

AUGUSTO ROA BASTOS: IMAGEN(S) DO EXÍLIO

Valdir Olivo Júnior

Universidade Federal de Santa Catarina

Resumo: Ao interrogar o sentido da escolha do escritor paraguaio Augusto Roa Bastos em voltar-se para o cinema e compor roteiros, este artigo propõe problematizar a relação entre cinema e exílio partindo da concepção de montagem e sua potencialidade em exilar blocos de imagens e criar fantasmas. A montagem, que corresponde ao conceito de “poética das variações” desenvolvido pelo escritor, se constitui como itinerário da memória à *contravida* que regressa a uma origem sempre perdida e se faz *imaginário*, como conjunto de imagens inventadas e exiladas.

Palavras-chave: Augusto Roa Bastos. Literatura. Cinema. Exílio

1 A história como montagem

El ácido más corrosivo para el ejercicio de las buenas letras es el exilio de la tierra y de la lengua natales. Pero no es preciso quejarse de él sino tomarlo como antídoto contra la enfermedad de la molicie sedentaria, más nociva aun que el exilio (ROA BASTOS, 1996, p. 43)

A relação do escritor paraguaio Augusto Roa Bastos com o cinema começa anos após seu primeiro exílio na Argentina. No ano de 1958 inicia seu trabalho como roteirista e mantém uma produção prolífica de roteiros pelo decorrer da década de 1960, um período fértil para o cinema ocidental, época da eclosão dos “novos cinemas”, que tiveram suas manifestações por muitos países e que na maioria dos países da América Latina se mostraram como herdeiros do cinema soviético, da *nouvelle vague* francesa, do cinema *noir* estadunidense e do *neorrealismo* italiano. Seu último trabalho como roteirista data de 1974.



Esta obra está licenciada sob uma [Licença Creative Commons](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/).

Dois anos depois um golpe de estado depõe Isabel Perón dando início à ditadura. Roa Bastos deverá empreender um novo exílio rumo à França, abandonando então seu trabalho como roteirista.¹

Em lugar de buscar nos filmes roteirizados por Roa Bastos elementos que definam aspectos de sua composição cinematográfica e como estes se articulam em seus textos, este trabalho propõe questionar acerca do sentido da escolha de Roa Bastos, já escritor, em voltar-se para o cinema e compor roteiros cinematográficos. Acredito que esse interesse pelo cinema (tornar-se diretor era uma de suas aspirações) se dá principalmente pelas propriedades da montagem cinematográfica em exilar blocos de imagens e criar fantasmas.

Ao refletir sobre a relação entre cinema e literatura em um livro pouco conhecido chamado *Mis reflexiones sobre el guión y el guión cinematográfico de Hijo de Hombre*, publicado em 1993, o escritor recorre à comparação entre a árvore, o bosque e à noção de realidade, afirmando:

La imagen árbol en un fotograma y la palabra árbol en una frase escrita difieren en sus relaciones: la palabra escrita árbol, en un texto escrito, es incompleta y ambigua: relaciona con los conceptos de madera, bosque y sus diversas connotaciones en el contexto en que se halla escrita. En la imagen árbol, en un fotograma, el signo identifica o confunde significante y significado. El montaje de esta imagen en el contexto de la secuencia respectivamente es el que le impartirá sus relaciones significativas o simbólicas que trascienden el mero realismo de la imagen escueta (ROA BASTOS, 1993, p. 20).

A importância maior aqui está na concepção da montagem, que começa a ser delineada por Roa Bastos. Encontramos nas palavras do roteirista eco do princípio fundamental da montagem, o experimento de Kuleshov, chamado “efeito Kuleshov” que procurava demonstrar que não percebemos imagens isoladas. De forma que no cinema uma imagem só tem sentido em relação às imagens que a acompanham. Como esclarece Eisenstein, “dois pedaços de filme de qualquer tipo, colocados juntos, inevitavelmente criam um novo conceito, uma nova qualidade, que surge da justaposição” (EISENSTEIN, 2002, p. 14). O diretor e teórico russo desenvolve a ideia de uma “nova qualidade”, levando em conta

¹ Ao partir para a França, Roa Bastos deixa na Argentina um legado de 13 filmes, além de uma parte considerável de sua produção literária, entre os filmes roteirizados por ele destaca: *El trueno entre las hojas* (1958) com direção de Armando Bó, *La sangre y la semilla* (1959) com direção de Alberto Du Bois, *Sabaleros* (1959) também com direção de Armando Bó, *Shunko* (1960) e *Alias Gardelito* (1961) ambos com direção e atuação de Lautaro Murúa, entre outros. Talvez o filme mais conhecido entre todos os roteirizados por ele seja o filme *La sed* (1960), também conhecido como *Hijo de hombre* ou *Choferes del Chaco*. Este filme foi dirigido por Lucas Demare e possui atuação do famoso ator espanhol Paco Rabal, é deste filme o único roteiro existente hoje. Vale ressaltar que os filmes roteirizados por Roa são desconhecidos para a maioria dos especialistas em sua obra.

que não se trata de uma simples colagem de fragmentos fílmicos, mas que esta deve suscitar o estímulo criativo do espectador.

O que a compreensão da montagem implica essencialmente? Neste caso, cada fragmento de montagem já não existe mais como algo não-relacionado, mas com uma dada *representação particular* do tema geral, que penetra igualmente todos os fotogramas. A justaposição destes detalhes parciais em uma dada estrutura de montagem cria e faz surgir aquela qualidade *geral* em que cada detalhe teve participação e que reúne todo os detalhes num *todo*, isto é, naquela *imagem* generalizada, mediante a qual o autor, seguido pelo espectador, apreende o tema (EISENSTEIN, 2002, p. 18).

Eisenstein talvez seja o primeiro em conceituar um “princípio da montagem em geral”, assumindo-a não como uma especificidade unicamente cinematográfica, mas também inerente à própria literatura, como sugere ao comparar e analisar a montagem em pinturas, poemas e no conceito de “palavra *portmanteau*” desenvolvido por Lewis Carrol. No entanto, ele vê a montagem fílmica como passível de um *todo* fechado, através daquilo que denomina “imagem generalizada”. Nesse sentido é fundamental a problematização de Deleuze ao conceituar sobre o “corte móvel” de um todo que é sempre aberto, passível de conexões variáveis, já que toda imagem se mostra como expressão da duração e do virtual.

A especificidade da imagem cinematográfica só surgirá verdadeiramente quando o cinema se liberte de sua imobilidade. Nos primórdios do cinema, durante o chamado teatro filmado, os filmes eram compostos por um só plano, com apenas uma tomada e um enquadramento fixo. A verdadeira evolução do cinema e a descoberta de sua especificidade ocorrem quando a câmara se liberta deste estado de imobilidade.

Como afirma Deleuze, “a evolução do cinema, a conquista de sua própria essência ou novidade se fará pela montagem, pela câmara móvel e pela emancipação da filmagem que se separa da projeção” (DELEUZE, 1985, p. 12). A montagem para o filósofo francês possui, a grosso modo, dois grandes estágios. No primeiro sua função é basicamente o agenciamento das *imagens-movimento* na formação do todo. A *imagem-movimento* para Deleuze está basicamente identificada com o “plano”, um corte móvel da duração, um movimento que se bifurca; de um lado a relação entre as imagens e de outro a associação na formação de um todo que é sempre aberto. A *imagem-movimento* é uma imagem indireta do tempo. O segundo estágio surge com o advento da *imagem-tempo*, a nova função da montagem está em fazer com que o tempo surja em seu estado puro na imagem, a montagem se subordina ao tempo, se transforma em “mostragem” afirma Deleuze.

Neste momento é importante entender que é através da montagem que Roa Bastos reconstrói, por exemplo, imagens de figuras históricas como a do ditador Francia. A

montagem roabastiana coloca em crise representações consolidadas historicamente na busca de questionar estes “bens culturais” e reescrevê-las “heustoricamente²” a partir de uma visão eustereoscópica do “real”.

Pois todos os bens culturais que ele vê [materialismo histórico] têm uma origem sobre a qual ele não pode refletir sem horror. Devem sua existência não somente ao esforço dos grandes gênios que os criaram, como à corvéia anônima dos seus contemporâneos. Nunca houve um monumento da cultura que não fosse também um monumento da barbárie. (BENJAMIN, 2008, p. 225)

O arquivo roabastiano composto por peças de teatro romances, poemas, contos, roteiros, músicas, ensaios e artigos de jornais e revistas espalhados entre Paraguai, Argentina, França e Espanha, inicia-se com o livro *La carcajada*, uma peça teatral datada de 1930. Nenhuma escritura é estática e sempre está em movimento, expandindo, deslizando, sendo confrontada ou confrontando-se. No entanto, o arquivo roabastiano está marcado pelo retorno de personagens, temas, motivos e imagens através de uma tessitura complexa e mutante. Seus textos estão sempre em relação, podendo ser conjugados de forma rica e variável. Este fenômeno é identificado e desenvolvido no prólogo de uma edição francesa de seu romance *Hijo de hombre*, sob o título de “poética das variações”:

Esta “poética de las variaciones”, una de mis invenciones retóricas, tiene su justificativa en el hecho, no comprobado, de que lo absolutamente original seria ilegible e incomprensible. Solo se puede variar-reinventar lo ya dicho, lo ya visto, lo ya existente. Crear es creer en lo nuevo, en lo dicho de otra manera, de una manera de decir que dice por la manera. La justificación es débil, lo reconozco; pero aún así, la poética de las variaciones se sostiene desde el ángulo del sujeto-autor que trabaja en el universo no infinito pero sí transfinito de los significados y los signos (ROA BASTOS, 1995, *apud* COURTHÈS, 2007, p. 01).

O fato de que se trate de uma invenção de Roa Bastos é questionável; é justamente neste livro, datado de 1974, que ele começa a ter essa consciência da poética das variações, mas suas primeiras manifestações se encontram mais claramente no livro *El baldio* de 1966. Parece-me bastante revelador o fato de essa consciência surgir justamente após seu trabalho como roteirista na Argentina. Dessa forma, por mais que ele desenvolva e dê um título a esse

² Palavra valise de Glauber Rocha. Poderíamos afirmar que grande parte da obra de Roa Bastos trata da elaboração de uma *heustória* onde o “eu” se encontra no centro da história, reelaborando elementos históricos, onde as personagens se colocam como condensações da experiência de grupos, classes, nações, as figuras representam forças da história e sua relação com o poder. Em outras palavras, seja em sua obra literária ou filmica a proposta roabastiana é reconstruir a história a partir de pequenos fragmentos ou bens culturais. De forma que poderíamos incluir como seu o objetivo do próprio Benjamin segundo o qual “a primeira etapa deste caminho será aplicar à história o princípio da montagem e descobrir na análise do pequeno momento individual o cristal do acontecimento total” (BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Tradução do alemão: Irene Aron. Tradução do francês: Cleonice Paes. UFMG: Belo Horizonte, 2006, p. 500).

mecanismo narrativo vejo nele não uma invenção, mas uma reutilização de um aspecto típico da composição cinematográfica, a montagem.

Nesse mecanismo os relatos breves dão origem a relatos longos e vice-versa; seu primeiro conto intitulado *Lucha hasta el alba* será a semente de seu romance *Yo el supremo* (1974). Existem células em cada relato ou até relatos inteiros que permeiam direta ou indiretamente toda seu labor criativo, montando e remontando sua obra e a própria história.

Em suas reflexões sobre o roteiro, Roa Bastos mostra de outra forma essa sua “poética das variações”; neste livro ele denomina “relato parasita” um projeto de romance (intitulado *Mi reino, el terror*) que teria surgido no processo de criação de *Yo el supremo*, como “um pesadelo dentro do pesadelo” (ROA BASTOS, 1993. p. 14), mostrando outra face do ditador paraguaio, desta forma teríamos já três relatos relacionados, desde seu primeiro conto até este último “relato parasita”.

Da mesma forma o conto “Kurupi” publicado no livro *El baldio* surge como um capítulo do romance *Hijo de hombre* que ganhará vida própria. Esta descrição se assemelha muito ao processo de filmagem, onde infinitas horas de gravação se transformarão em não mais que duas horas em média, deixando muito material que poderá ser reutilizado em outros projetos, como no caso de *Terra em transe* (1969) de Glauber Rocha, em que o diretor aproveitou imagens de seu documentário *Maranhão 66* (1966), inserindo dessa forma o documentário na ficção.

Este processo tem maior potencialidade em Guy Debord com *Hurléments en faveur de Sade* (1952), *A sociedade do espetáculo* (1973) e posteriormente com Godard com suas *Histoire(s) du cinéma: Toutes les histoires* (1989). Da mesma forma as personagens roabastianas são como atores representando diferentes papéis ou mesmo dando continuidade em um único papel em distintos relatos, como no caso de Gretchen:

Margaret Plexines, la Gretchen del relato “Carpincheros”, era hija de uno de estos extranjeros escapados de la derrota. Gretchen huyo con los hombres del río. Su historia se perdió en los ríos del Alto Paraná. Su leyenda quedó viva en la memoria de la gente de Iturbe (ROA BASTOS, 1995, p. 75).

Nesse trecho, pertencente ao romance *Contravida* (1994), o narrador faz menção direta a outro relato, como uma espécie de *link* levando o leitor a outro ambiente, outras circunstâncias e relacionando os dois relatos de forma viva e em movimento.

Não há origem, seus relatos estão conectados, reinventados e copiados de forma não linear, falsificando sua própria obra, mas também a história. Uma montagem falsificante. Ao analisar a figura do falsário em Welles, partindo do filme *F de falso*, afirma:

Em suma, o falsário não pode ser reduzido a um mero copiadador, nem a um mentiroso, pois o que é falso não é apenas a cópia, mas já o modelo. Não deveríamos dizer então que mesmo o artista, mesmo Vermeer, mesmo Picasso, é um falsário, já que faz um modelo com aparências, correndo o risco de que o próximo artista devolva o modelo às aparências para fazer um novo modelo? Onde termina a “má” relação Elmer-Picasso, onde começa a “boa” relação Picasso-Velásquez? Longa é a cadeia de falsário do homem verídico ao artista (DELEUZE, 2007, p. 178).

O devir se opõe à história e o devir é a potência do falso. Assim como Deleuze, Roa Bastos afirma a impossibilidade do novo e original, negando também a ideia de um “modelo”. O filósofo francês dá continuidade ao raciocínio e conclui que o homem verídico e o falsário se encontram na mesma cadeia onde o artista é a potência última do falso como “criador de verdades” Deleuze (2007, p. 179). Dessa maneira se explica a metáfora da cebola presente no conto “Contar un cuento”:

Para mí la verdad es la que queda cuando ha desaparecido toda la realidad, cuando se ha quemado la memoria de la costumbre, el bosque que nos impide ver el árbol. Sólo podemos aludirla vagamente, o soñarla, o imaginarla. Una cebolla. Usted le saca una capa tras otra, y ¿qué es lo que queda? Nada, pero esa nada es todo, o por lo menos un tufo picante que nos hace lagrimear los ojos (ROA BASTOS, 2005, p. 09-10).

De forma que para cada camada (verdade) o vazio que dá origem a nova camada, até o vazio último (a morte) “que faz lacrimejar os olhos”. A afecção que acompanha a obra de arte é revelada através daquilo que Roland Barthes denomina *punctum*, a pungência do patético que se revela através da memória.

Em *A Câmara clara*, Roland Barthes, identifica a existência de dois elementos co-presentes na fotografia. São eles o *studium* como os aspectos culturais presentes na cultura do *spectator*³, através do qual perceberá a fotografia. E o *punctum* que vem para quebrar ou escandir o anterior, surge como uma flecha que parte da foto em direção ao *spectator* ferindo-o, essa ferida revela o patético que acompanha a imagem.

Segundo Barthes, um simples detalhe associado a uma lembrança basta pra encontrar na imagem o *punctum*, “às vezes acontece de eu poder conhecer melhor uma foto de que me lembro do que uma foto que vejo” Barthes (1984, p. 83), dessa forma a memória surge como modalizadora na construção de um discurso sobre a imagem; a memória sempre remete a um corte móvel do todo aberto que extrapola os limites espaciais (tela, quadro, plano) e se lança

³ Segundo Barthes (1984) a foto é objeto de três práticas, sendo elas o *operator* que seria o fotógrafo, o *spectator* aquele que vê e se detém uma análise da foto e o *spectrum*, o fantasma do objeto impresso no filme que marca o “retorno do morto”.

ao infinito, ao extra-campo invisível, ao desejo que é lançado para além do que a imagem deixa ver; é como enxergar o movimento da luz pululando em cada imagem.

2 A imagem exilada

Desmontar e montar a cebola, como se desmonta o relato e a história. A montagem é o que parece fascinar Roa Bastos e levá-lo ao estudo do cinema e do roteiro.

Con el dinero que me pagaron por los derechos de adaptación de *Hijo de hombre* empecé a comprarme los indispensables artilugios de estudio. Tenía en mi gabinete de trabajo una moviola vieja comprada a los estudios de la Sono Film; en este artilugio de montaje estudiaba como a la lupa, fotograma por fotograma, las películas de los grandes del cine y ensayaba los principios del montaje que es uno de los procedimientos más creativos y difíciles en la elaboración de un film (ROA BASTOS, 1993, p. 13).

Afirma possuir cópias de fragmentos de filmes dos principais clássicos russos, ingleses, franceses e norte-americanos, uma cópia inteira de *Cidadão Kane* e uma câmera Arriflex com a qual ensaiava desde o *close up* até as inumeráveis possibilidades da profundidade de campo. Era comum nessa época, anos 1950 e 1960, que as cópias de filmes estrangeiros chegassem fragmentadas à Argentina, fato que pode ter gerado uma nova perspectiva desses diretores em relação ao cinema. Essa questão será lembrada por Edgardo Cozarinsky ao resgatar artigos e livros de Alberto Tabbia.

Segundo Cozarinsky há um texto de Tabbia em que ele faz um elogio aos fragmentos, um culto as ruínas, lembra que nos antigos cineclubes de Buenos Aires era comum que os filmes chegassem mutilados, versões incompletas, restos de filmes célebres, este fato despertava nas pessoas que iam assistir uma espécie de nostalgia em ver o filme completo, quando anos depois viajando pelas cinematecas do mundo ele encontrava os filmes completos a impressão nunca era tão forte. Dessa forma Tabbia comparava esses fragmentos à Vênus de Milo:

'¿Quién puede pensar que sería más interesante con los brazos?'; y dice que las ruinas hacen trabajar la imaginación, que nos dan la intuición de un mundo desaparecido, y al mismo tiempo, la falta de algo o el estado de ruina es un *memento mori*. Estos textos me hicieron pensar mucho en esa experiencia del cine relacionada con la infancia, el cine que te hace funcionar como de a pedacitos, frente a la televisión que es un *continuum* ininterrumpido donde no hay mucho llamado a la imaginación. En una película hay una cuestión de sintaxis que está organizada de otra manera: aunque vieras diez minutos, cuarenta minutos de *La pasión de Juana de Arco* o de *Vampyr*, esos fragmentos te hacían funcionar, te daban una intuición de las capacidades del cine.⁴

⁴ Trecho extraído de <http://www.tijeretazos.net/Acrobat/Abecedario%20Cozarinsky.pdf>

Dessa forma talvez pudéssemos afirmar que a grande potencialidade da montagem, do cinema e do que Roa denomina “poética das variações” não seja o resultado final do filme como um todo, como vê Eisenstein, mas as pequenas células do relato, composto de imagens e partes exiladas. O filme como ruína, peças de um quebra-cabeça que nunca poderá ser completado. O paradoxo da montagem parece estar no que é mostrado como pedaços de filmes e de imagens que serão construídos através da justaposição de imagens e no que não é mostrado como corte de uma realidade jamais alcançada.

La realidad del mundo, del ser humano, es esencialmente fragmentaria, como si estuviera reflejada en un espejo roto. Los escritos póstumos se parecen a esos fragmentos que brillan en la oscuridad. Tratan de contar una historia en ruinas. Son fragmentos de ruinas ellos mismos. Ofrecen un lugar de residencia adecuado a lo que ya no volveremos a ser. Y esto sucede con mayor razón en el gran espejo roto de la historia de un país, de la humanidad, sembrada de ruinas, entre las cuales caminan desorientados los muertos de este mundo como si estuvieran vivos. Quisiera demoler esas ruinas. “la demolición de una ruina es siempre un espectáculo hermoso y aterrador”, escribía Djuna Banes: En cierto sentido, todas las obras son póstumas. Algunas están destinadas a sobrevivir a sus autores, lo que algunas veces sucede. Las otras no son más que ruinas. Uno acaba aprendiendo de ellas la inmovilidad resignada (ROA BASTOS, 1993, p. 26).

No entanto, existe outro cinema que busca a unidade e uma suposta representatividade da imagem. Benjamin acreditava que a cidade e a multidão só poderiam ser realmente experimentadas através da tela do cinema, pensamento que parece corresponder com o de Vertov e seu *Homem com a câmera do cinema* (1929), através da câmera móvel e da montagem o cinema pode mostrar a cidade de todos os seus ângulos e pontos de vista. O que evidencia tal posicionamento é a capacidade de um certo cinema em fornecer uma experiência da massa, criar um corpo da massa, como identifica Podoroga (1990, *apud* Buck-Morss, 2009, p. 20): “nenhuma realidade poderia suportar a intensidade da massa que se mostra no cinema”.

Nesta intensidade radicaria, em parte, a preocupação de Benjamin ao ver o poder do cinema em constituir simulacros, como demonstrou claramente o cinema soviético que criou a ideia simulada do socialismo em um país através de um “nós socialistas”. A força da imagem na construção do simulacro socialista bem como seu conservadorismo se evidencia na múmia de Lênin conservada até hoje como monumento da face socialista. Face

Está reportagem realizada em Paris, no dia 7 de dezembro de 2001, por Teresa Orecchia, foi publicada integralmente no número 621, correspondente a março de 2002, da revista espanhola “Cuadernos hispanoamericanos”

recomposta e remodelada com o intuito de livrá-la de seus traços mongóis e tártaros, como bem lembrava Edgardo Cozarinsky⁵.

Em relação à América Latina houve pelo menos um acontecimento importante para os cinemas elaborados na década de 1960, foi o encontro de cineastas latino-americanos ocorrido em Viña del Mar no ano de 1969 sob a presidência honorária de Ernesto Che Guevara, morto dois anos antes na Bolívia. Além da mostra de filmes, debates e acontecimentos políticos importantes, podemos dizer que esse evento foi o apogeu para muitos que acreditavam na constituição de um cinema propriamente latino-americano. No entanto, o que parece ser mais interessante nesse festival está naquilo que Gilles Deleuze propunha como base do cinema político moderno no Ocidente a idéia de que o povo está faltando, no sentido de que não existe um povo, ou *ainda* não existe. Para Deleuze, essa constatação de um povo que falta:

Não é a renúncia ao cinema político, mas, ao contrário, a nova base sobre a qual ele tem de se fundar, no Terceiro Mundo e nas minorias. É preciso que a arte, particularmente a arte cinematográfica, participe dessa tarefa: não dirigir-se a um povo suposto, já presente, mas contribuir para a invenção de um povo. No momento em que o senhor, o colonizador proclama “nunca houve um povo aqui”, o povo que falta é um devir, ele se inventa, nas favelas e nos campos, ou nos guetos, com novas condições de luta, para as quais uma arte necessariamente política tem de contribuir (DELEUZE, 2007, p. 259-260).

A partir dessa concepção do povo como devir, como categoria a ser inventada é possível discutir os filmes deste período e pensar como o cinema se articula não só nos filmes do festival, mas desde a década de 1960, período em que Roa escreveu seus roteiros.

A partir da Revolução Cubana os cinemas e as literaturas passam por um processo de reavaliação e essa falta ou criação de um povo talvez seja a grande característica da literatura e do cinema desde então. Na literatura o debate vai surgir entre os escritores do chamado *Boom* e no cinema através dos Novos Cinemas. Não se trata mais de uma representação do povo e tampouco uma denúncia de um povo vitimado pela fome ou pelo descaso político como é o caso de *Cinco vezes favela* (1962) de cinco diretores nacionais⁶, *Tire dié* (1960) e *Crônica de um niño solo* (1965), ambos de Fernando Birri. Neste cinema existe um povo que se faz, surgindo na tela não como ator passivo, mas como agente dotado de poder revolucionário, é o caso de *La hora de los hornos* (1968) de Fernando "Pino" Solanas y Octavio Getino e *Memorias del subdesarrollo* de Tomás Gutiérrez Alea, para citar somente dois que foram projetados no festival.

⁵ COZARINSKY, Edgardo. *El pase del testigo*. Buenos Aires: Sudamericana, 2000, p. 15.

⁶ Marcos Farias, Miguel Borges, Cacá Diegues, Joaquim Pedro de Andrade e Leon Hirszman.

Nestes filmes, a categoria de espectador é substituída pela de participante ativo da história. No entanto, é importante trazer à baila uma problematização daquilo que se esconde nas entrelinhas desse cinema. Refiro-me àquilo que Giorgio Agamben em conferência realizada na Universidade Federal de Santa Catarina definiria como “dispositivo”.

Para Agamben um dispositivo é tudo aquilo que tenha capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres vivos (AGAMBEN, 2009, p. 40). Segundo ele, o desenvolvimento capitalista teria sido responsável por gerar uma acumulação e uma proliferação desmesurada de dispositivos. Caberia questionar-nos sobre alguns dos filmes dessa geração, como é o caso mais claramente de *La hora de los hornos* (1968) ou mesmo o mais recente *Memórias del saqueo* (2004), ambos de Pino Solanas, se eles também não seriam, de alguma forma, um dispositivo que faz com que o espectador atue a favor de uma ação política direcionada a um “nós” que não deixa espaço para qualquer individualidade ou singularidade. Não estar de acordo com as exigências e especificidades desse plural significa estar fora, expulso da categoria de povo.

O texto robastiano parece inserir-se justamente como resposta a esse dispositivo lingüístico do “nós” singularizante. Em *El fiscal* (1993), uma de suas últimas obras, o narrador Felix Moral afirma que o exílio é um elemento intrínseco a toda a humanidade moderna:

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).

Roa Bastos antecipa as reflexões de Jean Luc Nancy feitas no ensaio “La existencia exiliada” publicado dois anos depois. Gostaria de pensar que exista certa potencialidade no exílio que se encontra presente já em seus primeiros filmes roteirizados bem como em seus contos. Uma potencialidade presente justamente no rompimento com a categoria de “povo”, antes mesmo de Glauber Rocha que para Deleuze seria o primeiro a promover tal fissura. A imagem vinda do exílio é livre do corpo da massa, se destaca como corpo sempre diferente, estrangeiro e mutilado⁷.

⁷ Os corpos em Roa parecem estar sempre insepultos de forma a ressaltar sua decomposição e os personagens aparecem fragmentariamente, muitas vezes encobertos pela escuridão. É o caso claramente de *Alias Gardelito* (1961), um filme de partes, pedaços de lugares e corpos esquartejados pela escuridão do mundo originário, que a todo momento está “engolindo” os meios, de onde Gardelito não pode sair.

Se o simulacro soviético, o “nós socialistas” do antigo cinema soviético, opta pela manutenção da categoria –nesse sentido a mumificação de Lênin recobra uma significância bastante paradigmática– Roa prefere o desmembramento da categoria de povo e decomposição do corpo enquanto imagem e texto optando pelo fragmentário. Antes de ser tudo, no sentido eisensteiniano, a montagem é parte, ou melhor, descasca o real até mostrar a imagem como nada, como pura imagem. Como afirma Agamben, “uma definição de homem de nosso ponto de vista específico poderia ser que o homem é o animal que vai ao cinema. Ele se interessa por imagens mesmo tendo reconhecido que não são seres verdadeiros” Agamben (2004, p. 02). A imagem entendida dessa forma dispensa a referência ou a representatividade em relação ao real.

Para Agamben existem duas condições transcendentais da montagem, são elas a repetição e o corte. Repetir é um retorno como possibilidade daquilo que foi, de maneira análoga à memória que restitui ao passado sua possibilidade podendo transformar o real em possível e o possível em real, fazendo com que o não-consumado torne-se consumado. Ao refletir sobre o corte Agamben compara o cinema à poesia, como hesitação entre a imagem e sentido, entre o som e sentido. O corte suspende a palavra ou a imagem de seu sentido para exibi-la como pura imagem, a “potência de corte que trabalha a imagem ela mesma, que a subtrai ao poder narrativo para expô-la enquanto tal” Agamben (2004, p. 02).

O corte exila a imagem, e dessa forma filmar é exilar, é transforma o referente⁸ em fantasma, como o “embalsamento”⁹ de Santiago feito por João Moreira Salles. No caso de *Santiago* (2006) o exílio do personagem não se explica pelo fato de ele ser um imigrante argentino que trabalhou por década como mordomo na casa da família Moreira Salles, mas pela sua condição anacrônica, Santiago é um colecionador de fantasmas, possuía mais de trinta mil páginas de histórias de dinastias todas datilografadas, separadas, amarradas e catalogadas. Ao final do documentário Moreira Salles revela certo vazio ao tentar filma a história de Santiago, explica essa distância afirmando que durante toda a filmagem ele não era apenas um diretor e Santiago um personagem, mas que durante toda a filmagem ele nunca deixou de ser o filho do dono da casa e Santiago o mordomo. No entanto, essa distância está também em uma sacralização de Santiago e do passado; para aproximar-se mais de Santiago e

⁸ Apóio-me em Barthes e defino referente como sendo “não a coisa *facultativamente* real a que remete uma imagem ou um signo, mas a coisa *necessariamente* real que foi colocada diante da objetiva, sem a qual não haveria fotografia [ou cinema neste caso]” (BARTHES, op. cit., p. 1144-115)

⁹ Nos minutos finais do filme o personagem Santiago conta que ao ser questionado por seu amigo jornalista sobre o que aquelas pessoas estavam fazendo em seu apartamento ele lhe responde que eles estavam ali para embalsamá-lo.

perder-se em seu exílio talvez fosse necessária uma profanação do personagem e de seus arquivos, o que não ocorre no documentário. Ao filmar Santiago Moreira Salles filma também toda a fantasmagoria que compõe a vida do mordomo e faz dele também parte dessa fantasmagoria.

[Filmar] É um deslocar(-se) sem apagar a trajetória. É deixar rastro, ou melhor, é produzir rastro. Assim como escrever, propõe David Oubiña, “filmar es siempre un desarraigo. Sólo es posible escribir sobre aquello que se vuelve una obsesión porque se ha extraviado definitivamente. Sólo es posible filmar para conquistar el valor irremediable de una ausencia (GUIMARÃES SOARES, 2010, p. 01).

De “desarraigos” está composta a trajetória de Roa, é o exílio que o faz nascer como roteirista, seu interesse pelo cinema e seu trabalho como roteirista começam quando é exilado pela primeira vez na Argentina, mas também é o exílio que sela seu destino como escritor já que suas obras mais relevantes foram compostas no exílio. Quando é obrigado deixar a Argentina e marcha rumo à França, Roa doa, vende e queima todo seu material de cinema, inclusive seus roteiros (que para ele eram insignificantes e sem valor artístico visto seriam totalmente absorvidos pelo filme) além de algumas cópias originais de contos que nunca chegaram a ser publicados. Roa refere-se ao fato afirmando: “de todos modos, desde mi lejano refugio en Tolouse suelo pensar con nostalgia en estos despojos que son las inevitables mutilaciones de los exilios forzosos” Roa Bastos (2008. p. 25).

No texto roabastiano, o segundo nascimento, aquele que flui a *contravida*¹⁰, revela-se frente à iminência da morte, ou melhor, a literatura robastiana nasce da morte como na anedota narrada por Roa em *El portón de los sueños*, presente também no romance *Contravida*, na qual conta um episódio de sua infância. Segundo ele, uma noite, entre tantas que passava lendo à luz de lampião, acabou adormecendo e por pouco não incendiou a casa. O castigo imposto pelo pai foi à proibição das leituras noturnas. Mas na tentativa de burlar a medida paterna tem a ideia de encher um frasco com vaga-lumes para então dedicar-se a leitura durante as poucas horas de luz que a vida desses vaga-lumes poderia gerar. Referindo-se ao episódio afirma o narrador de *Contravida*: “ya por entonces me preguntaba si era inevitable y necesario que la escritura tuviera que nacer de la muerte” Roa Bastos (1995, p. 71). Este episódio é assumido como fundacional na literatura roabastiana. Frente a morte inexorável a literatura faz-se memória.

¹⁰ O conceito é desenvolvido por Roa Bastos e dá título a um de seus últimos relatos. “Recordar es retroceder, desnacer, meter la cabeza en el útero materno, a contravida.” (ROA BASTOS, *Vigilia del almirante*. Buenos Aires: Sudamericana, 1997, p. 19)

Porém diferente da memória proustiana onde o tempo perdido é reencontrado em Roa já não é possível o reencontro, resta apenas o itinerário pelos caminhos da memória. Dessa forma se texto se constitui como um itinerário da memória a *contravida* que regressa ao imaginário, como conjunto de imagens inventadas e exiladas. Dessa forma, a poética roabastiana é retorno da memória feito dentro da obra de forma que imagens isoladas do real e do ficcional se encontram rumo a uma origem sempre perdida e jamais alcançada, “sin lograr otra cosa que tejer el reverso de lo que nunca ocurrió” Roa Bastos (1995, p. 71).

De forma que a montagem em Roa é o ato cinematográfico por excelência que, em lugar de organizar o tempo linearmente e através de uma imagem indireta do tempo, ela vai buscar a coexistência ou uma relação não-cronológica do passado, através de *imagens-lembranças* ou *lençóis de passado*. Se há uma “contra-vida” poderíamos dizer que também há uma contra-história. A imagem fundamental a partir da qual Roa estruturará grande parte de sua obra será a do baldio, que indica ao mesmo tempo fim e início. O fim do território da infância que já nunca poderá ser reencontrada em sua totalidade, mas ao mesmo tempo possui os fragmentos e germes do passado que darão origem a uma nova vida que flui a “contra-vida”.

Ao fazer cinema Roa Bastos filma o *ex-ílio* como a própria *ex-istência*, onde o *ex* indica “sair de”, mas também pela raiz *el* que compõe um conjunto de palavras que significam “ir”. Não há um interior, o “eu” não é de onde se sai, mas a própria saída. Nesse sentido, filmar é exilar duas vezes, é transformar o corpo exilado em fantasma, em “nada”.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. *O cinema de Guy Debord*. Tradução de Antônio Carlos Santos, texto fotocopiado (a partir de *Image et memoire: écrits sur l’image, la danse et le cinéma*. Paris: Desclée de Brouwer, 2004).

BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984. Trad. Júlio Castañon Guimarães.

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas*. Magia e técnica, arte e política. Tomo I. São Paulo: Brasiliense, 2008. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet.

_____, Walter. *Passagens*. UFMG: Belo Horizonte, 2006. Trad. do alemão: Irene Aron. Tradução do francês: Cleonice Paes

BUCK-MORSS, Susan. *A tela do cinema como prótese de percepção*. Florianópolis: Cultura e barbárie, 2009. Tradução ao português: Ana Luiza Andrade

- COZARINSKY, Edgardo. *El pase del testigo*. Buenos Aires: Sudamericana, 2000.
- COURTHÈS, Eric. *Lo transtextual en Roa Bastos*. Disponível em: <http://roabastos.spaces.live.com/blog/cns!2109A09DB1C46579!1002.entry>
Acesso em: 02 set. 2010
- GUIMARÃES SOARES, Luiz Felipe. *Desarraigos*. Disponível em: <http://www.onetti.cce.ufsc.br/simposio/textosinvitados/textosdiv/luizfelipe2.pdf>
Acesso em: 20 dez. 2010
- DELEUZE, Gilles. *Imagem-movimento*. Brasiliense: São Paulo, 1985. Tradução: Stella Senra
_____. *Imagem-tempo*. Brasiliense: São Paulo, 2007. Trad. Eloisa de Araujo Ribeiro
- EISENTEIN, Sergei. *O sentido do filme*. Zahar: Rio de Janeiro, 2002. Trad. Teresa Ottoni
- NANCY, Jean-Luc. “La existencia exiliada”. *Archipiélago*. Madrid: Arco, n. 26-7, inverno 1996.
- ROA BASTOS, Augusto. *Contravida*. Buenos Aires: Norma, 1995.
- _____. *Cuentos completos*. Barcelona: Debolsillo, 2008
- _____. *Yo el Supremo*. Buenos Aires: Sudamericana, 1985
- _____. *El Baldío*. Buenos Aires: Losada, 2005
- _____. *El fiscal*. Buenos Aires: Sudamericana, 1993
- _____. *El trueno entre las hojas*. Buenos Aires: Losada, 1997
- _____. *Hijo de hombre*. Buenos Aires: Losada, 1967.
- _____. *Los conjurados del quilombro del Gran Chaco*. Buenos Aires: Alfaguara, 2001.
- _____. *Metaforismos*. Buenos Aires: Seix Barral, 1996.
- _____. *Mis reflexiones sobre el guión cinematográfico y el guión de Hijo de hombre*, Asunción: RP ediciones, 1993.
- _____. *Mis reflexiones sobre el guión cinematográfico y el guión de Hijo de hombre*, Asunción: Servi Libro, 2008.
- _____. *Vigilia del almirante*. Buenos Aires: Sudamericana, 1997.
- ROCHA, Glauber. *Revolução do cinema novo*. Tomo I. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

[Recebido em março de 2011 e aceito para publicação em outubro de 2011]

Augusto Roa Bastos: image(s) of exile

Abstract: By questioning the meaning of the choice of Paraguayan writer Augusto Roa Bastos in turning to film and screenwriting, this article aims to discuss the relationship between cinema and exile from the conception of assembly and its potentiality to exile blocks of images and create ghosts. The assembly, which corresponds to the concept of “poetics of variation” developed by the writer, constitutes itself as a route to memory the *counterlife* that returns to a home forever lost and becomes *imaginary*, as a set of invented and exiled images.

Keywords: Augusto Roa Bastos. Literature. Cinema. Exile

