

## A figura do herói nacional segundo a literatura e o cinema argentinos: o caso da Guerra das Malvinas

Jorge Hernán Yerro<sup>1</sup>

**Resumo:** Neste artigo, será analisada a representação da figura do herói nacional feita por um grupo de ficções argentinas que reconstróem a Guerra das Malvinas, conflito bélico deflagrado entre o Reino Unido e a Argentina em 1982. Estas obras, que tratam de maneira direta e indireta o conflito, são os romances *Los pichiciegos* (1983), *Las Islas* (1998) e *Cuando te vi caer* (2008). E, também, os longas-metragens *Los chicos de la guerra* (1984), *Fuckland* (2000) e *Iluminados por el fuego* (2005). A análise será feita com base em conceitos teóricos dos Estudos da Tradução, pois se entende que toda reconfiguração heroica constitui a tradução de um arquétipo anterior. Pretende-se aproximar o olhar dos Estudos da Tradução ao estudo das representações identitárias nacionais e, desta forma, ampliar a reflexão de um âmbito de conhecimento específico com novas contribuições conceituais.

**Palavras-chave:** literatura argentina; cinema argentino; Guerra das Malvinas; Estudos da Tradução.

**Abstract:** This article will analyze the representation of the figure of the national hero in a group of Argentine fictional works that reconstruct the Malvinas War (1982), a confrontation between the United Kingdom and Argentine. These works, which deal with the conflict in a direct and indirect way, are the novels *Los pichiciegos* (1983), *Las Islas* (1998) and *Cuando te vi caer* (2008); and also the feature films *Los chicos de la guerra* (1984), *Fuckland* (2000) and *Iluminados por el fuego* (2005). The analysis will be based on theoretical concepts from Translation Studies, for the work assumes that all heroic reconfiguration constitutes the translation of a previous archetype. The work intends to approximate Translation Studies and the national identity representation studies, and, by doing so, to broaden the reflection of a specific knowledge area by applying new conceptual contributions.

**Keywords:** Argentine literature; Argentine cinema; Malvinas war; Translation Studies.

<sup>1</sup> Doutor em Letras. Universidade Federal da Bahia. E-mail: heryerrogradu@gmail.com

## Introdução

Neste artigo, farei uma reflexão sobre as características da figura do herói nacional representado por um grupo de ficções argentinas que, de diferentes lugares, reconstroem a Guerra das Malvinas. Meu objetivo é abordar a questão desde a perspectiva dos Estudos da Tradução. Isto significa que as obras serão observadas como traduções do fato histórico, e, portanto, analisadas com base em alguns dos conceitos teóricos próprios desta área e em outros que, sem ser de seu escopo específico, dialogam diretamente com ela. Assim, a noção central que guiará a discussão será a da figura do herói nacional, que, por sua vez, será analisada aproveitando os polissistemas, de Itamar Even-Zohar, e conceitos de domesticação e estrangeirização, de Lawrence Venuti.

A análise que proponho procura identificar as estratégias que teriam condicionado as diversas configurações heroicas nas seis traduções observadas. Para tal, analisarei as principais características do contexto social em que as ficções surgiram, pois entendo que houve uma influência mútua entre este e as obras. Desta forma, discutirei as recriações historiográficas feitas pelas ficções como leituras condicionadas por interesses específicos.

Antes de começar o estudo, trarei, de forma resumida, informações sobre as seis traduções contempladas para, a continuação, entrar de vez na discussão dos conceitos. Finalmente, com o *corpus* sobre a mesa e esclarecido o âmbito teórico em que me posiciono, procederei ao exame das ficções.

## Os combatentes

As seis obras argentinas que compõem o *corpus* desta pesquisa são: os romances *Los pichiciegos* (1983), *Las Islas* (1998) e *Cuando te vi caer* (2008); e os longas-metragens *Los chicos de la guerra* (1984), *Fuckland* (2000) e *Iluminados por el fuego* (2005). As ficções tratam da Guerra das Malvinas de forma direta e indireta; isto é, reconstroem o conflito no campo de batalha, alternam este espaço com outros ou o fazem a partir de contextos espaço-temporais diferentes. Entre as particularidades das obras estudadas está o fato de terem sido produzidas ao longo de quase trinta anos, por autores (tradutores) com ampla margem de diferença etária, representantes de três gerações diferentes: a dos pais dos soldados, a dos próprios soldados e a dos filhos destes. Em relação à diferença de tempo entre as produções, é preciso lembrar que a primeira delas foi escrita durante o conflito, enquanto as demais se produziram a intervalos de tempo irregulares, nas três décadas seguintes. Este dado é importante, quando se trata da representação de um fato histórico de cunho negativo, como é, neste caso, a narrativa de reconstrução de uma derrota militar, levando em

consideração o momento histórico atravessado pela Argentina durante a guerra e sua evolução política posterior, aspecto já comentado anteriormente.

Ao abordar os três romances e os três filmes, obedecerei à ordem cronológica de seus lançamentos, concentrando-me nos aspectos internos, como a trama, os personagens e o tratamento do fato histórico; e externos, como o ano de lançamento, contexto histórico e autor ou diretor.

O primeiro romance a tratar da Guerra das Malvinas foi escrito em 1982 e publicado em 1983, por Rodolfo Enrique Fogwill. *Los pichiciegos* conta a história de um grupo de soldados argentinos que, durante o combate nas ilhas, se esconde em um buraco subterrâneo para evitar as penúrias do conflito. Constituem-se, portanto, desertores do exército de seu país, do qual fogem, evitando abusos e maus tratos. Os *pichis*, nome de um mamífero comum na Argentina que vive embaixo da terra e utilizado pelos protagonistas para se autodenominarem, são cerca de vinte ou trinta combatentes comandados por quatro deles, os Reis Magos. São estes que, reproduzindo um sistema autoritário, decidem quem pode ou não integrar a comunidade, além de definirem as bases do funcionamento do grupo. Ao longo da narrativa, os rapazes procuram sobreviver à guerra sem se importar com o resultado final do conflito.

Nesse contexto adverso, tanto pela situação vivida quanto pelas condições climáticas e geográficas, os jovens passam os dias e as noites dentro de sua cova enquanto administram seus alimentos e a forma como poderão obtê-los. Para tal, fazem uso dos meios que consideram precisos, sem levar em conta as consequências que possam provocar no desenvolvimento do conflito armado. Por não contar com o apoio de seu exército, do qual são fugitivos, negociam a troca das mercadorias necessárias para a subsistência com as tropas britânicas. Assim, enquanto os ingleses lhes dão comidas em conserva, pilhas, cigarros, carvão ou produtos químicos para tratar dejetos, os *pichis* aceitam pedidos específicos dos britânicos, como informações estratégicas sobre as bases argentinas, a colocação de artefatos guiadores de mísseis e até a companhia, na *pichicera*, de soldados ingleses que, de lá, comandam aparelhos de comunicação. No entanto, os protagonistas não agem desta maneira por questões ideológicas ou políticas, mas estritamente guiados pelo instinto de sobrevivência.

O livro, conforme indica a quarta capa, circulou “...entre críticos y editores antes de la rendición argentina de junio de 1982” e sua primeira publicação “...se distribuyó después de la asunción del gobierno civil “ (FOGWILL 2007). Considerando que a democracia é retomada em 1983, a publicação oficial do romance seria desse ano. Não obstante, a ficha catalográfica da quinta edição indica como data de *copyright*, o ano de 1982. O dado reveste-se de caráter significativo quando é levada em consideração a denúncia feita pela ficção, posto que entre uma e outra data, como comenta o autor no paratexto citado, ocorreu a mudança de sistema de governo e, com ele, a queda dos responsáveis

---

pela participação da Argentina no confronto. Assim sendo, considerando-se que os protagonistas são vítimas de seu próprio exército, do qual desertam, a data de divulgação oficial da obra assume um caráter especial.

Finalmente, cabe comentar que Rodolfo E. Fogwill nasceu em julho de 1941 e que, portanto, escreveu *Los pichiciegos* aos quarenta anos, idade que tinha durante o conflito.

O segundo romance, no gênero policial negro, com quase 500 páginas na sua primeira edição, é *Las Islas*, de Carlos Gamerro, publicado em 1998. Aqui, Felipe Félix, um ex-combatente que sobrevive como *hacker*, é contratado por um magnata para ingressar nos arquivos secretos da SIDE (Secretaria de Inteligência de Estado, na Argentina) e, uma vez lá, procurar informações sobre as testemunhas de um assassinato cometido pelo filho do multimilionário. A busca leva o protagonista a reencontrar um grupo de ex-combatentes que, sem conseguir aceitar o desfecho da guerra e suas consequências, organiza a retomada das ilhas.

Neste contexto, Félix se deparará com situações tão particulares como preparar, a pedido de um militar que esteve nas ilhas e agora trabalha na SIDE, um *videogame* programado para que a Argentina ganhe a guerra. Também saberá de um plano de simulação de um novo desembarque nas Malvinas, só que feito pelos mesmos colegas em umas pequenas ilhas dos lagos do bairro portenho de Palermo. Ou com a terrível história de Gloria, uma mulher sequestrada, torturada e abusada sexualmente durante a ditadura, e que acaba casando com seu torturador, também ex-combatente, com quem tem duas filhas chamadas Malvina e Soledad – nome das duas principais ilhas que compõem o arquipélago da zona de conflito.

O romance, que se desenrola no ano de 1992, dez anos depois de terminada a guerra, é narrado pelo protagonista. A narrativa se desenvolve, em sua maior parte, nesse mesmo ano, em Buenos Aires, mas alterna trechos que retomam a guerra, a partir da lembrança do narrador; ou como parte de um diário pessoal de um dos personagens, um capítulo do livro aparentemente independente; ou por meio da descrição do *videogame* criado pelo *hacker*. Desta forma, as peripécias vividas pelo protagonista permitem várias reconstruções do conflito, ao tempo em que apresentam aspectos do pós-guerra.

*Las Islas* foi publicado em 1998, dezesseis anos após o conflito, época em que a crise econômica argentina e as desigualdades sociais se agravavam, durante os últimos anos do governo de Carlos Menem. Seu autor, Carlos Gamerro, nasceu em 1962 e tinha vinte anos quando a guerra foi deflagrada. Escreveu o romance com trinta e seis anos.

*Cuando te vi caer* (2008), de Sebastián Basualdo, conta a história de Lautaro, uma criança que descobre, casualmente, que sua mãe trai o marido,

pai de criação do menino. O romance se desenvolve na década de 1990, em um bairro de Buenos Aires, e apresenta a vida de uma família argentina de classe média da época. Partindo desse conflito e do olhar de Lautaro, o narrador, o romance se concentra no relacionamento dos três personagens.

A história, desde o início, constrói um clima de constante tensão resultante do temor vivido pelo narrador, para quem a vida da mãe e a sua própria dependem, agora, de sua capacidade de guardar o segredo. O temor é justificado, aos olhos da criança, pela personalidade violenta de Francisco, seu padrasto. No entanto, Lautaro se encontra em uma situação duplamente conflituosa porque, ao mesmo tempo em que sente a ameaça que deriva da sua descoberta, vive a necessidade de esconder a traição dos olhos de seu pai (denominação que ele mesmo dá a Francisco), pelo carinho que sente por ele.

A trama que conduz a narrativa torna-se ponto de partida para que o narrador apresente, por meio do personagem de Francisco, a experiência do pós-guerra de um combatente da Guerra das Malvinas. Não obstante, a particularidade reside em que a história é contada alguns anos após o acontecimento dos fatos, motivada pela leitura que Lautaro faz de seu diário pessoal, escrito na época narrada. Assim, a ficção intercala o olhar de um adulto, que é como se mostra o narrador toda vez que atualiza a memória, com o de uma criança.

Ao longo dos capítulos, o leitor irá descobrir que Norma, mãe do narrador, e Francisco fazem de tudo para que o menino aceite o novo pai, da melhor forma possível. Para tal, transformam o novo membro da família em um sedutor herói de guerra, por meio de histórias inventadas. O plano funciona, até o momento da descoberta da traição, fruto do mal andamento das relações do casal. A partir de então, constata-se a queda inevitável do herói, concluída com o suicídio de Francisco, que não consegue retomar sua vida laboral e sentimental após a guerra. Tanto a partida de Norma, que aos olhos do menino perde o interesse por um parceiro fracassado, quanto a descoberta de sua história familiar transformam-se na própria necessidade da escrita narrativa desenvolvida por Lautaro. É importante observar que o declínio não acontece pela descoberta da traição – Lautaro consegue manter o segredo – mas pelo próprio contexto sociofamiliar vivido pelos protagonistas.

*Cuando te vi caer* foi publicado quando seu autor, nascido em 1978, tinha trinta anos. Na década de publicação, a Argentina atravessava um processo de estabilização após a crise da virada do milênio. Em 2007, Néstor Kirchner completava quatro anos de mandato, período em que conduziu uma acentuada revisão da história recente do país. Entre suas medidas, revogou o decreto assinado pelo ex-presidente Fernando de la Rúa, em 2001, que impedia a extradição de militares argentinos responsáveis pelo genocídio ocorrido entre 1976 e 1982. Por outro lado, em 1982, ano em que aconteceu a guerra, o autor do romance, Sebastián Basualdo, tinha quatro anos.

O primeiro filme lançado após o conflito de Malvinas foi *Los chicos de la guerra*. O longa estreou em agosto de 1984, dois anos depois da guerra e um ano e meio depois do início do governo democrático. Dirigido por Bebe Kamin, trata da vida de três garotos, de classes sociais diferentes, convocados pelo exército argentino para participar do confronto. A partir de uma cena da rendição argentina, em que a câmera se detém em cada um dos jovens no momento em que se tornam prisioneiros ingleses, alternam-se imagens que vão desde a infância de um dos três soldados, até os momentos anteriores à convocação que cada um recebe para participar do confronto. A história se concentra principalmente em Fabián, um rapaz de classe média baixa, da Grande Buenos Aires, que tem como contraponto Pablo, um introvertido garoto de classe alta, aparentemente infeliz, produto de uma educação severa e castradora. O espectador acompanha as imagens de diferentes momentos da vida dos personagens que ressignificam, desde o princípio, a vida dos dois soldados que se encontram nas ilhas. O terceiro combatente, Santiago, é um soldado do interior do país que, antes da guerra, estava em Buenos Aires trabalhando de ajudante em um bar de pequeno porte.

Por meio destas cenas, o filme apresenta a heterogeneidade social dos soldados, possibilitando a interpretação de que a guerra atingiu todos os argentinos. Chama também a atenção para o despreparo físico e emocional dos combatentes jovens e inocentes, que chegam ao campo de batalha. Assim, as cenas correspondentes aos anos que antecedem o conflito mostram, em sua maior parte, o processo de descoberta do mundo através de um jovem que não reconstrói tanto o perfil mais comum do combatente quanto o do público-alvo do filme.

As cenas do campo de batalha refletem os duros momentos vividos pelos soldados, seja pelas condições climáticas das ilhas, seja pelos maus tratos dispensados pelos militares. Da combinação destes dois elementos, surgem momentos de frio extremo vividos em trincheiras, situações de fome ou cenas de abuso de poder que incluem torturas a soldados que roubam para se alimentar. As denúncias feitas neste momento do filme justificam as últimas cenas, onde pode ser vista a dura reinserção dos combatentes à vida civil.

O diretor de *Los chicos de la guerra* nasceu em 1943. No ano de lançamento do filme tinha quarenta anos e, durante a Guerra das Malvinas, trinta e oito.

O segundo filme que integra o *corpus* da pesquisa, sempre seguindo uma ordem cronológica, foi dirigido por José Luis Marqués. Filmado segundo as regras do movimento conhecido como Dogma 95, *Fuckland* (2000) trata de um jovem argentino que viaja às Malvinas, em 1999, primeira vez, após o conflito, em que os argentinos obtiveram autorização para visitar o arquipélago, com um plano para recuperar as ilhas: engravidar suas habitantes, para que seus

filhos, argentinos (assim vistos pelo protagonista), pudessem decidir, por opção própria, devolver o território ao país sul-americano. Segundo sua teoria, se no mínimo quinhentos argentinos fizerem sua parte a cada ano, em duas décadas as ilhas seriam argentinas.

Uma vez nas Malvinas, Fabián Stratas, mágico e comediante de profissão, começa a perambular pelas ilhas à procura da mulher ideal para realizar seu objetivo. Finalmente, após dois dias de busca, conhece Camila com quem, após alguns encontros, mantém relações sexuais. Assim, após vários dias nas ilhas e com seu plano executado, o mágico volta ao continente em que, tempo depois, recebe um vídeo da moça, que o acusa de mau caráter, egoísta e mau amante. A última cena do filme mostra Fabián tomando banho em sua casa, enquanto canta o hino nacional argentino.

O diretor, José Luis Marqués, tinha vinte e três anos em 1982, e quarenta e dois quando *Fuckland* foi lançado nos cinemas, em 2000. Neste último ano, a Argentina viveu uma das maiores crises de sua história, conforme comentado anteriormente.

O terceiro e último filme, de 2005, *Iluminados por el fuego*, foi dirigido por Tristán Bauer. O longa trata de um ex-combatente que recebe a ligação da ex-esposa de outro soldado, companheiro de trincheira, para pedir sua ajuda, pois o ex-marido havia tentado suicídio. A partir do telefonema, Esteban Leguizamón começará uma viagem, feita de lembranças, que o levará novamente às Malvinas. Intercalando o presente narrativo com as memórias do protagonista, o espectador tem a possibilidade de assistir tanto a alguns aspectos da vida dos ex-combatentes após o confronto, quanto a episódios da guerra. Do primeiro grupo de cenas, destacam-se as que conduzem a história, que trazem um caso de suicídio motivado pela dura experiência vivida durante o conflito. Já as cenas que reconstroem o confronto nas ilhas mostram um grupo de três soldados, conformado pelo próprio Leguizamón, por Vargas – o suicida – e por Juan, soldado nascido na província de Corrientes, na Argentina. Os três juntos passarão por uma série de situações que vão desde experiências de frio e fome, vividas na trincheira, até a matança clandestina de uma ovelha, como forma de suprir a má alimentação, passando pela dura batalha em que os ingleses, finalmente, recuperam o território. A cena da captura da ovelha terá um valor significativo, dado que a descoberta do roubo por parte de uma autoridade militar resultará no castigo que provocará o maior trauma de Vargas: ser estacado, isto é, passar uma noite inteira atado e esticado ao chão, submetido às duríssimas condições climáticas do local. Como era de se esperar, a punição marcará o resto da participação de Vargas na guerra, que mesmo seriamente doente por causa do frio, é obrigado a entrar em combate no último enfrentamento. O terceiro praça, por outro lado, morrerá nesta mesma batalha. Ao final, após a morte de Vargas, cujo corpo não resiste à tentativa de suicídio, Leguizamón, movido

---

pelas lembranças e pela perda do amigo, viaja às Malvinas, buscando fechar uma ferida emocional que recrudescer com o decorrer dos últimos acontecimentos.

Tristán Bauer, diretor do longa, nasceu em 1959. Por ocasião do lançamento de *Iluminados por el fuego* tinha quarenta e seis anos e, durante a guerra, vinte e três.

### **Teoria dos Polissistemas**

O conceito de polissistema, proposto por Itamar Even-Zohar, na década de 1970, é utilizado para fazer referência a um conjunto de sistemas semióticos, como “a cultura, a linguagem, a literatura e a sociedade” (EVEN-ZOHAR 1990: 1), que conformam um conjunto maior. Dentro deste, os componentes se inter-relacionam, ao tempo em que desenvolvem uma luta para ocupar o centro do polissistema, espaço que determina o seu controle. Esta hegemonia dinâmica daria, ao sistema central, a capacidade de estabelecer as pautas gerais de comportamento. Entre as características da Teoria dos Polissistemas como instrumento de pesquisa está a sua maleabilidade, pois cabe ao investigador, de acordo com seus objetivos, definir seu polissistema inicial. Assim sendo, cabe ao analista tentar compreender o contexto em que se insere seu *corpus* de análise, a fim de desenhar o polissistema que melhor se adeque às suas necessidades. A teoria, vista desta maneira, apresenta um alto grau de subjetividade. Não obstante, entendo que a evidência da subjetividade numa pesquisa acadêmica não tem por que ser um elemento negativo. Concordar com isto, inclusive, implicaria em uma incoerência com uma proposta de pesquisa na área de tradução, entendida esta como interpretação.

Neste estudo, tomarei como polissistema a sociedade argentina no período compreendido entre os anos de 1982 e 2005, uma vez que o fato histórico e as ficções construídas a partir dele tiveram a Argentina como protagonista, dentro desse espaço de tempo. Assim, as conformações dos polissistemas escolhidos seriam as representadas nas ilustrações 1, 2 e 3 (anexos).

Observa-se que o mesmo polissistema sofreu mudanças nos três momentos representados. No gráfico que traz a década em que aconteceu a guerra, o sistema hegemônico é o político. Isto porque a Argentina, naquele período, vivia, entre março de 1976 e dezembro de 1983, sob uma ditadura militar de caráter repressor que impunha normas de comportamento a serem acatadas pela sociedade. A configuração do gráfico justifica-se, ainda, pois a partir do ano seguinte e até as eleições democráticas, o país atravessou um processo de reorganização política marcado pela instauração de uma democracia que levou anos para se ajustar, amadurecer e ser vivenciada pela sociedade. Já na



década seguinte, o centro do polissistema passará a ser ocupado pelo sistema econômico, devido à chegada de um novo governo democrático de cunho marcadamente neoliberal, que priorizava o livre comércio, obedecendo a leis de mercado capitalistas.

A última década, a do ano 2000, deu continuidade ao processo democrático. No entanto, a transição entre o velho e o novo milênio foi turbulenta, uma vez que entre dezembro de 1999 e maio de 2003, alternaram-se na presidência seis mandatários, sendo o sexto, Néstor Kirchner, o primeiro a cumprir seu mandato completo. O polissistema, nesse caso, está representado com o sistema político inserido novamente no centro. A distribuição está justificada com base na forte intervenção que teve o Estado nas diversas esferas sociais, principalmente no âmbito cultural e econômico, propiciando sua recuperação através de políticas que estimularam a produção em ambas as esferas. Tanto no governo de Kirchner quanto no primeiro de Fernández, houve uma importante revisão histórica que promoveu, entre outras ações, o julgamento dos responsáveis pelos crimes cometidos pelo Estado ao longo da ditadura.

Além disso, foram revitalizados os meios públicos de comunicação: o canal estatal de televisão e a rádio nacional renovaram sua grade e passaram a oferecer uma programação crítica e de qualidade. Assim, a ilustração 3 procura representar este contexto com a presença de um grande Sistema de Produção Cultural, bem centralizado, que envolve o Sistema da Historiografia Nacional e os Sistemas Literário e Cinematográfico, ambos protagonistas desta pesquisa.

Desta forma, fazendo uma comparação entre os diversos momentos do polissistema, caberia perguntar de que maneira as alterações ocorridas podem ter modificado as produções ficcionais que aqui nos interessam e, com elas, as configurações de seus personagens/heróis. Considerando que estas surgiram ao longo de quase 25 anos de acentuadas mudanças sociais no país e que houve modificações significativas na forma de governo, podemos antecipar que as influências do polissistema sobre as obras foram importantes.

Assim, por exemplo, o primeiro romance analisado, *Los pichiciegos*, aparece no Brasil pela primeira vez, como texto mimeografado, em 1983 (FOGWILL 2007: quarta capa) devido, muito provavelmente, à censura vigente na época na Argentina. Em contrapartida, o último filme, *Iluminados por el fuego*, aparecerá nos cinemas daquele país em 2005, 22 anos depois da queda da ditadura. O país vivia, então, uma democracia ainda jovem, mas estabelecida o suficiente para garantir que um filme de denúncia como o de Tristán Bauer circulasse nas salas do país.

Gostaria de enfatizar que a Teoria dos Polissistemas simplifica situações que são de maior complexidade. A divisão proposta acima não é suficiente para representar a forma como uma sociedade constrói e questiona sua história e seus símbolos nacionais. No entanto, acredito que, mesmo com suas limita-

---

ções, os princípios servem de ponto de partida e ajudam a entender, em linhas gerais, em que contexto as representações são construídas.

### **Domesticação e estrangeirização**

Em seu livro *Escândalos da tradução* (2002), o teórico norte-americano, Lawrence Venuti, dedica um capítulo à formação de identidades culturais através da tradução:

Uma vez que as traduções são geralmente destinadas a comunidades culturais específicas, elas iniciam um processo ambíguo de formação de identidade. Ao mesmo tempo em que a tradução constrói uma representação doméstica para um texto ou cultura estrangeiros, ela também constrói um sujeito doméstico, uma posição de inteligibilidade que também é uma posição ideológica, informada pelos códigos e cânones, interesses e agendas de certos grupos sociais domésticos (VENUTI 2002: 130-31).

Tal construção se daria ao longo de todo o processo tradutório, desde a seleção dos textos estrangeiros, passando pela tradução propriamente dita e por suas características paratextuais em sua distribuição, até na forma em que esta última será comentada e ensinada pelos especialistas da área. Assim, um texto religioso ao ser traduzido, por exemplo, será escolhido, editado e interpretado por uma instituição com autoridade no assunto, que será a responsável por sua validação entre os fiéis. Um texto literário, de maneira semelhante, poderá ingressar no sistema da literatura estrangeira traduzida de determinado país por diversos motivos, seja pelos interesses econômicos de uma editora, pelo prestígio internacional de seu autor, pela necessidade de o sistema literário local preencher um espaço ainda não ocupado pela produção doméstica, em face das características do texto estrangeiro, ou por uma combinação de quaisquer destes elementos. Uma vez escolhido, será traduzido, editado, circulará e será lido, respondendo aos interesses da instância que promoveu sua tradução.

Mesmo que o controle das instâncias interessadas no processo tradutório não seja efetivo, significando que a tradução, uma vez alcançando o público, ganha vida própria por meio de cada um de seus leitores, sua participação em todas as etapas de importação procurará determinar uma interpretação que fortaleça seu discurso. “A escolha calculada de um texto estrangeiro e da estratégia tradutória pode mudar ou consolidar cânones literários, paradigmas conceituais, metodologias de pesquisa, técnicas clínicas e práticas comerciais na cultura doméstica”. Assim, ainda segundo Venuti, por meio deste processo,

as traduções ajudam “a posicionar os sujeitos domésticos, equipando-os com práticas de leitura específicas, afiliando-os a comunidades e valores culturais específicos, fortalecendo ou transpondo limites institucionais” (VENUTI 2002: 130-31).

No entanto, em toda tradução se infiltra a voz do Outro e, com ela, se produz algum tipo de desestabilização no sistema local. Venuti, citando Laclaru e Mouffe, afirma que

Uma prática cultural como a tradução também pode precipitar uma mudança social porque nem os indivíduos, nem as instituições, conseguem ser sempre absolutamente coerentes ou imunes às diversas ideologias que circulam na cultura doméstica. A identidade nunca é irrevogavelmente fixa, mas relativa, o ponto nodal para uma multiplicidade de práticas e instituições cuja simples heterogeneidade cria a possibilidade de mudança (VENUTI 2002: 152).

Assim sendo, o teórico entende que cabe ao tradutor assumir esta capacidade própria da tradução para, assim, promover a desestabilização das instâncias de poder importadoras que tentam controlar o sistema. E, para tal, propõe uma ética da diferença que evite a tradução domesticadora, estimulando a estrangeirização do texto importado. Isto porque se, por um lado, domesticar implica silenciar a voz do Outro e, desta forma, validar um discurso local específico, por outro, estrangeirizar significa 1) alertar ao leitor que ele está diante de um texto estrangeiro e, 2) privilegiando a diferença, “reforma[r] identidades culturais que ocupam posições dominantes na cultura doméstica” (VENUTI 2002: 159). Além disso, uma tradução domesticadora que se apoia na noção de fidelidade tende necessariamente a apagar a presença do tradutor, ao tempo que desconsidera que todo processo tradutório é interpretativo e, portanto, basicamente subjetivo. Contrariamente, a estrangeirização será voluntariamente “in-fiel” à cultura doméstica e às suas leis internas, “chamando atenção para o que elas permitem e limitam, admitem e excluem no encontro com os textos estrangeiros” (VENUTI 2002: 158).

Como, então, aplicar os conceitos de Venuti neste trabalho? Se a narrativa de um fato histórico se configura como um processo tradutório em que o autor ocupa o lugar do tradutor, e se este último tem a capacidade de domesticar ou estrangeirizar o texto de partida, ou seja, o próprio acontecimento narrado, o que ocorreu no caso dos heróis nacionais que surgiram como resultado das reconstruções que a ficção fez da Guerra das Malvinas? De que maneira podem ser aplicados os conceitos de domesticação e estrangeirização neste tipo de tradução que não inclui uma língua estrangeira? E, sendo assim, como é possível estrangeirizar ou domesticar uma tradução que não conta com um texto considerado estrangeiro?

---

Para responder a estas questões, precisarei, em primeiro lugar, abordar outro elemento que perpassa o acontecimento estudado: o conceito de nação, que é chave não só quando se fala de doméstico e estrangeiro, mas quando se trata de um fato histórico, mais especificamente de uma guerra entre nações. Então, essa noção afetará a representação do evento tanto *a priori* quanto *a posteriori*, ou seja, sua simbolização influirá tanto na hora em que o fato for reconstruído, quanto será afetada, posteriormente, pelo desenvolvimento da sua própria construção.

Para refletir sobre este conceito, usarei a definição de Benedict Anderson, em seu livro *Comunidades imaginadas* (2008), para quem nação é “uma comunidade política imaginada – e imaginada como sendo intrinsecamente limitada e, ao mesmo tempo, soberana”. Entende que é imaginada porque “os membros da mais minúscula das nações jamais conhecerão, encontrarão, ou sequer ouvirão falar da maioria de seus companheiros, embora todos tenham em mente a imagem viva da comunhão entre eles” (ANDERSON 2008: 32); limitada, “porque mesmo a maior delas, que agregue, digamos um bilhão de habitantes, possui fronteiras finitas, ainda que elásticas, para além das quais existem outras nações” (ANDERSON 2008: 33); soberana, “porque o conceito nasceu na época em que o Iluminismo e a Revolução estavam destruindo a legitimidade do reino dinástico hierárquico de ordem divina [...]” e, portanto, “[...] a garantia e o emblema dessa liberdade é o Estado Soberano”; e, finalmente, como uma comunidade, “porque, independentemente da desigualdade e da exploração efetivas que possam existir dentro dela, a nação sempre é concebida como uma profunda camaradagem horizontal” (ANDERSON 2008: 34).

Segundo Anderson (2002: 197), o elemento principal na construção destas comunidades imaginadas foram as línguas vernáculas que, com a ajuda do capitalismo industrial e a disseminação da imprensa, estimularam a formação de nacionalismos populares. O papel de difusão da imprensa foi determinante no nascimento da nação como comunidade imaginada. O jornal, com seu formato de conteúdo heterogêneo, lançamento diário e duração efêmera, mas de altíssimo consumo quase simultâneo, criou uma cerimônia paradoxal. Se por um lado, sua leitura é realizada no silêncio privado comum desta atividade, por outro e, simultaneamente, é indiretamente compartilhada por milhares de pessoas desconhecidas conscientes de que esse mesmo rito é repetido por “todos os leitores” diariamente, ao longo do ano. Além disso, o leitor do jornal vê de que forma réplicas idênticas são consumidas nos diversos espaços públicos pelos que transita, fazendo, assim, uma verificação empírica constante do “mundo imaginado na vida cotidiana” (ANDERSON 2002: 68). Desta maneira, afirma Anderson, a ficção disseminada pela imprensa “se infiltra contínua e silenciosa na realidade, criando aquela admirável confiança da comunidade no anonimato que constitui a marca registrada das nações modernas” (ANDERSON 2002: 69).

Aceitando, então, que a nação se determina através de narrativas que ajudam a constituí-la como comunidade imaginada, e que tais narrativas se constroem através da língua vernácula e de representações simbólicas como o mapa, o censo, o museu ou o túmulo do soldado desconhecido, entre outros; e que, além disso, tais representações estão governadas e são aproveitadas por instituições com o intuito de fomentar a mencionada comunhão, estamos em condições de aproximar as ideias do historiador norte-americano aos conceitos de Venuti.

Se a narrativa da Guerra das Malvinas é um fato histórico que afeta diretamente duas comunidades imaginadas (a argentina e a inglesa) e, portanto, se configura como um componente de construção de “solidariedades particulares” (VENUTI 2002: 189), controlar sua representação simbólica será fundamental para o Estado nacional de ambas as comunidades. Se, por outro lado, domesticar implica silenciar a voz do outro e apropriar-se de seu discurso, característica esta da “história nacional” produzida e divulgada pelo Estado, estrangeirizar, neste caso, seria infiltrar no discurso hegemônico uma voz sem autoridade oficial. Ou seja, domesticar não significará, necessariamente, reprimir o discurso estrangeiro – entendendo estrangeiro em oposição ao nacional – mas reprimir qualquer discurso que desestabilize a voz autorizada do Estado nacional e, com ela, a comunidade imaginada pretendida por este. Se, além disso, domesticar implica neutralizar o sujeito narrador/tradutor na reconstrução do fato histórico, a presença dos estranhamentos próprios de uma tradução estrangeirizante denunciariam a existência de um sujeito que interpreta e, com ele, de um texto traduzido. Assim, adotando a postura ética de Venuti, caberia ao historiador, seja através de uma narrativa histórica tradicional, seja através de uma ficção, estrangeirizar o fato histórico e, desta forma, trazendo mais uma vez a citação do teórico, reformar “identidades culturais que ocupam posições dominantes na cultura doméstica” (VENUTI 2002: 159). Com base nessas questões, procurarei identificar se houve domesticação ou estrangeirização dos heróis nacionais produzidos pelas traduções que a ficção fez da Guerra das Malvinas.

### **Heróis argentinos da Guerra das Malvinas**

Um dos elementos mais comuns nas narrativas ficcionais é o herói. Joseph Campbell (1997), em seu livro *O herói de mil faces*, identificou este padrão narrativo, que denominou *monomito*. Entre suas principais características, o norte-americano aponta a jornada que o herói deve levar a cabo como parte natural de seu processo de formação, jornada essa que lhe possibilitará alcançar um estágio superior ao do resto de seus pares. Este percurso constituiria a “magnificação da fórmula representada nos rituais de passagem: separação-

---

iniciação-retorno — que podem ser considerados a unidade nuclear do monomito” e que poderia ser resumida da seguinte maneira:

Um herói vindo do mundo cotidiano se aventura numa região de prodígios sobrenaturais; ali, encontra fabulosas forças e obtém uma vitória decisiva; o herói retorna de sua misteriosa aventura com o poder de trazer benefícios aos seus semelhantes (CAMPBELL 1997: 17, 18).

Este herói é, então,

[...] uma personagem dotada de dons excepcionais. Frequentemente honrado pela sociedade de que faz parte, também costuma não receber reconhecimento ou ser objeto de desdém. Ele e/ou o mundo em que se encontra sofrem de uma deficiência simbólica (CAMPBELL 1997: 21).

A imagem do herói, com alterações, tem sido usada ao longo do tempo como modelo por diferentes culturas. No entanto,

Seja o herói ridículo ou sublime, grego ou bárbaro, gentio ou judeu, sua jornada sofre poucas variações no plano essencial. Os contos populares representam a ação heroica do ponto de vista físico; as religiões mais elevadas a apresentam do ponto de vista moral. Não obstante, serão encontradas variações surpreendentemente pequenas na morfologia da aventura, nos papéis envolvidos, nas vitórias obtidas. Caso um ou outro dos elementos básicos do padrão arquetípico seja omitido de um conto de fadas, uma lenda, um ritual ou um mito particulares, é provável que esteja, de uma ou de outra maneira, implícito — e a própria omissão pode dizer muito sobre a história e a patologia do exemplo (CAMPBELL 1997: 21).

Na narrativa contemporânea, a figura do herói continua ocupando o centro do conflito, mesmo que o advento do pensamento pós-estruturalista e seu questionamento do modelo proposto pelas grandes narrativas, tenha reconfigurado o padrão do monomito. Ao romper com o estruturalismo, a pós-modernidade desmontou, também, tanto o tipo de narrativa fechada (partida-iniciação-retorno) proposta pela jornada heroica quanto as dicotomias sobre as quais o percurso se amparava, dado que, para que o monomito se desenvolvesse, era preciso contar com oposições do tipo bem/mal, natural/sobrenatural ou vitória/derrota, para mencionar apenas alguns binômios. Surge, assim, um personagem fragmentado, de identidades múltiplas, que não se adequa aos estereótipos herdados da modernidade. Contudo, isso não significa o fim do herói

tradicional. Pelo contrário, em grande parte das narrativas de alcance massivo, o monomito continua sendo a estrutura padrão: formato a que o grande público está acostumado e cuja ausência com frequência o deixa frustrado.

No caso das ficções objetos desta pesquisa, o tratamento do herói, mesmo considerando a variedade das obras contempladas, parece responder à estrutura sugerida por Campbell. O motivo, conforme verificado em cinco das seis ficções, estaria na necessidade de exaltar dois aspectos da figura do soldado argentino: o primeiro, como representante modelo da pátria e, o segundo, como vítima da opressão interna sofrida no país. A primeira destas duas faces parece-me mais lógica, quando se leva em consideração um fato histórico que envolve uma luta armada entre duas nações. No entanto, o segundo caso poderia ser explicado como um olhar crítico da sociedade sobre os acontecimentos que teriam conduzido ao conflito. Ou seja, enquanto a primeira função do herói é, *a priori*, a mais esperada, isto é, representar seu país em um enfrentamento com uma nação estrangeira (acontecimento já suficiente para justificar a presença heroica), a segunda irrompe como uma reflexão *a posteriori* e faz do herói não uma solução, mas uma consequência. Também, tanto no primeiro quanto no segundo caso, a presença de uma vítima exigiria, também, a de um vitimário. Sendo assim, e considerando o contexto histórico em que ocorre a guerra, cabe perguntar se o herói/vítima das Malvinas não é apenas um pretexto para identificar um antagonista/vitimário.

A análise das obras do *corpus* e sua representação do herói protagonista permite observar que três das seis traduções se concentram nos ex-combatentes, duas no soldado em campo de batalha e uma em um personagem que, mesmo não sendo exatamente um soldado, volta às ilhas para recuperá-las. Dentro do primeiro grupo, constatamos que tanto *Las Islas* quanto *Iluminados por el fuego* têm como protagonistas dois veteranos de guerra que, cada um desde seu lugar, percorrerão a jornada da iniciação. Félix, o *hacker* do romance policial de Gamero, ao buscar a informação solicitada pelo magnata, realizará uma viagem que o conduzirá à sua redenção final, quando em um reencontro imaginário com seus companheiros de trincheira, conseguirá, por fim, se livrar da guerra. Entre os elementos comuns a toda jornada heroica, o protagonista receberá o chamado que o tirará da tranquilidade de uma vida sem sobressaltos; deverá superar uma série de provas; realizará várias catábases, como a subida às torres de Tamerlan, a descida aos túneis onde se encontra a organização que pretende reocupar as Malvinas; ou a descida vivenciada nas trincheiras das ilhas; e, finalmente, viverá o retorno, representado pela partida definitiva da guerra, tanto física como psicologicamente. Compostos com algumas variantes em relação às etapas identificadas por Campbell, estes estágios serão experimentados ao longo da narração por todos os protagonistas.

Esteban, protagonista de *Iluminados por el fuego*, recebe, sob a forma de uma ligação telefônica, o chamado que o conduzirá a uma jornada feita de lembranças. Só enfrentando-as, o herói será capaz de alcançar seu desafio fi-

---

nal: o retorno físico às ilhas. Isso significa que o regresso do herói se completará, não no momento em que volta da guerra para o continente, mas anos depois, quando, uma vez superadas as armadilhas da memória, consegue ir novamente às Malvinas. Assim, é possível a interpretação de que a jornada do protagonista se estende muito além da experiência da guerra, ou ainda, que a guerra vai atrás do herói, para além de seu tempo e espaço próprios. O protagonista terá um guia particular neste percurso, seu companheiro de trincheira Vargas que, na lembrança, conduzirá o herói até o momento do retorno. A catábase, por sua vez, acontecerá, como na maioria das narrativas ficcionais aqui analisadas, nas longas horas que o protagonista e seus parceiros passarão na trincheira, de onde revisarão seu passado, seu presente e seu incerto futuro.

O caso de *Cuando te vi caer* é particular, posto que seu protagonista não é um combatente das Malvinas. No entanto, no romance de Basualdo, um veterano acompanhará Lautaro ao longo de quase toda a história. Retomando o padrão narrativo do monomito, podemos encontrar em Francisco, o combatente, o guia de Lautaro em sua jornada rumo à maturidade. Podemos, também, assumir que este receberá o chamado que o tirará para sempre do mundo da infância, no momento em que toma conhecimento da traição cometida pela mãe. A partir daí, atravessará uma série de obstáculos, cuja superação resultará na evolução pessoal. O retorno do herói, por outro lado, ocorre apenas quando Lautaro consegue compreender sua história familiar.

No entanto, se o ex-combatente é um personagem secundário na narrativa, cabe perguntar que lugar ocupa a Guerra das Malvinas dentro do romance e como se justifica, neste trabalho, a análise de um personagem que não tem relação direta com o enfrentamento bélico. Entendo que o valor do romance de Basualdo está em propor uma reconstrução do confronto pelo viés do lugar dos filhos dos soldados, estendendo as sequelas dos conflitos travados nas ilhas para os que não os vivenciaram. Entre os obstáculos enfrentados pelo herói ao longo da trama, muitos (ou todos, se entendemos que o comportamento da mãe é motivado pelos problemas que tomam conta do marido) resultam da situação de pós-guerra vivida pelo padrasto. Portanto, os obstáculos são consequências da guerra. Sendo assim, a onda expansiva da experiência no campo de batalha se tornará tão potente que machucará não só os que estiveram em combate, mas também aqueles que conviverão com eles depois.

Dentre as ficções protagonizadas por combatentes, duas acontecem quase inteiramente nas Malvinas e a terceira alterna o campo de batalha com cenas anteriores à guerra. *Los pichiciegos* é, das seis obras, a que mais se concentra no conflito ocorrido em 1982. No romance, o protagonismo não é individual, mas grupal. A diferença do resto das obras (exceto *Fuckland*) é que os personagens ocupam o lugar de anti-heróis, e, como tal, atravessam sua jornada sem obedecerem a critérios éticos exemplares. O desafio para o leitor de Fogwill é



ver nos *pichiciegos* motivos que justifiquem seu comportamento. O evento histórico da Guerra das Malvinas recriado na narrativa é o mesmo a que as outras ficções se referem, no entanto, a partir do momento em que os soldados fogem de suas obrigações militares, a figura do herói tradicional se desvanece. Assim, o percurso sofrido pelos jovens também contará com problemas climáticos, violência física e psicológica, abusos de poder e fome, no entanto o objetivo perseguido pelos *pichis* será radicalmente diferente do esperado de um herói nessas circunstâncias.

Retomando a reflexão sobre as possíveis faces do herói, é viável afirmar que a escolha do anti-herói como protagonista demonstra um claro posicionamento crítico por parte do autor. Ao adotar um desertor e fazer com que a narrativa justifique sua atitude, entendo que Fogwill assume uma responsabilidade. A questão aqui é estabelecer os limites entre “ficção” e “realidade”. Não se trata de descobrir a veracidade da narrativa ou mesmo de confirmar a existência dos *pichiciegos*, trata-se do alcance crítico que tem a opção por este tipo de protagonista. Em um contexto sócio-político tão particular como é o de uma ditadura militar, optar por um desertor revela-se significativo. Não me refiro apenas a questões de segurança, quando menciono o contexto histórico, ainda que não tenha sido por acaso que o livro não foi publicado até a reimplantação da democracia, mas da necessidade de fazer uma escolha extrema, dando voz a um grupo de fugitivos, à margem do sistema ditatorial. Os *pichis* não são anti-heróis porque fazem o que for preciso para que seu país ganhe a guerra, sem se importar com a correção ética dos seus atos, mas porque sua situação é tão dramática e extrema que devem desobedecer à chamada iniciática, que corresponde ao herói nacional, e traçar seu próprio percurso. São, assim, desertores de sua própria jornada inicial, fugitivos de seus destinos heroicos. Desta forma, acredito que a responsabilidade assumida por Fogwill está na escolha de elevar os *pichis*, com sua natureza anti-heroica – no sentido da negação da função de herói, ao lugar dos escolhidos, o que conduz à seguinte questão.

Em 1872, o escritor José Hernández publica o poema *Martín Fierro*, que tem por protagonista um gaúcho dos pampas bonaerenses. Na época, com o país em processo de autoafirmação e de formação de uma identidade nacional, a obra é adotada imediatamente como texto fundador. Seguindo o modelo da épica clássica, claramente inserido nos padrões do monomito e através de uma lírica gauchesca, o poema foi visto como um canto aos costumes de uma boa parte do território nacional argentino e, como tal, escolhido para representá-lo. Não obstante, um século mais tarde, em uma entrevista, Jorge Luis Borges alerta sobre esta questão e sobre um aspecto do personagem que, mesmo sendo evidente, parecia não ter sido identificado:

*Creo que, razones literarias aparte, es una lástima que hayamos elegido el Martín Fierro como obra representativa. Porque ella no pudo haber ejercido una buena influencia sobre el país. [...] Pensemos en lo triste de que nuestro héroe sea un desertor, un prófugo, un asesino y una especie de forajido sentimental además, que, sin duda, no existió nunca. Porque yo pienso que esa gente tuvo que haber sido mucho más dura que Martín Fierro. [...] Creo que, aunque Martín Fierro fue escrito en 1872, se adelanta ya de algún modo a las peores blanduras argentinas y al peor sentimentalismo argentino. (SORRENTINO 1972: 216).*

O olhar de Borges evidencia a crítica construída no poema que, por meio de um personagem que representava um grupo desfavorecido, lançava um julgamento sobre as grandes diferenças internas da sociedade. Como se pode observar, Martín Fierro, protagonista do poema épico, apresenta muitas semelhanças com os *pichiciegos*, posto que, vítima de fome e maus-tratos por parte dos superiores, também deserta o exército argentino, no momento em que este procurava ampliar as fronteiras do Estado Nacional. Por isso, penso que o interessante, neste momento, não é tanto concordar ou não com a opinião de Borges sobre o “lamentável” fato de que Fierro tenha sido escolhido pelos argentinos para representá-los. Acredito que a reflexão que interessa aqui é, por um lado, que no transcurso de um século a Argentina tenha produzido duas figuras heroicas tão particulares e tão semelhantes e, por outro, o valor crítico que tem essa representação revelada, nas duas oportunidades, pela ficção. Porque é este, por fim, o que entendo como o ponto nevrálgico da leitura da figura heroica de *Los pichiciegos*: mostrar que, em quase duzentos anos de história, o herói argentino manteve sua questionável natureza. Evidenciar, talvez, que o herói nacional argentino não se afirma, unicamente, como justiceiro, mas como revelador de injustiças. Claro que isto não significa que a história oficial não tenha construído próceres nacionais, que não só teriam colaborado na formação do país, mas também na liberdade latino-americana. Não obstante, sou de opinião que a repetição dos caracteres mencionados é significativa e não pode ser ignorada.

Dando prosseguimento à jornada do herói de Campbell e seus elementos identificados nas obras, poderíamos dizer que *Los pichiciegos*, por ser a mais ousada das propostas (junto com *Fuckland*), se concentra unicamente em um dos momentos mais importantes do percurso: o da catábase. Os personagens de Fogwill encontram-se, ao longo de quase toda narrativa, embaixo da terra, na toca que eles mesmos cavaram para escapar do confronto. Não é difícil associar as características hostis deste local às do inferno: um buraco cavado em terreno gélido, sem eletricidade e com recursos improvisados de aquecimento, higiene e alimentação.

Em relação aos outros elementos da jornada, mesmo que o chamado não se explicita no romance, posto que a história começa no interior da *pichicera*, todos os soldados estão nas ilhas por convocação do Exército Argentino. Por outra parte, há o retorno do narrador-testemunha, que conta sua história uma vez em Buenos Aires, em representação de seus companheiros. Outra informação importante é que a toca onde estão os protagonistas, que aqui identificamos como o inferno da narrativa, é o local em que eles mesmos escolheram estar, para evitar os eventos externos. Isso significa que esse espaço terrível, que seria a *pichicera*, é melhor que os demais espaços habitáveis nesse microuniverso. Não obstante, isso não implica que os jovens estarão a salvo das penúrias da guerra. Ao contrário, se ali se instalaram é porque experimentaram os outros obstáculos do desafio heroico e fizeram sua escolha.

Passando a *Los chicos de la guerra*, primeiro filme deste grupo, destaquei o fato de contar com três protagonistas que, cada um a seu modo, atravessa a jornada heroica. O interessante da escolha de um trio está em que, pertencendo a classes sociais diferentes e a distintas partes do país, pretendem representar a totalidade de seus conterrâneos. Assim sendo, a guerra, como símbolo do caminho de iniciação, possui um sentido igualitário, pois sejam de onde forem seus participantes, todos terão o mesmo destino. Contudo, nem por isso o filme minimiza o posicionamento crítico, antes mostra os privilégios que tem o jovem de melhor condição socioeconômica, que terá a possibilidade de evitar a viagem às ilhas (o pai, em um ataque de nacionalismo, dirá não a um amigo militar, que ofereceu a opção ao garoto) e contará com comodidades, uma vez lá, que o resto dos praças não têm.

O itinerário percorrido se configurará com o chamado, mais uma vez simbolizado com a obrigação de participar do confronto; a catábase, vivida na trincheira pelos dois personagens mais desfavorecidos socialmente; e o retorno, que se completa com a volta dos rapazes ao continente. As provas vivenciadas durante a guerra são as mesmas sofridas pelos heróis das outras ficções. Uma vez mais, o abuso de poder, os castigos físicos e psicológicos, a fome, o frio e a falta geral de condições serão as constantes. A única diferença significativa entre os três protagonistas é que, o que estaria melhor preparado para enfrentar o desafio, isto é, o jovem de classe alta, acaba sendo o mais afetado psicologicamente pelos horrores do conflito. Mesmo que não seja visto diretamente, pois a câmera não focaliza o momento preciso, o filme dá a entender que o menino enlouqueceu após a guerra e, provavelmente, se suicidou.

A última ficção a ser comentada sob a perspectiva heroica é *Fuckland* que, junto com *Cuando te vi caer*, são as únicas obras não protagonizadas por ex-combatentes e que se desenvolvem, em sua totalidade, anos depois da guerra. O herói, o mágico Fabian Stratass, é, sem dúvida, a figura mais particular das seis narrativas, pois não tem relação alguma com o confronto de 1982. Seria

---

possível afirmar que a jornada do herói se assemelha à dos demais personagens apenas no que tange à intenção de ocupar novamente as ilhas, mas seu itinerário é completamente distinto. Ocupa o lugar do anti-herói que procura alcançar um objetivo “nobre” fazendo uso dos meios necessários, sem se importar com sua natureza. Neste caso, sua arma principal é a traição, tanto pela forma como pretende engravidar a nativa, sem que esta saiba de suas intenções, quanto pela maneira como registra sua façanha, também de forma oculta. Seus contratempos nunca são levados muito a sério; o herói se comporta como se estivesse além deles e soubesse, a todo o momento, que os superará. O chamado de iniciação não existe: o filme começa com o protagonista no avião rumo às Malvinas, mas o espectador desconhece a razão da viagem. A única informação a respeito está além da ficção: no ano em que o filme foi feito, acabava de ser autorizado o ingresso de argentinos às ilhas pela primeira vez após a guerra. Por outro lado, o retorno e, com ele, a superação dos empecilhos e o cumprimento do objetivo, se completam na volta à Argentina, e com a chegada do vídeo onde a kelper confirma sua gravidez. Não haverá catábase, nesta ficção. Como já comentado, ao longo do filme, o herói adotará um comportamento com traços de superioridade, fato que o manterá à margem de qualquer sofrimento.

## **Conclusão**

Conforme pode ser conferido ao longo do artigo, a observação das seis obras constatou a presença de personagens heroicos que, em vários aspectos, são semelhantes. Suas características, em cada caso, responderiam às configurações dos contextos sociopolíticos em que surgiram, sendo que as três décadas em que foram publicadas tiveram suas especificidades bem definidas. Assim sendo, poderíamos agrupar os personagens segundo uma classificação baseada no momento histórico de aparição das obras e nas características de seus heróis.

Década	Filme/Romance	Herói	
		Contexto de atuação	Características
1980	<i>Los pichiciegos</i> (1982)	Durante a guerra.	Soldado, vítima de seu próprio exército que, para evitar maiores sofrimentos, deserta. Retorna da guerra escondido e anônimo.
	<i>Los chicos de la guerra</i> (1983)	Antes (a maior parte do filme), durante e após a guerra.	Soldado inexperiente que sofre abusos e maus-tratos de seus superiores. Retorna da guerra mutilado sentimentalmente.
1990	<i>Las Islas</i> (1998)	No pós-guerra.	Ex-combatente vinculado às Malvinas através das lembranças e de outros ex-combatentes. No pós-guerra, atravessa situações absurdas, sempre relacionadas com a guerra, conduzido por estes companheiros.
	<i>Fuckland</i> (2000)	Nas Ilhas Malvinas, quase vinte anos após a guerra.	Civil que viaja às Malvinas com o plano absurdo de recuperá-las engravidando nativas para que, no futuro, seus filhos queiram que as ilhas sejam argentinas.
2000	<i>Iluminados por el fuego</i> (2005)	No pós-guerra, no presente narrativo. Na guerra, por meio da memória. Nas Ilhas Malvinas, no final do filme, muitos anos depois de acabado o conflito.	Ex-combatente vinculado às Malvinas pelas lembranças e outro ex-combatente. A partir do intento de suicídio do companheiro, relembra as injustiças pelas que passaram na guerra.
	<i>Cuando te vi caer</i> (2008)	No pós-guerra.	Filho adotivo de ex-combatente sofre, de maneira indireta, a violência que traz o padrasto como resultado da guerra.

A tabela apresenta, basicamente, duas figuras heroicas: a primeira, representada por um soldado e, a segunda, por dois personagens vinculados ao conflito desde diferentes lugares. As primeiras duas obras, *Los pichiciegos* e *Los chicos de la guerra*, muito próximas do confronto, destacam a vulnerabilidade do herói e, principalmente, seu não querer estar na guerra. As duas seguintes, *Las Islas* e *Fuckland*, já no final dos anos 90, trazem heróis que lidam com o absurdo, um absurdo sempre disparado pelas consequências do enfrentamento. Finalmente, as últimas duas, *Iluminados por el fuego* e *Cuando te vi caer*, exploram o pós-guerra como uma nova zona de conflito, onde os heróis devem, mais uma vez, sobreviver, muitas vezes sem sucesso.

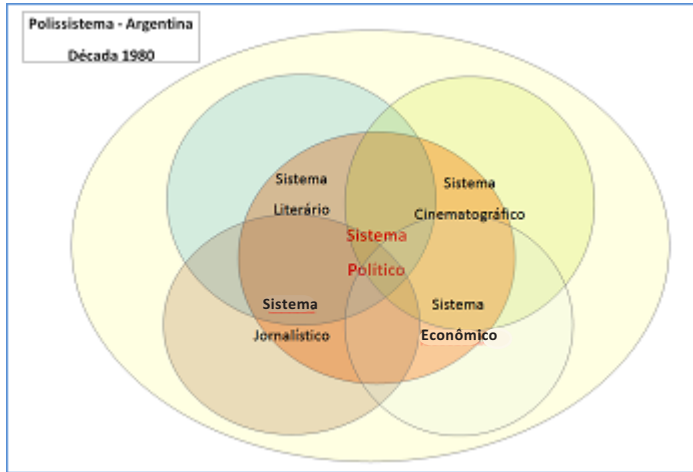
Assim, entre as seis ficções, surge um herói nacional condenado ao fracasso pela própria sociedade a quem representa. Um herói que, com sua derrota, denuncia a cruzeza e o absurdo da guerra para a qual foi mandado. Os caminhos heroicos, como vimos, seguem em grande parte o modelo do monomito identificado por Campbell, só que, no final do percurso, se revela para os heróis uma situação que desconheciam, que não conseguirão modificar, mas que, no entanto, os afetará para sempre.

### Referências bibliográficas

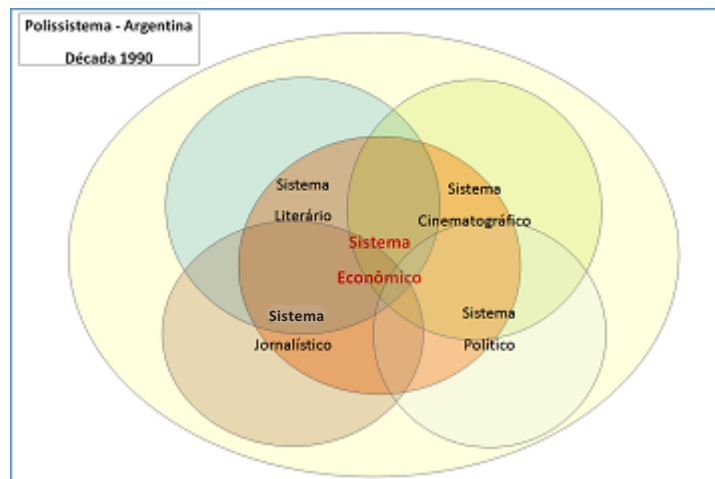
- ANDERSON, Benedict. *Comunidades Imaginadas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- BASUALDO, S. *Cuando te vi caer*. Buenos Aires: Bajo la luna, 2008.
- CAMPBELL, J. *O herói de mil faces*. São Paulo: Pensamento, 1997.
- EVEN-ZOHAR, Itamar. Teoría del Polisistema. Ricardo Bermudez Otero (Trad.). In: *Poetics Today*. Tel Aviv: The Porter Institute for Poetics and Semiotics, 1990. v.11, n.1. In: Website de Itamar Even-Zohar. Disponível em: <[http://www.tau.ac.il/~itamarez/works/papers/trabajos/ps-th\\_s.htm](http://www.tau.ac.il/~itamarez/works/papers/trabajos/ps-th_s.htm)>. Acesso em: 15 ago. 2006.
- FOGWILL, R. E. *Los pichiciegos*. Buenos Aires: Interzona, 2007.
- FUCKLAND. Direção: José Luis Marqués. Produção: Diego Dubcovsky. Argentina: Atomic Films S.A., 2000. 1 DVD (84 min).
- GAMERRO, C. *Las Islas*. Buenos Aires: Norma, 2007.
- LOS CHICOS de la guerra. Direção: Bebe Kamin. Produção: Kiko Tenenbaum. Argentina, AK Films, 1984. 1 DVD (101 min).
- ILUMINADOS por el fuego. Direção: Tristán Bauer. Produção: Carlos Ruta. Argentina: INCAA, 2005. 1 DVD (100 min).
- SORRENTINO, F. *Siete conversaciones con Jorge Luis Borges*. Buenos Aires: El Ateneo, 1972.
- VENUTI, L. *Escândalos na tradução: por uma ética da diferença*. São Paulo: EDUSC, 2002.

## ANEXOS

*Ilustração 1 - Polissistema Argentina, década de 1980*



*Ilustração 2 - Polissistema Argentina, década de 1990*



*Ilustração 3 - Polissistema Argentina, década de 2000*

