

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS  
Faculdade de Letras  
Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários

Lara Fagundes Pereira

**A SAGRADA AUTORIDADE EM *EL SEÑOR PRESIDENTE*,  
DE MIGUEL ÁNGEL ASTURIAS**

BELO HORIZONTE

2024

Lara Fagundes Pereira

**A SAGRADA AUTORIDADE EM *EL SEÑOR PRESIDENTE*,  
DE MIGUEL ÁNGEL ASTURIAS**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras: Estudos Literários.

Área de concentração: Literaturas Modernas e Contemporâneas

Linha de pesquisa: LHMC - Literatura, História e Memória Cultural

Orientador: Prof. Dr. Rômulo Monte Alto

Belo Horizonte

2024

A859s.Yp-s Pereira, Lara Fagundes.  
A sagrada autoridade em *El señor presidente*, de Miguel Ángel Asturias [manuscrito] / Lara Fagundes Pereira. – 2024.  
1 recurso online (81 f.) : pdf.

Orientador: Rômulo Monte Alto.

Área de concentração: Literaturas Modernas e Contemporâneas.

Linha de pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras.

Bibliografia: f. 76-78.

Anexos: f. 79-81.

Exigências do sistema: Adobe Acrobat Reader.

1. Asturias, Miguel Ángel, 1889-1974. – Señor presidente – Crítica e interpretação – Teses. 2. Ficção guatemalense – História e crítica – Teses. 3. Mito na literatura – Teses. 4. Espaço e tempo na literatura – Teses. I. Monte Alto, Rômulo. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. III. Título.

CDD: Gu863.3



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS  
FACULDADE DE LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS: ESTUDOS LITERÁRIOS

## FOLHA DE APROVAÇÃO

Dissertação intitulada *A SAGRADA AUTORIDADE EM EL SEÑOR PRESIDENTE, DE MIGUEL ÁNGEL ASTURIAS*, de autoria da Mestranda LARA FAGUNDES PEREIRA, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras: Estudos Literários.

**Área de Concentração:** Literaturas Modernas e Contemporâneas/Mestrado

**Linha de Pesquisa:** Literatura, História e Memória Cultural

Aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos seguintes professores:

Prof. Dr. Rômulo Monte Alto - FALE/UFMG - Orientador

Prof. Dr. Volker Karl Lothar Jaeckel - FALE/UFMG

Profa. Dra. Flávia Almeida Vieira Resende - Pós-doutoranda na FALE/UFMG

Belo Horizonte, 27 de junho de 2024.



Documento assinado eletronicamente por **Volker Karl Lothar Jaeckel, Professor do Magistério Superior**, em 27/06/2024, às 20:26, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Flávia Almeida Vieira Resende, Usuária Externa**, em 28/06/2024, às 09:52, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Romulo Monte Alto, Professor do Magistério Superior**, em 01/07/2024, às 11:19, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site [https://sei.ufmg.br/sei/controlador\\_externo.php?acao=documento\\_conferir&id\\_orgao\\_acesso\\_externo=0](https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0), informando o código verificador **3327825** e o código CRC **B0730A61**.

*Para os que conhecem o esplendor e a tragédia  
que coexistem nesta terra, para os que sabem  
ouvir o que ela está a nos contar.*

*Para os que padeceram sob a tutela covarde de  
regimes autoritários, para os que sobreviveram  
apesar de terem perdido tanto.*

*Para o hoje divisor de qualquer tempo.*

## AGRADECIMENTOS

Leila e João, meus pais, pelo amor, pelo apoio em todos os níveis e pelos maiores ensinamentos transferidos no detalhe. Obrigada pelo trabalho árduo que me permitiu crescer e sonhar.

Luciane, vó Lourdes, Leandro e Lucas, por serem a outra metade da minha família e terem me formado assim, do jeito que eu sou. É muito especial perceber como um se fortalece quando o outro precisa de ajuda (especialmente você, tia).

Ingred, por todas as coisas que só entendemos quando juntas e por enxergar todas elas com mais clareza, este trabalho é seu. Obrigada por me conduzir pelas várzeas do olhar, por me ajudar a encarar os dragões e por contemplar, ao meu lado, a casa que construíram sobre um rio no meio do sertão.

Talita, pela serena existência que me transforma todos os dias, por acreditar no que eu me proponho a fazer e claro, por viver comigo essa paixão total da qual falam os livros.

Maria Fernanda e Eduarda, por terem feito da minha infância, da minha adolescência e por continuarem fazendo da minha vida esse intervalo tão cheio de histórias boas e descobertas. Quando eu comemorar meus 90, vou comemorar, também, os 90 da nossa amizade.

Felipe, Sabrina, João Pedro e Letícia, pela companhia e especialmente por aqueles momentos que sempre me fazem entender o quanto a nossa relação torna a vida mais tolerável e divertida.

Brenda e Victor, por terem sobrevivido à Viçosa comigo, por me acordarem quando necessário e por carregarem tanta bondade dentro.

Rômulo, meu orientador, por ser, genuinamente, um cara legal e sensível. Gosto muito da sua empolgação quando lê algo bonito.

Flávia Almeida e Volker Jaeckel, membros da banca examinadora, pela leitura crítica, por aceitarem participar desse momento e pela disponibilidade.

Esta pesquisa só foi possível graças ao financiamento ofertado pela CAPES e ao trabalho de qualidade realizado dentro do Pós-Lit, da Faculdade de Letras e da UFMG – por tal suporte e estrutura, agradeço.

Tudo ainda em suspenso,  
ainda silente.  
Tudo sereno,  
ainda em sossego.  
Tudo em silêncio,  
vazio também o ventre do céu.  
(*Popol Vuh*, 2019, p. 119)

## RESUMO

Este trabalho busca refletir sobre os aspectos do mito presentes no romance *El Señor Presidente*, de Miguel Ángel Asturias (1899-1974). Entre tais aspectos destacamos aqueles que, nesse contexto, atuam diretamente na suspensão de uma lógica comum e linear de concepção do mundo: o tempo, o espaço, o rito, as interrupções causadas por fenômenos oníricos ou de ordem inconsciente e, finalmente, a própria figura do Presidente, que é para onde converge toda a força mítica da obra em questão. Para pensar o mito nos apoiaremos, em especial, nos estudos de Mircea Eliade (1969, 1972, 1992), bem como na teoria de Simões Jorge (1994) e Roger Caillois (1979). Em relação às leituras do romance, nos valeremos de nomes como Selena Millares (2000), John Kraniauskas (2000), Jorge Caro (1999), Lucrecia Penedo (2020), Alaide Foppa (1971), Jean-Marie Saint-Lu (2000) e Gerald Martin (2000), sendo este o organizador da edição crítica utilizada nesta análise. Procuramos entender como essas forças míticas operam dentro da narrativa, ou seja, por intermédio de quais elementos é possível fazer tais afirmações, além de pensarmos, também, sobre como funciona a relação entre o mito e a autoridade ali expressa.

**Palavras-chave:** Miguel Ángel Asturias; *El Señor Presidente*; mito.



## ABSTRACT

This work seeks to reflect on the aspects of the myth found in the novel *El Señor Presidente*, by Miguel Ángel Asturias (1899-1974). Among these aspects we highlight those that, in this context, act directly in the suspension of a common and linear logic of the world conception: the time, the space, the rite, the interruptions caused by oneiric or unconscious phenomena and, finally, the figure of the President himself, which is where all the mythical force of the work in question converges. To think about the myth, we will rely, in particular, on the studies of Mircea Eliade (1969, 1972, 1992), as well as the theory of Simões Jorge (1994) and Roger Caillois (1979). In relation to readings of the novel, we will draw on names such as Selena Millares (2000), John Kraniauskas (2000), Jorge Caro (1999), Lucrecia Penedo (2020), Alaide Foppa (1971), Jean-Marie Saint-Lu (2000 ) and Gerald Martin (2000), the latter being the organizer of the critical edition used in this analysis. We seek to understand how these mythical forces operate within the narrative, that is, through which elements it is possible to make such statements, as well as thinking about how the relationship between the myth and the authority expressed therein works.

**Keywords:** Miguel Ángel Asturias, *El Señor Presidente*, myth.

## SUMÁRIO

|  |           |
|--|-----------|
| <b>1 INTRODUÇÃO.....</b>   | <b>9</b>  |
| <b>2 <i>EL SEÑOR PRESIDENTE</i>: CONSIDERAÇÕES INICIAIS.....</b>   | <b>15</b> |
| <b>2.1 Contexto, influência e recepção da obra.....</b>  | <b>21</b> |
| <b>3 OS ASPECTOS DO MITO NO ROMANCE DE ASTURIAS.....</b>   | <b>26</b> |
| <b>3.1 O tempo: “<i>a noches de espanto siguieron días de persecución</i>”.....</b>  | <b>31</b> |
| <b>3.2 O espaço: “<i>el mal no tenía remedio en esta vida y en aquel funesto sitio de espera</i>”.....</b>                           | <b>43</b> |
| <b>3.3 O rito: “<i>entonces se sacrificó a todas las tribus ante su rostro</i>”.....</b>   | <b>47</b> |
| <b>3.4 Os limites do inteligível: “<i>entre la realidad y el sueño la diferencia es puramente mecánica</i>”.....</b>                 | <b>55</b> |
| <b>3.5 O espectro presidencial: “o sagrado é sempre mais ou menos aquilo de que não nos aproximamos sem morrer”.....</b>             | <b>63</b> |
| <b>4 CONCLUSÃO.....</b>  | <b>72</b> |
| <b>REFERÊNCIAS.....</b>  | <b>76</b> |
| <b>ANEXO A – Tradução da citação retirada das páginas 22-26 do romance <i>El Señor Presidente</i>, de Miguel Ángel Asturias.....</b> | <b>79</b> |
| <b>ANEXO B – Tradução da citação retirada das páginas 69-72 do romance <i>El Señor Presidente</i>, de Miguel Ángel Asturias.....</b> | <b>81</b> |

## 1 INTRODUÇÃO

Como objeto desta análise temos um dos romances de Miguel Ángel Asturias, escritor nascido na Cidade da Guatemala em 1899, aquele intitulado *El Señor Presidente*. Embora Asturias tenha publicado outros títulos, como *Leyendas de Guatemala* (1930), *Hombres de maíz* (1949), *Los ojos de los enterrados* (1960) e *Mulata de tal* (1963), esse que aqui analisamos ficou mais conhecido entre as suas criações. É interessante destacar, ainda, que o escritor guatemalteco também possui uma produção poética significativa, mas essa vertente foi, “*sin duda[,] opacada por la fuerza y notoriedad de sus narraciones en prosa*”<sup>1</sup> (Monterroso, 2000, p. 809).

Em relação à obra completa de Asturias, temos a incidência frequente dos seguintes temas: lendas e mitos guatemaltecos, a herança indígena do país, a identidade latino-americana, elementos mágicos e a exploração colonial. Esses são aspectos cujo funcionamento e aplicação, ao menos parte deles, veremos dentro de *El Señor Presidente*. Este trabalho, assim, busca refletir sobre tal romance focalizando especificamente seu caráter mítico, essa presença que termina por encontrar tanto a história quanto a cultura da Guatemala, analisando o mito como uma força manuseada de modo a preservar um poder extremo cuja fonte principal é o Presidente (ou melhor, o ditador), figura política sagrada e intocável, e a manter a lógica de terror e controle que define o romance asturiano. Para tal, dividimos esta análise em dois capítulos principais, sendo que o primeiro traz apenas um subcapítulo e o segundo cinco. É importante destacar que cada um dos cinco subtítulos do segundo capítulo trabalha com determinado elemento que consideramos uma entre as ferramentas que movimentam a engrenagem mítica de *El Señor Presidente*.

O primeiro capítulo, por sua vez, abriga noções iniciais em torno do guatemalteco Miguel Ángel Asturias: elementos biográficos que se relacionam com o romance *El Señor Presidente*, a ditadura de Manuel Estrada Cabrera e o período de exílio em que o autor passou a viver na Europa, especificamente na capital francesa. Também há, nesse, outras considerações sobre o romance, como possibilidades de leitura, sua relação estrita com o mito e um breve resumo do enredo da obra – detalhe que tem a finalidade de apresentar o romance e delimitar suas camadas. Priorizaremos, ainda em relação ao primeiro capítulo, informações sobre as influências recebidas durante o processo de produção da obra, essas que se dividem entre as

---

<sup>1</sup> “sem dúvida[,] ofuscada pela força e pela notoriedade das suas narrações em prosa” (Monterroso, 2000, p. 809, tradução nossa).

novas estéticas europeias do começo do século XX e a cultura guatemalteca, além de alguns detalhes em torno da crítica e da recepção do romance.

O período em que o autor viveu em Paris, principalmente, é muito importante tendo em vista a eclosão das vanguardas europeias. Pelo convívio tão próximo com esses movimentos e com outros artistas da época, também intelectuais latino-americanos, Asturias pôde pensar e manusear sua própria identidade, além de trabalhar seus temas por meio das contribuições advindas de movimentos como o expressionismo, o cubismo e o surrealismo. Para construir esse panorama do primeiro capítulo utilizaremos nomes como Uslar Pietri, Giuseppe Bellini, Gerald Martin, Darcy Ribeiro, Alaide Foppa, Selena Millares e Cornejo Polar.

Já o segundo capítulo, em continuidade, trabalha a estrutura geral do mito em diálogo com a reverberação desse em *El Señor Presidente*, priorizando cinco elementos do romance: o tempo, o espaço, o rito, as camadas oníricas ou inconscientes de alguns personagens e o próprio Presidente. Com as contribuições, essencialmente, de Mircea Eliade em seus títulos *O sagrado e o profano* (1992), *Mito e realidade* (1972) e *O mito do eterno retorno* (1969), apresentamos o mito como uma narrativa que discorre sobre acontecimentos sagrados, por isso esplendorosos e sublimes, desempenhados por seres que não pertencem à dimensão humana, isto é, seres que apresentam qualidades sobrenaturais como a ubiquidade, a capacidade de criar realidades, o conhecimento pleno sobre todas as coisas, além de, muitas vezes, não serem classificados como seres mortais.

Buscamos, para além dessas questões, afirmar que o mito se orienta dentro de um tempo que não é linear, tempo esse que pode ser recuperado graças à ação do rito. O rito, por sua vez, é desenhado como um evento ou um ato que reitera o mito, alimenta-o de diferentes formas, seja ao iniciar um indivíduo naquelas práticas, ao louvar e celebrar determinada divindade fazendo-lhe agrados, ou ao consagrar determinado espaço ou objeto, mas independente da forma como o faz, o ponto comum entre qualquer linha ritualística é a busca por aproximar-se do sagrado. Seguindo o mesmo raciocínio, assim apresentamos o espaço sagrado ou o espaço do mito, dimensão que se diferencia do espaço profano justamente por abrigar a sacralidade e por ela ser revestido. Como afirma Eliade (1992, p. 41), “[...] a cosmogonia comporta igualmente a criação do Tempo”, ou seja, a criação de um espaço ou de uma nova realidade relaciona-se diretamente com essa outra concepção de tempo, visto que ambas são dimensões que podem ser alcançadas novamente quando adentramos o paradoxo do rito. Somente com esses três primeiros elementos já é possível observar uma teia de relações em que um elemento mítico termina por alcançar o outro involuntariamente.

O grau de onirismo que podemos observar dentro de *El Señor Presidente*, por sua vez, também reforça o distanciamento em relação à linearidade comum de duas dessas categorias (o tempo e o espaço), visto que esses processos psicológicos vivenciados por alguns personagens conseguem transportá-los para uma outra realidade, mesmo que esta não seja uma realidade que permita algum alívio. Inicialmente, ou em alguns momentos, pode até haver um vislumbre de conforto, mas o pesadelo original ao qual os personagens pertencem sempre polui o sonho (ou delírio e alucinação), tingindo-o com seus tons de horror. Já o último elemento trabalhado no segundo capítulo, também aquele onde todos os outros parecem se encontrar, é a figura presidencial. O Presidente é, pois, a centralidade divina do romance, o receptáculo e a fonte sagrada. Em síntese, este trabalho apresenta um apanhado geral sobre o mito no romance de Asturias, destacando de imediato algumas de suas características gerais para posteriormente apontá-las na obra.

Outra questão que também se faz necessária ao longo do trabalho é a diferença que estabelecemos entre o sagrado e o profano, pontuada com a intenção de definir o sagrado via contraste. Para essa leitura em torno do mito utilizamos, como dito anteriormente, os estudos de Mircea Eliade, mas aqui (quando sinalizamos a oposição entre a dimensão sagrada e a dimensão profana) surgem outros nomes importantes como Simões Jorge e Roger Caillois. Enquanto que para os subtítulos do segundo capítulo, estabelecemos um diálogo com, além dos autores mencionados no primeiro capítulo que acabam retornando, novos estudos como aqueles desenvolvidos por Marcel Velázquez, Jean-Marie Saint-Lu, Lucrecia Penedo, Carlos Navarro e John Kraniauskas.

Com esse auxílio, elucidamos, em relação ao tempo, a suspensão encantatória presente no romance, a concomitância entre a estagnação, a falsa sensação de avanço e a curiosa construção que o permite retroceder. Segundo Jorge Caro (1971, p. 57), “*el tiempo concreto es abarcado, absorbido, envuelto, inmovilizado por el tiempo [...] eterno*”<sup>2</sup>, como destacamos com exemplos que vão desde a divisão da obra em partes que engolem o ritmo antes acelerado, reduzindo-o a ponto de superá-lo, até cenas capitais como a viagem de *Cara de Ángel* em direção à morte. Ilustramos, assim, como “*en cualquiera de los casos, el tiempo atormenta, degrada, degenera a los personajes*”<sup>3</sup> (Caro, 1971, p. 57).

---

<sup>2</sup> “o tempo concreto é abarcado, absorvido, envolto, imobilizado pelo tempo [...] eterno” (Caro, 1971, p. 57, tradução nossa).

<sup>3</sup> “em qualquer um dos casos, o tempo atormenta, degrada, degenera os personagens” (Caro, 1971, p. 57, tradução nossa).

O espaço, segundo título do segundo capítulo, aparece esmiuçado, por vezes, em comparação ao tempo, visto que se orienta, também, de modo a propagar a eternidade expressa e a manter a sensação de que não há saída ou superação possível. Entre as questões trabalhadas temos a construção das ruas e da cidade como um todo, o processo de personificação das coisas, a natureza ora furiosa ora imensa em esplendor, sendo que esta última face gera um contraste interessante com as cenas de extrema violência que encontramos no romance, bem como alguns pontos específicos. O espaço, assim, é lido como um dos elementos apossados pelo mito e, conseqüentemente, como uma ferramenta de reiteração desse cenário de terror.

O rito, por sua vez, está amplamente trabalhado no terceiro título do segundo capítulo. Para pensar sobre a sua presença no romance e suas contribuições para manter a atmosfera mítica afirmada, analisamos, essencialmente, dois aspectos: a veneração excessiva por parte da população e os sacrifícios. Há, assim, uma movimentação perceptível na narrativa, um fluxo de elementos e situações que sempre terminam no fortalecimento da autoridade exercida pelo Presidente. Os ritos de adoração, então, podem ser observados em momentos grandiosos como o discurso que celebra a vida do Presidente durante o feriado nacional descrito no capítulo XIV e em detalhes como o comportamento submisso, temente e devoto da população, que parecem reportar tudo que sabem, conspirar contra os seus para preservar o bem estar do tirano, além de não se permitirem sequer um pensamento compensatório. Já os sacrifícios, são vistos nas mortes que se acumulam ao longo do romance, bem como na construção de uma atmosfera mortífera superior a qualquer outra característica. Para falar dos sacrifícios, então, são destacadas algumas cenas específicas como o tormento vivenciado por Fedina de Rodas, representando a morte em vida, e o assassinato do *Mosco*, representando a morte do corpo.

O quarto título do segundo capítulo, em continuidade, trabalha a oscilação entre o que podemos chamar de realidade concreta, ou a realidade percebida sem intervenção de nenhum processo psicológico, e os estados oníricos que em alguns momentos invadem a narrativa. O pensamento em torno desses momentos trabalha com a afirmação de que essas interrupções do funcionamento comum da mente alimentam a suspensão causada pelo mito. Consideramos esses momentos como um processo de transposição do inteligível, ou seja, como a sobreposição das seguintes camadas: a consciência, por isso a legibilidade, e o inconsciente, por isso a inteligibilidade. Tais aparições no texto, em síntese, funcionam como um dispositivo de reafirmação do mito e de abolição de uma lógica comum, linear e cronológica.

Por fim, o último título do segundo capítulo se concentra em elaborar os elementos anteriores, explicando como eles convergem sempre para sustentar a figura presidencial, além, claro, de adentrar as questões que constituem o Presidente e que fazem dele um ser sagrado

dotado de características sobrenaturais. Confirmamos, assim, como Asturias constrói um ser cada vez mais afastado da esfera humana e próximo de características divinas, ancorado, principalmente, pelo mistério que lhe conserva, de certa maneira, inalcançável.

Outro aspecto relevante, discutido no último subcapítulo, é a coincidência entre o Presidente e Tohil<sup>4</sup>. O momento em que o governante se transforma frente aos olhos de *Cara de Ángel* é fundamental porque revela, de uma vez por todas, sua verdadeira face. O favorito, antes entre os protegidos do mandatário, observa uma aproximação entre a figura política e a divindade mitológica que exige sacrifícios humanos (Tohil). Elucidamos, assim, algumas das semelhanças entre as duas figuras para, mais uma vez, refletir sobre a natureza mítica do romance e para entender melhor como essa roupagem sagrada atua diretamente na manutenção da autoridade expressa.

Portanto, para melhor afirmar a incidência mítica do romance, os elementos expostos acima servirão como uma cadeia de aspectos que, individualmente, não se sustentam e, por isso, trazem consigo um outro que traz um outro, assim sucessivamente. Essa relação tão estreita, indissociável, organiza o mito dentro do romance, fazendo com que a obra possa ser percebida como uma narrativa mítica em si ou como um entre os rituais que remontam uma estrutura primordial, como aquela onde Tohil aparece no centro.

O contexto ditatorial apresentado, por outro lado, ilustra a inversão de significados com a qual temos que lidar, isso porque Asturias não traz o mito e, conseqüentemente, o sagrado, associados às benfeitorias de divindades que costumam, ainda que exigindo algumas ou muitas abdições, envolver os devotos em alguma proteção. O sagrado e o mito, aqui, se orientam pela conservação da perversidade e do poder que está nas mãos de um deus invertido, de Lúcifer<sup>5</sup> ou Tohil, os dois seres que emprestam suas características para o romance – “*Tohil - dios de los sacrificios del Popol Vuh- y Lucifer -el ángel caído que preside el reino del infierno- son los dos grandes referentes que justifican la iconografía y los motivos dominantes en la obra -la sangre, la luna, los espejos, el fuego helado [...]*”<sup>6</sup> (Millares, 2000, p. 764). Para concluir: embora nos debrucemos sobre o imaginário maia, especificamente a figura de Tohil, as

---

<sup>4</sup> Tohil é uma divindade de origem indígena, cultuada pelos maias-quiché da Guatemala. Entre as suas atribuições mais conhecidas temos a relação com a chuva, também chamado de *Pluvioso*, e com o fogo. Para agradecer aos devotos com seus domínios, a chuva para as plantações e o fogo para aquecê-los, Tohil exige sacrifícios humanos.

<sup>5</sup> Embora o foco do último subcapítulo, intitulado “O espectro presidencial: ‘o sagrado é sempre mais ou menos aquilo de que não nos aproximamos sem morrer’”, esteja direcionado à divindade maia Tohil, é importante esclarecer que também há no romance a influência do cristianismo e, principalmente, de Lúcifer, o anjo caído ou o príncipe das sombras.

<sup>6</sup> “Tohil – deus dos sacrifícios do *Popol Vuh* – e Lúcifer – o anjo caído que preside o reino do inferno – são as duas grandes referências que justificam a iconografia e os motivos dominantes na obra – o sangue, a lua, os espelhos, o fogo gelado [...]” (Millares, 2000, p. 764, tradução nossa).

concepções cristãs também estão presentes na estrutura do romance e também forjam muitas de suas “claves simbólicas”<sup>7</sup> (*ibid*, p. 764).

Posto isso, ao longo do trabalho iremos analisar os mencionados aspectos relacionando-os um com o outro para, ao final, construir aquilo a que chamamos sagrada autoridade e para fazer entender como quatro desses elementos, o tempo, o espaço, o rito e as incidências oníricas coincidem e servem, todos, ao último – o Presidente. Toda reflexão busca, então, afirmar a ideia de que para tornar absoluto o poder, é necessária uma inclinação em direção ao sagrado, uma associação com essa esfera, porque é dele o mistério, o temor, a adoração excessiva e todas as demais questões que estão no plano da impossibilidade quando consideramos unicamente a dimensão humana. O sagrado relativiza o impossível e o entrega nas mãos de um ser. Quando Asturias constrói o Presidente dessa forma, torna-se possível dizer que nesse contexto, o mais importante não é “[...] *la personalidad del tirano, que había uno allí y siempre habría uno allí, sin nombre, sin personalidad, un ‘Señor Presidente’ producto y efecto de toda aquella máquina colectiva de inseguridad, desintegración y miedo*”<sup>8</sup> (Uslar Pietri, 2000, p. 513). Tornando, também, possível afirmar que mais importa a sua estrutura sagrada e sua caracterização como uma divindade do que qualquer distinção humana.

---

<sup>7</sup> “chaves simbólicas” (*ibid*, p. 764, tradução nossa).

<sup>8</sup> “[...] a personalidade do tirano, [porque] havia um ali e sempre haveria um ali, sem nome, sem personalidade, um ‘Senhor Presidente’ que é produto e efeito de toda aquela máquina coletiva de insegurança, desintegração e medo” (Uslar Pietri, 2000, p. 513, tradução nossa).



## 2 EL SEÑOR PRESIDENTE: CONSIDERAÇÕES INICIAIS

O romance *El Señor Presidente*, objeto desta análise, foi escrito entre 1922 e 1932 pelo guatemalteco Miguel Ángel Asturias, como atestam as datas ao final do romance – “*Guatemala, diciembre de 1922. París, noviembre de 1925, 8 de diciembre de 1932*”<sup>9</sup> (Asturias, 2000a, p. 340). Sua publicação, no entanto, ocorreu somente em 1946 devido à opressão e à censura ditatorial na Guatemala da época, contexto de grande relevância uma vez que as terríveis características desses regimes são um dos alicerces sobre o qual a narrativa se desenvolve.

O jovem Asturias, então, cresceu sob o controle mordaz de uma ditadura semelhante que se estendeu de 1898 a 1920, na Guatemala da época, e que imperou por “*más de veinte años la tiranía [...] corruptora y cruel de [...] Manuel Estrada Cabrera. Frío, inaccesible, mezquino, vengativo, dueño de todos los poderes [...], mandaba fusilar por una sospecha, o sepultaba en letales prisiones a sus opositores verdaderos o supuestos*”<sup>10</sup> (Uslar Pietri, 2000, p. 512). E segundo o próprio Asturias, mas nas palavras de Giuseppe Bellini:

El escritor siempre contaba que cuando cayó Estrada Cabrera él, entonces joven estudiante universitario, había formado parte del comité que había ido a palacio para exigir la renuncia del mandatario y así había tenido la oportunidad de verlo de cerca: el hombre le había parecido fúnebre, frío, dueño de sí hasta en la derrota, con un aspecto enigmático y glacial que todavía infundía temor y respeto a los mismos que lo habían vencido<sup>11</sup> (Bellini, 2000, p. 1044).

Com a primeira “eternidade” vencida após vinte e dois anos, sucessores autoritários surgiram ao longo da história da Guatemala, como Jorge Ubico, que governou entre 1931 e 1944, razão pela qual a obra aqui analisada não pôde ser publicada ao final do seu processo de escrita. Porém, durante esse período, o escritor guatemalteco lutou contra esses governos, reunindo-se com outros estudantes e atuando, de distintas formas, para a queda tanto de Estrada Cabrera quanto de nomes semelhantes. Em 1924, no entanto, passa a viver fora de seu país, em Londres e depois em Paris. Selena Millares (2000, p. 763) atesta que Asturias deixa a Guatemala tanto para estudar quanto para “*evitar posibles represalias en un momento de progresiva*

<sup>9</sup> “Guatemala, dezembro de 1922. París, novembro de 1925, 8 de dezembro de 1932” (Asturias, 2000a, p. 340, tradução nossa).

<sup>10</sup> “mais de vinte anos a tirania [...] corruptora e cruel de [...] Manuel Estrada Cabrera. Frio, inacessível, mesquinho, vingativo, dono de todos os poderes [...], mandava fuzilar por uma suspeita, ou sepultava em prisões letais seus verdadeiros ou supostos opositores” (Uslar Pietri, 2000, p. 512, tradução nossa).

<sup>11</sup> “O escritor sempre contava que quando Estrada Cabrera caiu, ele, ainda um jovem estudante universitário, fazia parte de um comitê que foi ao palácio para exigir a renúncia do mandatário e, [por isso], teve a oportunidade de vê-lo de perto: o homem lhe pareceu fúnebre, frio, dono de si até na derrota, com um aspecto enigmático e glacial que, todavia, inspirava medo e respeito nos mesmos que o haviam vencido” (Bellini, 2000, p. 1044, tradução nossa).

*crispación social y política*”<sup>12</sup>. O escritor e sua família eram, declaradamente, oposição a esses regimes.

Uslar Pietri, escritor venezuelano que compartilhou especificamente do mencionado período parisiense<sup>13</sup>, em seu texto “Yo asistí al nacimiento de *El Señor Presidente*”, conta sobre a estadia de Miguel Ángel Asturias em contraste a de outros intelectuais que, segundo ele, buscavam na Europa certo afrancesamento:

El caso de Miguel Ángel Asturias fue distinto. Traía su América encima. Como uno de aquellos inverosímiles cargadores indios, llevaba sobre las espaldas el inmenso ható de su mundo mestizo, con [...] frailes, ensalmos, brujos mágicos, leyendas y climas. Por todas las palabras y todos los gestos le salía aquella inagotable carga<sup>14</sup> (Uslar Pietri, 2000, p. 510).

Foi também por intermédio da efervescência artística do momento, que Asturias “*redescubre su propia identidad [...] a través de dos vertientes: el estudio de la mitología mesoamericana [...] y la aproximación a las nuevas estéticas, que recuperan el mundo de los sueños, lo maravilloso y lo irracional como vías lícitas de conocimiento*”<sup>15</sup> (*ibid*, p. 763). Essas são vertentes que auxiliam, inclusive, no manejo das tradições e cultura locais (da Guatemala) quando essas adentram o romance aqui estudado.

Também durante esse período, o escritor guatemalteco trabalha na tradução em espanhol do Popol Vuh<sup>16</sup> com J. M. González, edição publicada posteriormente sob o título “*Los dioses, los héroes y los hombres de Guatemala antigua o El libro del consejo, Popol Vuh de los indios*

---

<sup>12</sup> “evitar possíveis represálias em um momento de progressiva crispação social e política” (Millares, 2000, p. 763, tradução nossa).

<sup>13</sup> É importante destacar que não se trata de uma simples ida à Paris, mas de um momento fundamental em que muitos escritores latino-americanos, e outros artistas da vanguarda vindos de diferentes localidades, conviveram na capital francesa – “não chega a ser uma novidade, portanto, afirmar que malgrado sua compartimentação específica, os movimentos artísticos e intelectuais de vanguarda, no começo do século, podem e devem ser vistos como fases ou aspectos de uma mesma inquietação generalizada, estética ou espiritual ou social. Pintores ou romancistas, músicos ou poetas, críticos e teatrólogos ou escultores e pensadores, todos sentiam ou percebiam estar diante de um estado de coisas já superado ou em trânsito. Para os que lidavam com os signos linguísticos, por exemplo, na construção dos mundos poéticos ou ficcionais, a antítese ou dualismo oitocentista ainda vigente – realismo-simbolismo – já impunha a superação de ambos ou de cada um dos termos, procurada e pesquisada no desdobramento: futurismo, expressionismo, cubismo, dadaísmo e surrealismo: respectivamente, 1909, 1910, 1913, 1916, 1924 [...]” (Lousada, 1976, p. 8-9).

<sup>14</sup> “O caso de Miguel Ángel Asturias foi diferente. Trazia consigo sua América. Como um daqueles inverossímeis carregadores de índios, levava sobre as costas aquela imensa bagagem de seu mundo mestiço, com [...] frades, benzeduras, bruxos mágicos, lendas e climas. Por todas as palavras e todos os gestos saía dele aquela inesgotável carga” (Uslar Pietri, 2000, p. 510, tradução nossa).

<sup>15</sup> “redescobre sua própria identidade [...] por meio de duas vertentes: o estudo da mitologia mesoamericana [...] e a aproximação em relação às novas estéticas, que recuperam o mundo dos sonhos, o maravilhoso e o irracional como vias lícitas de conhecimento” (Millares, 2000, p. 763, tradução nossa).

<sup>16</sup> Segundo Baptista, o Popol Vuh é “o mais importante documento poético-político da antiguidade das Américas – Livro do Conselho, ou Livro da Comunidade – guarda a cosmogonia, o amanhecer da natureza e da humanidade, a mitologia heroica, a história e a genealogia dos Maias-Quiché da Guatemala” (Baptista, 2019, p. 7).

*quichés*”<sup>17</sup> (Martin, 2000a, p. 496). É possível observar a presença de tal cosmogonia em *El Señor Presidente* por meio de elementos como a própria aparição de Tohil, divindade de origem maia, associada, entre outras coisas, ao fogo, à chuva e aos sacrifícios. Tal divindade, então, exige sacrifícios humanos em troca de oferecer aos seus devotos o fogo, que os preserva do frio extremo, e a chuva para alimentar as plantações e colheitas. Como veremos adiante, trata-se de um ser mitológico associado ao Presidente do romance asturiano.

Com punhos de ferro, portanto, Asturias constrói uma figura presidencial de onde provém um alto grau de autoritarismo que, na trama, age sob a proteção de um discurso e de um ideal democrático, além de também ser sustentado por aspectos sagrados, considerando, por exemplo, as similaridades com Tohil. O cerne da questão, assim, está na verdadeira natureza do Presidente e de seu governo, que rapidamente nos é revelada para mostrar que o leitor não está diante de um regime republicano, mas de uma ditadura. Se a cena política, exclusivamente, descrita no romance já é desfavorável, revela-se ainda pior quando percebemos a associação entre o poder do ditador e o poder que é fruto do mito, isso porque como elemento do mito, o sagrado envolve a figura presidencial isolando-a em absoluta distância e superioridade, fazendo com que nenhuma força consiga emparelhar-se ou, menos ainda, vencer aquela que emana do Presidente.

Segundo Darcy Ribeiro (1988, p. 146), governos autocráticos possuem alguns traços gerais como a natureza personalista do poder exercido pelo ditador, a tendência centralizadora, a postura autoritária e paternalística, formas despóticas de governo, a popularidade em relação ao governante e um forte teor nacionalista. Para além disso, “sua característica distintiva é a de agentes da estrutura tradicional de poder que, nas conjunturas de crise, se auto-elegem como os mais responsáveis e capacitados a promover o retorno à normalidade” (*ibid*, p. 146). E assim o autor completa:

O maior perigo dessas situações é que os governos que elas geram, não tendo qualquer compromisso com a luta contra o atraso, podem manter-se por décadas como burocracias político-militares armadas de enorme poder de repressão. Seu caráter intrinsecamente regressivo as faz agir como formas intencionais de ação anti-histórica que comprometem o futuro de seus povos, ao preço da perpetuação de uma estrutura anacrônica de poder e do congelamento de uma estratificação social cruamente desigualitária (*ibid*, p. 156).

Os pontos mencionados pelo historiador podem ser vistos com facilidade no romance de Asturias e claro, no governo de Estrada Cabrera. Em relação ao romance veremos com detalhes ao longo deste trabalho, já em relação ao período histórico referente aos governos da

---

<sup>17</sup> “Os deuses, os heróis e os homens da Guatemala antiga ou O livro do conselho, Popol Vuh dos índios quichés” (Martin, 2000a, p. 496, tradução nossa).

Guatemala, os mencionamos a fim de contextualizar a produção e as influências que atuam sobre o romance. Por enquanto, de forma resumida, nos valeremos das constatações de Alaide Foppa:

*El señor Presidente* presenta un retrato fiel del dictador y un reflejo fiel de la época y del medio en que vivió. Es un testimonio, pero no un documento. Y por eso no es tampoco una novela propiamente histórica. Es algo más. Cuando apareció el libro, otro dictador acababa de caer en Guatemala. Y otros han surgido y caído después en Hispanoamérica. La novela sigue siendo vigente, porque la realidad que refleja no está vista con un sentido simplemente costumbrista, sino vivida dolorosamente y denunciada. Aun cuando los hechos estén lejanos y los dictadores en América se presenten bajo apariencias diferentes, la significación de esa realidad no ha cambiado. Hay que notar también que la denuncia no nace aquí de palabras dichas por el escritor, ni de ideas manifestadas; nace de la actitud misma de los personajes –con frecuencia una actitud sumisa, rendida, resignada– de sus palabras, de sus penas, de la pobreza, de la enfermedad, de la atroz injusticia sufrida... En *El señor Presidente* nadie se rebela; pero quizás por ello se rebela profundamente el lector<sup>18</sup> (Foppa, 1971, p. 150).

Tal leitura, essa que prioriza o viés histórico e político, é, portanto, totalmente possível, mas aqui interessa-nos essencialmente, ainda que falemos do fato, as camadas míticas inscritas no romance. Este não é um trabalho cujo objetivo é lidar com a relação entre literatura e história, ou atribuir a *El Señor Presidente* a classificação de romance histórico, mas cabe mencionar e esclarecer, de forma breve, as possibilidades de aproximação entre o romance e a Guatemala do começo do século XX, isso para conhecer de forma mais ampla tanto o autor quanto o objeto em questão.

Embora Asturias reinterprete a realidade, eleve-a no sentido de separá-la do tempo cronológico até que ela funcione e faça sentido quando em comparação com diferentes nações e, conseqüentemente, diferentes culturas, sua “*significación no ha cambiado*”, sua estrutura e elementos gerais permanecem iguais. Essa característica do romance pode ser analisada pelas vias históricas, por exemplo ao contrastar a obra e a Guatemala cabrerista, ou a obra e alguns regimes ditatoriais que despontaram no mesmo período desse, mas aqui, neste trabalho, o fato de que *El Señor Presidente* remonta governos autocráticos de maneira universalizada, com elementos comuns a diferentes contextos ditatoriais, e também de maneira específica, tendo em

---

<sup>18</sup> “*El Señor Presidente* apresenta um retrato fiel do ditador e um reflexo fiel da época e do meio em que viveu [Asturias]. É um testemunho, mas não um documento. E por isso, não é, tampouco, um romance propriamente histórico. É algo mais. Quando apareceu o livro, outro ditador acabava de cair na Guatemala. E outros surgiram e caíram depois na América hispânica. O romance segue sendo vigente, porque a realidade que reflete não é vista com um sentido simplesmente costumbrista, mas vivida dolorosamente e denunciada. Mesmo quando os fatos estão distantes e os ditadores na América se apresentem sob diferentes aparências, a significação dessa realidade não mudou. Também é necessário notar que, aqui, a denúncia não nasce das palavras ditas pelo escritor, nem de ideias manifestadas; nasce da atitude mesma dos personagens – com frequência uma atitude submissa, rendida, resignada – de suas palavras, de suas dores, da pobreza, da enfermidade, da atroz injustiça sofrida... Em *El Señor Presidente* ninguém se rebela; mas quem sabe por isso se rebela profundamente o leitor” (Foppa, 1971, p. 150, tradução nossa).

vista os paralelos possíveis de serem estabelecidos em relação ao mandato de Estrada Cabrera, servirá para pensarmos a obra em comparação ao caráter universal do mito, essas narrativas que ecoam, que seguem interpretadas e reinterpretadas para auxiliar no entendimento de diferentes movimentações sociais da atualidade. O caráter universal da obra, ainda, é uma qualidade que permite a leitura do romance como o próprio mito, como uma narrativa primeira que serve de modelo para repetições ritualísticas (seriam essas os próprios governos inscritos na linearidade histórica), que possui uma base sagrada para a qual almeja-se retornar, ou, ao menos, como debatido aqui, que atua como uma fonte de conhecimento que pode ser aplicada em diferentes realidades.

Como menciona Foppa ao final da última citação exposta acima, o alcance tão amplo do romance termina por refletir no leitor, que diante dos horrores ali dissecados pode formar um juízo em relação às ditaduras, revoltando-se. Quando uma obra transpõe as barreiras do livro dessa maneira é válido lembrarmos da relação que existe entre ela, o leitor e o mundo do qual ambos foram sacados:

no se puede dudarse, es claro, que la creación y lectura de novelas poseen cierta dimensión placentera, correlativa más a la satisfacción de la necesidad fabuladora que todo hombre siente, que a lo que comúnmente denominamos “agradable”. Pero es también notorio que dicha dimensión no agota las posibilidades de la novela, cuya estructura estratificada se proyecta sobre valores diversos a través de funciones varias, una de las cuales –tal vez la más importante– es la de esclarecer en hondura la naturaleza y dinámica del mundo real<sup>19</sup> (Cornejo Polar, 1986, p. 21).

Posto isso, também é importante apresentarmos um panorama que resuma o enredo de *El Señor Presidente*. Inicialmente, destacamos que o romance não apresenta nenhuma marcação direta em relação ao espaço e ao tempo, como podemos inferir pela afirmação de que ele apresenta um caráter universal. Os detalhes específicos, que remetem à Guatemala de Estrada Cabrera, podem ser observados, então, quando há alguma noção prévia sobre o funcionamento do país durante o período em questão.

Logo, também por meio da dita negação espacial e temporal, adentramos, suspensos e hipnotizados por uma espécie de invocação de forças sagradas reveladas no primeiro parágrafo do romance, e que não necessariamente são forças benevolentes, em um mundo tomado pelo poder desmedido do Presidente, personagem que em verdade guarda, apesar do

---

<sup>19</sup> “não se pode duvidar, é claro, que a criação e a leitura de romances possuem certa dimensão prazerosa, relativa mais à satisfação da necessidade fabuladora que todo homem sente, do que ao que comumente denominamos ‘agradável’. Mas também é notório que dita dimensão não esgota as possibilidades do romance, cuja estrutura estratificada se projeta sobre diversos valores por meio de diversas funções, uma delas – talvez a mais importante – é a de esclarecer em profundidade a natureza e a dinâmica do mundo real” (Cornejo Polar, 1986, p. 21, tradução nossa).

vocativo tantas vezes utilizado, um ditador sanguinário. O primeiro capítulo, assim, traz sujeitos que vivem nas ruas “[...] *sin más lazo que la miseria*”<sup>20</sup> (Asturias, 2000a, p. 7), uma “*familia de parientes del basurero*”<sup>21</sup> (*ibid*, p. 7) que presencia, ao final desse mesmo capítulo, a morte do coronel José Parrales Sonriente, militar protegido pelo Presidente, pelas mãos do idiota, outro ser marginalizado e perseguido. O ocorrido desencadeia uma sucessão de fatores e “[...] *pone en movimiento todo un mecanismo que mira a culpar de ello a dos personajes caídos en desgracia con el dictador, el general Canales y el licenciado Carvajal*”<sup>22</sup> (Bellini, 2000, p. 1044).

O general, em continuidade, tem sua fuga orquestrada pelo próprio Presidente, a quem não interessa que Canales seja preso, enquanto o advogado Carvajal é capturado. Em meio ao destino desses, outros personagens surgem e têm, um a um, suas vidas dilaceradas por essa lógica nefasta, como a governanta de Canales – brutalmente assassinada durante a tentativa da polícia de prender o general – e Fedina de Rodas, que tenta alertar Canales sobre o mandado de prisão e calha de estar na casa durante a chegada dos oficiais. Só por estar lá, Fedina é levada até a delegacia, interrogada incessantemente com uma mesma pergunta para a qual ela não tem resposta e torturada a ponto de assistir seu próprio filho morrer de fome em seus braços. E assim acontece, essa perda da vida propriamente dita ou de tudo aquilo que à vida atribui sentido, em maior ou menor nível de violência, com qualquer um sob a mira do Presidente.

Todavia, de forma paralela:

[...] se introduce una historia sentimental, novela dentro de la novela: el amor de Cara de Ángel, favorito del déspota, por Camila, hija del general en desgracia. Es un toque de equilibrado romanticismo, que por un lado introduce algo de poesía en la negrura del libro y por el otro, debido a su desdichado fin, acentúa la nota trágica<sup>23</sup> (Bellini, 2000, p. 1044).

O amor entre Camila e *Cara de Ángel*, como destaca Bellini, parece introduzir algum alívio, mas alcança seu destino fatal como todas as outras circunstâncias. Em uma suposta viagem a trabalho a mando do Presidente, *Cara de Ángel* é capturado e levado para morrer em cativeiro, “*dos horas de luz, veintidós horas de oscuridad completa, una lata de caldo y una de*

<sup>20</sup> “[...] sem outro laço senão a miséria” (Asturias, 2000a, p. 7, tradução nossa).

<sup>21</sup> “família de parentes da imundície” (*ibid*, p. 7, tradução nossa).

<sup>22</sup> “[...] põe em movimento todo um mecanismo que objetiva culpabilizar dois personagens caídos em desgraça graças ao ditador, o general Canales e o advogado Carvajal” (Bellini, 2000, p. 1044, tradução nossa).

<sup>23</sup> “[...] se introduz uma história sentimental, romance dentro do romance: o amor de Cara de Ángel, favorito do Presidente, por Camila, filha do general caído em desgraça. É um toque de equilibrado romantismo que, por um lado, introduz algo de poesia na escuridão do livro e, por outro, devido ao seu infeliz fim, acentua o tom de tragédia” (Bellini, 2000, p. 1044, tradução nossa).

*excrementos, sed en verano, en invierno el dilúvivo; ésta era la vida en aquellas cárceles*”<sup>24</sup> (Asturias, 2000a, p. 328). Camila, por outro lado, “[...] *a tientas por un hilo delgado, con un niño en los brazos, sin saber de su marido, buscándolo en los espejos, por donde sólo pueden volver los naufragos, en los ojos de su hijo o en sus propios ojos [...]*”<sup>25</sup> (*ibid*, p. 331); com a certeza de que não veria o retorno de *Cara de Ángel*, cria o pequeno Miguel no campo e nunca mais volta à cidade.

É, pois, dentro desse cenário que se desenrola todo o romance, do começo ao fim a vida e a morte se misturam a ponto de entre elas haver pouca diferença: os que ainda não passaram pela morte do corpo, vivenciaram-na de outra forma, tendo, por exemplo, sido inteiramente devorados, esvaziados de qualquer particularidade para se tornarem mais uma marionete sob os comandos do grande titereiro.

## 2.1 Contexto, influência e recepção da obra

Como mencionado anteriormente, a produção da obra tem suas raízes na Guatemala de Cabrera, Ubico e outros regimes similares:

la realidad en Guatemala había ofrecido, y todavía ofrecía, abundante material a la ficción asturiana para una radiografía sin piedad de la dictadura. El período de gobierno de Manuel Estrada Cabrera se había ido calificando como una especie de reino del terror. Más de una vez Asturias afirmó que en Centroamérica la realidad era cada vez más poderosa que la ficción<sup>26</sup> (Bellini, 2000, p. 1041).

Passando a viver em Paris, porém, o guatemalteco Miguel Ángel Asturias, apesar de guardar em si uma América viva, como destaca Uslar Pietri (cf. 2000, p. 510), recebe influências das vanguardas europeias do começo do século XX – “*una original asimilación de las innovaciones estéticas aportadas por los grandes movimientos de vanguardia, en los que Asturias halla el camino para reencontrarse con su propia identidad*”<sup>27</sup> (Millares, 2000, p. 767). E ainda:

<sup>24</sup> “duas horas de luz, vinte e duas horas de escuridão completa, uma lata de caldo e uma de excrementos, sede no verão, no inverno o dilúvivo; esta era a vida naqueles cárceres subterrâneos (Asturias, 2000a, p. 328, tradução nossa).

<sup>25</sup> “[...] com a vida por um fio, com um filho nos braços, sem saber de seu marido, buscando-o nos espelhos, por onde só podem voltar os naufragos, nos olhos de seu filho ou em seus próprios olhos [...]” (*ibid*, p. 331, tradução nossa).

<sup>26</sup> “a realidade na Guatemala havia oferecido, e ainda oferecia, abundante material para que a ficção asturiana [fizesse algo como] uma radiografia sem piedade da ditadura. O período de governo de Manuel Estrada Cabrera tinha sido qualificado como uma espécie de reino de terror. Mais de uma vez Asturias afirmou que na América Central a realidade era cada vez mais poderosa que a ficção” (Bellini, 2000, p. 1041, tradução nossa).

<sup>27</sup> “uma assimilação original das inovações estéticas aportadas pelos grandes movimentos de vanguarda, nos que Asturias encontra caminho para se reencontrar com sua própria identidade” (Millares, 2000, p. 767, tradução nossa).

las claves de esa innovadora interpretación de la vanguardia han de buscarse en la peculiar recepción de tres actitudes estéticas -expresionista, cubista y surrealista-condicionantes, respectivamente, del retorno a las raíces hispánicas, a la concepción maya del tiempo y a lo real maravilloso<sup>28</sup> (*ibid*, p. 767).

O manuseio de sua identidade e de sua bagagem individual, em se tratando de Asturias, foi, portanto, possível também por via das contribuições europeias, em matéria do usufruto das novas técnicas de linguagem e das diferentes possibilidades expressivas. Segundo Ángel Rama (2001, p. 215), é relevante não se limitar ao puro sincretismo, mas compreender que “sendo cada uma delas uma estrutura, a incorporação de novos elementos de procedência externa deve ser obtida mediante uma rearticulação total da estrutura cultural própria (regional), apelando para novas focalizações dentro de sua herança”. Coube ao escritor, por sua vez, a percepção e a análise das fontes para posterior trabalho escrito, de forma a tornar mais compreensíveis e vivas suas tradições locais.

Para citar brevemente algumas contribuições e diálogos possíveis, primeiro em relação ao expressionismo, podemos observar a deformação da realidade, “[...] *su humanismo trágico y una obsesiva violencia; su claroscuro apesadumbrado alterna con una luz incisiva que hiere los sentidos para proyectar una inestabilidad que define el estado anímico del artista*”<sup>29</sup> (Millares, 2000, p. 769). Em geral, é possível falar que a “[...] *exasperación del contraste entre degradación y lirismo, definidora de esa estética, provoca un efecto poético incuestionable que define el texto*”<sup>30</sup> (*ibid*, p. 769) de Asturias.

Por sua vez, o surrealismo está na presença expansiva das dimensões oníricas e na “*libertad absoluta de la palabra*”<sup>31</sup> (Millares, 2000, p. 769). Para Bellini:

Toda la novela *El Señor Presidente* es un sucederse de metáforas, de imágenes que tienden a la desrealización de la realidad. Particularmente relevante es el recurso a la imagen onírica, la imagen-presagio, como en el caso de Genaro Rodas, perseguido [...] por un ojo enorme que estalla, vierte líquido, se transforma en un ocho. [...] la experiencia surrealista queda patente y provechosamente empleada por el narrador<sup>32</sup> (Bellini, 2000, p. 1055).

<sup>28</sup> “as chaves dessa inovadora interpretação da vanguarda devem ser procuradas na peculiar recepção de três atitudes estéticas – expressionista, cubista e surrealista –, condicionantes, respectivamente, do retorno às raízes hispânicas, à concepção maia do tempo e ao real maravilhoso” (*ibid*, p. 767, tradução nossa).

<sup>29</sup> “[...] seu humanismo trágico e uma obsessiva violência; seu *claroscuro* pesaroso alterna com uma luz incisiva que fere os sentidos para projetar uma instabilidade que define o estado anímico do artista” (Millares, 2000, p. 769, tradução nossa).

<sup>30</sup> “a exasperação do contraste entre a degradação e o lirismo, definidora dessa estética, provoca um efeito poético inquestionável que define o texto” (*ibid*, p. 769, tradução nossa).

<sup>31</sup> “liberdade absoluta da palavra” (Millares, 2000, p. 769, tradução nossa).

<sup>32</sup> “Todo o romance *El Señor Presidente* é uma sucessão de metáforas, de imagens que tendem à desrealização da realidade. Particularmente relevante é o recurso à imagem onírica, à imagem-preságio, como no caso de Genaro Rodas, perseguido [...] por um olho enorme que estoura, verte líquido, se transforma em um oito. [...] a experiência surrealista se torna evidente e proveitosamente empregada pelo narrador” (Bellini, 2000, p. 1055, tradução nossa).



Pensando, ainda, na influência surrealista, é importante destacar a presença da dimensão mágica, como bem exemplifica Selena Millares (2000, p. 770) com as seguintes questões do romance: “*la voz de las campanas que abre el libro con su poder conjurador o el titiritero que sobrevuela los escombros en la noche final*”<sup>33</sup>. O cubismo, por fim, adentra *El Señor Presidente*, também a título de exemplificação, quando pensamos em uma característica do tempo: a imobilidade. Considerando a concepção maia do tempo, cultura que o entende de forma cíclica, Millares (2000, p. 770) destaca que “*el sustrato indígena se funde una vez más con las nuevas voces para interpretar [...] esa sensación de inmovilismo y asfixia de los personajes*”<sup>34</sup>.

Toda essa influência e manuseio de estéticas externas ao tratar da cultura guatemalteca gerou diferentes opiniões quando consideramos a crítica e a recepção da obra como um todo. Segundo Dante Liano, publicar na Guatemala é uma tarefa complexa, visto que, ao menos na época, “*la falta de una profesión de reseñador de libros hace que la publicación [...] sea como lanzar una piedra a un pozo sin fondo*”<sup>35</sup> (Liano, 2000, p. 613). Porém, essa dificuldade não acometeu Miguel Ángel Asturias, visto que o autor se tornou conhecido pelas suas produções chegando, inclusive, a receber em 1967 um Nobel de literatura. Com dita notoriedade, “*sobre Asturias se ha escrito mucho en Guatemala, mucho a favor y mucho contra*”<sup>36</sup> (*ibid*, p. 613). Em se tratando, então, dessa questão de que *El Señor Presidente* tem características advindas das estéticas europeias do começo do século XX, parte da crítica considera que Asturias fez um bom uso de tais movimentos artísticos, valorizando, então, suas tradições locais e a cultura de seu país, enquanto outra parte afirma, como destaca Liano (2000, p. 616) a respeito do que escreveu Otto Raúl González, que “*los hilos da trama son americanos, [...] su lenguaje es guatemalteco [...], su trabajo literario es digno de ‘un poeta de tan altos vuelos como lo es Miguel Ángel Asturias’*”<sup>37</sup>, mas sua forma “*adolece de europeísmo*”<sup>38</sup> (*ibid*, p. 616). Em discordância ao exemplo dado, Liano destaca que para ele há em dito romance, na verdade,

---

<sup>33</sup> “a voz dos sinos que abre o livro com seu poder conjurador ou o titereiro que sobrevoa os escombros na noite final” (Millares, 2000, p. 770, tradução nossa).

<sup>34</sup> “o substrato indígena se funde mais uma vez com as novas vozes para interpretar [...] essa sensação de imobilidade e asfixia [vivenciada pelos] personagens” (Millares, 2000, p. 770, tradução nossa).

<sup>35</sup> “a falta de uma profissão que faça resenhas de livros faz com a publicação [...] seja como lançar uma pedra em um poço sem fundo” (Liano, 2000, p. 613, tradução nossa).

<sup>36</sup> “sobre Asturias muito tem sido escrito na Guatemala, muito a favor e muito contra” (Liano, 2000, p. 613, tradução nossa).

<sup>37</sup> “os fios da trama são americanos, [...] sua linguagem é guatemalteca [...], seu trabalho literário é digno de ‘um poeta de tão altos voos como [realmente] o é Miguel Ángel Asturias’” (Liano, 2000, p. 616, tradução nossa).

<sup>38</sup> “sofre de europeísmo” (*ibid*, p. 616, tradução nossa).

certa “*exuberancia lingüística que no es mera imitación de la lengua guatemalteca, sino recreación del idioma español en un barroco intenso*”<sup>39</sup> (*ibid*, p. 618).

Há, assim, uma divergência de opiniões em torno de *El Señor Presidente* e de toda a obra asturiana: a crítica se debruça, por exemplo, sobre o caráter social, considerando primeiro que há no romance contribuições nesse sentido para depois afirmar algo diferente, em oposição (Liano, 2000, p. 618). Independente do aspecto a ser trabalhado, como o manejo das vanguardas e o trato de temas que pertencem ao campo social e político, a crítica se divide em apresentar pontuações positivas e negativas. Entretanto, como destaca Liano (2000, p. 629): “*podemos hablar de diferentes actitudes, pero no de indiferencia hacia él*”<sup>40</sup> e “*si consideramos [...] la actitud de los críticos literarios [...] podemos afirmar que Asturias ha recibido casi siempre elogios y reconocimientos [...]*”<sup>41</sup> (*ibid*, p. 629). Posto isso, embora este não seja um trabalho que lida diretamente com a presença do vanguardismo europeu no romance *El Señor Presidente*, a menção se faz necessária uma vez que os elementos que podem ser associados à influência das correntes apresentadas (como o tempo em relação ao cubismo) serão pensados, aqui, como ferramentas da ação mítica dentro do romance.

Em relação, ainda, às considerações sobre o romance em matéria de influência, é preciso destacar como há na obra dimensões que cabem ao cristianismo e aquelas que estão para a cultura maia, núcleos dos quais são sacados vários elementos e figuras que atravessam *El Señor Presidente*. Os possíveis títulos do romance, que quase chegaram a ser, foram *Malevolge* e *Tohil*. O primeiro, nome dado ao oitavo círculo do inferno de Dante Alighieri, traz uma associação à figura de Lúcifer. Tal associação “*condiciona significativamente buena parte de la imaginería de la novela, configurada como reino satánico presidido por la figura del tirano*”<sup>42</sup> (Millares, 2000, p. 764-765); vemos, assim, a invocação de Lúcifer já nos primeiras palavras do romance, as imagens de santos espalhadas pelos aposentos de doña Chón – “*en mesas, cómodas y consolas de mármol amontonábanse estampas, esculturas y relicarios de imágenes piedosas. Una Sagrada Familia sobresalía por el tamaño [...]*”<sup>43</sup> (Asturias, 2000a, p. 194) –, o tratamento utilizado com o Presidente que aparece muito próximo ao formato de

<sup>39</sup> “exuberância lingüística que não é meramente uma imitação da língua guatemalteca, mas uma recriação do idioma espanhol em um barroco intenso” (*ibid*, p. 618, tradução nossa).

<sup>40</sup> “podemos falar de diferentes atitudes, mas não de indiferença em relação a ele” (Liano, 2000, p. 629, tradução nossa).

<sup>41</sup> “se consideramos [...] a posição dos críticos literários [...] podemos afirmar que Asturias recebeu, quase sempre, elogios e reconhecimentos [...]” (*ibid*, p. 629, tradução nossa).

<sup>42</sup> “condiciona significativamente boa parte do imaginário do romance, configurado como reino satânico presidido pela figura do tirano” (Millares, 2000, p. 764-765, tradução nossa).

<sup>43</sup> “em mesas, cómodas e consoles de mármore amontoavam-se estampas, esculturas e relicários de imagens devotas. Uma Sagrada Família destacava-se pelo tamanho [...]” (Asturias, 2000a, p. 194, tradução nossa).

orações e a como costuma-se fazer referência ao deus cristão, como por exemplo a letra maiúscula ao referir-se ao déspota por meio de um pronome pessoal, e por fim, a aparição de figuras desse contexto que surgem nos sonhos e nos delírios dos personagens, como a mulher de *Lot*. O segundo título, como vimos anteriormente, faz referência direta à divindade maia detentora do fogo e da chuva, que como veremos nesta análise, possui algumas semelhanças com o Presidente e caracteriza uma de suas cenas mais relevantes.

### 3 OS ASPECTOS DO MITO NO ROMANCE DE ASTURIAS

O romance *El Señor Presidente* apresenta como um de seus eixos mais importantes a reverberação do mito ao longo de toda a narrativa, questão priorizada neste trabalho. Contudo, antes de adentrar tais elementos da obra, interessa-nos a discussão em torno de algumas características gerais do mito e principalmente, a afirmação de que esta análise parte da concepção do mito como algo vivo e definidor de diferentes aspectos da vida humana. Vale destacar que a visão aqui adotada dialoga, principalmente, com os estudos de Mircea Eliade.

Segundo o escritor romeno, a compreensão dos comportamentos míticos de determinada sociedade implica em reconhecê-los “[...] como fenômenos humanos, fenômenos de cultura, criação do espírito – e não como irrupção patológica de instintos, bestialidade ou infantilidade” (Eliade, 1972, p. 7). É importante pensar que ao concebê-lo de tal forma, o mito, facilitamos seu entendimento, o de suas implicações na contemporaneidade, porque não podemos deixar de observar a influência exercida até hoje, e o da obra sobre a qual depositamos essa teoria.

Em outras palavras, ancoramo-nos no ponto de vista daqueles que o concebem (o mito) como uma outra realidade, tanto para entender seu funcionamento quanto para conseguir enxergar em quais esferas ele opera. Para tanto, Eliade (1972) assim define:

o mito conta uma história sagrada; ele relata um acontecimento ocorrido no tempo primordial, o tempo fabuloso do ‘princípio’. Em outros termos, o mito narra como, graças às façanhas dos Entes Sobrenaturais, uma realidade passou a existir, seja uma realidade total, o Cosmo, ou apenas um fragmento: uma ilha, uma espécie vegetal, um comportamento humano, uma instituição. É sempre, portanto, a narrativa de uma ‘criação’: ele relata de que modo algo foi produzido e começou a ser. O mito fala apenas do que realmente ocorreu, do que se manifestou plenamente. Os personagens dos mitos são os Entes Sobrenaturais. Eles são conhecidos sobretudo pelo que fizeram no tempo prestigioso dos ‘primórdios’. Os mitos revelam, portanto, sua atividade criadora e desvendam a sacralidade (ou simplesmente a ‘sobrenaturalidade’) de suas obras. Em suma, os mitos descrevem as diversas, e algumas vezes dramáticas, irrupções do sagrado (ou do ‘sobrenatural’) no Mundo. É essa irrupção do sagrado que realmente fundamenta o Mundo e o converte no que é hoje. E mais: é em razão das intervenções dos Entes Sobrenaturais que o homem é o que é hoje, um ser mortal, sexuado e cultural (Eliade, 1972, p. 9).

Observamos, inicialmente, a demarcação do sagrado – toda narrativa mítica assim se configura porque está investida de sacralidade. Em seguida, o tempo, a concepção de uma realidade, ou de um espaço, e claro, a presença de seres que não pertencem à esfera humana. É possível concluir, de tal modo, que esses elementos constituem o mito. Temos um tempo diferente daquele linear e quantificável, a criação de um espaço que não se pode caracterizar em profundidade ou demarcar com exatidão, além de seres poderosos – muitas vezes imortais e dotados de grande sabedoria –, entre outras questões que ultrapassam a natureza humana e que garantem a sacralidade desses relatos.

Posto isso, outra característica importante é que ao conceber o mito como uma outra realidade, o presente se constrói a fim de repetir e consagrar as ações de seres sobrenaturais por meio dos ritos. O rito, assim, funciona como uma passagem que permite a coincidência entre dois tempos, a coincidência entre dois mundos e o reencontro da criatura com seus criadores, podendo se dividir entre diferentes funcionalidades: iniciação, consagração, participação, entre outros. É importante pensar que a crença nessas narrativas orienta a vida daquele que crê e esse passa, então, a se organizar com seus semelhantes sempre considerando sua pequenez diante de determinadas divindades, venerando-as e temendo pelo que pode acontecer caso não ofereça aquilo que lhe é cobrado.

Esta sacralidade viva, recuperada infinitamente sobretudo pela ação do rito, pode ser pensada em relação ao universo de *El Señor Presidente*. Segundo o próprio Asturias:

[...] el mito debe ser considerado como algo viviente, actual, ante el cual hay que inclinarse y contra el cual, por los tabús que lo defienden, no se puede nada. Ésta es la atmósfera de *El Señor Presidente*, el omnipresente [...] como manifestación de una fuerza primitiva, y como supervivencia, en el mundo actual, de esos resabios de las sociedades más arcaicas<sup>44</sup> (Asturias, 2000b, p. 475).

Logo, é justamente por manipular direta ou indiretamente questões como a cultura e a crença que o mito possui tanta influência, afinal, configura-se como uma narrativa que “satisfaz a profundas necessidades religiosas, aspirações morais, a pressões e a imperativos de ordem social, e mesmo a exigências práticas. [...] ele salvaguarda e impõe princípios morais; garante a eficácia do ritual e oferece regras práticas para a orientação do homem” (Malinowski *apud* Eliade, 1972, p. 18). Em outras palavras, o mito se constrói a partir da cultura e da crença, mas também constrói esses dois elementos como alicerces do mundo, de forma dialética. Conforme a crença se mantém, o indivíduo que crê organiza sua vida de acordo com determinada estrutura mítica.

É evidente que as concepções metafísicas do mundo arcaico nem sempre foram formuladas numa linguagem teórica; mas o símbolo, o mito e o rito exprimem, em planos diferentes e com os meios que lhes são próprios, um complexo sistema de afirmações coerentes sobre a realidade última das coisas, sistema que podemos considerar como uma metafísica (Eliade, 1969, p. 17).

Em alguns momentos do título *Mito e realidade*, Mircea Eliade (1972) parte da separação entre homem moderno e homem arcaico, sendo este quem concebe o mito como verdadeiro e por isso tem a obrigação de rememorar acontecimentos do princípio, a fim de

---

<sup>44</sup> “[...] o mito deve ser considerado como algo vivo, atual, ante o qual é preciso se curvar e contra o qual, pelos tabus que o defendem, não se pode nada. Esta é a atmosfera de *El Señor Presidente*, o onipresente [...] como manifestação de uma força primitiva, e como sobrevivência, no mundo atual, desses resquícios das sociedades mais arcaicas” (Asturias, 2000b, p. 475, tradução nossa).

conhecer sua totalidade; à medida que o homem moderno é aquele que se considera fruto da História Universal, mas que não necessariamente precisa ter ampla consciência dela. E afirma:

É aqui que encontramos a diferença *mais* importante entre o homem das sociedades arcaicas e o homem moderno: a irreversibilidade dos acontecimentos que, para este último, é a nota característica da História, não constitui uma evidência para o primeiro. Para o homem das sociedades arcaicas, ao contrário, o que aconteceu *ab origine* pode ser repetido através do poder dos ritos (Eliade, 1972, p. 14).

Precisamos considerar, no entanto, que nas organizações sociais mais recentes é possível notar a sobrevivência de algumas narrativas míticas, ainda que atualizações ou fragmentos dessas, fazendo com que a divisão estabelecida por Eliade (1972) possa ser entendida de uma maneira menos rígida. O que permite tal entendimento é justamente a noção de que não estamos falando sobre histórias antigas que não nos alcançam mais, mas de narrativas que têm seu papel dentro do nosso tempo.

Em outro livro, *O sagrado e o profano*, Eliade (1992) opta por outra nomenclatura, esta que nos parece mais justa: homem religioso e homem não religioso. Pensando por esse viés, deixamos de lado termos complexos como “moderno” e “arcaico”, que funcionam ancorados no tempo, para nos pautar exatamente naquilo que “[...] institui reconhecimento, dependência e veneração em relação ao Sagrado” (Jorge, 1994, p. 29), a religião ou comportamentos religiosos. Os termos utilizados por Mircea Eliade servem à nossa discussão para que possamos construir uma classificação mais exata de quem são aqueles que compõem uma sociedade que concebe o mito como verdadeiro. Nesse caso, então, consideramos o homem religioso, isto é, o sujeito temente, adepto aos rituais e que acredita na criação do mundo, ou de partes dele, e dos seres pelas mãos de determinados deuses.

Sendo assim, destacamos que para falar sobre os aspectos do mito presentes em *El Señor Presidente*, também levaremos em conta a oposição entre o sagrado e o profano. Sobre essa conformação, Roger Caillois (1979) afirma que dentro de qualquer concepção religiosa existe tal contraste, pois quaisquer que sejam os elementos distribuídos dentro de cada conceito, há a elevação de um e o caráter ordinário, às vezes condenatório, do outro. O sagrado, a princípio, pertence à sensibilidade, ao que está acima do humano, a um poder absoluto e inquestionável.

Pertence como uma propriedade estável ou efêmera a certas coisas (os instrumentos do culto), a certos seres (o rei, o padre), a certos espaços (o templo, a igreja, os lugares régios), a certos tempos (o domingo, o dia de Páscoa, etc.). Nada há que não possa tornar-se sua sede e revestir assim aos olhos do indivíduo ou da coletividade um prestígio sem igual. Nada há, igualmente, que não possa ver-se desapaosado dele (Caillois, 1979, p. 20).

Por conseguinte, aquilo que o abriga tem o suficiente para levar reconhecimento, gerar dependência e exigir veneração (Jorge, 1994, p. 29), é por meio da organização do ser humano

como sociedade e do exercício de sua crença que o sagrado se sustenta e alcança a maioria dos espaços; é preciso, pois, para a sua constituição e para se firmar, a edificação de elementos e seres, com os quais não é possível nenhum nível de liberdade se considerarmos que são essas as formas do divino se apresentar entre as suas criações. Porém, tais características não o eximem (o sagrado) de ser causador de emoções contrárias à sensibilidade, visto que os sentimentos possíveis não estão somente no plano do que é compassivo, ou seja, essa dimensão também pode se relacionar de forma estrita com a culpa, o medo e a ameaça. Pensando no romance *El Señor Presidente*, observamos justamente o afastamento em relação à sensibilidade e à proteção, nesse caso o sagrado está próximo do signo do mal, temos um contexto de coação, tortura e tirania.

O profano, por outro lado, “[...] não está apenas impregnado de características negativas: parece, em comparação com aquele, tão pobre e desprovido de existência como o nada diante do ser” (Caillois, 1979, p. 21), mas “[...] constitui, do mesmo passo, a suprema tentação e o maior dos perigos. Terrível, ele impõe prudência; desejável, convida ao mesmo tempo à audácia” (*ibid*, p. 22). É possível defini-los (o sagrado e o profano), desse modo, como categorias opostas e complementares. Tal oposição nos será útil porque o Presidente só alcança o último nível de poder e sustenta sua posição se houver o contraste que o profano oferece, não há elevação sem o peso da ordinariedade, da submissão e sem que a humanidade de todos os personagens, com exceção do tirano, seja corrompida.

Posto isso, com alguns aspectos gerais em mente, é possível pensarmos os elementos do romance que guardam semelhanças com as narrativas míticas. Temos, assim, a circularidade do tempo, as “interrupções” causadas pela descrição de sonhos ou pesadelos, isto é, a presença de certo onirismo, os episódios ritualísticos, como os sacrifícios frequentes, a suspensão espacial do contexto narrado e o Presidente, personagem onde o sagrado reverbera fortemente. Isso sem considerarmos o fato de que *El Señor Presidente* pode ser lido como uma narrativa mítica propriamente dita, como veremos ao longo da análise. Outra questão, é que quando Miguel Ángel Asturias realiza uma leitura social e política, ao apresentar um regime ditatorial em que o poder impera absoluto, apropriando-se dos elementos míticos apresentados acima, também torna evidente de que modo a crença na sacralidade de determinado ser auxilia, nesse caso, na consolidação e na sobrevivência de determinadas estruturas de poder, ainda que essas sejam estruturas violentas.

Segundo a leitura de Simões Jorge acerca do pensamento de Rudolf Otto, o sagrado possui dois grandes aspectos, *tremendum* e *fascinans*:

mistério tremendo, a majestade de uma superioridade esmagadora de poder; e mistério fascinante, onde se esconde a perfeita plenitude do ser. Otto denomina essas experiências de numinosas porque são provocadas pela revelação de um aspecto do poder divino, o *ganz andere*, isto é, o totalmente outro, que não apresenta nenhuma semelhança com algo humano ou cósmico e, diante dele, o olhar percebe a sua profunda nulidade, percebe que não passa de uma simples criatura [...] (Jorge, 1994, p. 32).

Como descreve Jorge, assim o Presidente, com auxílio de toda a construção mítica do romance, se apresenta. Temos um governante cujas características estão muito próximas dos seres sobrenaturais que protagonizam o mito, muito próximas, conseqüentemente, de uma força sagrada. Isso porque ele é dono de um poder desmedido, porque gera fascínio, exige lealdade, impõe seus desejos e não está em patamar de igualdade com os outros seres da obra – a própria dissolução da figura humana para que só o Presidente exista já diz muito do aspecto divino presente no personagem.

Estamos, nesse caso, frente a uma criação que “[...] *va mucho más allá de la realidad, tan cierto es, que su Presidente – sólo se conoce su título, no tiene nombre – se ha hecho para siempre el arquetipo del dictador, en el que se sintetizan los innumerables tiranos de América Latina, sino del mundo entero*”<sup>45</sup> (Saint-Lu, 2000, p. 664). E como na ficção, muitos dos regimes ditatoriais das Américas também apresentam uma inclinação ao sagrado, é comum encontrarmos líderes que se apoiam nessas questões para validar posição e discurso – os tementes e fiéis “enviados ou protegidos” por deus e até aqueles que fazem comparações diretas e se comportam como seres imaculados que não podem ser questionados.

Miguel Ángel Asturias, portanto, introduz o mito de um Presidente sobrenatural que exerce sua autoridade dentro de um tempo indeterminado e que, por isso, é infinitamente recuperável, além de apresentar tal figura no intento eficaz de construir um arquétipo dos ditadores latino-americanos. É interessante nos voltarmos, aqui, para a definição de um arquétipo: modelo exemplar passível de reprodução, estrutura universal, paradigma. Um arquétipo nada mais é do que a existência primeira que dá sentido ao ritual e à repetição.

Posto isso, em relação às características do romance que confirmam o que foi dito até aqui, em síntese, temos um personagem “central” que exige fascínio, lealdade e veneração; um tempo e um espaço além da realidade cotidiana, tendo em vista, por exemplo, a ausência de elementos que localizem a obra nesses âmbitos, junto a outros fatores como a circularidade e a repetição de determinados elementos; e ainda, como dito anteriormente, temos o sagrado fortemente manifestado pelas atribuições sobrenaturais do mandatário.

---

<sup>45</sup> “[...] vai muito além da realidade, tão certo é que seu Presidente – só conhecemos seu título, não tem nome – tornou-se para sempre o arquétipo do ditador, no qual sintetizam-se os inumeráveis tiranos da América Latina, senão do mundo inteiro” (Saint-Lu, 2000, p. 664, tradução nossa).



Seguiremos a análise, portanto, considerando o mito como um fenômeno cujos ecos sobrevivem até os dias atuais e que possibilita diferentes leituras da realidade, sem que nos esqueçamos, claro, da aplicação dessa discussão no romance *El Señor Presidente* e da roupagem sagrada pertencente à autoridade exercida na obra. Os subcapítulos que virão irão se debruçar, respectivamente, nos principais aspectos míticos existentes no romance: o tempo, o espaço, o rito, o sonho/pesadelo e o espectro presidencial.

### 3.1 O tempo: “*a noches de espanto siguieron días de persecución*”<sup>46</sup>

Para o romance aqui analisado, o tempo é uma categoria fundamental que segue a lógica do mito. O avanço linear dos acontecimentos, por outro lado, se encontra em segundo plano, pois sofre interferências e aparece somente como base para que o tempo mítico atue. Como pontua Mircea Eliade (1972, p. 17), “[...] ao ‘viver’ os mitos, sai-se do tempo profano, cronológico, ingressando num tempo qualitativamente diferente, um tempo ‘sagrado’, ao mesmo tempo primordial e indefinidamente recuperável”.

O tempo profano, por outro lado, é o tempo em seu funcionamento comum e linear, portanto, deixamos esse formato para adentrar um outro, este dominado pelo sagrado e suas implicações, um tempo primeiro que pode ser revivido e revisitado. O mitólogo romeno explica, na citação acima, como a cronologia do cotidiano é facilmente superada em sociedades onde o mito é concebido como algo vivo, principalmente devido ao seu caráter circular. Logo, encontramos eventos que pelas repetições e rituais que os preservam, acontecem e acontecem infinitamente. Em *El Señor Presidente* nos deparamos exatamente com a superação do tempo cronológico, mas, nesse caso para que o leitor seja apresentado a um pesadelo definitivo.

Em primeiro lugar, observamos que o romance está dividido em três partes: “*Primera parte - 21, 22 y 23 de abril*”, “*Segunda parte - 24, 25, 26 y 27 de abril*” e “*Tercera parte - Semanas, meses, años...*”. Prontamente nesta divisão, percebemos como tudo começa com certo ritmo e precisão, visto que mesmo sem a especificação completa de uma data, os acontecimentos da primeira e da segunda parte estão divididos dentro de um determinado intervalo. É na terceira parte, todavia, que a imprecisão ocupa mais espaço, os dias são substituídos por semanas, meses e anos, substantivos no plural seguidos por um sinal gráfico (reticências) que também indica continuidade.

Sendo assim, o ritmo acelerado, marcado na curta sequência dos referidos dias de abril, se perde nesses incontáveis anos e gradualmente somos apresentados ao “*espiral de la acción*”

---

<sup>46</sup> “[...] a noites de espanto seguiram-se dias de perseguição” (Asturias, 2000a, p. 11, tradução nossa).

*novelesca y a [...] atemporalidad que marca todo el relato e inscribe la novela en un tiempo separado del mundo empírico y cercano al mítico*<sup>47</sup> (García, 2013, p. 352). Em outras palavras, o romance revela sua verdadeira atmosfera: a simultaneidade entre uma sensação (inicial) de progressão – quando iniciamos a leitura os acontecimentos parecem encadeados e inscritos em uma lógica linear –, momentos de estagnação – podemos considerar a totalidade do romance, que começa e termina com o Presidente imaculado em poder e distância –, e até cenas em que tudo parece retroceder – como os automóveis que quando tentam seguir em frente deixam uma sensação estranha de que estão, na verdade, andando para trás.

Segundo Jean-Marie Saint-Lu (2000),

si todo empieza muy rápidamente, tres días la primera parte y cuatro la segunda, la tercera en cambio se extiende por interminables ‘semanas, meses, años...’ contados inexorablemente en el reloj de la desesperanza. Aquí, el calendario, más que una Piedra de Sol, es una piedra de tinieblas<sup>48</sup> (Saint-Lu, 2000, p. 666).

Junto aos diferentes ritmos existentes no romance, o autor acima menciona o vínculo que existe entre o tempo e a morte – a chamada *piedra de tinieblas*<sup>49</sup>. Em relação a esse vínculo, é preciso considerar que ambas as categorias estão fortemente imbricadas na narrativa e que não podemos nos separar delas em nenhum momento durante a leitura. Estamos frente a um contexto em que a morte sempre sai vitoriosa, isso não só pela tirania exercida pelo Presidente, mas porque não há escapatória quando o tempo se orienta por meio de ciclos infinitamente reiniciados.

Saint-Lu (2000), então, confirma que se não há vislumbre de superação desse tempo, a morte continuará seu reinado, fato que também afasta qualquer nível de liberdade. É necessário esclarecer que tendo o tempo a seu favor, o grande senhor desse cenário determina que aqueles submetidos aos seus caprichos continuem nessa posição. Como nas divisões comentadas, as partes da obra que passam de poucos dias para indefinidos anos, tudo funciona a fim de preservar e perpetuar a situação exposta.

Considerando que a ideia de perpetuação, conforme exposto anteriormente, é aliada a um regime de morte, existe, em continuidade, a recorrência de certas palavras, expressões e

---

<sup>47</sup> “espiral da ação romanesca e a [...] atemporalidade que marca toda a narrativa e inscreve o romance em um tempo distante do mundo empírico e próximo ao mítico” (García, 2013, p. 352, tradução nossa).

<sup>48</sup> “se tudo começa muito rapidamente, três dias a primeira parte e quatro a segunda, a terceira, por outro lado, se estende por intermináveis ‘semanas, meses, anos...’ contados inexoravelmente em um relógio de desesperança. O calendário, aqui, mais que uma Pedra do Sol, é uma pedra de sombras” (Saint-Lu, 2000, p. 666, tradução nossa).

<sup>49</sup> Pedra do sol é um antigo artefato de origem asteca que concentra informações relacionadas a ciclos temporais, mas nesse caso o autor o menciona para afirmar que dentro do romance *El Señor Presidente* o tempo não opera naturalmente: ao invés de marcar determinado periodismo, serve como um lembrete de morte e da perpetuação de uma lógica assustadoramente violenta.

figuras de linguagem que ocorre para manter a morte amplamente entranhada nesse contexto – *“el reino de la muerte está [...] afirmado constantemente [...]; el sema muerte está, en efecto, contenido en el sentido global de las imágenes citadas, y a la vez en las palabras que las sostienen”*<sup>50</sup> (Saint-Lu, 2000, p. 660).

Entre as imagens e palavras mencionadas temos, por exemplo, os espelhos, os ossos, as sepulturas, a lua e os olhos; e ainda que individualmente possa não haver relação entre tais termos e a morte, todos esses elementos aparecem acompanhados de uma caracterização fatal: *“dentro de los huesos sentía un laberinto”*<sup>51</sup> (Asturias, 2000a, p. 20), *“[...] en un calabozo que era casi una sepultura”*<sup>52</sup> (*ibid*, p. 128), *“[...] espejo de la muerte”*<sup>53</sup> (*ibid*, p. 21), *“[...] ojos de la muerte”*<sup>54</sup> (*ibid*, p. 20), *“[...] luna crucificada en tibias heladas”*<sup>55</sup> (*ibid*, p. 8). Podemos afirmar, assim, que dentro da narrativa o acontecimento (a morte em si) caminha com o entorno, como se a morte recaísse não só sobre os seres, mas também sobre tudo que os cercam.

Junto a esses elementos específicos, existem grandes passagens como esta: *“el peso de los muertos hace girar la tierra de noche y de día el peso de los vivos... Cuando sean más los muertos que los vivos, la noche será eterna, no tendrá fin, faltará para que vuelva el día el peso de los vivos...”*<sup>56</sup> (Asturias, 2000a, p. 261). O momento em que essa citação aparece no romance está repleto de desesperança: após as buscas incansáveis e inúteis da esposa de Carvajal que ainda acreditava poder salvar seu marido. Trata-se de um exemplo direto que evidencia tanto a presença da morte quanto sua relação com o tempo mítico.

Com mais mortos que vivos, observamos o consequente triunfo da noite. Quanto menos são os sujeitos disponíveis, quanto menos os sujeitos que ainda não foram mortos ou não foram sugados pela voragem desse cenário, mais força o tempo tem para funcionar ciclicamente – o mito, aqui, se relaciona com essas questões (a morte, a noite, o mal), se elas expiram ele também seguirá por esse caminho. É possível pensarmos que para vencer o tempo é preciso que a vida, quantitativamente, se sobreponha à morte.

Em continuidade, outra questão importante é que a morte, por si só, já está para uma ideia de eterno, não à toa temos a noção de sobrevivência do espírito após o padecimento do

<sup>50</sup> “O reino da morte está [...] afirmado constantemente [...]; o sema morte está, com efeito, contido no sentido global das imagens citadas, e ao mesmo tempo nas palavras que o sustentam” (Saint-Lu, 2000, p. 660, tradução nossa).

<sup>51</sup> “dentro dos ossos sentia um labirinto” (Asturias, 2000a, p. 20, tradução nossa).

<sup>52</sup> “[...] em um calabouço que era quase uma sepultura” (*ibid*, p. 128, tradução nossa).

<sup>53</sup> “[...] espelho da morte” (*ibid*, p. 21, tradução nossa).

<sup>54</sup> “[...] olhos da morte” (*ibid*, p. 20, tradução nossa).

<sup>55</sup> “[...] lua crucificada em tibias geladas” (*ibid*, p. 8, tradução nossa).

<sup>56</sup> “O peso dos mortos faz girar a terra à noite e durante o dia o peso dos vivos... Quando forem mais mortos que vivos, a noite será eterna, não terá fim, faltará para que volte o dia o peso dos vivos...” (Asturias, 2000a, p. 261, tradução nossa).

corpo ou do retorno ao nada (a vida o intervalo breve e a morte como parcela elevada ao infinito). Por isso, o ato de morrer deixa de representar simplesmente o desencarne para trazer ao espaço da cidade, e da narrativa, sua versão constante. Lá, a morte é o corriqueiro e o tempo se organiza circularmente permitindo que ela se estabeleça e exerça sua suspensão.

Para além dessa configuração geral, que desemboca sempre em reafirmação da lógica mítica estabelecida, também temos episódios pontuais que asseguram a eternidade, como o evento descrito no capítulo XXXVII que impõe a reeleição do Presidente. Embora o capítulo carregue outras cenas capitais do romance, como a visão de *Cara de Ángel* que indica a coincidência entre o Presidente e Tohil, também temos o seguinte trecho:

¡¡¡CIUDADANOS!

Pronunciar el nombre del Señor Presidente de la República es alumbrar con las antorchas de la paz los sagrados intereses de la Nación que bajo su sabio mando ha conquistado y sigue conquistando los inapreciables beneficios del Progreso en todos los órdenes [...]!!! Como ciudadanos libres, conscientes de la obligación en que estamos de velar por nuestros destinos, que son los destinos de la Patria, y como hombres de bien, enemigos de la Anarquía, ¡¡¡proclamamos!!! que la salud de la República está en la REELECCIÓN DE NUESTRO EGREGIO MANDATARIO Y NADA MÁS QUE EN SU REELECCIÓN!<sup>57</sup> (Asturias, 2000a, p. 302).

O trecho acima é o início do discurso proferido no baile de Tohil, realizado para tratar da reeleição. Porém, sabemos que independente da vontade dos cidadãos “livres”, o poder do Presidente permanecerá. Podemos, por exemplo, observar como existe um tom impositivo e coercivo que não deixa espaço para nenhuma opinião contrária, afinal, o Presidente é responsável por muitos benefícios e por todo o progresso que recai sobre aquela nação, além, claro, de ser o único capaz de manter a saúde da pátria.

É válido destacar que ao final do discurso também existe um grau de ameaça: “[...] y quien tal osara, que no habrá quién, debería ser recluido por loco peligroso y de no estar loco, juzgado por traidor a la Patria conforme a nuestras leyes!”<sup>58</sup> (Asturias, 2000a, p. 302); ao mesmo tempo que existe uma brecha, se alguém ousar, existe a afirmação de quem não haverá quem o fará, nesse caso quem considere outra pessoa para ocupar tal cargo de autoridade. Com isso, não temos um jogo de persuasão, como costumam ser os discursos políticos que tentam eleger determinado candidato, mas sim uma ilusão. O que o discurso apresenta superficialmente

<sup>57</sup> “Cidadãos!

Pronunciar o nome do Senhor Presidente da República é iluminar com as tochas da paz os sagrados interesses da Nação, que sob seu sábio mandato tem conquistado e segue conquistando os inapreciáveis benefícios do Progresso em todas as ordens [...]!!! Como cidadãos livres, conscientes da obrigação que temos de velar pelos nossos destinos, que são os destinos da Pátria, e como homens de bem, inimigos da Anarquia, proclamamos!!! Que a saúde da República está na REELEIÇÃO DO NOSSO EGRÉGIO MANDATÁRIO E NADA MAIS QUE EM SUA REELEIÇÃO!” (Asturias, 2000a, p. 302, tradução nossa).

<sup>58</sup> “[...] e quem ousar, não haverá quem, deveria ser encarcerado como louco e perigoso, e se não estiver louco, julgado como traidor da Pátria conforme as nossas leis” (Asturias, 2000a, p. 302, tradução nossa).

está impregnado de certezas subentendidas, aqui, pois, podemos falar em garantia da eternidade. O bem estar da nação reside unicamente na reeleição e não haverá quem tenha coragem de cogitar outra pessoa para o cargo. Tais afirmações demonstram que não há saída, o que novamente toca a perpetuação cíclica desse regime. O evento em questão, o baile de Tohil, não passa de uma simples formalidade, visto que a reeleição acontecerá de qualquer forma.

Posto isso, seguiremos para o parágrafo que dá início ao romance, passagem enigmática que abre os portões de um mundo suspenso onde impera o terror e que também revela, ainda que indiretamente, as características míticas do tempo:

Alumbra, lumbre de alumbre, Luzbel de piedralumbre! Como zumbido de oídos persistía el rumor de las campanas a la oración, maldoblesar de la luz en la sombra, de la sombra en la luz. ¡Alumbra, lumbre de alumbre, Luzbel de piedralumbre, sobre la podredumbre! ¡Alumbra, lumbre de alumbre, sobre la podredumbre, Luzbel de piedralumbre! ¡Alumbra, alumbra, lumbre de alumbre..., alumbre..., alumbra..., alumbra..., lumbre de alumbre..., alumbra, alumbre...!<sup>59</sup> (Asturias, 2000a, p. 7).

O fragmento apresenta alguns recursos linguísticos que “[...] *producen una imagen acústica significativa, sin que el sentido de las palabras utilizadas esté directamente en causa*”<sup>60</sup> (Saint-Lu, 2000, p. 657). Essa imagem acústica, produzida pela repetição de alguns fonemas, funciona como uma invocação ritualística ou uma espécie de chamado para que adentremos nesse mundo extraordinário. Já o papel dessas inversões, como o uso da expressão “*campanas a la oración*” que, na verdade, não significa um chamado à oração e sim um apelo direcionado a algo oposto, o mal – “*el ruido, sin embargo, no constituye un llamado bucólico al rebaño fiel, [...] sino una amenaza casi diabólica, la institucionalización sonora de una socialidad impuesta por la violencia [...]*”<sup>61</sup> (Kraniauskas, 2000, p. 735) –, ou a sobressalência da morte em relação à vida exposta alguns parágrafos acima nesta análise, está no âmbito do que pode ser lido, mas que não está exatamente dito. Em outras palavras, o referido trecho, ao lado de outros elementos do romance, produz uma inversão de significados que acaba por premeditar elementos como a circularidade mítica e as sucessivas mortes, ou, nas palavras de Edward Said,

<sup>59</sup> “Alumia, lúmen de alúmen, Lúçifer de pedra ume! Como zumbido de ouvidos perdurava o dobrar dos sinos chamando à oração, mal-estar dobrado da luz na sombra, da sombra na luz. Alumia, lúmen de alúmen, Lúçifer de pedra ume, cai sobre o pobre lúmpen! Alumia, lúmen de alúmen, cai sobre o pobre lúmpen, Lúçifer de pedra ume! Alumia, alumia, lúmen de alúmen... alúmen... alumia..., alumia..., lúmen de alúmen... alumia, alúmen...!” (Asturias, 2000a, p. 7). Esta tradução é de Luis Reyes Gil e foi retirada da edição de *El Señor Presidente* publicada pela editora Mundaréu em 2016, página 27. Quando o trecho a ser traduzido apresentar algum grau maior de dificuldade, seja pela extensão ou pela complexidade de termos, utilizaremos essa edição em questão para evitar quaisquer erros, atribuindo os devidos créditos.

<sup>60</sup> “[...] produzem uma imagem acústica sem que o sentido das palavras utilizadas esteja diretamente em causa” (Saint-Lu, 2000, p. 657, tradução nossa).

<sup>61</sup> “o ruído, no entanto, não constitui um chamado bucólico ao rebanho fiel, [...] mas uma ameaça quase diabólica, a institucionalização sonora de uma socialidade imposta pela violência [...]” (Kraniauskas, 2000, p. 735, tradução nossa).

o primeiro parágrafo do romance anuncia “*la ‘intencionalidad incipiente’ del texto*”<sup>62</sup> (Said *apud* Kraniauskas, 2000, p. 735).

O diálogo com o tempo, aqui, reside no fato de que logo nas primeiras palavras do romance já é possível obter alguns detalhes que só irão se desdobrar ao longo da narrativa, como se a voz misteriosa que profere esse conjuro soubesse exatamente o que aguarda todos aqueles que estão presos nesse cenário. Sendo assim, em relação aos recursos utilizados para premeditar detalhes finais e também características centrais da trama, é possível citar a presença de Lúcifer, a priorização de determinados fonemas que constroem o que Saint-Lu (2000) denomina imagem acústica, como mencionado, e os sinos dobrando.

Em relação, primeiro, à presença de Lúcifer, temos, portanto, a antecipação ou o anúncio da predominância do mal. Como afirma Kraniauskas (2000, p. 735), “*es el ‘mal’ que dobla y corre por las calles de la ciudad*”<sup>63</sup>. Já sobre a priorização de sons, o parágrafo inicial do romance reitera uma suspensão encantatória, suspensão essa que está diretamente relacionada à ausência de especificação do tempo. É por meio dessa imprecisão temporal, então, que nos aproximamos do mito.

Voltando aos estudos de Mircea Eliade, o autor explica:

O Tempo sagrado, periodicamente reatualizado nas religiões pré-cristãs (sobretudo nas religiões arcaicas), é um Tempo mítico, quer dizer, um Tempo primordial, não identificável no passado histórico, um Tempo original, no sentido de que brotou “de repente”, de que não foi precedido por um outro Tempo, pois nenhum Tempo podia existir antes da aparição da realidade narrada pelo mito (Eliade, 1992, p. 40).

Como o tempo do mito, original (se concebemos o romance como uma narrativa mítica propriamente dita) e não identificável historicamente (não há demarcação ou expectativa de conclusão), assim é o tempo de *El Señor Presidente*. E também é interessante mencionar que a repetição de certas palavras, como “*alumbra*”, “*lumbre*” e “*alumbre*”, aproxima o fragmento de uma ladainha, de uma prece que convoca determinadas divindades.

O dobrar dos sinos, por conseguinte, se relaciona à imagem acústica mencionada e aparece no signo “*maldoblestar*”, que consiste na “[...] *aglutinación de doblar (las campanas) y malestar*”<sup>64</sup> (Millares, 1995 *apud* Martin, 2000b, p. 343). Tal ruído pode ser “ouvido” durante todo o romance também para que não nos esqueçamos do mundo onde fomos inseridos e da lógica subvertida que ali impera, como exemplo da perpetuação de tal rumor: “*remotamente se oían clarines [...] y campanas que decían por los fieles difuntos de tres en tres toques trémulos:*

<sup>62</sup> “a ‘intencionalidade incipiente’ do texto” (Said *apud* Kraniauskas, 2000, p. 735, tradução nossa).

<sup>63</sup> “é o ‘mal’ que dobra e corre pelas ruas da cidade” (Kraniauskas, 2000, p. 735, tradução nossa).

<sup>64</sup> “[...] aglutinação de dobrar (os sinos) e mal-estar” (Millares, 1995 *apud* Martin, 2000b, p. 343, tradução nossa).

*¡Lás-tima!*<sup>65</sup>... *¡Lás-tima!*... *¡Lás-tima!*...<sup>66</sup> (Asturias, 2000a, p. 34) e “*un concierto celestial de músicas trémulas subía al azul divino del amanecer, mientras despertaban las rosas y mientras, por otro lado, el tantaneo de las campanas que daban los buenos días a Nuestro Señor, alternaba con los golpes fofos de las carnicerías [...]*”<sup>67</sup> (Asturias, 2000a, p. 153).

Parece, de certa forma, que enquanto os sinos tocarem, continuaremos presos dentro desse transe. Quando Miguel Ángel Asturias dá início ao romance invocando um mundo dominado pelo mal, “acordando” essa divindade que exerce seu poder a punhos de ferro, abre para o leitor uma passagem direta que o retira de seu tempo para transportá-lo a outro, o tempo do mito. Conforme Carlos Navarro (1971, p. 166):

la paralización del tiempo prevalece en toda la novela. El lector experimenta la misma sensación que sufren los personajes: nada transcurre. Las personas, los hechos, los lugares se repiten y son siempre los mismos. Comienza y termina la obra con el mismo doblar de campanas. Todos desconocen el año y la fecha en que están viviendo<sup>68</sup>.

E além de experimentarmos a sensação da qual fala Navarro, tanto trabalhada aqui, “[...] *el sonido de las campanas alude a una presencia inmaterial que cubre toda la ciudad y así remite inequívocamente al poder del dictador*”<sup>69</sup> (Velázquez, 2017, p. 366). Embora a imagem acústica construída no parágrafo inicial e os sinos que a alimentam durante todo o romance trabalhem para a manutenção do tempo, é interessante recordarmo-nos de que o tempo está a favor do Presidente e assim, da sucessão de mortes e violências que ele propaga.

Voltando agora nossa atenção para o ato de dobrar, é válido destacar que em algumas tradições religiosas o dobrar de um sino, isto é, a volta completa que ele dá em torno do eixo que o sustenta, é um sinal de morte. Portanto, esse ruído, além de uma ferramenta que mantém todo o cenário em uma suspensão contínua e que preserva a eternidade labiríntica expressa, faz alusão à morte. O leitor de primeira viagem sentirá que adentra um mundo descolado da normalidade, o que não está errado, mas ao refazer a leitura concluirá que além da suspensão

<sup>65</sup> Como onomatopeia dos sinos, neste fragmento, é interessante notar que o autor elege uma palavra significativa que remete a uma lamentação sem fim, novamente voltando ao tempo, à eternidade e à ausência da possibilidade de fuga.

<sup>66</sup> “Remotamente se ouviam clarins e sinos [...] que diziam por seus fiéis difuntos de três em três toques trémulos: *Lás...tima! Lás...tima! Lás...tima!*” (Asturias, 2000a, p. 34, tradução nossa).

<sup>67</sup> “um concerto celestial de músicas trémulas subia ao azul divino do amanecer, enquanto despertavam as rosas e enquanto, por outro lado, o *tantaneo* dos sinos que davam bom dia ao Nosso Senhor se alternava com os golpes fofos dos açougues [...]” (Asturias, 2000a, p. 153, tradução nossa).

<sup>68</sup> “a paralisação do tempo permanece em toda a novela. O leitor experimenta a mesma sensação da qual sofrem os personagens: nada transcurre. As pessoas, os fatos, os lugares se repetem e são sempre os mesmos. A obra começa e termina com o mesmo dobrar de sinos. Todos desconhecem o ano e a data em que estão vivendo” (Navarro, 1971, p. 166, tradução nossa).

<sup>69</sup> “[...] o soar dos sinos faz alusão a uma presença imaterial que cobre toda a cidade e que assim remete, inequivocadamente, ao poder do ditador” (Velázquez, 2017, p. 366, tradução nossa).

imediatamente exposta, estamos diante de um destino doloroso, inescapável. Lembrando que quando aliado ao mito, o tempo não tolera o irreversível.

Para Selena Millares (2000), o parágrafo que introduz o romance é

[...] un conjunto nigromántico que invita al lector a un nuevo viaje dantesco y prefigura de modo decisivo el entorno desrealizador y el sentido final. Es la voz de la campana en el toque de ánimas que nos introduce en una alucinante fantasmagoría, regida por el príncipe de las tinieblas que se invoca, Luzbel, mientras la *pedralumbre* nombra la fosforescencia de los huesos de los muertos. La circularidad de la novela nos devuelve a este momento al final, que acusa la inquietante sensación de la eternidad de esa dictadura perpetua<sup>70</sup> (Millares, 2000, p. 765).

Millares (2000) resume dois aspectos mencionados nesta análise ao esmiuçar o primeiro parágrafo de *El Señor Presidente*, a presença soberana da morte e as peculiaridades do tempo. Em relação a este, confirmamos sua circularidade, o destino do qual não se pode fugir e a sensação de eternidade que períodos ditatoriais podem causar.

Para exemplificar melhor esses pontos, dois trechos do romance demonstram a oscilação entre a imobilidade e o retorno contínuo; no exemplo a seguir *Cara de Ángel* está supostamente viajando a trabalho, mas ainda que relativamente consciente do que virá, é nessa cena que constata de forma irreversível o que o futuro lhe reserva. Asturias introduz repetições lexicais que fazem com que o comboio onde o personagem se encontra grite a palavra cadáver – como a lástima dos sinos –, o que aponta, inegavelmente, para a ruína do favorito:

Cara de Ángel abandonó la cabeza en el respaldo del asiento de junco. Seguía la tierra baja, plana, caliente, inalterable de la costa con los ojos perdidos de sueño y la sensación confusa de ir en el tren, de no ir en el tren, de irse quedando atrás del tren, cada vez más atrás del tren, más atrás del tren, más atrás del tren, más atrás del tren, cada vez más atrás, cada vez más atrás, cada vez más atrás, más y más cada vez, cada ver cada vez, cada ver cada vez, cada ver cada vez, cada ver cada vez, cada ver cada vez, cada ver cada ver cada ver cada ver cada ver...

De repente abría los ojos – el sueño sin postura del que huye, la zozobra del que sabe que hasta el aire que respira es colador de peligros – y se encontraba en su asiento, como si hubiera saltado al tren por un hueco invisible, con la nuca adolorida, la cara en sudor y una nube de moscas en la frente<sup>71</sup> (Asturias, 2000a, p. 314).

<sup>70</sup> “[...] um conjunto necromântico que convida o leitor a uma nova viagem dantesca e prefigura de modo decisivo o entorno desrealizador e o sentido final do romance. É a voz dos sinos em um toque de espíritos que introduz uma alucinante fantasmagoria, regida pelo príncipe das sombras que se invoca, Lúcifer, enquanto a *pedralumbre* nomeia a fosforescência dos ossos dos mortos; a circularidade do romance nos devolve, neste momento, ao final, que acusa a inquietante sensação de eternidade dessa ditadura perpétua” (Millares, 2000, p. 765, tradução nossa).

<sup>71</sup> “Cara de Ángel abandonou a cabeça no encosto do banco. Seguía a terra baixa, plana, quente, inalterável da costa com os olhos perdidos de sonho e a sensação confusa de ir no trem, de não ir no trem, de ir ficando atrás do trem, cada vez mais atrás do trem, mais atrás do trem, mais atrás do trem, mais atrás do trem, cada vez mais atrás, cada vez mais atrás, cada vez mais atrás, mais e mais cada vez, cada ver cada vez, cada ver cada vez, cada ver cada vez, cada ver cada vez, cada ver cada ver cada ver cada ver cada ver cada ver... De repente abria os olhos – o sonho sem postura do que foge, a zombaria do que sabe que até o ar que respira é um filtro de perigos – e se encontrava em seu assento, como se tivesse saltado do trem por um buraco invisível, com a nuca dolorida, o rosto suado e uma nuvem de moscas na sua frente” (Asturias, 2000a, p. 314, tradução nossa).



Inicialmente, podemos notar certo grau de personalização do trem, como se as coisas ganhassem vida, pudessem revelar mensagens. É possível, também, notar que interiormente *Cara de Ángel* já tem noção do que o aguarda – a morte.

Segundo John Kraniauskas (2000, p. 736), “*hipnotizado por el sonido, Cara de Ángel es llevado irremediabilmente al encarcelamiento y a la muerte*”<sup>72</sup>. O personagem presencia, aqui, uma dobra no tempo – se os objetos antecipam o destino de *Cara de Ángel* é sinal de que o futuro já foi definido, se o futuro já foi definido significa que essa é uma categoria que não funciona segundo uma lógica linear, tendo em vista a impossibilidade de se prever algo quando esse tipo de funcionamento do tempo é o que impera. Embora seja difícil esperar algo diferente quando pensamos no Presidente, temos uma cena que exprime a circularidade temporal, como se as coisas soubessem o que acontecerá talvez porque aquilo já aconteceu, porque estamos dentro de um tempo inteiramente passível de repetição.

O segundo exemplo que demonstra a oscilação entre a imobilidade e o retorno contínuo, transcrito abaixo, revela as emoções da esposa de Carvajal que, na tentativa de libertar, ou pelo menos evitar a morte de seu cônjuge, acaba percebendo que não há salvação em um lugar de condenados. O Auditor de Guerra informa à mulher que não ajudará um inimigo da nação e que acima da lei, apenas a vontade do Presidente. É assim que a esposa do advogado sobe em uma carruagem com o intuito de ir até a casa de campo do Presidente para implorar pela vida de seu marido:

Y ordenó al cochero que la llevara a la casa de campo del Presidente lo más pronto posible, mas su prisa era tal, su desesperada prisa, que a pesar de ir los caballos a todo escape, no cesaba de reclamar al cochero que diera más rienda... Ya debía estar allí... Más rienda... Necesitaba salvar a su marido... Los caballos, fustigados con la crueldad, apretaron la carrera... El látigo les quemaba las ancas... Salvar a su marido... Ya debía estar allí... Pero el vehículo no rodaba, ella sentía que no rodaba, ella sentía que no rodaba, que las ruedas giraban alrededor de los ejes dormidos, sin avanzar, que siempre estaban en el mismo punto... Y necesitaba salvar a su marido... Sí, sí, sí, sí, sí... se le desató el pelo –, salvarlo... – la blusa se le zafó... –, salvarlo... Pero el vehículo no rodaba, ella sentía que no rodaba, rodaban sólo las ruedas de adelante, ella sentía que lo de atrás se iba quedando atrás, que el carruaje se iba alargando como el acordeón de una máquina de retratar y veía los caballos cada vez más pequeñitos... El cochero le había arrebatado el látigo. No podía seguir así... Sí, sí, sí, sí...<sup>73</sup> (Asturias, 2000a, p. 257).

<sup>72</sup> “hipnotizado pelo som, Cara de Ángel é levado, irremediavelmente, ao encarceramento e à morte” (Krniauskas, 2000, p. 736, tradução nossa).

<sup>73</sup> “E ordenou ao cocheiro que ele a levasse na casa de campo do Presidente o mais rápido possível, mas sua pressa era tanta, sua desesperada pressa, que apesar dos cavalos irem a todo vapor, ela não parava de reclamar com o cocheiro que desse mais rédea... Já devia estar lá... Mais rédea... Precisava salvar seu marido... Os cavalos, chicoteados com crueldade, apertaram a corrida... O chicote lhes queimava as ancas... Salvar seu marido... Já devia estar lá... Mas o veículo não rodava, ela sentia que não rodava, ela sentia que não rodava, que as rodas giravam ao redor de um eixo adormecido, sem avançar, que sempre estavam no mesmo ponto... E precisava salvar seu marido... Sim, sim, sim, sim, sim... Seu cabelo se soltou... Salvá-lo... Sua blusa se soltou... Salvá-lo... Mas o veículo não rodava, ela sentia que não rodava, rodavam só as rodas da frente, ela sentia que as de trás iam ficando para

Este e o anterior são fragmentos que clarificam como a autonomia e o movimento são uma ilusão nesse contexto, mesmo que os veículos pareçam cumprir suas funções e os personagens tentem fazer o que querem, as coisas e os objetos ao redor são lembranças daquele aprisionamento físico e psicológico. Para Gerald Martin (2000b, p. 411), “*es um tema clave, aunque aparentemente inconsciente, de la novela, en que el tiempo, la frustración y el terror se reúnen en imágenes que comunican la sensación de quedarse atrapado en un país terrorista y subdesarrollado*”<sup>74</sup>.

Portanto, a esposa de Carvajal, em sua luta para salvar o marido, representa, mais uma vez, a imobilidade e a capacidade de retorno do tempo. Os cavalos e a carruagem, assim como na cena de *Cara de Ángel* no trem, parecem avisá-la de que ir até a casa de campo, ir a qualquer lugar na busca por preservar a vida do seu marido, é uma atitude inútil. O destino fatal que o aguardava já estava desenhado muito antes. Recuperando os estudos de Eliade, essas são cenas em que fica mais fácil notarmos como “[...] o Tempo sagrado é indefinidamente recuperável, indefinidamente repetível. É um tempo ontológico por excelência, ‘parmenidiano’: mantém-se sempre igual a si mesmo, não muda nem se esgota” (Eliade, 1992, p. 38).

Em continuidade e em diálogo com essas cenas, o romance também possui momentos em que esse destino inevitável aparece subentendido, como um sussurro. Logo após obedecer à ordem do Presidente para orientar Canales a fugir, o capítulo VI (notemos que esse é um dos capítulos iniciais do romance, a obra em sua totalidade tem quarenta e um capítulos) termina afirmando que *Cara de Ángel* “*llevaba en la mano la cabeza del general y algo más*”<sup>75</sup> (Asturias, 2000a, p. 52). Gerald Martin trabalha, assim, as possibilidades por trás desse “algo mais”, para o autor essa é uma expressão que aponta, inevitavelmente, para o destino amoroso do favorito, para os infortúnios de Camila ou até, para a própria cabeça de *Cara de Ángel*. Ou seja, o personagem conta para Canales a mais trágica das notícias e a voz do narrador já nos antecipa, em algum nível, a destruição do favorito e a “[...] *trayectoria final, funesta e irónica de la novela*”<sup>76</sup> (Martin, 2000b, p. 369).

Podemos, assim, observar novamente como nesse tempo não há futuro. Basta imaginar um grande bolha completamente deslocada da ordem linear e cronológica, um contexto

---

trás, que a carruagem ia se alongando como o acordeão de uma máquina de retratar e via os cavalos cada vez mais pequeninhos... O cocheiro havia arreventado o chicote... Não podia seguir assim... Sim, sim, sim, sim...” (Asturias, 2000a, p. 257, tradução nossa).

<sup>74</sup> “é um tema chave do romance, mesmo que aparentemente inconsciente, que o tempo, a frustração e o terror se reúnem em imagens que passam a sensação de que estamos presos em um país terrorista e subdesenvolvido” (Martin, 2000b, p. 411, tradução nossa).

<sup>75</sup> “llevava nas mãos a cabeça do general e algo mais” (Asturias, 2000a, p. 52, tradução nossa).

<sup>76</sup> “[...] trajetória final, funesta e irônica do romance” (Martin, 2000b, p. 369, tradução nossa).

indefinido que pode ser acessado a qualquer momento graças ao poder dos ritos (como veremos mais adiante neste trabalho). Os indícios dos quais falamos até aqui são exemplos dessa lógica circular e fechada, não há o que não caiba no conhecimento do Presidente, o que acontece já aconteceu e assim acontecerá infinitamente.

Em síntese, esses episódios em que momentos “futuros” parecem saltar, informando-nos do que virá, demonstram a não linearidade do tempo e a lógica mítica de reversibilidade presente em *El Señor Presidente*. O tempo, assim, se ordena de forma cíclica, enquanto o romance nos deixa pistas de que o que acontecerá já aconteceu, pistas de que o passado, o presente e o futuro, nessa ordem e percepção comum, são categorias abolidas dentro desse cenário. Resta, portanto, o retorno incessante, a retomada por meio dos rituais.

Posto isso, recordemo-nos de que para ler *El Señor Presidente*

[...] es fundamental la concepción del devenir temporal; en la cultura maya el tiempo avanza hacia atrás, y la estructura de los distintos capítulos va creando un clima asfixiante al enredar el hilo de la temporalidad en una madeja que no puede progresar; la mirada del lector se ve obligada a detenerse y retroceder a cada instante<sup>77</sup> (Millares, 2000, p. 767).

Todos esses avisos diretos ou subentendidos, grandes trechos como a viagem de *Cara de Ángel* ou pequenos lembretes espalhados pelo romance, auxiliam na anulação do devir, na superação desse fluxo temporal permanente. Basta pensarmos que se o final está por toda parte, se cada detalhe nos devolve à morte, o funcionamento do tempo está pela repetição e pela ausência de uma possibilidade de fuga. E ainda que alguns teóricos assumam a presença de certa esperança contida na obra, como o filho de Camila e *Cara de Ángel* que guarda a promessa de um futuro, o Presidente triunfará sempre.

Com isso, se faz necessário voltarmos aos estudos de Mircea Eliade, principalmente para a relação direta que ele estabelece entre o tempo e os arquétipos primordiais. Para que haja um processo de repetição e a rejeição da irreversibilidade que reside na visão moderna e histórica do tempo, é preciso uma fonte primeira para a qual queremos retornar ou a qual queremos reproduzir, a fim de nos aproximarmos dos seres sobrenaturais por ela responsáveis. O que queremos reproduzir ou alcançar é o arquétipo, modelo sagrado que se busca recuperar, enquanto o meio que permite tal encontro é aquilo ao que chamamos rito. Os ritos são, por sua vez, uma forma de manutenção do mito.

---

<sup>77</sup> “[...] é fundamental a concepção de devir temporal – na cultura maia o tempo avança para trás; a estrutura dos distintos capítulos vai criando um clima asfixiante ao enredar o fio da temporalidade em um novelo que não pode progredir; o olhar do leitor se vê obrigado a deter-se e retroceder a cada instante” (Millares, 2000, p. 767, tradução nossa).

Segundo Eliade (1969), então, “esta repetição tem um significado [...], é ela que confere uma realidade aos acontecimentos. Os acontecimentos repetem-se porque imitam um arquétipo: o acontecimento exemplar” (Eliade, 1969, p. 104). O romance de Asturias apresenta uma figura central inclinada ao sobrenatural – o Presidente é uma espécie de divindade, aquele com qualidades próximas às de Tohil, mas o que nos interessa, por enquanto, é a afirmação de seu comportamento arquetípico e sagrado que nos permite analisar as repetições existentes na obra. Toda repetição, lembrando, acontece por intermédio de um tempo não linear e reversível. Sendo assim, quando mencionamos essas repetições em *El Señor Presidente*, também falamos do amanhecer e do anoitecer marcados frequentemente e que parecem reiniciar o mesmo pesadelo, falamos dos sacrifícios, da reafirmação constante do poder e do destino reservado a todos com exceção do tirano. Entre esses exemplos nos ateremos, neste subcapítulo, à marcação clara do anoitecer e do amanhecer (os sacrifícios serão elaborados no subcapítulo dos ritos, o destino já foi trabalhado aqui e a reafirmação constante do poder pode ser observada ao longo de toda a análise).

Eliade pontua que “o mito da repetição eterna [...] tem o significado de uma tentativa suprema de ‘estatificação’ do devir, de anulação da irreversibilidade do tempo. Uma vez que todos os momentos e todas as situações do Cosmos se repetem ao infinito, a sua evanescência revela-se [...] aparente” (Eliade, 1969, p. 137). O encerramento e a abertura de alguns capítulos marcando distintivamente a chegada dos dias e das noites, então, é uma contribuição para que o tempo funcione da maneira como explicamos até aqui.

Para Martin (2000b, p. 351),

así como la luz y la sombra son fuerzas mitológicas en la novela, también suben y bajan las noches y los días, el pesimismo y la esperanza: muchos capítulos terminan con un anochecer o un amanecer, aunque hay que admitir que la novela comienza con la oscuridad y se finaliza también con ella<sup>78</sup>.

Gerald Martin pontua que essa marcação indica um contraste entre o pessimismo e a esperança, ou ao menos a presença de ambos, mas ainda que a esperança apareça em alguns momentos, aquilo que é da ordem do negativo ocupa um espaço significativamente maior. Os dias parecem seguir sua ordem natural, para cada fim um começo, mas a cada anoitecer e amanhecer os horrores seguem ininterruptos e essa suposta esperança começa a tomar outra forma: um pesadelo em constante renovação.

---

<sup>78</sup> “assim como a luz e a sombra são forças mitológicas no romance, também sobem e caem as noites e os dias, o pessimismo e a esperança: muitos capítulos terminam com um anoitecer ou um amanhecer, ainda que seja preciso admitir que o romance começa com a escuridão e termina também com ela” (Martin, 2000b, p. 351, tradução nossa).

É comum, portanto, encontrarmos passagens como “*estaba amaneciendo*”<sup>79</sup> (Asturias, 2000a, p. 13), “[...] *atardeció. Cielo verde. Campo verde. En los cuarteles sonaban los clarines de las seis*”<sup>80</sup> (*ibid*, p. 23) e “*la sanguaza del amanecer teñía los bordes del embudo que las montañas formaban a la ciudad [...]*”<sup>81</sup> (*ibid*, p. 21) seguidas por cenas violentas. O movimento de alternância entre o dia e a noite, assim, não funciona como a passagem natural dos dias, avançando irreversivelmente como o tempo histórico, mas como um *reset* – ainda que pareça haver progressão, não há.

### 3.2 O espaço: “*el mal no tenía remedio en esta vida y en aquel funesto sitio de espera*”<sup>82</sup>

Em relação à natureza e à caracterização dos espaços, também é possível observar questões que estão próximas do mito e que se relacionam com o tempo. Sendo assim, segundo Mircea Eliade, quando consideramos o homem religioso,

o espaço não é homogêneo: o espaço apresenta roturas, quebras; há porções de espaço qualitativamente diferentes das outras. [...] É preciso dizer, desde já, que a experiência religiosa da não homogeneidade do espaço constitui uma experiência primordial, que corresponde a uma “fundação do mundo”. Não se trata de uma especulação teórica, mas de uma experiência religiosa primária que precede toda a reflexão sobre o mundo. É a rotura operada no espaço que permite a constituição do mundo, porque é ela que descobre o “ponto fixo”, o eixo central de toda a orientação futura. Quando o sagrado se manifesta por uma hierofania qualquer, não só há rotura na homogeneidade do espaço, como também revelação de uma realidade absoluta, que se opõe à não realidade da imensa extensão envolvente [...]. Vemos, portanto, em que medida a descoberta – ou seja, a revelação – do espaço sagrado tem um valor existencial para o homem religioso; porque nada pode começar, nada se pode fazer sem uma orientação prévia – e toda orientação implica a aquisição de um ponto fixo (Eliade, 1992, p. 17).

O homem religioso (ou arcaico) nada mais é, neste caso, do que uma forma contrária de conceber o tempo, do outro lado está o homem não religioso (ou moderno) e a irreversibilidade. Em *El Señor Presidente*, assim, prevalece a concepção “primitiva”, afinal estamos lidando com comportamentos e seres que precedem o tempo e o espaço, que existiram antes de tudo e que criaram inúmeras coisas, tendo, por consequência, investido tais criações de sacralidade.

É preciso, assim, para a constituição do mito e para a irrupção do sagrado, um espaço que abrigue essa manifestação, que permita uma sequência de acontecimentos divinos e que após tal fato, seguirá apossado, investido desse poder. O espaço do mito, em síntese, está para onde o sagrado se encontra, e exatamente por comportá-lo, sagrado se torna, conseqüentemente passando a seguir uma lógica distinta daquela que comumente se estabelece. O que o autor

<sup>79</sup> “estava amanhecendo” (Asturias, 2000a, p. 13, tradução nossa).

<sup>80</sup> “[...] entardeceu. Céu verde. Campo verde. Nos quartéis soavam os clarins das seis” (*ibid*, p. 23, tradução nossa).

<sup>81</sup> “O sangue do amanhecer tingia as bordas do funil que as montanhas formavam na cidade [...]” (*ibid*, p. 21, tradução nossa).

<sup>82</sup> “o mal não tinha remédio nesta vida e naquele trágico lugar de espera” (Asturias, 2000a, p. 14, tradução nossa).

denomina como heterogeneidade, portanto, é a coexistência entre espaços profanos e espaços que estão marcados pela passagem do sobrenatural – “é importante compreender que a cosmização dos territórios desconhecidos é sempre uma consagração: organizando um espaço, reitera-se a obra exemplar dos deuses” (Eliade, 1992, p. 23).

Em primeiro lugar, pensando no romance *El Señor Presidente*, os adjetivos utilizados para caracterizar o espaço, os elementos da paisagem e a natureza estão muitas vezes, próximos ao que é interminável e temível, como nestes exemplos: “*el viento, detrás de las ventanas, soplabla iracundo*”<sup>83</sup> (Asturias, 2000a, p. 166), “*la ciudad arañaba el cielo con las unñas sucias de los tejados al irse quedando y quedando atrás*”<sup>84</sup> (*ibid*, p. 313), “[...] *la noche oscura, navegable, sin fondo*”<sup>85</sup> (*ibid*, p. 12), “*la ciudad grande, inmensamente grande [...]*”<sup>86</sup> (*ibid*, p. 11). Essa construção trabalha para que o cenário, em sua totalidade, também sirva ao mito. Quando falamos de um deslocamento de tempo também falamos de um deslocamento espacial. Um lugar, após ser revestido de sacralidade, assim se manterá enquanto for a vontade dos deuses. Os exemplos do romance, então, trazem elementos do mito como a fúria causadora do medo – o sagrado exige, também, temor frente a esse grande poder que ele guarda –, a plasticidade que passa a existir em categorias como o espaço e o tempo, tudo se torna extenso, recuperável, eterno, sem fundo justamente por não obedecer à esmagadora irreversibilidade do que não se orienta de forma religiosa.

Um elemento fortemente caracterizado dentre esses pertencentes ao espaço é a rua, visto como um “[...] *mundo de inestabilidades, peligroso, aventurado, falso como los espejos [...]*”<sup>87</sup> (Asturias, 2000a, p. 150). São muitas as cenas do romance em que as ruas são descritas como eternas e labirínticas, “[...] *anchas como mares*”<sup>88</sup> (*ibid*, p. 7), “[...] *intestinales, estrechas y retorcidas*”<sup>89</sup> (*ibid*, p. 21) ou “*un río de huesos blancos bajo puentes de sombra*”<sup>90</sup> (*ibid*, p. 281). Contudo, é importante considerarmos que a rua não possui todas essas características por tratar-se de um ambiente externo, uma vez que é comum atribuímos o perigo ao fato desse espaço estar aberto a tudo e a todos, mas lembremo-nos de que o senhor desse cenário tem qualquer um sob vigia, isto é, tem conhecimento acerca da intimidade alheia e de quaisquer

<sup>83</sup> “o vento, por trás das janelas, soprava furioso” (Asturias, 2000a, p. 166, tradução nossa).

<sup>84</sup> “a cidade arranhava o céu com as unhas sujas dos telhados ao ir ficando e ficando para trás” (*ibid*, p. 313, tradução nossa).

<sup>85</sup> “[...] a noite escura, navegável, sem fundo” (*ibid*, p. 12, tradução nossa).

<sup>86</sup> “a cidade grande, imensamente grande [...]

<sup>87</sup> “[...] mundo de instabilidades, perigoso, aventurado, falso como os espelhos [...]

<sup>88</sup> “[...] largas como o mar” (*ibid*, p. 7, tradução nossa).

<sup>89</sup> “[...] intestinais, estreitas e retorcidas” (*ibid*, p. 21, tradução nossa).

<sup>90</sup> “um rio de ossos brancos sob pontes de sombra” (*ibid*, p. 281, tradução nossa).

dimensões privadas, como essas esferas que em tese são seguras e individuais, além de ser frequentemente reportado sobre possíveis conspirações contra sua integridade. Posto isso, a imagem da rua está construída dessa forma porque o espaço também é uma ferramenta do mito.

Em relação aos exemplos apresentados, podemos notar que as ruas se assemelham a um labirinto: instável, extensa, estreita, retorcida, falsa. O labirinto, por sua vez, também é uma ferramenta de aprisionamento (não à toa na mitologia grega temos um forte exemplo em que o labirinto foi construído justamente com esse intuito – para enclausurar o Minotauro), ou pelo menos algo que retarda uma chegada. Trata-se de um dispositivo que funciona para que o movimento pareça uma ilusão, que sofre alterações constantes para que determinada criatura caminhe sem sair do lugar.

Segundo Jean Chevalier e Alain Gheerbrant,

[...] o labirinto anuncia a presença de alguma coisa preciosa ou sagrada. Pode ter uma função militar, como a defesa de um território, uma vila, uma cidade, um túmulo, um tesouro: só permite o acesso àqueles que conhecem os planos, aos iniciados. Tem uma função religiosa de defesa contra os assaltos do mal: este não é apenas o demônio, mas também o intruso, aquele que está prestes a violar os segredos, o sagrado, a intimidade das relações com o divino. [...] O labirinto seria uma combinação de dois motivos: o da espiral\* e o da trança\*, e exprimiria *uma vontade muito evidente de representar o infinito* sob os dois aspectos de que ele se reveste na imaginação do homem: isto é, o infinito eternamente em mutação da espiral, que, pelo menos teoricamente, pode ser pensada como sem fim, e o infinito do eterno retorno figurado pela trança [...] (BRIV, 199-200) (Chevalier; Gheerbrant, 2001, p. 530-532).

Tanto quanto um labirinto, então, as ruas do cenário construído em *El Señor Presidente* guardam a presença do sagrado, compõem um espaço que para ser acessado requer um tipo de rito – o primeiro parágrafo do romance, de certa forma, serve para nos introduzir nesse cenário –, bem como tendem ao infinito – “*el estudiante llegó a su casa, situada al final de una calle sin salida [...]*”<sup>91</sup> (Asturias, 2000a, p. 340) e “[...] *en las calles de la ciudad, caracol de mil cabezas*”<sup>92</sup> (*ibid*, p. 23). Essa associação, novamente, leva à suspensão e à eternidade presente no mito porque o espaço também segue o mesmo caminho do tempo, ou seja, segue o caminho que alimenta o descolamento em relação à lógica comum à cultura moderna.

O tempo, então, possui atribuições similares àquelas associadas a espaços como a rua, visto que os limites da linearidade são ultrapassados, a ilusão de que o seu funcionamento opera como deveria está presente e, principalmente, pela eternidade que define tais estruturas. Por todas essas questões, a rua, a natureza e a paisagem e os demais elementos que pertencem ao espaço são aliados do tempo e da qualidade mítica da obra como um todo. Esses e também as

<sup>91</sup> “o estudante chegou em sua casa, situada no final de uma rua sem saída [...]” (Asturias, 2000a, p. 340, tradução nossa).

<sup>92</sup> “[...] nas ruas da cidade, caracol de mil cabeças” (*ibid*, p. 23).

mencionadas repetições auxiliam no que Mircea Eliade nomeia como estatificação do devir (cf. 1969, p. 137).

Outras contribuições, ou elementos, que corroboram com as afirmações dispostas acima são o bosque monstruoso que cerca uma das dependências presidenciais e o *Portal del Señor*. Em relação ao bosque, veremos de forma mais detalhada no subcapítulo que fala sobre o Presidente, mas por enquanto cabe destacar que esse também é um elemento espacial que ganha vida, que recebe atribuições que não lhe são possíveis normalmente, como a capacidade de atuar também como um vigia do Presidente, informando-o com suas árvores de orelhas e seus fios invisíveis que facilitam a comunicação. É interessante, então, notarmos que há uma personificação do bosque e, uma vez vivo e aliado do tirano, ele também pode ser lido como uma ferramenta mítica que auxilia na perpetuação da atmosfera do romance.

O *Portal del Señor*, por outro lado, é o cenário de acontecimentos fundamentais para o romance, como o assassinato com coronel Parrales Sonriente e o assassinato do idiota. Sendo assim, esse é um lugar simbólico, importante, e que ao final do romance aparece destruído. Vemos tal questão afirmada nos seguintes momentos: quando o titereiro, aparentando estar louco, sai pelas ruas cantando aos gritos e sua mulher intervém afirmando que “*no se le quiere hacer a la cabeza la idea de que ya no hay Portal del Señor*”<sup>93</sup> (Asturias, 2000a, p. 337); e quando o estudante, figura que surge em diferentes momentos do romance, sempre encarcerado e conversando com seu colega de cela, aparece liberto – “*el estudiante burló los escombros del Portal del Señor a lo largo de un puente de tablas sobrepuestas*”<sup>94</sup> (*ibid*, p. 338).

Quando nos deparamos com os escombros desse lugar tão emblemático, é possível considerarmos que a destruição expressa ao final do romance dialoga com o caráter mítico que existe nesse processo. O destruir para reconstruir. Tal questão diz fortemente sobre um caráter cíclico, ainda que o Portal em si não seja reconstruído e essa questão específica não esteja em pauta porque o romance chegou ao fim (o Portal é descrito dessa forma apenas no epílogo), há a ideia de destruição e há, como já elucidamos, a ideia de continuidade dessa lógica, ou seja, os escombros do Portal também representam esse “retorno mítico-ritual da renovação periódica do Mundo” (Eliade, 1972, p. 29), visto que dentro da lógica mítica o fim e a destruição existem, exatamente, para marcar o recomeço do ciclo, ou seja, a eternidade.

---

<sup>93</sup> “não entra na cabeça dele a ideia de que não existe mais Portal del Señor” (Asturias, 2000a, p. 337, tradução nossa).

<sup>94</sup> “o estudante driblou os escombros do Portal del Señor passando por uma parte de tábuas sobrepostas” (*ibid*, p. 338, tradução nossa).



### 3.3 O rito: “*entonces se sacrificó a todas las tribus ante su rostro*”<sup>95</sup>

Neste subcapítulo falaremos, especificamente, sobre os aspectos pertencentes ao mito que são encontrados nos episódios ritualísticos de algumas passagens de *El Señor Presidente*.

Escreve G. Gusdorff: “O rito possui o poder de suscitar ou, ao menos, de reafirmar o mito”, ou seja, como diz J. S. Brandão, “pelo rito, o homem se incorpora ao mito, beneficiando-se de todas as formas e energias que jorraram nas origens”. Isso leva, J. S. Brandão a definir o “rito como práxis do mito”. E, como toda práxis é ação que viabiliza, efetiva, concretiza a reflexão, na qual a ação se embalsama, o rito, sendo práxis do mito, é aquela (ou aquelas) ação (ou ações) que concretizam, no presente, as energias míticas da origem. Por isso, o “rito é o mito em ação. O mito rememora, o rito comemora”. Reatualizando os mitos pelas ações rituais, o homem se torna apto a repetir o que os deuses e os heróis fizeram nas origens, e apreende o sagrado na origem das coisas — de um objeto, de um nome, de um animal ou planta. Segundo Brandão, baseando-se na reflexão de J. F. Barruel de Lagenest, “equivale a adquirir sobre elas um poder mágico, graças ao qual é possível dominá-las, multiplicá-las ou reproduzi-las à vontade”. Por isso, os ritos têm papel fundamental e de suma importância, porque, usando-os, o homem faz um retomo no tempo, volta às origens. E, para Eliade, “voltar às origens é readquirir as forças que jorraram nessas mesmas origens”. Como afirma J. Comblin, pelo rito, “o homem faz uma espécie de volta às origens, passando por cima do tempo [...]”. Situando-se “naquele tempo” e num espaço sagrado, o das origens, os ritos dão sentido às atividades do homem no tempo e no espaço comum e profano (Jorge, 1994, p. 48-50).

O rito, portanto, é o caminho até o mito, caminho que permite que este funcione como um presente constante. É, também, parte fundamental que atribui sentido ao mito, que abriga o sagrado e por meio dele se realiza.

Exemplo prático de um rito são as celebrações realizadas em religiões, como uma gira se considerarmos religiões de matriz africana. É em momentos como esse que nos cercamos de objetos sagrados, os símbolos que sintetizam determinada divindade, e realizamos ações, como cantos e posturas, que servem para nos aproximar desses seres. *El Señor Presidente*, em diálogo com essas questões, pode ser lido como uma narrativa primeira, como esse tempo primordial que pode ser continuamente acessado, ou como um grande ritual. Em ambas as possibilidades, sendo fonte ou recuperação da fonte, mantém-se a presença do sagrado, a constituição de um grande evento que, novamente afirmamos, não está acoplado a uma lógica moderna, linear, humana, mas a uma suspensão em relação a essa.

Se fizermos a leitura do romance como o próprio mito, como transcrição desse momento primeiro que dá origem a outros, como arquétipo, temos o caráter universal da narrativa como principal exemplo que possibilita essa leitura, afinal, essa característica faz com que ela (a narrativa) sirva a diferentes contextos ditatoriais onde impera um poder absoluto. O romance,

---

<sup>95</sup> “então se sacrificaram todas as tribos diante de seu rosto” (Popol Vuh *apud* Martin, 2000, p. 341, tradução nossa).

nesse caso, funciona como uma espécie de matriz que é reproduzida em localidades específicas, exatamente como o mito é um pilar que sustenta muitos comportamentos culturais. Por outro lado, ao realizarmos a leitura da narrativa em questão como um grande rito composto por determinadas práticas de reafirmação, partimos do pressuposto de que há uma fonte a qual queremos reconstituir. Como fonte, neste caso, é possível tomarmos Tohil e o exemplo tão claro presente na visão de *Cara de Ángel* que, a seu modo, ilustra a coincidência entre dois tempos e dois espaços.

O ponto nesta análise, no entanto, não é defender uma dessas hipóteses interpretativas, mas elucidar ambas, colocar em evidência os tantos aspectos míticos presentes no romance *El Señor Presidente*, afirmando, de forma consequente, a força encantatória e sagrada nele presente. E além disso, considerando ambas as leituras explicadas acima, a suspensão espacial e temporal exerce seu papel confirmando a impregnação mítica da obra. Sendo assim, redirecionando a nossa atenção diretamente para os ritos, esses podem ser percebidos, por exemplo, nos cultos e nos movimentos de adoração e reverência direcionados à figura presidencial (como o discurso pela reeleição no capítulo XXXVII mencionado anteriormente e o discurso pelo feriado nacional no capítulo XIV), bem como nos sacrifícios exigidos pelo tirano.

Em relação ao discurso, especificamente o do feriado que celebra a vida do tirano, encontramos trechos como: “*¡Señor, Señor, llenos están los cielos y la tierra de vuestra gloria!*”<sup>96</sup> *Las señoras sentían el divino poder del Dios Amado*”<sup>97</sup> (Asturias, 2000a, p. 114) e “*¡Con un viva que resuene por todos los ámbitos del mundo y no acabe nunca, viva el Señor Presidente Constitucional de la República, Benemérito de la Patria, Jefe del Gran Partido Liberal, Liberal de Corazón [...]*”<sup>98</sup> (*ibid*, p. 116). Saint-Lu (2000, p. 665) destaca, no primeiro caso, a ausência de elementos gramaticais de comparação, ou seja, trata-se de uma metáfora absoluta, de um tratamento idêntico ao que comumente utilizamos para nos referir a deus em ambientes religiosos. Já o segundo trecho, convida o público a participar e aplaudir, uma aclamação eterna que deve ressoar por todos os cantos do mundo, confirmando a necessidade

---

<sup>96</sup> Este é um fragmento do *Trisagio* – “o Trisagio é um hino pela honra da Santíssima Trindade, no qual se repete três vezes a palavra *santo*. Sua versão mais conhecida é a seguinte: ‘Santo, Santo, Santo, Senhor Deus dos exércitos: cheios estão os céus e a terra de vossa glória. Glória ao Pai, glória ao Filho, glória ao Espírito Santo’ (Martin, 2000a, p. 374, tradução nossa).

<sup>97</sup> “Senhor, Senhor, cheios estão os céus e a terra de vossa glória! As senhoras sentiam o divino poder do Deus Amado” (Asturias, 2000a, p. 114, tradução nossa).

<sup>98</sup> “Com um viva que ressoe por todos os âmbitos do mundo e não acabe nunca, viva o Senhor Presidente Constitucional da República, Benemérito da Pátria, Chefe do Grande Partido Liberal, Liberal de Coração [...]!” (*ibid*, p. 116, tradução nossa).

de exaltação. Observamos, por meio desses exemplos, como “[...] *se desarrolla un culto hiperbólico a la personalidad*”<sup>99</sup> (Velázquez, 2017, p. 352) do Presidente.

Com a comparação direta destacada por Saint-Lu e a presença de uma exaltação extrema no segundo exemplo, é possível afirmar que estamos diante de uma espécie de rito. Os rituais, apesar da diferença entre cada um deles, tendo em vista as particularidades de cada cultura, são, no fim, um momento sagrado que nos aproxima de um ou mais seres divinos, aproximação que acontece pelas vias da exaltação, da adoração e da veneração. É preciso se curvar, rogar e reafirmar aquele poder sagrado.

Em continuidade, outro fragmento que ilustra a presença do rito está no discurso que trata da reeleição (mencionado em outro momento desta análise para falarmos sobre o tempo): “*¡El sólo imaginar a otro que no sea Él en tan alta magistratura es atentatorio contra los destinos de la nación, que son nuestros destinos [...]*”<sup>100</sup> (Asturias, 2000a, p. 302). É possível observar a letra maiúscula no pronome utilizado para se referir ao Presidente, exatamente como quando estamos retomando ou nos referindo a um deus, além da construção dessa personalidade como, indiscutivelmente, a mais poderosa e mais capacitada para governar aquele lugar, porque basta imaginar algo diferente dessa imposição para atentar contra a nação. O Presidente, assim, também por ser adorado com tanta veemência, tem sua elevação reafirmada, diferindo de todos os outros seres daquele lugar.

Esse culto, de forma paralela, também pode ser visto em outras cenas de exaltação, cenas que acabam revelando o controle que o Presidente tem sobre os seus devotos, não só em momentos que buscam diretamente elevar a imagem do tirano percebemos tal adoração, isso porque a totalidade do romance contém pequenas parcelas que convergem sempre para esse centro. O comportamento de alguns personagens, por exemplo, demonstra temor e devoção, ilustrando o que todo cidadão desse contexto sente em relação ao Presidente e, ainda, ilustrando essa força de veneração que provém dos ritos. “*Los ciudadanos [...] aspiran a ubicarse en un nivel de control y vigilancia al interior de la torre o núcleo de poder. [...] se perfilan en su rol de eventuales guardias y agentes indirectos del sistema. Sutil forma de condicionamiento psicológico que prima en una sociedad de este tipo*”<sup>101</sup> (Rojas Pachas, 2012, p. 159-160).

<sup>99</sup> “[...] e se desenvolve um culto hiperbólico à personalidade” (Velázquez, 2017, p. 352, tradução nossa).

<sup>100</sup> “Só imaginar outro que não seja Ele em tão alta magistratura é atentatório contra o destino da nação, que são nossos destinos [...]!” (Asturias, 2000a, p. 302, tradução nossa).

<sup>101</sup> “Os cidadãos [...]desejam se posicionar em um nível de controle e vigilância no interior da torre ou núcleo de poder. [...] se perfilam em um rol de possíveis guardas ou agentes indiretos do sistema. [Trata-se de uma] forma sutil de condicionamento psicológico que prevalece em sociedades como essa” (Rojas Pachas, 2012, p. 159-160, tradução nossa).

O condicionamento psicológico trabalhado por Rojas Pachas nasce dessa exigência de cultivar a divindade desse cenário, do desejo de assim estar mais próximo e envolto em proteção. O capítulo XXIII, intitulado “*El parte al Señor Presidente*”, demonstra o louvor mencionado, uma vez que é totalmente composto pela correspondência cujo destinatário é o tirano. O que encontramos nessas cartas e notas é lealdade, adulação e submissão por parte da população.

O trecho a seguir é a décima mensagem transcrita:

Alfredo Toledano, de esta Ciudad, manifiesta que como padece de insomnios se duerme siempre tarde durante la noche, por cuyo motivo sorprendió a uno de los amigos del Señor Presidente, Miguel Cara de Ángel, llamando con toquidos alarmantes a la casa de don Juan Canales, hermano del general del mismo apellido, y quien no deja de echar sus chifletas contra el Gobierno. Lo pone en conocimiento del Señor Presidente por el interés que pueda tener<sup>102</sup> (Asturias, 2000a, p. 186).

Alfredo Toledano é um dos devotos a relatar, a cumprir seu dever de reportar tudo ao Presidente; ao lado dele temos Soledad Belmares, que não tem o que comer; Prudencio Perfecto, que relata sobre sua viagem até a fronteira a fim de estabelecer um plano de campanha; presos condenados injustamente que imploram por uma nova audiência ou pela liberdade; e até, um casal que dedica sua união ao Senhor Presidente da República. Independente do motivo pelo qual a carta foi enviada, é perceptível o respeito proveniente do medo, o enaltecimento e o tom de submissão, questões que compõem esse rito de adoração.

Outro fator que conversa com a adoração exposta até aqui, é a Polícia Secreta, órgão que funciona exatamente com o objetivo de vigiar e passar informações sobre quaisquer tipos de conspiração contra o Presidente. Um exemplo da atuação desses ‘funcionários’ é a rede de informantes que existe na casa de Miguel *Cara de Ángel*: “*la cocinera que espía al amo y a la de adentro, y a la de adentro que espía al amo y a la cocinera, me informaran en este momento que Cara de Ángel se encerró en su habitación con el general Canales aproximadamente tres cuartos de hora*”<sup>103</sup> (Asturias, 2000a, p. 79).

Como destaca Gerald Martin, em relação à Guatemala de Estrada Cabrera, a Polícia Secreta funcionava para:

vigilar a un funcionario con otro, espíar a un espía con otro y hacer lo mismo con los amigos y hasta con las familias entre sí. Todos, así, tendrán desconfianza de todos;

<sup>102</sup> “Alfredo Toledano, desta cidade, manifesta que, como padece de insônia, dorme sempre tarde à noite, por cujo motivo surpreendeu a um dos amigos do Senhor Presidente, Miguel Cara de Ángel, chamando com toques alarmantes à casa de dom Juan Canales, irmão do general de mesmo sobrenome, que também não deixa de lançar suas críticas ao governo. Põe ao conhecimento do Senhor Presidente pelo interesse que possa ter” (Asturias, 2000a, p. 186, tradução nossa).

<sup>103</sup> “a cozinheira que espia o patrão e a empregada, e a empregada que espia o patrão e a cozinheira, me informaram neste momento que Cara de Ángel trancou-se em seu quarto com o general Canales por aproximadamente 45 minutos” (Asturias, 2000a, p. 79, tradução nossa).

nadie confiará en nadie y nadie, por tanto, se atreverá a alzar un dedo o siquiera un pensamiento contra el omnipotente<sup>104</sup> (Martin, 2000b, p. 376).

O mecanismo existe exatamente para manter o tirano imaculado tanto em seu cargo político quanto em sua posição divina – *“todo mundo queda atrapado en la gigantesca red de la araña y por miedo a las represalias de este Dios, niegan a familiares y amigos, unos a otros se espían y traicionan para ver como ganan la simpatía del amo”*<sup>105</sup> (Caro, 1971, p. 53).

Por meio do poder desmedido e do controle que integra, como mencionamos, até a dimensão psicológica da população, os personagens parecem concordar e ver justificativa até em castigos completamente injustos, novamente remetendo à adoração extrema, como é o caso d’*ese animal*<sup>106</sup>. O primeiro secretário recebe, sentindo-se culpado, 200 chicotadas como punição por derramar tinta em alguns papéis recém assinados – *“a ese animal se le llenaron los ojos de lágrimas [...]. pensando [...] no que aquel castigo era inicuo; por el contrario, que bueno estaba que le pegaran para enseñarle a no ser torpe – ¡y no poder gritar para aliviarse! – para enseñarle a hacer bien las cosas”*<sup>107</sup> (Asturias, 2000a, p. 43). O funcionário morre e o Presidente, em um gesto sádico, visto que ele foi o responsável pelo ocorrido, envia uma quantia em dinheiro para auxiliar a família do falecido nos preparativos fúnebres.

Os sacrifícios, assim, são frequentes, alimentam o poder do ditador e principalmente, são um exemplo forte da presença dos ritos – *“¿Qué otra cosa exigía el Señor Presidente? Sacrificios humanos”*<sup>108</sup> (Asturias, 2000b, p. 475). Identificamos, portanto, como a constância desses eventos também mantém e reafirma a lógica estabelecida. Quando há qualquer oposição aos desejos do tirano, ainda que uma oposição insignificante, as mortes vão se acumulando e a atmosfera de medo e opressão se fortalecendo. Forte e superior ele permanece ao silenciar por meio do sacrifício de qualquer um que lhe atravessar o caminho.

Cada personaje interpreta en su propia existencia la pasión y muerte de Cristo; cada vida es un sacrificio de sangre para el patriarca. El suplicio del *Mosco* se asimila a la

<sup>104</sup> “Vigiar um funcionário com outro, espionar um espião com outro e fazer o mesmo com amigos e até com familiares entre si. Todos, assim, terão desconfiança de todos; ninguém confiará em ninguém e por isso, ninguém se atreveria a levantar um dedo ou sequer um pensamento contra o onipotente” (Martin, 2000b, p. 376, tradução nossa).

<sup>105</sup> “todos ficam presos nessa gigantesca teia de aranha e, por medo das represálias, negam a familiares e amigos, uns espiam aos outros e se traem na tentativa de conquistar a simpatia do amo” (Caro, 1971, p. 53, tradução nossa).

<sup>106</sup> “ese animal” é a forma como o Presidente se refere ao primeiro secretário, a expressão também dá título ao capítulo V do romance.

<sup>107</sup> “esse animal encheu os olhos de lágrimas [...]. pensando [...] não que aquele castigo era injusto, pelo contrário, que seria bom que lhe batessem para que ele aprendesse a não ser desajeitado – e não poder gritar para aliviar-se – para ensiná-lo a fazer as coisas direito” (Asturias, 2000a, p. 43, tradução nossa).

<sup>108</sup> “Que outra coisa exigia o Senhor Presidente? Sacrificios humanos” (Asturias, 2000b, p. 475, tradução nossa).

Crucifixión, el tormento de Niña Fedina renueva la imagen de la Piedad; todos ofrendan su agonía a ese dios maligno<sup>109</sup> (Millares, 2000, p. 765).

Toda a tortura comum em contextos ditatoriais, e as mortes dela consequentes, está incorporada nesses momentos. O *Mosco*, personagem ao qual se refere Selena Millares, é um dos indivíduos que vive nas ruas e que presencia o assassinato do coronel Parrales Sonriente pelas mãos do idiota. Posteriormente, ele e todos aqueles sujeitos que também presenciaram o acontecido são levados para um suposto interrogatório.

todos afirmaron las palabras del Auditor, menos el *Mosco*. Un rictus de miedo y de asco tenía e la cara. Le colgaron de los dedos porque aseguraba desde el suelo, medio enterrado – enterrado hasta la mitad, como andan todos los que no tienen piernas –, que sus compañeros mentían al inculpar a personas extrañas un crimen cuyo único responsable era el idiota<sup>110</sup> (Asturias, 2000a, p. 19).

Pelo excesso de honestidade, por se negar a mentir como queriam que fizesse, *Mosco* não sobrevive – “*el insulto del Auditor perdióse en los oídos de una mitad de hombre que ya no oiría más. Al soltar la cuerda el cadáver del Mosco [...] cayó a plomo como péndulo roto*”<sup>111</sup> (Asturias, 2000a, p. 20). Em diálogo com essa cena e o caso do primeiro secretário, *Niña Fedina* também tem sua vida ceifada injustamente. Em uma tentativa de avisar o general Canales que iriam prendê-lo na manhã seguinte pelo assassinato do coronel Sonriente (aviso esse que foi dado pelo próprio *Cara de Ángel* a mando do Presidente, visto que, nesse caso, mais interessava ao tirano a fuga do que a prisão do general), a personagem é capturada somente por estar na casa do coronel no momento em que as autoridades chegam.

Sobre Fedina, ainda, é válido notar como uma grande sucessão de violências severas se desenrolam em sua vida após essa acontecido, como se a partir desse momento ela tivesse sido completamente devorada por esse lugar onde, em alguns casos, morre-se sem, de fato, morrer.

Sobreponiéndose a su conciencia, ella hizo como que no oía. Los cerrojos lloraron entonces. Un quejido de viejas bisagras oxidadas prolongóse como lamentación en silencio. Abrieron y la sacaron a empellones. Ella apretaba los ojos para no ver la luz – las tumbas son oscuras por dentro. Y así, a ciegas, con el tesoro de su muertecito apretado contra su corazón, la sacaron. Ya era una bestia comprada para el negocio más infame<sup>112</sup> (Asturias, 2000a, p. 178).

<sup>109</sup> “Cada personagem assume, em sua própria existência, a paixão e a morte de Cristo; cada vida é um sacrifício de sangue para o patriarca. O sofrimento do *Mosco* se assimila à crucificação, o tormento de Fedina remonta a imagem de Piedade. Todos oferecem sua agonía a esse deus maligno” (Millares, 2000, p. 765, tradução nossa).

<sup>110</sup> “todos afirmaram as palavras do Auditor, menos o *Mosco*. Tinha uma expressão de medo e nojo estampada em seu rosto. O penduraram pelos dedos porque, enquanto estava deitado no chão, meio enterrado – enterrado até a metade, como todos os que não têm pernas –, ele afirmava que seus colegas estavam mentindo ao acusar pessoas estranhas por um crime cujo único responsável era o idiota” (Asturias, 2000a, p. 19, tradução nossa).

<sup>111</sup> “o insulto do auditor se perdeu nos ouvidos de uma metade de homem que já não ouviria mais. Ao se separar da corda o cadáver do *Mosco* [...] caiu pesadamente como um pêndulo quebrado” (Asturias, 2000a, p. 20, tradução nossa).

<sup>112</sup> “Sobrepondo-se à sua consciência, ela agiu como se não estivesse ouvindo. Os ferrolhos choraram então. O gemido das velhas dobradiças enferrujadas prolongou-se como um lamento silencioso. Abriram e a retiraram a

Presa e torturada perversamente ao assistir seu filho morrer de fome em seus braços, a mulher é vendida para um esquema de prostituição. O tormento incessante de Fedina funciona como um sacrifício para o Presidente porque a sua vida nunca mais volta a ser o que era, e não por traumas provenientes desses acontecidos, mas porque uma vez completamente engolida por esse poder, não há saída além do adoecimento, do esvaziamento e da perda de tudo que lhe importava.

Posto isso, é possível afirmarmos a presença tanto de ritos de adoração quanto de ritos sacrificais, ambos se enquadrando na categoria de ritos de participação.

Os principais ritos de participação são a oração, o sacrifício, a consagração. Os ritos oracionais consistem em invocações de agradecimento, de louvor, de petição à divindade. Os ritos sacrificais [...] são aqueles em que a pessoa, mediante o oferecimento de uma vítima – ou de vítimas –, entra em comunhão mística com o Ser Divino ao qual se dirige (Jorge, 1994, p. 53).

Com isso, com a reatualização constante dessa atmosfera de domínio e vigilância por meio de elementos ritualísticos, assistimos à queda de muitos personagens que gradualmente são transformados em fantasmas, no sentido de serem totalmente desapossado de autenticidade. Sobre esse vocábulo em específico, fantasma, Martin (2000b, p. 349) destaca que se trata de uma “[...] *palabra repetida muchas veces en la novela. Los habitantes de la ciudad, convertidos en muñecos bailando suspendidos de los hilos del gran Titiritero-Presidente, también son fantasmas de sí mismos, seres humanos vaciados de su contenido auténtico*”<sup>113</sup>.

O processo de perda excessiva, seja um ente querido, um bem, o livre arbítrio ou todas as opções listadas, faz com que a população pareça ser constituída de seres inanimados, como perder a vida sem morrer. Consequentemente, “[...] *en este mundo de injusticia y enajenación, las cosas hablan y actúan para compensar la ausencia de los seres humanos, ya vueltos fantasmas*”<sup>114</sup> (Martin, 2000b, p. 357). Um forte exemplo de tal transformação é o general Eusebio Canales, figura injustamente perseguida durante toda a narrativa e que passa por um processo de esvaziamento, ainda que com diferenças pontuais, gerado em todos que estão sob a “tutela” do governante:

El descharchado general Canales avanzaba a la hora de una derrota que no conocería la historia, adelantándose al verdadero, al que se iba quedando atrás como fanteche

---

empurrões. Ela apertava os olhos para não ver a luz – os túmulos são escuros por dentro. E assim, às cegas, com o tesouro de seu mortinho apertado contra o coração, ela foi tirada de lá. Já era um animal, comprado para o negócio mais infame” (Asturias, 2000a, p. 178, tradução nossa).

<sup>113</sup> “[...] *palavra repetida muitas vezes no romance. Os habitantes da cidade, convertidos em bonecos, bailando suspendidos pelos fios do grande Titereiro-Presidente, também são fantasmas de si mesmos, seres humanos esvaziados de seu conteúdo autêntico*” (Martin, 2000b, p. 349, tradução nossa).

<sup>114</sup> “[...] *neste mundo de injustiça e alienação, as coisas falam e atuam para compensar a ausência de seres humanos, esses já transformados em fantasmas*” (Martin, 2000b, p. 357, tradução nossa).

en un baño de oro y azul, el tricornio sobre los ojos, la espada rota, los puños de fuera y en el pecho enmohecidas cruces y medallas.

Sin aflojar el paso, Canales apartó los ojos de su fotografía de gala sintiéndose moralmente vencido. Le acongojaba verse en el destierro con un pantalón de portero y una americana, larga o corta, estrecha u holgada, jamás a su medida. Iba sobre las ruinas de él mismo pisoteando a lo largo de las calles sus galones...<sup>115</sup> (Asturias, 2000a, p. 76).

No fragmento anterior, o general deixa a casa do favorito e dirige-se para a sua própria residência. Logo após receber a imposição de fuga, que implica em deixar sua casa, sua posição de autoridade e sua família, dada pelo Presidente por intermédio de *Cara de Ángel*, Eusebio Canales vê-se completamente perdido, questionando o valor e a validade de cada passo dado até então – “*Canales ha sido convertido, rápidamente, en la sombra de sí mismo*”<sup>116</sup> (Martin, 2000b, p. 374).

Em diálogo com a situação de Canales, outros momentos do romance também nos permitem observar essa transformação terrível: “[...] *pasaban los primeros artesanos para su trabajo, fantasmas en la nada del mundo recreado en cada amanecer*”<sup>117</sup> (Asturias, 2000a, p. 21) e “*el grito del idiota era el más triste. Partía al cielo. Era un grito largo, sonsacado, sin acento humano*”<sup>118</sup> (Asturias, 2000a, p. 8-9). Voltando aos estudos de Mircea Eliade (1972), o estudioso afirma que:

‘Viver’ os mitos implica, pois, uma experiência verdadeiramente ‘religiosa’, pois ela se distingue da experiência ordinária da vida quotidiana. A ‘religiosidade’ dessa experiência deve-se ao fato de que, ao reatualizar os eventos fabulosos, exaltantes, significativos, assiste-se novamente às obras criadoras dos Entes Sobrenaturais; [...] não se trata de uma comemoração dos eventos míticos, mas de sua reiteração (Eliade, 1972, p. 18).

O que descreve Eliade (1972) é, justamente, a diferenciação estabelecida entre o cotidiano e o mundo suspenso onde se encontram os personagens de Asturias. Todas as repetições na narrativa, seja a adoração, os sacrifícios, os lamentos de alguns personagens, frases como a descrição de *Cara de Ángel* – “[...] *bello y malo como satán*”<sup>119</sup> (Asturias, 2000a,

<sup>115</sup> “O desconjuntado general Canales, no momento de uma derrota que a história não conheceria, tomava agora a frente do verdadeiro, que ia ficando para trás como fantoche banhado de ouro e azul, o tricórnio sobre os olhos, a espada quebrada, os punhos de fora e, no peito, cruces e medalhas mofadas. Sem diminuir o passo, Canales afastou os olhos de sua foto de gala e sentiu-se moralmente vencido. Ficou triste ao se imaginar no exílio com uma calça de porteiro e um paletó, comprido ou curto, estreito ou folgado, nunca na medida. Andava entre as ruínas de si mesmo, pisando em seus galões pelas ruas...” (Asturias, 2000a, p. 76). Essa tradução é de Luis Reyes Gil e foi retirada da edição de *El Señor Presidente* publicada pela editora Mondadori em 2016.

<sup>116</sup> “Canales foi convertido, rapidamente, na sombra de si mesmo” (Martin, 2000b, p. 374, tradução nossa).

<sup>117</sup> “[...] passavam os primeiros artesãos em direção ao trabalho, fantasmas no nada de um mundo recriado a cada amanhecer” (Asturias, 2000a, p. 21, tradução nossa).

<sup>118</sup> “o grito do idiota era o mais triste. Partia o céu. Era um grito longo, dilacerado, sem acento humano” (Asturias, 2000a, p. 8-9, tradução nossa).

<sup>119</sup> “[...] belo e mau como satã” (Asturias, 2000a, p. 44, tradução nossa).



p. 44) –, ou até a forma como os capítulos terminam e recomeçam em uma espécie de ciclo interminável compõem o que Eliade (1972, p. 18) denomina como reatualização de um evento fabuloso com atribuições religiosas.

Logo, a leitura do romance também pode ser vista como um evento ritualístico, tendo em vista que o texto e a linguagem escancaram o funcionamento das engrenagens do poder e as questões mitológicas que o mantém. Lemos, de certa forma, o texto sagrado que nos conta a história de um deus invertido. O momento da leitura, portanto, é o momento do rito, quando novamente nos conectamos e somos inseridos nesse ‘mundo transfigurado’.

Um sacrifício, por exemplo, não só reproduz exactamente o sacrifício inicial revelado por um deus *ab origine*, no princípio dos tempos, mas também se situa nesse momento mítico primordial; quer dizer, todo o sacrifício *repete* o sacrifício inicial e coincide com ele. Todos os sacrifícios são feitos no mesmo instante mítico do princípio; o tempo profano e a duração são suspensos pelo paradoxo do rito. E o mesmo se passa com todas as *repetições*, ou seja, com todas as imitações dos arquétipos; através dessa imitação, o homem é projectado numa época mítica em que os arquétipos foram pela primeira vez revelados. Surge-nos então um segundo aspecto da ontologia primitiva: a repetição de gestos paradigmáticos confere *realidade* a um acto (ou objecto) e é nessa medida que há uma abolição implícita do tempo profano, da duração, da ‘história’; aquele que reproduz o gesto exemplar é transportado assim para a época mítica em que esse gesto exemplar foi revelado (Eliade, 1969, p. 50).

### 3.4 Os limites do inteligível: “entre la realidad y el sueño la diferencia es puramente mecánica”<sup>120</sup>

Em diálogo com o que foi dito até aqui, outro aspecto que atua na sustentação do mito dentro do romance é a linha tênue que separa o que cabe ao factual do que pertence à categoria de processos psíquicos, da qual personagens como *Cara de Ángel*, Genaro Rodas e o curioso *Pelele*, a quem também chamam de idiota, são exemplos dessas alternâncias. *El Señor Presidente*, em outras palavras, possui distintas camadas em sua composição, sendo uma delas a simultaneidade entre a “realidade” e as formações que se desdobram dentro do subconsciente, como o sonho, o pesadelo, o delírio ou o devaneio. Há, portanto, a concomitância entre esses mundos e também momentos em que a distinção entre um e outro se torna difícil.

Passagens que descrevem esse espaço psicológico, que fazem parte dele, são comuns na obra, e as temos, principalmente, dominadas pelo medo dadas as circunstâncias infernais vividas pelos personagens. Alaide Foppa (1971, p. 135) destaca que dentro da obra

[...] se habla de realismo tanto como de surrealismo, de reflejo fiel de una punzante realidad objetiva como de fuga en la fantasía y en el absurdo, de compromiso político como de magia, ofrece un campo particularmente propio para la búsqueda y el deslinde de esos elementos de realidad e irrealidad que parecen caracterizarla por igual. Puede ser interesante encontrar la relación entre dos maneras de ver y de sentir

<sup>120</sup> “entre a realidade e o sonho a diferença é puramente mecânica” (Asturias, 2000a, p. 210, tradução nossa).

que aparentemente se contradicen o se confunden, y descubrir que a veces lo irreal alcanza una realidad más viva y convincente que la realidad misma<sup>121</sup>.

Essa transição sem aviso prévio ou a própria presença desses cenários imaginados é o que Foppa (1971) denomina como irreal<sup>122</sup> e que nesta análise cabe à transposição do inteligível. Referimo-nos à inteligibilidade porque essas descrições não pertencem a estados conscientes e também porque são formadas pelo excesso de imagens que se sobrepõem de forma acelerada sem apresentarem, a princípio, relação ou sentido.

O capítulo III do romance, por exemplo, narra a fuga do idiota, uma criatura situada completamente às margens, que vive nas ruas, que não possui família ou qualquer assistência de terceiros e, principalmente, que não apresenta domínio de suas faculdades mentais – esta questão não sabemos se por fatores biológicos, se causada pelo sofrimento interminável vivenciado ou as duas coisas. Completamente atormentado pelo ocorrido, o personagem termina inconsciente, refugiando-se em uma pilha de lixo, “*ya es la noche absoluta de los sentidos*”<sup>123</sup> (Navarro, 1971, p. 160).

Sobre a completa obscuridade dos sentidos, o autor completa que essa “[...] *sirve también como ambiente propicio para la actividad subconsciente. Despobladas las avivadas vías sensorias, el movimiento cerebral del atormentado se acelera vertiginosamente*”<sup>124</sup> (Navarro, 1971, p. 163-164), exatamente como a cena ilustra:

Medio en la realidad, medio en el sueño corría el *Pelele* perseguido por los perros y por los clavos de una lluvia fina. Corría sin rumbo fijo, despavorido, con la boca abierta, la lengua fuera, enflecada de mocos, la respiración acezosa y los brazos en alto. A sus costados pasaban puertas y puertas y puertas y ventanas y puertas y ventanas... De repente se paraba, con las manos sobre la cara, defendiéndose de los postes del telégrafo, pero al cerciorarse de que los palos eran inofensivos se carcajeaba y seguía adelante como el que escapa de una prisión cuyos muros de niebla a más corre, más se alejan.

En los suburbios, donde la ciudad sale allá afuera, como el que por fin llega a sua cama, se desplomó en un montón de basura y se quedó dormido. Cubrían el basurero telarañas de árboles secos vestidos de zopilotes, aves negras, que sin quitarle de encima los ojos azulencos, echaron pie a tierra al verle inerte y lo rodearon a saltitos,

<sup>121</sup> “[...] fala-se de realismo tanto quanto de surrealismo, de reflexo fiel de uma penetrante realidade objetiva, como de fuga pela fantasia e pelo absurdo, de compromisso político como de magia, oferecendo um campo particularmente adequado para a busca e a demarcação desses elementos de realidade e de irrealidade que parecem caracterizá-la igualmente. Pode ser interessante encontrar a relação entre essas duas maneiras de ver e sentir, que aparentemente se contradizem ou se confundem, e descobrir que às vezes o irreal alcança uma realidade mais viva e convincente que a própria realidade” (Foppa, 1971, p. 135, tradução nossa).

<sup>122</sup> O uso de termos como irreal e irrealidade não será reproduzido visto que nesta análise seguimos o pensamento daqueles que concebem o mito como algo vivo e verdadeiro. Todavia, entendemos que o autor acima, Alaide Foppa, os utiliza no intuito de separar o factual (a esfera concreta) do que pertence à mente e ao subconsciente ou, para dizer de forma mais clara, do que pertence ao que não segue uma ordem social totalmente humana e o tempo manifestado cronologicamente.

<sup>123</sup> “já é a noite absoluta dos sentidos” (Navarro, 1971, p. 160, tradução nossa).

<sup>124</sup> “[...] serve também como um ambiente propício para a atividade subconsciente. Despovoadas as avivadas vias sensoriais, o movimento cerebral do atormentado se acelera vertiginosamente” (Navarro, 1971, p. 163-164, tradução nossa).

brinco va y brinco viene, en danza macabra de ave de rapiña. Si dejar de mirar a todos lados, apachurrándose e intentando el vuelo al menor movimiento de las hojas o del viento en la basura, brinco va y brinco viene, fueron cerrando el círculo hasta tenerlo a distancia del pico. Un graznido feroz dio la señal de ataque. El *Pelele* despertó de pie, defendiéndose ya... Uno de los más atrevidos le había clavado el pico en el labio superior, enterrándose, como un dardo, hasta los dientes, mientras los otros carniceros le disputaban los ojos y el corazón a picotazos. El que le tenía por el labio forcejaba por arrancar el pedazo sin importarle que la presa estuviera viva, y lo habría conseguido de no rodar el *Pelele* por un despeñadero de basuras al ir reculando, entre nubes de polvo y desperdicios que se desplomaban en bloque como costras.

[...] 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.

[...] Entre las plantas silvestres que convertían las basuras de la ciudad en lindísimas flores, junto a un ojo de agua dulce, el cerebro del idiota agigantaba tempestades en el pequeño universo de su cabeza.

[...] Uñas aceradas de la fiebre le aserraban la frente. Disociación de ideas. Elasticidad del mundo en los espejos. Desproporción fantástica. Huracán delirante. Fuga vertiginosa, horizontal, vertical, oblicua, recién nacida y muerta en espiral... [...]

Curvadecurvaencurvadecurvaencurvadecurvaencurvala mujer de Lot [...], las mulas tiraban de un tranvía se transformaban en la mujer de Lot y su inmovilidad irritaba a los tranviersos que, no contentos con romper en ellas sus látigos y apedrearlas, a veces, invitaban a los caballeros a hacer uso de sus armas. Los más honorables llevaban verdugillos y a estocadas hacía andar las mulas...

...Erre, erre, ere...

¡I-N-R-Idiota! ¡I-N-R-Idiota!

...Erre, erre, ere... [...]

¡Ya se llevan...!

¡Ya se llevan...!

!Ya se llevan los santos de la iglesia y los van a enterrar! [...]

¡El cementerio es más alegre que la ciudad, más limpio que la ciudad! [...]

Y atropellando por todo, seguía a grandes saltos de un volcán a otro, de astro en astro, de cielo en cielo, medio despierto, medio dormido, entre bocas grandes y pequeñas, con dientes y sin dientes, con labios y sin labios, con labios dobles, con pelos, con lenguas dobles, con triples lenguas, que le gritaban: “¡Madre! ¡Madre! ¡Madre!”

[...] Perseguido por la verdulera que lo amenazaba con un guacal\* de agua, corría hacia el Portal del Señor, pero en llegando...

– ¡MADRE! Un grito..., un hombre..., la noche..., la lucha..., la muerte..., la sangre..., la fuga..., el idiota...

[...] Sus pupilas se entristecieron con la luz del día. Dormidas enredaderas salpicadas de lindas flores invitaban a reposar bajo su sombra, junto a la fresca de una fuente que movía la cola espumosa como si entre musgos y helechos se ocultase argentada ardilla.

Nadie. Nadie.

El *Pelele* se hundió de nuevo en la noche de sus ojos a luchar con su dolor, a buscar postura a la pierna rota, a detenerse con la mano el labio desgarrado. Pero al soltar los párpados calientes le pasaron por encima cielos de sangre. Entre relámpagos huía la sombra de los gusanos convertida en mariposa.

De espaldas se hizo al delirio sonando una campanilla. ¡Nieve para los moribundos! ¡El nevero vende el viático! ¡El cura vende nieve! ¡Nieve para los moribundos! ¡Tilín, tilín! ¡Nieve para los moribundos! ¡Pasa el viático! ¡Pasa el nevero! ¡Quítate el sombrero, mudo baboso! ¡Nieve para los moribundos”<sup>125</sup> (Asturias, 2000a, p. 22-26).

Tentando se defender até do que não lhe atacava, o personagem também parece tentar escapar, desesperadamente, de uma prisão cujos muros se afastam à medida que a velocidade de seus passos aumenta, imagem que nos comunica a “[...] *percepción distorsionada de*

<sup>125</sup> Ver tradução ANEXO A.

*pesadilla*”<sup>126</sup> (Martin, 2000b, p. 357) do idiota. Quando passam por ele portas e janelas, afirmando o movimento, os muros de neblina, recurso que obstrui a visão e nos faz pensar no que há além dela, parecem cada vez mais distantes. Observamos, pois, certa plasticidade no ambiente, no sentido de que ele parece se alargar (como a carruagem que leva a esposa de Carvajal até a casa de campo do Presidente), ou o movimento ilusório de quem corre sem sair do lugar, questões que dialogam com a construção mítica aqui debatida. O ponto mais importante, no entanto, é que esse trecho marca, de forma sutil, a alternância entre a realidade e o sonho, bem como a agitada sobreposição entre essas camadas.

Os muros cada vez mais distantes precedem o sono agitado do personagem. Em um primeiro estágio de sonolência, então, o idiota confunde os mundos, atravessando a fina barreira que separa o estar acordado do estar dormindo – o fantasma do urubu que realmente o atacou permanece em sonho, como se estivesse em cima dele, e a dor na perna, ainda latente, também adentra seu sono. É interessante notar, em paralelo, como a figura do idiota novamente ilustra a morte em vida, a inversão de significados realizada por Asturias, isso porque dorme inerte a ponto de aves que se orientam pelo odor de matéria orgânica já em decomposição atacarem-no e não recuarem quando ele tenta se defender – “*son todos cadáveres en diversos grados de putrefacción*”<sup>127</sup> (Navarro, 1971, p. 163).

Voltando à centralidade deste subcapítulo, no entanto, é somente quando inteiro dentro do sonho (o idiota) que a sucessão de cenas subsequentes se atropela e produz, no texto, certa desconexão, acompanhando as formações oníricas naturais do ser humano. Há, ainda, alguns elementos com os quais podemos fazer comparações interessantes: a alternância entre esses mundos próxima à sensação de vertigem, isto é, de um movimento oscilatório ou giratório, seja do corpo ou do espaço; à dissociação, que significa exatamente o distanciamento em relação à realidade; à elasticidade, esta como um fenômeno de deformação do mundo, como as criações da mente que muitas vezes, nesse estado de onirismo, acabam figurando algo não concebível no mundo prático; ao espelho, que entre as inúmeras possibilidades ao redor desse símbolo, “[...] comporta um certo aspecto de ilusão (*a tomada da Lua na água*), de mentira [...]” (Chevalier; Gheerbrant, 2001, p. 394); ou à espiral, que retoma um movimento circular geralmente inclinado ao infinito.

Evidenciando tais semelhanças, podemos afirmar como a travessia de um mundo a outro remonta a lógica mítica. Indiretamente, os processos vivenciados pelo personagem em questão, em se tratando desse estado de onirismo, não o permitem alívio, não lhe apontam uma saída.

<sup>126</sup> “[...] percepção distorcida de pesadelo” (Martin, 2000b, p. 357, tradução nossa).

<sup>127</sup> “são todos cadáveres em diferentes estágios de putrefação” (Navarro, 1971, p. 163, tradução nossa).

Parecem, ao contrário, levá-lo a um lugar que muito se assemelha à prisão na qual ele se encontra e que também funciona ciclicamente, separado da realidade linear.

O mito, por sua vez, desfruta da anulação dessa lógica, isso porque ele “[...] proclama a aparição de uma nova situação cósmica [...], só fala das realidades, do que aconteceu realmente, do que se manifestou plenamente. É evidente que se trata de realidades sagradas, pois o sagrado é o real por excelência” (Eliade, 1992, p. 50), e se fortalece quando a distinção entre esses mundos se faz frágil, isso porque a estrutura do sonho, e de outros processos psicológicos citados no início desse subcapítulo, alimentam a evasão do “real”. Para deixar ainda mais clara a relação entre esse onirismo e o mito, podemos reafirmar que o espaço e o tempo do mito não possuem grandes especificações, visto que quando o sagrado se manifesta espontaneamente pela primeira vez, tal evento não antecede nenhum outro, só dá origem ao que virá – sempre partindo de um princípio fabuloso (vago e incalculável) e desse lugar ao qual chamamos mundo (vasto e inexato). Podemos traçar paralelos, então, entre essa suspensão espacial e temporal do mito com aquela causada pelos sonhos/pesadelos ou delírios, já que uma vez dentro do mito (ou imerso em sonhos, pesadelos e delírios), “[...] deixa-se de existir no mundo de todos os dias e penetra-se num mundo transfigurado, auroral, impregnado da presença dos Entes Sobrenaturais” (Eliade, 1972, p. 18).

Para adentrarmos a inteligibilidade e seus limites, no entanto, também é importante pensar sobre relação que esta tem com os elementos centrais discutidos nos subcapítulos anteriores. O tempo, o espaço e o rito, dentro de *El Señor Presidente*, se reúnem para produzir a sensação de que estamos, sobretudo, dentro de um pesadelo – “[...] *vivir en la ciudad gobernada por el Señor Presidente es una pesadilla; leer esta novela es vivir indirectamente esa pesadilla*”<sup>128</sup> (Martin, 2000b, p. 346). Isso porque a circularidade e as repetições corroboram com essa suspensão – o tempo não progride, o espaço se apresenta de uma forma labiríntica e instável, enquanto o rito é exatamente uma força de reiteração do mito.

Um exemplo direto dessa relação entre os quatro elementos apresentados até aqui (o tempo, o espaço, o rito e o sonho), são os sinos. Com toda a sacralidade que eles envolvem, são objetos que constroem uma bolha acústica que perpetua o aprisionamento, a hipnose, o distanciamento em relação ao habitual, caracterizando momentos ritualísticos ou a própria irrupção sagrada se considerarmos que o romance é, em si, uma narrativa mítica que anuncia governos nefastos que irão se repetir apesar dos intervalos entre um e outro. Lembrando que o

---

<sup>128</sup> “[...] viver na cidade governada pelo Senhor Presidente é um pesadelo; ler esta novela é o mesmo que viver, indiretamente, esse pesadelo” (Martin, 2000b, p. 346, tradução nossa).

mito traduz uma experiência sagrada e “o sagrado manifesta-se sempre como uma realidade inteiramente diferente das realidades ‘naturais’” (Eliade, 1992, p. 12).

Em resumo, o tempo é uma ferramenta do rito, sem o seu manejo (ou sua anulação) não há reversibilidade, retorno, repetição possível. O espaço, categoria complementar ao tempo, serve à lógica de aprisionamento. O rito permite a sobrevivência do sagrado ao longo da linearidade cronológica, permitindo, ainda, que o sagrado siga intacto e alcançável. Já essa oscilação entre a “realidade” e o onirismo, reitera a presença e a influência do mito na narrativa, assim como deixa cada vez mais claro como esse não se trata de um contexto comum, linear e concreto. É importante clarificarmos que da mesma forma que o mito tem como característica essa suspensão tão debatida, assim o sonho/pesadelo e outras categorias psicológicas como o delírio se apresentam; são todos contextos onde o tempo e o espaço operam distintivamente.

Com a relação acima estabelecida, Navarro destaca outro aspecto importante sobre essa atividade do subconsciente:

Se manifiesta mediante dos procedimientos: el sueño o, mejor dicho, la pesadilla, y el chorro de la conciencia (stream of consciousness). En ambos casos la expresión subconsciente remeda a la realidad consciente. Los mismos horrores del ambiente social se repiten en los sueños y en la tumultuosa agitación del pensamiento perturbado. [...] Recordando atropelladamente los acontecimientos relacionados con la fuga del general Canales, Cara de Ángel piensa que los hombres orinan hijos en el cementerio. [...] Si por casualidad surge un sueño grato o un pensamiento consolador, el alivio que pudiera haber proporcionado se trueca, por contraste con las circunstancias, en la angustiada certeza de la dicha inasequible, algo así como el agua fresca, visible, pero fuera del alcance para los que mueren de sed<sup>129</sup> (Navarro, 1971, p. 163).

Essa interferência do ambiente externo em processos internos também demonstra como o mito se estende até a esfera psicológica, como também se vale, em algum nível, da fraca distinção entre o inconsciente e a realidade. O sonho da personagem que se vê pendurada como carne em açougue, que antecipa o capítulo do interrogatório – “*una ciega que se soñaba cubierta de moscas, colgando de un clavo como la carne en las carnicerías*”<sup>130</sup> (Asturias, 2000a, p. 8) – serve para exemplificar não só a sobreposição entre os mundos, mas como eles acabam se misturando e se confundindo dentro da narrativa. Como Navarro afirma, trata-se de

---

<sup>129</sup> “Manifesta-se mediante dois procedimentos: o sonho ou, melhor dito, o pesadelo, e o fluxo da consciência (stream of consciousness). Em ambos os casos, a expressão subconsciente imita a realidade consciente. Os mesmos horrores do ambiente social se repetem nos sonhos e na agitação tumultuada do pensamento perturbado. [...] Recordando atropeladamente os acontecimentos relacionados à fuga de Canales, Cara de Ángel pensa que os homens urinam filhos no cemitério. [...] Se por acaso surge um sonho agradável ou um pensamento consolador, o alívio que poderia ser proporcionado se transforma, por contraste com as circunstâncias, na angustiante certeza de uma felicidade inatingível, algo, assim, como água fresca, visível, mas fora do alcance daqueles que morrem de sede” (Navarro, 1971, p. 163, tradução nossa).

<sup>130</sup> “uma cega que sonhava consigo coberta de moscas, pendurada como carne em açougue” (Asturias, 2000a, p. 8, tradução nossa).

um sonho que atropela fatos que só virão mais adiante na narrativa, o que nos permite rememorar, também, o funcionamento circular do tempo e o abandono de categorias como passado, presente e futuro.

[...] hay dos niveles espacio-temporales articulados – dos cronotopos –, uno evidente en superficie y otro subyacente en profundidad. [...] la horizontalidad del primer cronotopo se refiere a los acontecimientos que se desarrollan en la temporalidad cronológica causal del nivel consciente, mientras que en el segundo es un ámbito ácrono, propio de los niveles inconscientes individuales o colectivos. Los sueños se convierten en pesadillas interminables porque se padecen sea que se esté dormido o despierto. Esta experiencia invasora se transforma en una especie de esclavitud psicológica sin tregua hasta en los más íntimos espacios de los personajes<sup>131</sup> (Penedo, 2020, p. 390).

Com o personagem Genaro Rodas acontece como Penedo elucida no trecho acima, a cena em que o pesadelo lhe toma por inteiro deixa evidente que o personagem está acordado. Tudo acontece após voltar de um encontro com Lúcio Vásquez, é nesse momento que o seu amigo assassina o idiota – “*un alarido desgarró la noche. [...] al primer disparo el Pelele se desplomó por la gradería de piedra. Otro disparo puso fin a la obra*”<sup>132</sup> (Asturias, 2000a, p. 60). Impressionado com o ocorrido, Genaro tem uma visão, ou um delírio, quando chega em casa:

[...] interpuso la mano entre la candela y sus ojos para apartar la luz, mas al instante la retiró sacudiéndola para limpiarse el reflejo de sangre que le pegaba los dedos. El fantasma de la muerte se alzaba de la cuna de su hijo, como de un ataúd. A los muertos se les debía mecer como a los niños. Era un fantasma color de huevo, con nubes en los ojos, sin pelo, sin cejas, sin dientes, que se retorció en espiral como los intestinos de los incensarios en el Oficio de Difuntos. A lo lejos escuchaba Genaro la voz de su mujer. Hablaba de su hijo, del bautizo, de la hija del general, [...].  
 [...] Un ojo se le paseaba por los dedos de la mano derecha como una luz de lamparita eléctrica. Del meñique al mediano, del mediano al anular, [...]. Un ojo... Un solo ojo... Se le tasajeaban las palpitations. Apretó la mano para destriparlo, duro, hasta enterrarse las uñas en la carne. Pero, imposible; al abrir la mano reapareció en sus dedos, no más grande que el corazón de un pájaro y más horroroso que el infierno. Una rociada de caldo de res hirviente le empapaba las sienes. ¿Quién le miraba con el ojo que tenía en los dedos y que saltaba, como la bolita de una ruleta, al compás de un doble de difuntos?  
 Fedina le retiró del canasto donde dormía su hijo. [...]  
 En la mitad de la habitación que ocupaba el dormitorio – la otra mitad de la pieza la ocupaba la tienda –, Rodas se sentía perdido en un subterráneo, lejos de todo consuelo, entre murciélagos y arañas, serpientes y cangrejos.  
 [...] Genaro se plantó de un salto en la cama y con zapatos y todo, vestido, se metió bajo las sábanas. Junto al cuerpo de su mujer, un bello cuerpo de mujer joven, saltaba

<sup>131</sup> “[...] há dois níveis espaço-temporais articulados – dois cronotopos –, um evidente na superfície e outro subjacente em profundidade. [...] a horizontalidade do primeiro cronotopo refere-se aos acontecimentos que se desenvolvem na temporalidade cronológica causal do nível consciente, enquanto o segundo é um domínio ácrono, próprio dos níveis inconscientes, individuais ou coletivos. Os sonhos se transformam em pesadelos intermináveis porque são vivenciados quer se esteja dormindo ou acordado. Esta experiência invasora transforma-se em uma espécie de escravidão psicológica sem tregua, até nos espaços mais íntimos dos personagens” (Penedo, 2020, p. 390, tradução nossa).

<sup>132</sup> “Um grito rasgou a noite. [...] ao primeiro disparo o *Pelele* desabou pela escadaria de pedra. Outro tiro pôs fim à obra” (Asturias, 2000a, p. 60, tradução nossa).

el ojo. Fedina apagó la luz, mas fue peor; el ojo creció en la sombra con tanta rapidez, que en un segundo abarcó las paredes, el piso, el techo, las casas, su vida, su hijo...

– No – repuso Genaro a una lejana afirmación de su mujer que, a sus gritos de espanto, había vuelto a encender la luz y le enjugaba con un pañal el sudor helado que le corría por la frente –, no es el ojo de Dios, es el ojo del Diablo...

Fedina se santiguó. Genaro le dijo que volvería a apagar la luz. El ojo se hizo un ocho al pasar de la claridad a la tiniebla, luego tronó, parecía que se iba a estrellar con algo, y no tardó en estrellarse contra unos pasos que resonaban en la calle...

– ¡El Portal! ¡El Portal! – gritó Genaro –. ¡Sí! ¡Sí! ¡Luz! ¡Fósforos! ¡Luz! ¡Por vida tuya, por vida tuya!

Ella le pasó el brazo encima para alcanzar la caja de fósforos. A lo lejos se oyeron las ruedas de un carruaje. Genaro, con los dedos metidos en la boca, hablaba como si se estuviera ahogando: no quería quedarse solo y llamaba a su mujer [...].

[...] – Sobre las fraldas, sí, para abajo, rodó chorreando sangre al primer disparo, y no cerró los ojos. Las piernas abiertas, la mirada inmóvil... ¡Una mirada fría, pegajosa, no sé...! ¡Una pupila que como un relámpago lo abarcó todo y se fijó en nosotros! ¡Un ojo pestañudo que no se me quita de aquí, Dios mío, de aquí!...<sup>133</sup> (Asturias, 2000a, p. 69-72).

Observamos, inicialmente, como esse fantasma da morte se aproxima de seu filho – o que, de certa forma, antecipa uma cena futura do romance em que essa criança perde a vida cruelmente. Observamos, na sequência, como aos poucos esse olho que Genaro vê o toma por completo. Ele escuta Fedina, ainda que ela esteja no mesmo cômodo que ele, falando ao longe, tenta esmagá-lo e não consegue, sente-se em um lugar subterrâneo, e assim o olho encobriu as paredes, se acercou da mulher, do teto, de sua vida e novamente de seu filho. O que Genaro afirma ver, esse rasgo do inconsciente na realidade, é um pesadelo que se tem desperto e que atua como instrumento do mito uma vez que tais questões realmente recaem sobre a vida daquele homem, antecipando a mudança drástica que virá, o suplício de Fedina e como dito anteriormente, a morte da criança.

Em paralelo às noites e aos dias que se alternam, assim as processos da mente se entrecruzam no texto. Ora acordados – “*el dolor de la pierna le despertó*”<sup>134</sup> (Asturias, 2000a, p. 25) – ora dormindo – “[...] *se hundió de nuevo en la noche de sus ojos*”<sup>135</sup> (*ibid*, p. 25) –, em alguns momentos entre esses dois estados – “*medio en la realidad, medio en el sueño*”<sup>136</sup> (*ibid*, p. 22) –, os personagens revezam entre esses mundos, confundindo-os, mas continuam encarcerados, submissos e dentro dessa espiral mítica.

Alaide Foppa, em se tratando de *El Señor Presidente*, afirma que:

Es convencional la oposición entre realidad e irrealidad, ya que el “realismo”, en verdad, no existe; pero hay grados y preferencias; y una obra se define por la forma y la medida en que revela, oculta o transfigura la realidad. En Miguel Ángel Asturias esta medida y esta forma son extremadamente variables. Su obra comprende prosa y poesía (poesía en verso, quiero decir por ahora); una parte de ella se desarrolla en un

<sup>133</sup> Ver tradução ANEXO B.

<sup>134</sup> “a dor na perna o despertou” (Asturias, 2000a, p. 25, tradução nossa).

<sup>135</sup> “[...] afundou-se de novo na noite de seus olhos” (*ibid*, p. 25, tradução nossa).

<sup>136</sup> “entre a realidade e o sonho” (*ibid*, p. 22, tradução nossa).



lejano pasado, y otra en el inmediato presente; sus personajes son seres sacados de la vida cotidiana, o criaturas del mundo de los sueños; los mueven ambiciones concretas, o confusas fantasías; el pasado lo representa el mundo hispánico y católico de la Colonia, o el universo mítico de los maya-quichés, y el presente, el medio social de los monopolios norteamericanos, o la vida de la más humilde y humillada gente de Guatemala. También sucede que los relatos se vuelvan intemporales, porque lo que pasa tal vez fue ayer, o será mañana, o no será nunca...<sup>137</sup> (Foppa, 1971, p. 135-136).

### 3.5 O espectro presidencial: “o sagrado é sempre mais ou menos aquilo de que não nos aproximamos sem morrer”<sup>138</sup>

Os quatro tópicos debatidos terminam por convergir até uma única figura do romance, o Presidente. Temos, assim, o contexto perfeito para o fortalecimento desse ser sagrado que aqui dá origem ao mito. O personagem nos é apresentado de maneira ambígua, visto que em presença aparece pouco, enquanto indiretamente ocupa todos os espaços da narrativa, sejam materiais (as ruas, a paisagem) ou imateriais (o pensamento, as emoções), “[...] *una presencia casi irreal, más imaginada que vista*”<sup>139</sup> (Penedo, 2020, p. 391).

Observamos, então, de imediato, a qualidade mítica do tirano, que embora “[...] *revelada por numerosos signos*”<sup>140</sup> (Saint-Lu, 2000, p. 662), reside essencialmente no mistério do qual ele é constituído, “[...] *a pesar del número muy reducido de páginas en las que aparece directamente, su personalidad es abrumadora*”<sup>141</sup> (*ibid*, p. 662-663). E como completa Penedo: “*paradójicamente, la presencia del Señor Presidente es mucho más relevante mientras más ausente se encuentre*”<sup>142</sup> (Penedo, 2020, p. 383).

O mistério mencionado por Saint-Lu (2000) nasce, então, dessa vagueza presente nas descrições e aparições físicas, e alcança seu auge em passagens que deixam claras as qualidades divinas do governante, isto é, suas características sobrenaturais. Tal construção é parcialmente responsável pelo fascínio manifestado pelos súditos do Presidente – “*lo que no se conoce*

<sup>137</sup> “É convencional a oposição entre realidade e irrealidade, já que o ‘realismo’, na verdade, não existe; mas há graus e preferências; e uma obra se define pela forma e pela medida em que revela, oculta ou transfigura a realidade. Em Miguel Ángel Asturias essa medida e essa forma são extremamente variáveis. Sua obra compreende prosa e poesia (quero dizer, por enquanto, poesia em verso); uma parte dela se passa em um passado distante, e outro no presente imediato; seus personagens são seres sacados da vida cotidiana, ou criaturas do mundo dos sonhos; eles são movidos por ambições concretas, ou fantasias confusas; o passado é representado pelo mundo hispânico e católico da Colônia, ou pelo universo mítico do maias-quiché, e o presente, pelo meio social dos monopólios norte-americanos, ou pela vida dos mais humildes e humilhados habitantes da Guatemala. O que também acontece, é que as narrativas podem se tornar atemporais, pois o que acontece talvez tenha sido ontem, talvez amanhã, ou não será nunca...” (Foppa, 1971, p. 135-136, tradução nossa).

<sup>138</sup> (Caillois, 1979, p. 21).

<sup>139</sup> “[...] uma presença quase irreal, mais imaginada que vista” (Penedo, 2020, p. 391, tradução nossa).

<sup>140</sup> “[...] revelada por numerosos signos” (Saint-Lu, 2000, p. 662, tradução nossa).

<sup>141</sup> “[...] apesar do número reduzido de páginas nas quais aparece diretamente, sua personalidade é avassaladora” (Saint-Lu, 2000, p. 662-663, tradução nossa).

<sup>142</sup> “[...] paradoxalmente, a presença do Senhor Presidente é muito mais relevante quanto mais ausente for” (Penedo, 2020, p. 383, tradução nossa).

*distorsiona la apreciación: causa temor o prejuicio. [...] el desconocimiento de la persona del tirano – no del personaje – conduce a una doble reacción, contradictoria y con frecuencia simultánea: rechazo y admiración*<sup>143</sup> (Penedo, 2020, p. 391) –, parcialmente porque temos, na mesma direção – muitas ações violentas e coercivas, mas independente do aspecto a ser esmiuçado (o mito, a tortura, a vigilância), o resultado é sempre a conservação de tal deslumbre.

Em sua primeira aparição explícita, o governante assim é descrito:

El Presidente vestía, como siempre, de luto riguroso: negro los zapatos, negro el traje, negra la corbata, negro el sombrero que nunca se quitaba; en los bigotes canos, peinados sobre las comisuras de los labios, disimulaba las encías sin dientes, tenía los carrillos pellejados y los párpados como pellizcados<sup>144</sup> (Asturias, 2000a, p. 44)

Podemos observar a predileção pela preto – “[...] *vestía, como siempre, de luto riguroso* [...]” – e boa parte do parágrafo girando em torno das roupas e de características físicas que indicam certa idade. Segundo Saint-Lu (2000, p. 663), o preto é uma “[...] *color que no traduce un gusto particular y pasajero, sino que está ligado a la idea permanente de la muerte*”<sup>145</sup>, além de carregar consigo um grau de seriedade. Para uma figura tão poderosa, portanto, o trecho em questão revela muito pouco, nutrindo a aura de mistério mencionada, mistério esse que alimenta o mito – os seres sobrenaturais presentes nessas narrativas não são vistos com frequência e não tendem a uma concretude física, a uma materialidade.

Já no fragmento a seguir, temos a visão da população acerca do governante:

[...] al cuidado del Presidente de la República, cuyo domicilio se ignoraba porque habitaba en las afueras de la ciudad muchas casas a la vez, cómo dormía porque se contaba que al lado de un teléfono con un látigo en la mano, y a qué hora, porque sus amigos aseguraban que no dormía nunca<sup>146</sup> (Asturias, 2000a, p. 12).

Inicialmente, o autor posiciona o personagem nos arredores da cidade, além de também o posicionar em várias casas e não em uma só. Tal detalhe cria uma ideia de que o Presidente cerca a população, ou melhor, aprisiona – é importante lembrar que líderes nacionais costumam ocupar habitações oficiais e centrais –, além de permitir que o Presidente tenha notícias sobre

<sup>143</sup> “o que não se conhece distorce a apreciação: causa medo ou preconceito. [...] a falta de conhecimento sobre a pessoa do tirano – não do personagem – conduz a um dupla reação, contraditória e frequentemente simultânea: rejeição e admiração” (Penedo, 2020, p. 391, tradução nossa).

<sup>144</sup> “O Presidente vestia, como sempre, luto rigoroso: pretos os sapatos, preto o terno, preta a gravata, preto o chapéu que nunca tirava; nos bigodes grisalhos, penteados sobre o canto dos lábios, dissimulava a gengiva sem dentes, tinha as bochechas pelancudas e as pálpebras como se estivessem beliscadas” (Asturias, 2000a, p. 44, tradução nossa).

<sup>145</sup> “[...] cor que não transparece um gosto particular e passageiro, mas que está ligada à ideia permanente da morte” (Saint-Lu, 2000, p. 663, tradução nossa).

<sup>146</sup> “[...] zelando pelo Presidente da República, cujo domicílio se ignorava porque habitava nos arredores da cidade, em muitas casas ao mesmo tempo; e sem saber como dormia - porque contavam que o fazia ao lado de um telefone, com um chicote na mão - ou a que horas, pois segundo seus amigos não dormia nunca” (Asturias, 2000a, p. 12, tradução nossa).

seus domínios e vigie a todos, questão interessante que o afasta de um ser único e o realoca na posição de um aparato, um sistema.

Em continuidade, outro ponto desse mesmo trecho são os comentários sobre a forma como ele dormia ou até sobre como alguns afirmavam que não dormia. O imaginário coletivo revela, assim, elementos que extrapolam a naturalidade, fogem da esfera humana e sustentam a figura presidencial em um lugar de incerteza – tudo que a população sabe é especulação. Primeiro temos uma suposição de como o tirano dormia (ao lado de um telefone e com um chicote na mão), para na sequência encontrarmos informações de que, segundo alguns amigos, ele não dormia nunca. O chicote em mãos e a presença integral de um telefone, em diálogo com o imaginário sobrenatural apresentado, associam o estado de vigilância (disponível a qualquer momento para receber informações) a uma consequente punição.

Tales detalles son evidentemente muy preciosos, en la medida que nos dan informaciones sobre el aura de misterio que nimba al Presidente en la mente de la gente, que hasta admite que él posee el don de ubicuidad, y sobre todo, que escapa a las más prosaicas coacciones, lo que basta para presentarlo desde un principio como un personaje fuera de lo común, y cuya naturaleza no es simplemente humana. Se trata aquí de una descripción *in absentia*; pero aun cuando condesciende a aparecer, el misterio sigue entero<sup>147</sup> (Saint-Lu, 2000, p. 663).

Os dois fragmentos a seguir, por conseguinte, também explanam sobre a construção desse personagem: “*lo que ninguno pudo decir fue por donde y a qué hora desapareció el Presidente*”<sup>148</sup> (Asturias, 2000a, p. 119) e

[...] en el bosque monstruoso que separaba al Señor Presidente de sus enemigos, bosque de árboles de orejas que al menor eco se revolvían como agitadas por el huracán [...]. Una red de hilos invisibles, más invisibles que los hilos del telégrafo, comunicaba cada hoja con el Señor Presidente, atento a lo que pasaba en las vísceras más secretas de los ciudadanos<sup>149</sup> (Asturias, 2000a, p. 46).

O primeiro fragmento pertence ao capítulo XIV, intitulado “*¡Todo el orbe cante!*”, no qual encontramos as comemorações e o discurso pelo feriado nacional. Vale lembrar que esse é um feriado que também existe para celebrar a vida do Presidente – no passado ele sobreviveu

<sup>147</sup> “Tais detalhes são, evidentemente, muito preciosos na medida em que nos dão informações sobre a aura de mistério que envolve o Presidente na mente das pessoas, que até admitem que ele possua o dom da ubiquidade e, sobretudo, que sobreviva às mais prosaicas coerções, o que basta para apresentá-lo desde o princípio como um personagem fora do comum, cuja natureza não é simplesmente humana. Trata-se, aqui, de uma descrição *in absentia*; mas ainda quando condescende em aparecer, o mistério continua inteiro” (Saint-Lu, 2000, p. 663, tradução nossa).

<sup>148</sup> “O que ninguém pôde dizer foi por onde e a que horas desapareceu o Presidente” (Asturias, 2000a, p. 119, tradução nossa).

<sup>149</sup> “[...] no bosque monstruoso que separava o Presidente de seus inimigos, bosque de árvores de orelhas, que se agitavam, como se sopradas por um furacão, ao menor eco [...]. Uma rede de fios invisíveis, mais invisíveis que os fios do telégrafo, comunicava cada folha ao Senhor Presidente, atento ao que se passava nas vísceras mais secretas dos cidadãos” (Asturias, 2000a, p. 46, tradução nossa).

a um ataque orquestrado contra a sua integridade física –, ou seja, também pertence ao campo dos rituais de exaltação. Entretanto, durante a festividade em questão também ocorre uma série de explosões, fazendo com que todos ali presentes fujam ou tentem, de alguma forma, se proteger. Vemos o referido trecho após a confusão. Já o segundo fragmento, encontra-se no capítulo VI, intitulado “*La cabeza de um general*”, onde temos *Cara de Ángel* intimado a providenciar a fuga de Canales – o trecho aparece quando o favorito está a caminho da casa do general e por isso, deixando as dependências presidenciais.

Em relação ao primeiro, temos a retomada do mistério: mesmo cercado de tantas pessoas que buscavam zelar pelo seu bem estar e que estavam ali para exaltá-lo, ninguém viu por onde ou como o Presidente deixou aquele lugar. Já em relação ao segundo trecho, precisamos considerar, a princípio, a distância que existe entre o Presidente e a população, que aqui é física (o bosque) e atuante, pois nos é apresentada como uma espécie de sentinela.

O bosque, além de marcar uma divisão entre o Presidente e os sujeitos desse cenário, como separa-se a vida mortal e humana de um ente sobrenatural, possui árvores de orelhas, o que faz referência aos vigias (os que aparecem na página 50 desta análise) que trabalham para o Presidente. Outra questão é que são árvores que se movimentam não pela ação do vento, mas “*al menor eco*”. É importante, então, analisarmos que se a natureza se agita frente a qualquer ruído e funciona como uma rede de delação possível por intermédio dos referidos “*hilos invisibles*”, ela pode ser lida como uma aliada do Presidente, como um tipo de informante. É necessário, ainda, considerarmos a relação com o sobrenatural que não existe exclusivamente na figura presidencial, já que nesse caso também podemos observar tais atributos em seus instrumentos de controle. O sagrado, de tal modo, se apossa das coisas e as reveste de si – “é uma qualidade que as coisas não possuem por si mesmas: uma graça misteriosa vem-na acrescentar a elas. [...] o objecto consagrado pode não sofrer qualquer modificação na sua aparência, nem por isso deixa de ser transformado na sua totalidade” (Caillois, 1950, p. 20).

Segundo Martin (2000b, p. 367), é comum na Guatemala dizerem que “*no se mueve la hoja del árbol sin voluntad de Dios*”<sup>150</sup>. Como na expressão, dentro do romance cada “*hoja*” é comunicada, seja por meio dos objetos pelo Presidente sacralizados ou dos devotos que o cercam. E assim, cada detalhe íntimo dos cidadãos encontra caminho até chegar ao conhecimento dele, da mesma forma que pensamentos e possibilidades de ação não alcançam concretude alguma se apresentarem movimentos na direção contrária à dos desejos soberanos.

---

<sup>150</sup> “não se move a folha da árvore sem a vontade de Deus” (Martin, 2000b, p. 367, tradução nossa).

É, pois, em ambos os cenários, a vontade de deus o fator incorruptível e, conseqüentemente, determinante.

Sendo assim, as questões apresentadas e os mecanismos utilizados pelo Presidente para ter plena ciência do que fazem e do que acontece com aqueles sob o seu domínio, até movimentos que são consequência de tanta repressão como as cartas que chegam aos montes para informar sobre possíveis conspirações, revelam duas capacidades divinas do tirano: a onisciência e a ubiquidade. Tal construção desse personagem gira em torno de fatores extraordinários – além de exercer seu cargo de forma autoritária e antidemocrática, a narrativa está carregada de detalhes sobrenaturais que o compõe. Porém, quando afirmamos que existem atributos divinos, de qual deus estamos falando?

Culturalmente, ainda que falemos de manifestações mono ou politeístas, qualquer divindade adorada por seus poderes e imensurável sabedoria possui paralelos com as demais existentes. Quando nos referimos a deuses, falamos, sempre, de seres anteriores, geralmente criadores de tudo ou de parte do mundo, que possuem imenso conhecimento e capacidades sobre-humanas (extrapolam o ordinário). Em relação ao Presidente desta análise, então, temos uma relação direta com Tohil, que

[...] protagoniza la enigmática visión de Cara de Ángel en el capítulo XXXVII, fundamental en la estructura de la novela, cuando el Señor Presidente encarga al favorito -ya caído en desgracia- una misión en el extranjero. Sus palabras son decisivas: “La muerte ha sido y será siempre mi mejor aliada”. El momento epifánico que entonces sobreviene revela ante los ojos de Cara de Ángel la naturaleza secreta del tirano. Suenan los tambores de los rituales, y cuatro sacerdotes -el número mágico de esa cosmología, el de los cuatro elementos o los cuatro caminos de Xibalbá, entrada al trasmundo- convocan a Tohil. Como todos los dioses del mundo quiché, tiene éste una doble naturaleza, maligna y benefactora. Es dios del fuego y productor de la lluvia que fecunda los campos, y está representado en los jaguares (emblemas del rayo y el fuego celeste) que habitan su escondite -en la novela, los pasos del patriarca resuenan “como pisadas de jaguar que huye por el pedregal”- y los venados, vinculados con la caza y la reproducción, cuyas peles los acólitos cubren con sangre para convocar al dios y que en este episodio numinoso invaden la escena. Tohil protege a su pueblo pero exige a cambio sacrificios de sangre si no se satisface la deuda, roba el fuego y condena a un frío letal<sup>151</sup> (Millares, 2000, p. 766).

---

<sup>151</sup> “[...] protagoniza a enigmática visão de Cara de Ángel no capítulo XXXVII, fundamental na estrutura da novela, quando o Senhor Presidente atribui ao favorito – já caído em desgraça – uma missão no exterior. Suas palavras [durante] a conversa são decisivas: ‘A morte foi e sempre será minha melhor aliada’. O momento epifânico que então acontece revela, diante dos olhos de Cara de Ángel, a secreta natureza do tirano. Soam os tambores dos rituais, e quatro sacerdotes – o número mágico dessa cosmologia, o dos quatro elementos ou quatro caminhos de Xibalbá, entrada para o sobrenatural – convocam Tohil. Como todos os deuses do mundo quiché, este tem uma natureza dupla, maligna e benfeitora. É deus do fogo e produtor da chuva que fecunda os campos, está representado pelos jaguares (emblemas do raio e do fogo celeste) que habitam seu esconderijo – na novela os passos do patriarca ressoam ‘como pegadas de um jaguar que foge pelo pedregulho’ – e pelos veados, vinculados à caça e à reprodução, cujas peles os acólitos cobrem com sangue para convocar o deus e que nesse episódio numinoso invadem a cena. Tohil protege seu povo em troca de sacrificios de sangue; e se não pagam a dívida, ele rouba o fogo e condena todos a um frio letal” (Millares, 2000, p. 766, tradução nossa).

São muitas as semelhanças perceptíveis entre Tohil e o Presidente, além do paralelo tão claro presente na visão de *Cara de Ángel*, que nos permitem voltar ao mito e apontar aqui, novamente, a sua presença. Ele, o Presidente, mais a força sagrada da qual falamos do que a pessoa por trás desse título, é quem sabe do destino de todos, é quem tem nas mãos a decisão sobre a vida e a morte de qualquer um, assim como também é o responsável por essa realidade em que o tempo se orienta para mantê-lo intacto em poder. Realidade onde o espaço e as coisas já santificadas servem ao seu mandato, na qual os rituais reiteram de forma incessante essa atmosfera, e onde, finalmente, os demais personagens se encontram presos independente de uma tentativa de fuga em sonho.

Em relação ao momento epifânico mencionado por Millares (2000), em que o Presidente e Tohil coincidem, muitos são os elementos míticos da cena:

una palpación subterránea de reloj subterráneo que marca horas fatales empezaba para Cara de Ángel [...], se oyó el sonar de un tún, un tún, un tún, un tún, y muchos hombres untados de animales entraron saltando en filas de maíz. Por las ramas del tún, ensangrentadas y vibrátiles, bajaban los cangrejos de los tumbos del aire y corrían los gusanos de las tumbas del fuego. Los hombres bailaban para no quedar pegados a la tierra con el sonido del tún, para no quedar pegados al viento con el sonido del tún. [...] Un grito se untó a la oscuridad que trepaba a los árboles y se oyeron cerca y lejos las voces plañideras de las tribus que, abandonadas en la selva, ciega de nacimiento, luchaban con sus tripas -animales del hambre-, con sus gargantas -pájaros de la sed y su medo, y sus vascas, y sus necesidades corporales, reclamando a Tohil, *Dador del Fuego*, que les devolviera el ocote encendido de la luz. Tohil llegó cabalgando un río hecho de pechos de paloma que se deslizaba como leche. [...] ¡Re-tún-tún! ¡Re-tún-tún!... retumbó bajo la tierra. Tohil exigía sacrificios humanos<sup>152</sup> (Asturias, 2000a, p. 307-309).

Como palpitação subterrânea, é possível falar em “*pulsiones inconscientes, ancestrales, telúricas que llevarán a un desenlace mortal: la misma novela nos anuncia su final*”<sup>153</sup> (Martin, 2000b, p. 423), ou seja, novamente a circularidade do tempo. Temos, ainda, a palavra “*tún*”, onomatopeia que replica o som de tambores, instrumentos de grande “*valor ritual y guerrero originariamente*”<sup>154</sup> (Millares *apud* Martin, 2000b, p. 423), considerando o contexto de

<sup>152</sup> “uma palpitação subterrânea de relógio subterrâneo que marca horas fatais começava para Cara de Ángel [...], ouviu um *tun*, um *tun*, um *tun*, um *tun*, e muitos homens disfarçados de animais entraram saltando, como fileiras de milho. Pelas baquetas ensanguentadas e vibráteis do *tun*, desciam caranguejos no ribombar dos ventos e corriam vermes das tumbas do fogo. Os homens dançavam para não grudar ao chão pelo som do *tun* [...]. Um grito ficou untado à escuridão que subia pelas árvores e ouviram-se perto e longe as vozes chorosas das tribos abandonadas na selva, que cegas de nascença pelejavam com suas tripas – animais da fome –, com suas gargantas – pássaros da sede – e com seu medo e suas ânsias e suas necessidades corporais, reclamando a Tohil, o *Doador do fogo*, que lhes devolvesse o tição aceso da luz. Tohil chegou cavalgando um rio feito de peitos de pomba que deslizava como leite. [...] Rom-tom-tom! Rom-tom-tom!... retumbava o som sob a terra. Tohil exigia sacrificios humanos” (Asturias, 2000a, p. 307-309). Esta tradução é de Luis Reyes Gil e foi retirada da edição de *El Señor Presidente* publicada pela editora Mondadori em 2016, página 27.

<sup>153</sup> “pulsões inconscientes, ancestrais, telúricas que levarão a um desfecho mortal: o próprio romance nos anuncia seu fim” (Martin, 2000b, p. 423, tradução nossa).

<sup>154</sup> “valor ritualístico e guerreiro originalmente” (Millares *apud* Martin, 2000b, p. 423, tradução nossa).

produção da obra e a cultura dos maia-quiché da Guatemala, mas que também é o nome de um tambor “*hecho con el tronco ahuecado de um árbol*”<sup>155</sup> (*ibid*, p. 423). Confirmamos, por fim, a presença de Tohil, que adentra e exige sacrifícios, sua moeda de troca. Os que ali estão presentes, seus súditos e devotos, apresentam seus melhores caçadores afirmando que eles, sim, caçarão outros homens – “*¡Como tú lo pides [...], con tal que devuelvas el fuego [...] y que no se nos enfríe la carne, fritura de nuestros huesos, ni el aire, ni las uñas, ni la lengua, ni el pelo! ¡Con tal que no se nos siga muriendo la vida, aunque nos degollemos todos para que siga viviendo la muerte!*”<sup>156</sup> (Asturias, 2000a, p. 309). Oferecem-no tudo, entregam-lhe a vida para que a morte continue reinando. O arquétipo do Presidente, então, se alegra: “*sobre hombres cazadores de hombres puedo asentar mi gobierno. No habrá ni verdadera muerte ni verdadera vida*”<sup>157</sup> (*ibid*, p. 309). Tal afirmação parece servir exatamente à lógica nefasta do Presidente, tamanho é seu poderio, domínio e influência que familiares se rejeitam (o tio de Camila quando a sobrinha fica desamparada após a fuga do pai), indivíduos próximos entregam seus semelhantes (a rede de espionagem onde um vigia o outro, como acontece com os funcionários de *Cara de Ángel*), enquanto os demais fazem delações e delações diante de qualquer hipótese de conspiração; todos os sujeitos desse cenário não são outra coisa senão homens caçadores de homens que vivem em um lugar onde não há verdadeira vida e não há verdadeira morte. Como Tohil, que tem “*la mirada llena de cadáveres*”<sup>158</sup> (Asturias, 2000a, p. 265), assim é o Presidente.

Considerando, então, o Presidente como um ser divino próprio de narrativas míticas, confirmamos sua sacralidade.

É do sagrado, com efeito, que o crente espera todo o socorro e todo êxito. O respeito que ele lhe testemunha é feito simultaneamente de terror e de confiança. [...] calamidades que o ameaçam, de que ele é vítima, as prosperidades que ele deseja ou lhe calham por sorte são por ele relacionadas com determinado princípio que se esforça por vergar à sua vontade ou coagir. Pouco importa o modo como ele imagina esta origem suprema da graça ou das provações. [...] Tudo o que se lhe afigura receptáculo dela surge a seus olhos como sagrado, temível, precioso (Caillois, 1950, p. 22).

Roger Caillois assim estabelece acerca dessa força tão imensa e temível frente aos olhos daquele que crê. O Presidente, por sua vez, gera grande temor – tomemos como exemplo desde

<sup>155</sup> “feito com o tronco oco de uma árvore” (*ibid*, p. 423, tradução nossa).

<sup>156</sup> “Como você exige [...], contanto que devolva o fogo [...] e que não nos esfrie a carne, fritura de nossos ossos, nem o ar, nem as unhas, nem a língua, nem o cabelo! Contato que a vida não continue morrendo em nós, embora todos nos degolemos para que a morte continue vivendo” (Asturias, 2000a, p. 309, tradução nossa).

<sup>157</sup> “sobre homens caçadores de homens poderei assentar meu governo. Não haverá nem verdadeira morte nem verdadeira vida” (*ibid*, p. 309, tradução nossa).

<sup>158</sup> “o olhar cheio de cadáveres” (Asturias, 2000a, p. 265, tradução nossa).

o secretário que morre antes que seu castigo seja cumprido, um ser que acredita merecer tal violência e que de imediato não nos é apresentado como valioso para o tirano, até *Cara de Ángel*, cujo favoritismo se dissipa por completo quando além da tortura física, padece de um grande sofrimento psicológico ao final do romance –, ao passo que nele também residem todas as esperanças de êxito e socorro.

Selena Millares aponta, em continuidade, outra correspondência entre o Presidente e Tohil. Por um lado, a divindade maia, como podemos observar em sua aparição no romance, castiga a todos com o frio caso não sejam atendidas suas demandas, dominando, assim, ambas as extremidades (o fogo e o frio). Por outro lado, em relação ao romance asturiano,

[...] ese fuego helado se hace contrapunto que define el texto [...]. El terror sagrado que inspira la presencia enigmática del dictador es siempre acompañado por un estremecimiento de frío, nota que lo domina todo, desde las celdas -cuyos centinelas son ‘hombres de hielo negro’- a la noche que en sorprendentes metáforas se presenta rígida por una luna glacial<sup>159</sup> (Millares, 2000, p. 765).

Bem como o momento do interrogatório cujo único objetivo era culpabilizar Canales, quando foi possível ouvir “*un silencio helado*”<sup>160</sup> (Asturias, 2000a, p. 19); a súplica de Fedina quando ela pôde sentir “[...] *la tierra helada, todas las tierras heladas, de todos los presos*”<sup>161</sup> (*ibid*, p. 132); os “*centinelas de hielo*”<sup>162</sup> (*ibid*, p. 260) que guardavam as salas do cárcere; e a seguinte passagem: “*el viento que mordía hielo para soplar la noche*”<sup>163</sup> (*ibid*, p. 34).

Seja pela concepção de arquétipo e repetição, Tohil o modelo e o Presidente fruto da reverberação do mito, ou pela via do romance como o mito em si, a aproximação destacada existe. Segundo Saint-Lu, (2000, p. 664-665) “[...] *de Tohil al Presidente, sólo hay una diferencia cronológica; los dioses son criaturas de los hombres, y si Tohil es hijo de los Maya-Quichés, el Presidente es hijo de Guatemala de la época de Asturias*”<sup>164</sup>. E completa: “*en la medida en que se inserta en la cultura religiosa de su tiempo, el Presidente cobra definitivamente la dimensión del mito, y por ende alcanza a su antepasado Tohil, de quien es,*

<sup>159</sup> “[...] esse fogo gelado se torna um contraponto que define o texto [...]. O terror sagrado que inspirado pela presença enigmática do ditador é sempre acompanhado por um arrepio de frio, nota que domina tudo, desde as celas – cujos sentinelas são ‘homens de gelo negro’ – até a noite que, por meio de metáforas surpreendentes, se apresenta rígida sob uma lua glacial” (Millares, 2000, p 765, tradução nossa).

<sup>160</sup> “um silêncio gelado” (Asturias, 2000a, p. 19, tradução nossa).

<sup>161</sup> “[...] a terra gelada, todas as terras geladas, de todos os presos” (*ibid*, p. 132, tradução nossa).

<sup>162</sup> “sentinelas de gelo” (*ibid*, p. 260, tradução nossa).

<sup>163</sup> “o vento que mordía gelo para soprar a noite” (*ibid*, p. 34, tradução nossa).

<sup>164</sup> “[...] de Tohil ao Presidente, só existe uma diferença cronológica; os deuses são criaturas dos homens, e se Tohil é filho dos Maia-Quiché, o Presidente é filho da Guatemala da época de Asturias” (Saint- Lu, 2000, p. 664-665, tradução nossa).



como ya dijimos, el avatar moderno”<sup>165</sup> (*ibid*, p. 665). O autor, quando fala sobre uma diferença cronológica, ilustra, para além das semelhanças já expostas, uma reinterpretação crítica do mito. O Presidente enquanto fruto de determinadas conformações sociais assim recentes como a Guatemala da época de Estrada Cabrera e Ubico, conformações essas orientadas pela narrativa mítica operando a nível simbólico no imaginário humano, apresenta-se como esse “avatar moderno” que pode legitimar e justificar antigas estruturas de poder que seguem, ainda que com variações, despontando, como também exemplifica como o mito atua na construção de modelos de comportamentos e valores, determinando diferentes âmbitos sociais.

O romance, de tal modo, funciona como uma moldura, um modelo adequado para diferentes quadros nacionais latino-americanos.

La gran paradoja -y el gran acierto- que define la obra es precisamente su doble configuración localista y universal que admite, al tiempo, una lectura histórica -la dictadura de Manuel Estrada Cabrera en Guatemala (1898- 1920)- y otra arquetípica: se trascienden los límites estrictos del devenir temporal en un texto que puede leerse como parábola del poder monolítico, cuya recepción y comprensión no condicionan las coordenadas inmediatas<sup>166</sup> (Millares, 2000, p. 763).

Selena Millares explica como, além da questão histórica e política, *El Señor Presidente* também se sustenta como uma narrativa que funciona quando em comparação com diversos cenários; e não seria essa uma entre as características centrais do mito? Configurar-se como uma narrativa que sobrevive ao longo do tempo e que por narrar os prestigiosos acontecimentos da origem, sustenta um primeiro acontecimento eternamente recuperado justamente pela sacralidade que o envolve? Pensar tais questões nos levam, de maneira inevitável, a concluir que o romance de Asturias possui elementos míticos que vão de pequenos detalhes até a totalidade da obra.

---

<sup>165</sup> “na medida em que se insere na cultura religiosa de seu tempo, o Presidente cobra definitivamente a dimensão do mito, e por isso alcança seu antepassado Tohil, de quem é, como já dissemos, o avatar moderno” (*ibid*, p. 664-665, tradução nossa).

<sup>166</sup> “O grande paradoxo – e grande acerto – que define a obra é, precisamente, sua dupla configuração, localista e universal, que admite, ao mesmo tempo, uma leitura histórica – a ditadura de Manuel Estrada Cabrera na Guatemala (1898-1920) – e outra arquetípica: transcenderam-se os limites estritos do devir temporal em um texto que pode ser lido como uma parábola do poder monolítico, cuja recepção e compreensão não condicionam coordenadas imediatas” (Millares, 2000, p. 763, tradução nossa)

#### 4 CONCLUSÃO

O romance asturiano aqui analisado possui uma diversidade extensa de camadas. Sua leitura, assim, pode enveredar-se por diferentes caminhos, como costuma nos permitir também outros textos em prosa ou poesia. Contudo, por meio deste trabalho, ao adentrar de forma mais específica as incidências míticas do romance *El Señor Presidente*, que são, como debatido, muitas, pudemos perceber como esses elementos operam conjuntamente. Toda essa teia de imagens atua na dita suspensão ou, em outras palavras, na construção de uma outra realidade, o que nos permite observar a simultaneidade entre dois mundos – o que segue a cronologia, o empirismo e o cotidiano, e aquele onde são vitoriosas as forças míticas. Entre os elementos mencionados começamos pelo tempo, categoria que apresenta um funcionamento distante, diferente daquele que comumente encontramos.

O tempo se ordena de forma circular, espiralar, concêntrica, superando sua esperada linearidade para adiantar cenas que virão em capítulos que estão mais adiante, por vezes no extremo oposto do romance. Todas essas pinceladas do fim, esses lampejos de consciência que ora um personagem ora o narrador nos oferece, funcionam como um esquema de antecipação que demonstra o caráter cíclico do tempo. Se o que virá já está enraizado no “início”, não há, portanto, progressão, e se não há progressão, podemos observar o tempo tanto pela ótica da imobilidade quanto da circularidade que, embora caminhe, termina no mesmo ponto, e assim fará infinitamente em um processo constante de reiniciação. Como bem definem Chevalier e Gheerbrant (2001, p. 876) em relação à natureza simbólica do tempo: “na linguagem, como na percepção, o tempo simboliza um limite na duração e a distinção mais sentida com o mundo do Além, que é o da eternidade. Por definição, o tempo humano é finito e o tempo divino infinito, ou, melhor ainda, é a negação do tempo, o ilimitado”.

Entre os exemplos apresentados para ancorar essa afirmação sobre o tempo, temos aqueles que nos dizem diretamente sobre o não avançar das coisas, sobre a sensação de não ir para frente e sim para trás, ou de não sair do lugar, como quem caminha dentro de um labirinto, esse dispositivo ilusório e traiçoeiro em muitos momentos. Temos, ainda, os trechos do romance que parecem nos contar ao pé do ouvido sobre o destino final e inescapável que aguarda a todos. Tudo o que pressentimos junto aos personagens é que aquele grande pesadelo não se encerrará, ficaremos apenas com a sua versão atualizada, como, por exemplo, aquela em que o *Portal del Señor*, antes cenário do principal gatilho de onde partem todos os acontecimentos principais da trama, já não existe mais. Com aquele processo encantatório, ou o conjuro, que abre o romance, de imediato somos transportados para essa outra realidade, assim não só os personagens estão

presos, mas também o leitor sente a asfixia que atravessa as páginas com supostas possibilidades de fuga, para, de uma maneira ou de outra, encerrar-se no exato ponto em que tudo começou, descortinando a impotência que qualquer um tem quando frente ao Presidente e a tudo que ele representa.

O espaço, por sua vez, fortemente associado ao tempo, também intensifica a eternidade desse contexto, além do controle e da impossibilidade de fuga. Como destacamos, em outras palavras, durante a análise, “*tanto la distancia como el tiempo contribuyen a generar la angustia, el desespero y la desgracia: tiempo y espacio petrifican los movimientos de las víctimas que se quedan gesticulando en el aire, haciendo muecas de impotencia, helados de estupor*”<sup>167</sup> (Caro, 1971, p. 57). Elementos como as ruas e a sua multiplicidade de formas que permitem-nos vê-las extensas e estreitas, largas e retorcidas, criando, assim, uma ideia de plasticidade e modificação, como se esse elemento não fosse, como de costume, inanimado. Também nessa toada, a cidade aparece distante e imensa, em diálogo com as ruas que a compõem, o bosque monstruoso, sentinela viva do tirano, e o *Portal del Señor*, lugar de acontecimentos capitais e que ao final aparece destruído, como se abrisse a ideia cíclica de construção e destruição presente na periodicidade dos mitos. Independente de particulares descrições, todos têm como finalidade a cristalização dessa lógica.

O rito e as interrupções oníricas, ou frutos do inconsciente, presentes na narrativa, os outros dois elementos que dialogam com o tempo e o espaço e que também são discutidos ao longo deste trabalho, funcionam diretamente a favor da suspensão apresentada. O ritual, presente nos episódios de adoração e nos sacrifícios, celebra a figura do Presidente e o poder absoluto por ele manifestado, convocando os cidadãos a adentrarem essa dança nefasta que reúne ações e sentimentos tão complexos como a veneração, o medo, o respeito e a idolatria. Exatamente como o sagrado cobra – lembremo-nos de Caillois (1979, p. 22): “sob a sua forma elementar, o sagrado representa, pois, acima de tudo, uma energia perigosa, incompreensível, arduamente manejável, eminentemente eficaz” –, há a dimensão dúbia de temer e amar, manter-se distante e querer, ao mesmo passo, alcançar completamente.

Já a aparição de passagens referentes a outro estado psicológico, os sonhos, os pesadelos e as alucinações dos personagens, aparecem para tornar evidente os limites da inteligibilidade, trazendo para o texto aquilo que é de difícil compreensão, como as camadas da mente durante uma experiência onírica ou delirante, quer se esteja dormindo ou não. Sendo assim, quando nos

---

<sup>167</sup> “tanto a distância quanto o tempo contribuem para gerar a angústia, o desespero e a desgraça: tempo e espaço petrificam os movimentos das vítimas, que ficam gesticulando no ar, impotentes, gelados de estupor” (Caro, 1971, p. 57, tradução nossa).

deparamos com esses grandes trechos dentro do romance concluímos, primeiro, que mesmo longe da consciência ou de alguma racionalidade, os personagens seguem perseguidos e tomados pelo pesadelo original; segundo, que essas descrições não estão ali por acaso, mas também para evidenciar e fortalecer o paradoxo do rito, que é justamente a sua função (função essa que também existe nos processos psicológicos discutidos aqui) de transportar determinados seres para outro tempo, outro espaço, fazendo coincidir, assim, eventos que estão distantes quando pensados em relação a essas categorias (tempo e espaço) e, novamente, nos mostrando a relação entre os diferentes receptáculos da força mítica que atua no romance; por último, em terceiro, há um descompasso em relação ao restante do texto, isso porque de repente a ordem comum dos acontecimentos dá lugar a processos que se desdobram em um ritmo acelerado que sobrepõe imagens e acontecimentos de forma desconexa e, assim, nos vemos também imersos na angústia do idiota ou enxergando o grande olho mortífero que mira Genaro e a sua família. Posto isso, é por manter a atmosfera de terror e aprisionamento, por fortalecer a suspensão ao realizar novos deslocamentos espaço-temporais e também por trazer um tom de desordem à linearidade da narrativa, evidenciando camadas inteligíveis e desconhecidas, é que o onirismo do romance também serve ao mito.

Realizada a leitura desses quatro aspectos do romance, foi possível notar como cada um deles integra a força sagrada que emana do Presidente, o quinto e principal elemento mítico do romance, considerando, no caso, mais seu espectro do que a pessoa por trás de tal cargo. O tirano “[...] *motiva todos los capítulos, como Satán reina en todos los círculos del infierno y un dictador real domina todas las actividades de un país*”<sup>168</sup> (Anderson-Imbert, 1971, p. 127), por isso ele é o centro, a linha de chegada, a foz para onde toda a força mítica presente no romance caminha. É válido destacar que quando utilizamos o vocábulo espectro, falamos, exatamente, sobre o afastamento em relação a uma corporeidade para que se torne mais forte sua dimensão fantasmagórica, visto que é dessa distância que nasce o mistério que o constitui – desconhecer é encobrir e, por isso, mistificar.

O trânsito entre o Presidente e Tohil, a associação não só possível, mas descrita, auxilia no entendimento da sagrada autoridade que tentamos desenhar, não fosse essa a roupagem atribuída ao governante, não fosse essa capacidade de estar em todos os lugares e de dominar até o que acontece na intimidade da população, ele não seria tão poderoso. Para alcançar degraus tão elevados, quiçá o mais alto nessa escala, a figura do tirano precisa desses pilares sagrados, da força que vem da mitificação do seu ser. Onisciente ele é não só pela repressão que causa e

---

<sup>168</sup> “[...] *motiva todos los capítulos, como Satã reina em todos os círculos do inferno e um ditador real domina todas as atividades de um país*” (Anderson-Imbert, 2000, p. 127).

que gera, em consequência, uma rede de delação, mas também por dominar como um deus (ou seja, pela via de um poder que ultrapassa capacidades humanas) a psique dos personagens e elementos inanimados que o servem, como o bosque. Onipresente pela aura de mistério, por habitar em várias casas ao mesmo tempo, por, como dizem seus súditos, não dormir nunca. Onipotente, assim, pelas duas habilidades anteriores, por controlar do mais ínfimo objeto até gerais e coronéis, por não permitir que ninguém escape ou faça algo que fira os seus desejos. Para manter-se distante em poder ele precisa que essa força sagrada o possua, visto que, nas palavras de Penedo (2020, p. 391), “*se puede concluir que mito y poder cuando confluyen poseen autoridad y dominio casi absoluto sobre las conciencias*”<sup>169</sup> dos personagens. Ou seja, o Presidente “*vive al tiempo en varias dimensiones espacio-temporales alternando en el inconsciente colectivo con personajes famosos de los mitos ancestrales [...], todo lo que legitima su autoridad*”<sup>170</sup> (*ibid*, p. 391).

É, pois, o sagrado que permite ao Presidente alcançar tamanha elevação, visto que o poder político e o homem têm suas inúmeras limitações. O terror que a todos acomete devido à violência extrema serve como um pilar, mas é só pela via do mito que se alcança tanta devoção e esplendor. É preciso que os cidadãos vejam o Presidente como único e inigualável, sejam por ele apossados e, paradoxalmente, o tenham distante, o que os faz, de tal modo, reduzidos ao nada quando diante desse ser. Há, portanto, no mito, uma espécie de supra dimensão que constrói e protege a sagrada autoridade do Presidente e que, nesse contexto, aliena e deturpa a mente daqueles que pertencem à esfera profana.

---

<sup>169</sup> “é possível concluir que mito e poder, quando confluem, possuem autoridade e domínio quase absoluto sobre as consciências” (Penedo, 2020, p. 391, tradução nossa).

<sup>170</sup> “vive simultaneamente em várias dimensões espaço-temporais, alternando, no inconsciente coletivo, com personagens famosos de mitos ancestrais [...], tudo que legitima sua autoridade” (*ibid*, p. 391, tradução nossa).

## REFERÊNCIAS

- ANDERSON-IMBERT, Enrique. Análisis de “El señor Presidente”. In. GIACOMAN, Helmy. **Homenaje a Miguel Ángel Asturias**: variaciones interpretativas en torno de su obra. Madrid: Las Américas, 1971. p. 125-131.
- ASTURIAS, Miguel Ángel. **O Senhor Presidente**. São Paulo: Editora Mundaréu, 2016.
- ASTURIAS, Miguel Ángel. **El Señor Presidente**. Edición crítica. Gerald Martin (coord.). Paris: ALLCA XX, 2000a.
- ASTURIAS, Miguel Ángel. El Señor Presidente como mito. In. **El Señor Presidente**: edición crítica. Gerald Martin (coord.). Paris: ALLCA XX, 2000b. p. 468-478.
- BAPTISTA, Josely Vianna. Jogo de espelhos de obsidiana. In: **POPOL Vuh**. São Paulo: Ubu Editora, 2019. pp. 7-27.
- BELLINI, Giuseppe. La denuncia de la dictadura: El Señor Presidente. In. ASTURIAS, Miguel Ángel. **El Señor Presidente**: edición crítica. Gerald Martin (coord.). Paris: ALLCA XX, 2000. p. 1036-1056.
- CAILLOIS, Roger. Relações gerais do sagrado e do profano. In. **O homem e o sagrado**. Lisboa: Edições 70, 1979. p. 19-32.
- CALLAN, Richard. El significado psicológico de una novela de Asturias. In: ASTURIAS, Miguel Ángel. **El Señor Presidente**: edición crítica. Gerald Martin (coord.). Paris: ALLCA XX, 2000. pp. 849-853.
- CARO, Jorge Ramírez. La impotencia de dios en el infierno de la dictadura en El Señor Presidente. In. CROS, Edmond. **Culture et discours de subversion**. Montpellier: Sociocriticism, vol. 14, n. 2, p. 51-59, 1999. Disponível em: <<https://interfas.univ-tlse2.fr/sociocriticism/2628?file=1>>. Acesso em: 01 mai. 2024.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. 16 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2001.
- CORNEJO POLAR, Antonio. Discurso del señor Director de la Casa de la Cultura de Arequipa, doctor Antonio Cornejo Polar. In. **Primer encuentro de narradores peruanos**: Alegría, Arguedas, Hernández, Izquierdo, Meneses, Reynoso, Silva, Salazar Bondy, Vargas Vicuña, Vargas Llosa, Zavaleta. Lima: Latinoamericana Editores, 1986. p. 20-27.
- ELIADE, Mircea. **Mito e realidade**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1972.
- ELIADE, Mircea. **O mito do eterno retorno**. Lisboa: Edições 70, 1969.
- ELIADE, Mircea. **O sagrado e o profano**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- FOPPA, Alaide. Realidad y irrealidad en El Señor Presidente. In. GIACOMAN, Helmy. **Homenaje a Miguel Ángel Asturias**: variaciones interpretativas en torno de su obra. Madrid: Las Américas, 1971. p. 133-151.
- GARCÍA, Benito Elías. La muerte viva: mito y violencia en América Latina. In. JUAN, Eva Valero; ROVIRA, José Carlos (eds.). **Mito, palabra y historia en la tradición literaria latinoamericana**. Madrid: Iberoamericana, 2013. p. 343-364.
- JORGE, Pe. J. Simões. Categorias de interpretação do fenómeno religioso: sagrado, mito e

rito. In. **Cultura Religiosa: o homem e o fenómeno religioso**. São Paulo: Edições Loyola, 1994. p. 29-62.

KRANIAUSKAS, John. Para una lectura política de El Señor Presidente: notas sobre el ‘maldoblesar’ textual. In. ASTURIAS, Miguel Ángel. **El Señor Presidente**: edición crítica. Gerald Martin (coord.). Paris: ALLCA XX, 2000. p. 734-745.

LIANO, Dante. Recepción de la obra de Miguel Ángel Asturias en Guatemala. In. ASTURIAS, Miguel Ángel. **El Señor Presidente**: edición crítica. Gerald Martin (coord.). Paris: ALLCA XX, 2000. p. 613-629.

LOUSADA, Wilson. Apresentação. In. **Movimentos de vanguarda na Europa e modernismo brasileiro (1909-1924)**. Catálogo da exposição organizada pela Seção de Exposições e inaugurada em março de 1976. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional. p. 7-11.

MARTIN, Gerald. Cronología. In. ASTURIAS, Miguel Ángel. **El Señor Presidente**: edición crítica. Gerald Martin (coord.). Paris: ALLCA XX, 2000a. p. 481-506.

MARTIN, Gerald. Notas explicativas. In. ASTURIAS, Miguel Ángel. **El Señor Presidente**: edición crítica. Gerald Martin (coord.). Paris: ALLCA XX, 2000b. p. 341-432.

MILLARES, Selena. Los sueños de la razón: El Señor Presidente, mito y parábola del poder absoluto. In. ASTURIAS, Miguel Ángel. **El Señor Presidente**: edición crítica. Gerald Martin (coord.). Paris: ALLCA XX, 2000. p. 763-776.

MONTERROSO, Augusto. Miguel Ángel Asturias: premio Nobel de Literatura 1967. In. ASTURIAS, Miguel Ángel. **El Señor Presidente**: edición crítica. Gerald Martin (coord.). Paris: ALLCA XX, 2000. p. 809-812.

NAVARRO, Carlos. La hipotiposis del miedo en El Señor Presidente. In. GIACOMAN, Helmy. **Homenaje a Miguel Ángel Asturias**: variaciones interpretativas en torno de su obra. Madrid: Las Américas, 1971. p. 155-167.

PENEDO, Lucrecia Méndez de. El Señor Presidente: la ausencia como presencia del poder. In. ASTURIAS, Miguel Ángel. **El Señor Presidente**: edición conmemorativa. Barcelona: Penguin Random House Grupo Editorial, 2020. p. 381-399.

POPOL Vuh – **O esplendor da palavra antiga dos Maias-Quiché de Quauhtlemallan**: aurora sangrenta, história e mito. Tradução crítica e notas de Josely Vianna Baptista. Introdução e notas de Adrián Recinos Ávila. São Paulo: Ubu Editora, 2019.

RAMA, Ángel. Os processos de transculturação na narrativa latino-americana. In. **Literatura e Cultura na América Latina**. São Paulo: Editora da Universidade Federal de São Paulo, 2001. pp. 209-238.

RIBEIRO, Darcy. **O Dilema da América Latina**: Estruturas de Poder e Forças Insurgentes. 4. ed. Petrópolis: Editora Vozes Ltda., 1988.

ROJAS PACHAS, Daniel. El panóptico como modelo de poder en la novela El Señor Presidente de Miguel Ángel Asturias. **Revista de filosofía**, Santiago, v. 68, p. 155-165, 2012. Disponível em: <<https://www.scielo.cl/pdf/rfilosof/v68/art11.pdf>>. Acesso em: 02 out. 2023.

SAINT-LU, Jean-Marie. Apuntes para una lectura ‘semántica’ de *El Señor Presidente*. In. ASTURIAS, Miguel Ángel. **El Señor Presidente**: edición crítica. Gerald Martin (coord.). Paris: ALLCA XX, 2000. p. 633-667.

USLAR PIETRI, Arturo. Yo asistí al nacimiento de El Señor Presidente. In. ASTURIAS, Miguel Ángel. **El Señor Presidente**: edición crítica. Gerald Martin (coord.). Paris: ALLCA XX, 2000. p. 509-514.

VELÁZQUEZ, Marcel. Una teoría ficcional del poder. Historia, cuerpo y pregunta en El Señor Presidente de Miguel Ángel Asturias. **Lexis**, Lima, vol. 41, n. 2, p. 347-371, 2017. Disponible em: <<https://revistas.pucp.edu.pe/index.php/lexis/article/view/19566>>. Acceso em: 10 out. 2023.



## ANEXO A – Tradução da citação retirada das páginas 22-26 do romance *El Señor*

### *Presidente*, de Miguel Ángel Asturias

Entre a realidade e o sonho, o *Bobalhão* corria perseguido por cães e pelos dardos de uma chuva fina. Corria sem rumo, apavorado, boca aberta, língua de fora, babando, a respiração ofegante e os braços erguidos. Passam por ele portas e portas e portas e janelas e portas e janelas... De repente, parava, com as mãos no rosto, defendendo-se de um poste de telégrafo, mas, ao certificar-se de que o poste era inofensivo, soltava uma gargalhada e seguia em frente, como quem escapa de uma prisão com muros feitos de neblina, que quanto mais se corre, mais longe ficam.

Lá nos subúrbios, onde a cidade se esparrama, desabou em cima de um monte de lixo, como quem por fim chega à sua cama, e adormeceu. O lixo era coberto por teias de árvores ressequidas, vestidas de urubus, aves negras, que, sem tirar de cima dele seus olhos azulados, ao vê-lo inerte desceram e o rodearam, dando pulinhos, para lá e para cá, em uma dança macabra de ave de rapina. Olhando sem parar para todos os lados, ciscando e ensaiando o voo ao menor movimento da folhas, para lá e para cá, foram fechando o círculo até que o tiveram à distância do bico. Um grasnido feroz deu o sinal de ataque. O *Bobalhão* acordou já em pé, defendendo-se... Um dos mais atrevidos cravara o bico no seu lábio superior, enterrando-o como um prego até os dentes, enquanto os outros carniceiros disputavam-lhe os olhos e o coração a picotadas. O que lhe bicara o lábio forcejava tentando arrancar o pedaço, sem se importar com que a presa estivesse viva, e teria conseguido se o *Bobalhão* não tivesse, ao recuar, rolado por um despenhadeiro de lixo, entre nuvens de poeira e dejetos que desabam em bloco como crostas.

[...] O idiota lutava contra o fantasma do urubu que sentia ainda em cima de si e contra a dor de uma perna que se quebrara quando caiu, dor insuportável, negra, que lhe arrancava a vida.

[...] Entre as plantas silvestres que transmutavam o lixo da cidade em lindíssima flores, junto a um olho de água doce, o cérebro do idiota agigantava tempestades no pequeno universo da sua cabeça.

[...] Unhas de aço e febre dilaceravam-lhe a testa. Dissociação de ideias. Elasticidade do mundo nos espelhos. Desproporção fantástica. Furacão delirante. Fuga vertiginosa, horizontal, vertical, oblíqua, recém-nascida e morta em espiral...

Curvadecurvaemcurvadecurvavacurvadecurvaemcurva a mulher de Lot [...], as mulas que puxavam um bonde se transformavam na mulher de Lot e sua imobilidade irritava os condutores, que não contentes em estraçalhar nelas seus açóites e apedrejá-las, às vezes convidavam os cavalheiros a fazerem uso de suas armas. Os mais honoráveis traziam navalhas e punham as mulas para andar a estocadas.

...Erre, erre, erre...

I-N-R-Idiota! I-N-R-Idiota!

...Erre, erre, erre... [...]

Já estão levando...

Já estão levando...

Já estão levando os santos da igreja e vão enterrá-los! [...]

O cemitério é mais alegre que a cidade, mais limpo que a cidade! [...]

E atropelando tudo, continuava com grandes saltos de um vulcão a outro, de astro em astro, de céu em céu, meio acordado, meio dormindo, entre bocas grandes e pequenas, com dentes e sem dentes, com lábios e sem lábios, com lábios duplos, bigodes, línguas duplas, línguas triplas, que lhe gritavam: “Mãe! Mãe! Mãe!”

[...] Perseguido pela verdureira, que o ameaçava com uma cabaça de água, corria para o Portal do Senhor, mas ao chegar...

– MÃE! Um grito... um salto... um homem... a noite... a luta... a morte... o sangue... a fuga... o idiota...

[...] Suas pupilas se entristeceram à luz do dia. Trepadeiras adormecidas salpicadas de lindas flores o convidavam a repousar sob sua sombra, junto ao frescor de uma fonte que remexia sua cauda espumosa, como se entre musgos e samambaias se ocultasse um esquilo prata.

Ninguém, ninguém.

O *Bobalhão* mais uma vez mergulhou na noite de seus olhos para se debater com sua dor, procurar uma posição para a perna quebrada, segurar com a mão o lábio rasgado. Mas ao soltar as pálpebras quentes, viu passar por cima céus de sangue. Entre relâmpagos, fugia da sombra das larvas convertida em mariposa.

Deitado de costas, entregou-se ao delírio ouvindo o tilintar de um sininho. Gelo para os moribundos! O vendedor de gelo vende o viático! O padre vende gelo! Gelo para os moribundos! Tilim-tilim! Gelo para os moribundos! Passa o viático! Passa o vendedor de gelo! Tire o chapéu, mudo abobalhado! Gelo para os moribundos!...

ANEXO B – Tradução da citação retirada das páginas 69-72 do romance *El Señor*

*Presidente*, de Miguel Ángel Asturias

[...] interpôs a mão entre a vela e seus olhos para proteger da luz, mas na mesma hora a retirou, sacudindo-a para limpar o reflexo de sangue que se grudava nos dedos. O fantasma da more erguia-se do berço de seu filho, como de um ataúde. Os mortos tinham que ser embalados, como os bebês. Era uma fantasma cor clara de ovo, olhos nublados, se cabelo, sem sobrancelhas, sem dentes, que se retorcia em espiral como as volutas dos incensários na Missa de Defuntos. Ao longe, Genaro ouvia a voz da mulher. Falava de seu filho, do batizado, da filha do general, [...].

Um olho passeava pelos dedos da mão direita, como uma luz de lâmpada elétrica. Do mindinho ao médio, do médio ao anular, [...]. Um olho... Um olho só... As palpitações ficaram irregulares. Apertou a mão para estripá-lo, forte, até enterrar as unhas na carne. Mas, impossível; ao abrir a mão reapareceu nos seus dedos, não era maior que o coração de um pássaro e mais horrórico que o inferno. Gotas de suor, como caldo de carne fervente, empapavam-lhe as têmporas. Quem é que olhava para ele com o olho que tinha nos dedos e que pulava, como a bolinha de uma roleta, no compasso de um dobre fúnebre de sinos?

Fedina tirou o filho do cesto em que dormia. [...]

Na metade do aposento ocupado pelo dormitório – a outra metade era ocupada pela loja –, Rodas sentia-se perdido em um subterrâneo, longe de qualquer consolo, entre morcegos e aranhas, serpentes e caranguejos.

[...] Genaro deu um pulo até a cama, de sapatos e tudo, e se enfiou debaixo dos lençóis, vestido. Junto ao corpo da sua mulher, um belo corpo de mulher jovem, o olho saltava. Fedina apagou a luz, mas foi pior; o olho cresceu na sombra, com tamanha rapidez que em um segundo abarcou as paredes, o piso, o teto, as casas, sua vida, seu filho...

– Não – respondeu Genaro a uma longínqua afirmação da sua mulher que, diante dos gritos dele de espanto, havia acendido a luz de novo e com um lenço enxugava o suor gelado que corria pela testa dele. – Não é o olho de Deus, é o olho do Diabo...

Fedina fez o sinal da cruz. Genaro disse pra ela apagar a luz. O olho virou um oito ao passar da claridade para a escuridão, depois produziu um estrondo, parecia que ia e estatelar contra alguma coisa e não demorou a estatelar-se contra uns passos que ressoavam na rua...

– O Portal! O Portal! – gritou Genaro. – É isso! É isso! Luz! Fósforos! Luz! Pelo amor de Deus, pelo amor de Deus!

Ela passou o braço por cima dele para pegar a caixa de fósforos. Ao longe ouviam-se as rodas de uma charrete. Genaro, com os dedos enfiados na boca, falava como se estivesse engasgado: não queria ficar sozinho e chamava a mulher [...].

[...] – Em cima dos degraus, isso mesmo, foi caindo, rolou jorrando sangue no primeiro disparo, e não fechou os olhos. As pernas abertas, o olhar parado... Um olhar frio, pegajoso... sei lá! Uma pupila que como um relâmpago abarcou tudo e se fixou em nós! Um olho com cílios grandes que não sai mais daqui, daqui dos meus dedos, daqui, meu Deus, daqui!...