosfera, mas, especialmente, sugerir novos caminhos, comportamentos, novas relações e novos olhares para o universo do qual fazemos parte.

Desta forma, a narrativa de Roa Bastos lida através da perspectiva da Ecocrítica e observada, também, através do exercício metaliterário e da poética das variações, se transforma em instrumento poético de conhecimento, uma espécie de ferramenta de busca e questionamento da própria realidade, que reflete, através da literatura, na realidade do outro.

## REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor. **Engagement**. In: Notas sobre Literatura. Rio de Janeiro: Tempo brasileiro, 1991.

AGOSTINHO, Santo. **Confissões**. São Paulo: Penguin Classics. Companhia das Letras, 2017.

AGUERO, Luis María Ferrer. **El universo narrativo de Augusto Roa Bastos**. Assunção: Revista de la Universidad Católica Nuestra Sra. de la Asunción, 1982.

ALCALÁ, Hugo Rodríguez. **Quince ensayos**. Biblioteca virtual universal, 2003. Disponível em: [www.biblioteca.org.ar/libros/89957](http://www.biblioteca.org.ar/libros/89957). Acesso em: 02 jun. 2019.

ALVES, Isabel Maria Fernandes. **Gardens in the Dunes: indigenismo, natureza e poder em perspectiva Ecocrítica**. Revista Ciências Sociais, nº 100, maio de 2013, p. 213-234.

AMARAL, Raúl. **La literatura romántica en el Paraguay**. Assunção: El Lector, 1985.

ASSUMÇÃO, Jéferson. **Cem anos de Roa Bastos, o supremo escritor paraguaio**. Mídia Ninja, 2017. Disponível em: <http://midianinja.org/jeferssonassumcao/cem-anos-de-roa-bastos-o-supremo-escritor-paraguaio/> Acesso em: 21 ago 2018.

BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade líquida**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.

BARRET, Rafael. **El dolor paraguayo: lo que son los yerbales**. Buenos Aires: La protesta. 1920. Disponível em: [www.biblioteca.clacso.edu.ar](http://www.biblioteca.clacso.edu.ar) Acesso: 27 set. 2020.

BARRERA, Trinidad. **Augusto Roa Bastos: historia y ficción**. In. Literatura hispanoamericana del siglo XX: historia y maravilla. Universidade de Málaga, Espanha, 2006.

BOCCIA, Alfredo; FARINA, Bernando. **El paraguayo bajo el stronismo (1954-1989)**. In: Colección: la gran historia de Paraguay. Assunção: El lector, 2010.

BHABHA, HOMI K. **O local da cultura**. Editora UFMG: Belo Horizonte, 1998.

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

BOFF, Leonardo. **Educação eco-centrada**. 2008. Disponível em: <http://www.leonardoboff.com/site/vista/2008/abril11.htm> Acesso em: 30 mar 2015.

BRAGA, Eida Firmo. **Literatura e Ecologia: a pentalogia La guerra silenciosa de Manuel Scorza**. São Carlos: Pedro & João Editores, 2012.

BUELL, Lawrence. **The Environmental Imagination: Thoreau, Nature Writing, and the Formation of American Culture**, Cambridge, MA and London, England: Harvard University Press, 1995.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e Sociedade**. 9ª Ed. Editora Ouro sobre Azul: Rio de Janeiro, 2006.

CÂNDIDO, Weslei. **El gato, el caballo y el mono en Contravida de Augusto Roa Bastos: representación de los animales en la literatura paraguaya**. In: Representação animal: perspectivas literárias de análise. Rio de Janeiro: Oficina de Leitura, 2015, p. 172-186.

CANCLINI, Néstor García. **Latino-americanos a procura de um lugar neste século**. Editora Iluminuras: São Paulo, 2008.

CAPRA, Fritjof. **A teia da vida**. Tradução de Newton Roberval Eichenberg. Editora Cultrix: São Paulo, 1998.

CASTRO, Manuel Antônio. **Ecologia: a cultura como habitação**. In: Ecologia e Literatura. Rio de Janeiro: Tempo brasileiro, 1992.

CARMONA, Antonio. **Roa, testigo de cargo contra la destrucción**. In: Ecología y Cultura. Servilibro: Asunción, 2015.

CAVALCANTE, Kellison Lima. **A Ecosofia de Félix Guattari: uma análise da filosofia para as questões ambientais**. Cadernos Cajuína, V. 2, N. 2, 2017, p.72 – 78. Disponível em: <<https://cadernoscajuina.pro.br/revistas/index.php/cadcajuina/article/view/150>> Acesso em: 12 set 2018.

CÓRDULA, Eduardo Beltrão. **A Ecosofia e as três ecologias de Félix Guattari na formação do sujeito ecológico**. Educação Pública, 2013. Disponível em: <<http://www.educacaopublica.rj.gov.br/biblioteca/meioambiente/0041.html>> Acesso em: 29 jul 2019.

CUNHA, Belinda Pereira da. **Crise ambiental**. Appris Editora: Curitiba, 2016.

DORATIOTO, Francisco. **Maldita Guerra: Nova história da Guerra do Paraguai**. 2.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix – **Kafka: Por uma literatura menor**. 1a Edição. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014.

EBLAK, Luís. **Stroessner leva ao exílio**. Folha de São Paulo, 1999. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq16019906.htm>> Acesso em: 18 jun 2019.

ECO, Umberto. **Obra aberta**. 8. ed. São Paulo: Perspectiva, 1991.

ELOY-MARTÍNEZ, Tomás. **Todo Roa Bastos**. Entrevista con Tomás Eloy-Martínez. *Anthropos*, nº 25, 1991, p. 5-11.

EZQUERRO, Milagros. **El arte de narrar en Augusto Roa Bastos**. Semana de autor: Augusto Roa Bastos. Madrid: Ediciones Cultura Hispánica. 1986, p. 70-76.

\_\_\_\_\_. **La escritura fronteriza de Augusto Roa Bastos**. In: Augusto Roa Bastos em arquivos de Fronteira. 2012, p. 25-48. Disponível em: <<https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/178875>> Acesso em: 17 fev. 2021.

FERNÁNDEZ, Carla. **Creación y creatividad: "Nonato" y la trilogía paraguaya**. *Escritural Écritures d'Amérique latine*. nº 3, jan. 2011. Disponível em: <[https://www.mshs.univ-poitiers.fr/crla/contenidos/ESCRITURAL/ESCRITURAL3/ESCRITURAL\\_3\\_SITIO/PAGES/Fernandes.html](https://www.mshs.univ-poitiers.fr/crla/contenidos/ESCRITURAL/ESCRITURAL3/ESCRITURAL_3_SITIO/PAGES/Fernandes.html)> Acesso em: 31 out. 2020.

GENETTE, Gerard. **Palimpsestos: a literatura de segunda mão**. Tradução de Luciene Guimarães e Maria Antônia Ramos Coutinho. UFMG: Faculdade de Letras, 2005.

JORNAL ESTADÃO. **Roa Bastos viveu quase 50 anos no exílio**. Estadão, 2005. Disponível em: <<https://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,roa-bastos-viveu-quase-50-anos-no-exilio,20050426p3328>> Acesso em: 9 jul 2019

FERNÁNDEZ, Miguel Ángel. **Augusto Roa Bastos: poesias reunidas**. Editora: El lector. Assunção, Paraguay, 1995.

GALEANO, Eduardo. **De pernas pro ar: a escola do mundo ao avesso**. Editora L&PM Pocket: Rio de Janeiro, 2010.

GARRARD, Greg. **Ecocrítica**. Editora UFMG: Belo Horizonte, 2006.

GIACOMAN, Helmy F. **Homenaje a Augusto Roa Bastos**, New York, Anaya/Las Americas, 1973.

GIDDENS, Anthony. **As conseqüências da modernidade**. Tradução de Raul Fiker. Editora UNESP: São Paulo, 1991.

GIFFORD, Terry. **Un repaso al presente de la ecocrítica**. In: *Ecocríticas*. Iberoamericana: Madrid, 2010, p. 67-84.

GUATTARI, Félix. **As três ecologias**. 11ªed. Trad. Maria Cristina F. Bittencourt. Campinas: Papirus, 1990.

GONZÁLEZ, Mauricio Ostría. **Globalización, ecología y literatura**. Aproximación ecocrítica a textos literarios latinoamericanos. *Revista Andina de Letras*, 1ª ed.

Quito, 2010. Disponível em:

<<http://repositorio.uasb.edu.ec/bitstream/10644/2282/1/07-CR-Ostria.pdf>> Acesso em: 03 mar 2015.

GLOTFELTY, Cheryl; FROMM, Harold (Org.) **The ecocriticism reader: landmarks in literary ecology**. Ed. Giorgia Press. Giorgia, EUA, 1996.

INSTITUTO DE COOPERACIÓN IBEROAMERICANA. **Semana de Autor: Augusto Roa Bastos**. Madrid: Cultura Hispánica, 1986.

JAMESON, Frederic. **Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio**. Tradução Maria Elisa Cevasco. Editora Ática: São Paulo, 2000.

JOSEF, Bella. História da Literatura Hispano-americana. Rio de Janeiro, 4ª. Ed. Editora UFRJ, 2005.

KRENAK, Ailton. **Ecologia Política**. Revista Ethnoscintia, V. 3, n. 2, 2018. Disponível em: <<http://www.ethnoscintia.com/index.php/revista/article/view/193/Krenak%202018>> Acesso em: 04 maio 2021.

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

LEFF, Henrique. **Saber Ambiental**. Petrópolis: Vozes, 2008.

MARTÍNEZ, Gustavo; CARRIQUIRY, Margarita. **Augusto Roa Bastos: dos miradas desde Uruguay**. Montevideu: Rebeca Link Editoras, 2010.

MAURO, Teresita. **Augusto Roa Bastos y el oficio de narrar**. Revista Anthropos. nº 115. Barcelona: Editorial Del Hombre, 1990, p. 40-46.

MELIÀ, Bartolomeu. **Identidad paraguaya en movimiento**. In. Literatura y lingüística. Santiago, nº. 13, 2001, p. 235-240.

MENDONÇA, Felipe; BRITO, Luciana. **Os três tempos de Augusto Roa Bastos**. Revista eletrônica Netlli. v. 6, nº. 3. set-dez, 2017. Disponível em: <[www.cor.ar.uk/reader/230134290](http://www.cor.ar.uk/reader/230134290)> Acesso em: 29 jan. 2020.

MOUSINHO, P. Glossário. In: Trigueiro, A. (Coord.) **Meio ambiente no século 21**. Rio de Janeiro: Sextante. 2003.

MOSER, Antonio. **O problema ecológico e suas implicações éticas**. 3ª ed. Petrópolis: Vozes, 1992.

MOROSINO, Juliana. **A literatura e a desobediência ao discurso oficial: a crítica ao autoritarismo em Augusto Roa Bastos e Mario Vargas Llosa**. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal de Pelotas, 2014.

OLIVO JUNIOR, Valdir. **Augusto Roa Bastos: imagen(s) do exílio**. Dissertação de mestrado, UFSC, 2011. Disponível em: <<http://repositorio.ufsc.br/xmlui/handle/123456789/95932>> Acesso: 24 mar. 2015.

PAIS, Ana. **Día del Niño en Paraguay y la batalla de Acosta Ñu**: ¿por qué este día se celebra en el aniversario de una cruel batalla de la Guerra de la Triple Alianza?. BBC News, 2019. Disponível em: <<https://www.bbc.com/mundo/noticias-49323760>> Acesso em: 20 ago 2019.

PACHECO, Carlos. **Autobiografía, intertextualidad y metaficción en Contravida de Augusto Roa Bastos**. Hispanic Research Journal, nº 2. v. 3, 2001, p. 245-251.

PAIVA, Marcelo Rubens. **Augusto Roa Bastos assina testamento em novo romance**. Folha de São Paulo, 2001. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0302200114.htm>> Acesso em: 5 ago 2019.

PAZ, Octavio. **Itinerario**. Editora Fondo de Cultura Económica: México D.F. 1995, p. 155

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

ROA, Mirta. **Augusto Roa Bastos: el supremo escritor**. Assunção: Servilibro, 2018.

ROA BASTOS, Augusto; MACIEL, Alejandro. **El trueno entre las páginas**. Assunção: Intercontinental, 2020.

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

\_\_\_\_\_. **Contravida**. 2ª Ed. Editora Losada: Buenos Aires, 1995.

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

\_\_\_\_\_. **Ecología y Cultura**. Colección Biblioteca Básica Augusto Roa Bastos. 1ª Ed. Servilibro: Asunción, 2015.

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

\_\_\_\_\_. **El fiscal**. 2ª Ed. Editora Losada: Buenos Aires, 1993.

\_\_\_\_\_. **El trueno entre las hojas**. 3ª Ed. Editora Losada: Buenos Aires, 1968.

\_\_\_\_\_. **Hijo de hombre**. Madrid: Alfaguara, 8ª Ed. 1993.

\_\_\_\_\_. **Las culturas condenadas**. 1ª Ed. corregida e aumentada - Fundação Augusto Roa Bastos. Servilibro: Asunción, 2011.

\_\_\_\_\_. **Nonato**. In: Augusto Roa Bastos: cuentos completos. Barcelona: Debolsillo, 2011, p. 460-489.

\_\_\_\_\_. **Una literatura sin pasado**. Barcelona: Quimera, nº. 28, 1983, p. 55-63.

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

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.

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

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

SANTOS, Milton. **A Natureza do Espaço: Técnica, Razão e Emoção**. 3ª Edição. São Paulo: Edusp (Editora da USP), 2003.

RODRÍGUEZ-ALCALÁ, Hugo. **Narrativa Hispanoamericana**. Madrid: Gredos, 1973.

\_\_\_\_\_. **Historia de la Literatura Paraguaya**. Assunção: San José, 1970.

RUECKERT, William. Literature and Ecology: An Experiment in **Ecocriticism**. Iowa Review 9.1: Iowa, EUA, 1978. p. 71-86.

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

SAID, Edward. **Reflexão sobre o Exílio e Outros Ensaios**. 1ª Ed. Editora Companhia das Letras: Rio de Janeiro, 2003.

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

SCLIAR, Moacyr. **Autor tirou Paraguai da terra da ficção**. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2704200525.htm> acesso em: 17 de jun. 2019.

SOARES, Angélica. (Org.) **Ecologia e Literatura**. Comunicação 7. Rio de Janeiro: Tempo brasileiro, 1992.

SHAW, Donald. **Nueva narrativa hispanoamericana: boom, posboom, posmodernismo**. Madrid. Cátedra, 1999.

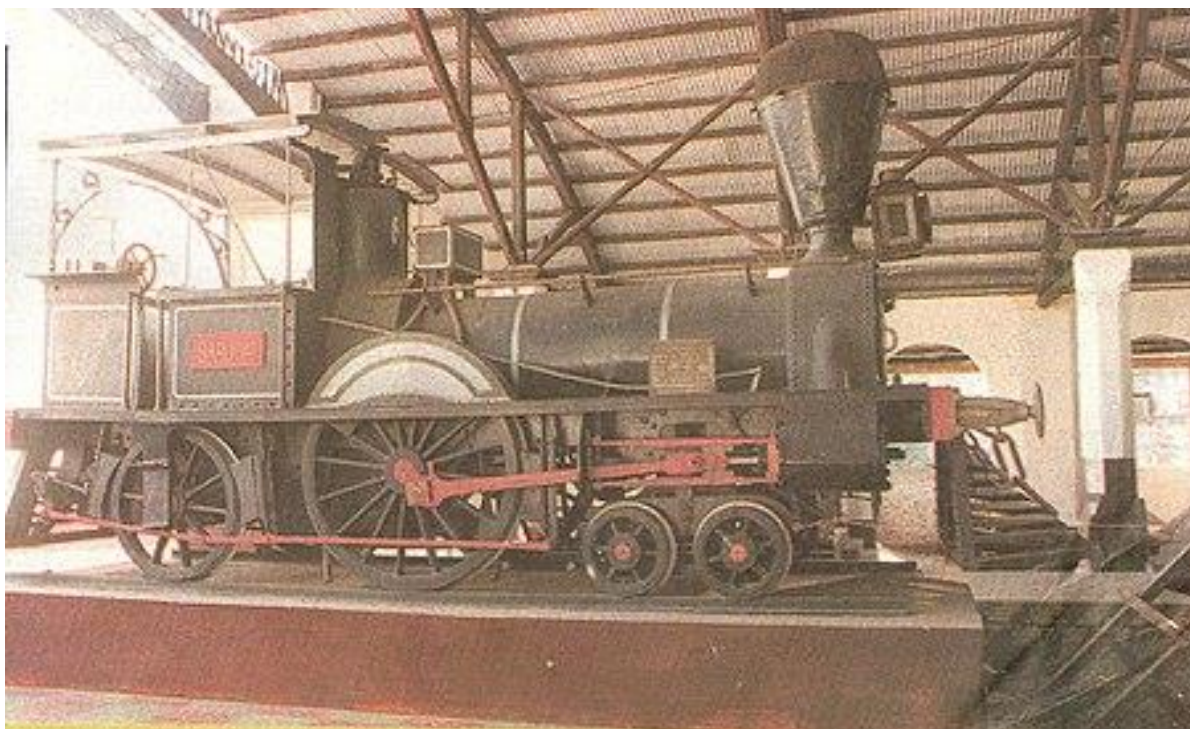
LOPEZ VELASCO, Sírio. **Introdução à Educação Ambiental Ecomunitarista**. Rio Grande: FURG, 2008.

VILLAGRA, Luis Rojas. **La economía paraguaya independiente: el período francista**. In: *Proceso histórico de la economía paraguaya*. Asunción: secretaria nacional de cultura, 2012, p. 149-178.



## ANEXOS

### ANEXO I



“Ferrocarril central de paraguay” (FCCP) - Disponível em: <https://independiente.com.py/a-bordo-del-ferrocarril-paraguayo/>. Acesso em: agosto de 2020.

## ANEXO II



Portão da antiga casa de Augusto Roa Bastos no povoado de Iturbe – Paraguai.

Jornal Última hora, disponível em: <<https://www.ultimahora.com/el-porton-los-suenos-roa-bastos-sobrevive-iturbe-n826078.html>> Acesso em: 30/08/20.