

Oralidades de fronteira: Roa Bastos e Washington Cucurto

Alai Garcia Diniz (CNPq/ UFSC)

“Muchas escrituras del presente atraviesan la frontera de la literatura [los parámetros que definen qué es literatura] y quedan afuera y adentro, como en posición diaspórica: afuera pero atrapadas en su interior. Como si estuvieran ‘en éxodo’” (LUDMER, 2007, p. 1).

Estabelecer uma ponte entre passagens roabastianas e um modo de ler escrituras na atualidade, entre elas a de Washington Cucurto (Santiago Vega), pode fertilizar-se com o estudo de Guillermo Sequera de que a percepção guarani parte do silêncio *kiririri* ao estrondo do raio *ara sunu* (SEQUERA, 2006, p. 11). Proponho dialogar entre duas textualidades que apresentam posições diaspóricas (de fora) — Augusto Roa Bastos e (de dentro) — Washington Cucurto. Do passado ao presente, como parte de escrituras de fronteira, em imaginários que se deslocam por entre uma zona da etnia da maior dispersão no meio das bacias do médio Paraná: os *Mbyá*. Acontece que essas águas compreendem terras de gente que se separaram na ritualização dos limites nacionais, forjando na modernidade o que se conhece como Argentina, o Brasil, o Paraguai e o Uruguai.

O impacto dos meios visuais na contemporaneidade cria uma literatura em movimento e nesse bojo está a discussão sobre oralidades, sejam elas em presença (*performance*) ou como midiaticizadas, aquelas que advindas da escritura adotam mediação eletrônica. Desse modo, bens simbólicos assimétricos fluem por diferentes suportes. Nesse âmbito, o recurso da paródia impera porque não se reproduz a fala, tampouco se eterniza a escritura, mas o fictício que se intromete entre os dois cria fissuras ao leitor que, em seu hábito, esperaria uma representação harmônica, o que não é mais possível. Como disse Roa Bastos em 1955: “¿... qué es la realidad?

Porque hay lo real de lo que no se ve y hasta de lo que no existe todavía. Para mí la realidad es la que queda cuando ha desaparecido toda la realidad... Solo podemos aludirla vagamente, soñarla, o imaginarla” (ROA BASTOS, 1991, p. 11-12).

Essa consciência soterrada já se concretizava no gesto literário roabastiano de mais de meio século atrás. Vislumbra-se uma escritura à deriva na desconfiança da linguagem que já não daria conta de explicar o mundo e que, portanto, assinalaria uma paraontologia, como o diz Giorgio Agamben. A trajetória intercultural de Roa Bastos me leva a refletir sobre a acepção dada à paródia por Giorgio Agamben, ao discutir a literatura italiana, a que ilumina a partir de outra perspectiva, ao demonstrá-la como amor e ódio à língua, isto é, uma paraontologia e não uma ontologia. É aí que pretendo buscar a analogia entre a reflexão de Agamben e a escritura roabastiana. Por que buscar esses resíduos de silêncios e estrondos de raios? Os imaginários se escutam e reverberam no território do segredo que contamina a escritura. Minha intenção nesse encontro entre o gesto do autor e o ensaio que viaja é a de transformar a leitura das textualidades em um movimento que tragam a vetorização rítmica nas relações de espaço e tempo para configurar de modo consciente, pré-consciente ou inconsciente, nada mais que um desejo leitor em contato com a escritura que pode ser “a encenação de um sonho” (PAVIS, 2000, p. 222). Novamente o discurso narrativo de Roa Bastos me guia:

Alguém vive demais para saber tudo o que se deve saber? E o que é o que fica afinal a quem sabe mais? Isto. Quem pode adivinhar os motivos dos atos mais simples ou mais complicados e adivinhar que estejamos aqui como moscas friorentas esperando algo que não acontece, reunidos só pela força do hábito (ROA BASTOS, 1991, p. 11).

É por esse motivo que me pareceu significativo, por um lado, contextualizar esse estudo provisório, sobre um pano de fundo que é a polêmica lançada por Bartolomeu Meliá no jornal *Última Hora* de 19 de julho de 2008, “La

interculturalidad y la farsa del bilingüismo”, em que afirma ser uma concessão à elite paraguaia a versão de que o Paraguai se constitui um país bilíngüe. Apesar das ações educativas, os pobres continuam do mesmo modo porque a elite os discrimina socialmente e o Paraguai carece de leis trabalhistas. O Estado paraguaio prioriza o castelhano e o guarani se estaria desintegrando. Além disso, nos últimos trinta anos, sob a ditadura de Stroessner e com o tratado de Itaipu (1973) haveria um desastre ecológico, se não tão dramático quanto a Grande Guerra, provavelmente mais profundo.

E por outro lado, há que observar-se a transformação política que se opera no Paraguai que hoje renova sua elite, após meio século de hegemonia do Partido Colorado. Fernando Lugo expressa uma grande esperança e o ex-bispo dá mostras de compromisso ao iniciar o governo doando seu salário a obras sociais. Um país que detém um dos maiores mananciais de água doce do mundo tem neste século algo a negociar.

Talvez por isso, chame também a atenção por sua inventividade poética radical o abaixo-assinado, dirigido a Lugo e Lula que parte do evento *Kapital Mundial de la Ficción*, de julho de 2008, liderado por Douglas Diegues com escritores e intelectuais da Tríplice Fronteira: “HASTA LOS POMBEROS, YASIYATERÉS, KURUPIS Y DEMAIS SERES MITOLÓGICOS DE LAS SELVAS AMERICANAS APOYAN LUGO Y LULA A QUE QUEMEN EL ACUERDO DE ITAIPU Y HAGAN UN NUEVO CONTRATO EM PORTUNHOLITO SELVAGEM” (DIEGUES, 2008, p. 1).

Essas fronteiras que falam em silêncio no estrondo das águas associam alguns arquivos textuais por procedimentos e dinâmicas culturais, o que pressupõe imaginários em permanente negociação e operações entre temporalidades, traduções intermediais, posições presentes em traduções e pós-relatos. Essa zona de contato trança configurações ficcionais que cantam como rapsódias.¹ Destaco entre outros a “El trueno entre las hojas” (do livro de contos homônimo, publicado em 1953);

“Borrador de un informe” (*El baldío*, 1969); “Kurupi”, “Nonato” (*Moriencia*, 1968) em que o narrador, seja ele intradieético ou extradieético, assume para si a narração do mito em vaivém constante que conforma o endotexto, indicado por Eric Courthés, “como um texto que se mira a si mesmo”:

[...] su gran hipertextualidad y sobre todo su hipertextualidad auctorial, o sea que a Roa Bastos, dentro del marco de “la poética de las variaciones”, le encantaba variar las formas y los contenidos de sus textos, provocando ecos en toda su obra y en la mente del lector desde luego (COURTHÉS, 2006, p. 115).

Em obras ficcionais como *Hijo de hombre* (1960); *Yo el Supremo* (1974) e *El fiscal* (1993) — como trilogia revela-se um dos tripés obsessivos da ficção de Roa Bastos: mito, sacrifício e diáspora. Resumidamente, seria possível pensar que da sacralização do intelectual e da utopia, na primeira obra *Hijo de hombre*, passa-se a diferentes linhagens da história como ficção e paródia que se esconde ambigualmente em diferentes emissões do “Eu” em *Yo el Supremo* e que, na terceira, combina-se ao fluxo autobiográfico do exílio que busca no Gólgota paraguaio — *Cerro-Corá*, a genealogia de um trauma nacional. Convivem e disputam mito, poder e desterro num espaço de escritura que se oculta no relato como paródia do modelo judaico-cristão; na construção daquela comunidade imaginada que termina por converter a utopia bélica em cenário do espetáculo mediático.

Hijo de hombre representa uma transculturação sacralizada? *Yo el Supremo* o pátrio poder como tragédia e sublimação da comunidade imaginada para além dos documentos oficiais, oficializando a paródia ao se iniciar com um pasquim (do oral) secretamente invocado pela escritura colada na porta de uma igreja fechada? Que prolifera para criar o rumor e que finaliza com o documento morto na linguagem parodicamente escrita? A trilogia conclui com *El fiscal* atualizando o mito de Sísifo no sacrifício que parte do exílio e que transita na via transgressiva do retorno (Europa/ América) à imagem traumática do passado, não apenas paraguaio, nem só “sudaca”

mas ocidental, que na fábrica do presente viaja do mito à inenarrabilidade. Paraontologia.

Outra fronteira se dá na passagem do romance ao filme; do conto ao roteiro; do testemunho ao documentário que extrai da escritura a oralidade que, em forma secundária, apresenta-se como procedimento contemporâneo que relaciona uma obra a uma série e, em diferentes formatos, atinge camadas heterogêneas da população ou diferentes públicos, comprometendo o conceito tradicional da cidade letrada ou do produto literário na estante hierárquica dos produtos culturais. Caso de *La sed* ao recolher apenas um episódio de *Hijo de hombre* para reconstituir, sob o prisma do melodrama, a ambigüidade da viagem hídrica que, na guerra, não mata a sede, mas fertiliza a morte pelo caminho.

Detendo-me na discussão sobre a retextualização de *Yo el Supremo* (1998) para o teatro, a paródia do romance mais conhecido e alardeado aprofunda um gesto de autor que nos anos 50 perambulava por diferentes códigos, da diégese à mimese, de gêneros de escritura a oralidades. Desde o exílio em *Buenos Aires*, traduziu letras de música (doze) e elaborou nove roteiros fílmicos a partir de sua obra ou a de outros autores. Limito-me ao domínio do texto dramático, elaborado por Roa Bastos e publicado em 1998.²

Em dois contextos diferentes, a obra prima *Yo el Supremo*, nascida como desafio entre escritores para a criação de romances de ditadores, em 1974, tinha um enfoque específico que reunia a transculturação do rumor paródico da história do Supremo, ao papel do escritor que, dialogicamente, vislumbra a utopia e se vê entretecido em malhas de uma memória que lhe cega e de um presente que lhe foge. Como voz ambígua do ditador e do escritor se descasca uma cebola, *in media res*, duvidando da verdade, traçando desvios contínuos ao leitor desavisado, mostrando o silêncio em meio a um excesso de falas descontínuas num mundo envenenado pelas palavras.

Vale a pena constatar que *Yo el Supremo* é levada ao palco após o Prêmio Cervantes e antes que Roa Bastos retornasse definitivamente ao país, mas deve-se frisar que é no contexto de pós-ditatorial de Stroessner (1989).

Faz parte da estrutura da obra dramática um prólogo ensaístico que, em forma de pontos, demonstra uma longa didascália extradialógica. Há uma explicitação dramatúrgica que pretende demonstrar claramente que não é Karaí-Guasú o protagonista da peça. José Gaspar Rodríguez de Francia, com 27 anos no poder (1813-1840), sete anos menos que Stroessner, teria que exercer apenas uma função de reforço ao caráter coletivo e utópico do espectador personagem (Ele).

Em uma dinâmica dada pelo nomadismo das formas configura-se uma serialização, em caso de textos previamente escritos que fundam “variantes”, tal como na oralidade. A literatura como escritura da oralidade se decompõe em oralidade da escritura para elaborar outros objetos que re-narram fronteiras da imaginação e nesse sentido se apóiam na reflexão de Markus Klaus Schäffauer de que a oralidade se converte em um “signo complexo de imitação, pois a palavra falada aparece como signo da palavra escrita, assim como a palavra escrita surge como símbolo de outra palavra escrita, de outros gêneros literários” (SCHÄFFAUER, 1998, p. 4).

Se a “parábase” é um intervalo da ação; a paródia mais que operar no humor; atua ao se romper a catarse, esse parece ser o ponto crucial do texto dramático *Yo el Supremo*. É possível pontuar nessa obra uma “paródia intersemiótica”. Não se atém a uma única linguagem como a verbal. No figurino imposto pelo ditador ao padre, há um colete amarelo. Paródia da estrela judia sob domínio nazista. No chapéu de duas pontas usado por Karaí-Guazu está implícita a era napoleônica; na moeda como único elo que permeia a relação pai (Francia) e filho natural (Pilar) subsiste a mercantilização do parentesco.

É a partir desse conceito de “paródia intersemiótica” do texto dramático de Roa Bastos que se pode chegar à literatura de Cucurto que não faz da rapsódia um

elemento fictício, mas zombeteiro, de deboche com o universo de um ritmo (*cumbia*) que se transforma em marca do relato. Num ensaio provisório como esse do século XXI, roto o canto isolado das comunidades imaginadas a escritura revela a oralidade, em ritmos transnacionais da diáspora, em um processo que ilumina a prosa. Prosa da perda, prosa que rompe o *melos* do *logos*. Passo a denominar a essa escritura paródica de Washington Cucurto de “cumbialidade” em *Cosa de negros* (2003).

Nesse sentido, é possível combinar a enunciação ritmada do relato que vai do intradialógico ao extradialógico de Cucurto ao que diz Hans-Thyges Lehmann sobre teatro e desempenho, enfim o caráter imediato da *performance*:

Duração, instantaneidade, simultaneidade e irrepitibilidade se tornam experiências temporais em uma arte que não mais se limita a apresentar resultado final de sua criação secreta, mas passa a valorizar o processo-tempo da constituição de imagens como um procedimento teatral (LEHMANN, 2007, p. 223-224).

Que linguagem pode ler esse mundo nômade de eternos presentes? Para além da voz imigrante que ri em meio às gôndolas do supermercado, o ritmo da *cumbia* toma a palavra e induz à instantaneidade do encontro interfronteiriço como no fragmento: “Ni el público dominicano, ni el colombiano, ni la gran cantidad de latinos em Nueva York, lugares en los cuales Cucurto había cantado, ninguno de todos esos se ruborizaba tanto con sus canciones como el público argentino-paraguaio” (CUCURTO, 2006, p. 131).

Entre passado e presente, apenas pincelado neste ensaio, fica o desafio ao formato *gauchesco*, rioplatense, constitutivo da modernidade. A “cumbialidade” de Cucurto circula em síncopes globalizadas, a partir de outras redes que vem do interior e esmaga a centralidade do porto, em reverberações massificadas para armar um modo de escritura que flui pela oralidade midiática para relatar o inenarrável de outra

fronteira interna diaspórica que ele conseguiu encampar discursivamente como Roa Bastos.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. *Profanaciones*. Traducción de Flavia Costa y Edgardo Castro. Rosário: Adriana Hidalgo Ed., 2005.

COURTHÉS, Eric. El endotexto robastiano. *Palabras*, Asunción, v. 1, ene. 2006.

CUCURTO, Washington. *Cosa de negros*. Buenos Aires: Interzona, 2006.

LUDMER, Josefina. Literaturas posautónomas. *Ciberletras*, n. 17, July 2007.

LEHMANN, Hans-Thyges. *Teatro pós-dramático*. Tradução de Pedro Sússekind. São Paulo: Editora Cosac Naify, 2007.

SEQUERA, Guillermo. *Kosmofonia Mbya Guarani*. São Paulo: Mendonça & Provazi, 2006.

PAVIS, Patrice. *El análisis de los espectáculos*. Madrid: Paidós, 2000.

ROA BASTOS, Augusto. *Yo el Supremo*. Asunción: El Lector, 1998.

_____. *El baldío*. Asunción: El Lector, 1991.

SCHÄFFAUER, Markus K. La farmacia del diálogo criollo: la innovación de un género antiguo a través de la oralidad. *Cuadernos de Recienvenido*, São Paulo, FFLCH, USP, n. 9, 1998.

Notas

¹ O núcleo (NELOOL) prepara uma antologia dos contos de Roa Bastos a ser publicado em 2009.

² Em 1991, Agustín Nuñez dirige a montagem de *Yo el Supremo*, com libreto de Gloria Muñoz. A estréia traduz uma celebração pela queda de Stroessner. Essa *performance* é discutida em outro ensaio. Ver: <www.nelool.ufsc.br>.