

**Mil e uma noites de amor e guerra: às voltas com Elisa Alicia Lynch,  
Sir Richard F. Burton e Solano López em *Frente al frente paraguayo***

Flávio Pereira (Unioeste-Foz do Iguaçu/USP)

Numa edição dos *Cuadernos Hispanoamericanos* (1991) em que se homenageia Augusto Roa Bastos, encontram-se alguns textos de sua autoria, entre os quais “El ojo de la luna”, dedicado ao filho do escritor. Trata-se de um conto dividido em sete seções numeradas, das quais as três primeiras tematizam o personagem Richard Burton, mais especificamente a obra *Cartas dos campos de batalha do Paraguai* e uma viagem do diplomata inglês pelo Paraguai, e as quatro restantes ficcionalizam a biografia do pintor argentino Cândido López.

Os trechos dedicados a Burton são uma resenha mimética do livro de viagens do inglês e o fato de poderem conviver no mesmo conto este autor e o pintor argentino é explicado pelo narrador, da seguinte maneira:

*Por momentos no se sabe si Richard Burton está relatando en sus cartas lo que vio realmente, o si está traduciendo las visiones de delirio de esa guerra fanstasmagórica que dejó en sus cuadros un pintor enajenado. Este pintor de la tragedia existió en la realidad. Burton da su nombre. Cândido López, asistente del generalísimo aliado Bartolomé Mitre. Sir Richard lo vio pintar, sentado entre los muertos, al final de los combates. Pero le fue imposible cambiar con él una sola palabra. (ROA BASTOS, 1991, p. 14)*

Não há como comprovar que este encontro, que se dá na ficção, tenha realmente ocorrido, pois não há fontes que sustentem essa afirmação. De qualquer modo, o que interessa é que o pretense resenhista aproxima os dois personagens para destacar as visões que eles construíram, por meio de suas obras, da Guerra contra o Paraguai. Burton, no relato, tem a oportunidade de se encontrar com Solano López e Elisa Lynch, o que lhe causa uma profunda impressão. Do ditador, o narrador destaca a concisão com que Burton o descreve, de uma forma carnavalizada pelo rebaixamento:

*Lo ve de baja estatura, abultado abdomen, nariz chata de leopardo, los ojos de cuarzo ribeteados de una orla de sangre, la cara enormemente hinchada por el dolor de muelas. Burton lo veía beber desafortadamente y el alcohol lo sumía en borracheras embrutecedoras. Salía de ella para entrar en otra embriaguez aún más brutal: la paranoia siniestra de las conspiraciones. (ROA BASTOS, 1991, p. 15)*

Os traços deformados de López – abdome inchado, nariz chato, olhos injetados de sangue, cara inchada – reforçam a caracterização satírica do personagem, que no conto não contém profundidade psicológica. O único traço de sua personalidade doentia ressaltado é a

psicose, agravada pela embriaguez. Esta alteração do caráter de López também é descrita em biografias e relatos memorialísticos. Esta descrição contrasta com a maneira como é descrita a “mariscala” (forma feminina para ‘marechal’ em espanhol) Lynch:

*No conocí a ninguna mujer – se le oye decir en un susurro en su carta undécima – de hermosura semejante. Alta y esbelta, sus cabellos, del color del cobre recalentado al rojo, estaban peinados en forma de una diadema en torno a su cabeza; el rostro velado por tenue luminosidad. [...] Su cuerpo era su única alma. [...] Ese cuerpo estaba hecho para el amor, pero su rostro de una sombría ferocidad, cuando se sentía contrariada, era capaz de paralizar el deseo más ardiente. Parecía un ser de otro mundo. Y lo era. Verla por primera vez fue para mí un verdadero coup de foudre, repentino y total. (ROA BASTOS, 1991, p. 15)*

Assim, a ficção cria a imagem de uma Elisa Lynch mítica e sedutora, uma Lilith em terras paraguaias. A elevação da personagem se dá na redundância de traços positivos: beleza, alta estatura, a vivacidade denotada pela luminosidade da cor vermelha do cabelo, tudo contribui para uma descrição quase hagiográfica de Lynch, realçada pelo traço contrário da ferocidade que a aproxima da mitológica Medusa, com sua capacidade de paralisar o desejo inoportuno. É claro que no livro de Burton não há, de fato, referências tão afetuosas à irlandesa, mas isso pouco importa. Como já dissemos, Lynch é um mito que volta de tempos em tempos às páginas, tal como Evita, erigidas em signos sobre os quais se depositam, ao longo dos anos, várias camadas de leituras. Solano López também é um personagem literário bastante ficcionalizado, uma vez que a própria historiografia se encarregou de transformá-lo ora em prócer, ora em louco genocida de sua própria nação.

Na seqüência do relato, Cândido López comparece por meio de uma suposta cena de guerra relatada por Burton e recriada pelo pintor, que é a tentativa de assassinato de Caxias. No entanto, a cena tétrica é transfigurada na descrição do narrador, o mesmo que comentava as *Cartas de Burton*:

*En la Segunda tela se ve el centello de los sables entrando sigilosamente en el pabellón del generalísimo brasileño, que escribe a la luz de una bujía. Un imperceptible efecto óptico produce la impresión de que la cabeza del jefe, demudada de horror, se halla separada del tronco por una delgada estría. Se ha vuelto, implorante, hacia sus invisibles asaltantes. [...] La escena parece tomada del natural. (ROA BASTOS, 1991, p. 18)*

É a ficção dentro da ficção já que, conforme o relato, López teria pintado um quadro em que se tem a impressão de que Caxias fora decapitado. No entanto, como ressalta o narrador, trata-se de “un imperceptible efecto óptico”, isto é, na lógica interna do relato

Caxias não foi morto no ataque, tal como registra a historiografia. O que queremos frisar é a intersemiose entre os discursos literário e pictórico presente na narrativa de Roa Bastos, plenamente possível porque ambos se baseiam no princípio da verossimilhança – “la escena parece tomada del natural”, diz o narrador. Outrossim, como vimos anteriormente, Cândido López pretendia captar a realidade em suas telas. Contudo, o que se verifica neste trecho é uma tentativa de questionar a história por meio da ambigüidade no registro dos fatos.

A carnavalização da cena se dá quando o narrador afirma que “*el marqués de Caxias se salvó por mero azar, pues se hallaba negociando necesidades íntimas en el retrete*” (2001, p. 18). A aproximação, no relato, da ação pública (negociar) à ação privada (necessidades íntimas) acaba por rebaixar o líder militar brasileiro e instaurar o riso. Esta aproximação é possível apenas na poetização da guerra, não sendo verificada nas narrativas historiográficas, nas quais não se faz menção a funções corporais tais como a excreção. Ao mesmo tempo, introduz-se no relato uma crítica à presumida separação entre a vida pública e privada dos heróis. Apenas na ficção carnavalizada se pode romper esta dicotomia, amalgamando o discurso centrado no corpo humano (dimensão individual e portanto privada) daquele centrado no corpo social (dimensão coletiva, onde se projetam heróis tais como o “generalíssimo brasileiro”).

Iniciamos a análise do relato “Frente al frente paraguayoy” com essa longa referência a “El ojo de la luna” porque ambos os textos dialogam entre si, como veremos a seguir. Além disso, “El ojo de la luna” dialoga com “Frente al frente argentino”, já que na quarta seção daquele texto, publicado em 1991, o personagem Mitre é ambientado como um suposto autor do *Florilegio de soldados*, onde glosa, em honra de seu assistente-pintor Cândido López, um verso dantesco. Este mote seria retomado, como vimos, por Roa Bastos, ao colocar os personagens lado a lado discutindo a tradução do “Inferno” da *Divina Commedia*. É preciso também ressaltar dois fatos: o presidente argentino Bartolomé Mitre realmente levou a cabo uma tradução da obra-prima de Dante, fato trazido para o mundo ficcional por Roa Bastos, que também reescreve, neste conto, trechos de seu romance *El Fiscal*.

O narrador de “Frente al frente paraguayoy” tem caráter bastante borgiano, pois sabemos que o escritor argentino também incluía resenhas de obras fictícias em seus contos com o propósito de fazer uma reflexão metaficcional, com o humor que lhe é peculiar. Não se trata, no entanto, apenas de uma mera influência de Borges sobre Roa Bastos, como se o escritor paraguaio simplesmente copiasse o argentino, mas do fato de que Roa Bastos é um grande leitor e de que ambos fazem parte da “biblioteca total” do cânone mundial. Além disso, o narrador de “Frente al frente paraguayoy” compara Burton a Marco Polo, Joyce e

Borges, argumentando que “son partes del Libro Único que se sigue escribiendo a lo largo de las edades por el mismo autor con diferentes nombres. Escribe uno para que los particulares lean” (2001, p. 56). Poderiam ser estas palavras do próprio Borges, pois correspondem à sua maneira de refletir e poetizar. Não nos parece haver melhor homenagem literária que este conto, uma espécie de “imitação estilística”, como se o narrador de Roa Bastos tivesse saído da mente de Borges. É o jogo literário da intertextualidade, que não necessariamente se dá entre obras específicas, pois o discurso de um escritor pode ser apropriado por outro com o objetivo de atualizar significados, ressemantizando-os e demonstrar que a literatura é produto da interação com outros discursos que circulam na sociedade, como o historiográfico, por exemplo, e a obra literária de outros escritores.

Em “Frente al frente paraguay”, há maiores referências à impressão causada por Elisa Lynch em Richard Burton, todas referidas, segundo o narrador, nas *Cartas dos campos de batalha do Paraguai*. Outras “infidelidades” desse narrador são a de que Burton teria procurado Solano López a pedido do imperador Pedro II, de quem teria carta branca para negociar o cessar-fogo com a rendição do governante paraguaio; ou ainda a de que López teria sido convidado, pelas províncias revoltosas contra Buenos Aires, a integrar-se numa aliança contra a Tríplice Aliança. A respeito da fictícia proposta sabemos, por meio de uma citação de Burton inserida no relato por esse mesmo narrador, que não foi aceita por López, o qual teria justificado da seguinte forma a decisão:

*Solano me respondió un poco brutalmente. Primero, dijo, porque el ejército paraguayo se basta solo para luchar contra esos piratas. Segundo, porque el ejército regular de un país civilizado no puede admitir el concurso de fuerzas irregulares. La anarquía y la mezcla no son buenas en ningún caso, y menos aquí. Estado y nación, pueblo y ejército son, en este país, un cuerpo orgánico y disciplinado. Un solo cuerpo y una sola cabeza: ¡ésta! Se golpeó el quepis y mostró los dientes amarillos por el tabaco. En lo hondo de la espesa barba, casi azulada e tan negra, esa mueca de soberbia duró sólo un instante. La mano de Solano se tendió hacia los mapas y los croquis de batallas que tachonaban la loma de la tienda, fijados con alfileres. (ROA BASTOS, 2001, p. 60)*

Como percebemos, reiteram-se nesta narrativa certos traços atribuídos ao personagem Solano López por Roa Bastos em “El ojo de la luna”: a brutalidade, verificada em sua arrogância de se apresentar como a encarnação absoluta do Estado, da nação, do povo e do exército paraguaios; a carnavalização do líder e, por consequência, de seu afã absolutista, realizada por meio da série de traços descritivos negativos a ele atribuídos, tais como os dentes amarelos, a espessa barba (signo de animalidade) e a careta do ríctus de soberba.

Vemos ainda, nesta descrição, ecoar uma representação da barbárie, como se López a personificasse. Por fim, o gesto do ditador de sede de domínio toma corpo por meio da representação dos mapas e croquis de batalhas afixados em sua barraca, como se esse desejo de expansão não fosse se estender para além da ficção de suas representações delirantes e López puerilmente se satisfizesse no exercício de seus jogos de poder. Esta mescla de atributos físicos e psicológicos carnalizados põe abaixo qualquer crédito a essa noção de “corpo orgânico e disciplinado” que o líder máximo paraguaio comicamente representa. O rei está nu e não é nada belo.

Salta ainda à vista a risível defesa, por parte do governante paraguaio, das noções de pureza, disciplina e coesão do estado paraguaio quando sabemos que, conforme nos informa a historiografia da formação do Paraguai e a do conflito em questão, não se pode falar exatamente em disciplina e em coesão, mas em repressão da população, levada a cabo pelos sucessivos líderes autoritários que o país teve, logo após a independência: Dr. Francia, López pai e filho inauguram uma linhagem cujo último elo foi Stroessner. Soa igualmente ridícula a defesa da pureza quando sabemos que a população paraguaia, bem como a dos demais países latino-americanos, é mestiça. Por fim, antes de se constituírem como nações, Paraguai e Argentina tiveram um passado comum - foram partes do mesmo Vice-Reino do Rio da Prata – que não pode ser apagado.

Essas são algumas fabulações bem-humoradas de um narrador de extração borgiana de Roa Bastos, pois literatura é antes de tudo um jogo. Neste caso, o jogo se faz ao serem colocadas, diante do leitor, citações apócrifas do livro de cartas de Burton, lidas como se fossem verdadeiras. O leitor também se diverte com os apuros pelos quais passa o diplomata ao enfrentar a ira de López, este achacado por uma dor de dente que lhe deforma o rosto e o caráter, conforme se depreende do seguinte trecho do relato:

*A Solano lo retrata de un solo trazo. Lo ve de baja estatura, abultado abdomen, nariz chata de leopardo, los ojos de cuarzo ribeteados de una orla de sangre, la cara enormemente hinchada por el dolor de muelas. “La lleva vendada – escribe el Cónsul – con un pañuelo rojo, del que fluye un hilo de baba manchado de tabaco.” Con humor típicamente inglés, Burton refiere los accesos de dolor que lo arrancan del sueño y lo hacen rugir como un tigre. “Bebía entonces desafortadamente, y el aguardiente le sumía en borracheras embrutecedoras. Salía de ellas para entrar en otra embriaguez aún más brutal: la atmósfera siniestra de las conspiraciones. El Mariscal Presidente mandaba reprimir esos conatos con castigos atroces y con fusilamientos en masa de los supuestos complotados. Sus propios hermanos, el obispo, sus funcionarios más leales y sus oficiales más*

*aguerridos, pagaron con la vida estos accesos de rabiosa locura que desencadenaban inauditas matanzas.* (ROA BASTOS, 2001, p. 68)

Neste caso, a ficção não precisa ser muito inventiva, pois os próprios livros de História fazem menção aos acessos de ira do líder paraguaio, que não raro se desdobravam em delírios conspiratórios. Foram vítimas do ditador alguns parentes próximos, como os irmãos, a mãe e várias figuras de destaque no poder político, militar e religioso. O que a ficção faz é construir uma explicação para o fenômeno, sem o decoro que os textos historiográficos se impõem, por respeito às fontes documentais ou mesmo devido à sua falta. Assim, a carnavalização do prócer paraguaio no relato continua: à baixa estatura, ao abdome inchado, o nariz achatado, os olhos injetados de sangue e a dor de dentes juntam-se a secreção corporal (o fio de baba manchado de tabaco) e o colérico “rugir de tigre”, que definitivamente o transfiguram numa besta-fera, ainda mais desumanizada pela ação do álcool. Esta carnavalização literária da história nos permite rir da mesma matéria que, corporificada em outros discursos, nos provocaria tristeza e ira, que são os desmandos dos governantes. Rir da história é uma agradável maneira de conhecê-la e poder refletir sobre ela. Este é um dos grandes prazeres que nos legam narradores do talhe de Roa Bastos.

Por outro lado, se o que caracteriza a descrição de Solano López é a repulsiva decrepitude, é o encanto sedutor que caracteriza Elisa Lynch, como se vê no fragmento: *“A sir Richard le fascinaba el cuerpo de Ela; sabía que su alma tenía dueño, y ésta le interesaba mucho menos”* (2001, p. 70). Novamente, regressa o “corpo sem dono” ao qual se referiu Diniz (1997). Mesmo quando o narrador-comentador atribui ao líder paraguaio algum aspecto desprovido de brutalidade, o contraste acaba também enriquecendo a carnavalização do personagem, como se verifica no seguinte parágrafo:

*En contraste con los rasgos monstruosos que atribuye a Solano, el Cónsul admite que poseía unos pies pequeños, blancos, casi femeninos, “los más pequeños y mejor cuidados que hubiese visto en un hombre”. Esos pies lo obligaban a un andar de pasos muy cortos, balanceándose sobre los altos tacones de sus botas, caricaturiza Burton. “En los momentos de reposo, uno de sus asistentes se arrodillaba ante sus pies, los lavaba, los masajeaba con ungüentos vegetales aromatizados y pulía las uñas. Finalmente los depositaba con sumo cuidado sobre un almohadón escarlata en un acto de verdadera adoración hacia el amo, profundamente dormido, que se quejaba en sueños de esa caries monumental.* (ROA BASTOS, 2001, p. 69)

A imagem poética de Solano López se vê, agora, nuançada por um signo de feminilidade: os pés pequenos, brancos e bem cuidados, desproporcionais à imagem anteriormente construída. A paródia se intensifica ao sermos informados de que os pés do

líder são tratados com extremo cuidado, enquanto ele dorme e sonha com uma cárie gigantesca. O contraste só vem a reforçar o rebaixamento do personagem, em vez de elevá-lo, pois a aparência dos pés femininos não sobrepujam o conjunto monstruoso. Além disso, o signo de feminilidade não entra em relação harmônica com a masculinidade animalizada com a qual Solano López vinha sendo caracterizado, como a reiterar a imagem de que o gigante que ele almeja ser é uma ilusão corporificada em seus passos curtos.

Por fim, nosso narrador-comentador de Burton destaca que nem sempre o autor do *Jardim Perfumado* é tão sarcástico com o “primeiro casal” paraguaio, procedimento demonstrado com a seguinte citação:

*Un hombre tan hombre y una mujer tan mujer, que en ellos estaba restablecido el equilibrio de la especie por lo más alto. Hombre de inmensa energía, Francisco Solano López se había entregado a todos los excesos de esa guerra terrible y los había sobrepasado sabiendo que lo hacía para nada. Más que amo de su pueblo era su vicediós. Sabía que estaba arando en el mar, como dijo Bolívar de su acción en las guerras de la independencia, pero esto no disminuía su fe ni su ferocidad. La mariscalca ejercía sobre él ese tipo de dominio que se asemeja al hechizo. Los ojos glaucos, la mirada insondable de la irlandesa tenían más poder que los ojos inyectados de sangre de la fiera humana.* (ROA BASTOS, 2001, p. 69)

O caráter sobre-humano dos personagens se denota nos sintagmas “un hombre tan hombre” e “una mujer tan mujer”, que tão bem representariam o “equilíbrio da espécie”. No entanto, se o reforço da masculinidade em López só agrava sua negatividade, a feminilidade exaltada de Lynch se contrapõe a ele como algo positivo. Mesmo o grande poder concentrado nas mãos de López é lido parodicamente, uma vez que na comparação a Simón Bolívar (1783-1830) o narrador ressalta o fato de que sua imensa energia é desperdiçada, pois a López também se aplicaria a máxima de Bolívar de que “estaba arando en el mar”, desabafo lançado pelo prócer venezuelano num momento crítico de sua vida. Por fim, a caracterização do par López-Lynch reforça a imagem da irlandesa de dominadora e sagaz, a cujo poder nem o próprio companheiro escapa. Esta imagem se confirma nas diversas biografias da irlandesa.

A comparação entre López e Bolívar é possível porque ambos os personagens são, a seu modo, mitos da história latino-americana e, por isso, são excelentes fontes para a ficcionalização, nos moldes em que a narrativa histórica contemporânea se apresenta ao embaralhar, de forma proposital, as referências legadas pela história nesse processo de desconstrução das figuras mitificadas. Assim como García Márquez em *El general en su laberinto* (1989) humaniza a Bolívar, Roa Bastos, ao longo de sua carreira de escritor, vem resignificando esses imensos signos que são os heróis da história latino-americana. Por outro

lado, Roa Bastos não investe a mesma energia demolidora na ficcionalização de Elisa Alicia Lynch, preferindo recuperar traços com os quais a mesma tem sido recorrentemente textualizada para, por meio da fictícia aproximação entre *Ela* e Burton, apropriar-se de forma paródica do discurso do diplomata inglês e carnalizá-lo, fazendo Burton comportar-se como um personagem típico das narrativas orientais que tanto lhe agradavam.

Este narrador à vontade com as confidências sobre o diplomata inglês dialoga jocosamente inclusive com as leituras historiográficas, por exemplo quando afirma que:

*En la buena tradición filibustera de la Reina de los Mares – escribe en su Carta primera que Solano le dijo-: ‘El imperio trocó la enseña corsaria de sir Francis Drake y sus congéneres por la patente de corso de la ‘independencia protegida’, invento del nuevo pacto colonial cocinado entre gallos y medianoche por el Foreign Office y las cancillerías de Buenos Aires y del Imperio del Brasil’.* (ROA BASTOS, 2001, p. 59)

Observamos que a linguagem utilizada pelo personagem Solano López na fictícia carta de Burton citada pelo narrador reflete a ira desmedida do paraguaio em sua leitura da história de seu país e dos vizinhos. Ele a interpreta como uma sucessão em que os países deixam de ser colônias para obter a “independência protegida”, referência à atuação diplomática da Inglaterra naquele contexto junto a esses países em busca de favorecimento comercial.

Neste sentido, é importante ressaltar que uma das leituras mais cristalizadas entre as legadas pela historiografia da Guerra contra o Paraguai – o “revisionismo” - é a de que os países envolvidos foram arditosamente manipulados pelo Império britânico para fazer a guerra. Essa corrente acabou por transformar Solano López num herói, invertendo os pólos da equação, pois antes era visto como um usurpador louco. O discurso do narrador carnaliza a história ao criar um discurso de Solano López que reproduz exatamente esta versão, como se fosse ele a matriz da leitura revisionista. Esta versão é verossímil, pois seria de todo interesse, para o líder paraguaio, que seu país parecesse forte e soberano frente aos vizinhos, ainda que a situação política interna contrariasse a aludida liberdade. O uso de termos como “tradición filibustera” e “cocinado entre gallos y medianoche” reforça o rebaixamento e instaura o riso dessacralizador. O sintagma “nuevo pacto colonial cocinado entre gallos y medianoche” pode ser entendido como uma alusão à suposta tentativa de partilha, entre a Tríplice Aliança e o Império Britânico, do território do Paraguai, como consequência da derrota deste país na guerra. Assim, concluímos que o discurso historiográfico, aqui representado pela tese revisionista, é também rebaixado quando Roa Bastos o relaciona geneticamente com fictícios relatos de conversas entre um ditador neurastênico e um aventureiro inglês errante.

Outra estratégia literária de carnavalização e paródia é a apresentação de Richard Burton como um simulacro da Sherazade:

*Madama Elisa me pidió que relatara algunas historias de las Mil y una noches. Poco afecto a ficciones, el Mariscal, vencido por el sueño, empezó a roncar, sacudido de tanto en tanto por temblores palúdicos. La mariscala, completamente inmóvil, escuchaba contemplando el cielo encendido con todos sus fuegos. (ROA BASTOS, 2001, p. 71)*

A inversão está instaurada pois, se nas *Mil e uma noites* Sherazade conta histórias para viver, aqui é um homem que usa este expediente para uma conquista amorosa, não menos arriscada: “Yo estaba viviendo interiormente la aventura de otra historia que no pertenecía al Libro de las Noches; una aventura en la que el riesgo de la seducción era su mayor incentivo.” (2001, p. 72). Para tanto, segundo a citação que o narrador faz da carta de Burton, este se vale de um estratagema, que é a criação de um relato do derviche apaixonado por uma das sete donzelas de Sherazade. Este procedimento da história dentro da história reforça a filiação borgiana do relato ao multiplicá-la com um espelho, uma das metáforas do escritor argentino: “El derviche lo llama y le muestra a través de las rejas un espejo que refleja de un lado escenas licenciosas y del otro la manera de entrar en el espejo y de participar en ellas” (2001, p. 72). O derviche, numa busca noturna pela amada, encontra-a numa espécie de aquário. No entanto, quando ela se volta para se vestir, ele descobre que ela é a própria Sherazade.

No entanto, o procedimento de Burton não é bem-sucedido, pois a “mariscala” interrompe a sessão intempestivamente. Ainda assim, segundo o narrador, ele está fascinado por Madame Lynch, como atestariam a décimo-nona e a vigésima cartas do diplomata que, conforme o narrador, provocara tal furor na esposa de *sir* Richard que esta chegou a destruir muitos de seus escritos. As *Cartas* teriam se salvado ao terem sido impressas em segredo, sob pseudônimo. Assim o narrador justifica o fato de que nós leitores não tenhamos tido acesso a esta edição; ela faria parte da “obra invisível” de Burton, que ainda não lhe foi creditada.

O divertido resenhista ainda credita a Burton o fato de ter servido de ponte para que se divulgassem no Paraguai as histórias das Noites do Oriente, por meio das mulheres que serviam a “mariscala”. A explicação de como se deu isso merece transcrição, pela clara remissão borgiana:

*El propio sir Richard cuenta en sus Cartas que oyó repetir a una de esas mujeres, en una versión muy extraña y desfigurada (él ya había aprendido el guaraní), la historia de la Undécima Noche. Burton no se sorprende. Para él hay un solo mito de origen que se bifurca y que atraviesa en constante mutación y proliferación de narraciones las culturas de todos los pueblos y*

*todas las edades. 'La memoria de un individuo o de un pueblo, en trance de muerte –anota en digresión -, recobra de golpe los recuerdos del pasado y del porvenir, aun de los más remotos y desconocidos acontecimientos, por ínfimos que sean: un personaje, una palabra, un sueño, la cara de la maldad, que es lo único que queda cuando todo lo demás se ha perdido'.*  
(ROA BASTOS, 2001, p. 75)

Neste episódio, Roa Bastos se vale da biografia de Burton, marcada pelas constantes viagens e a curiosidade a respeito das mais diversas culturas e funde esses traços do inglês com os traços de um personagem de Jorge Luis Borges, indiciado pela referência ao mito que prolifera em diversas culturas, multiplicando-se. Eis concentradas, num parágrafo, certas obsessões borgianas: a memória, a morte, o imbricamento dos tempos, a figura da multiplicação (bifurcação), que em Borges se figurativiza nas complicadas evoluções simultâneas dos episódios do livro-labirinto de T'sui Pên, no conto “El jardín de senderos que se bifurcan”, por exemplo. Não nos parece, de fato, fortuita a semelhança entre o discurso de Roa Bastos, neste conto, e o dos contos de Jorge Luis Borges.

A carnavalização da história tem lugar neste relato também por meio da ficcionalização de um episódio da Guerra contra o Paraguai que foi a tomada, por parte dos paraguaios, de um “globo”, um balão usado pelos aliados para espiar o inimigo. No entanto, como explica o próprio narrador num arroubo metaficcional, “ *'Globo' es un modismo porteño que significa embuste, inflada mentira*” (2001, p. 63). O que são a narrativa histórica e a historiográfica senão, em certo sentido, infladas mentiras? Em ambas reside o “epos”, a fabricação de heróis e tramas; ambas pretendem convencer o leitor, embora a primeira explicita seu caráter de mentira, de construção discursiva. Mas voltemos ao episódio. O narrador faz referência à remissão que Burton teria registrado, no apêndice documental das *Cartas dos campos de batalha do Paraguai*, à captura de um globo de reconhecimento aliado (2001, p. 76). Poucos dias depois, um grupo de aeronautas é formado para aprender a usar o artefato, que é usado para introduzir dois espões na tenda do Marquês de Caxias à noite, pintados de tinta negra. Uma vez descobertos, são esfolados e devolvidos aos paraguaios. O riso satírico é provocado quando o narrador afirma que um dos incursores penetrara na antecâmara do “generalísimo brasileño”, que só pôde se salvar porque “*se hallaba negociando necesidades íntimas en el retrete*” (2001, p. 78). O uso proposital do verbo “negociar” com “necessidades íntimas” e o vaso sanitário (retrete, em espanhol) rebaixa o personagem e seu estatuto de representante do estado brasileiro. Introduce-se então, no relato, o pintor paraguaio Cándido López. Segundo o narrador, o mesmo teria pintado um quadro do balão, o que confirmaria, a seu ver, a veracidade do episódio.

Esta é uma outra figura tipicamente borgiana que reaparece neste conto e que, na verdade, é bipartida, forma o duplo. Enquanto em “El ojo de la luna” Roa Bastos poetiza ao propor que Cándido López passou a apoiar o Paraguai e, convivendo na frente de batalha, sofre progressivas mutilações até que, sem braços e pernas, passou a pintar com a boca, em “Frente al frente paraguayo”, o autor imagina um duplo paraguaio para o pintor argentino, que passa pelo mesmo calvário:

*Cándido López es la única figura real, pero invisible, en medio de esa trituración espectral que mezcla el alba con la noche, los seres vivientes con los minerales y el horror, las penurias y la muerte con la potencia invencible de la vida. La presencia constante y silenciosa del pintor menguante se ha convertido en un elemento anodino del paisaje. No, desde luego, para el ojo implacable del Cazador que lo vigila. Un casco de obús le vuela el brazo izquierdo, que ya empezaba a ser diestro. Jerónimo ya lo llevaba a las cavernas donde los curanderos indígenas lo atienden. Aprende a pintar con el pincel encastrado entre los dedos de los pies. Sucesivamente pierde ambas piernas a la altura de las rodillas. Aprende a pintar con el pincel apretado entre los dientes.* (ROA BASTOS, 2001, p. 81)

Este gesto de “pintar com a boca” poderia ser lido como uma metáfora da escrita da história, visto que a base de toda escritura é a linguagem verbal e mesmo os demais códigos não-verbais só podem ser lidos com a intermediação das palavras. Quando o narrador afirma que o pintor é real, mas invisível, vemos aí uma referência ao fato de que López, com seu afã realista, tinha a ilusão de que se apagariam as marcas de sua intervenção criadora em seus quadros, que o leitor interpretaria como reflexos do mundo real. No entanto, como o próprio narrador indicia, a própria realidade se transfigura numa “trituration espectral”, tudo que a compõe se dissolve no próprio mundo “real” transfigurado. López, ao tentar camuflar-se entre os elementos da paisagem, seja para se esconder dos inimigos, seja para que sua obra se aproxime o máximo possível da “realidade”, não é invisível para quem o vigia: o “Cazador” implacável. Quem seria este último personagem? O narrador não dá mais elementos para caracterizá-lo, o que nos leva a identificar neste ser absoluto, identificado com um nome próprio indiciado pela inicial maiúscula, uma possível referência à divindade que guia o destino de todas as criaturas.

No entanto, enquanto o argentino pode pintar as cenas de triunfo de seu país, o paraguaio tem que se resignar com o massacre de seu povo desarmado, faminto e nu. Como afirma o narrador, “... un hombre pinta *Escenas de la Guerra del Paraguay* para que en el espejo sin tiempo ni espacio de la realidad otra sombra componga *Escenas de la destrucción*

*del Paraguay*” (2001, p. 101). A atuação do duplo se figurativiza linguisticamente na existência de duas obras, destacadas em negrito pelo narrador, opostas e complementares. Revela-se o *fatum*, pois “*uno estará entre los vencedores, el otro será la réplica de los vencidos. Uno se irá creyendo en la gloria, el otro se quedará para vivir la ignominia*” (2001, p. 101). Aponta-se ainda para o sentido induzido pelo autor na escrita da história na oposição entre os nomes “Guerra contra o Paraguai” e “destruição do Paraguai”.

Assim, percebemos que Cándido López e seu duplo guardam uma relação especular que os aproxima mas, ao mesmo tempo, os opõe. Enquanto o argentino tem a mão mutilada no relato “Frente al frente argentino”, o que para nós é lido como figurativização metonímica do cerceamento de sua criatividade, colocada a serviço do poder constituído do estado, em “Frente al frente paraguayo” seu duplo não apenas tem a mão mutilada, mas praticamente a metade do corpo fantasticamente desaparece. Mesmo assim, o pintor se obstina em continuar trabalhando, silenciosamente, com o pincel colocado entre os dentes. Este discurso pictórico gerado “entre” acaba por nos remeter também ao comentário de Mitre anteriormente citado de que “*hay que traducir las interlíneas, el espacio vacío entre verso y verso*” (2001, p. 17). O vazio é o lugar ocupado pelo duplo de Cándido López. Ao passo que o pintor argentino teve suas obras compradas pelo governo e expostas em espaço público exemplar – o museu, o paraguaio não gozará da mesma fama, sua existência se limita ao espaço infernal da guerra, nas palavras do narrador: “*es la única figura real, pero invisible, en medio de esa trituración espectral que mezcla el alba con la noche, los seres vivientes con los minerales y el horror, las penurias y la muerte con la potencia invencible de la vida*” (2001, p.81). Por fim, o gesto de pintar com os dentes pode ser metaforicamente lido como um esforço desesperado de escrever a história, ainda que seja um trabalho silencioso e praticamente desconhecido, localizado nas entrelinhas, no espaço vazio. Todas as escrituras que de alguma forma são reprimidas estão exemplarmente representadas nesta imagem da figura real, mas invisível, do Cándido López paraguaio que corporifica, como explica o narrador, a mistura da potência invencível da vida, a paciente espera de toda escritura de ser um dia decifrada – com o horror, a penúria e a morte, risco intrínseco a toda narrativa de ser esquecida. As versões marginalizadas da história pairam sobre nós como espectros difusos.

Mais uma vez verificamos como, com muita competência, Roa Bastos manipula o discurso narrativo. A remissão implícita a Borges, por meio das figuras desdobradas, da imitação de seu estilo e da presença do fantástico que habita o “real” – uma figurativização da falta de sentido da vida ou, em outras palavras, de que todo sentido não está dado mas é historicamente construído - nos faz pensar na filosofia que orienta o projeto ficcional de ambos os escritores, baseada no questionamento constante à noção de verdade, por meio de

um fino humor. A leitura de ambos os contos de Roa Bastos nos conduz à conclusão de que seu ponto-chave está no questionamento da representação, seja por meio da ingenuidade das imagens realistas e demasiado simplistas de Cándido López, seja pela ambigüidade da própria palavra, a poesia, no caso de Mitre e sua tradução da *Divina Commedia*. No segundo conto, o mesmo questionamento se coloca quando personagens históricos como Burton, Solano López, Elisa Lynch e Caxias são transformados em personagens da ficção dentro da ficção que é a reescritura paródica dos trechos das *Cartas* de Burton dentro do conto “Frente al frente paraguay”. O conto se conclui com uma tocante fabulação de um duplo paraguaio para o pintor argentino, uma espécie de libelo contra o silenciamento de determinadas escrituras, normalmente aquelas que se encontram numa posição subalterna, por serem originárias de autores e espaços geográficos historicamente desfavorecidos.

Multiplicação dos discursos, dialogismo, pluridiscursividade, quebra da reverência face ao fenômeno da representação literária: como se vê, Roa Bastos sabe muito bem como aplicar as lições que Jorge Luis Borges, em sua iluminada cegueira, propusera aos leitores.

#### REFERÊNCIAS

BORGES, Jorge Luis. *Ficciones*. Buenos Aires: Emecé, 1956.

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

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. *El general en su laberinto*. Madri, Mondadori, 1989.

ROA BASTOS, A. “El ojo de la luna.” *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madri, nº 493/494, p. 13-23, jul./ago. 1991.

ROA BASTOS, A. et al. *Los conjurados del Quilombo del Gran Chaco*. Buenos Aires, Alfaguara, 2001.

