

## A REPRESENTAÇÃO DA OPRESSÃO EM GOVERNOS DITATORIAIS NA OBRA *O SENHOR PRESIDENTE*, DE MIGUEL ÁNGEL ASTURIAS

Amanda da Silva Oliveira<sup>1</sup>

**RESUMO:** O objetivo desse artigo é o estudo do romance latino-americano *O Senhor Presidente*, de Miguel Ángel Asturias. Tratando de definir os conceitos de campo literário da Guatemala, a análise textual se direciona para a percepção de como o poder se estabelece sob forma de opressão nas ditaduras das Américas.

**Palavras-chave:** campo literário, opressão, América Latina.

### THE REPRESENTATION OF OPPRESSION IN DICTATORIAL GOVERNMENTS ON THE NOVEL *MISTER PRESIDENT*, BY MIGUEL ÁNGEL ASTURIAS

**ABSTRACT:** This article aims to study of Latin American novel *Mister President*, by Miguel Ángel Asturias. Dealing with the definition of concepts of the literary field of Guatemala, the textual analyses are directed towards the perception of the way power establishes itself under the form of dictatorship oppression in Latin America.

**Keywords:** literary field, oppression, Latin America.

“— *Que história é essa de rezar! Não devemos rezar! Vamos tratar de quebrar essa porta e ir para a revolução!*”.  
(Miguel Ángel Asturias, em *O Senhor Presidente*)

A literatura latino-americana, de forma geral, busca como ponto de partida a representação de sua realidade identitária como motivadora da sua escrita. Não só visando ao engajamento político, os autores, como Miguel Ángel Asturias, passam a descrever como objeto de atenção e de representação uma organização social pautada no silenciamento do povo, submisso e dominado, segundo a ótica econômica do lucro e da aculturação europeia. Ao analisarmos o campo literário, a consciência coletiva se abre ao campo da legitimidade em virtude do direcionamento político que se valida na época, e são essas as definições que norteiam não só as organizações, mas, e, principalmente, o *habitus* no qual a sociedade como um todo se insere. É aí que as minorias, como uma chaga viva, recebem seu tratamento: cabe a elas o isolamento da vida política, o silenciamento da voz crítica e o esquecimento de suas importâncias na esfera social.

<sup>1</sup> Mestre em Letras pela PUCRS. Atualmente, é doutoranda em Teoria da Literatura pela PUCRS.

O espaço físico, portanto, configura-se como o vazio no qual as “propriedades sociais dos agentes e instituições que, estando distribuídos por essa superfície, transformam-na em um espaço social, socialmente hierarquizado”<sup>2</sup>, e, em virtude da organização da sociedade por classes, tende a orientar sua distribuição espacial pela sobreposição, através da relação entre estrutura do sistema *versus* estrutura do espaço social, definida pela “relação entre bens distribuídos no espaço e agentes definidos por capacidades desiguais de apropriação de tais bens” (BOURDIEU, 2006, p. 38). Nesse sentido:

Os conflitos propriamente estéticos sobre a visão legítima do mundo, ou seja, em última análise, sobre o que merece ser representado e sobre a maneira correta de fazer tal representação, são conflitos políticos pela imposição da definição dominante da realidade e, em particular, da realidade social. (BOURDIEU, 2006, p. 69).

É na *lógica do campo literário* que se pode evidenciar a obra como “um signo intencional habitado, e regulado por alguma outra coisa, da qual ela é também sintoma” (BOURDIEU, 1996, p. 15-16), e cujo elemento de significação está pautado a partir de um autor, mas impossibilitada de também não ser de determinada circunstância social, mesmo que a ela esteja como negação ou ausência, na suposição de que um *impulso expressivo* se *enuncie*, e que “a formalização imposta pela necessidade social do campo tende a tornar irreconhecível”. (p. 16).

Silviano Santiago, no ensaio intitulado “O entre-lugar do discurso latino-americano”, inicia seu texto citando as célebres palavras dos ensaios de Montaigne sobre as questões entre civilização e barbárie, cuja metáfora “guarda em essência a marca do conflito eterno entre o civilizado e o bárbaro, entre o colonialista e o colonizado, entre Grécia e Roma, entre Roma e suas províncias, entre a Europa e o Novo Mundo” (p. 10). Nesse sentido, através da voz do rei Pirro, que admirava as semelhanças e as diferenças dos povos bárbaros, tem-se que as diferenças dos exércitos analisados por Montaigne eram econômicas e sociais, já que o equilíbrio entre ambos era notório no campo de batalha (p. 10). Ao não considerar as questões econômicas dos exércitos, colonizadores e colonizados eram os mesmos, e “comprendemos que muitas vezes é necessário inverter os valores que definem os grupos em oposição e, talvez, questionar o próprio conceito de superioridade” (p. 10).

Parece-me que é justamente essa perda de limites entre o que define as civilizações em bárbaras ou modernas é justamente o objetivo da obra de Miguel Ángel Asturias. *O Senhor Presidente* pode indicar, em seu título, que o foco seja o cargo presidencial de um indivíduo, e

---

<sup>2</sup> BOURDIEU, 2006, p. 38.

não anuncia o que encontramos na obra: o resultado das ações desse indivíduo a toda uma população.

O texto de Silviano Santiago, datado de 1971, é fundamental para a ideia que desejo defender aqui, e creio ser importante retomá-lo para melhor explicar minha compreensão da obra de Asturias. Santiago diz que

os etnólogos, no desejo de desmistificar o discurso beneplácito dos historiadores, concordam em assinalar que a vitória do branco no Novo Mundo se deve menos a razões de caráter cultural do que ao uso arbitrário da violência e à imposição brutal de uma ideologia, como atestaria a recorrência das palavras "escravo" e "animal" nos escritos dos portugueses e espanhóis. Essas expressões, aplicadas aos não-ocidentais, configuram muito mais um ponto de vista dominador do que propriamente uma tradução do desejo de conhecer. (p. 11).

A violência é um elemento comum e constitutivo das ações dos povos, fossem eles os dominadores ou os dominados, a destes últimos parece ser ainda justificável, já que era "sempre cometida pelos índios por razões de ordem religiosa" (p. 12), e se direcionavam a saber "até que ponto as palavras dos europeus traduziam a verdade transparente" (p. 12). A religiosidade era, para o indígena, nesse aspecto, uma ação condicionada ao *ver para crer*, em que "a prova do poder de Deus deveria se produzir menos pela *assimilação* passiva da palavra cristã do que pela *visão* de um acontecimento verdadeiramente milagroso" (p. 12). Dessa forma,

os índios só queriam aceitar como moeda de comunicação a representação dos acontecimentos narrados oralmente, enquanto os conquistadores e missionários insistiam nos benefícios de uma conversão milagrosa, feita pela assimilação passiva da doutrina transmitida oralmente. Instituir o nome de Deus equivale a impor o código linguístico no qual seu nome circula em evidente transparência. (p. 13).

No entanto, para que essa representação fosse alcançada, os conquistadores e jesuítas não mediram esforços, transformando os rituais cristãos em peças teatrais que, ao passo que encenavam passagens bíblicas, propunham uma mudança fundamental na catequização e implementação da nova cultura: "o código linguístico e o código religioso se encontram intimamente ligados, graças à intransigência, à astúcia e à força dos brancos. Pela mesma moeda, os índios perdem sua língua e seu sistema do sagrado e recebem em troca o substituto europeu" (p. 14).

Sendo a *unidade* "a única medida que conta" (p. 14), o apagamento da cultura local em função da nova cultura européia significava o pleno domínio do território americano pelos colonizadores: "um só Deus, um só Rei, uma só língua" (p. 14), indica Santiago. No entanto, a marca identitária do *Novo Mundo* está longe de ser unitária, e a miscigenação é a maior das provas. Para Santiago,

A maior contribuição da América Latina para a cultura ocidental vem da destruição sistemática dos conceitos de *unidade* e de *pureza*: estes dois conceitos perdem o contorno exato de seu significado, perdem seu peso esmagador, seu sinal de superioridade cultural, à medida que o trabalho de contaminação dos latino-americanos se afirma, se mostra mais e mais eficaz. A América Latina instituiu seu lugar no mapa da civilização ocidental graças ao movimento de desvio da norma, ativo e destruidor, que transfigura os elementos feitos e imutáveis que os europeus exportava, para o Novo Mundo. Em virtude do fato de que a América Latina não pode mais fechar suas portas à invasão estrangeira, não pode tampouco reencontrar sua condição de "paraíso", de isolamento e de inocência, constata-se com cinismo que, sem essa contribuição, seu produto seria mera cópia - silêncio -, uma cópia muitas vezes fora de moda, por causa desse retrocesso imperceptível no tempo, de que fala Lévi-Strauss. Sua geografia deve ser uma geografia de assimilação e de agressividade, de aprendizagem e de reação, de falsa obediência. A passividade reduziria seu papel efetivo ao desaparecimento por analogia. Guardando seu lugar na segunda fila, é no entanto preciso que assinale sua diferença, marque sua presença, uma presença muitas vezes de vanguarda. O silêncio seria a resposta desejada pelo imperialismo cultural, ou ainda o eco sonoro que apenas serve para apertar mais os laços do poder conquistador.

Falar, escrever, significa: falar contra, escrever contra. (p. 16-17).

Se é a literatura o espaço de escritura que essa nova cidade, a latino-americana, deve se formar, a obra de Asturias nos serve, sobretudo, aos nossos propostos até aqui explicitados. A necessidade de contar a história de uma formação cultural está atrelada à também necessária denúncia da violência da injustiça social, e da manipulação política. O texto, como que uma colcha de retalhos, fragmenta as múltiplas vozes e linguagens de uma cidade que sofre pela ambição e pelo poder de um ditador perverso e caricatural.

A Guatemala, segundo Edelberto Torres Rivas, foi conduzida por um governo promissor voltado para a modernização capitalista, liderado pelo então general Justo Rufino Barrios, desaparecido em 1885. "Com a ditadura de Estrada Cabrera que inaugura o século, a revelação liberal torna-se governo conservador e entrega o país ao investidor estrangeiro" (RIVAS, 1990, p. 13), que "não nega o ideário de Barrios, mas degenera-o". Dependentes da terra, cuja produção cafeeira se tornou o principal produto de venda ao comércio exterior, exportando, por exemplo, 36,6 milhões de quilos de café em 1905, e chegando aos 50,2 milhões de quilos em 1915, Cabrera não fez nada além de seguir na sistemática exploradora da terra e de seus cidadãos. Para tal empresa, "as peças-chave dessa estrutura produtiva foram a oferta abundante de terras e a constituição compulsiva de um mercado de trabalho no qual a mão de obra indígena era abundante, obediente e barata". (p. 15).

"Sob a ditadura de Manuel Estrada Cabrera (1898 - 1920), tem-se a impressão de viver um doloroso e prolongado parêntese" (p. 15), e isso se dá em virtude do processo econômico do país ter-se enfraquecido continuamente dos séculos XIX para o XX. Como na metáfora do *iceberg*, o que se viu foi uma pequena parte do que submergiu nas estruturas sociais e

econômicas. Através de uma superexploração de uma mão de obra *semiservil*, a pobreza e a ignorância de indígenas e de mestiços serviram de base para a grande propriedade. Desapropriados de suas terras, e sem soldo para recorrerem ao espaço ora possuído, transferiu violentamente muitos dos indígenas de suas comunidades para as fazendas de café. Os informes da polícia da época revelam, diz-nos Rivas, "que a primeira função da tropa era arrastar pela força as mãos aptas para a colheita do café". ((RIVAS, 1990, p. 16).

É a partir dessa realidade social que inserimos a figura de Miguel Ángel Asturias. Não só é um grande nome da sociedade guatemalteca, em virtude dos estudos desenvolvidos na área da sociologia, sobre a cultura *maia*<sup>3</sup>, e em sua postura de escritor, crítico e diplomata, mas, e, principalmente, pela sua experiência familiar. Os pais de Asturias foram afetados diretamente pela ditadura de Manuel Cabrera, o que serviu de base para certa "desangústia" espiritual do escritor: "*todo lo que hay en El Señor Presidente, especialmente el miedo, es producto del ambiente en que crecí*" (MARTIN, 2000, p. 482)<sup>4</sup>, apesar de nunca o ter imaginado para publicação. Em função da falta de trabalho para seus pais, provocada pela interferência do então presidente, a família foi viver no interior. É neste período que o menino Miguel Ángel passa a ter contato com o mundo mítico, pois, aos cuidados de sua *nana*, a jovem índia Lola Reyes, em terras do avô materno, passa a ouvir histórias contadas por ela sobre os indígenas.

O pai de Asturias era juiz. Conta o autor que, por volta de 1904, houve, na faculdade de Medicina, uma manifestação estudantil. No tal *bochinche*, houve queima de fogos de artifício, uma certa bagunça. Apresentaram o ocorrido ao pai de Asturias, e ele respondeu: "*Bueno, esto es una simple muchachada*" (p. 483). Ao libertar os estudantes, a ação de Ernesto Asturias desperta a ira do Presidente Cabrera, que logo o substitui em seu cargo judicial. Pouco tempo depois, em 1908, Asturias volta à cidade para concluir os estudos primários, e passa a viver com a avó materna. Diante de um episódio de atentado contra o presidente, ocorrido neste mesmo ano, ele passa a se dar conta da atmosfera violenta do seu país, com apenas nove anos de idade.

---

<sup>3</sup> Referência à obra "Lendas de Guatemala".

<sup>4</sup> MARTIN, Gerald (coord). "Cronología". In: *El Señor Presidente*/Miguel Ángel Asturias: Edición Crítica. Madrid; Barcelona; La Habana; Lisboa; Paris; México; Buenos Aires; São Paulo; Lima; Guatemala; San José: ALLCA XX, 2000.

A partir de uma consciência infantil despertada, a experiência vivida pelo escritor motiva-o a escrever. Através de seu “manual de angústias”<sup>5</sup>, o menino Miguel Ángel dá espaço ao migrado Asturias que, em Paris, já consegue ter a certeza de quem é, de onde veio, e o que quer revelar da exótica América. Revela as linhas literárias do autor mais que tratados políticos e sociológicos da Guatemala daquele período, pois “*plantea con brutal presencia inolvidable lo que ha sido para los hispanoamericanos, en muchas horas, la tragedia de vivir*” (p. 514). A obra define-se, através do que Otto Maria Carpeaux chamou de *poemático*, e suscita uma atmosfera cruelmente realista, que não difere em nada o espaço físico vivido pelo jovem Asturias, ainda que lírica e marcada por manipulações estéticas da palavra, embaçando, neste sentido, as fronteiras entre a realidade e a ficção:

O tema do romance *O Senhor Presidente*, de Miguel Ángel Asturias, é um complot forjado “contra a Segurança do Estado”, numa ditadura latino-americana, conspiração forjada pela polícia política para sufocar a oposição do general Canales e dos intelectuais que o apoiam. Desencadeia-se a repressão terrorista, quebrando as esperanças de recuperação da liberdade. É um livro terrível. É um livro vivido, fruto de experiências diretas de seu autor. (CARPEAUX, 1974, p. 03).

Afetado diretamente pelo *habitus social*, a vida de Asturias é influenciada por este, o que o direciona na escrita criacional de seus textos. Motivado pelos sentimentos despertados pelo campo de poder simbólico da Guatemala daquele período, o autor não só constrói sentido através da literatura, como percebe a dimensão do campo político atuante na sociedade. De modo a estabelecer o campo dominante, a lógica da ditadura afeta diretamente o autor, que só publica a obra em questão fora da Guatemala, em 1946, mais de dez anos depois de concluída, o que reforça a lógica empirista da validade do capital simbólico de poder do então presidente Cabrera.

Através do texto, a linguagem passa a ter um espaço real de saber não fixado nem fetichista. Como objeto de desejo, a língua é um poder não só político, mas também objeto ideológico que se manifesta sob aquilo que se obriga a representar. Nada mais Asturias: dentro de uma poética rica em metáforas e elementos populares da oralidade, é este o texto que demonstra a ditadura intra e extratextuais. Só liberta a quem lê, que, a partir dali já não é mais o mesmo e não consegue visualizar a história sem ser também social, e da mesma forma.

É essa a atmosfera vivenciada pelo leitor nas páginas desse texto, que oscilam entre *vida - obra e realidade - fantástico*. Escrito entre 1922 e 1931, *El Señor Presidente* só foi publicado após a queda do General Manuel Cabrera. “O ambiente do romance é,

---

<sup>5</sup> PIETRI, Arturo Uslar. Yo asistí al nacimiento de El Señor Presidente. In: *El Señor Presidente*/Miguel Ángel Asturias: Edición Crítica. Madrid; Barcelona; La Habana; Lisboa, París, México; Buenos Aires; São Paulo; Lima; Guatemala; San José: ALLCA XX, 2000.

inconfundivelmente, a Guatemala no tempo da Ditadura Cabrera” (CARPEAUX, 1974, p. 4), com expressões guatemaltecas. É por conta dessa realidade que o texto, mesmo marcadamente terrorista em ações, cujos efeitos psicológicos afetam a todos os personagens, e violento, em sessões de tortura descritas, ainda pode ser considerado influenciado por uma utopia de renovação, através da linguagem, sendo que “a busca de um Mundo Melhor foi, e é, um dos fatores genéticos dessa narrativa”. (CORONEL, 1993, p. 48).

O Senhor Presidente é um livro terrível como seu assunto, um livro infernal, demoníaco, terminando pela derrota. Mas não é uma obra pessimista. A revolta projetada, no romance, pelo general Canales tinha programa reformista que ainda espera sua realização na América Latina: reforma agrária, tributação justa, abolição da escola particular - eis algumas das reivindicações que ainda continuam reivindicações. Mas esse reformismo é derrotado, no romance e na realidade. Asturias não acredita em salvação pelas revoltas de militares. Todos os revolucionários presos sucumbem; no romance, só um sobrevive: um estudante. (CARPEAUX, 1974, p. 7).

Marcadamente a Guatemala daquele período, apesar de não ser citada em nenhum momento na obra, a atmosfera do livro pode ser localizável em qualquer outro país latino-americano cujos governos foram conduzidos pelos negócios internacionais e a exploração local. Romance político, apesar de não deixar de ser psicológico e *poemático*, é *cruelmente realista*, "ricamente metafórico, cheio de expressões idiomáticas e onomatopoeias e de neologismos, estilo complicado, às vezes hermético e sempre fantástico, como se o autor quisesse desrealizar a realidade insuportável" (CARPEAUX, 1974, p. 6): *romance de vanguarda*:

Miguel Ángel Asturias conseguiu a síntese dialética de antíteses que pareciam irreconciliáveis. Reconciliou a vanguarda literária e a vanguarda social, a revolução literária e a revolução política, que nem sempre tinham andado de mãos dadas. Também conseguiu fundir um enredo ligado a determinados episódios da história de um país pequeno e pouco conhecido e um tema de validade geral para um continente inteiro e, mais, para este século inteiro: Asturias uniu o regional e o universal. (CARPEAUX, 1974, p. 6).

Nessa vivência pessoal do autor, Miguel Ángel Asturias tornou a obra *El Señor Presidente* como um manifesto literário de seu tempo, das atrocidades oriundas não só do governo Cabrera, mas de um relato artístico de muitas ditaduras das Américas. Num olhar de conhecedor, pôde inverter a lógica imagética do *exotismo* do *novo mundo*, e marcar as duras realidades internas que os países latino-americanos viveram sob o processo de aculturação europeia. Apesar de ter vivido em Paris, não é a necessidade do apagamento de suas vivências que Asturias busca no país: é a liberdade de poder falar sobre os grandes flagelos sociais ocorridos na América, e de que forma ele, enquanto conhecedor daquela realidade e escritor,

pode contribuir para a desestabilização do *modus operandi* dos governos cruéis e mesquinhos de antes da metade do século XX.

A obra tem como pano de fundo a Guatemala dos tempos do ditador e presidente Estrada Cabrera, apesar de em nenhum momento estar explícita essa relação. Narra a história de um governo liderado por um Presidente mesquinho, por vezes bêbado, e que comete as piores atrocidades para com seus cidadãos, que não têm a liberdade de pensar por si próprios nem fugir. Dividida em três partes, que simulam a temporalidade do governo, as ações giram em torno das vidas de Miguel Cara de Anjo e Camila Canales que, vindos de realidades diferentes, encontram-se pela injustiça tramada pelo presidente, apaixonam-se, e são separados pela mesma vontade do soberano. Mesclando poética literária com expressões orais típicas da Guatemala, a obra evidencia o caráter carnavalesco do ditador, segundo definição de Bakhtin (2013)<sup>6</sup>, e representa que todos estão presos e têm suas vidas conduzidas pelas mãos do tirano. Como marionetes, todos os personagens são vítimas do sistema que lhes é imposto, e não acham outras soluções que ver, ouvir e calar.

Quando falamos de romances políticos, temos sempre presente a ideia da busca pela *justiça*, não só no que tange à distribuição de bens e de condições igualitárias de vivência, “mas também às condições institucionais necessárias para o desenvolvimento e exercício das capacidades individuais, da comunicação coletiva e da cooperação”. (YOUNG, 2000, p. 71). As *injustiças* pelas quais passam determinados personagens, nesse gênero, se referiam, em contrapartida, “a duas formas de restrições que capacitam, a opressão e a dominação”. (p. 71).

Caricatura da obediência, a opressão é um processo, segundo Iris Young, pelo qual todas as pessoas que sofrem algum tipo de “limitação em suas faculdades para desenvolver e exercer suas capacidades e expressar suas necessidades, pensamentos e sentimentos” (YOUNG, 2000, p. 73) passam, seja nas estruturas, seja nas práticas sociais. Abstratamente, todas as pessoas oprimidas sofrem uma condição comum, sem que, no entanto, seja possível definir um conjunto único de critérios que descrevam as condições das inúmeras ocorrências sociais.

Young diz que “muitas pessoas nos Estados Unidos não escolheriam o termo ‘opressão’ para se referir à injustiça que existe em nossa sociedade” (YOUNG, 2000, p. 72); todavia, para muitos movimentos sociais emancipatórios contemporâneos, esse termo define-se como “categoria central no discurso político”. Para os grupos “socialistas, feministas radicais, ativistas indígenas, ativistas de cor, ativistas gay e lesbianas”, a incorporação da

---

<sup>6</sup> BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Rio de Janeiro: Forense, 2013.



opressão como centro em um discurso político “implica adotar um modo geral de analisar e avaliar as estruturas e práticas sociais, que incomensurável com a linguagem do individualismo liberal que domina o discurso político dos Estados Unidos”. (YOUNG, 2000, p. 71).

Pelo uso político corrente, a autora sugere que a opressão “é uma condição de grupos” (YOUNG, 2000, p. 73). No conceito tradicional, a opressão significaria “o exercício da tirania por um grupo governante” (p. 74), além de carregar o sentido da tradição colonial, na forte conotação de conquista e de dominação. É a partir desse pressuposto que podemos observar a construção narrativa de Asturias.

Como enredo da obra, *El Señor Presidente* não conta só com a morte do General José Parrales Sonriente, tampouco com a acusação injusta do General Eusebio Canales e do advogado Abel Carvajal como responsáveis por esse assassinato. A ideia central gira em torno da negação do verdadeiro responsável por essa morte, o mendigo *Pelele* (Palhaço), simplesmente por este não ser interessante para as acusações feitas pelo Presidente, já que a culpabilidade dos outros dois remeteria a uma possível conspiração contra o atual governo. Dessa forma, é através de uma falsa acusação de assassinato que já se evidencia o caráter incoerente e injusto dessa ditadura. Como romance histórico, o texto de Asturias passa a desenvolver enfoques diferenciados, na busca por possibilitar vozes diferentes e plurais, e acaba por encontrar espaço nas representações subalternas. A História, pois, desse país latino-americano é contada por meio das histórias de cada um dos personagens, e o que ocorre com eles caso estejam, de alguma forma, mesmo que sem querer, contra o governo.

A poeticidade, como bem disse Carpeaux, tem suas marcas no texto, no entanto, não só o enriquecem, como abrem a dimensão interpretativa para o estético e o literário. A riqueza visual das passagens não só transmitem imagens através da linguagem trabalhada na simplicidade, como bem atua com a perspectiva de que há um polimento da linguagem narrativa que se localiza num limiar entre a realidade apresentada e a criação poética. Por ser muitas vezes de personagens humildes, a voz poética evidencia que a construção identitária do personagem é complexa, mais por sua linguagem que por sua construção física. Dessa forma, vê-se que o texto traz a voz de minoria, realística em seu vocabulário, que se apresenta muitas vezes em gírias e variações típicas guatemaltecas, mas por vezes com profundidade filosófica que, não só é verossímil como valoriza o ponto de vista que a narrativa adota: uma história vista e feita por “os de baixo”.

*El silencio se apoderaba de la casa, pero no el silencio de papel de seda de las noches dulces y tranquilas, ese silencio con carbón nocturno que saca las copias de los sueños dichosos, más leve que el pensamiento de las flores, menos talco que el agua. El silencio que ahora se apoderaba de la casa y que turbaban las toses del general, las carreras de su hija, los sollozos de la sirvienta y un acoquinado abrir y cerrar de armarios, cómodas y alacenas, era un silencio acartonado, amordazante, molesto como ropa extraña.  
(ASTURIAS, 1974, p. 78).*

*- Curioso, ¿por qué?... Después de todo, somos los pobres los más conformes. ¡Y qué remedio, pue! Verdá es que con eso de la escuela los que han aprendido a ler andan influenciados de cosas imposibles. Hasta mi mujer resulta a veces triste porque dice que quisiera tener alas los domingos.  
(ASTURIAS, p. 32)*

Os recursos de narração podem ser destacados em três elementos desenvolvidos na narrativa que se marcam pela perspectiva diferenciada que na obra se evidenciam: a repetição apositiva, as narrações oníricas e o deboche. Na primeira, o personagem Miguel Cara de Anjo é sempre que nomeado caracterizado como “*era bello y malo como Satán*”. Isso não ocorre mais quando a índole do personagem muda, a partir do momento em que ajuda o General Eusebio Canales a fugir e se apaixona pela filha deste, Camila; em segundo, os delírios de Pelele, por exemplo, fazem a representação, através da linguagem, daquilo que a personagem está sentido com tamanho realismo, que o próprio leitor sente-se confuso na leitura, mas encontra compreensão quando o narrador sinaliza a atmosfera romanesca. Esse tipo de preocupação narrativa, tanto de fazer o leitor viver o que poderia somente compreender, e o situar direcionado, apesar de sutil, direciona-se bastante à ideia de receptividade do leitor pelas agruras trazidas pelo texto:

*El idiota luchaba con el fantasma del zopilote que sentía encima y con el dolor de una pierna que se quebró al caer, dolor insoportable, negro, que le estaba arrancando la vida<sup>7</sup>.  
La noche entera estuvo quejándose quedito y recio, quedito y recio, quedito y recio como perro herido...  
...erre, erre, ere... ...Erre, erre, ere.  
... Erre-e-erre-e-erre... e-erre... e-erre...  
[...]  
...E-e-eerrr... E-e-eerrr... E-e-eerrr...  
Las uñas aceradas de la fiebre le aserraban la frente. [...]  
...erre, erre, ere, erre, ere, erre...  
Curvadecurvaencurvadecurvaencurvadecurvaencurvala mujer de Lot. [...]  
...Erre, erre, ere...  
¡Madre!  
El grito del borracho lo sacudía.  
[...]  
El dolor de la pierna le despertó. Dentro de los huesos sentía un laberinto.  
(SP, Cap. III – La fuga de Pelele, p. 23-25).*

<sup>7</sup> Um exemplo de poeticidade do texto, simplicidade e sensibilidade na crueza da descrição.

Já em terceiro, a forma como o narrador apresenta a postura do presidente, seja por aquilo que diz, ou porque é narrado por si mesmo e pelos outros personagens, ridiculariza a figura do ditador, parecendo, assim, uma forma de apresentação crítica original e curiosamente diferente dentro da proposta do narrador, o que Bakhtin conceitua como carnavalização: a busca pela caracterização dos ritos populares através de uma linguagem elaborada e diversificada, que constitui uma concretude sensorial simbólica dos elementos narrados/descritos<sup>8</sup>:

*Su Excelencia perseguía una mosca.*

*- Miguel, ¿tú no conoces el juego de la mosca...?*

*- No, Señor Presidente.*

*- ¡Ah, es verdad que túuuUUU ..., en artículo de muerte... ¡ ¡Já! ¡já! ¡já! ¡já! ¡Jí! ¡jí! ¡jí! ¡jí! ¡Jó! ¡jó! ¡jó! ¡jó! ¡Jú! ¡jú! ¡jú! ¡jú!...*

*Y carcajeándole continuó persiguiendo la mosca que iba y venía de un ponto a otro, la falda de la camisa al aire, la bragueta abierta, los zapatos sin abrochar, la boca untada de babas y los ojos de excrecencias color de yema de huevo.*

*(Ibidem, Cap. XXXII - El Señor Presidente, p. 264-265).*

*- Yo le diré, Don Luis, ¡y eso sí!, que no estoy dispuesto a que por chismes de mediquetes se menoscabe el crédito de mi Gobierno en lo más mínimo. ¡Deberían saberlo mis enemigos para no descuidarse, porque a la primera, les boto la cabeza! ¡Retírese! ¡Salga!..., y ¡llame a ese animal!*

*(SP, Cap. V - ¡Ese animal!, p. 37).*

Ao trabalhar, em síntese, com romances de derrota, “dos homens e das ideologias que representam ou acreditam representar” (CARPEAUX, 1974, p. 5), como definiu Irving Howe, citado por Carpeaux, diz-nos este sobre Asturias: "ele duvida da possibilidade de escrever um romance político de cunho positivo, que seja realmente romance, isto é, mais imaginativo que um documento e menos subjetivo que um panfleto”. (CARPEAUX, 1974, p. 5). Mas, como toda representação literária na história da humanidade, a busca por finais felizes funcionam como tentativas de reforçar esperanças em nossa contemporaneidade, mesmo que, para tanto, as utopias de governos justas sejam invocadas para mundos possíveis, no esquecimento dos mundos reais.

Nos discursos literários, nem sempre vemos a descrição fiel de determinadas realidades, porque a violência simbólica contida em muitos dos atos físicos de violência impossibilita o ato de dizer como realidade, pois, afinal, é sempre uma representação. Vive-se, portanto, numa espécie de *impotência* da palavra, pois essas não são completas a ponto de assim o definir: uma verdade sempre se *meio-diz*. Segundo os psicanalistas uruguaios Maren e

<sup>8</sup> BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense, 2013.

Marcelo Viñar, a chegada ao poder e a destruição do antigo regime, através da guerrilha, não irrompem a ação violenta, mas, pelo contrário, mais que uma forma sistemática de inserção e de conquista do território, ela se institucionaliza como norma. Os conceitos de *subversivo* e de *inimigo* tornam a se ampliar no âmbito da *subjetividade*, pois são assim definidos todos aqueles que não pensam como os que agora estão no poder. Numa lógica *ficcionalizada*, tudo passa a ter dois pesos e duas medidas, e aos que não se aliam ao poder dominante e não concordam com suas ideias e direcionamentos políticos, restam-lhes o título de *oposição*, sinonimamente considerados *inimigos do Estado*.

Neste caso, em específico, insere-se o conceito de *tortura*. Para Certeau, citado pelos autores, a tortura corresponde a

Uma prática administrativa de rotina que cresce com a centralização tecnocrática. Longe de estar em posição de exterioridade em relação à civilização contemporânea, é um sintoma e um efeito inerentes ao poder, quando este perde sua capacidade de organização 'própria', de racionalidade administrativa, para escrever a história no martírio dos corpos. Os torturados pagam pelo funcionamento social do qual tiramos proveito. Eles seriam seu reverso e sua condição. (VIÑAR;VIÑAR, 1992, p. 135).

No processo de tortura, o tempo é suspenso frente ao objetivo que se tem a conseguir através da violência que ali se mostra: não interessa quantos dias, meses ou anos se tem à disposição, o que importa é a fala do torturado ou a confirmação da ficção proposta pelo torturador. Há tempo necessário para o único dos objetivos: ceder, mais cedo ou mais tarde. A ótica das verdades também se torna partidária: só o torturador tem certeza de suas palavras e de seu objetivo, só ele tem a verdade que *tenciona* ouvir; o torturado já não tem certeza de nada, pois, depois de sofrida a dor da tortura, já não sabe se aquilo de fato existe, e já teme a confiança em suas crenças ideológicas e políticas.

Na obra, temos inúmeros atos de tortura indicados como um consciente político de organização governamental. É através da crueza do texto que as passagens situacionais que envolvem certas personagens definem o caráter realístico da obra. Os conflitos sociais dessa ditadura são evidenciados não pelas lutas e guerrilhas, comuns do período histórico real, mas pela passividade dos subalternos em relação ao governo e ao ditador. A figura do presidente, por exemplo, é mostrada através do deboche e das ações cruéis que este pratica.

A personagem *Fedina*, comadre da personagem *Camila*, busca esta em sua casa, momentos antes da fuga do *General Canales*, sob ajuda de *Cara de Anjo*. Encontrada pela polícia, *Fedina* é levada presa, pela acusação de ser cúmplice na fuga do general.

*Fedina foi encerrada num calabouço, quase uma sepultura em forma de guitarra, sendo previamente identificada e passando por uma minuciosa inspeção das roupas. Revistaram-na da cabeça aos pés, das unhas aos sovacos, por toda a parte - revista*

*aborrecidíssima - e mais meticulosa ao encontrarem na camisa uma carta do general Canales escrita de próprio punho, a carta apanhada por ela no chão da casa dele. (ASTURIAS, p. 106)*

Entre a cantoria de uma das inúmeras outras prisioneiras, que evocava o *passo* entre uma *casa nova para casa de mulheres*<sup>9</sup>, estava Fedina na angústia da espera, naquela “verdade atormentadora” (ASTURIAS, 1974, p. 107) que a fazia estremecer “com medo de ter medo” (ASTURIAS, 1974, p. 107). “Uma mulher esfolada viva não se revolveria no seu tormento como ela na masmorra escutando o que as outras detidas sem pensarem que a cama da prostituta era mais gelada que a prisão, ouviriam talvez como suprema esperança de liberdade e calor”. (ASTURIAS, 1974, p. 107).

É na lembrança do filho que a faz fugir do ambiente que a rodeia, povoado pelos desenhos obscenos e profanos que as paredes abrigam, registros de outras prisioneiras, e pela cantoria evocada, que desperta seu “pudor feminino”, como “lixado pelas estilhas de vidro na carne viva”. (ASTURIAS, 1974, p. 107). E os ruídos festivos em prol do Presidente, que ocorria na praça Central, despertam Fedina ante a presença do Auditor, que estando ali para “prestar informações às pessoas como você, que não sabem porque estão presas” (p. 108), questiona-a sobre a fuga do general Canales.

Através do que Marcelo Viñar define como “ficção do torturador”, o diálogo que a sequência narrativa estabelece representa exatamente o desejo de validação do Auditor em acusar a personagem-vítima em culpada. É diante da insistente - e verdadeira - afirmação de que não sabe de nada, que não havia visto nada, pois chegou momentos depois da fuga, e só o foi pela preocupação que tinha para com Camila, a futura madrinha de seu filho, que a tortura psicológica começa: “abriu-se uma porta distante para dar passagem ao choro de uma criança. Um choro quente, aflito...” (ASTURIAS, 1974, p. 113).

*- ¿Dónde está el General? ¿Dónde está el General?*

*Ella no escuchaba la voz del Auditor. El llorar de su hijo, cada vez más apagado, llenaba sus oídos.*

*A las cinco menos veinte la abandonaron sobre el piso, sin conocimiento. De sus labios caía una baba viscosa y de sus senos lastimados por fístulas casi invisibles, manaba la leche más blanca que la cal. A intervalos corrían de sus ojos inflamados llantos furtivos.*

*Más tarde - ya pintaba el alba - la trasladaron al calabozo. Allí despertó con su hijo moribundo, helado, sin vida, como un muñeco de trapo. Al sentirse en el regazo materno, el niño se reanimó un poco y no tardó en arrojarse sobre el seno con avidez; mas, al poner en él la boquita, y sentir el sabor acre de la cal, soltó el pezón y soltó el llanto, e inútil fue cuando ella hizo después porque lo volviera a tomar.*

<sup>9</sup> *Da casa nova / pras casas de mulheres / cielito lindo, / há só um passo, / agora sozinhos, / cielito lindo, / me dê um abraço. / Ai, ai, ai, ai! / me dê um abraço, / pois desta casa / pras de mulheres / há só um passo. (ASTURIAS, 1974, p. 107).*

*Con la criatura en los brazos dio voces, golpeó la puerta... Se le esfriaba... Se le esfriaba... Se le esfriaba... Se le esfriaba...*  
(Cap. XVI – En la casa nueva, p. 139-140).

A violência simbólica vivida pela personagem, através do processo de tortura psicológica estabelece e confirma a definição de Viñar, pois a *ficcionalização* do torturador em forjar testemunhos que corroborariam culpados estão como centro do “projeto político e de um sistema de poder” (VIÑAR; VIÑAR, 1992, p. 60). “O objetivo manifesto de obter as informações e a confissão é acessório em relação ao projeto final de aterrorizar e de submeter” (p. 60), e a afirmação disso se sobressai em toda a narrativa, seja pela crueza do processo narrativo, seja pela ambientação torturante descrita.

Da mesma forma ocorre com a descrição do confinamento de Cara de Anjo.

*Dos horas de luz, veintidós horas de oscuridad completa, una lata de caldo y una de excrementos, sed en verano, en invierno el diluvio; ésta era la vida en aquellas cárceles subterráneas.*

[...]

*Con un pedacito de latón que arrancó a una de las correas de sus zapatos, único utensilio de metal de que disponía, grabó en la pared el nombre de Camila y el suyo entrelazados y, aprovechando la luz, de veintidós en veintidós horas, añadió un corazón, un puñal, una corona de espinas, un áncora, una cruz, un barquito de vela, una estrella, tres golondrinas como tildes de eñe y un ferrocarril, el humo en espiral...*

*La debilidad le ahorró, por fortuna, el tormento de la carne. Físicamente destruido recordaba a Camila como se aspira una flor o se oye un poema. [...]*

*A tirar de años había envejecido el prisionero del diecisiete, aunque más usan las penas que los años. Profundas e incontables arrugas alforzaban su cara y botaba las canas como las alas las hormigas de invierno. Ni él ni su figura... Ni él ni su cadáver. Sin aire, sin sol, sin movimiento, diarreico, reumático, padeciendo neuralgias errantes, casi ciego, lo único y lo último que alentaba en él era la esperanza de volver a ver a su esposa, el amor que sostiene el corazón con polvo de esmeril. (SP, p. 275-276).*

Assim ocorre com os encarcerados. Na descrição de tortura da personagem *Fedina de Rodas*, as presas, por exemplo, são descritas como *obscenas*, e suas imagens não aparecem, só a música que uma delas canta chega aos ouvidos da personagem. Em contrapartida, os presos *Abel Carvajal*, o *estudiante* e o *padre* aparecem cada um representando suas crenças: considerado fugitivo, Carvajal só pede para que sigam falando, para que o silêncio não torne ainda pior a situação que se encontram; o jovem estudante segue com a crença na revolução; o padre pede que se tenha fé em Deus. Nesse caso, não só todas essas imagens correspondem a uma marginalização dos personagens, pois todas as suas identidades são negadas já que estão presos e privados da vida pública, como carecem, sobretudo, de qualquer tipo de defesa; além disso, as péssimas condições dos espaços carcerários revelam a violência sofrida por aqueles

que, independente de serem culpados ou não, são subjugados pelo poder dominante do ditador.

Em *O Senhor Presidente*, Miguel Cara de Anjo morre abandonado numa prisão, sonhando com o dia em que pudesse encontrar a mulher; Camila, pensando que ele a largara, vai para o campo e, junto com o filho, reconstrói a vida; a atmosfera violenta daquele país dá lugar à possibilidade de que, através da indignação de um estudante, preso pelas ideias revolucionárias, possa voltar para casa, e seguir acreditando em seu caminho de luta e de revolução: nem que esta seja apenas no que corresponde a seguir acreditando que a justiça possa ocorrer, ainda que muitas vidas tenham estado em jogo.

A opressão sofrida pelos indivíduos na república confere o caráter desigual de um governo que, alegórico e ridículo, corresponde às realidades de um período histórico das ditaduras das Américas. O medo de ser preso ou torturado torna a respeitabilidade uma garantia de vida: ninguém sobrevive ao ambiente de Asturias sem ser apoiador do Presidente, que coíbe atos de oposição, trancafia possíveis inimigos, tortura ideais e vidas inocentes.

A representação do poder no romance indica a derrota das ditaduras em prol da libertação política de um país. Tendo *O Senhor Presidente* um pano de fundo caricata e de deboche, a figura do presidente nada mais é que uma alegoria do submundo da opressão social através da violência, e as libertações dos presos políticos identificam as fendas de mudança nesse muro opressor. O respeito à liberdade - e a própria aplicação dela na vida dos latino-americanos - é uma conquista de toda a América Latina, e através do campo literário da Guatemala, a conquista desse território funde-se nos desejos de exercício cidadão sem amarras nem opressões, pelo menos no que se trata de ficção.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ASTURIAS, Miguel Ángel. *El Señor Presidente*. Madrid: ALLCA XX, 2000.

\_\_\_\_\_. *O Senhor Presidente*. São Paulo: Brasiliense, 1974.

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense, 2013.

BARTHES, Roland. *Aula*. 14ª ed. São Paulo: Cultrix, 2004.

BOURDIEU, Pierre. *A produção da crença: contribuição para uma economia dos bens simbólicos*. Porto Alegre: Zouk, 2006.

\_\_\_\_\_. *As Regras da Arte: Gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Cia. das Letras, 1996.

CARPEAUX, Otto Maria. "O romance como poema e a ditadura como realidade". In: *O Senhor Presidente*/Miguel Ángel Asturias. São Paulo: Brasiliense, 1974.

CORONEL, Rogelio Rodríguez. "Um diálogo com a História: Romance e Revolução". In: *Literatura e História na América Latina*/Ligia Chiappini e Flávio Wolf de Aguiar (org.). São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1993.

MARTIN, Gerald (coord.). "Cronología". In: *El Señor Presidente*/Miguel Ángel Asturias. San José, Madrid: ALLCA XX, 2000.

PIETRI, Arturo Uslar. "Yo assistí al nacimiento de El Señor Presidente". In: *El Señor Presidente*/Miguel Ángel Asturias. Madrid: ALLCA XX, 2000.

RIVAS, Edelberto Torres. "Guatemala: meio século de História Política". In: *América Latina: história de meio século*/Pablo González Casanova. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1990.

SANTIAGO, Silviano. "O entre-lugar do discurso latino-americano". In: *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. 2ª Edição – Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

VIÑAR, Maren, e Marcelo VIÑAR. *Exílio e Tortura*. São Paulo: Escuta, 1992.

YOUNG, Iris. "Las cinco caras de la opresión". In: *La justicia y la política de la diferencia*/Iris YOUNG. Ediciones Cátedra, 2000.

Recebido em 15/12/2015.

Aceito em 26/12/2015.