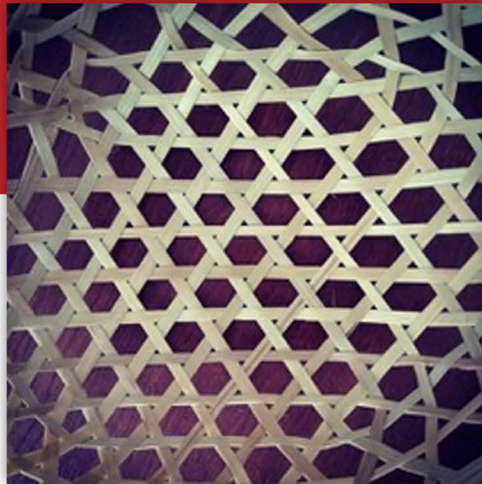


ISSN 2177- 3424



Rascunhos Culturais

Revista do Curso de Letras • Câmpus de Coxim/UFMS

Volume 10 • Número 20 • 2019

Rascunhos Culturais



**UNIVERSIDADE FEDERAL
DE MATO GROSSO DO SUL**

CURSO DE LETRAS - CÂMPUS DE COXIM

REITOR

Marcelo Augusto Santos Turine

VICE-REITORA

Camila Celeste Brandão Ferreira Ítavo

DIRETORA DO CÂMPUS DE COXIM

Eliene Dias de Oliveira

COORDENADORA - CURSO DE LETRAS

Elisângela Rozendo de São José

EDITORAS RESPONSÁVEIS

Geovana Quinalha de Oliveira

Marta Francisco de Oliveira

IMAGEM DE CAPA

Imagem retirada da internet

REVISÃO

*A revisão linguística e ortográfica é de
responsabilidade dos autores*

CÂMARA EDITORIAL

Eliene Dias de Oliveira Santana

Flávio Adriano Nantes Nunes

Geovana Quinalha de Oliveira

Marta Francisco Oliveira

Marcos Amorim

CONSELHO CIENTÍFICO

Ana Paula Squinelo (UFMS)

Agnaldo Rodrigues da Silva (UNEMAT)

Alberto Pinto (ULHT)

Amarino Oliveira de Queiroz (UFRN)

Clelia Maria Lima de Mello e Campigotto (UFSC)

Edgar César Nolasco dos Santos (UFMS)

Francisco Pereira Smith Júnior (UFPA)

Fulvia Zega (AREIA-Itália)

Glaucia Muniz Proença (UFMG)

Heloisa Helena Pacheco Cardoso (UFU)

José Batista de Sales (UFMS)

Luis Abel dos Santos Cezerilo (UEM)

Maria Adélia Menegazzo (UFMS)

Marcio Markendorf (UFSC)

Marcos Menezes (UFG)

Sheila Dias Maciel (UFMT)

Rosana Carla Gonçalves Gomes Cintra (UFMS)

Rosângela Patriota (UFU)

Vera Lúcia Puga (UFU)

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Coordenadoria de Biblioteca Central – UFMS, Campo Grande, MS, Brasil)

Revista rascunhos culturais / Universidade Federal de Mato Grosso do Sul. – v.
1, n. 1 (2010)- . Coxim, MS : A Universidade, 2010- .
v. ; 22 cm.

Semestral

ISSN 2177- 3424

1. Cultura - Periódicos. 2. Línguas e linguagem – Periódicos. I.
Universidade Federal de Mato Grosso do Sul.

CDD (22) 050

Sumário

5 Apresentação

Dossiê: Literatura Paraguuaia

13 Xirú: amigo-enemigo sobre la (im)posibilidad de las fronteras

Rocco Carbone

Laura Kornfeld

28 Lírica contemporánea paraguaya: Susy Delgado y la poesía del desarraigo – caminhos à descolonização

Lilibeth Janneth Zambrano Contreras

Gilmei Francisco Fleck

Cristian Javier López

51 As personagens subalternas em Josefina Plá

Facunda Concepción Mongelos Silva

Rosana Cristina Zanelatto Santos

64 As representações das personagens femininas na obra *El Callejón Oscuro*, de Susana Gertopán

Cynara Almeida Amaral Piruk

Alexandra Santos Pinheiro

84 *Caballero* (1986), de Guido Rodríguez Alcalá: uma voz dissonante frente ao revisionismo histórico paraguaio

Adenilson de Barros de Albuquerque

102 América Latina como arquivo: Josefina Plá lê os brasileiros
Daiane Pereira Rodrigues

120 “Las cigarras anuncian algo...” escrituras del Paraguay en
la obra de Lia Colombino
Lisbeth Juliana Monroy Ortiz

148 *Xirú*: uma leitura cultural da tríplice fronteira Brasil,
Paraguai e Argentina
Damaris Pereira Santana Lima

Temáticas Livres

160 Educação e gênero: notas de um relato pessoal acerca dos
sujeitos da não-inserção, da exclusão, da dissidência
Flávio Adriano Nantes

174 Violência e despatologização da homossexualidade:
contribuições da psicanálise freudiana e da teoria crítica da
sociedade
Ângelo Ferro
Branca Maria de Meneses

195 Margem e exílio na literatura brasileira regional e
clariciana
Marta Francisco de Oliveira

209 Uma, três mulheres negras: feminismo e memória em
Conceição Evaristo, Elza Soares e Rosana Paulino
Eliel Calves
Luiz Carvalho
Nathalia Flores Soares

231 Método de alfabetização baseado da neurociência cognitiva
Luciana Vasconcelos da Cruz

242 **Normas da Revista**

Apresentação

Escritas paraguaias contemporâneas

Apesar da existência de alguns estudos acadêmicos no Brasil acerca da literatura paraguaia, é notório que pouco conhecemos sobre a produção ficcional do país vizinho, nos limitando, quando muito, a nomes como os de Augusto Roa Bastos, Josefina Plá e Gabriel Casaccia. Contudo, sua historiografia literária e o panorama da produção contemporânea apontam para um consistente número de autoras e autores dedicados às letras paraguaias. As antologias publicadas na última década, entre elas, a *Nueva narrativa paraguaya: Antología de cuentos* (Assunción, 2013) e *Los chongos de Roa Bastos: Narrativa contemporánea del Paraguay* (Buenos Aires, 2011), além da produção poética contemporânea de nomes como os de Giselle Caputo (1986), Christian Kent (1983), Lía Colombino (1974), Cristino Bogado (1967), Camila Recalde (1992) e Edu Barreto (1978), nenhum deles com tradução no Brasil, fornecem uma importante amostra, ainda que limitada, do que está sendo produzido naquele país.

Como se sabe, a construção cultural, social e linguística do Paraguai é decorrente de confrontos, diversidades e hibridismos, a exemplo do bilinguismo oficial que o conforma. Resistir aos constantes processos de colonização, inclusive contemporâneos, tem sido o desafio que mais marcadamente tem caracterizado o país e, desse modo, as produções linguísticas e culturais são uma via importante de manifestação destas condições. Atualmente, diversos setores da sociedade paraguaia têm se mobilizado na tentativa de fazer com que a língua guarani transite não só em espaços informais, como é recorrente, mas também em contextos formais. Neste sentido, há que

comemorar o recente lançamento de uma nova edição da antologia *Ñe'ẽ rendy. Poesía Guaraní Contemporánea* (2019), elaborada por Susy Delgado.

Os cruzamentos linguísticos como o do yopará (guarani com espanhol) e o portunhol (espanhol com o português) encontram-se constantemente presentes na produção literária a modo de resistência à pureza e homogeneidade previstas em ideais nacionais e coloniais. Desse mesmo modo, também se observa certo protagonismo dado às alteridades para configurar o país, sejam elas, por exemplo, as várias etnias indígenas e/ou à cultura popular. Estas questões, no entanto, podem estar atravessadas ou atravessarem debates caros de nossos tempos como o da escrita feminina, distópica, as perspectivas decoloniais, as várias literaturas frutos de deslocamentos de autores que se radicaram no país, entre outros.

Por outro lado, é marcante o nome de Roa Bastos como o principal referente da produção literária do país. Trata-se de um verdadeiro espectro, como denominado por Jacques Derrida, que ronda a produção literária atual, como mostra a antologia *Los chongos de Roa Bastos*. Tratar da produção literária no Paraguai hoje é também lidar com a presença/ausência deste nome que se não aparece como uma referência direta, é rememorado a cada alusão que se faz aos aspectos mais paradigmáticos da cultura do país a que se dedicou.

Neste sentido, este dossiê da revista *Rascunhos Culturais* propõe a reunião de estudos que notadamente ampliem as pesquisas em torno da literatura paraguaia no Brasil; mas também que revele pesquisas de outros países sobre o tema e, sobretudo, impulse o interesse pela literatura do país vizinho, especialmente por seus mais novos autores e autoras. Sendo assim, o dossiê resultou em um rico leque de trabalhos que passam pela produção lírica, narrativa e crítica paraguaia com diferentes e diversas temáticas e estéticas.

Em “*Xirú: amigo-enemigo: sobre la (im)posibilidad de las fronteras*”, Rocco Carbone y Laura Kornfeld problematizam as mobilidades e resistências culturais, linguísticas e geopolíticas da fronteira Paraguai/Brasil/Argentina. A partir de uma análise ética, estética e política da obra *Xirú*, de Damián Cabrera, o autor e a autora postulam identificações, diferenças e (re)construções marcadas por tensões, distensões e desvios desse imaginário território fronteiriço. Trata-se, portanto, de pensar um espaço de potência híbrida que produz, nas palavras de Rocco e Laura, “una bandera sin patria: lengua y literatura transfronterizas, traducidas y transmutadas, hechas de pequeños contrabandos y de grandes traiciones”. No artigo “Lírica contemporánea paraguaya: Susy Delgado y la poesía del desarraigo – caminos à descolonización”, Lilibeth Janneth Zambrano Contreras, Gilmei Francisco Fleck e Cristian Javier López analisam três poemas da obra *Tyre’y rape* (Camino del huérfano) da premiada e bilíngue autora paraguaia Susy Delgado, a saber: “Instinto” (*Andu reko*), “Jeho” (*Irse*) y “Desalma”. A autora utiliza em seu projeto literário as línguas oficiais do Paraguai: guarani e espanhol, ademais, é tradutora de sua própria obra, já que, como afirma a poetisa, há produções que nascem em guarani e outras em castelhano. Um dos fios condutores de sua lírica está intimamente vinculado ao sentido sagrado da linguagem para os Mbyá-Guaraní, isto porque, segundo a autora e os autores “la preeminencia de la palabra para los antiguos guaraníes está revestida de alma y es notable en su cosmogonía”. O texto “As personagens subalternas em Josefina Plá”, de Facunda Concepción Mongelos Silva e Rosana Cristina Zanelatto Santos se propõe a debater o lugar subalterno ocupado pelas personagens femininas nos contos *Sisé* e *La mano en la tierra*. A partir de uma leitura crítica de ambos os contos, as autoras apresentam o *modus operandis* de Josefina Plá na construção da representatividade da violência civilizatória europeia de dominação e da espoliação do Paraguai e, sobretudo, da violência perpetrada contra as mulheres paraguaias consideran-

do a intersecção das categorias de raça/etnia e classe. Ainda sobre o universo das mulheres paraguaias, Cynara Almeida Amaral Piruk e Alexandra Santos Pinheiro analisam o sujeito feminino e seu corpo como objeto de desejo a partir da obra *El callejón oscuro*, de Susana Gertopán. A crítica das autoras contempla a construção da identidade e do lugar social ocupado pela mulher em uma sociedade marcadamente patriarcal e, conseqüentemente, hierárquica. Além disso, o artigo “As representações das personagens femininas na obra *El callejón oscuro*, de Susana Gertopán” contempla o modo como as relações de poder exercidas através da biologização e da sexualização do gênero naturalizam a separação do público do privado. Com base na diferenciação dos sexos, o patriarcado enquadra as mulheres no âmbito privado, nas funções maternas e domésticas, distanciando-as, desse modo, das participações e das tomadas de decisões políticas. Em “*Caballero* (1986), de Guido Rodríguez Alcalá: uma voz dissonante frente ao revisionismo histórico paraguaio”, Adenilson de Barros de Albuquerque situa a obra *Caballero* como um romance histórico que examina criticamente a historiografia revisionista paraguaia, peculiar do nacionalismo construído no Paraguai, e sua respectiva crítica no âmbito da ficção voltada à Guerra Grande. Desse modo, o romance possibilita a apreensão de diferentes e diversas visões acerca das narrativas homogêneas e hegemônicas da história oficial deflagrando um movimento de ruínas em que o passado é posto em xeque. De acordo com o autor, *Caballero* está entre os melhores romances publicados nas últimas décadas, todavia, sua leitura e divulgação entre brasileiros e mesmo hispano-americanos permanecem aquém do merecido. Em “América Latina como arquivo: Josefina Plá lê os brasileiros”, Daiane Pereira Rodrigues destaca os estudos de arte, literatura, cerâmica e, sobretudo, de crítica realizados por Josefina Plá. Em seus textos ensaísticos, Josefina Plá escreveu diversos textos sobre literatura, arquitetura e dança popular brasileiras. Nesse sentido, o artigo demonstra como as reflexões sobre o Brasil foram

importantes para a modernidade e formação de arquivo no Paraguai e no contexto latino-americano, evidenciando uma perspectiva transnacional. O artigo “*Las cigarras anuncian algo... escrituras del Paraguay en la obra de Lia Colombino*”, de Lisbeth Juliana Monroy Ortiz, articula as produções líricas e ensaísticas da autora com o intuito de pensar certo vínculo entre escrita e o ato de “imaginar o Paraguai”. A autora problematiza a desmitificação dos imaginários nacionais (ficções fundacionais) que são a base para a dominação hegemônica eurocêntrica, o que abre espaço para a emergência de vozes outras na cena cultural, as chamadas “contraficções”, nas palavras de Colombino. Fechando esse dossiê Damaris Pereira Santana Lima nos apresenta o artigo “*Xirú: uma leitura cultural da tríplice fronteira Brasil, Paraguai e Argentina*”, cujo eixo norteador é o exame do espaço fronteiriço contido na obra *Xirú*, de Damián Cabrera. A autora propõe uma crítica que lê a obra de Cabrera como um projeto intelectual inserido em um paradigma outro no que se refere ao fazer literário e ao manejo da língua utilizada no *locus* fronteiriço. Trata-se, portanto, de uma ficção que contempla a desobediência epistêmica porque inseri o *multilenguaje* do homem que habita essa fronteira e a própria fronteira, tornando-a, desse modo, a personagem principal da obra.

Os trabalhos apresentados nesse dossiê, de pesquisadores e pesquisadoras do Brasil e de outros países da América Latina, buscaram contribuir com a divulgação da escrita ficcional das mais recentes autoras e autores paraguaios e paraguaias, de obras já conhecidas e pouco conhecidas que iluminaram diálogos da produção cultural daquele país com outros e, por extensão, que propuseram hipóteses em torno das questões linguísticas e culturais, sobretudo, de hibridações, dos diálogos, das recusas e tensões de escritas fronteiriças, da re-construção do passado, da cosmologia indígena e outras formas de ser e de apreender a alteridade.

O número 20 da *Rascunhos Culturais* encerra-se com um conjunto de artigos que contemplam a sessão *Temáticas Livres*. Com textos de diferentes pesquisas na área de Letras e estudos afins, o público tem a possibilidade de (com)partilhar de uma diversidade de vozes - da discussão sobre as categorias de gênero, raça/etnia, lugar e classe, do exílio e da marginalidade, ao uso de diferentes métodos de alfabetização – que certamente ampliará o debate acadêmico.

Agradecemos ao conselho científico, aos pareceristas e aos autores e autoras dessa edição que vêm a público traçar caminhos dialógicos.

Desejamos uma boa leitura!

Professora Doutora Débora Cota (UNILA)
Professora Doutora Geovana Quinalha de Oliveira (UFMS)

Rascunhos *Culturais*

Dossiê: Literatura Paraguaia

XIRÚ: AMIGO-ENEMIGO SOBRE LA (IM)POSIBILIDAD DE LAS FRONTERAS

Rocco Carbone*

Laura Kornfeld**

Resumen: En este artículo nos detenemos en una obra del escritor paraguayo Damián Cabrera, *Xirú* (2012), que pone en discusión la (im)posibilidad de las fronteras políticas, culturales y lingüísticas en Paraguay. Ubicada en un lugar “fantasmal” cercano a la Triple Frontera paraguayo-argentina-brasileña, la obra puede concebirse como un rompecabezas-mosaico conformado por fragmentos en el cual toda categorización (en cuanto al género, la cultura o la lengua) resulta difuminada. *Xirú* despliega tres lenguas (guaraní, español y portugués), que se entremezclan entre sí en el habla de los diversos personajes, con distintos grados de fosilización de la mezcla (cfr. las variedades de “jopará” y “portuñol”).

Palabras clave: Fronteras. Hibridismo. Géneros. Lenguas. Culturas.

Abstract: In this paper we analyze a book of the Paraguayan writer Damián Cabrera, *Xirú* (2012), which permits to discuss the possibility of determining any political, cultural or language border in Paraguay. Located in a “phantasmagoric” place near the *Triple Frontera* (Paraguayan-Argentinian-Brazilian), the book can be conceived as a puzzle-mosaic conformed by fragments in which every categorization (concerning the genre, the culture or the language) results diffuse. *Xirú* uses three languages (Guaraní, Spanish and Portuguese), that are mixed in the speech of the main characters, showing also different degrees of fossilization of the mixes (cf. the varieties of “jopará” and “portuñol”).

Keywords: Borders. Hybridism. Genres. Languages. Cultures.

* Universidad Nacional de General Sarmiento/CONICET. Doctor. E-mail: carbonerx@gmail.com.

** Universidad de Buenos Aires/CONICET. Doctora. E-mail: laura_malena@yahoo.com.ar.

Introducción

El texto sobre el que reflexionamos aquí se llama *Xirú* (2012) y es del escritor paraguayo Damián Cabrera. De los muchos misterios del libro, tal vez el primero se cifre en ese título escueto y, al mismo tiempo, extraño. Cabrera mismo proporciona en una entrevista (Román, 2011) un puñado de claves. La palabra “xirú”, explica Cabrera, es un préstamo del guaraní usado en portugués: “en principio significa ‘mi amigo’ (‘che irû’ en guaraní paraguayo), pero, según regiones del Brasil, o según quién la pronuncie en Paraguay, puede significar ‘padre’, ‘anciano’, ‘mestizo’, ‘indígena’ o ‘paraguayo’, en un tono sumamente despectivo”. De hecho, un personaje de *Xirú*, el “brasiguayo” Seu Washington, dirá inequívocamente “xirú de merda”. Más adelante, en esa misma entrevista Cabrera se pregunta: “¿Cómo es posible que la misma palabra que sirve para nombrar al amigo sirva para nombrar al enemigo?”.

Este trabajo es un intento de responder a esa pregunta y, al mismo tiempo, ofrecer una lectura lingüística y literaria de *Xirú*, texto múltiple y movedizo, con continuos cambios de personaje, tiempo, género, lengua, registro, tono, que reflejan la convivencia tensa y conflictiva propia de la frontera donde habitan sus personajes. Frontera *triborder*: la triple frontera paraguaya, argentina, brasileña, región cultural en la que subjetividades diversas se entremezclan y confunden sus peculiaridades. Hurgaremos, entonces, en el código y en el entramado genérico híbrido que *Xirú* despliega como una bandera sin patria: lengua y literatura transfronterizas, traducidas y transmutadas, hechas de pequeños contrabandos y de grandes traiciones.

La(s) lengua(s)

Una de las variedades (tal vez la predominante) en Paraguay es la mezcla del castellano y el guaraní (en diversas proporciones),

que se denomina “jopará”. El jopará es el nombre de un guiso que se prepara en el “karaí octubre” (el mes más miserable o “flaco” del año, justo antes de la cosecha); a él se destinan las últimas reservas de proteínas y las verduras sobrantes del invierno. Puede ser más líquido, más espeso, dar lugar a distintas consistencias, incluir ingredientes diferenciados cada vez. Como tantas recetas populares, es un guiso anárquico, sin una receta fija, que nunca sale exactamente igual.

Metaforizar la lengua a partir de la comida (y viceversa) es una tentación demasiado fácil. Además de pasar ambas por la boca, por la lengua más precisamente (es en la lengua donde están las terminales nerviosas que nos permiten reconocer el sabor de los alimentos), han sido consideradas dos formas distintas de la patria, dos lugares “de retorno a la semilla” sensorial y sentimental que multiplican las memorias que se asocian con ellas, como en la magdalena de Proust.

Vale la pena desmenuzar un poco el jopará. Esto es, componer una pequeña teoría de los pedazos de sustancia que flotan en el guiso de *Xirú*. O, en términos menos metafóricos, una pequeña teoría de las palabras subrayadas por Damián Cabrera, utilizando recursos diversos de la escritura o “literacidad” (cursivas, redondas, comillas, guiones), que así nos permite dejar reconocer múltiples retazos de portugués, castellano y guaraní incrustados en las (demás) lenguas. No consideramos, en cambio, las oraciones enteras formuladas en una u otra lengua, que muestran una (relativa) homogeneidad, más allá de la alternancia de códigos.

El portugués y el castellano son desde hace siglos lenguas separadas por fronteras “oficiales”, si bien se funden progresivamente en Europa en un continuum que tiene en el medio al gallego y en América dan lugar a un portuñol notable en varios puntos de las fronteras entre Brasil y los países limítrofes hispanoparlantes. En el caso de Paraguay aparece una interpenetración mayor: los “brasiguayos”, que nunca son nombrados en *Xirú*, pero se ven encarnados en dos

figuras trágicas, Maria y Silvio, que usan el portugués popular de las personas iletradas, con sus variantes oscilantes: “pobrema” (p. 74)¹; “você é como se fosse meu filho” (p. 44); “meu filho” (p. 97). Las interferencias entre portugués y castellano parecen más bien préstamos aleatorios, producto de la voluntad o el ánimo de los hablantes. En *Xirú* el castellano tiende a aparecer en portugués escasamente, en la forma de las pocas palabras que difieren en los dos idiomas: “yo”, “hablar”; a la inversa, las interferencias portuguesas en castellano se refieren más bien a sentimientos o expresiones afectuosas: “lindinho”, “meu amor”.² Sin embargo, esa distribución puede deberse simplemente a que los hechos narrados (lo que la crítica literaria suele llamar *historia*) se ubican en territorio paraguayo, por lo que la lengua “oficial” es el castellano. Más allá de esa “oficialidad”, está insinuada una división de clases entre brasileños hacendados-capataces (Seu Washington y Silvio) y paraguayos trabajadores “sem-terra”, “preguiçosos”, “xirús de merda”.³ La tensión social, de clase, que el texto literario “traduce” por medio del uso de las lenguas, lleva a uno de los personajes a interpretar el uso del portugués como una concesión propiamente de clase (“Y encima le hablás en portugués”) y se completa enseguida: “[Silvio] pensó en su maestra de escuela que, agobiada por

¹ Cuando no se indica referencia bibliográfica explícita, hay que entender que se está citando el texto de Cabrera (2012).

² Un préstamo particularmente interesante desde el punto de vista gramatical es el interrogativo portugués “o que”, que parece adoptado para expresar las partículas interrogativas y enfáticas propias del guaraní (“pa”, “pikó”): “yo hace rato ya que escuché pero pensé que era un perrito *o que*” (p. 46); “cómo *o que* sabés que va a llover” (p. 77); “¿qué pasó o qué?” (p. 80) y que a su vez se cruza con el relativo “lo que”, propio del español paraguayo, como en “Paraguay lo que soy” (cfr. Avellana, 2012; Avellana & Kornfeld, 2016).

³ Otra prueba inequívoca del contacto lingüístico son las malas pronunciaciones de los nombres propios: “Minguelito”, dice una hablante de guaraní (p. 64); “Minguel”, “Nerso”, “Grabiél”, “Cerso” (p. 44), pronuncia con dificultad Maria, que es brasileña.

la cantidad de alumnos lusoparlantes con pedidos de aclaración, tuvo que enseñar en portugués en la colonia, en detrimento de sus alumnos paraguayos que mal sabían castellano” (p. 73-74).

Más definitoria para la identidad lingüística paraguaya tradicional es el “salpicado” de guaraní y castellano. Cuando el castellano es el que condimenta al guaraní, aparecen sobre todo términos (i.e., palabras de la civilización científico-tecnológica o neologismos): por ejemplo, “anorexia”, “trabajo”; “siete”, “séptima bruja”, algunos conectores: “pero”, “porque”, “si no”; “doña”; algún insulto: “arruinado”. Una histórica transferencia en el nivel de la gramática que se observa en *Xirú* es el sistema de artículos: el guaraní, una lengua que carecía de artículos antes del contacto con el español, tomó prestados “la/lo” (con una fuerte adaptación, ya que pierden la indicación de género: “la” es singular y “lo” plural)⁴. Cuando, por el contrario, la dirección del tráfico es la inversa, el castellano se mixtura con múltiples palabras y expresiones del guaraní, muchas ligadas con la expresión de la subjetividad, una zona de la gramática particularmente susceptible a la variación de lengua en lengua, de dialecto en dialecto, de hablante en hablante. Así, “caí”, “mitaí” o, incluso, la propia “xirú” se usan como apelativos para nombrar a ciertos personajes. Son menos obvias (pero mucho más profundas en sus implicancias) otras transferencias que alteran la “lógica formal” de la lengua, ya que afectan los significados codificados formalmente en la morfología o la sintaxis⁵.

⁴ Ese préstamo sigue causando indignación en las visiones puristas sobre el guaraní y, como ha notado Lustig (1996), se considera generalmente como una innovación no prestigiada por la literatura ni por la enseñanza oficial. Llevando el argumento al extremo, *Xirú* se ubicaría, así, por propia voluntad, fuera de las fronteras de la categoría oficial de la *literatura*.

⁵ Esos significados gramaticales “trastornados” constituyen las llamadas *transferencias gramaticales*, que pueden implicar incluso una transformación radical de la tipología lingüística de una lengua, según ha estudiado en detalle Avellana

Por ejemplo, el castellano de los diálogos de *Xirú* se ve enriquecido con toda una serie de partículas tomadas directamente del guaraní, que indican, refuerzan o suavizan la interpretación del enunciado en tanto acto de habla (como una pregunta o una orden): “na”, “pikó”, “ko”, “pa”, “pio”: “¿Quién *pio* lo que llora?” (p. 46), “¿Quién *pikó* te pegaron?” (p. 32); “Atendeme-na un poco un rato” (p. 64); “A mí *ko* demasiado luego me gusta esa cosa, no entiendo nomás demasiado” (p. 64), “¿entendés *pa?*” (p. 79)⁶. Algunas de estas partículas sirven para enfatizar los actos de habla; otras se utilizan, por el contrario, para suavizarlos, como marcas de cortesía. Como son inexistentes en la gramática del castellano “estándar” (aunque sí pueden ser expresados por medio de expresiones coloquiales o populares), no resulta extraño que lxs hablantes paraguayxs opten por tomar prestadas las expresiones del guaraní. Otros contrabandos, en cambio, se ligan más íntimamente aún con la expresión de la subjetividad. En el castellano de Paraguay se adoptan (y las notamos en *Xirú*) ciertas palabras del guaraní que permiten expresar nociones que no están codificadas en la gramática española. Dentro de la expresión de la actitud del hablante hacia su enunciado (la llamada *modalidad* en gramática), los evidenciales se utilizan en muchas lenguas amerindias (entre ellas el guaraní) para indicar si la fuente de conocimiento es directa, es decir si el hablante conoce la información de primera mano, por experiencia propia (como “katu”), o si, por el contrario, es indirecta, si se lo han contado al emisor, si es un saber popular, etc. (como “ndaje”): “Medio llora nomás, o sino *katu* medio canta” (p. 31); “Tiene un su novio virtual *ndaje* ahora” (p. 79-80). En castellano “estándar” esta información no se codifica gramaticalmente. Vale decir que solo puede expresarse por medio de alguna locución o de una oración paráfrastica (como “Dicen que / Me dijeron que tiene

en su tesis doctoral (2012).

⁶ Las itálicas corresponden al original, igual que en los demás ejemplos citados en este artículo.

un novio virtual ahora” en contraste con “Comprobé / Vi que tiene un novio virtual ahora”). Los ejemplos anteriores de “contaminaciones” del español por el guaraní en Paraguay son todos préstamos: es decir, la expresión propia del guaraní se traslada literalmente al español, con mínimos ajustes fonológicos. Igualmente intenso es el grado de imbricación entre ambas lenguas implicada en otra forma de transferencia: ya no se expresa el concepto o la idea del guaraní por medio de un préstamo, sino que se reconfigura el significado de las propias palabras y expresiones del castellano. Se trata, en efecto, de “perversiones” más sutiles de la naturaleza de la lengua. Pocxs hablantes nativxs, fuera de la zona guaranítica, reconocerían como “correctos” o “normales” usos de “luego”, “dice que” o “había sido (que)” como los que siguen: “Parece que regía lénto *luego* su vida” (p. 79); “...tiene si que y querés saber *luego* de dónde lo quita” (p. 79); “Y no se despega *luego* de Internet *dice que*” (p. 80); “*Había sido* que desde entonces ya te trataba con desdén” (p. 20). Esos usos de palabras y expresiones responden a que “traducen” los significados gramaticales ligados con las marcas de modalidad evidencial: “luego” se utiliza por “katu”, “dice que” en lugar de “ndaje”, “había sido” por “ra’e” (Avellana & Kornfeld, 2009; Avellana, 2012)⁷. Como puede advertirse por estos ejemplos que venimos desplegando, un mismo significado gramatical del guaraní (por ejemplo, la partícula evidencial “ndaje”, que implica que el conocimiento del hecho por parte del hablante es indirecto) puede aparecer en español como un préstamo explícito (“Tiene un su novio virtual *ndaje* ahora), o bien “proyectarse” o “transferirse” sobre una expresión aparentemente castellana, que cambia de significado y de condiciones de uso (como ocurre en “Y no se despega luego de Internet *dice que*”). El “colmo” de

⁷ En términos más técnicos: según diversos autores, “luego” se desprende de su significado temporal para convertirse en el equivalente castellano del marcador de certeza guaraní “voi”, “dice que” equivale al evidencial de fuente indirecta “ndaje” y “había sido (que)” codifica el significado de resultado inesperado del morfema mirativo “ra’e” (Avellana, 2012).

este continuo proceso de transmisión gramatical parece concretarse cuando, en medio de un largo enunciado en guaraní, aparecen “había sido” o “lento”, es decir, expresiones recodificadas en español por influencia de sendos marcadores guaraníes: “ra’e” (que se usa cuando se narra un resultado inesperado, sorpresivo) y “nunga” (con un significado aproximativo semejante al de ‘un poco, medio’). En esos fragmentos las expresiones castellanas resignificadas por el contacto son “prestadas” nuevamente al guaraní, diluyendo definitivamente las fronteras entre ambas lenguas. Los fragmentos relevantes son los siguientes: “¡Néipy tereho ekaru chéve, ne mba’e sa’yju!”. *Había sido che aju la che trabajo-hágui raka’e ha añeno ake, apu’amarõ la séi kuéra aimo’ã pyharevéma ra’e. Ko’ãgaitépeve cheja’óiti mama*” (p. 29, las cursivas son del original); “-Mba’éichapa, doña... Ndaikuaáingo mba’épa la ojuhupáva chéve... Che akãjere lénto-ngo” (p. 35). Por último, desde nuestro punto de lectura, resulta curioso constatar que algunas características léxicas y gramaticales del castellano de Xirú suponen una suerte de “exageración” de usos típicos del español rioplatense. Así, “si que/ sique” aparece usado con el mismo valor de contraste con foco de una afirmación enfática (pero se “fuerza” su fonología y su posición en la oración): “Cuando sos chiquilina nomás luego lo que te gusta esa cosa, porque tenés tu candidato, y si no tenés sique querés tener” (p. 64-65). Por su parte los atenuadores “nomás” y “un poco” multiplican sus contextos de aparición de modo sorprendente, como se puede ver por el ejemplo recién citado y por “Atendeme-na un poco un rato” (p. 65).

Estos ejemplos son un recordatorio de que, además de constituir también una frontera movediza que penetra en las provincias del Norreste de Argentina (Formosa, Chaco, Misiones, Corrientes), Paraguay es el origen histórico de la variedad rioplatense, ya que de Asunción partió Juan de Garay, acompañado por una escolta mayoritariamente de mestizos, para fundar Corrientes y, por segunda y definitiva vez, Buenos Aires. Otras expresiones destacadas en cursiva, típicas de los

registros más coloquiales y familiares del rioplatense (“todo mal”, “pido”, “envido”, “verdad y consecuencia”), revelan más de ese parentesco sostenido presente en la lengua y casi olvidado en la historia.

Las(s) frontera(s)

El recorrido a través de las “sustancias” que flotan en el guiso de *Xirú* bajo la forma de palabras subrayadas nos permite ensayar algunas reflexiones. En la visión estructuralista deudora de Saussure la lengua es un *sistema*. Esta concepción supone un conjunto solidario de elementos de cualquier orden que adquieren su valor por vía negativa, solo en la medida en que se oponen a otro(s). Las oposiciones entre los elementos establecen los límites o las fronteras que los transforman en “auténticas” categorías y sobre esas delimitaciones se erige el sistema global. Esta visión de la lengua, como se sabe, es transferida a otros dominios culturales a partir de la ambiciosa noción de *semiología*, que multiplica por doquier los *signos* en tanto entidades positivas y negativas a la vez. En la noción de sistema, pues, se destaca la importancia del límite o frontera. Sin embargo, esos límites quedan desarticulados en el caso de *Xirú*, ya que ninguna voz narrativa aparece como completamente representativa ni consigue imponerse sobre las otras. Eso se advierte en el sistema pronominal, clave en la apropiación del sistema lingüístico que caracteriza a la enunciación, según Benveniste (1995). La subjetividad del “yo” a menudo se diluye: va bajando el volumen hasta convertirse en un susurro apenas audible, en un “nos” subrepticio que recuerda inesperadamente que hay un narrador (p. 60), o en un “yo” anónimo que ni siquiera se identifica (p. 65 y 81). Dentro de esa “confusión”, sin embargo, se reconoce el tenue predominio de una voz narrativa, la de Miguel, que –según afirma sobre sí mismo– no sabe guaraní y que –según observamos– se expresa en un castellano relativamente estándar, letrado (aunque, en ciertos diálogos, pueda

salpicarse de palabras y gramática guaraní). La de Miguel es una voz obsesionada por la voz: “A veces creés que sabés lo que tenés que decir, pero no sabés cómo”, “tu tardía voz de gallito”; “de nada sirve florear sus frases con imágenes ni figuras porque con o sin ellas algún compositor profirió la misma angustia... Él no quiere tragarse las repeticiones, las infinitas variaciones, porque aprendió que tiene que ser joven, que tiene que ser genio y profesar la originalidad en sus invenciones” (p. 68-69). Pese al predominio de su voz, a lo largo del libro, Miguel no es solo “yo”, sino también “vos” (i.e., alguien que es hablado o que se habla a sí mismo: pp .67-68) y a veces “él” (p. 69) y otras veces solo se lo percibe en diálogos con otros personajes (p. 64). También son “vos” Gabriel y María, personajes relevantes pero más desdibujados. Acaso, apelando a una vieja categoría podríamos considerarlos *deuteragonistas*. En otras ocasiones, si bien se utiliza una tercera persona narrativa, la perspectiva de la narración hablante se ancla en ciertos personajes clave, como es el caso con Antonio y Silvio. El último fragmento de Miguel (el “yo” narrador más “persistente” de *Xirú*, como queda dicho) se refiere, precisamente, a la noción de frontera: “yo no invento, no soy un engañador. El vicio de exagerar puede ser propio de este cuentero, pero la mentira está distante de mí, y yo... Yo no he cruzado esa frontera. Esa no” (p. 102). Miguel se reconoce, así, como un narrador (trans)fronterizo y la única frontera que reconoce es engañosa: la paradoja esencial de la literatura es que desdibuja (reduce al absurdo) la oposición entre “verdad” y “mentira”: es la condición de la ficcionalidad. Todas las demás fronteras, dice Miguel, han sido violadas, incluidas las físicas, las naturales, las culturales, las lingüísticas.

Es por eso que el vocabulario estructuralista (“sistema”, “oposición”, “valor”, “límites”, “categoría”) resulta radicalmente inapropiado para describir *Xirú*. Los fragmentos que lo componen conforman un *antisistema*: no hay territorios delimitados o demarcados; nada se opone a otra cosa, al menos frontalmente. Las fronteras entre los

fragmentos narrativos, las variedades e inclusive las voces de los personajes son difusas, fluctuantes y están mal “patrulladas”: no hay por lo tanto categorías claras que reconocer. Más bien, predominan las migraciones, los cruces, los contrabandos, los tráfico y el resto de los eventos “trans-”: transferencias, transmisiones, transformaciones, transmutaciones, transposiciones, traspasos... El resultado es mezclado, mixto, impuro, contaminado, adulterado, degenerado: un guiso “jopará” que no respeta ninguna receta.

La(s) literatura(s)

Xirú es un texto literario lingüísticamente fronterizo, narrativamente fronterizo: lo verificamos hasta en las varias grafías que lo componen. Hay por lo menos tres, como tres son las lenguas a las que se apela para contar: el castellano, el portugués y el guaraní, como si *Xirú* aconteciera en Foz do Iguaçu, en Puerto Iguazú o en Ciudad del Este. Y por eso decimos *triborder*: triple grafía, triple lengua, triple-frontera. Triplicidades –nada dantescas, por cierto– que arman una región hecha de pedazos, de fragmentos; de esos mismos fragmentos que confeccionan el texto de Cabrera. De hecho, *Xirú* podría remitir a la imagen de un rompecabezas, pero en un rompecabezas las piezas encajan unas con otras, tienen continuidades de formas y colores y permiten recomponer la imagen fragmentada, y, con ella, una racionalidad determinada, un sentido delimitado. En *Xirú* hay más bien un gran mural quebrado en mil pedazos (por ejemplo, como resultado de un fenomenal estallido), que ya no podrá reconstruirse, porque los fragmentos se perdieron, no encajan unos con otros, cambiaron de forma y de textura o perdieron su color original, porque el calor los modificó o los fundió. Ese conjunto de fragmentos heterogéneos (i.e., un conjunto que no forma sistema) es lo que sugiere *Xirú*.

Entonces, la de Cabrera es una textualidad que nos dice, enfática, que no existen textos originales, tampoco lenguas nacionales puras

–menos en nuestra América–, sino que hay puros contra-bandos; que leer *Xirú* es moverse entre fronteras culturales, que ese movimiento implica traducciones permanentes, y que traducir es una operación política de lectura. Es un espacio donde se reafirma también el derecho a la reescritura, a la resignificación, a la “deformación”.

Una textualidad como *Xirú* en nuestra América tiene su tradición. Queremos decir que no constituye ninguna novedad en el ámbito latinoamericano. Dentro de esa institución (una y múltiple) que llamamos Literatura Latinoamericana tenemos infinidad de textos en los que se da una alternancia de idiomas, como sucede en las crónicas andinas: Guaman Poma, Pachacuti Yamqui, Molina “el Cusqueño”, en las novelas y en la poesía de José María Arguedas o en las textualidades de Roa Bastos, entre otros ejemplos. El hibridismo lingüístico es uno de los rasgos constitutivos de no pocos textos “alternativos”. Ese hibridismo, que es constitutivo de *Xirú*, se nutre de todas las situaciones o productos de los procesos de interacción lingüística: no sólo del bilingüismo y de la diglosia, sino también de todos los lenguajes que se crean en el roce entre idiomas europeos y autóctonos. Para la alternancia de dos o más idiomas, existen varios precedentes en la comunicación oral, como por ejemplo los cantos bilingües quechua/castellano (o la conversación entre individuos bilingües con dominio de dos idiomas): “Tukuy runan willawarqan [Toda la gente me dijo] / todo lo tuve por cuento, / saqiriwanaykitaq [que tú me abandonarías], / jamás yo pensé por cierto” (Escobar, 1981: p. 113). Podríamos decir que *Xirú* es una narrativa tricultural o “narrativa de la transculturación” (Rama, A. 1980) porque crea la ilusión de una “oralidad escrita” o de una “escritura oral” que sigue los ademanes de Arguedas en Perú, de Rulfo en México y de Roa Bastos en Paraguay: tres escritores, entre otros, que configuran una “literatura alternativa escrita” (Lienhard, 1992). Allí podemos situar *Xirú*, que se inscribe en los márgenes de la cultura escritural hegemónica, márgenes en permanente desborde hacia las culturas

orales. Y de hecho, en el texto de Cabrera, la presencia de fragmentos enteros de discurso oral sirve para señalar la presencia de una cultura oral-popular y, también, cierto arraigo popular del escritor. Algunos pasajes del texto son reelaboraciones escriturales de fragmentos orales que el mismo Cabrera ha recolectado con un grabador y esto hace de *Xirú* una obra literaria escrita, pero basada (al menos parcialmente) en tradiciones orales. En este sentido, podemos decir que Cabrera es un representante de una narrativa paraguaya híbrida que intenta fundir la tradición oral guaraní con los vehículos expresivos ofrecidos por la cultura dominante escrita. Para precisar, *Xirú* reproduce la característica principal de la escritura alternativa porque hace suya una formación de tradición occidental (la literatura, podemos decir en términos muy generales) para elaborar el discurso de sectores sociales “marginados”: el de ciertas sociedades periféricas. Las prácticas simbólicas, rituales y narrativas de estos sectores predominantemente orales constituyen un “texto” que habita de varios modos en el intertexto de la narración escrita de *Xirú*. Y lo que facilita la recepción puramente “occidental” de los textos es el hecho de que el “dueño de la escritura” (el escritor) posee el dominio de su tradición, pero no por eso la presencia del “depositario del discurso oral” deja de repercutir en los entramados profundos de la narración que Cabrera entrama.

Hibridismos, fragmentos, des-homogeneidades, que verificamos en cuanto al género, a los temas y al foco narrativo de *Xirú*. En cuanto al género, los fragmentos del texto no se definen ni entre la poesía y la prosa, ni entre la novela, la nouvelle o el cuento (incluyendo las variantes populares y orales). Tampoco en el nivel conceptual *Xirú* tiene un tema definido: hay obsesiones individuales y sociales que se van entreverando oscuramente, sin decantarse en favor de un tema, un narrador, una voz o un punto de vista. Esta “indefinición” llega al paroxismo en el plano lingüístico: hay haces de tonos, registros, lenguas, dialectos (variedades, en suma) que están en permanente estado de roce. Desde el punto de vista temático los fragmentos re-

cuperan leyendas, sueños, pesadillas, discursos, películas, canciones, el tema de la homosexualidad (en este sentido, podríamos decir que *Xirú* en las fronteras de la literatura paraguaya sigue una protosenda abierta por la literatura de Carlos Colombino/Esteban Cabañas o la poesía de Osvaldo Salerno). Inflexiones que, cristalizadas en recortes de géneros diversos, conjugan ambiguamente lo personal (la sexualidad, el deseo, la amistad) y lo social (la violencia, el conflicto social, la sojización de las de la tierra, además de tradiciones y leyendas populares). Desde el punto de vista narrativo, hay un rechazo tácito del dispositivo que postula que lo “normal” (o “naturalista”) es la perspectiva excluyente de un único narrador, homogéneo y monolingüe. Tampoco hay una perspectiva unívoca; al revés, hay una multiplicidad de visiones. Ese “ojo” demasiado movedizo nos obliga a cambiar constantemente no solo de tema, sino también de posición, de cercanía al objeto, de planos, de luces y sombras.

Al respecto dos notas teóricas a manera conclusiva. La primera es que las categorías reflexivas europeas no son útiles para entender cabalmente el mundo latinoamericano (lo sabemos pero no por eso hay que dejar de señalarlo). Y la segunda, que en los territorios transfronterizos todos tienen el derecho por igual a la palabra (literaria) y a la condición narrante.

Bibliografía

AVELLANA, Alicia. *El español de la Argentina en contacto con lenguas indígenas: un análisis de las categorías de tiempo, aspecto y modo en el español en contacto con el guaraní, el toba (qom) y el quechua en la Argentina*. LINCOM Studies in Romance Linguistics 71. Munich: Lincom Europa, 2012.

AVELLANA, Alicia; KORNFELD, Laura. “Variación lingüística y gramática: el caso del español de la Argentina como lengua de contacto”. *RASAL Lingüística*, Buenos Aires, n. 1/2, p. 25-50, 2009.

AVELLANA, Alicia; KORNFELD, Laura. “Así lo que me gusta: notas sobre la interfaz sintaxis-pragmática en el español paraguayo”. *Verba* (Anuario Galego de Filoloxía), Santiago de Compostela, n. 43, p. 83-111, 2016.

- BENVENISTE, Émile. *Problemas de Lingüística General II*. México: Siglo XXI, 1995.
- CABRERA, Damián. *Xirú*. Asunción: Ediciones de la Ura, 2012.
- CARBONE, Rocco. *Putos de fuga.ar*. Diversamente deseante en Paraguay. Los Polvorines: Universidad Nacional de General Sarmiento, 2017.
- ESCOBAR, Gloria y Gabriel. *Huaynos del Cusco*. Cusco: Garcilaso, 1981.
- LIENHARD, Martín. *La voz y su huella*. Escritura y conflicto étnico-cultural en América Latina 1492-1988. Lima: Editorial Horizonte, 1982.
- LUSTIG, Wolf. "Mba'éichapa oiko la guarani? Guaraní y jopará en el Paraguay". *Papia* - Revista Brasileira de Estudos do Contato Linguístico, São Paulo, v. 4, n. 2, p. 19-45, 1996.
- RAMA, Ángel. *Transculturación narrativa en América Latina*. Ciudad de México: Siglo XXI, 1992.
- ROMAINE, Suzanne. *El lenguaje en la sociedad: una introducción a la sociolingüística*. Barcelona: Ariel, 1996.
- ROMAN, Ever, "Xirú o la literatura del coloniaje contemporáneo". Disponible en: <http://barcoborracho1871.blogspot.com.ar/2013/02/xiru-o-la-literatura-del-coloniaje.html>. Consultado el: 8 jul. 2019 (2013).

LÍRICA CONTEMPORÁNEA PARAGUAYA: SUSY DELGADO Y LA POESÍA DEL DESARRAIGO – CAMINHOS À DESCOLONIZAÇÃO

Lilibeth Janneth Zambrano Contreras*

Gilmei Francisco Fleck**

Cristian Javier López***

Resumen: En este texto buscamos revelar la esencia de una de las voces más importantes de la literatura bilingüe de la actualidad en América Latina: la lírica de Susy Delgado. Esta poeta y cuentista paraguaya, vencedora del Premio Nacional de Literatura en 2017, se expresa en las dos lenguas oficiales de su nación: el guaraní y el castellano. Susy Delgado es traductora de su propia obra, ya que, como expresa ella, hay producciones que nacen en guaraní y otras en castellano. Mismo en la condición de traductora de sí misma, la poeta no deja de mencionar lo cuanto es

* ULA-Mérida/Venezuela. Doctora en Filosofía por la Universidad de Zürich (Suiza/2010), bajo la tutoría del Dr. Prof. Martin Lienhard, con el trabajo titulado *El rostro vedado de la voz* (*Ayvu rova ikatu' ñva jahecha*), con la distinción *Insigni Cum Laude*. Profesora Titular a Dedicación Exclusiva de la Universidad de Los Andes en Mérida/Venezuela, de las cátedras Literaturas no Hispánicas (Escuela de Letras) y Literatura y Cine (Escuela de Medios Audiovisuales). Coordinadora de la Red Internacional de Investigadores de la Literatura Comparada (REDILIC-ULA). Coordinadora del Doctorado en Letras (ULA, 2019). E-mail: pyporetapeyma@gmail.com.

** UNIOESTE-Cascavel-PR/Brasil. Pós-doutor em Literatura Comparada e Tradução, pela UVigo-Vigo/Espanha. Professor Associado da Unioeste\Cascavel-PR e Líder do Grupo de pesquisa "Ressignificações do passado na América: processos de leitura, escrita e tradução de gêneros híbridos de história e ficção – caminhos para a descolonização". E-mail: chicofleck@yahoo.com.

*** UVIGO-Vigo/Espanha. Doctor en Estudios Literarios por el Programa en Estudios Literarios de la Universidade de Vigo - UVIGO en cotutela con la Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE-Cascavel-PR, Máster en artes escénicas por la Universidad de Vigo. E-mail: cj_lopez2@hotmail.com.

complejo este trabajo. En el presente artículo nos dedicamos a comentar tres poemas de su obra *Tyre 'y rape* (Camino del huérfano), de 2008: "Instinto" (*Andu reko*), "Jeho" (*Irse*) y "Desalma". En ellos podemos identificar la expresión de una voz lírica que revela toda la profundidad de sentimientos de un ser que se desprende de su tierra y necesita salir por nuevos caminos, en busca de la "Tierra sin Mal".

Palabras clave: Susy Delgado. Poesía paraguaya contemporánea. Lírica latinoamericana.

Abstract: Along this text we highlight one of the essential voices of the Latin American bilingual Literature of our days: the lyrical production by Susy Delgado. This Paraguayan poet and short story writer, who won the National Literature Price in 2017, expresses herself in both of her national languages: Guaraní and Spanish. Susy Delgado is the translator of her own production, once – how she herself expresses – some poems are born in Guaraní and others in Spanish. Even in the condition of being her own translator the poet doesn't let to mention the complexity of this task. In the present article we comment about three poems of her work *Tyre 'y rape* (The path of the orphan) written in 2008: "Instinto" (*Andu reko*), "Jeho" (*Irse*) y "Desalma". In these poems we can identify the deepness of a lyric voice which disconnects itself from its own land and needs to go for needs rods looking from the "Land without evil".

Keywords: Susy Delgado. Paraguayan contemporary poetry. Latin American poetry.

Introducción

Las voces femeninas de la literatura en el territorio de América Latina históricamente han sido silenciadas por diversos motivos de índole cultural, política y/o económica. El canon literario del continente ha sido predominantemente masculino. Por ello, ha otorgado contados espacios a escritoras, cuyas voces por lo general han estado restringidas a aquello que de acuerdo a la visión masculina de lo femenino le era posibilitado. Podemos observar que la subordinación de las mujeres en las sociedades del continente pone en evidencia dos problemas: por un lado, la subordinación al colonizado y, por otro, la sujeción al colonizador. Para reforzar esta idea nos apoyamos en la reflexión de la estudiosa Lucía Guerra, quien considera que

[...] las múltiples dislocaciones producidas por la invasión y posesión de otro territorio/cultura implican, sin embargo,

un punto de contacto en la coincidencia con respecto a una distribución de roles primarios basada en la desigualdad genérica. Tanto los colonizadores como los colonizados se regían por parámetros patriarcales que suponían una inherente y natural inferioridad de la mujer. Por lo tanto, las mujeres sufrieron una doble colonización y estuvieron expuestas a la confrontación con una modalidad dual de dominación: la de su grupo colonizado y la del colonizador. (GUERRA, 2008, p. 100).

En este sentido, entendemos que las circunstancias de desigualdad padecidas por las mujeres en nuestras sociedades desde la época de la colonización, condicionaron su acceso a determinados estratos sociales y coartaron su proceder dentro de determinadas esferas de poder. Asimismo, expone la investigadora Lucía Guerra:

Hasta la década de 1970 existió en la cultura Occidente un prejuicio oculto acerca de la literatura escrita por mujeres. Aparte de las dificultades para publicar, hecho que forzó a algunas escritoras del siglo XIX a utilizar seudónimo masculino, la crítica generalmente no les prestaba mayor atención. Y en caso de que lo hiciera, explicaba y daba un juicio valorativo del texto a partir de una noción estereotípica de *lo femenino*, destacando aspectos tales como un estilo sutil y poético, la presentación de conflictos del corazón y el esbozo de los trazos íntimos del alma femenina. (GUERRA, 2008, p. 9).

De este modo, el material literario escrito por mujeres siempre estuvo dirigido a la exploración de determinados temas junto con la prohibición de otros. En este sentido, las autoras han tenido que elaborar determinadas maneras de sortear los impedimentos mediante estrategias escriturales que les permitieran expresar su voz de manera concreta y más próxima a lo que pensaban y sentían, tomando posición frente a lo establecido por el pensamiento masculino.

En la actualidad son numerosos los estudios que buscan dar visibilidad a las obras de voces de mujeres comprometidas con su tierra y sus sociedades. Eso no deja de ser en la actualidad latinoamericana una acción descolonizadora. Es así que, en el espacio de la lírica de América del Sur, se destaca una poeta bilingüe que realiza un aporte substancial al continente por medio de una obra escritural que comparte dos raíces: la lengua guaraní y la lengua castellana. La poeta en cuestión es la autora paraguaya Susy Delgado, Premio Nacional de Literatura en 2017, quien se presenta en el ámbito de las letras como una de las voces latinoamericanas fundamentales por sus modos particulares de expresión de lo cotidiano, al descubrir de manera concreta aspectos significativos de la cultura paraguaya y, además, inquietudes, dolencias y temáticas compartidas con otros países del continente. En este sentido, consideramos el quehacer poético de Susy Delgado una actitud ejemplar a la aún necesaria descolonización de América Latina ya que en su poesía la lengua del colonizado y la del colonizador ocupan el mismo espacio y tienen la misma valoración.

En este trabajo nos interesa hablar sobre las inflexiones temáticas y los rasgos expresivos fundamentales en la poética de Susy Delgado, a partir de la interpretación del poemario *Tyre'ý rape* (Camino del huérfano), publicado por la editorial Arandurã en 2008. Es la lengua guaraní el soporte fundamental a través del cual vehiculan los códigos culturales con los que Susy Delgado teje sus poemas. Uno de estos códigos culturales está íntimamente vinculado al sentido sagrado que adquiere el lenguaje para los Mbyá-Guaraní y que está expresado en el texto *Ayvu rapyta* (El fundamento del lenguaje humano). La preeminencia de la palabra para los antiguos guaraníes está revestida de alma y es notable en su cosmogonía. Así se cuenta en este libro de los Mbyá-Guaraní que el padre Ñamandú:

Habiendo creado el fundamento del lenguaje humano,
habiendo creado una pequeña porción de amor,
de la sabiduría contenida en su propia divinidad,

y en virtud de su sabiduría creadora,
el origen de un solo himno sagrado lo creó en su soledad.
Antes de existir la tierra
en medio de las tinieblas originarias,
antes de conocerse las cosas
creó en su soledad (para sí mismo) el origen de un himno
sagrado (CADOGAN, 2008, p. 15)

Del pecho de *Ñamandú* salieron melodías sagradas que se derramaron en todas las formas palpitantes de la naturaleza. De ese ímpetu generador surgieron cada una de las deidades, con su compañera: *Jakaira Ru Eté*, portador de la neblina vivificante; *Kuarahy Ru Eté*, padre de quien será el sol, portador de la luz; *Karai Ru Eté*, portador del fuego y *Tupã Ru Eté*, portador de las aguas, los truenos, los relámpagos y las tempestades. Estas deidades serán las que inspiren los cantos a los futuros hombres. Cada manifestación divina permitirá que la humanidad prospere: “[...] Cada ser es mecido por una voz sólo suya y es dotado de una imaginación que le es propia, para así poder transitar en espirales de melodías. En la tribu todos saben, ya desde pequeños, que el decir de un ser humano es primordial” (MOWA, 2001, p. 43). Es así como Susy Delgado vuelve al sentido profundo de la palabra para los antiguos guaraníes. Ella ansía recibir sus cánticos sagrados y para ello elige desde lo más hondo de su ser los modos cómo acceder a la propia voz:

Tuerzo mi lengua,
la echo, la ovillo,
la pego, la muevo,
la arrastro,
la resbalo
hacia el fondo de mi garganta,
y entonces la saco,
la suelto, la aliso.
Y me araña el sabor
de un susurro tierno (DELGADO, 2005, p. 174-175).

La voz-mujer se articula a partir de la búsqueda incesante del habla perdida de los antiguos guaraníes. El anhelo de Susy Delgado de reintegrarse al sentido originario de la palabra guaraní será el móvil de toda su producción poética.

Esperamos con este estudio contribuir con el área que busca visibilizar y difundir las producciones de la literatura escrita por mujeres en el continente, en especial de las voces poéticas femeninas contemporáneas. Además, este trabajo pretende enfocarse en el estudio de una de las voces actuales de la lírica bilingüe de América del Sur, traducida a varias lenguas, con una producción poética prolífera que se expande en una gama de sensaciones compartidas en el espacio ocupado por la figura del escritor latinoamericano como lo es el *entre-lugar*.

Los caminos recorridos en la lírica latinoamericana: *Tyre'ỹ rape* (Camino del huérfano)

En el análisis del poemario *Tyre'ỹ rape* (Camino del huérfano) se reconocen las múltiples pérdidas que padece el sujeto de la orfandad. Una de las preocupaciones de mayor énfasis del hablante poético en este poemario es la amenaza a la soberanía territorial, alimentaria y lingüística. La degradación de la naturaleza viene acompañada de otras formas de descomposición: la degradación humana, el agudizamiento de la vulnerabilidad de los sectores sociales desplazados, silenciados y soterrados, los cambios climáticos, el desamparo de la niñez, la migración lingüística, el desplazamiento obligado y voluntario, los sobrevivientes en una tierra devastada. Todos estos aspectos son presentados por Delgado como impactos de un modelo social, cultural y político agresivo y depredador.

El poemario *Tyre'ỹ rape* (Camino del huérfano) está compuesto de dos partes a las que le anteceden unas “Breves palabras” de la autora, texto que aparece en tipografía cursiva y en el cual se dirige

a los lectores para *comentarles* que se tratan de poemas en guaraní y en castellano, ambas lenguas oficiales de Paraguay. Los que surgen en guaraní son traducidos al castellano y los que nacen en castellano son traducidos al guaraní. Es la autora la que desarrolla la compleja tarea de traducción de sus textos.

Para Susy Delgado el acto de traducir no implica el simple traslado de una lengua a otra, puesto que las dos lenguas que emplea suponen dos acepciones distintas de su propio mundo. El tránsito de una lengua a la otra se da de manera natural y responde a la necesidad de expresarse ya sea en una u otra. Hay aspectos de su entorno y de su existencia que ella manifiesta en guaraní y otros en castellano, porque siente la necesidad de escribir sobre ellos en una u otra lengua.

El poema que surge en guaraní expresa una parte de sí misma que no puede ser representada a través de la lengua castellana y viceversa. La primera se titula “Y tata” (*Fuego del agua*) y consta de los poemas “Mboriahu retã” (Patria de los pobres), “Che rerekua” (*Mi custodio*), “Grito del fuego” (*Tata sapukái*), “Canción del agua” (*Y purahéi*), “Uhéi” (*Sed*), “Ko’etĩ” (*Clarea*), “Sapy’ánte iko’ẽ” (*A veces amanece*) y que le da título a esta primera parte. La segunda parte es designada como “Desalma” y está constituida por los poemas “Instinto” (*Andu reko*), “Jeho” (*Irse*), “Una cajita” (*Mba’e ryrumi*), “Yo caminé” (*Che aguata va’ekue*) y el poema largo titulado “Desalma”, el que le da el título a la segunda parte.

Las distintas partes se integran de manera recursiva, pues ambas se cierran volviendo al punto de partida. Como fue mencionado, cada una de las composiciones líricas tiene su versión en las dos lenguas, siendo que en algunos casos la traducción se hizo partiendo del original en guaraní y otras veces de manera inversa, de acuerdo a lo explicado por la autora en el libro. No obstante, en el poema “Desalma” de la segunda parte las dos lenguas se van mezclando

con voces de otras lenguas: “[...] *el mismo incluye en sí mismo voces de otras lenguas y jergas que hoy se escuchan. Vivimos a mi parecer, en estos tiempos que corren, eso que alguien llamó Babel*”¹ (DELGADO, 2008, p. 8).

En “Mboriahu retã” (Patria de los pobres), surgido en guaraní, el yo poético hace suyo el sufrimiento de su gente. *Anochece* para ella y desde su ventana ve como “hendypu joa / tataindy mboriahúicha / tapỹi chavimi / mboriahu retã” (“*se encienden / como candelitas pobres / los ranchos / la patria de los pobres*”)² (DELGADO, 2008, p. 12-13). En los siguientes versos “Che ñe’ẽ / che yvoty ryakuã / ¿Moóiko reho? / Rejehekýi che resa / ha che akãgui / reñani / rekañy / chehegui...” (“*Custodio de mi lengua / del aroma de mis flores / de mi tierra. ¿A dónde vas? / Te escapas de mis ojos/ de mi recuerdo / corres / te escondes / de mí...*”) (DELGADO, 2008, p. 14-15), del poema “Che rerekua” (*Mi custodio*); se nos revela la angustia del hablante poético por el extravío de lo máspreciado: la lengua.

Esta pérdida, de las múltiples formas registradas en el poemario objeto de nuestro estudio, supone una experiencia desgarradora de uno de los modos de desamparo que el sujeto poético vive en su deambular. En “Grito del fuego” (*Tata sapukái*) el hablante poético presencia con impotencia como el fuego de las desforestaciones indiscriminadas: “*ahapy che retã ñu tuja / che retã ñu*” (“*quema los campos viejos / los campos olvidados*”) (DELGADO, 2008, p. 16-17) de su tierra.

En el poema “Canción del agua” (*Y purahéi*) el sujeto poético nos presenta al agua como un elemento sagrado que emana de la tierra. Aquí evoca el sentido que tenía el agua para los antiguos guaraníes: “Ella misma es canción / que canta desde siempre / desde lejos / que ya cantaba / cuando el indio / lanzaba su más largo *mborahéi* / a lo

¹ Las cursivas provienen del texto original.

² Las traducciones aparecerán entre paréntesis y en cursivas tal como en el original.

ancho de la selva" (*Ha'e voi purahéi / ipúva yma guive / mombyry guive / opuraheivami / ñande ykypue / opoi jave imborahéi ipukuvéva / ka'aguy ipukukue javeve*). (DELGADO, 2008, p. 24-25).

En el poema "Uhéi" (*Sed*) la voz poética nos refiere el estado de desolación en el que quedan sus campos después de haber sido calcinados por el fuego: "Yvy pire / ikãmba / otiri / ojeka / hasẽ / tesay'ỹme / yvykue / kokuere / tapekue / tapere / tapeatã / itakuru-vity" ("La piel de la tierra / se seca / se agrieta / se quiebra / llora / sin lágrimas / tierra desamparada / capuera destruida / camino abandonado / tapuera / camino duro / pedregal") (DELGADO, 2008, p. 38-39). El sujeto poético se encuentra indefenso, abandonado a su suerte y muestra su sensibilidad por una tierra devastada y agredida de diversas maneras: "*Pytũ purahéi / oiko'õ osýva kera'ỹ yma / oguapy isarambi opereĩ...*" ("El canto de la noche / que lastima el antiguo desvelo / se asienta se dispersa se diluye...") (DELGADO, 2008, p. 42-43).

Aquí es importante resaltar el empleo de los tres puntos suspensivos por parte de Susy Delgado. El uso de esta puntuación es frecuente en la escritura de Delgado. La significación que destaca en este uso es la idea de incertidumbre. En la cita registrada anteriormente el hablante poético nos muestra cómo se presenta "el canto de la noche", a través del empleo repetitivo de la partícula "se", que precede al verbo y opera como marca de la pasiva refleja.

La voz poética mantiene suspendida la presencia de la noche a medida que va clareando. Así, la elocuencia del silencio que suponen los tres puntos suspensivos se amplía cuando queda una o más palabras acalladas, enmudecidas y reticentes: "[...] Es el silencio instado a venir por la palabra eso que indican los puntos suspensivos: el silencio puntual, instante, presente es la palabra que no llega, impuntual, inestante, ausente... [...]" (CUESTA, 2001, p. 151).

Por otro lado, el sujeto lírico del poema "*Sapy'ante iko'ẽ*" (*A veces amanece*) parece abrigar una tímida esperanza al sentir que

a pesar de la noche profunda en la que se asienta su ser, amanece “pe angata tuja / ipirekãmbáva / ñakandumíva / iguata kangymíva / apytépe / ára safi / potĩ / piro’y” (“en medio de / esa angustia vieja / de piel seca / jorobada / de caminar débil / un día claro / límpido / fresco”) (DELGADO, 2008, p. 46-47). En el poema “Y tata” (*Fuego del agua*) el hablante poético se aferra a la memoria del fuego del hogar. En la “tata pypore” (“*Huella del fuego*”) (DELGADO, 2008, p. 48-49) se revela la memoria de los paisajes vividos y habitados que han sido arrasados por seres insensibles e indiferentes.

Nos centraremos en los poemas “Instinto” (*Andu reko*), “Jeho” (*Irse*) y “Desalma” pertenecientes a la segunda parte del poemario. Estos textos contienen a nuestro parecer una conexión importante entre sí. Son la expresión de temáticas significativas en la poética de esta autora paraguaya, quien explora en su escritura, de manera enfática, el problema causado por el desarraigo y los desplazamientos, sean estos forzosos o no. En la lectura conjunta de los tres poemas encontramos el recorrido del camino del huérfano que Delgado usa como título de su poemario. El lector puede ver la metáfora del huérfano siendo acompañada por la metáfora del desplazado y/o del desarraigado.

Así, los poemas seleccionados a nuestro parecer muestran ese transcurso que experimenta el sujeto en tres etapas. En las dos primeras composiciones el asunto nos propone a un sujeto poético que se plantea un viaje irresoluto. En el primer poema, y primera etapa, podemos notar la inclinación de salir huyendo de aquello que lo lastima o que le hiere y en el segundo poema, segunda etapa, se expresa un ansia desesperada por salir o partir, no importa a donde. La tercera composición, y tercera etapa, nos expresa el momento en el que el sujeto reflexiona sobre su situación de desarraigo una vez que ya se ha ido.

La posibilidad de irse o de partir como asunto en los primeros poemas es un hecho fundamental para entender el tercero, “Desal-

ma”, y así conectar el tema compartido por las obras líricas: el desarraigo, los desplazamientos, las migraciones. Si bien, el poemario fue lanzado en 2008 y presenta de manera actual una de las cuestiones traumáticas y evidentes de nuestra contemporaneidad.

Para comenzar el análisis, el primer poema seleccionado es “Instinto” (*Andu reko*). Este es uno de los textos del poemario que germinó en castellano y fue traducido al guaraní. En el mismo nos encontramos con un sujeto lírico que está planteándose la posibilidad de salir de su lugar, aspiración que se quiere llevar a cabo como una necesidad primaria e inexplicable de su ser:

Instinto

Yo siempre había tenido
el instinto de irme
de irme
irme
irme

No sabía hacia dónde
pero quería irme.

A veces
cuando algo
me atenazaba el pecho
yo me iba corriendo
corriendo corriendo
el corazón
saltándome en la boca
hasta el límite mismo
de la capuera
allí donde acababa mi mundo
y empezaba el misterio.

Y me quedaba un rato largo
mirando más allá
de la vieja alambrada.

Sentía una fascinación
y un llamado profundo
de aquel horizonte
aquel campo prohibido
que se extendía
hasta un cerro lejano. (DELGADO, 2008, p. 55-57).

Desde el título del poema la autora ofrece a los lectores la clave para entender el sentido del tema explorado en el texto. Compuesto por una sola palabra, el título revela múltiples significados que la poeta explorará a lo largo de la construcción lírica.

De acuerdo con el origen del significado de la palabra³, que deriva del latín que le atribuye una doble visión: como impulso o inspiración. El vocablo se refiere por un lado a acciones de índole animalesca, movidas como acciones de conservación del ser/especie. Así también, esta palabra se puede entender como una razón profunda pero sin que se tenga el tiempo para ser analizada por quien la experimenta. Por último, encontramos que la misma palabra contiene como acepción la posibilidad de entenderla como algo relativo a lo divino y referido, por lo tanto, a inspiraciones sobrenaturales.

Estas tres visiones acerca de lo que es el instinto pueden ser encontradas a lo largo de la composición de manera concreta y nos ayudan a la comprensión del sentir del yo lírico. El mismo presenta en la obra una necesidad de “irse” o salir, y ese sentimiento es explicado como un instinto del ser. Vemos así que este sentimiento puede ser ligado a aspectos arraigados a cuestiones profundas relativas al origen animal (preservación/conservación del ser). Al mismo tiempo está en unión con el mundo divino, conforme será expuesto más adelante.

El poema se estructura en cinco estrofas de versos con metros irregulares, contando en total con 27 versos. Observamos en este

³ Sobre el significado de la palabra instinto fue consultado el Diccionario de la Real Academia Española en su versión on-line: <https://dle.rae.es/?id=LnK5Dm7>.

texto, así como en todos los que forman parte del libro, una economía de signos de puntuación. En este poema específicamente tenemos la presencia de puntos al finalizar cada estrofa, pero la ausencia de cualquier otro signo. Este hecho nos hace pensar en la necesidad del sujeto lírico en expresar de manera continua su angustia ante la sensación que experimenta.

Dentro de la estructura del poema podemos encontrar tres partes definidas. La primera compuesta por las dos primeras estrofas. En ella el yo lírico presenta para el lector el instinto que desde su origen lo acompañó: Irse. Este verbo será repetido con insistencia en esta parte de la composición, cinco veces.

La segunda parte que consideramos en esta estructura es la conjunción de la tercera y cuarta estrofa. En ella se explica el carácter físico, corporal-concreto del mencionado instinto: “[...] cuando algo / me atenazaba el pecho / yo me iba corriendo / [...] / el corazón / saltándome en la boca” (“[...] oĩ jave / che pyti’a jopýva / ahávami añani / [...] / che korasõ / opopo che jurúpe”) (DELGADO, 2008, p. 54-55). Además, si bien esta parte de la composición demuestra una condición mucho más ligada a la acepción del instinto como preservación, al final de esta parte se comienza el planteo más cercano a lo espiritual: “allí donde acababa mi mundo / y empezaba el misterio.” (“opahápe-ve yvy aikuaáva / oñepyrũhápe heruguã”) (DELGADO, 2008, p. 56-57). Esta parte termina con la imagen del yo lírico deseando salir, cruzar la capuera: “[...] / Y me quedaba un rato largo / mirando más allá / de la vieja alambrada. / [...]” (“[...] /Ha apytávami upépe are porã / amañahápe pe oĩva / kokue rokái amogotyovérehe”) (p. 56-57).

La tercera y última parte del poema está compuesta por la última estrofa. En ella encontramos la voz del sujeto lírico expresando el sentido metafísico del instinto. Este hecho lo podemos comprobar con el discurso del sujeto lírico que nos expone que “Sentía una fascinación / un llamado profundo” (“Che py’a raha / ha che renói

hatã vaicha”) (p. 56-57). Ese llamado lo hace el horizonte y el campo, ambos caracterizados como prohibidos.

De esta manera, vemos como la poeta consigue explorar y reunir en la composición lírica las sensaciones diferentes pero combinadas de la palabra instinto, para explicar la sensación experimentada por el sujeto lírico. Así, vemos que la necesidad de la persona que emprende el camino del huérfano y que experimentará la sensación del desarraigo comienzan con este poema.

La segunda composición seleccionada, a diferencia de la anterior, nació en lengua guaraní y obtuvo su traducción al español. En este poema el sujeto lírico plantea el ansia de salir sin importar el lugar de destino:

Jeho

Jeho
jeho rei
tenondégotyo
tapykuégotyo
oimehágotyo

Pytüháme
kyhyje pópe
toky
tosunu
aratiri toikyĩ
tapere
toipeju yvyty tarova
taro’y
toike pirĩ amoite
py’ a
ruguápeve

Ñe’engu
resatũ
pyvã
jyva’ỹ

ahoja'ỹme
 kuarahy'ỹme
 mbyja'ỹme
 tataindy'ỹme
 jehó
 jehó
 jehó... (DELGADO, 2008, p. 59-61).

En este poema encontramos, tal como en el anterior, que el discurso se dispone en una estructura ternaria. Asimismo, está compuesto por 27 versos. La obra presenta tres estrofas en las que se observan la falta de signos de puntuación y el uso de versos irregulares. Se distingue en este poema el empleo de la estructura monoléxica de los versos. Cada palabra posee una dimensión peculiar en el universo del poema, gracias al carácter aglutinante que caracteriza a la lengua guaraní. La palabra guaraní alcanza una carga semántica distinta al significado en lengua castellana. De este modo, Susy Delgado toma distancia de las formas sintácticas complejas de la lengua castellana, despojándose de las prácticas elocuentes de las ataduras retóricas.

La primera estrofa, de cinco versos, no presenta a un yo lírico que plantea la necesidad de irse, no se especifica un lugar exacto. Lo destacable en esta estrofa es el ansia de salir: "Jehó / jehó rei" ("*Irse / irse nomás*") (DELGADO, 2008, p. 58-59). La sensación de desesperación por irse se ve intensificada por los siguientes versos en los que leemos que no importa el lugar a dónde se quiere ir, pues lo importante es el hecho de irse: "tenondégotyo / tapykuégotyo / oimehágotyo" ("*hacia adelante / hacia atrás / hacia cualquier lugar*") (p. 58-57).

La segunda parte del poema, segunda estrofa, expresa condiciones físicas/espaciales de ese viaje. Podemos observar que la idea de irse, presentada en el primer poema, es completada en éste en el cual se nos demuestra que el sujeto lírico es consciente de las adversidades que se pueden presentar ante la acción de irse. El hablante poético nos expone en esta estrofa elementos que nos evocan a un

viaje realizado a la intemperie, sin abrigo ninguno. Para ello son mencionados elementos como “oscuras”, “llueva”, “truene”, “el rayo corte”, “sople el huracán” y “haga frío”. Todos estos símbolos que nos remiten a las adversidades del tiempo, tienen conexión con lo experimentado por el propio sujeto, pues la cuestión planteada es la de ir aunque se esté “kyhyje pópe” (“*en manos del miedo*”) o “toike pirĩ amoite / py’a / ruguápeve” (“*penetre el escalofrío / hasta el fondo / del alma*”) (DELGADO, 2008, p. 58-59).

La tercera parte del poema expone los estados físicos/corporales de esa salida. El sujeto poético, que expuso su desesperación por salir en el primer párrafo, vuelve a intensificar la idea presentada antes y en esta sección expresa las condiciones físicas mezcladas con circunstancias externas: “Ñe’engu / resatũ / pyvã / jyva’ỹ” (“*Mudo / ciego / rengo / manco*”) y “ahoja’ỹme / kuarhy’ỹme / mbyja’ỹme / tataindy’ỹme” (“*sin abrigo / sin sol / sin estrella / sin candela*”) (DELGADO, 2008, p. 60-61), para terminar con la repetición del verbo ir y puntos suspensivos como algo que es menester en su existencia: “jeho / jeho / jeho...” (“*irse / irse / irse...*”) (p. 60-61).

Los poemas que siguen a “Instinto” y “Jeho” son “Una cajita” y “Yo caminé”; ambos se han gestado en castellano. En “Una cajita” (*Mba’e ryrumi*) la voz poética nos habla de cómo en el momento de la partida ella llevaba en sus manos la cajita (como se llevan en la memoria los recuerdos de lo vivido y lo habitado) en donde traía todas sus cosas más estimadas y los recuerdos de los seres que marcaron su existencia: “Yo llevaba todo eso / en mi regazo / en una caja / una pequeña caja de cartón” (*Che aguerahapaite umíva / che rupa’ũme / peteĩ mba’e ryrúpe / mba’eyrumi kartõgui japopyre*) (DELGADO, 2008, p. 64-65).

Es pues una imagen desgarradora que nos pone en la situación de quien tiene que irse, arrastrando con todos los instantes vividos y los lugares habitados como quien no termina de partir. Este ser está destinado a vivir en una zona intersticial en donde no se hallará

ni en el lugar de partida ni en el lugar de llegada. Al traer consigo todas aquellas cosas que la atan al lugar de partida, su existencia permanecerá suspendida en el tiempo, en un instante, ausente de momento, abandonada en esa extraña reticencia.

Lo antes expuesto se enfatiza en el poema “Yo caminé” (*Che aguata va’ekue*): “Yo caminé juntando / la arena y las piedritas / que había pisado / Yo no quise olvidar / ese camino / que anduve con el alma / quise guardarlo / y caminarlo de nuevo algún día” (*Che aguata va’ekue ambyatyhápe / yvyku’i ha itamimi / apyrüva / Che ndacheresaraiséi va’ekue / upe tapégui / aguata hague che py’aite reheve / añongatuse va’ekue / agueroguata jey haguã / sapy’ánte*) (DELGADO, 2008, p. 66-67).

En su tránsito ella se da cuenta que no puede volver al camino andado porque lo ha extraviado: “Ocupada en guardar / el camino completo / en los bolsillos / no me había percatado / de que el mismo / se me escurría / por el menor puntito descosido” (*Añepia’āhápe / añongatu upe tape ipukukue / che aokuápe / ndahechái kuri / ojehekýi / ha ho’a hague ohóvo / che ao osoromihárupi*) (DELGADO, 2008, p. 68-69). En ese camino escurridizo se ha quedado su vida postergada. Aparece de pronto rezagada en el espacio-esfera-memoria donde ella deja de ser la que fue, para existir en el afuera, adoptando una existencia fracturada y condenada a la intemperie absoluta.

El tercer poema seleccionado para este artículo, “Desalma”, con el cual termina el poemario *Tyre’ỹ rape* (Camino del huérfano), posee una estructura extensa, contando con 43 estrofas y 348 versos en metros variados. Por razones de extensión del trabajo serán mencionados algunos puntos clave para la comprensión de este texto. Cabe destacar que los poemas anteriores nos muestran un recorrido en la lengua que se une a “Desalma”.

El primer poema germina en castellano, el segundo en guaraní pero “Desalma” es la mezcla de ambas lenguas, posicionándose como una escritura realizada en el espacio del *entre-lugar*.

El poema “Desalma” tiene como epígrafe un fragmento de “El ciclo de Los Gemelos”, recopilado por Miguel Alberto Bartolomé, antropólogo argentino, nacido en Posadas, Provincia de Misiones y quien migra a México en 1972. El pasaje que ha tomado Susy Delgado de “El ciclo de Los Gemelos”, nos muestra la drámatica escena en la que Kuarahy y Jasy intentan inútilmente revivir a su madre. Este trágico episodio nos revela el hilo conductor del poema “Desalma”.

Aquí estamos en presencia de una voz poética que se ve de pronto fuera del cálido abrigo de la esfera-útero del cuerpo de la madre: “¿Dónde estabas / dónde estás / dónde estarás? / Útero / del principio / y del final / memoria del regazo / soporte de mis pies / inaugurando el mundo / utopía del regreso / ¿Dónde?” (DELGADO, 2008, p. 72). Es en esta relación ontológica del tipo feto-placenta en la que se instala el hablante poético de “Desalma”. Es el “macro-útero” la esfera donde el sujeto poético intenta morar sin éxito en su tránsito permanente en busca de la Tierra sin Mal. Se trata de una utopía bio-ontológica que ansia recrear la acogedora y protectora caverna y restablecer la seguridad de la microesfera íntima de la pareja ontológica de los gemelos.

Es justamente la relación “madre-hijo(a)” la primera esfera en la que se instala el sujeto. Este albergue se reproducirá a lo largo de la vida en espacios-reminiscencias. Las distintas esferas que intentará habitar el sujeto en continuo tránsito se parecerán al añorado espacio en el interior de la madre. Es el primer drama del sujeto en exilio. Es la primera pérdida que registra “Desalma”, a partir de la cual se desencadenarán las otras formas de exilio reales o simbólicas.

El drama del sujeto en tránsito es que siempre está condenado a abandonar las esferas seguras donde ha morado por cortos o largos períodos: “Hoy voy / a la deriva / en la vía / del puro extravío / traveso en una travesía / sin puerto de salida / ni llegada” (DELGADO, 2008, p. 83). Las interrogantes que se plantea la voz poética le trazan

un camino de incertidumbres. No será fácil o será imposible encontrar la manera idónea cómo afrontar la existencia fuera del seno materno. Es el primer desenraizamiento que sufre este sujeto en tránsito.

Luego será la pérdida de la patria la que lastimará la herida que le ha producido el nacimiento. El sujeto en tránsito es siempre desplazado a un más allá de la frontera, hacia un espacio desconocido para él, en donde debe encontrar la forma de sobrevivir a la intemperie: ¿Cuándo fue que empezaste / a agrietarte? / ¿Por qué te fuiste / resquebrajando / quebrando / cayendo? / ¿Cuándo acabaste siendo / un puñado de escombros? / ¿Cómo pudieron arrancarme de ti? / ¿Quién instauró la lejanía? / ¿En qué lugar te quedaste / mi lugar?" (DELGADO, 2008, p. 73-74).

Fuera de su lugar, al desaparecer la imagen consoladora de sus espacios vividos y habitados se ve expuesta y debe arreglárselas para poder subsistir en el desamparo absoluto. El olvido la asecha y ya no sabe dónde quedó la canción de los abuelos "que hería dulcemente el alba" (p. 74) y los cuentos que escuchaba junto al fuego del hogar, dónde su acento guaraní "para nombrar el mundo" (p. 74) y el mate "para matar las horas" (p. 76). Asimismo, el olvido la traiciona constantemente: "Hoy / araño el recuerdo / buscando los rostros / que esculpieron mi rostro. / He olvidado / la voz de mis padres / el olor de mis hijos / el sabor del amor / Hoy / el olvido / me mata de a poco / no recuerdo siquiera / cómo eran mis ojos / ni cómo hacían ellos / para deletrear el mundo" (p. 78).

Es innegable la coexistencia (en el exilio) de sujetos en tránsitos que son expuestos a nuevas formas de vida al descubierto. La pérdida del nombre es otro de los dramas del sujeto en exilio: "Hoy no sé / si me llamo María / Juan / Teresa / Francisco / Rosa / Ramón / o Soledad / Se me ha perdido / no sé dónde / la cédula de identidad / y hoy no sé / cómo me llamo" (p. 79). Es así como el presente sujeto del *entre-lugar* no llega a reconocerse a sí mismo en el lugar de destino.

Este desconocimiento involuntario se acentúa por las nominaciones negativas a través de las cuales los(as) desplazados(as) son estigmatizados(as) en relaciones de poder asimétricas de dominación y subalternidad: “Si *paragua / bolita / sudaca / chola / guarango / cabecita negra / pinche cabrón / grasa / plaga / ciruja / chorro / turro / pendejo / indio / caballo loco / pokyra / loser / ganchero / cartonero / macoñero / reventada / hijo de la chingada / popinda / terrorista / puta barata / o carne de pornoshit*” (p. 79-80).

Estos nombres despectivos con los que son denominados los(as) silenciados(as) en tránsito, son medios que encuentra la sociedad de destino para categorizar al extraño(a). Los sujetos en tránsito son desacreditados y recludos en un espacio intersticial:

[...] Los símbolos de prestigio pueden contraponerse a los *símbolos de estigma*, es decir, a aquellos signos especialmente efectivos para llamar la atención sobre una degradante incongruencia de la identidad, y capaces de quebrar lo que de otro modo sería una imagen totalmente coherente, disminuyendo de tal suerte nuestra valorización del individuo [...] (GOFFMAN, 2001, p. 58).

La visibilidad de ciertos rasgos corporales como el color de la piel, la lengua y su uso, por ejemplo, constituyen estigmas visibles que revelan una identidad desacreditada, deteriorada y ambivalente. Estos sujetos estigmatizados están condicionados por identidades estándares que no le ofrecen tranquilidad sino incomodidad. En el lugar de destino los sujetos en tránsito (voluntaria o involuntariamente) ya no pueden identificar nada de sí. Lo que han dejado atrás pierde en el lugar de llegada sus tonos y matices. De este modo, están obligados a andar por “otra historia / otro paisaje / otra lengua / otro sueño” (DELGADO, 2008, p. 86). Así, hacer visibles esas imágenes en la poesía paraguaya es vía y camino a la descolonización para toda la América Latina.

El poema “Desalma” es una obra que expresa de manera clara el camino del huérfano, el sendero andado por el desarraigado, aquel que está en continuo tránsito: “Camino / descamino / despatria / deslugar / desorilla / descuerpo / deshondura / desnorte / desencuentro” (DELGADO, 2008, p. 89). La composición nos presenta a un sujeto lírico que no encuentra un asidero, es un ser que viaja a la deriva y que durante ese recorrido, en ese viaje y/o camino va dejando hasta su lengua y su nombre: “Camino / desaire / desagua / desfuego / desangre / deslengua / desvida / desalma” (DELGADO, 2008, p. 90).

Es un poema de carácter desgarrador y que tiene grandes conexiones con los hechos de la actualidad en este siglo. En el poema “Desalma” se nos presentan las reflexiones de un sujeto en tránsito que se desplaza no sólo de manera física, con su cuerpo, sino que ve cómo su lengua se mueve con él y su identidad se disloca hasta perderse en múltiples identidades. Este hecho planteado por el tránsito crea un continuo conflicto en el sujeto lírico que experimenta el desplazamiento y así el desarraigo. El hablante poético expone en este poema el hecho de que ya ha ido, algo que ansiaba en los primeros poemas, y en este momento se encuentra en un estado ambivalente, antagónico que nos muestra su estado de indefensión y vulnerabilidad creciente: “Hoy / el olvido / me mata de a poco / no recuerdo siquiera / cómo eran mis ojos / ni cómo hacían ellos / para deletrear el mundo” (DELGADO, 2008, p. 78).

En “Desalma” el sujeto lírico comienza y termina la composición con las siguientes interrogantes: “¿Dónde estabas / dónde estás / dónde estarás?” Al final del poema el hablante poético en tránsito permanente actualiza e insiste en el ansia de los antiguos guaraníes por la Tierra sin Mal. Así, el discurso poético se muestra consciente de la necesidad de descolonización, de aceptación de las múltiples identidades, de los caminos diversos, de las tantas y posibles formas de interrogarse por su esencia.

La autora agrega al final del poema tres puntos suspensivos. Esta puntuación silenciosa acentúa el estado de indeterminación en el cual se encuentra el sujeto poético desplazado. Los tres puntos suspensivos al final de “Desalma” aluden al advenimiento postergado de una Tierra sin Mal suspendida en el discurso. La esperanza de una tierra sin males instada a venir por la palabra enmudecida y reticente. El yo lírico comienza con el cuestionamiento y realiza en el medio del poema una enumeración de las cosas que ha perdido y que va perdiendo, para terminar con la expresión del deseo del lugar que busca o espera. La figura de la Tierra sin Mal es en la mitología guaraní muy potente e importante. Ésta es considerada como ese lugar o tierra de esperanza, un lugar último donde todo está despojado de males, está asociado con la palabra alma que es el lugar donde es posible habitar sin sufrimiento y sin padecimientos. Rescatar esa esencia del pueblo guaraní, de sus mitos e creencias, se constituye en posibles vías de descolonización, de valoración de las múltiples identidades en América Latina y de una expresión poética singular, pues, como afirma la misma autora, algunos poemas de ella nacen mismo en guaraní.

Referencias

- BHABHA, Homi. *El lugar de la Cultura*. Buenos Aires: Manantial, 2002.
- CADOGAN, León. *Antología de literatura guaraní*. Caracas: Fundación Editorial el perro y la rana, 2008.
- CUESTA Abad, José M. *La escritura del instante. Una poética de la temporalidad*. Madrid: Akal, 2001.
- DELGADO, Susy. “Ayvu membyre (Hijo de aquel verbo)”. In: DELGADO, Susy; MARSAL, Carlos Villagra. *Ñe’ẽ jovái* (Palabra en dúo). Asunción: Letras Paraguayas / Arandurã, 2005.
- DELGADO, Susy. *Ogue jave takuapu* (Cuando se apaga el takuá). Asunción: Arandurã, 2010. p. 86-87.
- DELGADO, Susy. *Tyre’ỹ rape* (Camino del huérfano). Asunción: Arandurã, 2008.
- GOFFMAN, Erving. *Estigma. La identidad deteriorada*. Buenos Aires: Amorrortu, 2001.

GUERRA, Lucía. *Mujer y escritura: fundamentos teóricos de la crítica feminista*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2008.

MELIÀ, Bartomeu. "Prólogo. Voces y ritmos de mujer". In: DELGADO, Susy. *Ogue jave takuapu* (Cuando se apaga el takuá). Asunción: Arandurã, 2010.

MELIÀ, Bartomeu. "Tataypýpe. El fuego y la palabra". In: Delgado, Susy. *Ñe'ẽ jovái* (Palabra en dúo). Asunción: Letras Paraguayas / Arandurã, 2005.

MIOWA, Yara. *Kuarahycora* (El círculo del sol). Barcelona: Ediciones Urano, 2001.

AS PERSONAGENS SUBALTERNAS EM JOSEFINA PLÁ

Facunda Concepción Mongelos Silva*

Rosana Cristina Zanelatto Santos**

Resumo: Neste artigo, nosso propósito é discorrer acerca da subalternidade das personagens femininas nos contos “Sisé”, que está no livro *La pierna de Severina*, e “La mano en la tierra”, inscrito no livro do mesmo nome, ambos de Josefina Plá (2006 e 1996, respectivamente), escritora de origem espanhola que adotou o Paraguai como seu país. Assim, para esta discussão, valemo-nos especialmente dos estudos sobre a subalternidade, com as contribuições de autores como John Beverley (2004), Walter Mignolo (2003) e da indiana Gayatri Chakravorty Spivak (2010), entre outros.

Palavras-chave: Literatura Paraguuaia; Mulher; Subalternidade; Josefina Plá.

Resumen: En este artículo, nuestro propósito es discutir la subalternidad de los personajes femeninos en los cuentos “Sisé”, que compone el libro *La pierna de Severina*, y “La mano en la tierra”, que compone el libro del mismo nombre, ambos de Josefina Plá (2006 y 1996, respectivamente), escritora de origen español que adoptó el Paraguay como su país. Así, para esta discusión, utilizamos especialmente los estudios sobre subalternidad, con las contribuciones de los autores como John Beverley (2004), Walter Mignolo (2003) y de la indiana Gayatri Chakravorty Spivak (2010), entre otros.

Palabras-clave: Literatura Paraguaya; Mujer; Subalternidad; Josefina Plá.

* Mestra em Estudos de Linguagens pela Universidade Federal de Mato Grosso do Sul. Doutoranda em Educação na Universidade Católica Dom Bosco. Professora Assistente da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul - Câmpus de Aquidauana. E-mail: facundamongelos@gmail.com.

** Doutora em Letras pela Universidade de São Paulo. Estágio Pós-Doutoral na Universidade de Brasília. Professora Titular da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul - Câmpus de Campo Grande. PQ - CNPq. E-mail: rzanel@terra.com.br.

Nos contos de Josefina Plá (2006) reunidos em *La Pierna de Severina*, constatamos a representação da violência praticada contra as mulheres, as crianças, e os indígenas, enfim, contra a população de classe mais baixa da sociedade paraguaia, por sua posição de subalternidade. Para Spivak (2010), o termo subalterno, resgatado de Gramsci, é atribuído ao se referir ao “proletariado”, ou melhor, “[...] àquele cuja voz não pode ser ouvida”.

Plá, em consonância com as lições de Spivak (2010, p. 12), expõe nos seus contos a representação das “[...] camadas mais baixas da sociedade constituídas pelos métodos específicos de exclusão dos mercados, da representação política e legal, e da possibilidade de se tornarem membros plenos no estrato social dominante”.

Ao dissertar sobre a subalternidade, Beverley (2004, p. 23) assevera que “[...] os estudos subalternos tratam sobre o poder, quem tem e quem não o tem, quem está ganhando e quem está perdendo”. Diante disso, propõe uma nova maneira de produzir conhecimento, como também cuida da dificuldade de representar o subalterno nos discursos disciplinares dos intelectuais.

Assim, Beverley (2004, p. 23) compartilha com Spivak (2010) a definição do conceito do subalterno: “[...] se o subalterno pudesse falar, isto é, falar de uma forma que realmente nos intime, então, ele deixaria de ser subalterno”, porque a partir do momento em que o sujeito produz práticas discursivas ele deixa de ser subalterno.

Por seu turno, Walter Mignolo (2003, p. 14) apresenta projetos que contribuem para a recuperação das “[...] histórias locais como produtoras de conhecimento que desafiam as histórias e as epistemologias globais”, pois tais produções são encontradas somente na língua inglesa. Também critica a colonialidade do poder e o longo processo de subalternização do conhecimento, sugerindo, diante disso, a emergência de novos “[...] *loci* de enunciação” (MIGNOLO, 2003, p. 21), descritos como “gnose liminar”, que é a razão subalterna

pleiteando a afirmação e a descolonização de saberes historicamente subalternizados.

Tendo como foco a posição de subalternidade, o sujeito subalterno e o *locus* de enunciação, é possível demonstrar, por meio dos contos de Plá, ambientados num país periférico, no caso o Paraguai, que é possível produzir conhecimentos, o que desafia o adágio do pensamento hegemônico de que quem está às margens, nas periferias, não formula discurso teórico, nem produz conhecimento.

Historicamente, os países latino-americanos estiveram sob o domínio dos impérios espanhol e português a partir da expansão marítima, durante o século XVI até o início do século XIX.

Segundo Ribeiro (2007), com a expansão ultramarina constituiu-se um novo processo civilizatório, lançando-se os europeus sobre todos os povos em ondas sucessivas de violência, de cobiça e de opressão. Para Bonnici (2009), a civilização europeia moderna considerava-se mais desenvolvida, convencendo-se de sua superioridade cultural e intelectual diante dos ameríndios e também diante de outros povos, além da inferioridade das mulheres. Essa pretensa superioridade levava os europeus a “civilizar”, a “ensinar” esses povos das margens, sobretudo, os ameríndios da América Latina, considerados povos sem cultura, não letrados e selvagens.

De acordo com Cardozo (2011), com a vinda dos espanhóis às terras paraguaias, os conquistadores se depararam com uma cultura muito diferente da sua. Diante disso, as opiniões se dividiam. De um lado, estava o religioso Bartolomé de Las Casas e de outro, o historiador Gonzalo Fernández de Oviedo: enquanto o primeiro considerava os indígenas inocentes, sem maldades, submissos, pacientes, pacíficos e virtuosos, para o segundo, eles eram povos inferiores que não aceitavam os hábitos e os costumes dos civilizados. Assim, ao contrário de Las Casas, para Fernández de Oviedo, os indígenas eram preguiçosos, pervertidos, enganadores, folgados,

idólatras e sensuais em demasia. Imagetivamente, o choque cultural se deu pela naturalidade como a nudez era tratada pelos indígenas. Fernández de Oviedo (apud CARDOZO, 2011, p. 39)¹ segue com as indagações acerca de uma cultura desconhecida e da não aceitação da diferença do “outro”, questionando: “O que se pode esperar de um povo cujos crânios são tão densos e duros que os espanhóis têm de ter cuidado no combate ao atingir a cabeça para que suas espadas não embotem?” (tradução nossa).

Essa era a visão do conquistador europeu ao se deparar com uma civilização tão diferente daquela do Velho Mundo. O habitante do Novo Mundo seria um povo sem cultura, inferior, selvagem, sem alma, por isso destinado a ser escravo de um povo civilizado e produtor do conhecimento, como os europeus.

Nos contos de Plá (2006) reunidos em *La Pierna de Severina*, constatamos a representação da violência civilizatória europeia e dos maus-tratos impingidos desde a pequena índia até a mulher mutilada: trata-se de uma herança do poder do colonizador e sua crença na superioridade de sua civilização, constituindo todo um imaginário de dominação e de espoliação. Diante disso, os colonizadores se acham no direito de civilizar, a seu modo, o colonizado. Por isso, perseguiram e apresavam os indígenas para trabalhos forçados: os homens na extração mineral e na agricultura e as mulheres na colheita dos frutos, na cozinha; elas também eram abusadas sexualmente pelo branco, pois não havia mulheres brancas no Novo Mundo. Segue um fragmento do conto “Sisé” para constatar os maus-tratos perpetrados pelos europeus aos habitantes do Novo Mundo:

Chegou uma nova cozinheira, uma mulher magra, bigoduda, impaciente, que gritava com Sisé e a sacudia a cada

¹ “*Qué puede esperarse de una gente cuyos cráneos son tan gruesos y duros que los españoles tienen que tener cuidado en la lucha de golpearlos en la cabeza para que sus espadas no se emboten?*”

momento como se fosse um pano de prato. [...] Mas a patroa já não tomou mais o mate, nem balançou mais o chinelo dependurado do dedo gordo do pé no corredor. Nem voltou a bater em Sisé. Outros batiam nela com a ordem da patroa. Com o chicote. Com exceção da cozinheira, que a batia com o galho de *typycha jhú* para que se lembrasse. (PLÁ, 2006, p. 54-55. Tradução nossa)²

A representação da violência sofrida pela jovem indígena é a imagem da violência contra a colonizada, enquanto a autora da violência representa o colonizador: a patroa ficou acamada, no entanto, a garota recebia a surra de outros. Já a cozinheira, além das sacudidas que lhe dava, batia-lhe com o galho da erva *tepychá jhúm*, que, no Paraguai, é usada para fazer vassoura para varrer chão batido ou para tirar a brasa do *tatacuá* (forno a lenha). De acordo com a crença popular, essa erva acalma as crianças.

No Brasil, os indígenas e os africanos escravizados também sofreram violência física. As negras escravizadas, além da violência física, sofreram também com os abusos sexuais praticados pelos seus senhores, uma prática comum no Novo Mundo. Na literatura brasileira, Monteiro Lobato (1948, p. 5) representa essa violência contra as negras escravizadas no Brasil no conto “Negrinha”, que está no livro de mesmo título: “O corpo de negrinha era tatuado de sinais, cicatrizes, vergões. Batiam nele os da casa todos os dias, houvesse ou não houvesse motivo. Sua pobre carne exercia para cascudos, cocres e beliscões a mesma atração que o ímã exerce para o aço.”

Ainda que não nos detenhamos na comparação entre as narrativas de Plá e de Lobato, salientamos que tanto em “Sisé” quanto

² “Vino la cocinera nueva, una mujer flaca, bigotuda, impaciente, que gritaba a Sisé la sacudía a cada paso con si sacudiera el trapo de cocina. [...] Pero la señora ya no tomó más el mate no balanceó la zapatilla colgada del dedo gordo del pie, en el corredor. Ni volvió a pegar a Sisé. Le pegaban otros por orden suya. Con el talero. Menos la cocinera, que le pegaba con una ramita de *typychá jhú* para que recordara”.

em “Negrinha” é marcante a representação da violência do poder colonial. Na esteira de Mignolo (2003), trata-se do imaginário remanescente do sistema mundial colonial e também moderno. Assim, tanto o indígena quanto o negro apresado na África deveriam/devem executar as tarefas impostas a eles, sendo forçados à escravidão. A posição de subalternidade dos povos latino-americanos vem desde o período colonial, com a ocupação da terra pelos primeiros exploradores europeus. De forma análoga, aconteceu com o africano trazido para o Novo Mundo, a fim de suprir a falta de mão de obra na América Latina e no Caribe.

O “eurocentrismo” originado no Renascimento tornou-se uma metáfora para descrever o processo de colonização: um período de conquistas e também de conflitos coloniais internos e de disputas pelo poder entre os países europeus (Espanha, Portugal, Inglaterra e Holanda) no final do século XVII. Tal conflito foi especialmente desgastante para os impérios espanhol e português. Emergiram, então, os impérios britânico, francês e holandês, já alicerçados no Iluminismo do século XVIII.

É preciso destacar a contribuição do cristianismo para a expansão ultramarina europeia, pois os conquistadores recebiam apoio da Igreja Católica, para catequizar o povo pagão. Assim, os ameríndios eram forçados a reconhecer e a adorar um outro deus e a professar a fé do branco. Para o conquistador europeu, o ameríndio não tinha alma, por isso, o tratava como um selvagem. Além da imposição do catolicismo, a resistência à exploração das riquezas da terra dizimou muitos povos na Mesoamérica, como os impérios asteca, inca e maia.

Segundo Ribeiro (apud MIGNOLO, 2003), os ameríndios, além da privação de suas riquezas, também sofreram com a imposição de que eram inferiores do ponto de vista racial. Como vimos nas duas passagens extraídas do conto “Sisé”, Plá (2006) representa os maus tratos sofridos pela mulher indígena na sociedade paraguaia, por

sua posição de subalterna, bem como Lobato, que apresenta o lugar subalterno de Negrinha, filha de uma negra escravizada, mesmo após a abolição da escravidão, numa demonstração da persistência do preconceito, da exploração da mão de obra negra e dos açoites.

Convém lembrar que, juntamente com a expansão marítima, surgiu o princípio do sistema capitalista moderno dos câmbios econômicos. As colônias eram vistas como fontes de matérias-primas para o sustento da metrópole, e os ameríndios serviam como mão de obra escravizada. No Paraguai, existia um sistema, *Las encomiendas*³, e no Brasil, os “bandeirantes”⁴, responsáveis pela perseguição e pelo apresamento de indígenas. As terras do Novo Mundo precisavam desenvolver-se economicamente, mas não havia trabalhadores brancos, por isso submeteu-se o indígena à servidão.

De acordo com Ribeiro (2007), a metrópole retirava da colônia os metais preciosos como ouro e prata, vegetais como pau-brasil no litoral brasileiro, erva-mate do lado paraguaio, mas também em terras

³ “*La encomienda*: um sistema empregado no Paraguai colonial que depois se difundiu por todo o continente americano. Antes desse sistema, os colonizadores escravizavam os índios, pois os consideravam seus escravos, visto que se consideravam povos civilizados; por isso, a posição indígena de escravo. Com a implantação do sistema de *La encomienda*, o índio deveria entregar um tributo ao *encomendero*, mas como os índios não tinham condição de cumprir essa exigência, deveriam cumprir esse tributo com o seu trabalho. O índio deveria obedecer e servir dentro das disposições legais; não poderia mudar da cidade e nem trocar de casa. O *encomendero* é o responsável na instrução intelectual como também na instrução religiosa do catolicismo” (CHAVES, 2010, p. 61. Tradução nossa).

⁴ Os bandeirantes foram responsáveis pela conquista do interior e pela expansão dos limites das fronteiras do Brasil para além do limite do Tratado de Tordesilhas, acordo firmado entre Portugal e Espanha, com o intuito de dividir a posse das terras do Novo Mundo. Entretanto, os resultados dessas expedições foram desastrosas para os indígenas. Com o bandeirismo de apresamento, os indígenas foram submetidos à escravidão, a deslocamentos e à descaracterização de sua identidade cultural; eles foram dizimados tanto pela violência dos colonizadores como pelo contágio de doenças dos brancos, pois os seus organismos estavam desprevenidos de defesas (HOLANDA, 1985, p. 285).

brasileiras, tudo isso aproveitando a mão de obra indígena, privando os indígenas de sua riqueza e do fruto de seu trabalho. Com a retirada dos metais preciosos, a metrópole portuguesa, por exemplo, mantinha o controle e a manutenção do exército, como também pagava suas dívidas com o império britânico, que estava em ascensão e era detentor do poder econômico na Europa.

Lembramos também que, com os conquistadores, vieram os cronistas do rei, para relatar as viagens, como eram as terras do Novo Mundo, a paisagem e seus habitantes. Tanto os cronistas portugueses como os espanhóis revelaram o Novo Mundo à imaginação europeia; nos escritos, estavam os que viviam na América, os ameríndios, descritos como selvagens, desnudos, ingênuos e prontos para a catequese católica (JOSEF, 1989).

No conto “Sisé”, vemos o relato sobre a beleza exótica do Novo Mundo, a nudez, sobretudo, a cor da pele, dos lábios, dos cabelos, dos olhos, enfim, a sensualidade da mulher indígena, pois andar sem roupa era natural para os índios, mas não para o conquistador europeu. A representação da protagonista é descrita com um olhar europeu:

Sisé foi crescendo. A face com a cor de mel de abelha escura. A pele lustrosa como os móveis de jacarandá da sala, os olhos grandes como duas luas cheias, os lábios roxos, cortados como a flor da bananeira um pouco obscena. [...] Um belo dia, a cozinheira olhou-a de jeito meio desconfiada, fez uma careta e disse: - É uma indecência que ande assim. Se vê que já está bem crescida. E jogou para ela um vestido velho e sujo que Sisé amarrou na sua cintura com uma corda vermelha que encontrou no lixo do pátio. (PLÁ, 2006, p. 53-54. Tradução nossa)⁵

⁵ “Sisé fue creciendo. La tez color miel de abeja oscura. La piel pulida como los muebles de Jacarandá de la sala, las pupilas grandes como dos lunas grandes, los labios morados, como

A visão da cozinheira nos faz lembrar da *Carta de Pero Vaz de Caminha*, quando é apresentada a nudez dos indígenas diante do imaginário europeu: era uma vergonha estar à mostra o órgão genital, um pecado perante a fé católica. No entanto, para a cultura indígena, andar desnudo não ofendia a nenhuma instituição, pois essa concepção era desconhecida para eles.

Ali andavam entre eles três ou quatro moças, bem moças e bem gentis, com cabelos muito pretos e compridos pelas espáduas, e suas vergonhas tão altas, tão cerradinhas e tão limpas das cabeleiras que, de as muito bem olharmos, não tinham nenhuma vergonha. (CAMINHA apud Roncari, 2002, p. 35)

Notamos, em ambos os fragmentos, a visão do europeu ao se deparar com a nudez das indígenas. Em “Sisé”, a garota está na puberdade, com o órgão genital exposto, já com pelos, o que choca a cozinheira. Diante disso, jogou-lhe um vestido velho e sujo para cobrir as “vergonhas”. Segundo Roncari, na *Carta de Pero Vaz de Caminha*, o cronista descreve as indígenas, referindo-se às moças muito jovens, como Sisé, na puberdade e com suas “vergonhas” à mostra. Há também, na narrativa de Plá (2006), a representação da cor dos olhos de Sisé, que são negros, seus cabelos negros, brilhantes e perfumados, a pele morena, muito limpa, pois, ao contrário dos indígenas, os europeus não estavam acostumados ao hábito do banho.

Continuando na trilha do encobrimento das “vergonhas” indígenas, somos levados à leitura das Sagradas Escrituras, mais especificamente ao livro de Gênesis, 3, em “A queda do homem”, quando Adão e Eva tamparam suas “vergonhas” com folhas de figueira, pois ambos

cortados en la flor un poco obscena del bananero. [...] Un buen día la cocinera aquella la miró de reajo, hizo una mueca, y dijo: - Es una indecencia que vaya así, pues. Ya demasiado se ve lo que crece. Y le echó entre los brazos un vestido viejo suyo, que Sisé se ató a la cintura con una piolita encarnada que encontró entre las basuras del patio”.

comeram o fruto da árvore proibida e passaram a ter consciência de sua nudez, envergonhando-se diante de Deus e escondendo-se ao ouvir a voz d'Ele. Pela desobediência à sanção divina, Adão e Eva foram expulsos do paraíso. Isso reforça os laços entre o imaginário católico e o processo de colonização da América Latina.

O Novo Mundo chega à soberania motivado pela independência da colônia inglesa na América do Norte, que a obteve de um império em ascensão, pois a Inglaterra estava em pleno crescimento de seu domínio territorial e econômico no mundo. Isso despertou a América Latina – e também a influência do Iluminismo e da Revolução Francesa – a lutar pela conquista de sua independência dos impérios espanhol e português, já em decadência. Porém, houve também, posteriormente, os momentos em que a América Latina passou pelo domínio da Inglaterra e dos Estados Unidos da América do Norte, ou seja, os países latino-americanos, embora independentes, não se libertaram do poder colonial (JOZEF, 1989). Essa, porém, é uma preocupação que não faz parte deste artigo.

Retornando ao contexto histórico do Paraguai, a mulher no país é duas vezes subalterna. Além dos resquícios do patriarcalismo do período colonial, ressaltamos que, na sociedade guarani, a mulher é a portadora do cesto, sendo ela quem recolhe os frutos do campo. Nessa sociedade, há uma função específica para a mulher e para o homem. Assim, cabe à mulher servir ao marido. Por isso, até hoje o marido usa a expressão *Che serviha*⁶ para dirigir-se à sua esposa (MELIÀ, 1997).

Ainda na esteira dos estudos do antropólogo Melià (1997), a formação da mulher paraguaia foi feita pela porta da cozinha, pois, no Paraguai colonial, as indígenas serviam os colonizadores, cuidando da colheita dos frutos, do preparo dos alimentos, enfim, da

⁶ *Che serviha* em português significa “minha servidora”.

cozinha, mesmo quando eram dadas como esposas para o branco, pois os caciques davam suas filhas como prendas, enquanto outras eram tomadas à força.

No conto “La mano en la tierra”, também de Josefina Plá (1996), a protagonista Úrsula é a mulher indígena que foi entregue ao espanhol Dom Blas. Ela lhe foi dada como prenda pelo próprio pai, um “cacique emplumado”, a fim de zelar pela aliança e pela amizade, um costume dos guaranis. Segundo Spivak (2010), a questão da mulher é problemática em qualquer sociedade, e na sociedade paraguaia também o é. Se ser pobre já é um problema, ser mulher indígena é duplicar a subalternidade, porque as indígenas não produziam um discurso próprio, ou melhor, elas eram o murmúrio de um povo silenciado pelo poder colonial e patriarcal. Mesmo que quisesse falar, sua voz não era ouvida. Vejamos o comportamento de Úrsula:

Aos pés da cama, Úrsula, de cócoras, masca seu tabaco. Seus movimentos são mínimos e precisos. Fazia menos barulho que a brisa no pasto lá fora. O *typoi* aberto do lado deixa de vez em quando à mostra os seios acobreados/bronzeados, volumosos e alongados como certos frutos nativos. Quantos anos tinha Úrsula?... Cinquenta? ... Talvez menos. Tinha doze apenas quando [Dom Blas], meio envaidecido, meio risonho, a recebeu entre o rebanho como dote do casamento oferecido por um emplumado cacique como prenda de aliança e de união. (PLÁ, 1996, p. 16. Tradução nossa)⁷

A mulher servidora, *Che serviha*, conhece como espaços preferenciais a cozinha, o milharal para jogar o lixo e o quarto dos senhores, pois sua função é cuidar da casa e do que há dentro dela. Como a etnia

⁷ “A los pies de la cama, Ursula masca su tabaco. Sus movimientos son mínimos y precisos. Hace menos ruido que la brisa en el pasto, afuera. El *typoi* abierto a los costados deja ver por momentos los pechos de cobre, voluminosos y largados como ciertos frutos nativos. ¿Cuántos años tiene Ursula?... ¿Cinquenta?... Quizá menos. Doce tenía apenas cuando, mitad rijosos, mitad risueño, la recibió de entre el rebaño núbil ofrecido por un empenachado cacique como prenda y de unión”.

indígena é a principal responsável pela formação do povo paraguaio, com a chegada dos espanhóis, houve intercâmbios culturais. Assim, para Cardozo (2011), o indígena guarani recebeu, além do ensino religioso, muitos hábitos e formas culturais do espanhol, como o uso dos metais e das armas de fogo, a organização política e as vestimentas. Porém, o espanhol também incorporou vários hábitos e costumes indígenas, como: dormir na rede, alimentos, bebidas e, sobretudo, a língua, que se converteu no único modo de comunicação verbal, um traço cultural característico da amálgama hispano-guarani.

Para entender esse processo de intercâmbio cultural, valemo-nos do conceito de transculturação de Ortiz (apud MIGNOLO, 2003). Para ele, a transculturação é um fenômeno que ocorre quando um grupo social recebe e adapta as formas culturais que provêm de outro grupo. Esse processo pode ocorrer sem conflitos ou com tensão, pois é um processo de transição de uma cultura para outra e “[E]ntre todos os povos a evolução histórica sempre tem significado um câmbio vital, de uma cultura ou outra, em ritmos que variam do gradual ao repentino” (ORTIZ apud BEVERLEY, 2004, p. 78, tradução nossa). Diante dessa assertiva de Ortiz, não só a história do Paraguai, mas a de todos os países latino-americanos sofreu esse processo.

No contexto histórico do Paraguai, a questão da subalternidade é significativa, pois o sujeito dos países que foram colonizados encontra-se, hoje, em condição de margem. Sendo assim, é passada a eles a ideia de que alguém precisa representá-los, falar sobre ele e por ele, sobretudo, no discurso acadêmico.

Pela leitura dos contos de Josefina Plá, constatamos a representação da mulher paraguaia, da classe mais baixa dessa sociedade, mulher pobre, analfabeta e indígena. Por meio dessas personagens, a autora representa uma sociedade em posição de subalternidade, posicionando-se como intelectual e criando espaço para a representação dos subalternos num país periférico.

Referências

- BEVERLEY, John. *Subalternidad y representación*. Madrid: Iberoamericana, 2004.
- BÍBLIA DE ESTUDO ALMEIDA. Tradução de João Ferreira de Almeida. Barueri: Sociedade Bíblica do Brasil, 1999.
- BONNICI, Thomas. *Teoria Literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. Maringá: Eduem, 2009.
- CARDOZO, Efraim. *Apuntes de historia cultural del Paraguay*. Asunción: Servilibro, 2011.
- CHAVES, Julio César. *Compendio de historia paraguaya*. Asunción: Intercontinental, 2010.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. *A época do descobrimento à expansão territorial*. São Paulo: Fidel, 1985.
- JOZEF, Bella. *História da literatura hispano-americana*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1989.
- LOBATO, Monteiro. *Negrinha*. São Paulo: Brasiliense, 1948.
- MAYANS, Antonio Ortiz. *Nuevo diccionario español-guaraní/guaraní-español*. Buenos Aires: Platero, 1973.
- MELIÀ, Bartomeu. *Una nación dos culturas*. Asunción: CEPAG, 1997.
- MIGNOLO, Walter. *Histórias locais/Projetos globais: colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar*. Belo Horizonte: UFMG, 2003.
- PLÁ, Josefina. *La Gran Enciclopedia de la Cultura Paraguaya*. Cuentos Completos. Org. y intr. Miguel Ángel Fernández. Asunción: El Lector, 1996.
- PLÁ, Josefina. *La pierna de Severina*. Asunción: El Lector, 2006.
- RIBEIRO, Darcy. *As Américas e a civilização*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- RONCARI, Luiz. *Literatura Brasileira*. São Paulo: Edusp, 2002.
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?* Belo Horizonte: UFMG, 2010.

AS REPRESENTAÇÕES DAS PERSONAGENS FEMININAS NA OBRA *EL CALLEJÓN OSCURO*, DE SUSANA GERTOPÁN*

Cynara Almeida Amaral Piruk**

Alexandra Santos Pinheiro***

Resumo: Este artigo analisará as representações das personagens femininas na obra *El callejón oscuro* (2010), de Susana Gertopán. Apresentaremos um breve relato bibliográfico da autora paraguaia e evidenciaremos a relevância de sua obra para a literatura latino-americana, refletindo sobre autoria feminina e independência. Para melhor compreender as representações das personagens femininas, discutiremos sobre sujeito feminino e seu corpo como objeto de desejo. Ao passo que observaremos três personagens femininas enquanto sujeito, seu papel social, relações de poder e construção da identidade feminina.

Palavras-chave: autoria feminina, sujeito feminino, literatura paraguaia.

Resumen: Este artículo analizará las representaciones de personajes femeninos en la obra de Susana Gertopán, *El callejón oscuro* (2010). Presentaremos una breve reseña bibliográfica de la autora paraguaya y destacaremos la relevancia de su

* O presente artigo é fruto de uma parte da dissertação de mestrado intitulada “Crescer nas margens: memória e identidade cultural em *El callejón oscuro*, de Susana Gertopán” do Programa de Pós-Graduação em Letras FACALE/UFGD, na área de Literatura e Práticas Culturais.

** Mestranda em Letras pela Universidade Federal da Grande Dourados (UFGD). Especialista em Estudos Literários pela Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul (UEMS). Graduada no curso de Licenciatura em Letras (Português/Espanhol) pela UEMS. Atualmente é técnica administrativa da UFGD, no cargo de Revisora de Textos da Editora da UFGD. E-mail: cyalma@hotmail.com.

*** Doutora em Teoria e história da literatura pela UNICAMP, professora Associada da Universidade Federal da Grande Dourados.

trabajo para la literatura latinoamericana, reflexionando sobre la autoría femenina y la independencia. Para comprender mejor las representaciones de los personajes femeninos, discutiremos sobre el sujeto femenino y su cuerpo como objeto de deseo. Así, veremos tres personajes femeninos como sujeto, su papel social, relaciones de poder y construcción de identidad femenina.

Palabras clave: autoría femenina, sujeto femenino, literatura paraguaya.

Introdução

Susana Gertopán nasceu na capital do Paraguai, no ano de 1956, “Descendente de judeus que fugiram da Europa durante a Segunda Guerra Mundial [...]” (PINHEIRO, 2017, p. 25). Sua literatura foi publicada em antologias, periódicos e revistas do seu país e do exterior: “Rica em descrições, suas narrativas permitem o leitor questionar o mundo num diálogo brilhante e uma atmosfera e uma cor local bem situada. O exílio e o desenraizar também são uma constante na narrativa desta autora” (ABC DIGITAL, 2015, tradução nossa). De acordo com Alexandra Santos Pinheiro, “Os livros de Susana Gertopán possibilitam, portanto, perceber, pela memória da autora, a visão feminina frente ao holocausto, à diáspora e às relações de gênero que marcaram/marcam a cultura judaica” (PINHEIRO, 2017a, p. 28).

As obras de Susana Gertopán publicados pela editora Servilibros — sendo que alguns deles já foram traduzidos para o inglês e para o alemão — são: *Barrio Palestina* (1998); *El nombre prestado* (2000); *El retorno de Eva* (2004); *El otro exilio* (2007); *El equilibrista* (2009); *El callejón oscuro* (2010); *El guardián de los recuerdos* (2012); *El fin de la memoria* (2014); *El señor Antúnez* (2015); *Primera Pregunta* (2017); *Todo pasó en setiembre* (2019). Também possui dois contos publicados: “Una noche especial” (1992); “7285” (1995). Apesar do número significativo de obras e da proximidade fronteiriça entre os países, não há muitos trabalhos realizados sobre a escritora, conforme demonstramos na introdução desta dissertação.

Alexandra S. Pinheiro afirma que as narrativas de Susana Gertopán “constituem uma escrita feminina porque é o ponto de vista de uma mulher que conduz a voz de seus narradores” (2017, p. 29). No entanto, é preciso reforçar que o foco de suas narrativas é pensar nos dilemas da humanidade e não na discussão das relações de gênero: “Sua literatura fala do exílio, da diáspora e, dentro dessa discussão, cabe ao leitor perceber como se dava (ou como a autora representa) as relações entre gerações, gêneros e culturas” (PINHEIRO, 2017, p. 30).

Na obra *Um teto todo seu* (1985), Virgínia Wolf apresenta um ensaio à *Sociedade das Artes*, em Newnham, e a Odtaa, em Girton, em outubro de 1928, sobre as mulheres e a ficção. Nela, a autora incentiva as mulheres a praticarem seu dom criativo no exercício da profissão como escritoras, destacando a importância de que elas tenham a sua independência financeira, um lugar e tempo apropriado para escreverem:

[...] Essa oportunidade, segundo penso, começa agora a ficar ao alcance de vocês conferir-lhe. Pois minha crença é de que, se vivermos aproximadamente mais um século — e estou falando na vida comum que é a vida real, e não nas vidinhas à parte que vivemos individualmente — e tivermos, cada uma, quinhentas libras por ano e o próprio quarto; se tivermos o hábito da liberdade e a coragem de escrever exatamente o que pensamos; se fugirmos um pouco da sala de estar e virmos os seres humanos nem sempre em sua relação uns com os outros, mas em relação à realidade, e também o céu e as árvores, ou o que quer que seja, como são; [...] se encararmos o fato, porque é um fato, de que não há nenhum braço onde nos apoiarmos, mas que seguimos sozinhas e que nossa relação é para com o mundo da realidade e não apenas para com o mundo dos homens e das mulheres, então a oportunidade surgirá [...] (WOOLF, 1985, p. 138).

Questionada sobre as possibilidades de se manter economicamente, ou seja, sobreviver com a profissão de escritora, a autora Susana Gertopán responde que:

Yo no sobrevivo, pero hay un pequeño beneficio económico: la editora, la venta, pero yo no puedo escribir pensando en eso.

Excluida la parte económica, los beneficios de ser escritora son maravillosos, poder contar la historia, crear la historia de alguien, inventar una historia dentro del inconsciente del otro, leyendo en la profundidad del otro, eso es para mí maravilloso. Estoy feliz, muy pocas veces, creo que nunca, solamente para esto porque la palabra felicidad no tiene dimensión y este tema de la creación tampoco tiene dimensión (PINHEIRO, 2017, p. 159).

Como vimos, a escritora não vive apenas de suas publicações e apontou outras vantagens para superar o retorno financeiro, como a satisfação pessoal em poder escrever e contar histórias. Ainda em entrevista, Gertopán comenta sobre os pontos negativos da carreira de escritora:

No hay; bueno no hay en ese aspecto, hay en que me duele los hombros de estar tanto tiempo ante el ordenador, del tiempo que me roba a la misma vida o sea a tus seres queridos, a tu entorno. Hay veces en que estoy escribiendo ocho u doce horas y me aparto de todo. Quien no lo entiende lo puede tomar como un egoísmo, como que el escritor es egoísta. De negativo, sería solamente eso para mí. (PINHEIRO, 2017, p. 159).

Susana Gertopán também relata que se casou jovem e após 16 anos de matrimônio e de dar à luz a três filhos, se divorciou. Depois da separação, ela voltou a estudar, fez faculdade e começou a trabalhar. Susana se tornou independente, o que a fez se sentir realizada

e a incentivou a escrever e a publicar. Parafraseando Virginia Woolf, podemos afirmar que Gertopán tem um “compromisso com o mundo real” e, assim, “as oportunidades surgiram”, ao se separar Susana Gertopán encontrou espaço para escrever literatura.

Em 2010, a autora foi ganhadora do *Premio Lidia Guanes*, a obra *El callejón oscuro* foi escrita especialmente para concorrer a esse prêmio no Paraguai. Em 2007, a jornalista paraguaia Gloria Giménez Guanes fundou o *Ateneo Cultural Lidia Guanes* e, conseqüentemente, o *Premio Lidia Guanes de Novela Inédita*. O ateneu é uma instituição privada, sem fins lucrativos, que tem como objetivo difundir a cultura paraguaia. A jornalista explica que o nome do ateneu é uma homenagem à sua mãe, “[...] que como tantas mujeres paraguayas, no pudo recibir la educación adecuada durante los largos años de dictaduras y desgobiernos que sufrió el país” (PORTAL GUARANI, 2015).

Além de ganhar três mil euros e a impressão de mil exemplares de seu livro pela Editora Servilibro, a autora Susana Gertopán também recebeu passagens de ida e volta para Madri-Espanha, para que fosse divulgada sua obra na Casa de América. Esse evento de divulgação contava com a presença da autora, da jornalista Glória Giménez e do espanhol José María Pérez (conhecido como Peridis), arquiteto, cartunista, humorista e escritor. Peridis fez uma apresentação bem-humorada de suas impressões acerca da narrativa. Na ocasião também, se encontravam o embaixador do Paraguai na Espanha e o embaixador do Paraguai em Portugal. Na abertura do evento, Gloria Giménez Guanes declarou que Susana Gertopán foi a primeira mulher escritora a ganhar esse prêmio. (CASA DE AMÉRICA, 2015).

Podemos afirmar que, ao ganhar o prêmio de literatura paraguaia, Susana Gertopán, pôde receber maior notoriedade entre os escritores de sua pátria, entre os autores de língua espanhola, além de ser uma grande representante da literatura de autoria feminina. Na obra *El callejón oscuro*, destaca-se o protagonista e narrador José,

que passa por uma crise de identidade. Vemos, por meio da narrativa, o processo de deslocamento de sua identidade, pois, apesar de ser filho de imigrantes europeus, ele também reconhece o Paraguai como seu país e se sente parte daquela comunidade multicultural. Ao narrar suas memórias, José deixa transparecer os fragmentos com que a sua identidade é constituída: filho de imigrantes poloneses, judeu, nascido no Paraguai, falante de iídiche (sua língua familiar), depois de espanhol (castelhano) e posteriormente de guarani.

O Paraguai unifica sua identidade múltipla. José se identifica com a comunidade paraguaia e também indígena. Ao encontrar seu propósito de vida, ele reconhece seu lugar: abre um consultório numa das salas do beco escuro e, assim, atende a população carente com terapia e medicina alternativa — pois abandonou o sonho que seus pais tinham de que ele fosse morar no exterior, buscando as raízes dos seus antepassados, o país onde haviam nascido, a Polônia. O beco escuro (*el callejón oscuro*) pode ser considerado uma grande metáfora do “terceiro espaço” e das identidades híbridas. Para os propósitos deste artigo, interessa-nos compreender a representação do feminino por meio da atuação de algumas das personagens femininas, como veremos a seguir.

A representação da mulher: o sujeito feminino

Para melhor compreender as representações das personagens femininas, na obra *El callejón oscuro*, de Susana Gertopán, discutiremos sobre sujeito feminino e seu corpo como objeto de desejo. Ao passo que observaremos três personagens femininas enquanto sujeito, seu papel social, relações de poder e construção da identidade feminina.

Na obra *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*, Judith Butler (2003) nos apresenta alguns conceitos e distinções sobre sujeito mulher, sexo feminino, gênero feminino e suas relações de poder. Butler afirma que a categoria das “mulheres” é o sujeito

do feminismo, que é censurada pelos mesmos poderes dos quais se deseja se libertar:

Não basta inquirir como as mulheres podem se fazer representar mais plenamente na linguagem e na política. A crítica feminista também deve compreender como a categoria das “mulheres”, o sujeito do feminismo, é produzida e reprimida pelas mesmas estruturas de poder por intermédio das quais busca-se a emancipação. (BUTLER, 2003, p. 19).

Em seguida, Butler distingue o sexo biológico de gênero, conceituando este último:

[...] por mais que o sexo pareça intratável em termos biológicos, o gênero é culturalmente construído: consequentemente, não é nem o resultado causal do sexo, nem tampouco tão aparentemente fixo quanto o sexo. Assim, a unidade do sujeito já é potencialmente contestada pela distinção que abre espaço ao gênero como interpretação múltipla do sexo. (BUTLER, 2003, p. 24).

De acordo com Butler, o gênero é, portanto, construído socialmente através da relação entre sujeitos num determinado contexto:

[...] Como ponto de partida de uma teoria social do gênero, entretanto, a concepção universal da pessoa é deslocada pelas posições históricas ou antropológicas que compreendem o gênero como uma relação entre sujeitos socialmente constituídos, em contextos especificáveis. Esse ponto de vista relacional ou contextual sugere que o que a pessoa “é” — e a rigor, o que o gênero “é” — refere-se sempre às relações construídas em que ela é determinada. Como fenômeno inconstante e contextual, o gênero não denota um ser substantivo, mas um ponto relativo de convergência entre conjuntos específicos de relações, cultural e historicamente convergentes. (BUTLER, 2003, p. 29).

A professora Teresa de Lauretis (1994), em seu texto “A tecnologia do gênero”, nos relata que nos anos 1960 e 1970, nos escritos feministas e nas práticas culturais, o conceito de gênero estava ligado à diferença sexual, à diferença entre a mulher e o homem, o feminino e o masculino. Lauretis refuta esse conceito de gênero e, baseada nos conceitos de Foucault, propõe que o gênero é uma representação e autorrepresentação ideológica, sendo um produto de diferentes tecnologias sociais, de discursos, epistemologias e práticas críticas institucionalizadas, bem como das práticas da vida cotidiana, o qual está em processo de construção e de desconstrução.

Ratificando esse pensamento, Cecil Jeanine Albert Zinani, em seu livro *Literatura e Gênero: A Construção da Identidade Feminina*, afirma que a construção do sujeito feminino “é um processo com raízes históricas que implica transformações relevantes na sociedade” (2006, p. 49).

Ainda de acordo com Zinani, podemos compreender que “a identidade se estrutura através da interação do sujeito com a sociedade, evidenciando-se essa interação por meio das práticas sociais, as quais lhe conferem um caráter polifônico” (2006, p. 51). O sujeito se constitui “pela imagem que os outros fazem do indivíduo aliada à representação que o indivíduo faz de si mesmo” (p. 76).

Sobre esse processo de constituição do sujeito, o teórico Stuart Hall, em *A identidade cultural na pós-modernidade* (2006), assinala que a participação em relações sociais amplas forma a subjetividade do indivíduo, e também, que as estruturas sociais são mantidas pelos papéis desempenhados pelos indivíduos nessa sociedade.

Em relação à representação do sujeito feminino nas obras literárias de Susana Gertopán em apenas três, do total de dez, possuem personagens narradoras de suas histórias. Alexandra S. Pinheiro observa que

As demais são marcadas pela voz masculina. Ao ser indagada sobre essa questão, a autora argumenta a partir de sua vivência religiosa: “Quizás porque mucho de mi narrativa cuenta de la tradición judía y se necesita de un varón para contar la tradición, las mujeres no son tan activas dentro de la tradición” (PINHEIRO, 2017, p. 28).

Na obra de Susana Gertopán, poderemos perceber claramente a divisão dos papéis entre os gêneros daquela sociedade. Em primeiro lugar, a função de destaque competia aos homens com o sustento da casa, o trabalho no comércio, a proteção da propriedade e da família; também tinham a possibilidade de estudar e liberdade para viajar. Em segundo lugar, as mulheres tinham a incumbência de conceber e educar os filhos e de cuidar dos afazeres domésticos. Elas deveriam permanecer no ambiente familiar, sempre obedecendo às ordens dos pais ou dos maridos. As identidades das personagens femininas que iremos analisar já estavam pré-estabelecidas pelas regras da sociedade e das tradições familiares.

Alguns conceitos importantes, apresentados por Michelle Perrot, nos ajudam a compreender a questão do gênero feminino. Perrot (2005) esclarece que a biologização, a sexualização do gênero e a diferença entre os sexos, “traz uma base, um fundamento naturalista para a teoria das esferas — o público e o privado — identificadas com os dois sexos, teoria pela qual os pensadores e os políticos tentam organizar racionalmente a sociedade do século XIX” (2005, p. 470). A pesquisadora conclui que esta “naturalização das mulheres, presas a seus corpos, à sua função reprodutora materna e doméstica, e excluídas da cidadania política em nome desta mesma identidade, traz uma base biológica ao discurso paralelo e simultâneo da utilidade social” (2005, p. 470).

Tal pensamento naturalista é representado no romance da autora paraguaia através da representação personagem Luisa, mãe do

protagonista José, ao cumprir com seu papel social na família e na sociedade. A senhora Luisa era uma típica dona de casa que limpa e faz a comida, cuida do esposo e do filho; ela também ajuda o marido na loja, se preocupa com os estudos do filho, desejando que ele se case e tenha uma família. Observe o comportamento de Luisa no seguinte excerto:

Una noche, se estaba acercando una festividad judía, cuando mi madre, en medio de un interrogatorio me preguntó:

— José, ¿cuándo nos vas a dar la satisfacción de traer a una novia a comer con nosotros? Siempre estamos solamente los tres, no te parece que ya es hora de que formes tu familia, dejaste de ser un adolescente, ahora sos un hombre.

Yo no respondí.

— Tu vida es tan rara, solamente te vas a la facultad, no recibís amigos, no salís con chicas, nunca paseas. ¿Qué te pasa, José?

Permanecí en silencio.

— José, hijo, ¿cuándo te vas a recibir de abogado? — preguntó mi madre.

— Ya falta poco, mamá — dije.

— Aunque sea esa satisfacción quiero tener antes de morir.

— Todavía falta — volví a decir.

— Cómo que todavía falta. ¿Cuántos años lleva esa carrera? — preguntó de nuevo mi madre.

No emití ningún comentario. De vuelta me sentía prisionero. Me estaba ahogando en medio de ese interrogatorio. [...]. (GERTOPÁN, 2010, p. 207-208).

Luisa segue os padrões da sociedade, segue as tradições da sua religião e cultura. Ela e o esposo são pais superprotetores e autoritá-

rios. A senhora Luisa praticava a caridade dando o desjejum todas as manhãs ao mendigo Ovidio, que ficava sentado na esquina de sua casa:

De pronto, oí la voz de mi madre.

— José, José, ¿dónde estás?

— ¡En el negocio! — respondí.

— Por favor, llévale este plato de comida a Ovidio.

— Bueno, está bien.

Mi madre todas las mañanas se encargaba de que Ovidio tuviese algo que comer. [...]. (GERTOPÁN, 2010, p. 59).

Também temos a representação de outra personagem feminina que, no entanto, foge aos padrões sociais exigidos para as mulheres daquela época. A cafetina chamada China era dona do Callejón Oscuro e do bordel que ficava nesse mesmo beco. Por causa da sua profissão, ela era excluída da sociedade. O Callejón Oscuro era um espaço excluído do restante do Mercado, era um local de comércio ilegal, onde havia jogos de azar, prostituição, aborto, abusos e todo tipo de miséria humana:

Resultó ser que la dueña del Callejón era una mujer muy astuta, llamada China, y para quien trabajaban el rufián, el usurero y la vendedora de remedios. Nadie sabía por qué ella se había adueñado de ese Callejón. [...].

Ella, asimismo, era la propietaria, o se había adueñado gracias a sus amores con un Militar casado, de otro lugar, no menos tenebroso que el Callejón, y el que más tarde descubrí.

Finalmente, Doña China era la propietaria de una casa de citas, que funcionaba pegada al Callejón, como la continuación de este, separada por una fina pared. En las noches, cuando el Callejón permanecía cerrado, las chicas del rufián

iban a trabajar al prostíbulo de doña China. [...]. Y en otra pieza, la vendedora de medicamentos — la que paseaba por el Callejón Oscuro ofreciendo todo tipo de medicina — practicaba abortos. (GERTOPÁN, 2010, p. 201-202).

Sobre a questão da prostituição, Michelle Perrot (2008, p. 76) considera que o corpo da mulher era comprado, fato que a sociedade reprovava. No entanto, “A prostituição é um sistema antigo e quase universal, mas organizado de maneira diferente e diversamente considerado, com *status* diferentes e diferentes hierarquias internas”. (PERROT, 2008, p. 77). Dessa forma podemos perceber que Dona China luta para sobreviver e ser aceita novamente, conseguindo conquistar seu espaço, adquirindo *status* como proprietária do Callejón Oscuro, sendo respeitada pelos traficantes, agiotas, vendedores e clientes que frequentavam aquele local.

Nessas condições, a *sexualidade venal* seria quase um progresso se ela se limitasse à remuneração de um “serviço sexual”. É esse o princípio — o da mulher livre num mercado livre — que leva certas feministas a defender o direito à prostituição. Mas motivada, na maior parte do tempo, pela miséria, pela solidão, a prostituição é acompanhada de uma exploração, ou mesmo de uma super-exploração, do corpo e do sexo das mulheres. O que coloca em questão o comércio do corpo das mulheres. (PERROT, 2008, p. 77).

Portanto, podemos observar que Dona China também é uma vítima da sociedade e ter se tornado cafetina não foi uma mera opção profissional. A narrativa literária nos revela que no natal, a Dona China vai até o consultório de José e pede ajuda para tratar de sua enfermidade, pois não conseguia dormir, sentia medo a noite e quando dormia ela tinha pesadelos. José conversa com ela, fazendo algumas perguntas, para diagnosticar qual era a enfermidade. Dona China começa a chorar e a comentar sobre seu passado. Ela revela

que fora expulsa da sua vila por ter sido abusada sexualmente pelo seu próprio pai:

- A mí me echaron hace mucho de mi pueblo.
- ¿Te echaron, por qué?
- Es una historia triste [...].
- Contame, ¿qué pasó?

Doña China se echó a llorar, y a maldecir a su padre, un violador que la dejó emocionalmente inutilizada y alejada de su familia. Me contó sobre su llegada a Asunción, cómo fue que hizo cargo del Callejón y de la casa al lado, sobre su profesión y de muchos episodios más de su vida que fue relatándome. (GERTOPÁN, 2010, p. 226).

A atitude do pai de Dona China mostra claramente o domínio do patriarcalismo na sociedade paraguaia. Sobre a questão do patriarcalismo, o pesquisador brasileiro Thomas Bonnici, em seu livro *Teoria e Crítica Literária Feminista* (2007), explica que a teoria feminista o define como “o controle e a repressão da mulher pela sociedade masculina e parece constituir a forma histórica mais importante da divisão e opressão social. É um vazio conjunto universal de instituições que legitimam e perpetuam o poder e a agressão masculina” (2007, p. 198). No trecho que lemos acima, observamos o poder do homem sobre a mulher e a agressão masculina está representada pelo abuso que aquele pai cometeu contra sua própria filha.

Desse modo, a dominação patriarcal se legitima tanto pela força da tradição que demarca o conteúdo dos ordenamentos como pelo livre-arbítrio de seu senhor, como nos afirma Zinani:

A dominação patriarcal é constituída por associações de caráter comunitário, regidas pelo “senhor”, o qual é obedecido pelos “súditos”. O poder do patriarca alicerça-se

na ideia arraigada nos dominados de que essa dominação é um direito próprio e tradicional do dominador e que se exerce no interesse deles próprios. A fidelidade é um princípio básico, legitimado pela santidade da tradição. Como as normas seguem sempre as mesmas, já que reconhecidamente são válidas desde sempre, não é possível criar um novo ordenamento. As pendências que não se enquadram no estatuto estabelecido são resolvidas pelo arbítrio do senhor que age de acordo com seu sentimento de equidade e suas preferências pessoais. O servidor é completamente dependente do senhor ao qual se liga por fidelidade pessoal (ZINANI, 2006, p. 60).

A repressão da mulher pela sociedade masculina e a dominação patriarcal estão representadas pelo fato da Dona China, vítima da agressão, ter sido expulsa da sua vila, afastada da própria família.

Luciana Borges (2013), no capítulo “O corpo e suas vias ou As cruces de um domingo vazio”, nos traz algumas definições sobre o corpo e a subjetividade corporificada. Em primeiro lugar, o corpo não pode ser dissociado da própria existência do ser. Um corpo não é apenas um corpo:

Ao lado da percepção de si e dos outros, a percepção de si mesmo como um corpo, como matéria corporal, é fundamental para a existência. *Eu sou um corpo*: esta sentença marca a percepção da corporalidade como invólucro do eu, como aquilo sem o qual é impossível existir; sem corpo é impossível pensar qualquer vida. Podemos pensar em uma vida para além do corpo, mas nunca alguém dele, pois a vida física, o corpo como matéria da existência é que garante, para a cultura ocidental, a série de desdobramentos a que se pode chamar de existir-no-mundo. Assim, é como se fosse fechado um círculo: eu sou um Eu, o Outro, os Outros, um Corpo. (BORGES, 2013, p. 165).

Repensando sobre a corporeidade, Luciana Borges nos esclarece que

Grosz (2001) propõe modos outros de pensar a corporeidade, para além dos dualismos que tradicionalmente marcaram a percepção do corpo. Borrando as fronteiras e rasurando a distinção radical entre corpo e mente, a autora nos incita a pensar em uma *subjetividade corporificada* e uma *corporalidade psíquica*. O corpo não apenas vive, mas, se vive, é parte da experiência do ser e de ser. O corpo é lugar de inscrições e demarcações sociais e culturais, mas é também a experiência subjetiva do corpo que delimita seus processos. No caso das mulheres, a experiência subjetiva do corpo, genderizado e marcado, como sendo uma versão imperfeita do masculino, ou como sendo governado pelas exclusivas determinações biológicas, pode ser bastante traumática. (BORGES, 2013, p. 169-170).

Dessa forma, Borges nos leva a concluir que a subjetividade está intrinsecamente ligada ao corpo. “Se a subjetividade é corporificada, é impossível dissociar corpo e mente. O corpo se *desnaturaliza* (BOURDIEU, 2003a), deixa de ser um dado, para estar sempre em processo”. (BORGES, 2013, p. 171).

E sobre a questão do desejo pelo corpo, podemos observar que ele não é apenas um extinto natural, mas também faz parte de uma construção subjetiva. “Assim como o corpo não é matéria amorfa e passiva, o desejo também não é apenas instintivo, mas é parte de agenciamentos que o condicionam e colonizam”. (BORGES, 2013, p. 174).

Michelle Perrot também contribui com esse assunto em sua obra *Minha história das mulheres* (2008), descrevendo alguns conceitos sobre a mulher, seu sexo e seu corpo ao longo da História. No século XVIII — e ainda hoje, principalmente em países cristãos ocidentais — a virgindade da mulher era extremamente preservada:

O sexo das mulheres deve ser protegido, fechado e possuído. Daí a importância atribuída ao hímen e à virgindade. Principalmente pelo cristianismo, que faz da castidade e do celibato um estado superior. [...]. A virgindade é um valor supremo para as mulheres e principalmente para as moças. [...]. Filhas de Maria, elas são sujeitas à pureza. O pudor é o seu ornamento. A virgindade no casamento é o seu capital mais precioso. Elas devem se defender da sedução e do estupro, que entretanto, é praticado por bandos de jovens em busca de iniciação. Moças sozinhas à noite precisam ter cuidado. Não estão mais protegidas do que as mulheres na cidade noturna moderna. O corpo das mulheres está em perigo. A virgindade das moças pertence aos homens que a cobiçam. (PERROT, 2008, p. 64-65).

Perrot esclarece que o sujeito mulher tem sido reduzido ao corpo físico, ao longo da História, não sendo respeitada a sua individualidade e vontades. “Corpo desejado, o corpo das mulheres é também, no curso da história, um corpo dominado, subjugado, muitas vezes roubado, em sua própria sexualidade”. (PERROT, 2008, p. 76).

Lamentavelmente, a prática de violar e de abusar do corpo da mulher tem ocorrida há muitos anos, séculos, por meio do estupro.

O estupro coletivo é, no entanto, identificado pelos medievalistas (Jacques Rossiaud, Georges Duby) como uma prática bastante usual dos bandos de jovens, um ritual de virilidade. Fenômeno análogo, mas estigmatizado, ocorre nos bairros populares da atualidade, mesmo que se considere que haja um exagero das mídias a esse respeito.

O que chamamos de “assédio sexual” já era corrente, principalmente no trabalho. Ele ameaçava várias categorias de moças e de mulheres: serviçais de propriedades rurais. (PERROT, 2008, p. 76).

Voltando-nos para a obra literária, ao analisarmos a terceira personagem feminina que é representada basicamente por seu corpo, como objeto de desejo e alvo de abuso. Na narrativa lemos que numa certa tarde José estava caminhando pelo Mercado e resolveu ajudar uma senhora vendedora de linguiças e embutidos a arrumar suas mercadorias, que haviam caído no chão. Em seguida, ele ouve soluços e gemidos atrás da barraca. Quando se aproxima para verificar o que era, José se depara com um homem estuprando uma jovem menina:

En el piso estaba una mujer sollozando, parecía desfallecer mientras un hombre sobre ella, la convertía en su víctima. Ahí se encontraba tendida la pobre, con la cabeza apoyada sobre una funda de lienzo, sucia, sin poder moverse, los brazos a cada lado eran prisioneros de la fuerza de su agresor quien, entre forcejeos le besaba el cuello, las mejillas, los ojos y luego los labios, mientras que con una de sus manos impuras recorría parte de su desnudez. La miré con detenimiento, se trataba de una niña, pero no así para aquel hombre que no distinguía a ese ser como nada más que un cuerpo de quien abusar. Ella, con frustrado esfuerzo, trataba de deshacerse de aquel ser poseído por la lujuria. Su tez sufría de una palidez mortecina.

Me acerqué [José] como una fiera, como un león, a defenderla. No podía permitir que nada malo le sucediera a ese cuerpo atacado por la insensatez de unas manos corrompidas por el deseo. (GERTOPÁN, 2010, p. 124).

A narrativa continua com José indo defender a menina, golpeando o agressor. Na luta José foi atingido e ao cair no chão começou a gritar pedindo socorro. Outros comerciantes vieram acudir José e a menina, ao passo que o agressor conseguiu fugir. A menina abraça José em sinal de gratidão e vai embora sem dizer nenhuma palavra. Passado algum tempo, ao caminhar pelo Callejón Oscuro, José encontra a menina vendendo plantas medicinais (*yuyos*). Ele tenta

conversar com ela, mas a menina não responde nada. Um senhor que estava junto dela revela que a menina era muda. Ele contou a José que a menina fora abandonada pelos pais e era cuidada por ele e sua família, que a consideravam como sua afilhada. (GERTOPÁN, 2010, p. 142-143). Aqui vemos o estupro, o assédio sexual, o corpo da mulher em perigo, como nos explicou Perrot.

Na narração dessa cena, podemos observar que essa personagem feminina não tem nome, é muda, portanto silenciada, e foi atacada sexualmente por apenas pertencer a um corpo feminino com o sexo biológico feminino. A narração desse abuso representa a barbárie da sociedade machista que não reconhece as mulheres como sujeito e as querem possuir como um objeto sexual. A nosso ver, essa personagem é uma metáfora que critica a condição social e as relações de poder enfrentadas pelas mulheres por tantos séculos.

Considerações finais

Neste artigo, analisamos a representação de três personagens femininas distintas. Em primeiro lugar, temos o sujeito feminino aceito pela sociedade. A primeira personagem, Luisa, mãe de José, vive de acordo com seu papel social, seguindo os padrões de comportamento esperado para uma mulher: era casada, era mãe, cuidava da casa e da família. Ela e seu esposo também eram proprietários de uma loja na avenida principal do bairro. Assim, Luisa era aceita e respeitada pela sociedade de sua época.

Em segundo lugar, temos o sujeito feminino excluído da sociedade. A segunda personagem, Dona China, vivia às margens da sociedade. Era descrita como mulher astuta, a qual havia sido abusada por seu pai e expulsa da sua vila. Sua profissão era cafetina e também vivia dos lucros dos aluguéis e taxas cobradas dos vendedores e demais pessoas que trabalhavam no Callejón Oscuro. Ela

se tornou proprietária desse beco escuro e do bordel por ter sido amante de um militar. Apesar disso, mesmo estando nesta condição social inferior, ela conquistou lugar, se autoafirmando como sujeito e sendo respeitada por todos os frequentadores do Callejón Oscuro, até mesmo por policiais locais.

Por último, observamos o corpo de mulher como objeto de desejo. A terceira personagem, a menina sem nome, era muda, apenas a representação de um corpo, a anulação do sujeito feminino. Ela sofrera com uma tentativa de estupro. Sobre sua profissão sabemos apenas que ela ajudava seu padrinho na venda de plantas medicinais. É a representação da mulher silenciada, apenas vista como objeto do desejo masculino e alvo dos abusos, vítima da sociedade. Era vista pela sociedade tão somente como um corpo de mulher, sem voz, sem alma, sem personalidade, sem vontade própria.

Apesar de a autora Susana Gertopán não ter como tema principal de suas narrativas as relações de gênero, as personagens femininas da obra *El callejón oscuro* são representações literárias significativas, que nos fazem questionar a realidade e observar as relações de poder da sociedade e a construção da identidade de gênero das mulheres latino-americanas.

Referências

ABC DIGITAL. *Lanzan la novela El Señor Antúnez*. 25 ago. 2015. Disponível em: <http://www.abc.com.py/edicion-impresa/artes-espectaculos/lanzan-la-novela-el-senor-antunez-1401032.html>. Acesso em: 05 mar. 2018.

BONNICI, T. *Teoria e crítica literária feminista: conceitos e tendências*. Maringá: EDUEM, 2007.

BORGES, L. *O erotismo como ruptura na ficção brasileira de autoria feminina: um estudo de Clarice Lispector, Hilda Hilst e Fernanda Young*. Florianópolis: Editora Mulheres, 2013.

BUTLER, J. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

CASA DE AMÉRICA. *El Callejón Oscuro*, de Susana Gertopán. Madrid. 25 fev. 2015. Vídeo digital (39 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=IV-5ZekM0Wes>. Acesso em: 16 set. 2019.

GERTOPÁN, S. *El callejón oscuro*. Asunción: Servilibro. 2010.

HALL, S. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006. Disponível em: <https://comunicacaoesporte.files.wordpress.com/2010/10/hall-stuart-a-identidade-cultural-na-pos-modernidade.pdf>. Acesso em: 18 jul. 2018.

LAURETIS, T. A tecnologia do gênero. In: HOLLANDA, H. B. (org.). *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 206-242.

PERROT, M. *As mulheres ou os silêncios da história*. Bauru: EDUSC, 2005.

PERROT, M. *Minha história das mulheres*. São Paulo: Contexto, 2008.

PINHEIRO, A. S. *A trilogia de Susana Gertopán: identidades em (des)construção*. Campinas: Pontes Editores, 2017.

PIZARRO, A. *O sul e os trópicos: ensaios de cultura latino-americana*. Niterói: EDUFF, 2006.

PORTAL GUARANI. *Gloria Giménez Guanes*. 2015. Disponível em: http://www.portalguarani.com/813_gloria_gimenez_guanes.html. Acesso em: 02 out. 2019.

ULTIMA HORA. *Susana Gertopán gana el premio literario Lidia Guanes*. 01 de Outubro de 2010. Disponível em: <https://www.ultimahora.com/susana-gertopan-gana-el-premio-literario-lidia-guanes-n363840.html>. Acesso em: 29 jun. 2018.

WOOLF, V. *Um teto todo seu*. São Paulo: Nova Fronteira, 1985.

ZINANI, C. J. A. *Literatura e Gênero: a construção da identidade feminina*. Caxias do Sul: EDUCS, 2006.

CABALLERO (1986), DE GUIDO RODRÍGUEZ ALCALÁ: UMA VOZ DISSONANTE FRENTE AO REVISIONISMO HISTÓRICO PARAGUAIO

Adenilson de Barros de Albuquerque*

Resumo: Este artigo apresenta uma leitura do romance *Caballero* (1986), do paraguaio Guido Rodríguez Alcalá. O tema da Guerra Grande – também nomeada Guerra da Tríplice Aliança ou Guerra do Paraguai –, abordado no texto ficcional aqui em apreço, é recorrente em nosso país vizinho desde o término dos conflitos bélicos (1864-1870) até os dias atuais. No longo período de governos militares que estiveram à frente do Paraguai na maior parte do tempo desde as últimas décadas do século XIX até a ditadura Stroessner (1954-1989), consolidou-se uma corrente de revisionismo histórico que buscou enaltecer nomes como os de militares que participaram da guerra, a exemplo do general Bernardino Caballero e especialmente do presidente Francisco Solano López. Essa predominância interpretativa, amparada pela força da censura, ofuscaria as possíveis vozes insurgentes que pouco tiveram chance de se manifestar no âmbito das artes. *Caballero*, integrante fundamental no conjunto dos romances históricos paraguaios, aparece nesse contexto como um dos primeiros casos à parte, diante de um imaginário ainda poderoso a respeito do passado que se faz presente no Paraguai.

Palavras-chave: Romance histórico; literatura latino-americana; revisionismo histórico; Guerra Grande.

* Professor de Português e Espanhol no Instituto Federal do Paraná/campus Umuarama. Doutorando pelo Programa de Pós-Graduação em Letras/UNIOESTE. Membro do grupo de pesquisa “Ressignificações do passado na América: processos de leitura, escrita e tradução de gêneros híbridos de história e ficção – vias para a descolonização”, coordenado pelo Prof. Dr. Gilmei Francisco Fleck. E-mail: adenilsonbar@gmail.com.

Resumen: Este artículo presenta una lectura de la novela *Caballero* (1986), del paraguayo Guido Rodríguez Alcalá. El tema de la Guerra Grande – también conocida como Guerra de la Triple Alianza o Guerra del Paraguay –, abordado en este texto ficcional, es recurrente en el país vecino desde la finalización de ese conflicto bélico (1864-1870) hasta la actualidad. En el largo período de gobiernos militares que comandaron el Paraguay, desde las últimas décadas del siglo XIX hasta la dictadura Stroessner (1954-1989), se consolidó una corriente del revisionismo histórico que buscó enaltecer nombres de militares que participaron de la guerra, a ejemplo del general Bernardino Caballero y especialmente del presidente Francisco Solano López. Esa predominancia interpretativa, amparada por la fuerza de la censura, oscureció las posibles voces insurgentes que tuvieron pocas posibilidades de manifestarse en el ámbito de las artes. *Caballero*, integrante fundamental en el conjunto de las novelas históricas paraguayas, aparece en ese contexto como uno de los primeros casos distintos frente al imaginario todavía dominante del pasado en Paraguay.

Palabras clave: Novela histórica; literatura latinoamericana; revisionismo histórico; Guerra Grande.

Desde o período em que se deu a Guerra Grande até o início do século XX, a interpretação sobre aquele evento histórico, tanto nos países vencedores como no vencido, afirmava-se, conforme Liliana Brezzo (2003, p. 164), como uma resposta à agressão de López – o único responsável – e às suas ambições de liderar a região. O bom resultado do enfrentamento teria sido a libertação do povo paraguaio do sistema bárbaro e tirano dos governos que o haviam mantido ilhado em relação às nações civilizadas. É nessa época já relativamente distante do término do conflito bélico quando começam a manifestarem-se no Paraguai os impulsos de se oferecer uma construção intelectual diferente a respeito da guerra. Esse revisionismo será fundamental nas décadas seguintes e, em certa medida, o imaginário decorrente dele continua forte até os dias atuais, apesar de vozes dissonantes surgidas especialmente a partir da reabertura democrática do país na década de 1980.

No Paraguai, além das consequências econômicas e sociais, a guerra produziu “[...] *uno de sus más vastos movimientos historiográficos y una verdadera polarización bibliográfica en detrimento de la investigación*

de otros procesos, convirtiéndose en el centro nervioso de toda la historia nacional.” (BREZZO, 2003, p. 160). Os governos militares, no comando do país na maior parte do tempo, no último século, monopolizaram as diretrizes dessa polarização no incentivo de uma postura nacionalista que ficou conhecida como “lopismo”. Assim, Solano López passa a ser visto como herói e vítima do ataque estrangeiro realizado pela Tríplice Aliança. Torna-se “[...] sinónimo de coraje y patriotismo, se consolidó definitivamente en los años que siguieron y su construcción historiográfica se hizo aún más rígida durante el stronato y el consiguiente ascenso al poder del partido Colorado.” (BREZZO, 2003, p. 170).

Não é preciso muito esforço para depreendermos a pouca ou nula possibilidade intelectual de contestação pública dessa vertente majoritária que tomou conta do país. É com o arrefecimento do governo ditatorial que, em meados da década de 1980, começam a aparecer publicações divergentes, a exemplo do romance *Caballero* (1986), de Guido Rodríguez Alcalá, obra sobre a qual nos debruçamos neste artigo.

Caballero é um livro já presente em estudo de fôlego, realizado pela pesquisadora espanhola Mar Langa Pizarro (2001) em “*Guido Rodríguez Alcalá en el contexto de la narrativa histórica paraguaya*”. Nesse tempo de novos olhares e aberturas para as narrativas paraguaias, são basicamente estudiosos estrangeiros que voltam-se para a produção literária daquele país. É de outro espanhol, José Vicente Peiró Barco (2001), a mais abrangente e atual pesquisa, intitulada “*Literatura y sociedad: la narrativa paraguaya actual (1980-1995)*”. Há obviamente no estudo de Peiró Barco (2001, p. 957-1031) um capítulo dedicado a *Caballero*.

Nossa análise do romance vale-se, naturalmente, das leituras elaboradas por esses pesquisadores e a presença do referido autor como representante paraguaio neste trabalho deve-se a, pelo menos, dois motivos. Primeiro, porque é uma obra que nos oferece elementos

para identificarmos bem o chamado revisionismo histórico, peculiar do nacionalismo construído no Paraguai, e sua respectiva crítica no âmbito da ficção voltada à Guerra Grande. Segundo, porque, em nossa avaliação, *Caballero* está entre os melhores romances publicados nas últimas décadas, cuja divulgação e leitura entre brasileiros¹ e mesmo hispano-americanos permanecem aquém do que desejaríamos, haja vista que são de europeus os principais estudos críticos relacionados a essa obra.

Informemos, inicialmente, que *Caballero* é, em grande medida, uma paródia, mas não somente, da biografia do general paraguaio Bernardino Caballero (1839-1912), escrita por Juan E. O'Leary, com o título de *El Centauro de Ybicui* (1929). Já no prólogo do romance, assinado pelo entrevistador que se autoneia "*El cronista*" – no decorrer do livro, saberemos por intermédio do protagonista que o nome do cronista é Raúl – deparamo-nos com o seguinte, após comentário de que o sacrifício pela pátria realizado pelo marechal presidente Solano López não foi em vão:

[...] *el ejemplo fue recogido por numerosos héroes que crecieron a su lado, como el general de división don Bernardino Caballero, quien sirvió a su Patria como segundo del Mariscal Presidente, como político y primer mandatario, como diplomático avezado y como miembro de las principales empresas del país. [...] la patria ingrata lo mandó al destierro dos veces, una en 1910, dándome así la ocasión de conocer al legendario centauro de Ibicuy durante su exilio en Buenos Aires. [...] me atreví a escribir esta biografía del héroe que, dentro de todo, tiene su interés – no por mérito del cronista, sino por el del entrevistado –. [...] espejo de los caballeros paraguayos.* (RODRÍGUEZ ALCALÁ, 1987, p. 7-8).
(grifo nosso).

¹ Há, entretanto, uma tradução de *Caballero* para o português feita por Sergio Faraco e publicada pela editora "tchê!" em 1994.

A recorrência dos elogios à bravura da personagem e o sentimento de que Bernardino Caballero não recebeu o reconhecimento merecido, após os serviços prestados à pátria, são constantes no livro de Juan B. O'Leary. Todas as referências relevantes presentes nessa obra, relacionadas ao “biografado”, são retomadas em alguma medida na ficção de Guido Rodríguez Alcalá a qual, valendo-se da voz narrativa do cronista que se assemelha à voz do historiador paraguaio responsável pela publicação das memórias de Caballero, dá luz a uma perspectiva crítica frente ao herói pátrio assim apresentado na introdução de *El Centauro de Ybicuy*:

[...] le propusimos una vez redactarle sus memorias, bajo su dictado y dirección. El héroe, que nunca se negó a complacer-nos, se mostró dispuesto a hacer lo que le pedíamos. Lastimaba consagrar una obra a si mismo; pero se dejó vencer por nuestras argumentaciones, basadas en que así prestaría un nuevo servicio a su país y a todos sus compañeros de armas, ya que se le brindaría la oportunidad de decir la verdad con la autoridad de su palabra insospechable. (O'LEARY, 1929, p. 26). (grifo nosso).

O “ditado” e a “direção” de Caballero no texto de O'Leary são intensificados no romance aqui em apreço, cuja “mediação do cronista” aparece como reprodução do conteúdo e da forma estipulados pelo protagonista. O controle estabelecido pela voz atribuída a Caballero chega a extrapolar os limites da história narrada em momentos como, ao suspeitar que deveria ser estudada a concomitância dos episódios de sua ascensão pessoal com os de derrocada da pátria, sugere que “[...] usted debería conocer a O'Leary, Raúl, porque usted necesita dirección y él puede convertirse en su maestro.” (RODRÍGUEZ ALCALÁ, 1987, p. 50). Uma possível confusão na busca de identificar a voz enunciativa do romance é, assim, desvendada por meio das pistas que levaram Langa Pizarro (2001, p. 232) a afirmar que “[...] el narrador del texto que leemos no es el cronista, sino el propio personaje, que relata su historia en una serie de entrevistas, citando

palabras de otros autores que han tratado el tema de la Triple Alianza." (LANGA PIZARRO, 2001, p. 232).

Entre os historiadores mais citados está George Thompson que ora aparece como personagem histórica que lutou ao lado dos paraguaios ora como traidor por não ter apresentado uma postura de enaltecimento do Paraguai frente à Tríplice Aliança. Outro historiador amplamente mencionado no romance, obviamente, é Juan B. O'Leary. Além da alusão ao seu intento de biografar Caballero (p. 8) e à expectativa de publicação de *O Centauro de Ybicuy* (p. 38), é comum depararmos com passagens como "[...] dice O'Leary (118); "[...] aquello que decía el maestro O'Leary" (142); "[...] el maestro O'Leary dice (p. 155); "[...] como me contó O'Leary" (p. 157); "[...] el próprio O'Leary lo comenta en su libro" (p. 187); "[...] el mismo O'Leary lo explica" (RODRÍGUEZ ALCALÁ, 1987, p. 189). Essas referências fortalecem o diálogo com o livro parodiado já estabelecido desde as primeiras páginas.

De volta à problemática do narrador, para além da dúvida, orientação e pedido externados pelo protagonista em situações como "[...] no lo ponga" (p. 165); "[...] no sé si debe ponerlo aquí" (p. 189); "[...] le pido, Raúl, que usted escriba" (RODRÍGUEZ ALCALÁ, 1987, p. 191), há um trecho essencial inerente ao intuito de comentar a resistência dos paraguaios ao enfrentarem os aliados e à avaliação do "entrevistado" sobre o "entrevistador":

Eso nos dio una dignidad, una... ¿cómo se decirlo?... ¡Gracias, joven!, una identidad nacional... ¡Qué palabra tan linda! Se nota que usted es un historiador, voy a anotarlo para no olvidar... Con usted resulta fácil, amigo Raúl, porque con tantos periodistas tontos que andan por ahí, eso de las entrevistas me está resultando más penoso que toda nuestra larga guerra de cinco años... esos tipos se pasan con preguntas tontas, hay que explicarle todo desde el principio y creo que de tanto repetir las cosas que sabía de memoria voy a terminar olvidándolas... Con usted no hace falta, con usted no se comienza de cero a cada rato sino que una gran

parte se da por sabida, y eso es muy importante. (RODRÍGUEZ ALCALÁ, 1987, p. 118).

As interferências do protagonista, mais que notadamente meta-ficcionais, levam-nos a concordar com a afirmação de Langa Pizarro exposta acima. Sendo a personagem a voz e o objeto centrais da narrativa, a impressão inicial de que estamos diante de um narrador heterodiegético – o cronista presente no mundo ficcional, mas não pertencente à história narrada – dá lugar, efetivamente, a uma narrativa autodiegética. De ora em diante, portanto, nossa leitura sobre o romance aqui em apreço considerará os fragmentos citados como pertencentes a uma enunciação controlada pelo protagonista, isto é, por um narrador autodiegético.

Para Daniel Voionmaa (2016, p. 74-5), não há ironia nas palavras do narrador em *Caballero* “[...] *pero esta se hace evidente para el lector: toda la confesión de Caballero puede (y quizás deba) ser leída en clave irónica*”. Os fundamentos dessa ironia, como veremos a seguir, estão constituídos por meio de elementos que vão da dedicatória às nuances da linguagem empregadas no decorrer da narrativa. Assim, “[...] *a través de la forma de hablar, y del modo de argumentar de Caballero, el lector va formándose una imagen sobre él que, cuanto menos, pone en duda el contenido de su discurso.*” (LANGA PIZARRO, 2001, p. 240). Estamos, assim, diante de um narrador sincero que não busca “desmoralizar” sua própria história. Seus argumentos, entretanto, somados ao conhecimento prévio que temos em relação ao revisionismo paraguaio, descortinam a agudeza crítica e desmistificadora constante na obra.

A dedicatória “*Al Lazarillo de Tormes, respetuosamente*” (RODRÍGUEZ ALCALÁ, 1987, p. 5) apresenta-se como chave para adentrarmos no caminho percorrido pelo livro. A homenagem prestada a essa obra basilar da literatura espanhola – segundo Jorge Nascimento (1993, p. 63), “[...] a partir do *Lazarillo de Tormes* (1554), os romances picarescos adotam a forma autobiográfica. O pícaro é o embrião do

anti-herói, ou do herói moderno” – ecoará no decorrer de *Caballero* emoldurando as características fundamentais da vida e do discurso do seu protagonista, como veremos na sequência de nossa leitura.

Destaquemos ainda que *Caballero* está dividido em três partes e fechado por um epílogo. A primeira parte, composta por sete capítulos, intitula-se “*Mis primeros pasos o de Mato Grosso a Uruguaiana (1864-1866)*”. A segunda parte, em oito capítulos, apresenta-se como “*De Humaita a Lomas Valentinas (1866-1868)*”. A terceira parte, novamente em sete capítulos, está identificada como “*De Azcurra a Cerro Cora (1869-1870)*”. Esta divisão corresponde também à trajetória do exército paraguaio durante a guerra: primeiro a campanha ofensiva, em seguida a campanha defensiva e, finalmente, a fuga (ou retirada) de Solano López até sua captura e morte. No epílogo, o herói do romance anuncia o seu destino e o do Paraguai no pós-guerra.

Os títulos de cada capítulo, conforme Voionmaa (2016, p. 73), arremedam os das novelas de cavalaria, “[...] *sentando así el tono humorístico y desmitificador de todo el relato [...]*”. O primeiro capítulo, da primeira parte, por exemplo, em caixa alta e sem a moderna normatização de acentuação ortográfica, informa o seguinte: “*Donde recien comienza la historia, con el relato de como el Mariscal Francisco S. Lopez se enoja conmigo, el entonces alferes Bernardino Caballero*” (RODRÍGUEZ ALCALÁ, 1987, p. 11). A indicação de que, nesse momento, o narrador autodiegético ainda era somente um alferes prenuncia uma história em que a escalada de sucesso pessoal dentro da oficialidade do exército paraguaio será motivo de destaque.

Já a desconfiança de Solano López deve-se a uma conversa amigável entre seu irmão Benigno López e Caballero. O primeiro será acusado e julgado como traidor anos depois. Ciente de que os laços familiares de seu interlocutor poderiam prevalecer contra qualquer precipitação delatora, o herói imagina que

[...] don Benigno podía negar tranquilamente todo y entonces era su palabra contra la mía. Y lo que es peor: don Benigno podía hablar con sus Hermanas y la señora Carrillo, y entonces entre todos lo trabajaban al Mariscal que como era posible que un extraño se permitiera decir tal cosa en contra de su propio hermano, etcétera, y a la larga salía perdiendo yo. Por esa razón no le dije nada al Mariscal cuando me preguntó qué me había dicho Benigno. O sea, le dije pero no le dije lo que él quería saber [...] (RODRÍGUEZ ALCALÁ, 1987, p. 30).

A consciência das limitações pessoais e do contexto em que circulava leva a personagem Caballero a expor as expectativas e estratégias adequadas, norteadoras de sua conduta deste então até o final de sua vida. A condição de estranho diante da família López o faz acreditar que “sairia perdendo” e por isso, sem mentir, elegeu as palavras e o conteúdo necessários para aquele momento. Caballero, assim, demonstra-se astuto e, como veremos no exemplo seguinte, oportunista: “[...] *me ofrecí a confesarme, porque al fin y al cabo soy creyente y también porque me convenía un poco.*” (RODRÍGUEZ ALCALÁ, 1987, p. 43). Aqui ele encontrava-se em situação difícil devido a um militar invejoso que procurou desmoralizá-lo frente a Solano López. Relatar ao padre os fatos tais como aconteceram seria conveniente, pois sabia que o segredo de confissão não seria impedimento para que suas palavras chegassem ao comandante supremo dos paraguaios. Astúcia e oportunismo, duas características picarescas, estão na base da trajetória dessa personagem.

Após esses primeiros momentos em que precisou mostrar-se habilidoso para não ser punido drasticamente e ver sua carreira militar destruída de uma vez por todas, a voz enunciativa do romance apresenta algumas curiosidades sobre sua atuação já na posição de comando:

[...] recién comenzaron a darme mando de tropa cuando se nos estaban acabando los soldados, cuando comenzamos a mandar al

frente a las mujeres y a las criaturas de 10 años y a los viejos de 75... [...] Y lo raro del caso es que a mí todo me salió bien, porque me volví más culto con la guerra, me hice de amigos influyentes, me dieron condecoraciones y todo eso. Sin embargo, a veces me angustiaba ser heroico; yo hubiera preferido pelear y volver con todos mis soldados, con o sin tanto heroísmo, en vez de llevar al campo 4 a 5.000 hombres y volver con nada... (RODRÍGUEZ ALCALÁ, 1987, p. 51).

Notamos certa naturalidade no relato, mesmo ao informar que sua ação de mando no campo de batalha se deu basicamente como comandante de velhos, mulheres e crianças. Considera curiosa a própria ascensão na carreira e reconhece as aprendizagens obtidas, além da consolidação de amizades, inclusive entre os inimigos no pós-guerra, pois considera que fora o cumprimento do dever, “[...] *no tenemos nada el uno contra el otro, ni nos gusta hacer la guerra porque sí no más.*” (RODRÍGUEZ ALCALÁ, 1987, p. 187) – façamos aqui um parêntesis sobre um aspecto da tradução para o português que, apesar de não ser o foco de nosso estudo, não é demais salientar. Se atentarmos para o trecho supracitado, veremos na nota correspondente que a expressão “*porque sí no más*” não se apresenta como evidência de traços da oralidade. A formalização do original é constante na versão brasileira, o que contribui em grande medida para o distanciamento do leitor na relação mínima que poderia estabelecer com o estilo narrativo proposto pelo escritor paraguaio.

Ainda nas considerações sobre a condição de mando, observamos um resquício de humildade na preferência de não ter seu heroísmo destacado desde que os soldados voltassem vivos. No entanto, ironicamente, enquanto todos morriam nosso herói ascendia, questão que ele mesmo propõe aos historiadores investigarem, porque “[...] *no la entiendo, pero tampoco tengo la obligación, porque soy un hombre de acción y no un letrado...*” (RODRÍGUEZ ALCALÁ, 1987, p. 51). Ao mesmo tempo em que não se arrisca a apresentar uma

avaliação conclusiva, aponta, assim, para as futuras interpretações a serem elaboradas pelos letrados. Elas virão à tona, especialmente, por intermédio dos revisionismos ao modo de O'Leary que desviarão das controvérsias para dar vazão à bravura dos feitos de Caballero, em nome da moral e do enaltecimento pátrios.

A aparência de humildade no trecho anterior será substituída por um Caballero distinto no comentário sobre o evento de *Acosta Ñu*. Ao lembrar que a resistência feita aos aliados era já naqueles idos tempos posteriores à guerra uma recordação que despertava orgulho entre os paraguaios, reeditada a cada ano nas escolas como a batalha dos meninos mártires de *Acosta Ñu*, o narrador autodiegético adverte o seguinte:

[...] si pelearon como bravos fue gracias a mí! Porque al sentir los tiros quisieron salir corriendo, que hubiera sido todavía peor, y entonces con los veteranos tuvimos que darles unos gritos y chirlos para que sigan retrocediendo en orden; con mucho esfuerzo conseguimos formarlos para resistir de alguna forma la carga del enemigo que se nos venía encima. [...] Los negros tiran bombas, metralla, bala hueca, pero mis muchachitos aguantan, yo me siento orgulloso como un maestro con niños aprovechados. [...] yo recorro las filas prometiéndoles naranjas y recreo a los mejores; ellos hacen lo posible para lucirse delante de su jefe – es que a mí los soldados me quisieron siempre. (RODRÍGUEZ ALCALÁ, 1987, p. 155-156).

Entre o intento de mostrar-se competente e o desejo de destacar a bravura dos pequenos guerreiros, Caballero deixa transparecer a crueza da batalha, o medo e o impulso de sobrevivência manifestados nos meninos. Foram necessários esforços repressivos para que resistissem até a morte no cumprimento da missão. Talvez ciente da falta de brilho e dignidade em seu relato, procura suavizar o contexto com um pouco de bom humor, destacando a promessa de laranjas e recreio aos mais valentes diante do chefe. Neste instante pouco ad-

mirável, Caballero enxerga a possibilidade de colocar-se na posição de superior bem quisto pelos soldados, aqueles que expressam um sentimento subalterno por ele praticado, estrategicamente, nas muitas vezes em que se refere à Solano López como *mi jefe* ou pede para atentarmos no quão “[...] *inteligente que era el Mariscal*” (RODRÍGUEZ ALCALÁ, 1987, p. 32).

O tema espinhoso da batalha de Acosta Ñu apresentado acima é, contudo, habilmente precedido de uma citação literal de *El Centauro de Ybicui* na qual o narrador lembra o registro de que ele era “[...] *como el escudo de nuestro ejército en retirada, contra el cual se estrellaría todo el poder de la alianza. Caería despedazado, pero después de una resistencia digna del temple de su alma, cuando ya estuviese a salvo el presidente de la República.*” (O’LEARY, 1929, p. 349). Dessa maneira, toda possível reprovação à atitude de Caballero frente aos soldados é minimizada pela prioridade fundamental de garantir a retirada de Solano López. A função de escudo foi executada com sucesso e os mortos, valorosos guerreiros, serão exemplo e guia para os meninos paraguaios em idade escolar.

Em *Caballero* há ainda a presença de elementos paratextuais, especialmente mapas e algumas notas explicativas em rodapé. Os primeiros ficam a cargo da personagem central e as notas, a maioria, são traduções de termos em guarani correntes no vocabulário do entrevistado. Duas delas, entretanto, são explicativas: a primeira sobre o governo provisório no pós-guerra: “*Para facilitar al profano la comprensión de ciertos hechos [...]*” (RODRÍGUEZ ALCALÁ, 1987, p. 139). A segunda, para reafirmar, de uma vez por todas, que, em Acosta Ñu, “[...] *el general Bernardino Caballero abandonó el campo de batalla para cumplir una orden expresa del Mariscal López y no, como pretende Campos en su infame libelo El general avestruz, por cobardía.*” (RODRÍGUEZ ALCALÁ, 1987, p. 157). Temos aqui, novamente, a sutileza da construção narrativa na demonstração de um herói que,

ao vir à tona uma voz em sua defesa, estabelece dúvidas sobre sua conduta ao contestar e acusar um intérprete contundente distanciado do revisionismo laudatório.

Na exposição de um dos mapas, a indicação do medo atribuído aos inimigos não esconde uma espécie de consciência crítica em relação às debilidades das defesas paraguaias:

[...] mire bien la línea de puntos desde San Fernando hasta Lomas Valentinas, a unas cuantas leguas de Asunción; bueno, no se olvide de eso porque es el recorrido de nuestro ejército desde que salió del cuadrilátero, en marzo de 68, hasta el fin del año. [...] el cuadrilátero fue una tranca para el ejército enemigo que avanzaba, una tranca que no valía del todo, porque la fortaleza de Humaitá no era tan fuerte, pero como tenían miedo, los paramos por más de dos años – desde el comienzo hasta marzo del 68. (RODRÍGUEZ ALCALÁ, 1987, p. 101).

A importância da fortaleza de Humaitá na composição do quadrilátero defensivo foi fundamental até o momento em que Solano López se viu obrigado a sair em retirada e a deixar naquele local uma parte do exército para que resistissem o máximo de tempo possível. Ao contrário do mito da fortaleza indestrutível em expressões semelhantes à registrada por O'Leary (1929, p. 165-6) de que “*¡Humaitá existía! No era una fantasía con que nos entretenía la imaginación [...] Sus muros, para muchos, sólo se abatirían bajo la acción destructora del tempo [...]*”, a voz enunciativa do romance expõe sua baixa consistência, imperante por dois anos devido muito mais ao excesso de respeito entre os aliados. Vencida essa barreira, ocorreriam, meses depois, em dezembro de 1868, as batalhas que definiram o fim de qualquer condição bélica razoável do exército paraguaio: “*[...] ya nos tenían matada la mitad de nuestra población y destruidas todas nuestras fortalezas y controlados nuestros ríos y dispersado nuestro ejército – Lomas Valentinas fue fatal.*” (RODRÍGUEZ ALCALÁ, 1987, p. 133).

Em linhas gerais, portanto, a narrativa apresentada por esse Caballero ficcional não pressupõe, conforme observa Langa Pizarro (2001, p. 242), “[...] *la imagen de un valiente héroe patrio, sino la de un hombre cobarde, inculto y astuto que siempre consigue huir de los peores momentos bélicos y labrarse un futuro.*” Essa impressão conclusiva, porém, talvez não chegue naturalmente ao leitor menos atento à historiografia paraguaia, necessariamente aquela que tem em Juan E. O’Leary um de seus principais expoentes. Privadas dessa base, a linguagem e a diegese empregadas no romance podem revelar um herói sincero com resquícios de vaidade, mesmo precedidas de uma dedicatória ao pícaro Lazarillo de Tormes, pois “[...] se o decodificador não reparar ou não conseguir identificar uma alusão ou citação intencionais, limitar-se-á a naturalizá-la, adaptando-a ao contexto da obra no seu todo.” (HUTCHEON, 1985, p. 50). Mas ao relacionarmos a obra ao passado ideológico com o qual ela dialoga, evidencia-se em grande medida sua crítica ao revisionismo histórico ainda atuante no Paraguai, por exemplo, em romances como *Río escarlata* (2016), de María Eugenia Garay.

Dentre as características do romance picaresco, destaquemos algumas das apontadas por Naira Nascimento, a partir dos estudos de Mario González (1988; 1994). Segundo a pesquisadora, em sua análise do romance *Xadrez, truco e outras guerras* (1998), do brasileiro José Roberto Torero, são constantes nessa modalidade narrativa “[...] a luta pela sobrevivência [...] discurso autobiográfico [...] a presença explícita do destinatário [e o caráter itinerante em que] o conhecimento do herói sobre o mundo em que vive vai sendo formado, formando-o”. (NASCIMENTO, 2006, p. 216-9). Acrescentemos a leitura de Langa Pizarro (2001, p. 231) que identifica

[...] *el tono ligero y humorístico, la ubicación en un tiempo y un espacio concretos, la estructura formada por episodios ensartados, el personaje “haciéndose”, el “servicio a un amo” [...] el ascenso social (aquí, militar) por medio de la astucia y el oportunismo, la presentación realista de la época... La picaresca española es, al*

cabo, la oposición irónica y desmitificadora del esquema de los libros de caballerías, de las gestas heroicas. Del mismo modo, Caballero no es sólo la otra cara de El Centauro de Ybycuí: es una reacción “realista” a la idealización revisionista. (LANGA PIZARRO, 2001, p. 231).

Pudemos notar os elementos supracitados em nossa exposição do romance. Vale ainda ressaltar sua postura paródica dessacralizadora, na contramão da tendência em que “[...] muitas paródias actuais não ridicularizam os textos que lhe servem de fundo, mas utilizam-nos como padrões por meio dos quais colocam o contemporâneo em escrutínio.” (HUTCHEON, 1985, p. 78). Em *Caballero*, o livro de O’Leary não é só utilizado como ponto de partida para um exame crítico da historiografia revisionista paraguaia. A voz do narrador autodiegético nos é apresentada de modo a reposicionarmos o discurso base da obra precedente em um novo patamar, não só alternativo, mas incômodo aos que não desejam deixar de acreditar em um país cujas glórias de seus heróis suplantam toda e qualquer reação dissonante.

Quanto à ficcionalização presente em *Caballero*, na sua relação com as modalidades de romance histórico, podemos considerá-lo um exemplo de novo romance histórico metaficcional, especialmente por intermédio da reiteração de que o relato em questão é fruto de eleição de eventos externados segundo o ponto de vista do narrador. Nessa vertente escritural, de acordo com Fleck (2017, p. 93), observamos “[...] um trabalho maior com a metaficção, mas [...] similar aos outros elementos constituintes da obra: paródia, carnavalização, heteroglossia, intertextualidade, anacronias, polifonia, dialogia, etc.” Ao não instituir-se como principal componente de estruturação da obra, a metaficção, assim, tem sua importância compartilhada com outros recursos discursivos.

No romance ora apresentado, podemos destacar, principalmente, a paródia ao livro de O’Leary; a carnavalização no movimento de

expor um representante do alto comando militar e político do país mediante suas limitações humanas, nem sempre admiráveis; registros de linguagem informal, como no uso constante da expressão “*no más*”, revelando um narrador abaixo do pedestal imponente da correção militar; intertextualidade na relação com diferentes autores que se debruçaram sobre o tema da guerra; dialogismo ao lançar uma leitura alternativa às estabelecidas pelo conjunto revisionista expressivo na historiografia paraguaia. Como dificilmente um romance abarca todas as características possíveis em determinada modalidade, *Caballero* não incorre na explicitação de anacronias.

Versão combatente da tradição historiográfica revisionista paraguaia, *Caballero* constrói-se a partir de uma voz “de cima” apresentada no diapasão do romance picaresco. O próprio autor, em seu ensaio *Ideologia autoritária* cuja primeira edição data do mesmo ano em que vem a público *Caballero*, ajuda-nos a compreender em que medida

[...] ese juicio favorable – demasiado favorable – sobre el Paraguay y sus pretéritas glorias no resulta peligroso cuando se trata de un error de apreciación, pero sí cuando se trata de un elemento de manipulación política. Nos referimos al culto de Francia & López que forma parte de la ideología oficial del Paraguay de hoy. El mariscal López, de acuerdo con eso, es el jefe que debe ser ciego y voluntariamente obedecido (los libros de texto tratan de inculcar a los alumnos de primaria la idea de que deben sacrificarse gustosos por la patria, como los niños mártires de Acosta Ñu). (RODRÍGUEZ ALCALÁ, 2007, p. 131-2).

O autor denuncia, mais adiante, a manipulação da capacidade crítica dos indivíduos, estabelecida por meio de técnicas de doutrinação empregadas em seu país. Na atenção direcionada a um evento histórico fundamental da história do Paraguai – posterior às primeiras décadas de independência nacional sob domínio do ditador José Gaspar Rodríguez de Francia, abordadas no clássico *Yo el Supremo* (1974), de Augusto Roa Bastos –, Guido Rodríguez Alcalá

lança-se, também, no âmbito da ficção como uma voz dissonante em relação às interpretações vigentes no revisionismo nacional.

Caballero, assim, insurge-se criticamente em uma espécie de “peleia discursiva” ainda longe de dar-se por encerrada em nosso país vizinho. Lança talvez os primeiros passos para que ficções futuras ultrapassem os limites das trincheiras, do “[...] *discurso absurdo y cómico, patético y trágico*” (VOIONMAA, 2016, p. 75) das ditaduras que, para além do governo Stroessner e da configuração elaborada na narrativa autodiegética de Bernardino Caballero, segue atuante no mundo contemporâneo e sem data estipulada para despedida.

Referências

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Florense Universitária, 1997.

BREZZO, Liliana. La historiografía paraguaya: del aislamiento a la superación de la mediterraneidad. *Diálogos*, Maringá, v. 7, n. 1, p. 157-175, 2003.

FLECK, Gilmei Francisco. *O romance histórico contemporâneo de mediação: entre a tradição e o desconstrucionismo – releituras críticas da história pela ficção*. Curitiba: CRV, 2017.

GARAY, María Eugenia. *Río Escarlata*. Asunción: Servilibro, 2016.

LANGA PIZARRO, M. Mar. Guido Rodríguez Alcalá en el contexto de la narrativa histórica paraguaya. 2001. Tese. (Dotorado) – Universidad de Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante, 2001.

NASCIMENTO, Naira de Almeida. *Da narrativa ao romance: a prosa da Guerra do Paraguai nos limites da ficção (histórica) contemporânea*. 2006. Tese. (Doutorado) – Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2006.

O’LEARY, Juan E. *El Centauro de Ybycuí: vida heroica del general Bernardino Caballero en la Guerra del Paraguay*. París: Ed. Le Libre Livre, 1929.

PEIRÓ BARCO, José Vicente. *Literatura y sociedad: la narrativa paraguaya actual (1980-1995)*. 2001. Tese. (Doutorado) – Universidade Nacional de Educação à Distância, Madrid, 2001.

ROA BASTOS, Augusto. *Yo, el Supremo*. Buenos Aires: Debolsillo, 2011.

RODRÍGUEZ ALCALÁ, Guido. *Caballero*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1987.

RODRÍGUEZ ALCALÁ, Guido. *Ideología autoritaria*. Asunción: Servilibro: 2007.

VOIONMAA, Daniel Noemi. Después de la larga noche: narrativa paraguaya contemporánea. *Meridional* - Revista Chilena de Estudios Latinoamericanos, Santiago, n. 6, p. 67-87, abr. 2016.

AMÉRICA LATINA COMO ARQUIVO: JOSEFINA PLÁ LÊ OS BRASILEIROS

Daiane Pereira Rodrigues*

Resumo: Josefina Plá (Espanha, 1903 – Paraguai, 1999) desenvolveu uma importante crítica cultural na qual se evidenciam suas preocupações com os processos de hibridação (CANCLINI) na formação da identidade paraguaia. Seus estudos em arte e literatura, assim como seus contos e sua cerâmica, demonstram uma intensa atividade arquivística que reivindica e constrói a alteridade a partir de diferentes extratos culturais do país. Este estudo parte da noção de arquivo (DERRIDA) para verificar como essas preocupações se veem refletidas na crítica de Josefina Plá sobre literatura brasileira. Trata-se de ensaios não só sobre literatura, mas também arquitetura e danças populares do Brasil, publicados no jornal *La Tribuna* de Assunção entre 1952 e 1953. Aqui destacamos sua crítica literária principalmente em relação ao modernismo brasileiro. Desse modo, pretende-se demonstrar que suas reflexões sobre o Brasil foram importantes para o amadurecimento da modernidade paraguaia e que a escritora não só colaborou para a formação de arquivo no Paraguai, mas também no contexto latino-americano, evidenciando uma perspectiva transnacional.

Palavras-chave: Josefina Plá, crítica literária, América Latina, arquivo, modernidade.

Resumen: Josefina Plá (España, 1903 – Paraguay, 1999) desarrolló una importante crítica cultural en la que se evidencian sus preocupaciones con los procesos de hibridación (CANCLINI) en la formación de la identidad paraguaya. Sus estudios en arte y literatura, así como sus cuentos y su cerámica, demuestran una intensa actividad archivística que reivindica y construye la alteridad desde diferentes extractos culturales del país. Esta investigación toma como punto de partida la noción de archivo (DERRIDA) para verificar como esas preocupaciones se ven reflejadas en la crítica que Josefina Plá hace sobre la literatura brasileña. Se trata de ensayos no solo sobre la literatura, también sobre arquitectura y danzas populares de Brasil, publicados en el diario *La Tribuna* de Asunción entre 1952 y 1953. Destacaremos su crítica literaria principalmente en lo que trata el vanguardismo brasileño. Así, se pretende mostrar que sus reflexiones sobre el Brasil aportaron al proceso de

* Mestre em Letras pela Universidade Federal do Paraná, especialista em Didática do ensino superior pela UniNorte. E-mail: pereirarodriguesdaiane@gmail.com.

maduración de la modernidad paraguaya y que la escritora no solo colaboró para la formación de un archivo paraguayo sino también en el contexto latinoamericano, evidenciando su perspectiva transnacional.

Palabras-clave: Josefina Plá, crítica literaria, América Latina, archivo, modernidad.

Josefina Plá no Brasil

Em 2019 completaram-se 20 anos do desaparecimento físico de Josefina Plá e, ao contrário do que acontecia há cerca de cinco anos atrás, não se pode dizer que é uma autora desconhecida no âmbito dos estudos hispânicos brasileiros. É cada vez maior o número de trabalhos sobre a autora no país, inclusive, organizou-se um livro em homenagem à escritora ao completar essas duas décadas de sua morte¹.

Há um número significativo e cada vez maior de trabalhos sobre Plá realizados no país. Esses estudos se centram principalmente na representação da figura feminina na obra de Josefina (RODRIGUES, 2000; SILVA 2013; MENDONÇA, 2011) ou nas relações multi ou interculturais presentes na sua narrativa (PENHA, 2006; EGER 2010; COELHO, 2015). São poucos os autores que se dedicam ao ensaio da escritora, mencionado mais no campo da crítica de arte que no âmbito dos estudos literários. Os únicos trabalhos de pós-graduação produzidos no Brasil que contemplam o gênero em pesquisas sobre Josefina Plá pelo viés dos estudos literários são os de RODRIGUES (2018) e BENATTI (2018).

A perspectiva de análise que ultrapassa as fronteiras da literatura (entendida como ficção), das artes plásticas e da crítica não foi muito explorada nos estudos sobre a autora nem no Brasil nem no Paraguai, trazendo sempre uma visão isolada dentro de cada campo disciplinar. Parece que os únicos trabalhos que se desenvolvem nesse sentido

¹ O livro está aguardando aprovação editorial na UNILA e reúne dez pesquisadores do Paraguai e Brasil.

são os de Débora Cota, que em alguns artigos faz uma aproximação entre a cerâmica e os contos de Plá, articulando-os com a crítica da autora hispano-paraguaia a partir do conceito de arquivo. Para Cota (2018), o barro é o lugar de arquivo em Josefina Plá, no sentido de que é através dele — seja como motivo de alguns contos, como objeto de análise a partir dos estudos que Plá faz da cerâmica paraguaia, ou a partir de sua própria produção artística — que a escritora paraguaia expressa seu “desejo de identidade” e seu “desejo de memória”.

Todas essas pesquisas se dão a partir do ano 2000, principalmente na segunda década, mas antes, a partir dos anos 1960, já houve um intercâmbio crítico entre Paraguai e Brasil produzido por Josefina Plá. Elementos desse diálogo entre os dois países podem ser verificados nos textos da série “Interpretando al Brasil” que Josefina publicou entre 1952 e 1953 no jornal *La Tribuna* de Assunção. À análise de alguns textos dessa série pretendemos acrescentar outros objetos do arquivo de Josefina, como correspondências e fotografias do período, armazenado na Universidad Católica Nuestra Señora de la Asunción. Assim, somamos esforços para a construção de um arquivo latino-americano ao tornar públicos documentos que possibilitem uma releitura e re-elaboração da memória do contexto regional.

América Latina como arquivo

Em *Mal de arquivo: uma impressão freudiana* Derrida destaca o valor ou estatuto do arquivo recuperando dois sentidos do radical *arkhê*: o de “começo”, atribuindo ao arquivo um valor histórico, ontológico; e o de “comando”, que é o princípio da lei, da autoridade, atribuindo-lhe um valor nomológico. Para explicá-lo o filósofo usa a expressão “*ali onde os deuses e homens comandam, ali onde se exerce a autoridade*”. Com essas indicações de lugar, destaca-se a importância do espaço do arquivo, recuperado no sentido de “*arkheîon*” do grego, que é a casa, domicílio ou endereço dos arcontes, pessoas com

autoridade publicamente reconhecida para guardar (tanto no sentido de conservar, quanto no sentido de vigiar e defender) e interpretar os arquivos. Assim, chega-se à conclusão de que “não há arquivo sem um lugar de consignação, sem uma técnica de repetição e sem uma exterioridade. Não há arquivo sem exterior” (DERRIDA, 2001, p. 22). Desse modo, é o exterior do arquivo, o espaço público, que permite que ele opere como espaço da memória, no qual repetição, reprodução, reimpressão, e até mesmo destruição e esquecimento, possibilitam a memorização.

Raúl Antelo também discorre sobre arquivo ao analisá-lo em relação com a modernidade. Segundo ele, existe certa sinonímia entre arquivo e modernidade, sendo esta caracterizada por um “disseminado desejo arquivístico”. O autor afirma também que “a questão do arquivo não transcende a tradicional problemática do colecionismo, mas desloca seus usos” e define o arquivamento como “o processo de preservar imagens de valor sagrado para uma cultura” (ANTELO, 2011, p. 155).

A partir dessa noção podemos considerar que um dos maiores esforços arquivísticos sobre literatura e cultura latino-americanas é a iniciativa do grupo ligado a Antonio Cândido nos anos 80’ que culminou na coleção *América Latina: palavra, literatura e cultura* organizada por Ana Pizarro, na qual também colaboraram, além de Cândido e Pizarro, intelectuais como Ángel Rama, Rafael Gutiérrez Girardot, Jacques Leenhard, José Luis Marínez, Domingo Miliiani, Carlos Pacheco, Beatriz Sarlo e Roberto Schwarz. Um dos grandes objetivos e desafios do grupo foi estabelecer os critérios para o arquivamento e formação de uma identidade latino-americana. Essa ideia de criação de um arquivo fica explícita em textos como “América Latina como arquivo literário: Gabriela Mistral no Brasil” de Ana Pizarro (2009). Nesse artigo, a autora se pergunta como podemos pensar o arquivo no contexto latino-americano, que é diferente do contexto europeu

por seu passado colonial e as ditaduras que atravessam a formação da nossa identidade. Segundo ela, existe um caos, uma “selvageria do descontrole” que dificulta a elaboração da memória do continente e de regiões periféricas em geral, pensando no contexto de um mundo globalizado, no qual há um excesso de imagens e relações comerciais, guiadas principalmente pela supervalorização do capital. Nesse cenário, a tensão entre negação e recuperação cultural permaneceria incompleta em seu caráter de cultura híbrida: “parcial, muitas vezes errática, caracterizada por superposições, acréscimos, tensões não resolvidas” (PIZARRO, 2009, p. 356). Assim, “a América Latina como arquivo literário precisa da urgência do registro, do testemunho de memória, do documento, devido à precariedade de sua condição histórica. Necessita também de reler os monumentos, abordando-os de forma crítica, desconstrutiva, para re-situar permanentemente o documento e o monumento” (PIZARRO, 2009, p. 357).

Essa preocupação com o registro e construção de memória está presente no trabalho incansável de Josefina Plá em busca de entender e analisar as diferentes identidades que compõe a cultura paraguaia e seu consciente pioneirismo em tarefas como a crítica de arte, de teatro e de literatura. Os trabalhos de Benatti (2018), Cota (2018) e Rodrigues (2018) direta ou indiretamente destacam esse desejo de Plá como uma das características de sua modernidade. Para Benatti, a modernidade em Plá se caracteriza principalmente pela hibridação, na qual a cultura popular e as manifestações indígenas tem um papel central. Cota, por outro lado, aborda especificamente a intenção de Plá de construir memórias e identidades, já que, segundo a autora, Josefina Plá “em muitos casos assumiu o papel de propulsora, sistematizadora e difusora da cultura paraguaia. Além de artista e escritora, participa constantemente da discussão, de debates e da pesquisa, desenvolvendo a importante tarefa de arquivista da cultura daquele país” (COTA, 2018, p. 21). Mas o Paraguai não foi o único espaço potencial de análise de Josefina Plá, e é a partir de sua relação com o

Brasil que podemos esboçar seu desejo de arquivo em um contexto além das fronteiras nacionais.

Interpretando o Brasil

Na década de 1950 o Brasil intensificou sua política diplomática cultural no Paraguai, o que gerou grandes contribuições binacionais. É nessa época que o artista Lívio Abramo começa a colaborar com cursos de história da arte e técnicas artísticas na Embaixada do Brasil em Assunção, formando toda uma geração de importantes artistas. Margarida Nepomuceno recupera essa e outras contribuições importantes do artista em *Lívio Abramo no Paraguai: entretecendo culturas* (2011).

Além de descrever e analisar a contribuição do artista brasileiro no país vizinho, Nepomuceno faz uma minuciosa pesquisa nos arquivos do Ministério de Relações Exteriores e do Itamaraty para recuperar informações sobre as relações culturais entre os dois países, além de fazer um levantamento sobre as notícias que mencionam o Brasil nos principais jornais paraguaios, *La Tribuna* e *El País*, no período entre 1953 e 1959. Isso porque, segundo Nepomuceno, esse é o período de maior presença do Brasil no âmbito cultural e social paraguaio. A pesquisa oferece dados que permitem pensar a presença e o diálogo entre intelectuais e artistas brasileiros no Paraguai, além de quebrar a ideia preconcebida de que não há interesse brasileiro em conhecer o Paraguai. O capítulo dois, que analisa a presença diplomática do Brasil no Paraguai, demonstra o contrário: por muitos anos o Brasil teve grande interesse em manter um intercâmbio cultural e educativo com a nação guarani, o que se comprova a partir das estratégias diplomáticas registradas. Mas, de acordo com a autora, é somente em 1950 que o Brasil aumenta sua presença no Paraguai, resultando do aumento da infraestrutura viária, construção de rodovias e ferrovias financiadas pelo Brasil, construção da Ponte da Amizade (inaugura-

da em 1961), construção da cidade Puerto Stroessner (atual Cidade de Leste), tratados de comércio, convênios, financiamento de obras, projeto binacional de construção da mega-hidroelétrica de Itaipu. É nesse momento que Alfredo Stroessner se beneficia desses acordos para aumentar sua popularidade e se fortalecer politicamente, o que segundo Moraes (apud NEPOMUCENO, 2011, p. 25) demonstra o papel importante que o Brasil teve na solidificação da ditadura paraguaia. Nem por isso Nepomuceno avalia mal a presença do Brasil no país vizinho, já que

as atividades da Missão Cultural Brasileira (MCB) no Paraguai foram muito além da organização de cursos de português e literatura inicialmente planejados, seus desdobramentos redimensionaram o perfil inicial da MCB, que se constituiu em um programa cultural amplo e diversificado de estreita penetração na comunidade cultural do país (NEPOMUCENO, 2011, p. 25).

Tanto é assim, que a MCB no Paraguai envolveu muitos nomes representativos da cultura e intelectualidade brasileiras: como o artista carioca Augusto Rodríguez, que criou a Escolinha de Arte no Paraguai; o historiador Guy de Holanda, que foi importante na criação da Faculdade de Humanidades, que atualmente é a Faculdade de Filosofia da Universidade Nacional de Assunção; o cientista social e folclorista Paulo de Carvalho Neto; o arquiteto Fernando Saturnino de Britto; o crítico e historiador da literatura Walter Wey, que publicou *Poesia Paraguaya: historia de una incógnita* (1951), livro que segue sendo referência para os estudos literários do país; o educador Lourenço Filho, um dos criadores do *Colegio Experimental Paraguay-Brasil*, ainda hoje um dos melhores colégios do país; o historiador Ary da Mata; Edson Motta, um dos maiores nomes da restauração no Brasil; o professor de filosofia e médico Álvaro Pinheiro Pinto, que criou a cátedra de fisiologia na Universidade do Paraguai (hoje Universidade Nacional de Assunção); a musicista Esther Motta Carvalho, aluna

recomendada por Villa Lobos para ministrar aulas de piano no país vizinho; além de Livio Abramo, que é o foco principal do trabalho de Margarida, quem com suas aulas sobre história da arte e de técnicas artísticas — principalmente de gravura — formou toda uma geração de artistas paraguaios. É nesse contexto que Josefina Plá publica, com uma periodicidade semanal, com algumas variações de frequência para oito ou seis dias de um ensaio para outro, uma série de artigos dedicados ao Brasil. Esta série intitulou-se “Interpretando al Brasil”.

Na dissertação *Modernidade e arquivo em Josefina Plá: recuperação de ensaios sobre literatura brasileira* recuperaram-se os textos publicados entre junho e novembro de 1952. O corpus divide-se em três blocos temáticos de acordo com o gênero analisado: o primeiro leva o subtítulo de “Brasil, avanzada y esperanza”, e consiste em dois textos sobre a obra de Gilberto Freyre; o segundo se divide entre “El Brasil y sus poetas”, “La poesía brasileña” e “Poetas brasileños”, totalizando doze textos sobre poesia; e o terceiro, “La novela brasileña”, forma um conjunto de 11 textos sobre o romance, totalizando 25 ensaios.

Publicados em um jornal de grande circulação, os ensaios de Plá sobre literatura brasileira tiveram o objetivo de dar a conhecer a literatura do país, já que apresentam um grande número de autores e obras de forma diacrônica, mas sem desvinculá-los de seu contexto histórico. Plá apoia seus comentários em obras críticas de autores brasileiros e em coletâneas que circularam no Paraguai, como o livro *Poesía brasileña contemporánea* organizado pelo uruguaio Gastón Figueira. A escritora faz uma abordagem historiográfica, partindo de Gilberto Freyre para estabelecer as características identitárias do Brasil, mas mantendo uma linha cronológica do romantismo até os contemporâneos à publicação de seus ensaios no jornal. A lista de autores citados e analisados por Plá é bastante ampla, entre eles estão: Gilberto Freyre, Gregório de Matos, Botelho de Oliveira, Basílio da Gama, Santa Rita Durão, Machado de Assis, Olavo Bilac, Raimundo

Correia, Alberto de Oliveira, Cruz e Souza, Mário Pederneiras, Bernardino da Costa Lopes, Alphonsus de Guimarães, Graça Aranha, Jorge de Lima, Josalina Coelho Lisboa, Manuel Bandeira, Cecília Meireles, Augusto Frederico Schmitdt, Mário de Andrade, Carlos Drummond de Andrade, Oswald de Andrade, Gilka Machado, Ronald de Carvalho, José de Alencar, Visconde de Taunay, Couto de Magalhães, Franklin Távora, Rachel de Queiroz, Américo de Almeida, José Lins do Rego, Jorge Amado, Amado Fontes, Graciliano Ramos, Cordeiro de Andrade, Marques Rebelo, Monteiro Lobato, Manuel Antonio de Almeida, Raul Pompeia, Euclides da Cunha, Aluísio Azevedo, José Lins do Rego e Érico Veríssimo.

Josefina Plá analisa a literatura brasileira, mas sua visão transcende o conceito de literatura nacional comparando os autores brasileiros com autores do âmbito hispano-americano, Machado de Assis, por exemplo, é considerado pela ensaísta o precursor de Rubén Darío. Ao falar de Parnasianismo, a autora hispano-paraguaia destaca as traduções que Alejandro Guanes fez de Olavo Bilac, e compara o poeta brasileiro com os franceses Leconte de Lisle, Gautier, Heredia e Coppée. Também afirma que Raimundo Correia é o poeta brasileiro que mais se aproximou de Baudelaire. Esse enfoque comparatista é característico do tempo de produção dos ensaios de Plá, mas o fato de citar autores hispano-americanos e não somente comparar com os grandes nomes da tradição europeia é bastante significativo. Essa perspectiva pode ser explicada pela sua preocupação com o contexto ibero-americano, expressada na análise que faz da obra de Gilberto Freyre:

En la sangre mezclada del conquistador y del colono hemos de ver el fermento activo, humano, de este proceso de homogenización iniciado biológica y espiritualmente en las venas del primer mestizo. Las razas mixtas son más propicias al llamado profundo de la identidad humana; más comprensivas y más blandas en el trato con los pueblos

sojuzgados. La fraternidad que se conjuga en su plasma florece en actitudes espirituales más condescendientes.

De esta sensibilidade permeable al llamado humano tomemos pues la primera consecuencia básica: el mestizo, reconocido y tratado como hijo, en el hogar del “fazendeiro” como en el testamento de Martínez de Irala.

El mestizo: hecho fundamental en la historia y en el porvenir de Ibero-América. (PLÁ, 1952a).

Plá possui a mesma preocupação de outros intelectuais contemporâneos a ela: a de definir ou estabelecer uma identidade própria ou local. Essa preocupação coloca como marco referencial a obra de Gilberto Freyre, que a autora recupera no título da sua série, buscando uma visão positiva da mistura étnico-racial. Mas, no caso particular de Josefina, essa identidade é construída a partir da alteridade, devido sua condição de estrangeira e indivíduo em trânsito. Cota afirma que “é possível que seja a condição de estrangeira, em deslocamento [de Plá], que tenha proporcionado a perspectiva de construção do arquivo sobre a cultura paraguaia a partir das alteridades que o habitam, especialmente, a partir do popular” (COTA, 2018, p. 28).

Josefina foi cosmopolita em uma cidade quase isolada do resto do continente, suas viagens e sua bagagem cultural europeia parecem possibilitar uma perspectiva distinta a de outros intelectuais de seu tempo, que terminam por romantizar a figura do negro e do indígena sem problematizar os reais processos de hibridação, o que Néstor Canclini (1997) afirma ser mais importante que enfocar híbrido como produto acabado gerado a partir do contato entre culturas. Essa característica afasta Josefina do autor pernambucano, já que este tende a enfatizar as características positivas descrevendo uma “democracia racial”.

Por outro lado, como poeta, Josefina Plá se dedica muito mais à análise da poesia brasileira que à análise da prosa. Sua crítica à

poesia brasileira é mais detalhada e atenta, o que pode ser explicado também pela possibilidade de citar poemas inteiros, o que é impossível no caso do romance, outro gênero abordado na série. Chama a atenção o fato de que, além de mencionar o tema em outros textos e sempre destacar a modernidade como uma característica positiva, Plá dedica seis dos doze textos sobre poesia à análise do modernismo brasileiro. São eles “Brasil y sus poetas II”, “Brasil y sus poetas III”, “Poetas brasileños VI”, “Poetas brasileños VIII”, “Poetas brasileños IX” e “Poetas brasileños X”.

Mas é a partir de “Brasil y sus poetas III” que Josefina começa a enfocar as manifestações vanguardistas brasileiras, contextualizando as principais manifestações, mas sempre criticando as experiências extremas. A primeira menção que a artista faz ao tema é através das palavras de Mário de Andrade:

Refiriéndose al movimiento, ya larvado en el cansancio de las formas de repetición, que explota, por decirlo así, en la conferencia pronunciada por Graça Aranha en São Paulo en 1922, dice, a distancia de 30 años, uno de los poetas más generosamente vinculados a esa generación lírica, Mario de Andrade: —La transformación del mundo con el debilitamiento de los grandes imperios con la práctica europea de nuevos ideales políticos, la rapidez de transportes y mil y una causas internacionales, así como el desenvolvimiento de la conciencia brasileña y americana... imponían la creación de un espíritu nuevo, y exigían la reverificación y hasta la remodelación de la inteligencia nacional (PLÁ, 1952b).

O fragmento citado por Plá é parte de “O movimento modernista”, de Mário de Andrade, escrito em realidade na ocasião dos 20 anos da Semana de Arte Moderna. No texto, Mário de Andrade identifica três princípios fundamentais que motivaram a Semana e seus desdobramentos: “O direito permanente à pesquisa estética; a atualização da inteligência artística brasileira; e a estabilização

de uma consciência criadora nacional” (ANDRADE, 1974, p. 242). Plá enfatiza dois elementos centrais da visão de Mário de Andrade sobre o movimento modernista: o sentido ou sentir nacionalista e o substancial espírito romântico. Espírito que de acordo com a autora já está presente na adjetivação “brasileiro”, que demonstra a busca pela particularização e não pela universalização da modernidade local.

Apesar de valorizar a produção verdadeiramente nacional e questionar a literatura que se manifesta muito atrelada aos moldes europeus, como faz com o romantismo de Alencar, por exemplo, Josefina Plá faz duras críticas ao modernismo da Semana de Arte Moderna Brasileira. Para Josefina, a má poesia produzida em decorrência da Semana se deveria ao fato de que o Brasil, por ser um espaço étnico complexo, oferecia um campo amplo para a interpretação ideológica e sentimental, o que segundo a escritora seria uma matéria prima abundante e generosa para a síntese poética e para a síntese humana. Essa complexidade e variedade de possibilidades teriam feito que o modernismo brasileiro se desenvolvesse por vias errôneas, já que o excesso de possibilidades dificulta a seleção: “nada más fácil de equivocarse cuando la materia es abundante y cuando en la poesía la sensibilidad se confunde con lo sentimental.” (PLÁ, 1952b). As manifestações extremas de vanguarda seriam o principal “erro”, tal como considerado pela poetisa, que concentra suas críticas nas revistas e manifestos:

Pero debemos confesar que en las consecuencias llegaron un poco lejos. Así se produjeron hechos tan horripilantes y risueños como la “Revista de Antropofagia” cuyos elaboradores preconizaban la —vuelta al caníbal‖ la eliminación en la literatura brasileña de todo elemento foráneo. Este credo, risueño a la distancia, es buena muestra de las exageraciones a que lleva todo lo taxativo cuando se incorpora a lo literario. Otros grupos menos “antropófagos” pero igualmente furibundos se agruparon bajo la enseña de revista

cuyos nombres dicen elocuentes su profesión de fe “Verde y amarillo”, “Palo Brasil” (PLÁ, 1952b).

Não é só Josefina Plá que questiona os extremismos de alguns manifestos vanguardistas. Alguns críticos inclusive destacam que muitos manifestos foram lidos como burla, como a crítica argentina Celina Manzoni, que afirma que o principal instrumento das vanguardas costumaram ser “los arrogantes y muchas veces divertidos manifestos que por lo general se insertan en las innumerables revistas” (MANZONI, 2008, p. 7).

O destacável nesses textos em que Plá dá sua opinião sobre as vanguardas brasileiras é o fato de que ela é uma das protagonistas dos movimentos de renovação tanto da literatura quanto das artes plásticas no Paraguai a partir, principalmente, da década de 1950, quando há um processo de amadurecimento das artes plásticas paraguaias que culmina na *Primera Semana de Arte Moderno*, em 1954. É difícil pensar que o contato de Josefina com o Brasil não influenciou a mobilização da nova geração de artistas paraguaios, inclusive porque recupera o nome da Semana de Arte Moderna de São Paulo, resenhada por Josefina nos textos publicados em *La Tribuna*.

Embora Plá tenha suas críticas a algumas manifestações modernas na poesia brasileira, parece que no âmbito da plástica o Brasil será de grande inspiração para o grupo Arte Nuevo, cujas teorizações são feitas principalmente por Plá e João Rossi, outro brasileiro que chegou a Assunção nos anos 1950. Além de Josefina, também participaram da Semana paraguaia os artistas Laterza Parodi, Olga Blinder, Lili del Mónico, Edith Jiménez, Joel Filártiga, entre outros que conformaram o *Grupo Arte Nuevo*. Sobre o qual Josefina afirma: “Si se puede hablar de un comienzo de tradición en lo moderno... ese comienzo está en ellos, aunque en ningún momento desconozcan lo que las generaciones anteriores les legaron con la simple lección de su perseverancia, de su presencia histórica” (PLÁ, 1983).

Embora se destaque que no contexto local as exposições foram um fracasso —devido à escassa crítica de arte e a reação desconcertada do público assunceno— a Semana de arte moderna do Grupo Arte Nuevo foi o detonador de muitas exposições de artistas paraguaios no exterior, como a Sociedade Argentina de Artes Plásticas, em Buenos Aires. Os artistas da Semana também são convidados para a terceira e a quarta Bienais de Arte de São Paulo. No segundo ano de participação, Josefina e Laterza Parodi ganham o Prêmio Arno, de 35.000 cruzeiros, pelo conjunto de obras de cerâmica intitulado *Ritmo Guaraní*. Josefina passou a ser parte do júri para as Bienais de 1959, 1961 y 1963.

Josefina e o Brasil: outras impressões de arquivo

Além das possíveis interpretações dos textos de Plá sobre o Brasil, seu arquivo permite esboçar outras relações com o país. Na mesma época em que Plá publica sobre o Brasil em Assunção Stefan Baciú, romeno exilado no país, publica sobre ela nos jornais do Rio de Janeiro, como consta na bibliografia crítica sobre Plá publicada nos anos 1990. Os dois textos, publicados em 1952 e 1954 são somente uma pequena mostra da presença de Plá no cenário artístico e intelectual brasileiros. De acordo com a cronologia biográfica da escritora, 1952 é o ano da exposição artística com Laterza Parodi no Brasil, no Salão de Artes Plásticas e Edifício IPASE no Rio de Janeiro, onde ganham o diploma de honra; e na Biblioteca Municipal de São Paulo. No entanto, segundo descrição presente em uma fotografia do arquivo, é somente em 1953 a primeira exposição dos artistas no país. O documento registra a seguinte anotação “Recuerdo de nuestra primera exposición em el extranjero y indécima exposición em conjunto. San Pablo, 23 de setiembre de 1953. José L. Parodi”:



Josefina Plá e Laterza Parodi (centro) em São Paulo, 1953²

No arquivo da escritora, também encontram-se cartas que permitem ir delineando o mapa das relações artísticas e intelectuais formadas a partir dessas visitas. O poeta Milton de Lima de Souza, por exemplo, é um dos contatos que mais escreveu para a poetisa

² Foto do arquivo da Universidade Católica (RODRIGUES, 2018).

hispano-paraguaia, além de comentar sobre o ambiente literário e novas publicações, dá notícias de toda a família e pergunta por amigos comuns e familiares de Josefina. Em carta de 1964, João Rossi oferece a hospitalidade da família em São Paulo, além de fazer o contato para que a obra de Josefina e Julián de la Herrería sejam expostas na Fundação Armando Álvares Penteado. Stefan Baciú, que posteriormente se muda do Rio para os Estados Unidos, mantém contato com a amiga escritora, inclusive as idas de Josefina e Laterza Parodi aos Estados Unidos são posteriores ao estabelecimento do crítico, que estava radicado nas cidades para as quais os artistas foram convidados a expor. O hispanista português Joaquim Montezuma de Carvalho é outro dos escritores que se comunica com a artista em português. Plá também trocava correspondência com Carlos Drummond de Andrade, a quem envia um exemplar de seu livro de poemas publicado na década de 1960.

Arquivamentos futuros

As cartas trocadas por Josefina Plá com poetas e artistas brasileiros serão analisadas em pesquisas futuras, no momento o que se tem são indícios de alguns dos trânsitos de Josefina Plá, que permitem atualizar os dados bibliográficos da autora e a memória cultural da região, re-elaborando o arquivo latino-americano. O Brasil é parte importante dos deslocamentos da artista e colocar esses textos em diálogo com sua vasta produção artística, literária e crítica pode trazer novos horizontes para os estudos literários. É a partir desse movimento de tornar público seus documentos que de fato sua coleção ganha estatuto de arquivo e esperamos que esse seja um primeiro passo para que se possa classificar, digitalizar e disponibilizar ao público o acervo que hoje é restrito a poucos pesquisadores que encontram muita dificuldade em pesquisar, já que se encontram diante de um caótico depósito. A memória de Josefina Plá é parte da história cultu-

ral paraguaia e latino-americana e visibilizar seu acervo potencializa as pesquisas na área.

Referências

ANTELO, Raúl. "O tempo do arquivo não é o tempo da história". In: SOUZA, Eneida Maria de; MIRANDA, Wander Melo (org). *Crítica e coleção*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011. p. 155-175.

BENATTI, André Rezende. *As tramas da cultura na obra de Josefina Plá: arte, palavra e imaginação*. 2018. Tese (Doutorado) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018.

CANCLINI, Nestor García. *Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: EDUSP, 1997.

COELHO, Maria Josele Bucco. *Mobilidades culturais na contística rio-platense de autoria feminina: tracejando as poéticas da distância em Josefina Plá e Maria Rosa Lojo*. 2015. Tese. (Doutorado) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2015.

COTA, Débora. "Josefina Plá e o barro como lugar de arquivo". *Travessias*, Cascavel, v. 12, n. 1, p. 21-36, jan-abril, 2018. Disponível em: <http://e-revista.unioeste.br/index.php/travessias/article/view/19219/12617>.

DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

EGER, Caroline Touro Beluque. *Vozes na fronteira: transculturalidade nos contos de Josefina Plá*. 2010. Dissertação. (Mestrado) – Universidade Federal de Dourados, Dourados, 2010.

MANZONI, Celina. *Vanguardias en su tinta: Documentos de la vanguardia em América Latina*. Corregidor: Buenos Aires. 2008.

MENDONÇA, Suely Aparecida. *A representação da mulher paraguaia em contos de Josefina Plá*. 2011. Tese. (Doutorado) – Universidade Estadual de São Paulo, Assis, 2011.

NEPOMUCENO, Maria Margarida Cintra. *Lívio Abramo no Paraguai: entretecendo culturas*. 2010. Dissertação. (Mestrado em Integração Latino Americana) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

PIZZARRO, Ana. "A América Latina como arquivo literário: Gabriela Mistral no Brasil". In: SOUZA, Eneida Maria de; MARQUES, Reinaldo (org). *Modernidades Alternativas na América Latina*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009. p. 352-369.

PIZZARRO, Ana. (org). *América Latina: palavra, literatura e cultura* (três volumes). São Paulo: Memorial da América Latina, UNICAMP, 1993-95.

PENHA, Elizabeth Sousa. *La mano en la tierra: los cuentos interculturales de Josefina Plá*. 2006. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Mato Grosso do Sul, Campo Grande, 2006.

PLÁ, Josefina. “Brasil, avanzada y esperanza 1”. *La Tribuna*, Assunção, 16 de junho de 1952a.

PLÁ, Josefina. “Brasil y sus poetas III”. *La Tribuna*, Assunção, 13 de julho de 1952b.

PLÁ, Josefina. “Grupo Arte Nuevo”. In: PLÁ, Josefina; BLINDER, Olga; ESCOBAR, Ticio: *Arte actual en el Paraguay: 1900-1980*. Asunção: Ediciones Idap, 1983.

RODRIGUES, Daiane Pereira. *Modernidade e arquivo em Josefina Plá: recuperação de ensaios sobre literatura brasileira*. 2018. 248 f. Dissertação. (Mestrado em Letras) – Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2018. Disponível em: <https://bit.ly/2Z7RfeS>.

RODRIGUES, Dora Angélica Segovia. *Mba'apó: Josefina Plá e a poesia do ñanduti: gusta vo*. 2000. Dissertação. (Mestrado) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2000.

SILVA, Facunda Concepción Mongelos. *A construção da figura feminina nos contos de La Pierna de Severina, de Josefina Plá*. 2013. Dissertação. (Mestrado) – Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Campo Grande, 2013.

“LAS CIGARRAS ANUNCIAN ALGO...” ESCRITURAS DEL PARAGUAY EN LA OBRA DE LIA COLOMBINO*

Lisbeth Juliana Monroy Ortiz**

Resumen: Lia Colombino no es solo una de las voces más potentes de la poesía contemporánea en América Latina, sino que es también una importante ensayista, curadora y promotora cultural, actualmente es la directora del Museo de Arte Indígena (Asunción, Paraguay), que forma parte del Centro de Artes Visuales

* Quise aprovechar esta nota para extender algunos agradecimientos a instituciones y personas que hicieron posible la redacción de este artículo. En primer lugar, a la UNILA (Universidade Federal da Integração Latino-americana) por mantener, pese a la difícil situación política del Brasil, mi beca de maestría durante estos casi dos años. A mi orientador, profesor Dr. Felipe Matías Dos Santos, por las sugerencias bibliográficas, las observaciones y la confianza en mis intuiciones de lectura. A la Dra. Débora Cota por la sugerencia de someter mi artículo para este *dossier* sobre escrituras paraguayas a evaluación y por las discusiones en sus aulas durante el semestre 2018-2, pues en ellas maduré algunos de los pensamientos aquí consignados. Al evaluador anónimo por sus observaciones. A Lia Colombino por la generosidad de haber contribuido a mi investigación sobre su obra regalándome su libro de poemas *El costado*. A Gastón Cosentino por el afecto, las enseñanzas y, especialmente, por las discusiones sobre leer, escribir y sobre los insectos, sin estas conversaciones y las sugerencias bibliográficas que de ellas resultaron no habría sido posible germinar algunas reflexiones aquí desarrolladas. Finalmente, a mi amiga Tati Correa por entrar en contacto con Colombino, traerme el libro y creer en el sentipensar junto.

** Egresada del Departamento de Filosofía de la Universidad Nacional de Colombia. Becaria del PPG Literatura Comparada de la UNILA (Universidade Federal da Integração Latino-americana, Foz do Iguaçu, Brasil). Su investigación actualmente se centra en las poéticas de Lia Colombino y Rocío Cerón, las cuales son abordadas como un caso en la poesía latinoamericana contemporánea de la problematización y rearticulación de las prácticas de lectura/escritura como acciones que exceden el ámbito de la literatura para convertirse en vectores de nuevas formas de organizar relaciones y comunidades más diversas y democráticas que las dominantes en las sociedades capitalistas contemporáneas.

/ Museo del Barro. del Museo del Barro (Asunción, Paraguay). En este ensayo, buscaré articular un diálogo entre las dos facetas del trabajo de Colombino, partiendo del escribir/la escritura y sus parientes semánticos como ejes de la exploración textual, para iluminar algunos aspectos de ese *acto de imaginar el Paraguay* que Ticio Escobar convocaba en su ensayo “Cuatro puntos sobre la transición cultural”, publicado en 1992, pocos años después del fin de la dictadura sempiterna de Stroessner; acto que, dicho sea de paso, constituye el telón de fondo de la reflexión sobre el escribir/la escritura en Colombino. En este sentido, uno de los objetivos será mostrar que esa praxis literaria híbrida propone una poética que afianza ese gesto que Escobar apuntaba en *El mito del arte y el mito del pueblo* (1981) al discurrir sobre la “potencial” tarea del arte erudito en su relación con la cultura y el arte popular, a saber, la desmitificación de los imaginarios nacionales (“ficciones fundacionales”) que sirven de base para la dominación hegemónica, lo que abre espacio para la emergencia de perspectivas alternativas en la narración de la historia, así como nuevas voces en la escena cultural; “contraficciones”, al decir de Colombino en el texto curatorial de *Paragua’u. Ficciones y contraficciones*. Se aborda, así, la escritura en clave ranceriana como artefacto políticamente democratizante y potencialmente emancipador.

Palabras clave: Paraguay, imaginar, escritura, identidad(es), nación.

Resumo: Lia Colombino é não só uma das vozes mais potentes na poesia contemporânea Latino-Americana, mas também uma importante ensaísta, curadora e promotora cultural, na atualidade Colombino é diretora do Museo de Arte Indígena (Asunción, Paraguay), que faz parte do Centro de Artes Visuales / Museo del Barro. Em este texto, vou articular um diálogo entre as duas faces da obra de Colombino, partindo do escrever e a escrita como eixos da exploração textual, com o objetivo de iluminar certos elementos do ato de “imaginar o Paraguai” que Ticio Escobar invocava em seu ensaio “Cuatro puntos sobre la transición cultural”, publicado em 1992, poucos anos após o fim da ditadura eterna de Stroessner; ato que constitui o pano de fundo sobre o qual acontece a reflexão sobre o escrever e a escrita na obra de Colombino. Neste sentido, um dos objetivos será mostrar que essa práxis literária híbrida propõe uma poética que fortalece esse gesto que Escobar apontava em *El mito del arte, el mito del pueblo*, quando fala sobre a potencial tarefa da arte erudita em sua relação com a cultura popular, quer dizer, a desmitificação dos imaginários nacionais (ficções fundacionais) que são a base para a dominação hegemônica, o que abre espaço para a emergência de perspectivas alternativas na narração histórica; “contraficciones”, como diz Colombino no texto curatorial de *Paragua’u. Ficciones y contraficciones*. Se reflete assim sobre a escrita em chave ranceriana como artefato politicamente democratizante e potencialmente emancipador.

Palavras-chave: Paraguai, imaginar, escrita, identidade(s), nação.

Introducción

“Hay algo que no debiera ya escribirse / Pero hay algo que escribiré y no será el nombre / serán todos mis nombres / como cuchillos” (COLOMBINO, 2017, p. 54). El verbo escribir deriva en español y en otras lenguas latinas (portugués: *escrever*; francés: *écrire*; italiano: *scrivere*; rumano: *scris*) del latín *scribĕre*, derivado, a su vez, del indoeuropeo **skreibh*, que era usado para designar la acción de “hacer/trazar incisiones” sobre determinado material¹, connotación que solo parcialmente alcanzó las lenguas modernas, en las que el verbo está asociado fundamentalmente al “representar con signos”. El segmento citado es de uno de los poemas (sin nombre o numeración) que compone la subsección “Registro” del libro *El costado*, de Lia Colombino, libro de poemas que, como su título lo indica, está constituido por fragmentos, aristas, lados, lados aristas, fragmentos inevitablemente incompletos: “hay otro costado / nunca será absoluto” (*ibid.*, p. 20).

En este poema, así como en todo *El costado* el verbo escribir (y sus hermanos semánticos: nombrar/decir) ocupa(n) un papel protagónico al apuntar, indicando su propia limitación, la imposibilidad del lenguaje de *aprehender* las realidades del sí mismo y de los otros, así como su ineludible gesto de inscripción sobre toda materia en el esfuerzo de organizarla, de delimitarla, para comprenderla. Lo que no debiera escribirse más son, entonces, las realidades/los mundos como *factum* único, como imagen única, yo, cosa en sí, etc. (“no será el nombre”); se escribe, empero, lo provisional, lo móvil, lo que nombra en plural, lo que mantiene viva la grieta, la distancia, lo que hiere (“serán todos mis nombres / como cuchillos”).

En *De la gramatología*, libro en que Derrida discurre ampliamente sobre el problema del estatuto de la escritura en la tradición

¹ <https://blog.lengua-e.com/2010/acerca-del-verbo-escribir/>

Occidental, el filósofo afirma que la escritura ha sido pensada desde Platón hasta nuestros días casi exclusivamente desde un paradigma representacional, en el que ella es mera expresión gráfica del habla, *i.e.* signifiante de segundo orden. No obstante, como muestran las reflexiones de Derrida, las dificultades de establecer concretamente cuál es la diferencia entre el habla (entendida como representación/convención de *primer orden*) y la escritura (de segundo) en relación con el significado (*eidos*) revelan que, antes bien, la inscripción de la huella que sería el habla puede verse como una escritura, como una "diferencia que abre el aparecer y la significación" (2002, p. 84). Esta comprensión de la escritura parece estar a la base de la idea de Rancière de que la escritura sería política no en virtud de que representa un determinado enunciado, sino porque traza, divide, organiza una distribución de los modos "posibles" de ver, actuar y decir en una comunidad (*cf.* 1995).

Precisamente, en otro registro de su trabajo: como ensayista, Colombino propone meditar sobre el escribir, sobre la escritura, desde otra arista: la escritura de la nación, de la historia, de la memoria cultural y política de su país de origen: Paraguay. Este doble registro creativo hace de Colombino no solo una de las poetisas más sobresalientes en la escena cultural paraguaya y latinoamericana contemporánea, sino también una importante ensayista, quien desde su papel como directora del Museo del Barro, localizado en Asunción, reflexiona sobre la historia cultural y política del Paraguay y su relación con las historias políticas y culturales de otros países de la "comarca platina", así como sobre las perspectivas presentes y futuras del arte paraguayo, lo que hace de su trabajo como ensayista/curadora un pasaje prácticamente obligatorio para cualquier investigador de la literatura y el arte paraguayo. En una entrevista realizada por Daniel Cholakian (UBA) para Nodal Cultura, Colombino apuntaba, ante la pregunta de Cholakian sobre las relaciones entre el presente y el pasado de Paraguay en su escritura:

La historia del Paraguay siempre es algo a lo que vuelvo [...] Yo creo que quien más quien menos está atravesado por esa historia, aunque se la niegue. Mis textos quizá fluctúen entre varias cuestiones, pero no pueden escapar de ese lugar. Didi-Huberman dice algo así como que *la función del poema sería no dejar mudo lo que nos ha dejado mudos ante la historia, yo creo en eso, siento allí una verdad*.²

Partiendo del escribir/la escritura y sus parientes semánticos como ejes de la exploración textual buscaré articular un diálogo entre las dos facetas del trabajo de Colombino para iluminar algunos aspectos de ese *acto de imaginar el Paraguay* que Ticio Escobar convocaba en su ensayo “Cuatro puntos sobre la transición cultural”, publicado en 1992, pocos años después del fin de la dictadura sempiterna de Stroessner; acto que, dicho sea de paso, constituye el telón de fondo de la reflexión sobre el escribir/la escritura en Colombino. Esta tentativa se llevará a cabo a partir de la lectura contrastiva de secciones de tres ensayos: “¿Escribir la Nación? Categorías de inscripción identitaria, tonos y formas de normalización en Paraguay” (2011), “Asunción infernal. Fragmentos de ciudad” (2014) y “El coletazo de los estudios culturales en el Paraguay. *El mito del arte y el mito del pueblo* y su correlato en el Seminario Espacio/Crítica (2009-2013)”, una selección de poemas de tres de sus libros: *Tierra de secano* (2001), *(lupa)* (2009) y *El costado* (2017), el cotejo de algunas entradas en el blog de Colombino *Tororé*, textos curatoriales y entrevistas.

En este sentido, uno de los objetivos será mostrar que esa praxis literaria híbrida propone una poética que afianza ese gesto que Ticio Escobar apuntaba en *El mito del arte y el mito del pueblo* (1981) al discutir sobre la “potencial” tarea del arte erudito en su relación con la cultura y el arte popular, a saber, *la desmitificación de los imaginarios*

² Disponible en <https://www.nodalcultura.am/2017/08/lia-colombino-poeta-paraguaya-el-tiempo-es-eso-que-en-la-memoria-se-imprime/>

*nacionales ("ficciones fundacionales") que sirven de base para la dominación hegemónica (fuertemente conservadora en el caso Paraguayo), lo que abre espacio para la emergencia de nuevas voces en la escena cultural; "contraficciones", al decir de Colombino en el texto curatorial de *Paragua'u. Ficciones y contraficciones*. Se aborda, así, la escritura en clave ranceriana como artefacto políticamente democratizante y potencialmente emancipatorio.*

I.

Rodear lo que se quiere decir, todo el tiempo.
Lia Colombino, del blog *La Infancia del Procedimiento*³

En una entrada fechada el 25 de marzo de 2015 en su blog *Tororé*, Colombino escribe sobre la composición del poema "Paraguay V", por entonces sin título:

En marzo de 1999 vivía en Buenos Aires. Era mi último año en esa ciudad. No tenía Internet ni tele. Teléfono sí tenía. Mi mamá me contaba todo lo que estaba ocurriendo —ella lloraba— y yo sabía que en esa plaza estaban los amigos, las amigas. *Veía las noticias en casa de una amiga y era terrible ver todo eso y no poder poner el cuerpo allí donde sentía que debía estar.* Fue allí que escribí lo que después fue parte del librito *Tierra de secano*.⁴

³ De acuerdo con el "sobre" del blog, "La Infancia del Procedimiento es un espacio de poesía contemporánea, abierto a diferentes estéticas, y en el que cada escritor reflexiona y cuenta su procedimiento de escritura acercando fotos de la infancia, dibujos, manuscritos y textos. El sitio propone una experiencia por medio de un diálogo entre poetas argentinos y extranjeros de lengua española o traducidos y la difusión de poesía". Disponible en: <http://lainfanciadelprocedimiento.blogspot.com/2006/10/lia-colombino.html>

⁴ <https://torore.wordpress.com/?s=Paraguay&submit=Buscar>

El acontecimiento⁵ al que Colombino se refiere es el llamado “Marzo paraguayo”, movimiento popular que se desató tras el asesinato del entonces vicepresidente Luis María Argaña y mediante el cual se exigía un juicio político al presidente de aquel período: Raúl Cubas Grau, así como al general Lino Oviedo, de quien se decía que era el autor intelectual del siniestro. El evento dejó ocho jóvenes muertos y varios heridos. Esta tragedia política sigue impune y se suma a las cicatrices mal curadas de la historia del Paraguay. Ese poema se acompañaría en el libro *Tierra de secano* de otros cuatro textos conformando una serie denominada “Paraguay”.

Antes que lejos
mejor no haber estado en ningún lado
La tinta juega a ser sangre
a veces
Mis manos deben servir al menos para esto. (2001, s. p.)⁶

Si con Didi Hubermann pensamos la imagen, como él sugiere siguiendo a Benjamin, como un destello que ilumina el horizonte del vínculo presente-pasado por un segundo para después caer (hacia nosotros) y extinguirse, entonces la escritura metafórica, la escritura que escribe mediante imágenes, será un “operador político de protesto” en ese mundo en que “o inimigo não para de vencer”. Y lo será porque se “revela capaz de transpor o horizonte das construções

⁵ En “¿Qué pasó en Curuguaty? El golpe y los límites del pensamiento hegemónico”, dice Ticio Escobar: “Un acontecimiento; es decir, una disrupción brutal que abre una brecha en el tiempo, cambia o altera las cosas y genera situaciones que no pueden ser clausuradas por medio de una acción, una respuesta, una medida determinada. El acontecimiento abre heridas y fisuras en las que quedan persistiendo la aflicción y resonando las preguntas. Pero también abre un espacio productivo donde se renuevan interrogaciones, interpelaciones y cuestionamientos; indica un punto que exige significaciones nuevas” (2017, s. p.).

⁶ Como no me fue posible tener acceso al libro directamente los poemas de la serie Paraguay fueron transcritos a partir del audio disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=LRFDymmDz34&t=34s> y revisados a partir de transcripciones en diferentes páginas web.

totalitarias" (2011, p. 117-118). En el sentido que Benjamin y Didi-Huberman lo entienden, las imágenes, las metáforas, son una forma de (re)organizar, de (re)distribuir lo sensible (Rancière), de modo que operan como un antídoto contra "nosso pesimismo fundamental" a través de la proliferación, lo que impide el cierre de la actualidad histórica de los eventos. Según el argumento de Benjamin, organizar el pesimismo significa:

no espaço da conduta política... *descobrir um espaço de imagens*. Mas esse espaço de imagens, não é de maneira contemplativa que se possa medi-lo. Esse espaço de imagens que procuramos... *é o mundo de uma atualidade integral e, de todos os lados, aberta*. (BENJAMIN cit. en DIDI HUBERMAN, 2011, p. 118)

En el poema de Colombino, la angustia ante la imposibilidad de actuar de hecho ("*poner el cuerpo allí donde sentía que debía estar*") es compensada mediante la creación de imágenes en las que "La tinta juega a ser sangre". En el ensayo "¿Escribir la nación? Categorías de inscripción identitaria, tonos y formas de normalización en Paraguay, Colombino articula su reflexión sobre las inscripciones identitarias en el Paraguay a partir de una constelación de preguntas, articuladas mediante la cuestión: ¿es posible escribir la nación? y formuladas sobre la presuposición, debida al teórico indio Homi K. Bhabha, de que *ficciones fundacionales* son requeridas para producir las identidades nacionales. Mas las ficciones fundacionales de la nación, por más que generalmente resulten de la hegemonía dominante, son inevitablemente también resultado de otras narrativas, de otras escrituras, es decir, de otras imágenes de mundo. La nación resulta ser, así, el producto de *múltiples narrativas enfrentadas*. Entonces, Colombino se cuestiona: "¿Quiénes escriben el Paraguay? ¿Dónde? ¿Quiénes lo aprenden? ¿Cómo se reproducen los discursos nacionales oficiales y no oficiales?" (2011, p. 82).

El argumento de la autora parte de tres ejes. No obstante, aquí solo se abordará el primero, a saber, esa “literatura que, por tautología, se escribe en el cotidiano” y que se sintetiza en la sentencia guaraní *ore poriahu*, que, según Colombino, puede ser traducida como: “nosotros (los que no somos ‘los ustedes’) somos pobres” (2011, p. 82). En su análisis de la sentencia, Colombino sigue al antropólogo y lingüista jesuita Bartomeu Melià, quien la propone como un símbolo para aproximarse a las “claves identitarias” en el Paraguay. Según el antropólogo, quien encuentra el origen de esta sentencia en la encomienda colonial, esta refiere a un empobrecimiento material en un sentido más amplio que el concerniente estrictamente a “bienes”, remite a un *empobrecimiento del poder de la palabra*, es decir, a un apocamiento de palabra (cf. COLOMBINO, 2011, p. 83 y ss.).

En otro poema de la serie “Paraguay” (I), Colombino dice:

La trampa siempre llega en barcos a vela
Siempre
Los tentáculos mandaron patrones
omóplatos
redes con alambre y sal

Hoy crece roca en vez de pelo
Ahora
láudano errante somos.

Uno de los mitos fundacionales del Paraguay, como muestra Gaya Makaran en su ensayo “La imagen de la mujer en el discurso nacionalista paraguayo” (2013, p. 57), es la utopía del mestizaje, rasgo que comparte la historia paraguaya con las de otros países del continente. Esa utopía es la que ha fundamentado el otro grande mito nacionalista paraguayo: el bilingüismo guaraní-español. En el poema de Colombino, no obstante, la llegada de los españoles a las ahora tierras americanas no es un idilio, antes bien, es entendida como una “trampa” (“La trampa siempre llega en barcos a vela”), una trampa

que trae "patrones", en su doble sentido de "moldes" y de "personas que mandan", una trampa que trae "alambre y sal", un alambre que privatiza lo colectivo⁷, una sal que seca lo vivo, "roca en vez de pelo", y lo convierte en tierra de nadie, "láudano errante somos".

De acuerdo con la reconstrucción que hace Makaran de la "historia de amor interracial" de la cual se originaría el paraguayo, el encuentro amistoso entre los varones guaraníes y españoles dio como resultado prósperos acuerdos políticos sellados por uniones interraciales en las que las mujeres se entregaron de forma voluntaria (cf. 2013, p. 48). Sin embargo, tal y como han mostrado las investigaciones de Melià recogidas en Escobar, Colombino y Cabrera, esta utopía del mestizaje en la que se supera la dialéctica amo-esclavo oculta no solo la multiplicidad étnica que caracteriza el actual territorio paraguayo, múltiples grupos étnicos conviven en su suelo, sino también que existen al menos otras cinco familias lingüísticas y que el *guaraní tribal* está dividido en diversas variaciones dialectales que no son análogas al *guaraní criollo* (paraguayo, argentino o boliviano). El arraigo de este mito ha tenido importantes consecuencias políticas para los diversos grupos indígenas habitantes del territorio paraguayo, especialmente porque sus culturas no son entendidas como vivas, sino ancestralizadas, lo que las invisibiliza y dificulta la defensa de sus derechos.

Por otra parte, como apunta Damián Cabrera en su ensayo "Literatura Paraguay / Guaraní transversalidades", bajo la superficie del mito del bilingüismo se ocultan inestabilidades que revelan que los universos simbólicos implicados (colonial e indígena) no tienen el

⁷ En "¿Escribir la nación?" se dice: "De alguna manera, los guaraní eran ricos. Era una cultura de algún modo hedonista que trabajaba lo necesario para el sustento; era también una cultura de la equidad, de la distribución igualitaria. Hay una obligación de compartir que creo llega hasta el día de hoy. El pensamiento, que tanto detesta la oligarquía, se da como una ecuación: "yo no tengo, vos tenés, dame" (2011, p. 84).

mismo valor en la construcción simbólica de las identidades nacionales. De hecho, desde la época de las misiones jesuitas una variedad dialectal del guaraní fue reservada solo para la comunicación cotidiana, por lo que, pese a su uso intensivo en la evangelización, no se desarrolló una práctica literaria constante en esta lengua; práctica que, siendo una lengua oral, le era además extraña. Precisamente, esas inestabilidades, tensiones y jerarquías son las que han buscado aplanarse para construir una identidad paraguaya homogénea a partir de la idea de “nación guaraní”. En este sentido, afirma Cabrera: “aunque su lengua sea guaraní, la sociedad paraguaya no es Guaraní” (2016, s. p.).

Es importante aclarar en este punto que si bien desde la década de los ochenta está en marcha el desmoronamiento de la categoría nación como eje fundamental para la comprensión de las identidades y los territorios, en cuanto paralelamente emergen localidades al interior de los Estados-naciones, incrementan los movimientos migratorios y se generan lealtades transnacionales (de orden cultural o económico), *la comprensión de las narrativas (mitos) que configuran las bases de las identidades nacionales son cruciales para enfocar desde una mirada crítica el nacionalismo que se fortalece pese a la desfragmentación de los Estados-naciones*, entendidos como organización cerrada de territorio, etnia (lengua) y administración (cf. APPADURAI, 1996). En este sentido, es pertinente considerar un apartado del texto la exposición *Paragua’u. Ficciones y contraficciones*, curada por Colombino y la artista plástica Claudia Casarino, en que se dice:

Toda nación y todo límite demarcatorio se deben a una historia que fue construyéndose en función de narrativas hegemónicas; estas van configurando la idea de “lo nacional”, que tiene claros canales de normalización y reproducción.

Toda ficción tiene su viso de verdad. Y también sus *pliegues*. Se puede pensar las construcciones nacionales como pequeños

retazos que juegan a los dobles según la mano que las erige. Unas veces el retazo se repliega y deja ver lo que se encontraba invisibilizado, reservado para el momento en el cual un gesto otro lo deje al descubierto. (COLOMBINO; CASARINO, 2013, s. p., énfasis agregado)

En “Escribir la nación...”, Colombino remarca que, pese a no ser iguales a la encomienda, las reducciones jesuitas tenían una función totalizadora análoga (“reducir a policía”) y que tuvieron un papel central en la domesticación de las culturas indígenas, lo que explicaría la supervivencia de una variedad del guaraní y de algunos rasgos culturales, aunque transformados. La matriz totalizadora que ambicionaron los jesuitas para las misiones, se repite varias veces en la historia del Paraguay, dice por ello Colombino:

Y luego de esto [las reducciones], ¿qué? Tras el período colonial, luego de la independencia, llega un período teñido por la figura unánime de Gaspar Rodríguez de Francia. Francia continuó la política de *cerrar en el Paraguay toda posibilidad de palabra*. De cierto modo ese modelo colonial persiste en el Paraguay, mucho después de la colonia. ¿Qué podía *escribirse* en el Paraguay del Doctor Francia? Nada, prácticamente nada so pena de destierro, exilio, vejaciones. (ídem, p. 84-85)

Otro poema de la serie, “Paraguay III”, que remite a los esfuerzos de la colectividad paraguaya por salir del autoritarismo caudillista, dice:

Rodar en infinitos pétalos
nubes/hojas
Tratar de ver más allá
Trasponer planos negros
implorando la luz que no llega
Volveremos a ser las so(m)bras
que somos.

En este poema no se usa el verbo escribir, pero este orbita sobre toda la pieza en la idea de un designio grabado sobre (la materia viva de) una colectividad. Lo que reverbera en este texto es el temor de volver a la dictadura, es el temor de la palabra autoritaria. En una entrada de su blog Tororé, titulada “De la diferencia entre el error y la atrocidad (para recordar)”⁸, originalmente publicada en 2012 en *Viento fuerte*, en la que se discute la petición en medios del senador Goli Stroessner (“nieto del dictador que recurrió a una fórmula de enroque de apellidos para llamarse igual que el abuelo”) de traer los restos del dictador de vuelta a Paraguay, escribe Colombino:

La dictadura es de por sí violenta porque establece el control sin límites de territorios, cuerpos y haceres, y ese control se da a partir de métodos ilegítimos. Eso es lo que instaura el llamado terrorismo de Estado.

[...]

Stroessner es la figura que condensa el programa del terrorismo de Estado y que como un humo negro se abalanzó sobre nuestra historia para llenarla de tiniebla.

Ese humo negro no deja ver, se instala ante nosotros hasta el día de hoy y no hay viento que lo espante, no hay brisa nueva que lo amilane. Ha inflamado materia orgánica, nuestros propios cuerpos, para convertirlos en despojos, animales sin articulación política posible, vagando en esta tierra arrasada.

En el poema esta escritura del cuerpo político se explicita mediante el contraste entre “implorando la luz que no llega” y “volveremos a ser las so(m)bras / que somos”, en el que el juego sombras/sobras resalta la idea de una condición periférica (“superperiférica”, dirá Colombino en otro de sus ensayos) del Paraguay. Esa condición

⁸ Disponible en: [https://www.google.com/search?client=safari&rls=en&q=De+la+diferencia+entre+el+error+y+la+atrocidad+\(para+recordar\)&ie=UTF-8&oe=UTF-8](https://www.google.com/search?client=safari&rls=en&q=De+la+diferencia+entre+el+error+y+la+atrocidad+(para+recordar)&ie=UTF-8&oe=UTF-8)

periférica que en el poema hace eco de esa aceptación del "sino" paraguayo, que bien describe Vidal cuando dice "En cuanto a las características básicas con que el paraguayo se define a sí mismo y que viene a ser una suerte de identidad frente al continuo riqueza/pobreza, se asume que el Paraguay es un país pobre, casi como una condena a perpetuidad", será abordada por Colombino posteriormente desde ópticas que revelarán esta condición como resultado de *contingencias histórico-políticas, no de un destino, por lo tanto, susceptibles de modificación radical*.

II.

De acuerdo con Colombino, para Sarmiento y Bello un rasgo definitorio de la barbarie, vista, claro está, desde la óptica de un proyecto ilustrado, moderno, era carecer de literatura. En consecuencia, afirma la autora, Paraguay fue percibido por estos intelectuales y próceres como país de bárbaros (*cf. op. cit., p. 85*). Esta imagen bárbara del Paraguay es consolidada en el imaginario local a través de la constatación de la tardía modernidad del país, en comparación con los países vecinos, pues el Paraguay solo entró en un proceso de modernización hasta entrado el siglo XX. De ahí que Colombino afirme, en "Asunción infernal", que "si la modernidad porteña o paulista es periférica [respecto a las metrópolis europeas], la modernidad asuncena es superperiférica, *la periferia de la periferia misma*" (2014, p. 5, énfasis agregado).

Una faceta de este proceso de modernización en Paraguay se expresó en un proyecto castellanizador que silenciosamente iba excluyendo la lengua que era hablada por la mayor parte de la población en el campo: el guaraní criollo, de ahí que Melià diga a mediados del siglo XX:

El Paraguay es bilingüe, pero pocos paraguayos son bilingües ... El *bilingüismo claramente social del Paraguay se puede caracterizar como bilingüismo rural-urbano*. Porque, aunque es verdad que también en Asunción, la capital, se habla guaraní, es cada vez más clara la tendencia que muestran las concentraciones urbanas hacia un monolingüismo español, mientras en el campo la porción de monolingües en guaraní alcanza un índice elevadísimo. (MELIÀ apud ROA BASTOS, 1992, p. 58)

La observación de Melià corrobora precisamente lo que apunta Colombino en “¿Escribir la nación?...”, a saber, que la presuposición de que una unidad de la lengua es necesaria para la modernización del Estado es “inviabile” en el Paraguay (op. cit., p. 86). Ante esta particularidad lingüística que atraviesa la historia del Paraguay y que más allá de los ímpetus mistificadores nacionalistas interrogó a sus intelectuales y artistas, ha habido notables esfuerzos, afirma Damián Cabrera, tanto para denunciar los mitos que ancestralizan las culturas vivas como para mostrar la “riqueza cultural de estas sociedades subalternas” (2016, s. p.). Si bien esta ha sido una estrategia para efectivamente valorizar las culturas indígenas, no obstante, aún permanece abierta la cuestión de que

El guaraní paraguayo que [...] no es guaraní Guaraní –o que no se corresponde con las diversas lenguas Guaraníes que a duras penas sobreviven aún hoy en el Paraguay–, aunque haya sido la preocupación de estos autores [Roa Bastos y Bareiro Saguier, entre otros], apenas ha sido empleada para su producción literaria. (CABRERA, 2016, s. p.)

Roa Bastos, el escritor paraguayo más internacionalizado a causa de haber ganado el Premio Cervantes en 1989, escribió en 1977 el texto “Paraguay. Isla rodeada de tierra”, texto con el que popularizó, precisamente, esta imagen para pensar el país. En el cierre del texto

anotaba, como corolario a una cita de Melià en la que este afirma que el guaraní es como una patria que ha sido despojada de capacidad de expresión y autoafirmación cultural completa⁹:

De cualquier modo y cualquiera que sea la suerte que le está reservada históricamente al guaraní, lo evidente es que ella está estrechamente ligada a la suerte, al destino histórico del país mismo. En igual medida que el castellano, quizá con mayor intensidad aún. (ROA BASTOS, 1986, p. 30)

En el caso de Roa Bastos, por ejemplo, el esfuerzo por incorporar el guaraní paraguayo como un elemento de su narrativa atraviesa diversos procesos. Sin embargo, queremos enfocar aquí solo aquel que según Bareiro Saguier es empleado en su última novela *Yo el Supremo* en la que la sintaxis del guaraní criollo interfiere en el castellano¹⁰:

La unidad significativa se genera en guaraní por aglutinación o polisíntesis, contrariamente al procedimiento de la flexión, propio a las lenguas neo-latinas. La adición de prefijos y sufijos va modificando la idea central, o radical. La aplicación de semejante sistema a una prosa escrita en castellano da como resultado una lengua que pierde la precisión racional del significado, y se enriquece por la ambigüedad poética que impregna el significante. En consecuencia, cada elemento expresivo y el conjunto de la escritura. (BAREIRO SAGUIER cit. en CABRERA, 2016, s. p)

A la luz de este pasaje me gustaría considerar el poema 12 de libro (*lupa*):

Ahora escribe ella:
Descubrirme y desatar / descargar
rodar **des** y **desmaniatarse** como **desalojando desdientes**

⁹ Valga recordar que para Melià el guaraní paraguayo es “una lengua española más”, por tanto, una lengua colonizadora (cf. CABRERA, 2016, s. p., n. 12).

¹⁰ Coloquialmente, es lo que se designa como *jopará*.

Despalmitarse y descalumniarme
descolumpiarme y redesmirarme
para robarte ese **desojo** descalzo
de **desafallecidos** lugares desencontradísimos ya
No **descantes** no **deslumbres**
descartá despertá desenraizate desdedesdate
desenroscame, deslenguame / Reptame el cuerpo (2009, s. p.)

Hasta donde conozco la obra poética de Lia Colombino no emplea el guaraní criollo directamente en la composición de sus textos. No obstante, como se observa claramente en este poema, el procedimiento aglutinante¹¹ del que habla Bareiro Saguier como marca sintáctica del guaraní está presente. Con auxilio del prefijo “des-” se componen nuevas palabras mediante la adición de sustantivos; algunas de estas palabras de hecho no existen en el español aceptado por la RAE, por ejemplo, redesmirame o descalumniarme, entre otras. Además, semánticamente hablando, es gracias a la reiteración del prefijo que el ritmo del poema gana una textura resbaladiza, valga decir, deslizante, que prepara el camino al desenlace erótico: el prefijo desaparece, porque el deseo se explicita de modo feroz: “*reptame el cuerpo*”.

Pero hay otra marca en la escritura de Colombino que revela ese influjo inevitable, ese “destino”, al decir de Roa Bastos, que hace del influjo indígena que, aunque reducido, ha marcado la historia paraguaya, una constante, una necesidad (inconsciente o no) de la literatura paraguaya. Esa marca es el *ritmo*. En “El coletazo de los es-

¹¹ Una variación de este procedimiento, solo la semántica es aglutinante, aunque hay repetición de palabras, es el poema 24 de (*lupa*), en el cual se describe la acción de lavar una prenda de ropa en cámara lenta: “el jabón desprende el olor que ella quiere / que el olor lavándose perdure / eso es lo que ella quiere / es un olor a niñez / como el olor de la ropa secada al sol y planchada después / los brazos se doblan en el lugar del codo / las manos tuercen la ropa blanca y vuelven a tirarla al agua / el agua va...” (2009, s. p)

tudios culturales en Paraguay...", Colombino cita una serie de trechos de una entrevista personal con Ticio Escobar, importante teórico de la historia cultural paraguaya, quien ocupó durante muchos años la dirección del Museo del Barro, fue amigo del padre de Colombino, el escultor, arquitecto y escritor Carlos Colombino, y fundó con él el Museo. En uno de ellos, en que Escobar comenta lo que significó la redacción de su libro *El mito del arte...* durante la consolidación del Museo del Barro como estrategia para justificar una interpretación del arte popular que hacía necesario el museo, se dice:

El texto surgió como una especie de *alegato para argumentar en pro del guion del Museo del Barro* y defender nuestro concepto de lo "artístico popular" ante una lectura folclorista, artesanal o puramente etnográfica de ciertas producciones en las que advertíamos gran fuerza expresiva. Sí, *Una interpretación...*¹² me dio las pistas. Un poco ingenuamente, hace cerca de treinta años, yo intentaba dar cuenta del proceso entero de las artes visuales en el Paraguay. Y cuando cerraba el círculo en torno al arte ilustrado, lo que quedaba afuera me interpelaba. Conocía ya la fuerza del arte popular, sobre todo en su versión indígena, que me inquietó siempre. No podía dejar ese mundo fuera de una historia que yo consideraba como un desarrollo de formas. Y ese mismo hecho me ayudó a zafarme en parte del tratamiento historicista y lineal de *Una Interpretación... Lo indígena entra en conflicto con el tiempo histórico, le tiende celadas y lo obliga a mirar hacia atrás*. Eso me permitió introducir el concepto (entonces aún no consciente) de *anacronismo*, como *operación que disloca la secuencia temporal mediante pausas radicales que convocan acontecimiento*. (Ticio Escobar, entrevista personal, Asunción, enero de 2011 apud COLOMBINO, s. f., p. 180-181)

¹² Ticio Escobar se refiere a su obra, anterior cronológicamente a *El mito...*, *Una interpretación de las artes visuales en el Paraguay* (1982, 1984).

(*lupa*), que a nivel gráfico también hace honor a su nombre mediante juegos con el tamaño de la fuente, la tipografía e inclusive con la textura del papel, comienza con un epígrafe del argentino Juan José Saer que reza: “Durante un lapso incalculable, *al que ninguna medida se adecuaría*, todo permanece” (apud COLOMBINO, 2009, s. p.); claramente, allí resuena la idea de anacronismo, de dislocación de la temporalidad lineal moderna, a la que Escobar refiere. En el título del libro se ofrece también un indicio para aproximarse a la materia textual que lo compone, las lupas, como bien se sabe, son instrumentos que sirven para amplificar el tamaño de las cosas. Aquello que en el poemario de Colombino se enfoca, se aumenta, es un cotidiano en que el acontecer que se convoca es el de las pequeñas ausencias y permanencias: las partes del cuerpo, los gestos, los actos, los insectos, las cosas que rodean, etc..., en las que, a la vez, resuenan las “grandes” preguntas de la existencia. Por ejemplo, en “4.”:

Hay un momento en que recuerda su nombre, en el medio exacto de la cama. Ha acomodado las dos almohadas y puesto el despertador a la hora justa, ni un minuto distinto. El nombre no es, no parece ser, de otra persona. Mira, ella, alrededor. Todo es blanco allí. El nombre no puede escribirse, ahora. Mira sus manos, las palmas, después se mira los nudillos.

¿Cómo es posible sentir extrañas las manos, si se ha vivido toda la vida con ellas? –se pregunta.

Pregunta sin respuesta. Pregunta que rebota y remite a la cuestión inicial: ¿soy quien es nombrado por el nombre que recuerdo como mío (“el nombre no es, no parece ser, de otra persona”; en “Registro (I)”: “el lugar para dormir se llenó de peces / sedientos de mí / (yo no respondo a mi nombre)” (2017, p. 50)))? La voz lírica enfoca desde una *cámara subjetiva*, por usar un término cinematográfico, las acciones de una tercera persona al modo de un personaje. Acciones ínfimas nada parecidas a los grandes gestos dramáticos que dan forma a

las identidades en las mitologías nacionales, pequeños gestos que muestran la procura, el esfuerzo de ese "sí mismo" por (re)conocerse en el nombre. Esa búsqueda, que termina en una pregunta, en un extrañamiento, evidencia, precisamente, que la identidad se forma mediante una unidad artificial que cohesiona esa multiplicidad de instintos que, según Nietzsche, forman nuestra perspectiva de algo en determinado momento. En el poema "II" de *El costado*, esa repetición en procura del nombre se torna un acto vano:

el vasto color
me rodea
oblicuo
hay algo afuera

mira

retuerce su propio nombre
en vano

nada sacará de él

la sed acaba cuando los peces también. (COLOMBINO,
2017, p. 51)

Ahora bien, quisiera trazar un nexo entre estos dos poemas a partir del trecho de una carta que la poeta argentina Susana Thenón escribe a su amiga Ana María Barrenechea y en la cual habla sobre una serie de poemas que después se tornaría su libro *Distancias*:

La serie se llama 'distancias' y todavía no puedo explicar claramente el por qué. Solo sé que tienen relación con la disociación, con la soledad, con la caducidad trágica y tierna del lenguaje, *con la distancia, aún mínima, que existe entre nosotros y nosotros mismos, entre nosotros y lo otro.* (apud BARRENECHEA, 1996, p. 209, énfasis agregado)

Es esa "distancia mínima" de la que habla Thenón la que se expresa en el acto de mirar (alrededor) que se evoca en los dos poemas.

Esa distancia empieza con el sí mismo: “un ángulo rebana la punta de mi rostro cortado / presumo que serán dos esta vez” (COLOMBINO, 2009, s. p.) o “dos alientos huérfanos de mí ... / me reparto / juego a ser una más” (COLOMBINO, 2017, p. 39). Se extiende a los otros: “estoy en el país del empeño / aquí / rostros / ellos me ven de revés” (ibíd., p. 62) o “Por primera vez, ella pregunta qué pasa y el no contesta: ‘nada’, como siempre suele. / Contesta: ‘te miro’” (id.). Y, finalmente, se extiende al mundo circundante: “El despertador la acompaña hace tiempo. Es un poco ridículo. Se diría que hasta infantil. Amarillo y blanco. Los números cada uno de un color distinto” (id.). Es esa distancia la que posibilita la demora en el observar que da el ritmo a los poemas: suspensión temporal, pausa que ilumina los pequeños gestos diarios, los márgenes del gran cuadro de los acontecimientos, donde no parece ocurrir nada: “decir el gesto / –el que hago todas las noches” (2017, p. 11); “todo está en los márgenes (2009, s. p., n. 14).

En S/Z, Roland Barthes traza una distinción entre texto legible, es decir, la letra muerta, y el texto escribible, vivo, al cual describe como “nosotros en el momento de *escribir*, antes de que el juego infinito del mundo (el mundo como juego) sea atravesado, cortado, detenido, plastificado por algún sistema singular que ceda en lo referente a la pluralidad de las entradas, la apertura de las redes, el infinito de los lenguajes” (BARTHES, 2004, p. 2). Ahora bien, para Barthes existe una relación fundamental entre el texto legible, clásico, la letra muerta, y el texto escribible, el pulso vivo, vibrante, a saber, una relación de *potencial emancipación*.

Barthes se propone fundar una tipología textual que le permita apreciar el valor de un texto sin sacrificar la irreductible diferencia que le otorga su singularidad a este (ibíd., p. 1). Descartando tanto la ciencia, que no evalúa, descubre, como la ideología, que no produce, refleja, Barthes piensa que la fundación de esa tipología que permitirá

establecer el valor de un texto depende de *la práctica de la escritura*. En consecuencia establece su distinción entre “lo que está en la práctica del escritor y lo que ha desaparecido de ella”. Y entonces se pregunta “¿Por qué es lo escribible nuestro valor?”, e inmediatamente responde, “Porque lo que está en juego en el trabajo literario [...] es hacer del lector *no ya un consumidor, sino un productor del texto*” (op. cit., p. 2).

La expansión del dominio de la razón práctica ha tenido importantes consecuencias en los procesos de lectura, pues ha determinado una separación cada vez mayor entre los roles de productor y usuario del texto, con lo que este último ha quedado confinado a una posición de *pasividad*, de *intransitividad*, en la que “no le queda más que la pobre libertad de recibir o rechazar el texto”. La lectura se le ha vuelto un *referéndum*, porque el texto es considerado como una mercancía que una vez “consumida” debe reemplazarse por otra (op. cit., p. 2).

A esa “lectura de consumo”, por llamarla de algún modo, en la que se presupone que el texto es un objeto expresivo que contiene un número limitado de significaciones inscritas en él, sublimadas por una cierta moral de la verdad, Barthes opone un *trabajo de lectura* (“leer no es un gesto parásito”), de interpretación, que consiste no en otorgar un sentido más o menos fundamentado al texto, sino en “apreciar el plural del que está hecho” (cf. 2004, p. 3). En palabras de Barthes:

Leer es un trabajo de lenguaje. Leer es encontrar sentidos, y encontrar sentidos es designarlos, pero esos sentidos designados son llevados hacia otros nombres; los nombres se llaman, se reúnen y su agrupación exige ser designada de nuevo: designo, nombro, renombro: así pasa el texto: es una *nominación en devenir*, una aproximación incansable, un trabajo metonímico. (2004, p. 7)

Tal y como entiende Barthes la lectura, el esfuerzo de Colombino por multiplicar las metáforas (manteniendo siempre la “nominación en devenir”) y evidenciar la “caducidad trágica y tierna del lenguaje”

en sus poemas es un modo de leer productivamente la realidad que la circunda. En este sentido, el ritmo de los poemas de Colombino no solo estaría influenciado por el anacronismo, en el sentido definido por Escobar, herencia de las concepciones temporales de los pueblos indígenas prehispánicos, sino también por el “tejido-texto” de esa ciudad anti-moderna que es Asunción. Al respecto dice la autora en su ensayo “Asunción infernal”:

Cuando se habla de la ciudad latinoamericana, describiendo sus procesos para llegar a ser lo que es hoy, encuentro que esas historias no se condicen con aquello que tenga que ver con Paraguay y que, por lo general, siempre está al margen de cualquier comentario. Es como si cuando se hablara de tópicos como la modernidad en América Latina, se cropeará el territorio del Paraguay, herramienta photoshopera mediante, *porque no entra dentro de las categorías que cuadran con sus enunciados*. Asunción, su ciudad, no es una excepción. Su historia pareciera no poder ser capturada porque las herramientas de lectura de los historiadores o intelectuales suponen unas categorías que se diluyen ante otra manera, otras formas de lo histórico, otras formas de la modernidad, otras formas de lo urbano, otros lenguajes, otros lugares de enunciación. Esta idea sigue la línea de lo que Dipesh Chakrabarty escribe acerca de los «*pasados que resisten la historización*» (CHAKRABARTY, 1999, p. 87-111) y que se encuadra dentro de los llamados Estudios Subalternos. Para leer Asunción, *quizá debemos situarnos de manera diferente y trabajar desde el diferimiento, la demora*. (COLOMBINO, 2014, p. 2)

En “Asunción infernal”, Colombino ofrece una posible “genealogía” alternativa de la ciudad. Sin embargo, se resaltarán de ella solo tres elementos: la lluvia, el raudal y, finalmente, la idea de que el crecimiento sin planeación urbana de la ciudad está transformando Asunción en un insecto. Se seleccionaron esos tres elementos porque,

como se verá, ellos constituyen claves de lectura de poemas de Colombino en que, aunque no aparezca nombrada, la ciudad es la base textual sobre la que se produce esa escritura poética. Los elementos lluvia y raudal están conectados. De acuerdo con la autora, El centro de Asunción se cimentó sobre “laderas bajas de una divisoria de aguas”, razón por la cual cuando viene la temporada de lluvia el agua escurre por las pendientes camino al río (cf. COLOMBINO, 2014, p. 2).

En el poema 13 de (*lupa*) se dice:

La lluvia trabaja afuera, desde hace días, horadando el suelo. La música se presiente después de que ha terminado el día y el final de la tarde llega. Pone una canción que suena a agua, violines y una voz, que también horada el suelo, el medio del pecho, los pies, las uñas de los pies. Ella canta a la par ahora, canta fuerte, sola, mirando adelante y salta de la silla en donde hace un rato se sentaba y baila. Canta y baila ella que ya no, pero hoy sí. Hoy que llueve y todo horada. (2009, s. p.)

El raudal es entonces una consecuencia de una particularidad de la fundación de Asunción, particularidad que al decir de Ramón Guitiérrez, autor de *Evolución urbanística y arquitectónica del Paraguay (1537-1911)*, “configura una estructura urbana dispersa, de trama abierta, con pocos elementos ordenadores y de referencia” (apud COLOMBINO, 2014, p. 3). El raudal es una consecuencia, pero también construye, deja marca, horada, la sociedad asunceña. Una sociedad que en el poema se metaforiza en la celebración después de la lluvia, festividad acompañada al son de una canción “que suena a agua”, quizá por que el agua, especialmente, el agua lluvia, es un elemento limpiador, puede limpiar hasta ese humo al que se refería Colombino al hablar del influjo del tiempo de Stroessner en la vida política paraguaya. (Paraguay IV: “Sacarse la suciedad del cuerpo / la sensación de un abuso /de una muerte más grande / Sacarse / la muerte /con agua” (2001, s. p., véase nota 6).

En el poema 9 de (*lupa*) el raudal es el protagonista:

Cruza el raudal, con el coche, siente la inminencia del agua pasando por debajo, un río amarronado que parecería querer entrar a través de hendidias invisibles. Cae el cielo cuando cae el agua, con millones de ruidos, y hojas y piedritas y pedazos de ramas rotas. Lloverían sapos si ella solo recordase magnolias.

Y piensa: “but, it did happen”.

Sonríe por primera vez en el día. (2009, s. p.)

La magnolia es un árbol que solo florece durante la primavera, por eso, está vinculado al inicio de un nuevo ciclo. En el poema, el efecto casi cómico que provoca la idea de que llevan sapos cae repentinamente, como mediante una vuelta sobre sí, en la ironía ante la improbabilidad de solo recordar magnolias, es decir, cosas bellas, olorosas, primaverales. Sin embargo, la comicidad no es dejada de lado, porque ese recuerdo “ocurrió”, es decir, aconteció en el momento en que es convocada, aunque la lluevan de sapos sea, no podemos saberlo, una fantasía o, mejor, realidadficción, como dice Ludmer¹³. El efecto cómico que sirve en este poema de (*lupa*) para relajar la tensión ante la imagen de una cotidianidad en que estas tormentas dramáticas son comunes y muchas veces afectan gravemente la población¹⁴ es reproducido también en las palabras que cierran “Asunción infernal”:

Hace un tiempo atrás, esperando que el semáforo diera verde, leí uno de esos pasacalles que abundan en esta ciudad. El pasacalle anunciaba distintos tratamientos de

¹³ De acuerdo con el testimonio de una amiga que vivió en Asunción durante un año, sucede que la corriente traiga animales como serpientes y otros habitantes de los bordes del río, lo que puede crear la impresión de que cayeron del cielo durante la lluvia.

¹⁴ Cf. https://www.youtube.com/watch?v=Aktv_hKsmDM

belleza. Entre los tratamientos que proponía se encontraba la “cateurización”, evidentemente una especie de lapsus testamentario por escritural.

El letrista del pasacalle debió haber sido vidente; en ese lapsus se encuentra, quizá, el enunciado más lúcido que haya leído y que se corresponde con el proceso en el cual estamos inmersos. Pero desearía darle una vuelta a la tuerca: posiblemente la ciudad de Asunción esté en franco proceso de “cateurización” en tanto y en cuanto no encuentre ciertos caminos más deseables para sí misma, pero, mientras tanto, se podría tomar ese otro camino que ha encontrado el gancharo: depositario de lo que queda fuera de uso, quizá encuentre para ello otros usos o invente futuros viables desde ese saldo, desde ese residuo cuyo sentido construye y que lo aleja del desierto y de la muerte. (COLOMBINO, 2014, p. 13)

Coda: “construir insectos con las manos”

En una entrada de Tororé sobre (*lupa*), escrita por la periodista y escritora Natalia Daporta, se dice:

Lia tiene algo con los bichos. No lo decimos por La Ura, la editorial que creó con Fredi Casco. O sí, lo decimos por eso, pero más que nada por la manera en que van apareciendo en las páginas de (*lupa*), que será lanzado el próximo 22 de diciembre, justo antes de que termine el año, una época en la que parece transcurrir al menos algunos de los momentos narrados. Aparecen cucarachitas verdes, bichos innominados que se pelean con la luz, cigarras y libélulas. Y aparecen otros bichos que no son bichos de entomólogo, pero son igual, moscas imaginarias que a todos nos zumban al oído o hormiguitas que nos recorren, la mayoría de las veces sin que nos demos cuenta.

Efectivamente, como indica Daporta, en varios de los poemas de (*lupa*) (1, 2, 23, 31, 33, 34) y, valga decir, también en algunos de *El costado* aparecen diversos insectos. Didi-Huberman dice, en *La imagen mariposa*, que los insectos son una de las formas que adopta lo infamiliar (*umheimliche*), porque repugnan, inquietan y dan miedo en proporción a nuestra ignorancia. Precisamente por ello, acusa Didi-Huberman, los matamos, puesto que “un conocimiento sin error, es decir, no errante, no existe sino a condición de que su objeto esté muerto” (2007, p. 13).

Pero Asunción, según dice Colombino en su ensayo, es un insecto que sin proyección crece y crece con la migración interna. Pero entonces ¿Asunción (¿y Paraguay?) es, pues, un insecto vivo, un insecto que se resiste a la estandarización modernista, científica, un inclasificable? Creo que sí, por ello, lo único que podemos hacer para intentar aproximarnos es seducirlo con una luz, dejarlo revolotear, para captar sus siluetas fascinantes, los costados de su (ana) cronismo, e intentar balbucearlos con denominaciones en devenir.

Referencias bibliográficas

APPADURAI, Arjun. Soberanía sin territorialidad. Notas para una geografía posnacional. *Nueva Sociedad*, Buenos Aires, n. 163, p. 109-124, 1999.

BARRENECHEA, Ana María. La poesía de Susana Thenón y su subversión del canon. In: JITRIK, Noé (coord.). *Atípicos*. En la literatura latinoamericana. Buenos Aires: UBA, 1997. p. 209-220.

BARTHES, Roland. *S/Z*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2004.

COLOMBINO, Lia. *Tierra de secano*. Asunción: Arandurã Editorial, 2001.

COLOMBINO, Lia. (*lupa*). Asunción: Ediciones de la Ura, 2009.

COLOMBINO, Lia. “¿Escribir la Nación? Categorías de inscripción identitaria, tonos y formas de normalización en Paraguay”. In: AA.VV. *Concurso Nacional de Ensayos Rafael Barrett 2010*. Obras premiadas. Asunción: Secretaría Nacional de Cultura, 2011. p. 81-108.

COLOMBINO, Lia. Asunción infernal. Fragmentos de ciudad. *Viento fuerte* [online], Asunción, 2014. Disponible em: https://www.academia.edu/33753414/ASUNCIÓN_INFERNAL_FRAGMENTOS_DE_CIUADAD

COLOMBINO, Lia. *El costado*. Asunción: Ediciones de la Ura, 2017.

COLOMBINO, Lia: entrevista. [2017]. Entrevistadora: Daniel Cholakian. Buenos Aires, Nodal Cultura, 2017. Entrevista concedida a Nodal Cultura. Disponible em: <http://www.nodalcultura.am/2017/08/lia-colombino-poeta-paraguaya-el-tiempo-es-eso-que-en-la-memoria-se-imprime/>. Acceso em: 30 out. 2019.

COLOMBINO, Lia. El coletazo de los estudios culturales en paraguay. *El Mito del Arte y el Mito del Pueblo* y su Correlato en el Seminario Espacio/Crítica. In: AA.VV. *Escrituras en tránsito IV*. Asunción: Espacio Crítica, Museo del Barro, Salazar, Acerca. p. 81-108.

COLOMBINO, Lia; CASARINO, Claudia. *Paragua'u*. Ficciones y Contraficciones. Asunción: [s.n.], 2013.

CABRERA, DAMIÁN. Literatura Paraguay / Guaraní transversalidades. *Revista Estudos Culturais*, São Paulo, n. 3, 29 ago. 2016.

DERRIDA, Jacques. *De la gramatología*. Madrid: Editora Nacional, 2002.

DIDI-HUBERMAN, George. *La imagen mariposa*. Barcelona: Mudito & co., 2007.

DIDI-HUBERMAN, George. *Sobrevivência dos vagalumes*. Belo Horizonte: UFMG, 2011.

ESCOBAR, Ticio. *El arte fuera de sí*. Asunción: Museo del Barro, Fondec, 2004.

MAKARAN, Gaya. La imagen de la mujer en el discurso nacionalista paraguayo. *Latinoamérica* - Revista de Estudios Latinoamericanos, Ciudad de México, v. 57, p. 43-75, 2013.

RACIERÈ, Jacques. *Políticas da escrita*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

ROA BASTOS, Augusto. Paraguay: una isla rodeada de tierra. *El Correo de la UNESCO: una ventana abierta sobre el mundo*, Paris, v. XXXIX, n. 5/6, p. 30, 1986.

XIRÚ: UMA LEITURA CULTURAL DA TRÍPLICE FRONTEIRA BRASIL, PARAGUAI E ARGENTINA

Damaris Pereira Santana Lima*

Resumo: Ao ler a obra de Damián Cabrera, o leitor se depara com a escritura de um intelectual que faz parte de outro paradigma no que se refere ao fazer literário e ao manejo da língua utilizada no *locus* fronteiriço que se representa no romance *Xirú*. Nesse trabalho de análise, a apresentação será feita do global para o particular, dentro do contexto da obra, a saber: a fronteira, ou o *locus*, que se apresenta como personagem principal, o *bios* do intelectual, bem como sua atuação de desobediência epistêmica, e o *multilenguaje* do homem que habita essa fronteira. Além de apresentar mais uma obra da literatura hispano-americana, outro objetivo é lançar luz sobre alguns conceitos como: desobediência epistêmica, do teórico latino-americano Walter Mignolo, e crítica biográfica fronteiriça, do teórico Edgar César Nolasco, entre outros conceitos e teóricos que tratem de temas concernentes à América Latina.

Palavras-chave: Damián Cabrera; crítica biográfica fronteiriça; fronteira; literatura paraguaia.

Resumen: Cuando se lee la obra de Damián Cabrera, el lector se encuentra con la escritura de un intelectual que forma parte de un paradigma otro con respecto a la creación literaria y la gestión del lenguaje utilizado en el lugar fronterizo que se representa en la novela *Xirú*. En este trabajo de análisis, la presentación se realizará de global a particular dentro del contexto de la obra, a saber: la frontera o el *lócus*, que se presenta como el personaje principal, el *bíos* del intelectual, así como su desempeño de desobediencia epistémica y el multilenguaje del hombre que habita esa frontera. Además de presentar más una obra de la literatura hispanoamericana, otro objetivo es arrojar luz sobre algunos conceptos como: la desobediencia epistémica del teórico latinoamericano Walter Mignolo y la crítica biográfica fronteriza, del teórico Edgar César Nolasco entre otros conceptos, así como otros teóricos que tratan de temas relacionados con América Latina.

* Docente da UFMS (Universidade Federal de Mato Grosso do Sul); Doutora em Literatura.

Palabras clave: Damián Cabrera; crítica biográfica fronteriza; frontera; literatura paraguaya.

O locus de *Xirú*

O romance intitulado *Xirú*, escrito por Damián Cabrera, tem como *locus* a tríplice fronteira Brasil, Paraguai e Argentina, zona de exterioridade criada pela interioridade moderna. A obra se constrói dentro de uma desobediência epistêmica, pois seu autor exercita a proposta de uma desobediência epistêmica proposta por Walter Mignolo, ao apresentar o espaço como um personagem, ou seja, como algo que tem vida e vibra com diversas nacionalidades, de diversas línguas. O cenário é o Alto Paraná, lugar onde as culturas se misturam e tem como habitantes os brasiguaios - brasileiro/ paraguaios, que falam uma língua denominada aqui como *portuguaranhól* – português, guarani e espanhol, termo este cunhado por José Eduardo Alcázar. Esse mundo fronteiriço é algo que não se pode desmembrar: essa gente, as línguas que aí são proferidas.

A figura do brasiguai, descendentes de brasileiros e paraguaios, resulta do movimento que ocorreu na década de 1960, em que brasileiros, em busca de estabilidade na terra, migram para a fronteira do Brasil com o Paraguai, Estado do Paraná, Brasil e Alto Paraná, Paraguai. Aqui vale ressaltar que os brasileiros que migraram para esse espaço, em sua maioria, são de origem alemã, italiana e eslava, falantes de português. Note-se que esse êxodo representa a evolução de um mundo aberto, digno de se converter em representativo de uma época.

O cenário do Alto Paraná já ocupou outras obras da literatura paraguaia, como *Hijo de hombre* (1960), de Augusto Roa Bastos, em que este espaço é denominado por Takurú Pukú - la ciudadela del terror, *Tierra de nadie – Ninguém* (2000), de Augusto Casola; ou se manifestou como tema da fricção de ambas culturas, entre as obras, em *Angola*

(1984) de Helio Vera e *El goto* (1998) de José Eduardo Alcázar, neste caso, manejando uma linguagem na qual se misturam as três línguas da região (espanhol, guarani e português), até se criar um jargão próprio que Alcázar denomina “portuguarañol”. Também Rafael Barret, em sua obra *O que são os ervais*, denuncia a escravidão neste espaço fronteiriço, “espaço econômico regido por leis capitalistas onde se dá as relações de um poder assimétrico” (DINIZ, 2012, p. 16). Este *locus* fronteiriço sempre foi dominado pelo patrão, das companhias ervateiras até hoje pelos plantadores de soja, que em *Xirú* é o senhor Washington dos sojales. É patente o aumento do contato de ambos os países pelo Alto Paraná, até se formar uma vida neocolonial brasileira em determinados pontos da região, fomentados pelo trânsito econômico rural e o exacerbado comércio da capital, Ciudad del Este.

Antes de continuar falando sobre fronteira, vale dizer que nesta análise a ideia de fronteira parte das reflexões que vêm dos Estudos Culturais, que ultrapassam o caráter geográfico e geopolítico, e a encaixa como um dispositivo essencialmente pedagógico:

El carácter pedagógico relativo a la revisión de la noción de “fronteras” del conocimiento (cómo se produce y transmite) tiene como efecto fundamental la generación de epistemologías geoculturales desarticuladoras de las diferencias y asimetrías frente al poder. El cruce entre pedagogía crítica y ruptura epistemológica se constituye como fundacional en los estudios culturales. Esto quiere decir que lo que da lugar a estos estudios es, sobre todo, una nueva forma de administración y producción del conocimiento, cuya operación esencial es el cruce de fronteras disciplinarias y geoculturales. Lo que finca el carácter alternativo de estos estudios es la producción de una pedagogía política del disenso hacia fuentes hegemónicas de provisión de sentido disciplinario. Esta pedagogía –la del cruce, del desborde y de la transgresión de fronteras disciplinarias– contribuye al rediseño de una América Latina, que privilegia tanto un retorno crítico a lo regional y a lo local, como una propuesta

de ciudadanías transnacionales o interculturales. (Diccionario de estudios culturales latinoamericanos, 2009, p. 106)

O *locus* de Xirú deve ser pensado muito além de uma definição física, que separa, une, delimita, marca diferença ou semelhança, e que também é pensada como produção de novos espaços de relações; deve ser pensado como espaço de construção de pensamento, saberes e conhecimento. Para exemplificar a representação dessa fronteira na obra de Cabrera, segue uma das cenas cotidianas que se representa no romance.

Había sido que ahora vivís acá, Maria. Arrastrás las tablas y tus hijos no quieren ayudarte: estás levantando una pequeña habitación en el patio del fondo, ¡vos misma!

La visita de Ña Martina no es bienvenida.

— *Kuña ojogapóva ndoguerúi mba’e porã. Ndépa, che áma, mba’e hína la nerembiapo.*

Vos no sabéis quien es, pero sí que la conocés: no escuchás.

— *Julio! Julia! Não vai para longe, seus demônio!*

Ellos no pierden tempo, ¿no? Los mitã’i, que saben portugués, le preguntan a Julio si “lá onde você morava os piás sabiam jogar bola tão bem quanto a gente?”. Che amoite la túa há ko’ápe avei, há a-jugá-vaipaitéta penderebe, ¡peẽ arruinado!”

Un mostrador, un refrigerador y una mesa de billar; y al rato nomás, la afluencia en tu casa. Y las señoras de rosario asiduo no le dieron espacio al tempo.

Vos: imposible ante las habladurías. Pasás tus largas siestas sentada bajo el limonero, arrancando piojos de tus hijos, o tomando tereré. (CABRERA, 2012, p. 43)

Este exemplo do dia a dia é a representação do conceito de fronteira, lugar de apropriação do português, espanhol e guarani, produzindo assim um conhecimento fronteiriço e um pensamento

fronteiriço. Mignolo considera a literatura a partir da perspectiva do conhecimento teórico que gera seus argumentos e busca criar, mediante o pensamento fronteiriço *“un marco en el que la práctica literaria no se conciba como objeto de estudio [...] sino como producción del conocimiento teórico; no como ‘representación’ de algo, sociedad o ideas, sino como reflexión específicamente propia sobre los problemas humanos e histórico.”* (MIGNOLO, 2013, p. 297)

Cabrera se utiliza da literatura com maestria, pensando e vivendo a fronteira de maneira ficcional e intelectual, já que o faz produzindo conhecimento e suscitando a reflexão sobre os problemas humanos, históricos e políticos desse espaço fronteiriço.

Bio locus em Xirú

Em sua ficção, Cabrera vai além da utilização das línguas de tradução do conhecimento e coloniais, que são português e espanhol, porque utiliza a língua de cultura que é o guarani, e ainda faz uso da oralidade e do mito, ou seja, não separa as mentalidades dos personagens: o mítico está presente como real, mas ultrapassando a crença e a fantasia. Constrói um discurso polimorfo, fragmentário e rasgado, mas unitário sob uma aparência, rompe-se a linearidade argumental, até que as histórias dos personagens se transformem em uma série de vinhetas aparentemente dispersas. Esta estrutura discursiva, juntamente com o cuidado linguístico, é impactante.

A atuação do autor de *Xirú* é exatamente a que propõe os estudos fronteiriços, pois segundo Mignolo, *“El plurilinguaje capta mejor una situación que se ha definido, desde la perspectiva de las ideologías nacionales, en la oposición entre “lenguas extranjeras” [...] y “educación bilingüe” [...].* Cabrera se inscreve no que Walter Mignolo denomina de *paradigma otro*, ou seja, não só compartilha o que outros viveram ou aprenderam no corpo, o trauma, a inconsciente falta de respeito, a ignorância, mas pode falar de direitos humanos e de

convivência – de como se sente no corpo o *ninguneo* que os valores do progresso, de bem-estar, de bem-ser impuseram à maioria dos habitantes do seu *locus*. Seu nome conecta formas críticas de pensamento emergente.

E aqui vale pontuar que se trata de inserir o *bios* do autor, pois nasceu em Assunção, mas cresceu em Minga Guazú, no Alto Paraná, próximo à Ciudad del Este, cidade que faz parte do triângulo internacional conhecido como a Tríplice Fronteira: Brasil, Argentina e Paraguai, isto é, faz parte desse *locus*, viveu esse uso linguístico, viveu essa mescla de costumes e histórias.

E como diz a teórica brasileira Eneida Maria de Souza ao tratar do tema da crítica biográfica, “o caráter heterogêneo das práticas discursivas exige a inserção do componente biográfico como resposta aos procedimentos analíticos anteriormente pautados pela objetividade e pelo distanciamento excessivo do sujeito da enunciação.” (SOUZA, 2002, p. 117). Já que, como mencionei desde o começo dessa análise, aqui tratamos de uma desobediência epistêmica, a aproximação do sujeito da enunciação nas análises - rechaçadas pela crítica - nessa perspectiva dos estudos descoloniais, esse procedimento é legítimo, já que a “inserção do intelectual no texto por ele assinado responde, de certa forma, por uma abertura enunciativa, considerando-se que o sujeito se posiciona tanto como indivíduo quanto como representante de determinado grupo.” (SOUZA, 2002, p. 117).

Nessa mesma lógica, Edgar César Nolasco trata da teimosia crítica do intelectual fronteiriço, que

deve ser aquela de uma desobediência epistêmica constante. Apenas uma epistemologia salbaje e fronteriza tem o poder de rechaçar o discurso moderno colonial que avançou e se perpetuou, por meio da academia sobretudo, nos lugares subalternos, impondo, por conseguinte, sua lição castradora de Sistema Colonial Moderno que não fez outra coisa

senão repetir um modelo de pensar, digamos “estético”, [...]. (NOLASCO, 2013, p. 14).

A lógica da crítica biográfica e da crítica biográfica fronteiriça corrobora a atividade de Damián Cabrera como intelectual fronteiriço, e sua obra se inscreve dentro de estudos que tratam dos projetos que se referem a um *paradigma otro*, uma vez que, como pontua Nolasco, o centro não é capaz de falar pelo que se encontra fora do eixo, que é o caso da fronteira com suas especificidades.

Se a língua e o pensamento são fronteiriços, estamos diante do que Mignolo denomina de lugares outros, lugares de história, memória, dor, línguas e saberes diversos. O escritor em estudo não encara este lugar como lugar de estudo, mas lugar de pensamento, onde se gera pensamento. Onde se gera o *bilinguajeo* ou *trilinguajeo*/ poli/ penta/ hexa.... - português, guarani e espanhol - e as epistemologias fronteiriças.

Multilingajeo - A língua da tríplice fronteira

Uma língua fronteiriça sugere um pensamento fronteiriço, pois o lugar onde se gesta o romance *Xirú* é onde se gerou o *multilinguajeo*: guarani, português, espanhol, línguas de contato como inglês, alemão, árabe, chinês, e ainda há o recurso da modalidade oral das línguas que é bem explícito em todo o romance. Por que não dizer multilinguismo? Seguindo a lógica de Mignolo ao estabelecer *leguajeo* e *bilenguajeo*, distingue bilinguismo e *bilenguajeo*, sendo o bilinguismo uma habilidade e não uma forma de vida como o é o *bilenguajeo*. O *bilenguajeo* é uma vida entre línguas e não apenas um exercício estético bilíngue. Este é o motivo de não usar o termo multilinguismo.

Ainda dentro da ideia de um *multilinguajeo*, vale ressaltar que o texto é constituído por extratos de oralidade, isso porque, em uma estética fronteiriça, marginal ou subalterna, dar voz ao excluído é

condição primordial, pois nem todos os habitantes desse espaço detêm a modalidade escrita das línguas, uma vez que muitos não tiveram acesso à escolarização ou a tiveram insuficientemente. Quando o escritor-intelectual pensa este lugar, deve então considerar esta modalidade, e Cabrera o faz com maestria, como já vimos em citação anterior.

Segundo Mignolo, as línguas coloniais, derivadas do latim na formação da Europa moderna, do saber moderno, já não são suficientes, pois estão limitadas à visão parcial de sua própria história, e à perspectiva unilateral e parcial que o saber em línguas europeias produziu sobre as experiências coloniais. Para o crítico e teórico, um paradigma outro não é um paradigma de transição, mas sim de disrupção. Para o referido teórico, há economias fortes, economias fracas, economia desenvolvida e subdesenvolvida, economias emergidas (já emergiram), economias emergentes. Processo semelhante ocorre no âmbito das línguas, a saber:

Hay lenguas de conocimiento (inglés, francés, alemán) y lenguas de traducción del conocimiento (español, italiano, portugués); lenguas de traducción pero también coloniales (el castellano en América Latina o el spanglish en Estados Unidos) y lenguas de cultura (aymará, bengalí) y lenguas entre la traducción y la cultura (chino, árabe, hindi). (MIGNOLO, 2013, p. 29)

Não é possível tratar da questão linguística em *Xirú*, senão pela perspectiva um *paradigma outro*, pois não se está diante de um cenário onde só se utiliza a língua de cultura, que é o guarani, mas, de um cenário onde também se utilizam línguas de conhecimento, como o inglês, usado pelo gringo, o padrão norte-americano, bem como o alemão, e as línguas de tradução de conhecimento, o espanhol e o português, que são de tradução, mas também coloniais, castelhano latino-americano e português não lusitano. Ademais as que estão entre a tradução e a cultura, o chinês e o árabe, usados pelos empresários

comerciantes. E como já mencionado, o autor se vale da oralidade, haja vista que seu texto está constituído por extratos da modalidade oral das línguas, isso porque há um privilégio à voz do excluído, do marginalizado, do subalterno, das minorias.

Destaque-se que, no uso da linguagem onde são inseridas estruturas e conceitos das línguas de cultura, ou seja, ameríndias, *no es una cuestión gramatical sino política, en la medida en que el propio foco del bilingüaje está reenderezando a la simetría de las lenguas y denunciando la colonialidad del poder y el conocimiento.* (MIGNOLO, 2013, p. 305)

A língua que se desenvolve na tríplice fronteira é uma língua fronteiriça que nasce de modo natural. Como já se constatou na primeira parte deste texto, na pequena amostra da obra de Cabrera, ocorrem mudanças e mesclas, criando assim uma nova língua, língua que corresponde à maneira de viver do povo que habita esse espaço. Trata-se de uma língua viva, pois produz uma vida entre língua, um *multilenguaje*.

Nesse contexto se dá a produção de conhecimento e pensamento fronteiriço, um *pensamiento otro*. Os conceitos de *pensamiento otro* levam à reflexão sobre a desobediência epistêmica, pois a crítica do centro não seria capaz de tratar de um pensamento fronteiriço, e, como pontua Nolasco ao falar do discurso crítico do centro como impotente, pelo fato de o centro não conhecer o Brasil fora do eixo. Para o crítico, o centro não o faz porque não pode e não porque não quer. Assim é com esse *lugar otro*, a fronteira de Xirú.

A ficção de Cabrera é o exemplo de um conhecimento e um pensamento fronteiriços, já que se utiliza do *multilenguaje*, apresentando uma vida entre línguas, seu discurso é híbrido e mantém a heterogeneidade da fronteira, pois a prática literária de Cabrera não se concebe como objeto de estudo, mas sim como produção de conhecimento teórico, não como representação de algo, sociedade ou ideias, mas como reflexão especificamente própria sobre os problemas

humanos e históricos, como sugere a reflexão de Mignolo quando se refere ao lugar onde se podem encontrar as teorias.

Esto incluye, naturalmente, a la lengua, no necesariamente en términos de gramática o fonética, sino de política lingüística, atendiendo a las distintas formas en que las prácticas literarias se han vinculado, en el sistema-mundo moderno/ colonial, a la colonialidad del poder en sus versiones colonial y nacional. La lengua también implica la cuestión de la formación de cánones, la forma en que se han entretejido los valores nacionales y occidentales para producir mapas lingüísticos, geografías históricas y panoramas culturales del sistema-mundo moderno/ colonial dentro de su lógica interna (conflictos imperiales) así como en sus fronteras externas (conflictos con “otras” culturas; la diferencia colonial). (MIGNOLO, 2013, p. 298)

Não se discute que em Xirú não há a preocupação em preservar a pureza linguística de nenhuma das línguas, já que se observa que as línguas se expressam tal como se utilizam na fronteira e em qualquer contexto de oralidade. Cabrera pensa e escreve entre línguas, com a ideia de língua como prática cultural e luta pelo poder, não levando em consideração o sistema de regras sintáticas, semânticas e fonéticas, mas considerando a ideia de que fala e escrita são estratégias para orientar e manipular campos sociais de integração, como pontua Mignolo.

Esta leitura cultural deve continuar, pois este texto pode ser considerado um embrião ao tratar de temas tão relevantes como a fronteira, o *multienguaje* e um *pensamiento otro*, uma vez que a academia ainda está preocupada em obedecer epistemicamente às propostas do centro. A proposta de uma sensibilidade desobediente com respeito às epistemologias se faz urgente. O texto de Cabrera que ora foi apresentado traz não somente uma desobediência epistêmica, como leva o leitor à reflexão de um viver que partilhe o pensamento crítico não eurocentrado.

Referências

ALCÁZAR, José Eduardo. *El goto – cuasi, cuasi, señor de Madureira*. Asunción: Editorial Arandurã, 1998.

BARRET, Rafael. *O que são os ervais*. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2012.

CABRERA, Damián. *Xirú*. Assunción: Ediciones de la Ura, 2012.

DINIZ, Alai Garcia. Sobre fronteiras e ervais: cem anos sem Barrett in: BARRET, Rafael. *O que são os ervais*. (trad. Alai Garcia Diniz. Desterro, Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2012

MIGNOLO, Walter. *Historias locales/ Diseños globales*. Colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo. Madrid: Ediciones Akal, 2013

NOLASCO, Edgar César. *Perto do coração selbaje da crítica fronteriza*. São Carlos: Pedro & João Editores, 2013.

SOUZA, Eneida Maria de. *Crítica cult*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2002.

SZURMUK, Mónica; IRWIN, Robert McKee (Coords.). *Diccionario de estudios culturales latinoamericanos*. Ciudad de México: Siglo XXI Editores; Instituto Mora, 2009.

Rascunhos *Culturais*

Temáticas Livres

EDUCAÇÃO E GÊNERO: NOTAS DE UM RELATO PESSOAL ACERCA DOS SUJEITOS DA NÃO-INSERÇÃO, DA EXCLUSÃO, DA DISSIDÊNCIA*

Flávio Adriano Nantes**

Para Angela Guida está dedicada esta escritura, por me encorajar a olhar para a necropolítica empreendida pelo Estado-nação.

*Cada ressurgimento do fascismo dá
testemunho de uma revolução fracassada*
(Walter Benjamin)

*Eles combinaram de nos matar
E nós combinamos de não morrer*
(Conceição Evaristo)

Resumo: O presente trabalho é uma versão reajustada de uma fala proferida por ocasião do I Fórum Internacional Sobre Violência Contra a Mulher, promovido pelo Tribunal de Justiça de Mato Grosso do Sul, e se trata de uma reflexão acerca da violência de gênero e/ou hierarquização dos corpos no interior de alguns espaços sociais, ou mais especificamente na instituição escolar. Tal reflexão parte de uma experiência pessoal, envolvendo duas instituições e ensino (escola básica e universidade) e a violência existente em ambas. Para estruturar esta escritura, lancei mão, dentre outras, das proposições de Jacques Derrida e Achille Mbembe.

* Este texto originalmente foi proferido no I Fórum Internacional sobre Violência Contra a Mulher, na mesa redonda Educação para Equidade de Gênero, promovido pelo Tribunal de Justiça de Mato Grosso do Sul (TJ/MS), em outubro de 2019.

** O autor é Dr. em Teoria e Crítica Literária e professor/pesquisador da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul.

Resumen: El presente trabajo es una versión reajustada de una ponencia proferida que tuvo lugar en el I Fórum Internacional sobre Violência Contra a Mulher, realizado por el Tribunal de Justiça de Mato Grosso do Sul, y trata de una reflexión acerca de violencia de género y/o jerarquización de los cuerpos en el interior de algunos espacios sociales, o más específicamente en la institución escolar. Dicha reflexión forma parte de una experiencia personal en dos instituciones de enseñanza (escuela reglada y la universidad) y la violencia practicada en ellas. Para estructurar esta escritura he utilizado, entre otras, las proposiciones de Jacques Derrida y Achille Mbembe.

Há 34 anos eu era uma criança matriculada numa escola pública da periferia de Campo Grande/MS, *locus* de enunciação linguística onde aprendi a ler e a escrever com a professora Regina Aparecida Adala Benfatti, cuja voz e perfume estão resguardados nos porões da minha memória. Talvez estes elementos ainda estejam comigo pelo fato de eu considerar que a leitura e a escrita foram para mim o evento mais importante engendrado no interior no espaço escolar. Em termos mais atuais e em consonância com os operadores do Estado-nação, mais especificamente com as proposições advindas do Ministério da Educação, eu venho participando de BALBURDIA explícita há mais de três décadas.

Quando tive certeza da minha inserção no mundo da escrita/leitura, *i.e.*, quando este processo passou a ser uma verdade incrustada no meu corpo linguagem, disse categoricamente à minha mãe algo mais ou menos assim: “eu já sei ler e escrever, não vou mais à escola, não preciso mais”. Obviamente recebi um olhar de soslaio e nada. E as razões pelas quais eu empreendi este gesto iconoclástico em relação à instituição de ensino? Pelo fato de eu ser, naquele espaço, um sujeito desenquadrado, fora do lugar, em descompasso com as outras pessoas, especialmente em relação aos meninos cujos gestos, brincadeiras, comportamentos, modalidade discursiva, não convergiam com os meus. Em outras palavras, havia um *modus operandi* divergente entre mim e as crianças. Eu era o diferente, o sujeito da anormalidade, logo, deveria sofrer toda sorte de violência.

Comecei minha fala afirmando que há quase três décadas e meia eu estava na escola na posição de aluno e outra data agora me vem à mente, 23 anos depois do meu primeiro contato com a escola, eu voltei. Agora como professor da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, responsável pela disciplina de Estágio Obrigatório e Prática de Ensino de Língua e Literatura. O que estas datas indicam ou têm em comum? Lamentavelmente, a violência, nestes anos que separam o início da minha vida escolar e a volta à escola, ainda está presente no interior do espaço escolar. As meninas ainda sofrem por ser quem são [meninas] e os meninos, quando em dissonância com os outros meninos, tornam-se um ser abjeto, um corpo dissente, o sujeito da exclusão, da margem, da não-inserção.

As crianças [as consideradas “normais”] que empreendem corretamente as regras de gênero de acordo com os ditames sociais [leia-se compulsoriamente heteronormativas] passam, então, a ver a criança diferente como a inadequada. Essas crianças protagonistas de assédios em relação às outras, sem querer redimi-las, é um produto de uma sociedade sexista, machista, patriarcal, misógina, pautada pela norma heterossexista. Agrava-se a situação quando o espaço escolar também é e/ou endossa esse imaginário social que menciono acima.

A filósofa Marcia Tiburi, no ensaio *Educação para o machismo* (2015), escrito para o blog da Revista Cult, afirma categoricamente que:

[...] as garotas [...] perceberam o machismo inerente à instituição escolar. Sabem que o machismo em nossa sociedade é estrutural. Perceberam que estão sendo tolhidas na sua expressão pessoal, e mais ainda, tem consciência da injustiça de gênero que sofrem. Sabem que seus corpos estão sendo medidos pelos olhares dos meninos, que estão sendo marcados pelo critério da sexualidade. Elas sabem que a sexualidade dos meninos como “sujeitos” está sendo incentivada, enquanto elas estão sendo marcadas como

“objetos”. Sabem que o olhar dos homens enquanto olhar de um “predador” sobre as mulheres está garantido. Mas sabem algo bem grave que até agora está mantido como uma espécie de segredo: é a instituição escolar que promove este olhar (TIBURI, 2015, s/p.).

Tiburi trata aqui especificamente do caso das meninas, da problemática sexista geradora da hierarquização de gênero [hierarquização corpórea], *i.e.*, há corpos que merecem a proteção da escola [Estado-nação] e há corpos que não. Em termos mais abrangentes há vidas que são vivíveis, respiráveis e há vidas são matáveis [a necropolítica], cf. nos faz saber Achille Mbembe.

[...] o terror é uma característica que define tanto os Estados escravistas quanto os regimes coloniais contemporâneos. Ambos os regimes são também instâncias e experiências específicas de ausência de liberdade. Viver sob a ocupação contemporânea é experimentar uma condição permanente de “viver na dor” [...] (MBEMBE, 2018, p. 68).

As proposições do intelectual camaronês indicam que a violência sempre esteve ligada ao Estado-nação, à política desenvolvida por ele. Na agoridade, é possível pensar em gestos neocoloniais, numa repetição mais sofisticada da violência cujo nascedouro ancora-se no período das explorações – leia-se aqui toda sorte de violência perpetrada contra o outro nas colônias. A partir de Achille Mbembe, quero pensar que o gênero, os gestos perpetrados, o modo como o corpo é estetizado, o *modus operandi* de cada sujeito, estão colonizados pelo Estado, e, por conseguinte, pela instituição escolar.

Os elementos colonizados acima dispostos estão sob uma narrativa, entre outras, heterocêntrica que não permite a desestabilização da linearidade sexo-gênero-orientação [homem/mulher-masculinidade/feminilidade-desejo/subjetividade] e os que o fazem são imediatamente alocados em um sistema integrado entre diferentes instituições

cuja função primordial é injuriar, assediar, violentar, matar. Isso porque “A percepção da existência do outro como um atentado contra a minha vida, como uma ameaça mortal ou perigo absoluto, cuja eliminação reforçaria meu potencial de vida e segurança” (MBEMBE, 2018, p. 19-20). O Outro, aqui, é o sujeito da subversão, a aberração, o anormal, o *extraterrestre*, o abjeto, o doentio, ou em termos mais precisos, os sujeitos homossexuais masculinos e femininos, homens e mulheres trans, os/as intersexuais, os/as não-binários/as, o *queer*. São estes, seguindo o pensamento de Mbembe, os que ameaçam, colocam em risco a organização social e estatal, logo, devem ser eliminados letalmente.

O espaço escolar para algumas pessoas [incluo-me neste conjunto] é um lugar ruim, hostil, insalubre, inóspito, pois não contempla, melhor, não acata a diversidade, o sujeito que se difere da homogeneidade. Sabemos qual a resposta que as crianças [meninos e meninas] dão à hostilidade perpetrada na escola. Perdemos esses garotos e essas garotas. Eles e elas saem da escola, desistem, se evadem, e não por se considerarem incapazes de lidar com os conteúdos do programa da disciplina propostos; fogem, antes, da dor, da angústia de ser apontado, assediado, injuriado, tratado como *um extraterrestre*. A escola deveria, na contramão da compulsão heteronormativa, num gesto democrático, lançar mão de todo um aparato instrumental humano e cultural para promover um espaço onde todos, sem exceção, pudessem circular de modo democrático, livre, sem medo de ser o que se é.

Como professor que trabalha na formação de outros professores, insisto, ao contrário de um discurso falacioso sobre a democracia empreendida no ambiente escolar, na democratização das instituições de ensino. Para exemplificar a questão da violência vigente narro aqui um evento: o ano era 2018, primeira aula de um Ensino Médio, matutino, disciplina de língua portuguesa, o meu aluno-esagiário já havia começado a aula quando cheguei, e, ao entrar, antes

de visualizar uma cadeira ao fundo da sala, lugar onde sempre me aloco para observar a prática de estágio, um garoto para uma garota em tom grave e categórico: “vagabunda”. Congelei com o vocativo empreendido. Nunca interrompo um aluno no momento do estágio. Pensei em pedir a palavra e dar uma aula de gênero, dizer ao garoto que ele não deveria nunca se referir neste termo a uma colega. Sentei. Voltei para a universidade com a palavra “vagabunda” ecoando no meu ouvido e ficou por um bom tempo até entender que aquele garoto, sem o redimir de seu gesto inadequado, repetia um modelo patriarcal-machista que enquadra o gênero feminino [as feminilidades] num invólucro de dissidência, de segunda categoria, de abjeto.

Nesta mesma perspectiva, agora na universidade, me lembro de uma narrativa quase coletiva entre algumas alunas numa disciplina [oculto o ano e a cadeira para preservá-las] que se me apresentou de modo atípico, estavam matriculadas apenas alunas de idades divergentes. Discutíamos uma produção cinematográfica do espanhol Pedro Almodóvar, *Volver* (2006, Brasil): o processo de violência ao qual as mulheres do filme estavam submetidas e, de repente, uma aluna se manifestou e relatou a violência sexual que sofreu, depois outra aluna, em seguida outra, depois outra mais... praticamente todas as alunas narraram as violências e os assédios sexuais empreendidos por homens próximos (vizinho, tio, padrasto, entre outros). Para além do desconforto que aqueles relatos geraram em mim, durante muito tempo pensei [ainda hoje penso] naquelas minhas alunas que encontraram em mim, em minha aula, um espaço para narrar suas dores, e nas poucas que não se manifestaram, ou não puderam/quiseram se manifestar.

Por isso, é urgente, sim, falar de gênero e educação sexual não apenas nas instituições escolar [Educação Básica e Superior], senão em todos os espaços, onde haja mulheres que correm riscos de assédios, injúrias e qualquer tipo de violência. É urgente para a

atual política brasileira desmentir, num gesto ético e moral, a falaciosa mamadeira fálica utilizada na Educação Infantil. É urgente esclarecer que nunca houve ideologia de gênero, que é mentirosa a informação de que professores incitam alunos e alunas a se relacionar com pessoas de outro e do mesmo sexo. É urgente que o país, numa perspectiva laica, proteja, sem exceção, todas as vidas, sejam estas brancas, negras, indígenas, homens, mulheres, héteros ou pertencentes à comunidade LGBTQIA+. É urgente que o atual chefe do Estado-nação se retrate publicamente com a deputada federal Maria do Rosário, quando aquele a ameaçou de estupro; com os indígenas, quando afirmou que eles eram vagabundos; com os negros, quando, num gesto altamente preconceituoso, disse que eles só serviam para se reproduzir; com os gays, quando afirmou que eles deveriam levar porrada na infância para se tornar homens; com os nordestinos, quando os tratou de forma depreciativa de paraíba. Do contrário, não haverá democracia efetiva e a prática das mais diversas formas de violência estará legitimada.

Um outro exemplo de que é urgente a educação sexual nos mais diferentes setores da sociedade, tem a ver com o apresentador e dono da emissora sbt, Silvio Santos, que num programa de tv aberta, em cadeia nacional, perguntou a uma garotinha: “Voce prefere sexo, poder ou dinheiro”. Ele riu alto, a garotinha sorriu amarelo sem entender e a plateia bateu palmas. Crianças não preferem nem sexo, nem poder e tampouco dinheiro, esses elementos ainda não estão em seu imaginário como algo importante e/ou imprescindível. Elas precisam ser respeitadas, ter seus corpos protegidos e sua integridade física e psíquica resguardadas. A proteção integral em favor das crianças, no entanto, só é possível numa sociedade que consegue detectar de imediato qualquer forma de violência perpetrada contra crianças. A filósofa Marcia Tiburi (2019), no site da *Revista Forum*, designou o gesto do apresentador como assédio pedófilo, e eu endosso. Endosso porque as perguntas de Silvio Santos ferem a integridade de alguém

que não soube responder e não pôde se defender. Endosso porque, enquanto dono de uma emissora de televisão, pode controlar/manipular pessoas, compactuar, reproduzir e legitimar violências, entre outras, a sexual. Endosso porque o apresentador se aproximou no que é comumente denominado entre estudiosos de Gênero como a cultura do estupro, onde mulheres, de modo geral, estão para a ordem da violência, do assédio, da violência, da humilhação, do estupro.

Há uma espécie de *topoi* a que estão submetidas as mulheres; este pode ser entendido como o *continuum* da violência, *i.e.*, diversas formas de violência continuada, desde violações de direitos a formas mais sutis de violência. Esse *continuum* chega ao fim quando o corpo da mulher é eliminado letalmente. O sujeito da feminilidade é o que está para a violência sistematizada/continuada. O que gera esse *continuum* de violência denomina-se patriarcado estrutural: um imaginário cultural, social, histórico em que o homem é superior à mulher; esta, nesse sistema, é considerado um sujeito de segunda categoria, seus corpos – o gênero feminino – não têm o mesmo valor que os dos homens. Se o patriarcado estrutural é o sistema que produz a violência continuada, ele deve ser desestabilizado até o ponto onde homens e mulheres (cis ou trans) tenham os mesmos direitos; até o ponto onde não haja hierarquização entre os corpos masculino e feminino.

Os anos na escola básica foram ruins para mim, muito, mas eu sobrevivi à escola. Sobrevivi e voltei. Talvez nunca tenha saído de fato dela. Talvez seja o mal-de-escola [*mal de l'école*] proposto pelo filósofo franco-argelino Jacques Derrida, em entrevista de 1991, intitulada *Uma loucura deve garantir pensamento*. Derrida não suportava a escola, e, a exceção dos jogos de futebol, nenhuma lembrança lhe é agradável, no entanto, tampouco saiu da escola: “é que eu nunca saí da escola, em termos gerais, e fiquei na École Normale Supérieure por quase trinta anos. Eu também devo estar com ‘mal-de-escola’,

desta vez no sentido de ‘saudade-do-lar’ (*mal du pays*)” (DERRIDA apud MONTEIRO; OLINI, 2018, p. 157).

Além dos meus tantos anos de análise (cujo objeto discursivo se centrou/centra nos anos em que passei na escola, guiado pelo desejo de *recordar-repetir-elaborar*, empreendido por Freud, 1914/2010), a experiência derridiana me serviram como ponto de fuga para outro lugar no interior da própria escola, o mal-de-escola. Afora minha pretensão de relacionar minha vida escolar à do filósofo Jacques Derrida, vale destacar alguns elementos entre as vivências do professor franco argelino e do professor brasileiro. O primeiro, quando começou os estudos, ainda na Argélia, foi expulso do liceu (1942) pelo crescente antissemitismo na Europa. “Algo nasce da experiência escolar de Derrida e não tem a ver, exatamente, com a escolaridade [...] ouviu, nessa instituição, pela primeira vez, a palavra ‘judeu’ com a conotação de ofensa” (MONTEIRO; OLINI, 2018, p. 158). O segundo foi assediado inúmeras vezes com, entre outros termos do mesmo campo semântico, o xingamento gay. Ambos não sabiam o que significava ser “judeu” e “gay”. Foi no interior do ambiente escolar que ambos sofreram, respectivamente, um assédio étnico-racial e homofóbico.

Esse tipo de burburinho assediado entre o alunado geralmente se espalha de modo vertiginoso, assim, o judeu e o gay (talvez assim como eles, seus colegas, tampouco sabiam o que significam tais palavras que naquele momento eram xingamentos) passam, então, a ser vistos/entendidos como sujeitos de segunda categoria, anormais, abjetos, os que não têm direitos, os que devem ser assediados, injuriados. É o sujeito falado pelo outro, depreciado pelo outro, o sujeito que desconhece os reais motivos pelos quais sofre injúria.

Algumas perguntas no interior destas notas sobre educação e gênero me parecem pertinentes: por quais razões determinadas instituições conservadoras e uma bancada de políticos fundamentalistas querem desestabilizar as instituições de ensino no que diz respeito

ao debate sobre gênero e sexualidade? Por que o projeto de lei Escola Sem Partido [também conhecido como Lei da Mordaça]? Por quais razões o atual governo do Estado-nação assinou a MP 870/2019, retirando a comunidade LGBT das diretrizes destinadas à promoção dos direitos humanos? Tantas respostas aqui seriam possíveis, mas quero me ater a algo que se relaciona diretamente com a instituição escolar.

O desmantelamento das instituições de ensino desde a Educação Básica até os Programas de Pós-graduação *Strictu Senso* [Mestrado e Doutorado] é a resposta de uma sociedade pautada pelo conservadorismo contra os avanços que tivemos em relação aos sujeitos historicamente colocados à margem, silenciados, excluídos, tratados como pessoas de segunda categoria. A escola, embora endosse, em determinadas ações, o patriarcado estrutural, contribui para que ele seja denunciado, trazido às discussões. As garotas já não querem mais se sentir inferiorizadas em relação aos garotos, empreendem um discurso que exige equidade de gênero, *i.e.*, que haja direitos iguais entre homens e mulheres (trans ou cisgênero), que a hierarquização corpórea seja desestabilizada, que a mulher seja senhora absoluta de seu corpo.

Esses novos modos de pensar ganharam proporções sem precedentes no Brasil e alcançaram mulheres (jovens e adultas) de todos os níveis educacionais e extratos sociais; e é justamente contra esse novo *modus operandi* acerca das relações de gênero que muitas instituições [escola, igreja, políticas desenvolvidas pelo Estado-nação] se posicionam contra, demonizando qualquer tipo de discussão que trate de gênero, sexualidade, orientação [desejo]. Nós, pesquisadores, professores, membros de movimentos sociais e/ou da militância, nos convertemos num instrumento do demônio, por ter na pauta das nossas agendas o desmantelamento do imaginário social, cultural e histórico que entendem e fomentam a existência de sujeitos abjetos. Somos instrumentos do demônio porque denunciemos vidas que

não podem ser vividas, denunciemos vidas que não são protegidas pelo Estado-nação, denunciemos vidas que não são respiráveis, denunciemos vidas que não existem como tal.

Uma possível chave interpretativa para as questões que trato aqui nesse relato pessoal acerca do mal-de-escola inclina-se à manutenção do *status quo*, à manutenção do poder, à manutenção do privilégio. Que privilégio? Dos privilégios do homem cis-hétero-branco-médio e geralmente cristão que o alocam num espaço de superioridade em relação aos outros que se diferem dele. O ataque à escola é acertar a cabeça do “problema” porque o mal-de-escola significa, de acordo com as proposições de Jacques Derrida: “[...] dirigir-se a ele com um desejo compulsivo, repetitivo e nostálgico, um desejo irreprimível de retorno à origem, uma dor da pátria, uma saudade de casa, uma nostalgia do retorno ao lugar mais arcaico do começo absoluto” (DERRIDA apud MONTEIRO; OLINI, 2018, p. 158). A instituição escolar torna-se, nestes termos, uma aporia para ambos os professores [franco-argelino e brasileiro], pois não é um espaço apenas de hostilidades e assédios; é, também, um espaço onde garotas e garotos estão aprendendo a se ver e se entender, a ver/entender o outro, o eu-outro-diferente como um sujeito de fato.

Começo a arrefecer meus pensamentos para terminar esta escritura menos acadêmico-científica que pessoal. Há também nisto um conhecimento, *uma loucura*, talvez um conhecimento sobre mim mesmo, o outro-eu, com quem me encontro no mesmo lugar de existência. É o meu corpo de homem-cis-gay, professor, pesquisador, militante, incrustado no texto. Sou um sujeito que entende o [meu] espaço social cuja organização está pautada pela compulsão heteronormativa.

Elenco aqui três espaços sociais: a escola, a universidade e o shopping. Acerca do primeiro já discorri ao longo do texto. Quero pensar, ainda, em outro espaço-escola: a universidade. É inegável que nos

corredores desta instituição [tomo como exemplo as universidades em que trabalho, além das que estudei na Europa e no Brasil] haja um público plural, heterogêneo, ocupando o mesmo lugar. Há, no entanto, o mais diferente entre todos os demais, são aqueles cujo olhar social perscrutador percebe a subversão da linearidade sexo-gênero-orientação. Se assim não fosse, alguns de meus alunos LGBTs, durante as reuniões do Grupo de Pesquisa (COLEGE – Coletivo de Estudos e Pesquisa em Literatura e Gênero Federico García Lorca), coordenado por mim, ou na disciplina Literatura e Gênero, ministrada por mim, não relatariam assédios, injúrias, violência simbólica, nos corredores e em outros espaços da universidade. Esta, acredita-se, ser um lugar da universalidade das ideias, de um espaço onde todos os corpos possam circular democraticamente, mas, de fato, não o é. Há também na academia um abismo intransponível entre os sujeitos dissidentes – aqueles que não podem circular democraticamente nos espaços público e privado – e uma estrutura institucional democrática.

O shopping: tenho três amigos declaradamente gays, e sempre saímos juntos e nos últimos tempos comecei a refletir sobre esse espaço comercial. É consensual entre nós quatro (um casal e dois solteiros) que subvertemos alguma coisa do gênero, performamos a masculinidade de forma subversiva. Explico: subverter o gênero é usar indumentárias, acessórios, articular gestos, modos de falar, que não estejam de acordo com os preceitos sociais acerca do gênero. Subverter a linearidade implica desterritorializar elementos da feminilidade e os alocar num corpo de homem e vice-versa; um homem articular gestos que, segundo uma convenção social, pertenceriam apenas às mulheres; declarar o desejo [orientação] em relação a um corpo igual. Esses, entre outros elementos, constroem o sujeito da diferença, da anormalidade. São corpos inconvenientes no shopping que ousam invadir o espaço pertencente às famílias compostas por mãe, pai, filhos, *i.e.*, famílias cis-heterossexuais. O meu corpo e os corpos dos meus amigos não são bem-vindos. São dissidentes, abjetos,

feios, sujos, anormais, porque não se enquadram a uma estrutura social conservadora que está perpassada pelo discurso heterocêntrico. Aos nossos corpos são sonegados o direito ao território, a circular democraticamente, a ser livre, a trafegar sem receber olhares e gestos que os rechaçam.

Na escola, na universidade/academia, no shopping (espaços públicos) os nossos corpos não são bem-vindos, são desprezados, vistos como portadores de uma moral duvidosa, são corpos suspeitos. A despatologização acerca do *homossexualismo* aconteceu apenas nos compêndios de medicina, pois o CID [Código Internacional de Doença] que enquadra comunidade LGBT como doente ainda está no imaginário social. E isto, esse imaginário social da violência, ainda que eu não possa explicar, comprovar, denunciar, pedir reparos na justiça, eu a sinto, a percebo e a vivencio. Sinto no olhar dos passantes pelos corredores, de determinados vendedores e seguradoras; estes cuja função deveria ser a de proteger a todos os consumidores, endossam uma violência estrutural contra o homossexual que “ou-sou” sair do armário e se movimentar no espaço-público-shopping. Cabe ressaltar, colocando mais vozes no meu discurso, que os corpos assediados neste espaço (hétero-brancocêntrico) não são apenas os da comunidade LGBT, mas também corpos negros, corpos pobres, corpos indígenas, corpos dissonantes, corpos que se destoam dos aceitáveis para circular num centro comercial. Meus amigos e eu temos plena consciência do processo de hierarquização corpórea, da compulsão social heteronormativa, mas resistimos, e, ao estar e circular nesse espaço, estamos dizendo categoricamente, nós resistimos, nossos corpos existem e parem de nos matar!

É inegável que a escola [gestores, professorado, alunado], a universidade, precisam se submeter a um processo de despatriarcalização e instaurar um espaço democrático para que todos, sem exceção, se sintam livres, tenham direito à voz, circulem nos dife-

rentes espaços sem sofrer assédios, injúrias e violências. Vislumbro, ademais, que essa perspectiva desborde os muros das instituições de ensino e alcance outros setores da sociedade, como o shopping, por exemplo. A palavra de ordem para uma sociedade mais justa e igualitária é o dismantelamento da narrativa falo-branco-hétero-cêntrica como única e verdadeira para que outras vozes, as que ao longo dos séculos sempre estiveram sufocadas e dissonantes, sejam ouvidas e tenha espaço no interior da sociedade.

Referências

ALMODÓVAR, Pedro. *Volver*. Produção Espanha – El Deseo, 2h01m, 2006.

FREUD, Sigmund. “Recordar, repetir e elaborar”. In: FREUD Sigmund. *Obras Completas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1914/2010.

MBEMBE, Achille. *Necropolítica*. São Paulo: N-1 Edições, 2018.

MONTEIRO, Silas Borges; OLINI, Polyana. “Aula com Derrida: o descentramento”. In: HEUSER, Ester Maria Dreher et alii. (orgs.). *Aula com... em vias de uma didática da invenção*. Cascavel: EDUNIOESTE, 2018.

TIBURI, Marcia. Educação para o Machismo. *Coluna Revista Cult* [Exclusivo do Site], [s. l.], 6 set. 2015. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/educacao-para-o-machismo/>. Acesso em: 23 dez. 2019.

TIBURI, Marcia “Marcia Tiburi chama ato de Silvio Santos de assédio pedófilo”. *Revista Forum*, Santos, 6 out. 2019. Disponível em <https://revistaforum.com.br/brasil/marcia-tiburi-chama-ato-de-silvio-santos-de-assedio-pedofilo/>. Acesso em: 23 dez. 2019.

VIOLÊNCIA E DESPATOLOGIZAÇÃO DA HOMOSSEXUALIDADE: CONTRIBUIÇÕES DA PSICANÁLISE FREUDIANA E DA TEORIA CRÍTICA DA SOCIEDADE

Ângelo Ferro*

Branca Maria de Meneses**

Resumo: O presente artigo visa apresentar como a homossexualidade foi violentada e como o entendimento da mesma sofreu modificações em diferentes momentos históricos. A literatura apresenta-se como importante mecanismo para compreendermos tanto o momento histórico, quanto como as pessoas daquele determinado momento constituem-se enquanto sujeitos. Pensar a homossexualidade na Antiguidade Clássica faz-se importante para conseguirmos apreender como a visão judaico-cristã contribuiu para que o conhecimento da mesma passasse por um viés moral e, posteriormente, patológico. A psicanálise freudiana foi um importante movimento para denunciar como a sociedade e a cultura podem causar inúmeros sofrimentos para os sujeitos e, ao apresentar a visão freudiana da homossexualidade contribui para o movimento de despatologização da homossexualidade. Em diversos escritos e por diversas vezes Freud se posicionou contrário a sujeitos e leis que visavam prejudicar homossexuais ou que quisessem categorizá-los como doentes mentais. Em seus textos, tais como *Três Ensaios da Sexualidade* e *Sobre a Transitoriedade*, explica que somos seres naturalmente bissexuais e que a cultura interdita-nos a uma monossexualidade voltada para a heterossexualidade, porém, nossa libido tende ser canalizada em diferentes objetos.

Palavras-chave: Literatura. Psicanálise. Violência. Despatologização.

* Discente no Programa de Pós-Graduação em Psicologia, FACH/UFMS. E-mail: angelusferro@hotmail.com.

** Professora Doutora em Psicologia Social pela PUCSP e Docente do Programa de Graduação e de Pós-Graduação em Psicologia, FACH/UFMS.

Abstract: The main goal of this paper is to exhibit how homosexuality was abused and how its understanding was modified through different historical moments. Literature is one of the important mechanisms that can be used to understand either the historical moment and how people from that time establish themselves as subjects. Thinking about homosexuality on Classic Antiquity is important because it can be learned how the Judeo-Christian vision contributed to homosexuality to pass through a moral bias, and posteriorly, pathological. Freudian Psychoanalysis was an important movement to report how society and culture can cause countless throes to subjects. Also, presenting the Freudian's vision about homosexuality contributes to the movement of its depathologization. On some papers and many times, Freud stands himself against subjects and laws that aim to damage homosexuals or that want to categorize them as mentally ill. On his papers, such as *Three Essays on the Theory of Sexuality* and *On Transience*, Freud explains how we are naturally bisexual human beings and that culture forbid us to a monosexuality turned to heterosexuality, however, our libido tends to be channeled in different objects.

Keywords: Literature. Psychoanalysis. Violence. Depathologization.

Introdução

Não é um empreendimento fácil falar sobre violência e despatologização da homossexualidade: contribuições da Psicanálise freudiana e da Teoria Crítica da Sociedade. Isso porque a complexidade em se discutir essa temática não se dá pela psicanálise e pela teoria crítica em si, que são áreas do saber consolidadas, validadas e de composições multidisciplinares, mas sim em perceber que, mesmo em pleno século XXI, estamos passando por tempos tão difíceis, principalmente quando resgatamos as falas carregadas de preconceito e ódio que os representantes políticos eleitos apresentam sobre a homossexualidade e os homossexuais e, os constantes esforços desses políticos para conseguirem regulamentar práticas de terapias de “conversão” de sexualidade. Esses políticos legitimam seus discursos utilizando-se da religião.

Essa pesquisa foi financiada pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES). Utilizamos como base epistemológica os estudos dos teóricos da Psicanálise, principalmente Sigmund Freud, e da Teoria Crítica da Sociedade, especificamente

Herbert Marcuse, Max Horkheimer e Theodor W. Adorno. Isso pelos estudos que os mesmos desenvolveram acerca da sociedade, compreensão do indivíduo, dos mecanismos envolvidos na violência contra o diferente e como a violência foi aprimorada para a destruição em massa.

Desde Freud proclama-se que a psicanálise deve dialogar com outros saberes; Horkheimer (1947/2015) escreve que “os destinos do indivíduo sempre estiveram vinculados ao desenvolvimento da sociedade urbana” (p. 146) e pensar o indivíduo isolado sempre foi uma ilusão, assim sendo, falar sobre a violência contra homossexuais e da despatologização da homossexualidade é falar, também, de literatura.

Roland Barthes, em seu livro *Aula* (1977/2013) diz que “a literatura assume muitos saberes” (p.18), diz isso porque no texto literário há possibilidade de abordar inúmeros assuntos/temas. Quando lemos uma obra clássica, conseguimos captar nas linhas do texto o momento histórico vivido, ou o proposto a discutir, podemos pensar sobre costumes de uma sociedade, sobre cotidiano das pessoas, haja vista que para existir personagens deve-se constitui-los à partir de um trabalho escritural onde o escritor observa sua realidade mais empírica e trata de transformar essa realidade em ficção, logo há uma relação entre o factual e ficcional, ou seja, uma observação do mundo empírico transformado em arte.

Nesse mesmo livro, Barthes (1977/2013) diz que “num romance como Robinson Crusoe, há um saber histórico, geográfico, social (colonial), técnico, botânico, antropológico (Robinson passa da natureza à cultura)” (p. 18). O que aborda, senão a existência de outras ciências no monumento literário?

Assim sendo, a obra literária traz inúmeras possibilidades, pois podemos utilizar dela para estudarmos e entendermos sobre muitos assuntos, inclusive o que foi proposto a discutir nesse texto. A homossexualidade foi matéria prima para muitos escritores, ora fora

retratada com o personagem que estava preso, acusado de corrupção de menores, como na obra *O Beijo da Mulher Aranha*, de Manuel Puig (1981); ora como os amigos de trabalho que são demitidos por terem uma sexualidade mais vigiada, como retrata o conto *Aqueles Dois*, de Caio Fernando Abreu (2001).

O autor Marcelino Freire (2003) em seu conto *Homo Erectus* utilizou um outro viés para pensar a homossexualidade em seu conto; o homossexual não é retratado como alguém acusado de um crime pela sua sexualidade, ou como aqueles que perdem seus respectivos empregos pelo preconceito do patrão, mas sim como um indivíduo como outro qualquer e que a sua performance sexual não está no âmbito de julgamentos sociais e ou morais, só diz respeito a sua e tão somente sua vida.

Sabe o Homem que encontraram no gelo?/ Encontraram no gelo da Prússia? Enrolado?/ Os arqueólogos encontraram no gelo gelado da Prússia?/ Perto das colinas calcáreas da Prússia?/ O Homem feito um feto gelado, com sua vara de pesca?/ Sabe o Homem que encontraram? Com seu machado de pedra?/ O Homem que tinha cabeleira intacta? A arcada dentária?/ O Homem meio macaco? Funerário? Fossilizado na encosta que o engoliu?/ No tempo perdido? Você viu?/ Tetravô dos mamíferos do Brasil? O Homem vestígio?/ O Homem engolido pela terra primitiva? Da Era Quaternária, não sei Secundária?/ Que caçava avestruz sem plumas? Caçava o cervo turfeiras? Javali e mastodonte?/ Ia aos mares fisgar celacanto? Rinoceronte?/ Sabe deste Homem?/ Irmão do Homem de Piltdown?/ Primo do Homem de Neandertal?/ Do velho Cro-Magnon?/ Do Homem de Mauer? Dos Incas, até?/ Dos Filhos do Sol?/ Das tribos da Guiné?/ O Homem de 100 mil anos antes de nossa era? Ou mais? Um milhão de eras?/ Homem com mandíbula de chimpanzé?/ Parecido o mais terrível dos répteis carnívoros do Cretáceo?/ Um mistério maior que este mistério?/ Navegador de jacaré? Não

sabe?/ Homem desenterrado por acaso? Pelos viajantes, por acaso?/ Pela Paleontologia, não sabe?/ Visto nas costelas frias da Prússia, repito? Prússia renana, vá saber lá o que é isso?/ O Homem ressuscitado, você viu na TV?/ De ossos miúdos? Esmiuçados?/ Abertos para estudo? À visitação nos museus americanos?/ Como uma múmia sem roupa?/ Quase?/ Flagrada como se estivesse dormindo nas profundezas do mundo oceânico?/ O Homem embrionário?/ Das origens cavernosas da Humanidade?/ Sabe este Homem, não sabe?/ Pintado nas cavernas da Dordonha?/ Mesolítico?/ Nômade?/ Perdido?/ Este Homem dava o cu para outros homens... E ninguém, até então, tinha nada a ver com isso. (FREIRE, 2003, p. 15-16)

O texto retrata um sujeito que desempenha as mais diferentes funções em um período histórico longínquo do que vivemos e que performa uma sexualidade, “até então” (FREIRE, 2003, p.16), nada vigiada. O que muda de configuração com o passar do tempo, onde a homossexualidade passou a ser vigiada, tornou-se pecado com penas que variavam de prisão até serem queimados em praça pública; introduz-se um ideário moral.

Um dos objetivos desse trabalho foi analisar como a homossexualidade foi vista com o passar dos tempos históricos, onde a mesma passou de algo aceitável e normatizado para tornar-se pecado, atentado contra a moral, crime e até mesmo classificada como doença; e como a psicanálise freudiana e a Teoria Crítica da Sociedade, na contramão desse projeto de criminalizar e tornar a homossexualidade uma aberração, buscaram combater esse horror ao diferente, que culmina em práticas de violência e patologização do mesmo.

Desenvolvimento

Entende-se que na Antiguidade Clássica, a homossexualidade era culturalmente aceita. Muito embora, a partir do olhar judaico-

-cristão, alguns textos da contemporaneidade, retratam esse período como sendo um período de orgias. Porém, faz-se importante entendermos que quando pesquisamos sobre homossexualidade na Grécia antiga, nos deparamos com mitos daquela época que visam, hoje, situar a homossexualidade como algo praticamente aceitável. O que podemos encontrar na literatura provém dos escritos romanos que falam de um “amor à grega” (CORINO, 2006, p.20), muito embora os romanos, antes da ascensão do cristianismo no Império, viviam em uma sociedade mais sexualmente livre que os gregos.

Faz-se importante ressaltar que em sociedades guerreiras, tal como Esparta, Corino (2006) afirma que,

Os casais de amantes homens eram incentivados como parte dos treinamentos e da disciplina militar. Essas práticas dariam coesão às tropas. Em Tebas, colônia espartana, existia o Pelotão Sagrado de Tebas, um pelotão composto unicamente por casais homossexuais. Eram extremamente ferozes, pois lutavam com bravura para que nada acontecesse a seus parceiros. (p. 20)

Assim, a homossexualidade não era vista como doença mental, mas sim como algo que não estava no campo da psicopatologia. Platão (1996), em seu livro *Fedro*, descreve, dentre outras temáticas apresentadas no livro, várias formas de doenças mentais, porém, não faz nenhuma menção à homossexualidade. Isso muda, principalmente com o advento do cristianismo, a homossexualidade passa a ser entendida de maneira diferente do da Antiguidade Clássica: como pecado, desvio moral.

Na bíblia, desde os pentateucos, deuterocanônicos e até o novo testamento a homossexualidade é considerada pecado. Segundo Martins e Ceccarelli (2003),

No séc. V, a partir dos grandes Padres da Igreja - Agostinho, Jerônimo e Tomás de Aquino, o cristianismo passa a vincu-

lar sexualidade e procriação: o exemplo inquestionável a seguir é a vida “naturalmente heterossexual” dos animais. Toda prática sexual que escapasse a esta norma traria o chamado —estigma negativo do prazer ||. Surge a partir de então, uma forma de moralidade que é essencialmente uma moralidade sexual. As práticas - contra a natureza || - consideradas atentado ao pudor, aos bons costumes, e à opinião pública - acarretam severas sanções para que o —normal seja mantido. Entretanto, a história assim o mostra, tal objetivo nunca foi alcançado: a sexualidade sempre escapou a toda e qualquer tentativa de normatização. (p. 3-4).

Com essa máxima dá-se início uma nova maneira de entender a homossexualidade: a partir de um viés da moral. E essa maneira de falar sobre a homossexualidade vai reverberar nas mais diversas áreas do saber e relações sociais que os sujeitos pudessem vir a ter. Esse ideário social medieval vai perdurar e se estender durante muito tempo, ousar dizer que até os dias atuais.

No ano de 1553 d.C., Portugal criminalizou a chamada sodomia instalando a Inquisição para combatê-la, a partir da reforma do Código Penal Português, baseada nas Ordenações Afonsinas que teve grande influência do Direito Canônico da Igreja Católica Apostólica Romana. Essas ordenações declaram que “a sodomia era o mais torpe, sujo e desonesto pecado ante Deus e o mundo, impondo ao infrator que fosse queimado até virar pó, para que não restasse memória de seu corpo e da sepultura” (PAOLIELLO, 2013, p. 31). Como Portugal era um importante país, um dos pioneiros nas navegações e que possuía inúmeras colônias, tanto de enraizamento e de exploração, a criminalização da sodomia foi estendida a todas elas, inclusive para o Brasil.

Quando lê-se que o intuito de “queimar até virarem pó”, para assim acontecer o desaparecimento da memória do sujeito, deve-se remeter ao conceito tão discutido na psicanálise, a do apagamento de sujeito, a partir dos conceitos lacanianos de *je* e *moi*, no qual o sujeito

aparente é entendido como *moi*, e o sujeito inconsciente, desejante, é o *je*. Ao se propor apagar esse sujeito, constata-se práticas de violência contra o corpo e contra o subjetivo (ICS), porém dentre essas violências que se percebe, a maior é a de apagar o sujeito do *je*, o subjetivo, o desejante. Claro que aqui não se entra no mérito de práticas mais violentas e menos violentas, mas sim da impossibilidade violenta do apagamento de que o sujeito desejante apareça, mortificando-o e não dando possibilidades de existência a esse, inviabilizando sua chance de fazer parte da sociedade.

Segundo o Paoliello (2013), o rei inglês Henrique VIII, o mesmo que foi autor da Reforma Protestante no país, que culminou, posteriormente, na criação da Igreja Católica Anglicana, na qual a monarquia inglesa torna-se chefe supremo da Igreja, proclamou como crime todas as atividades sexuais que não tinham como fim a reprodução. Com isso, entende-se que, conseqüentemente, foram criminalizadas a relação homossexual, o sexo anal, a masturbação e o sexo oral.

Os ideais iluministas começaram a influenciar a sociedade europeia, bem como a sociedade mundial, culminando em uma das mais importantes revoluções, a Revolução Francesa e, posteriormente a burguesia subir ao poder e destronar a monarquia, sendo a França o primeiro país do mundo a descriminalizar a 'pederastia', termo utilizado para relações homossexuais neste país (PAOLIELLO, 2013). A civilização, segundo Marcuse (1975) pressupõe um sentimento de culpa.

É de grande importância questionarmos o porquê, depois de um avanço tão significativo que significou o iluminismo, a sociedade não acompanhou o que os pensadores propuseram. A Teoria Crítica da Sociedade, ocupa-se, também, por tentar compreender esse questionamento. No livro *Dialética do Esclarecimento* (1947/1985) traz em seu prefácio um dos pontos centrais de pesquisa da Escola, a saber,

o que nos propuséramos era, de fato, nada menos do que descobrir por que a humanidade, em vez de entrar em um estado verdadeiramente humano, está afundando em uma nova espécie de barbárie. (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 11).

Os questionamentos da Teoria Crítica da Sociedade nos é caro, haja vista que essa negação de um estado humano, proposto pelo iluminismo, influencia sobremaneira na compreensão de como as práticas de violência permanecem e se multiplicam na sociedade. Há que se pensar, também, que essa negação influi em mecanismos que visam patologizar e criminalizar determinadas pessoas e práticas buscando seu extermínio, seu fim. Segundo Marcuse (1975), as revoluções traídas levaram a civilização a um estado de racionalidade repressiva, “a história do homem é a história da sua repressão. A cultura coage tanto a sua existência social como a biológica, não só partes do ser humano, mas também a sua própria estrutura instintiva¹” (MARCUSE, 1975, p. 33).

Negando os ideais iluministas propostos e perpetuando a noção de uma história da sociedade repressiva, conforme a citação acima, a liberdade sexual, não chegou até a Inglaterra da mesma maneira que aconteceu na França. Inúmeros homossexuais são perseguidos na Inglaterra, a saber na Era Vitoriana, cujo reinado foi da Rainha Vitória (1837 – 1901), período este que o escritor inglês Oscar Wilde foi preso, e condenado há 2 anos de prisão e trabalho forçado por se envolver sexualmente com um homem. Wilde escreveu uma carta, posteriormente transformado em livro, *De Profundis* (1905), que explicou essa situação e como foram seus dias na prisão.

¹ Muito embora a psicanálise freudiana trabalhe com a noção *pulsão*, e que as traduções no Brasil se utilizam do termo *instinto* - cf. Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud - buscamos ser fiéis ao autor citado, Marcuse, e permanecer o termo *instintiva*.

Ao pensar sobre esse período histórico, sabemos que ficou conhecido como um dos mais autoritários no que diz respeito a sexualidade humana, haja vista que inúmeras pessoas adoeciam por terem que seguir regulamentos que visavam heteronormatizar os comportamentos a ponto de os sujeitos que viviam em conflito com sua sexualidade somatizarem e sentirem no corpo tamanha repressão. Segundo Marcuse (1975), “a repressão é um fenômeno histórico. A subjugação efetiva dos instintos, mediante controles repressivos não é imposta pela natureza, mas pelo homem” (p. 35 - 36). A partir de seus estudos, Freud (1996), começa a denunciar como a cultura e sociedade punitiva tinham certo tipo de responsabilidade frente ao adoecimento dos sujeitos.

Desse modo, a psicanálise tratou de sexualidade como objeto de estudo em uma época que ela não era discutida, que era tabu, mas foi ainda mais além: falou sobre a sexualidade infantil. Freud (1996) reconhece que as moções sexuais atuavam precocemente nas crianças, sem necessidade de estimulação externa e essa descoberta se deu quase simultânea a teorização do Complexo de Édipo. Em uma carta a Fliess em 1899, Freud (1996a) diz que é provável que a teoria da sexualidade seja a próxima sucessora do livro dos sonhos.

Com o livro *Três Ensaios sobre a teoria da Sexualidade* (1905/1996b) Freud rompe com Breuer, a partir de suas ideias, e defende a Teoria da Fantasia, em detrimento da Teoria da Sedução. Nesse livro Freud escreveu que:

Todos os seres humanos são capazes de fazer uma escolha de objeto homossexual, e que na realidade o fizeram em seu inconsciente. Realmente, as ligações libidinais com pessoas do mesmo sexo desempenham um papel tão importante como fatores na vida psíquica normal, e mais importante como causa da doença, quanto ligações idênticas com o sexo oposto. Ao contrário, a psicanálise considera que a escolha

de um objeto, independentemente de seu sexo – que recai igualmente em objetos femininos e masculinos -, tal como ocorre na infância, nos estágios primitivos da sociedade e nos primeiros períodos da história, é a base original da qual, como consequência da restrição num ou noutro sentido, se desenvolve tanto os tipos heterossexuais quanto perversos. Assim, do ponto de vista da psicanálise, o interesse sexual exclusivo de homens por mulheres também constitui um problema que precisa ser elucidado, pois não é fato evidente em si mesmo, baseado em uma atração física, afinal de natureza química. (FREUD, 1996b, p. 132).

Segundo Vieira (2009) quando o autor supracitado vai conceber sua teoria sobre a homossexualidade, características bissexuais nos sujeitos são percebidas de maneira mais categórica que uma chamada monossexualidade. Assim, para Freud (1996b) há no sujeito uma tendência naturalmente bissexual, e que com o avanço do desenvolvimento da criança, que é permeada também pela cultura, modificaria em uma monossexualidade. Isso porque atualmente é o mais aceito sexualmente, desde que concilie o conceito de monossexualidade na heterossexualidade.

De acordo Freud (1996), a sexualidade humana se desenvolve pelas mesmas identificações que estruturam o psiquismo. No que consiste o processo de identificação?

A identificação é conhecida pela psicanálise como a mais remota expressão de um laço emocional com outra pessoa. Ela desempenha um papel na história primitiva do complexo de Édipo. Um menino mostrará interesse especial pelo pai; gostaria de crescer como ele, ser como ele e tomar seu lugar em tudo. (FREUD, 1996c, p. 109).

Nesse processo descrito por Freud (1996c) existe um duplo. Primeiro por caracterizar a catexia do objeto sexual, desejo sexual para com a figura materna - nesse caso, por exemplificar o trecho

citado diretamente acima – segundo por identificar na figura paterna seu ideal, aquilo que quer tornar-se. Posteriormente, com o desenvolvimento da constituição psíquica, esse duplo tende a se reunir convergindo no complexo de Édipo.

Segundo Garcia-Roza (1995) “o eu surge em confluência da imagem unificada que a criança faz de seu próprio corpo e dessa revivescência do narcisismo paterno é o *eu ideal* (*ideal Ich*), que corresponde ao narcisismo primário” (p. 48, Grifo do autor).

O autor continua dizendo que,

o narcisismo secundário, por sua vez, resulta de um retorno ao eu dos investimentos feitos sobre os objetos externos. A libido que anteriormente investia o eu passa a investir objetos externos e posteriormente volta a tomar o eu como objeto. (GARCIA-ROZA, 1995, p. 49, Grifo do autor).

Freud (1996c) postula que nesse processo de identificação “o ego assume características do objeto” (p. 110) a qual foi identificado. Assim, as relações sociais e a cultura têm papel fundamental para a constituição do *eu* e a partir das intensificações das identificações com uma figura e a diminuição da identificação com outra figura (lê-se, por exemplo, figura paterna e figura materna), a criança assume determinada posição sexual. Ante a imposição da realidade, o Édipo deve ser *passado*, finalizando com a castração (introjeção da lei) e, como a trama edípica acontece se forma harmoniosa para os dois sexos, a resolução acontecerá a partir da escolha e de acordo com as disposições sexuais e de suas necessidades pulsionais.

É de notada importância as vezes que Freud (1996) veio à público para falar sobre a homossexualidade e esclarecer inúmeros pontos que não condiziam com a teoria psicanalítica proposta por ele. Em resposta ao posicionamento de Ernest Jones, que estava à frente da presidência da *International Psychoanalytical Association* (IPA), e que o questionou o porquê de não recusar um candidato

homossexual para ser analista por conta exclusivamente de sua condição sexual, Freud e Otto Rank escreveram e assinaram uma carta, cujo trecho diz:

Sua pergunta, estimado Ernest Jones, sobre a possibilidade de filiação dos homossexuais à Sociedade, foi avaliada por nós e não concordamos com você. Com efeito, não podemos excluir estas pessoas sem outras razões suficientes (...) em tais casos, a decisão dependerá de uma minuciosa análise de outras qualidades do candidato, tal como qualquer outro que se interesse no ingresso. (LEWIS, 1988, p. 33).

A partir dessa resposta, vê-se que Freud, de modo algum, excluiu qualquer sujeito que quisesse ingressar na Sociedade por causa de sua homossexualidade. Posição bem diferente teve Ernest Jones, discípulo de Freud. Segundo Roudinesco (2009),

Hoje em dia, ninguém mais na IPA ousa confessar-se publicamente homofóbico. Decerto, o ódio contra a homossexualidade persiste com a mesma violência. Assume, entretanto, uma fisionomia diferente daquela de antigamente, enunciando-se sob a forma de uma denegação, um pouco como o antissemitismo das sociedades democráticas de hoje. (p. 53-54).

A patologização da homossexualidade teve grande impulso com o advento de políticas totalitárias europeias, tais como Fascismo, Nazismo, Franquismo e Salazarismo. A votação proposta por um comitê Reichstag para cancelar o famigerado Parágrafo 175 das leis alemãs que criminalizavam a prática homossexual foi cancelada. Conforme Traverso (2012) esse parágrafo foi promulgado no ano de 1872 e tinha o intuito de condenar “os atos sexuais contra a natureza (...), sejam entre homens de sexo masculino ou entre homens e animais”.

Como foi possível que isso acontecesse? Como os Campos de Concentração foram possíveis? Adorno (1995) afirma que:

[...] aquelas pessoas eram frias de um modo peculiar. Aqui vêm a propósito algumas palavras acerca da frieza. Se ela não fosse um traço básico da antropologia, e, por tanto, da constituição humana como ela realmente é em nossa sociedade; **se as pessoas não fossem profundamente indiferentes em relação ao que acontece com todas as outras**, excetuando o punhado com que mantém vínculos estreitos e possivelmente por intermédio de alguns interesses concretos, então Auschwitz não teria sido possível, as pessoas não o teriam aceito (ADORNO, 1995, p. 33-34. Grifo nosso).

Em 1937, um triângulo rosa foi imposto aos homossexuais nos campos de concentração, eles eram costurados em seus uniformes, ou tatuados em seu corpo. Aos homossexuais eram dadas as piores tarefas nos campos de concentração nazistas, além de serem alvos de ataques de outros prisioneiros e dos guardas dos campos. Além da prisão, a sentença era a esterilização, em geral pela castração, ampliada por Hitler para a morte em 1942, ou seja, durante o terceiro Reich, mais de 7 mil homossexuais foram assassinados nas câmaras de gás nos campos de concentração, isso são números oficiais do Governo da Alemanha, mas a estimativa de assassinatos de homossexuais durante o regime nazista alemão foi além de 100 mil. Entre os anos de 1933 e 1945, 54 mil pessoas foram processados e algumas presas, isso devido sua homossexualidade. De acordo com Adorno e Horkheimer (1985) “a cólera é descarregada sobre os desamparados que chamam a atenção” (p. 142). Ao final da II Guerra Mundial os homossexuais ainda continuaram encarcerados, haja vista que a homossexualidade permanecia sendo crime na Alemanha.

Para Traverso (2012)

a memória homossexual apenas agora começa a exprimir-se publicamente. Durante décadas, as associações que representavam os homossexuais deportados para os campos de concentração nazis foram expulsas na militância das

celebrações oficiais como portadoras de uma recordação vergonhosa e inominável. As leis que tinham permitido a sua deportação - o parágrafo 175 do código penal da República de Weimar - foram abolidas bem tardiamente no pós-guerra, quando um grande número de ex-deportados já tinha sido indenizado. (p. 72-73).

Como aponta o trecho acima, a Alemanha indenizou as pessoas que foram condenadas nesses época e retiraram suas condenações, mas isso aconteceu apenas no século XXI, e somente no ano de 2018 o presidente alemão pediu perdão diante do Monumento das Vítimas Homossexuais do Terceiro Reich, localizado na capital Berlim, e reconheceu, segundo consta, “chegamos muito tarde”. Fazendo referência tanto a quantidade de décadas que passaram até Alemanha anular o artigo 175 do código penal – somente no ano de 1994 – quanto pela demora em se desculpar pelos crimes do regime nazista.

Em uma publicação do jornal vienense *Die Zeit* (1903), que tratava de “escândalos homossexuais”, Freud se posicionou enfaticamente, dizendo que:

A homossexualidade não é algo a ser tratado nos tribunais (...) eu tenho a firme convicção que os homossexuais não devem ser tratados como doentes, pois uma tal orientação não é uma doença. Isto nos obrigaria a qualificar como doentes um grande número de pensadores que admiramos justamente em razão de sua saúde mental. (FREUD apud CECCARELLI, 2008, p. 76).

Dunker e Kyrillos Neto (2010) escreveram que ao pensar nos critérios diagnósticos que colaboraram para esse ideário de que a homossexualidade estaria no *hall* das doenças mentais, a *American Psychiatric Association* (APA) publica em 1952 o primeiro Manual Diagnóstico e Estatísticos de Transtornos Mentais, o DSM- I. Neste livro a homossexualidade é classificada sob a rubrica de Desvios

Sexuais, na categoria Perturbações Sociopáticas de Personalidade. Posteriormente desta primeira edição, o DSM passou por outras duas revisões e a categoria homossexualidade estava presente como um transtorno mental (nomeado pelo manual de homossexualismo, com o sufixo que indica doença). Foi removida do catálogo na reformulação para o DSM – III-R, assim, o termo *homossexualidade egodistônico* foi extinto, porém criou-se uma nova categoria: o *Transtorno sexual sem outras especificações*. Outras revisões foram feitas, e com o DSM IV - R, publicado em 2000, permaneceu a categoria “Transtornos sexuais de gênero e identidade”. Com a última versão do manual, o DSM V, fora criado um capítulo que se dedica a teorizar sobre a *Disforia de Gênero*, o qual leva em consideração que pode existir sofrimentos psíquicos que podem ser causados por uma disforia de gênero. A Classificação Internacional de Doenças, mais conhecido como CID, da mesma forma, catalogou a homossexualidade como doença (1948), e somente com a revisão, que em 1990, na décima edição que a homossexualidade saiu do catálogo.

Segundo Vieira (2009) na década de 1930, Freud foi à público e assinou uma petição para que acontecesse a revisão do código penal para que acontecesse a revogação de categorizar como delito a prática homossexual entre adultos que consentem.

Conclusão

A sociedade que conhecemos hoje constituiu-se a partir de uma sucessão de atos repressivos, e esses atos se estenderam desde proibições e sanções que visavam reprimir práticas violência contra o próximo, até a imposição de violência como meio para se chegar a algum fim que julgassem “justo”. Ou seja, costumes e leis foram regulamentados para que atos de violência pudessem ser justificados contra os homossexuais, por exemplo, como fora discutido nesse texto.

A religião teve papel central nessa cultura de violência, pois a partir dela a homossexualidade foi vista primeiro, como pecado cabível de pena de morte, depois esse pecado foi passível de expiação, como atualmente a moral judaico-cristã prega. Concomitante houve a patologização da homossexualidade, ou seja, ela era vista como doença, fato que a psicanálise freudiana sempre buscou combater. Segundo Marcuse (1975) a obra de Freud busca, por uma obstinada insistência, expor os conteúdos repressivos dos valores e realizações da cultura.

Durante todo o desenrolar de suas pesquisas, Freud (1996) teorizou sobre como o desenvolvimento do psiquismo e da sexualidade humana se dá, e enfatizou que a homossexualidade não tinha uma origem patológica, ou que merecia algum tipo de tratamento de conversão, ao contrário, combateu essas ideias. Essa postura evidenciase, também, quando em 1935 ele responde a carta que uma mulher americana encaminhou a ele queixando-se do filho homossexual:

Eu creio compreender após ler sua carta que seu filho é homossexual. Eu fiquei muito surpreso pelo fato que a senhora não mencionou esse termo nas informações que deu sobre ele. Posso eu, vos perguntar por que evitou esta palavra? A homossexualidade não é evidentemente uma vantagem, mas não há nada do que sentir vergonha. Ela não é nem um vício, nem uma desonra e não poderíamos qualificá-la de doença. (...) Muitos indivíduos altamente respeitáveis, nos tempos antigos e modernos foram homossexuais (Platão, Michelângelo, Leonardo da Vinci, etc). É uma grande injustiça perseguir a homossexualidade como crime e também uma crueldade. É uma grande injustiça perseguir a homossexualidade como um crime e também uma crueldade. Se não acredita em mim, leia os livros de Havelock Ellis. (FREUD, 1935/1967, p. 43).

Ao postular que a homossexualidade não é vantagem, Freud (1935) reconhece como a sociedade, por vezes, tende a agir de

maneira intolerante e preconceituosa com homossexuais; ele sabia como a sociedade e a cultura poderiam auxiliar no adoecimento das pessoas. Freud (1996) combatia constantemente práticas de intolerância e preconceito, isso pode ser pensado a partir do histórico de enfrentamento a situações de intolerância aos homossexuais, tanto no corpo da IPA, quanto pela sociedade e pela cultura, como já fora apresentado nesse trabalho, porém, faz-se importante ressaltar. Para que a mãe do jovem consiga entender que ser homossexual não deve ser visto como algo que traga desonra, elucida inúmeros sujeitos importantes para a história da humanidade. Por fim, reitera sua posição de entender que a homossexualidade não deve ser vista como crime.

De acordo com Birman (2001)

no inconsciente o pensamento não separa sujeito e objeto e centra-se no verbo e na ação, isso implica admitir que nele não há dimensão de interioridade da subjetividade. Assim, não haveria um sujeito que antecederia a ação, este se constituiria na própria ação (2001, p. 173-198).

Segundo Birman (2001), devemos romper com os binarismos propostos pela cultura e pela sociedade, e isso abre caminho para pensar os gêneros e as sexualidades de uma maneira mais diversa e plástica, possibilitando que pensemos além da lógica da subordinação e da repressão, presente na sociedade. Desta feita, a positivação do conceito pulsão impõe a desnaturalização e proporciona novas formas de entender o sujeito que possui um corpo erógeno.

Assim, aquilo que nos torna humanos, desejantes, a constatação que não somos instintivos, mas sim seres pulsante, provoca perda de algo que nos define somente como seres biológicos, e essa constatação nos deixa à deriva. Como nos apresenta Fernando Pessoa, que cita essa frase em um de seus poemas, “navegar é preciso, viver não é preciso” implicando-nos à máxima que não há precisão na vida, não

algo categórico e exato como a navegação a partir de instrumentos, isso porque somos instantes, somos evanescentes.

Dessa forma a sexualidade humana não se configura como uma estação bem representada, ou um cais em movimento, pelo contrário, é uma possibilidade navegante, onde o lugar certo para ancorar o nosso desejo não ocupa um lugar de certeza, estático e concreto. Cada sujeito é convocado a construir seu cais, sua estação como pode, com aquilo pelos quais foi possível se identificar em seu processo de constituição, com as possibilidades de linguagem das quais dispõe.

E por fim, é de suma importância resgatar um texto de Freud (1996d) chamado *Sobre a Transitoriedade*, onde ele relata de forma brilhante como tudo que existe, existe enquanto transitório, enquanto instante e enquanto possibilidade.

Se os objetos forem destruídos ou se ficarem perdidos para nós, nossa capacidade para o amor (nossa libido) será mais uma vez liberada e poderá então ou substituí-los por outros objetos ou retornar temporariamente ao ego (FREUD, 1996d, p. 318).

Portanto, a boa psicanálise nunca foi condescendente com a violência contra homossexuais e a patologização da homossexualidade e, mesmo diante de tamanho retrocesso social e político que estamos enfrentando no Brasil, não será.

Referências

ABREU, Caio Fernando. Aqueles Dois. In: ABREU, Caio Fernando. *Morangos Mofados*. São Paulo: Cia. das Letras, 2001.

ADORNO, Theodor W. *Educação e Emancipação*. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1995a.

ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. *Dialética do Esclarecimento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

BARTHES, Roland. *Aula: aula inaugural da cadeira de semiologia literária do Colégio de França*, pronunciada dia 7 de janeiro de 1977/Roland Barthes. São Paulo: Cultrix, 2013.

BIRMAN, Joel. *Cartografias do feminino*. São Paulo: Editora 34, 1999.

CARNEIRO, Ailton J. dos S. A Morte da Clínica: movimento homossexual e luta pela despatologização da homossexualidade no Brasil (1978 – 1990). In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 28., 2015, Florianópolis. *Anais [...]*. Florianópolis: ANPUH, 2015. Disponível em: http://www.snh2015.anpuh.org/resources/anais/39/1439866235_ARQUIVO_Artigo-Amortedaclinica.pdf. Acesso em: 10 ago. 2018.

CECCARELLI, P. R. A invenção da homossexualidade. *Revista Bagoas*, Natal, v. 2, n. 2, p. 71-93, 2008. Disponível em: <http://www.ceccarelli.psc.br/texts/invencao-homossexualidade.pdf>. Acesso em 17 ago. 2018.

CORINO, Luiz Carlos P. Homoerotismo na Grécia Antiga – Homossexualidade e Bisexualidade, mitos e verdades. *Biblos*, Rio Grande, v. 19, p. 19-24, 2006.

DUNKER, Christian Ingo Lenz; KYRILLOS NETO, Fuad. Curar a Homossexualidade?: a psicopatologia prática do DSM no Brasil. *Rev. Mal-Estar Subj.*, Fortaleza, v. 10, n. 2, p. 425-446, jun. 2010. Disponível em: http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S151861482010000200004&lng=pt&nrm=iso. Acesso em: 17 ago. 2018.

FREIRE, Marcelino. Homo Erectus. In: FREIRE, Marcelino. *BaléRalé*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

FREUD, Sigmund (1897). Extratos dos documentos dirigidos a Fliess. *Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud*. v. 1. Rio de Janeiro: Imago, 1996a.

FREUD, Sigmund (1905). Três ensaios sobre a Teoria da Sexualidade. *Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud*. v. 7. Rio de Janeiro: Imago, 1996b.

FREUD, Sigmund (1921). A psicologia de grupo e a análise do ego. *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. v. 18. Rio de Janeiro: Imago, 1996c.

FREUD, Sigmund (1915). Sobre a transitoriedade. *Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud*. v. 14. Rio de Janeiro: Imago, 1996d.

FREUD, Sigmund (1935). *Lettre de Freud à Mrs N. N...: Correspondance de Freud 1873-1939*. Paris: Gallimard, 1967.

HORKHEIMER, Max. *Eclipse da Razão*. São Paulo: Editora Unesp, 2015.

LEWIS, K. *The psychoanalytic theory of man homosexuality*. New York: Simon and Schuster, 1988.

MARCUSE, Herbert. *Eros e Civilização*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1975.

MARTINS, Maria Cristina; CECCARELLI, Paulo Roberto. Práticas sexuais ditas – desviantes: perversão ou direito à diferença. *Revista Terapia Sexual - Clínica - Pesquisa e Aspectos Psicossociais*, São Paulo, v. 6, n. 1, p. 34-52, 2003. Disponível em: <http://www.ceccarelli.psc.br/texts/praticas-sexuais-perversas.pdf>. Acesso em: 01 ago. 2018.

PAOLIELLO, Gilda. A despatologização da homossexualidade. In: QUINET, Antonio; JORGE, Marco Antonio Coutinho (Orgs.). *As Homossexualidades na Psicanálise: na história de sua despatologização*. São Paulo: Segmento Farma, 2013.

PLATÃO. *Diálogos I: Mênon, Banquete, Fedro*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1996.

PUIG, Manuel. *O beijo da mulher aranha*. São Paulo: Círculo do livro, 1981.

ROUDINESCO, E. Psicanálise e homossexualidade. In: ROUDINESCO, E. *Em defesa da psicanálise: ensaios e entrevistas*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.

TRAVERSO, Enzo. *O passado: modos de usar – História, memória e política*. Lisboa: Edições Unipop, 2012.

VIEIRA, Luciana L. Fontes. As Múltiplas Faces da Homossexualidade na obra freudiana. *Revista Mal-estar e Subjetividade*, Fortaleza, v. 9, n. 2, p. 487-525, jun. 2009. Disponível em: <http://pepsic.bvsalud.org/pdf/malestar/v9n2/06.pdf>. Acesso em: 26 jul. 2018.

MARGEM E EXÍLIO NA LITERATURA BRASILEIRA REGIONAL E CLARICIANA

Marta Francisco de Oliveira*

Resumo: Pensar a literatura na atualidade exige uma reflexão acerca de como esta se tornou tanto uma área profícua para a produção de autorias regionais como se tornou um espaço de existência e resistência para escritores e escritoras em busca de um público leitor. Exige-se pensar em novos trabalhos e demandas literárias e estéticas que têm emanado das configurações atuais de sociedades em meio a panoramas políticos, econômicos e culturais. Ademais, os atuais estudiosos não podem se furtar à análise crítica de seu próprio espaço, dos novos e amplos locais de produção de conhecimento e ciência em territórios (ainda) marginais. Portanto, nossa escrita é também a marca da reflexão enquanto resistência crítica, a reivindicação de uma criação narrativa de existência que busca, também, seu espaço. Com base na criação ficcional de Clarice Lispector, outras vozes marginais podem ganhar relevo, em paralelo com a poética de exílio da autora, e fornecer uma leitura da contemporaneidade e suas possibilidades.

Palavras-chave: narrativas marginais; poética de exílio; Clarice Lispector.

Resumen: La reflexión sobre la literatura en la actualidad exige pensar como esta ha permitido una rica producción de autorias regionales como además se ha convertido en un espacio de existencia y de resistencia para escritoras y escritores buscando su público lector. Hay que pensar en nuevos trabajos y exigencias literarias y estéticas que nacen de las configuraciones actuales de las sociedades en cuestiones políticas, económicas y culturales. Los estudios recientes conllevan el análisis del espacio, de los amplios locales de producción de conocimiento y ciencia en territorios todavía marginados. Así, nuestra escritura también está marcada por la reflexión como resistencia crítica, la reivindicación de una creación narrativa de existencia buscando, también, su espacio. A través de la creación ficcional de Clarice Lispector, otras voces marginales pueden ganar importancia, al lado de la poética de exilio de la autora, para una lectura de la contemporaneidad y sus posibilidades.

Palavras clave: narrativas marginales; poética de exilio; Clarice Lispector.

* Professora Adjunta da UFMS/CPCX - PNPd/PPGMEL-UFMS.

A surpresa

Olhar-se ao espelho e dizer-se deslumbrada: Como sou misteriosa. Sou tão delicada e forte. E a curva dos lábios manteve a inocência.

Não há homem ou mulher que por acaso não se tenha olhado ao espelho e se surpreendido consigo próprio. Por uma fração de segundo a gente se vê como a um objeto a ser olhado. A isto se chamaria talvez de narcisismo, mas eu chamaria de: alegria de ser. Alegria de encontrar na figura exterior os ecos da figura interna: ah, então é verdade que eu não me imaginei, eu existo.

Clarice Lispector.

O fazer artístico clariciano é, sem dúvida, passível de análises e leituras que demonstram a força do texto e da produção da escritora apesar do tempo decorrido desde sua escrita, há pelo menos mais de 40 anos, considerando seus últimos trabalhos. Como literatura, instaura relatos de existência, de vivência e de resistência, uma força, como nos faz perceber Diana Klinger (2014) e um estar no mundo presentificado na própria linguagem. Traz à existência, portanto, a releitura da margem que coloca em sua ficção, apresentando aos leitores personagens em aparência simples, mas que se mostram complexos, múltiplos, embora também deslocados e, em essência, exilados, em si, do e no território de suas peripécias, ou de si e dos outros. Interessa-nos, neste trabalho, direcionar o olhar à construção de narrativas femininas marginais, o que desencadeará a percepção da poética de exílio que se nota em sua escritura.

A obra de Clarice Lispector, gozando de vasta e variada fortuna crítica desde sua estreia como escritora, ainda bastante jovem, nas artes literárias brasileiras, sem dúvida tem garantido seu espaço entre as grandes obras de nossa literatura moderna. Exatamente deste fato

decorrem as múltiplas análises que seus textos já receberam, tornando mais árduo o trabalho de pesquisadores atuais que desejam empreender a leitura dos romances e contos claricianos sob novos prismas. Neste respeito, as novas demandas literárias e estéticas que têm emanado das configurações atuais das sociedades humanas permitem uma leitura das narrativas femininas marginais aliadas à poética de exílio, através de alguns de seus textos. De fato, a linha tênue que demarca a criação/invenção desta poética, mimetizada nas trajetórias de muitas de suas personagens, é também um reflexo da vivência e da experiência pessoal de Clarice (OLIVEIRA, 2017). A autora chegou a afirmar, possivelmente numa de suas tentativas de enganar o leitor desavisado: “O bom de escrever é que não sei o que escrever na próxima linha. Eu queria saber sobre o que pretendem de mim os meus livros. Eu não escrevo para a posteridade.” (LISPECTOR. In: BORELLI, 1981, p. 75). No entanto, com ao longo destas décadas a ‘posteridade’ sem dúvida se tem apropriado dos textos e personagens de Lispector no esforço de compreensão do humano.

Em 19 de agosto de 1967, Clarice Lispector publicou a crônica que lemos na epígrafe no *Jornal do Brasil* (recopilado em *A descoberta do mundo*, 1999, p. 23). É um dos textos inaugurais de seu trabalho no periódico, mais uma forma de contato com os leitores e com um veículo no qual já tivera uma longa e frutífera produção (GOTLIB, 2017). Na crônica citada, o jogo com o reflexo no espelho gera a surpresa, a percepção de si; homem ou mulher, gênero não importa diante da ‘alegria de ser’, do dar-se conta de uma narrativa pessoal que marca a existência: encontrar na figura exterior, visível, os ecos da figura externa, a imaginação de si incluída. Esses comentários nos levam a pensar que, de modo mais específico, a alegria de ser escritor/a não exatamente reconhecido, ou proveniente de espaços não centrais, ou até mesmo produzido e divulgado em meios diferenciados, como ocorre hoje nos blogs e ambientes compartilhados na internet, como espaços de fanfiction, tal produção de autoria mar-

ginal se tornou um espaço de existência e resistência, e pode abarcar escritoras e escritores já conhecidos pela crítica ou pelo público como para aqueles e aquelas em formação e que tem surgido no cenário literário atual, nacional e/ou regional.

Por um lado, pensar acerca destas narrativas marginais determina nossa própria escrita da pesquisa aqui efetivada, também marcada como reflexão enquanto resistência, enquanto narrativa de existência que não mais se quer ignorada ou restrita. À luz da criação ficcional de Clarice Lispector, as vozes marginais podem ganhar relevo, e vários outros nomes podem surgir no ambiente da pesquisa para fornecer uma leitura das possibilidades de escrita e ressignificação do contemporâneo e suas questões prementes, do sujeito atual no mundo e suas formas de produção artística. Talvez possamos tratar a ideia de margem, aqui, do ponto de vista das personagens femininas em algumas obras de Clarice Lispector.

Um dos aspectos a destacar diz respeito ao território, ao espaço e à relação estabelecida em razão deste lugar. Na ficção clariciana, especialmente em *O lustre*, romance de 1946, e em *A cidade sitiada*, de 1949, a cidade se converte em território literário bastante profícuo para que se construa a narrativa sobre as personagens Virgínia, do primeiro, e Lucrecia Borges, do segundo livro mencionado. Como um mapa fragmentado, os flashes que destacam uma determinada visão do espaço urbano permitem a construção de sentidos, a partir do modo de olhar das protagonistas, unindo os estilhaços que a refletem em meio ao discurso narrativo, gerando imagens poéticas, porém conduzidas, podemos salientar neste caso, em decorrência da percepção no feminino, o que contribui para determinar tanto a forma de narrar como a própria essência da narrativa.

Deste ponto de vista privilegiando a cidade, a partir de duas mulheres, de certo modo o que Clarice Lispector propõe em parte de sua literatura é uma leitura a um só tempo poética e plástica de

palavras em um texto desenhado sobre o papel, uma narrativa na qual o olhar atua em suas múltiplas funções de percepção de sentidos, texturas, sensações, cores e lentos e complexos movimentos de linhas e curvas ao perambular por entre palavras que se revestem de poder evocativo de grande intensidade. Seu texto é uma matéria em metamorfose, uma proposta de ruptura que escapa às ideias mais ou menos definidoras de arte, literatura, gênero.

Em *O lustre*, o olhar é constantemente requisitado e mobilizado, propiciando outras formas de apreciação do texto, uma experiência de leitura também plástica, seguindo o fluir da narrativa. O olhar do leitor é cúmplice, e é somente por esse deslocamento para seguir o olhar do narrador que podemos perceber o que é a poética da cidade descrita. A protagonista, Virgínia, emerge de um espaço marginal e é, ela mesma, uma residente à margem no lar da família num casarão de Granja Quieta, em Brejo Alto, cidadezinha com um único automóvel. O ambiente de cidade pequena se conforma à menina Virgínia, inclusive para lhe dar a certeza de que nem ela nem seu irmão Daniel poderiam ficar sempre lá. Embora o pai, ao ouvi-la dizer isso, se aborreça, há referência à fala paterna sobre a “viagem que Daniel e Virgínia fariam um dia à cidade para estudar línguas, comércio e piano” (LISPECTOR, 1995, p. 18-19). Deste modo, na segunda parte da obra já acompanhamos a personagem neste novo espaço, marcando a transição de sua meninice para a fase adulta. Virgínia aparece caminhando em direção ao morro e à represa.

E do morro em frente, quando soprava o vento, vinha um rápido ruído de movimentos, o cantar tranquilo de um galo, risadas finas e rasgadas, os gritos das crianças espandando-se no domingo – tudo desde o início longínquo e desaparecido, um esquecido que não se podia precisar e que se repetia subitamente, de novo perdendo-se. Quando fazia silêncio era como se alguém respirasse sorrindo. De longe viu uma velha fumando, uma mulher carregando la-

ranjas, um homem construindo uma casa; um fogo acendia e brilhava. (LISPECTOR, 1995, p. 85-86)

De certo modo, o que se percebe é um deslocamento, uma apreciação do periférico, da margem. Tudo na cidade grande parece diferente do vilarejo onde Virgínia buscava a solidão e o vazio. Agora, o ambiente convida o olhar e tudo tem nova forma de conexão com a personagem:

A represa gemia sem interrupção, vibrava no ar e trepidava dentro do seu corpo, deixando-a de algum modo trêmula e quente. Sentou-se sobre uma das pedras ainda sensível de sol. Por um instante, num leve turbilhão silencioso, toda a sua vida ela a passara sentando-se sobre pedras; outra realidade é que ela atravessara toda a sua vida olhando antes de dormir o escuro e remexendo-se à procura de um conforto enquanto alguma coisa fina e acordada espreitava: amanhã. Sim, quantas coisas ela via – suspirou devagar olhando em torno com tristeza. Pensara achar na cidade outras espécies... continuava no entanto a sentar-se sobre pedras, a notar um olhar numa pessoa, a encontrar um cego, a só ouvir certas palavras... via o que enxergara pela primeira vez e que parecia ter completado a capacidade de seus olhos. Um longo bem-estar vazio tomou-a, ela cruzou os dedos com delicadeza e afetação, e pôs-se a olhar. (LISPECTOR, 1995, p. 87)

O modo de ver de Virgínia é demarcado pela percepção de si mesma, uma narrativa desenvolvida sob o aspecto do olhar. O externo, pautado nos indícios do interno, converte-se em objeto a ser contemplado e interpretado, tornando o espaço ao redor uma parte do jogo das interpretações, um objeto simbólico enquanto local de representação das personagens. Em contraponto, Granja Quieta já demarcava o espaço marginal para a menina Virgínia. Apesar disso, outras figuras femininas à margem aparecem, circulando no casarão,

cada uma a seu modo, ofertando aos leitores e leitoras uma percepção fragmentada de margem. Esmeralda, a irmã mais velha, é vítima da autoridade do pai que a impede de sair de Brejo Alto e a considera como morta, uma filha que desrespeitou convenções e teria sido vista indevidamente acompanhada e em atitude pouco decente no jardim.

Quanto à mãe, esta é a mulher que invadiu a casa de outra, como nora, não como dona; sente uma ligação apenas com a filha mais velha, ao passo que Daniel e Virgínia seriam os filhos da parte de baixo de seu corpo, fruto de exigências do corpo, sim, mas também das restrições a que se vê submetida como mulher casada. Por outro lado, a avó, matriarca oficial do casarão, tem seu papel restrito a ser apenas a mãe do pai. Idosa, permanece isolada no quarto, exercendo um poder invisível e pouco efetivo, tão somente existindo na percepção da nora, quem se limita a viver na casa sem dela se apropriar.

Confinada em seu cômodo, exilada do convívio familiar na maior parte do tempo, pois “não saía mais do quarto, onde a negra que ela criara levava-lhe as refeições” (LISPECTOR, 1995, p. 23), a avó é quase um móvel da casa, nada mais do que uma relíquia pouco ruidosa que expressa a ausência do esplendor do passado, quando podia exercer suas tarefas de senhora do lar, conforme o esperado. Os netos, Esmeralda, Daniel e Virgínia, “tinham o dever de entrar no seu aposento pelo menos uma vez por dia para tomar-lhe a bênção e dar-lhe uma espécie de rápido beijo no rosto. E nunca a visitavam mais do que essa vez” (LISPECTOR, 1995, p. 23, 24). Porém, Virgínia sente certa atração em direção à avó:

Virgínia passava pela porta da avó, parava contente por um instante para ouvir o seu roncar. Ela não roncava em linha reta e aguda mas por um par de asas. (...) Virgínia entrava no seu quarto de olhos fechados, sentia-se no meio de um ruflar de asas tenras, roucas e rápidas, como se a velha soltasse um passarinho assustado a cada sopro. E quando

ela acordava – sempre acordava subitamente, olhava aterrorizada ao redor de si mesma como se pudessem tê-la transportado para um outro mundo enquanto dormia, e olhava com maldade para Virgínia – quando ela acordava o rumor cortava-se numa linha reta; um passarinho a meio solto em uma boca vacilava trêmulo e luminoso e era sorvido num murmúrio. (LISPECTOR, 1995, p. 23)

Exiladas em suas formas de convivência, as personagens femininas diferem pouco dos membros masculinos da família. Ali todos permanecem juntos em vida para estar juntos na hora da morte, afirma a voz narradora da ficção.

Por outro lado, em *A via crucis do corpo*, livro de contos sob encomenda publicado em 1974, outras narrativas acerca de personagens marginalizadas ganham destaque. De certo modo, toda a temática dos 13 contos já é uma ruptura com o que a crítica consideraria, na época, material literário. Mas Clarice Lispector ousa fazer o que lhe pede o editor da Artenova, Álvaro Pacheco. Assim, temos alguns contos com personagens femininas centrais, porém é o corpo, a carnalidade dos corpos femininos que se destaca. Aliás, quando a crítica não recebeu bem a obra, Clarice precisou fazer uma defesa de seus textos, afirmando que há a hora do 'lixo', como classificaram o livro, o que nos remete a uma nova compreensão do que a sociedade, por critérios particulares de grupos, considera refugo, de pouco valor, impróprio. Assuntos deixados à margem, ignorados, principalmente no que diz respeito ao corpo feminino, aos desejos reprimidos e à quebra de padrões estabelecidos são colocados em foco assim como a hipocrisia, sutilmente percebida, de modos de ação e de afirmação do masculino, tanto de personagens homens como de mulheres que, se por um lado não legitimam as relações no texto clariciano, por outro evidenciam uma construção histórica, social e cultural.

Uma das epígrafes que a autora escolhe para o livro é esta: “‘Eu, que entendo o corpo. E suas cruéis exigências. Sempre conheci o corpo. O seu vórtice estonteante. O corpo grave.’ (personagem meu ainda sem nome)” (LISPECTOR, 1998, p. 8). Portanto, é sobre e ao redor desse território, físico e simbólico, que as narrativas são constituídas, muitas vezes dando voz a personagens marginais ou pelo menos as colocando em perspectiva, segundo outras formas de ‘entender o corpo’.

O conto com título semelhante à obra é uma reescrita acerca da relação de uma mulher com sua maternidade, atualizando e ressignificando o mito do nascimento de um filho de uma mulher virgem, retirando os aspectos sagrados porque está centrado na experiência corporal desta futura mãe. Em sua própria concepção (tanto da criança como sua forma de compreensão dos fatos narrados em terceira pessoa), a personagem Maria das Dores recria significações e redesenha um modo atualizado de viver a angústia de um “destino privilegiado”, vendo em si mesma a figura da virgem Maria baseada apenas na aparente gravidez sem relações sexuais: não há nenhuma indicação, no texto, deste elemento sagrado. A anunciação é substituída pela constatação física de uma gravidez; o marido se assusta; a amiga mais íntima ouviu a “história abismante e também se assustou”, gerando em Maria a inquietação da dúvida: “Mas que posso fazer para que meu filho não siga a via crucis?” (LISPECTOR, 1998, p. 30). O que se percebe, portanto, é a preocupação feminina, maternal, não acerca origem sagrada do filho, mas do sofrimento à espreita, da sensação no corpo, literal e simbólico, deste ser enquanto mãe em sua angústia quanto ao futuro sacrifício que o filho teria, supostamente, que fazer.

Ademais, Maria das Dores sofre as transformações do próprio corpo: “engordara brutalmente e tinha desejos estranhos” e, “um dia, empanturrrou-se demais” (LISPECTOR, 1998, p. 31). As ações da

personagem, embora de certo modo guiadas pela compreensão da representação de uma trajetória já marcada pelo relato bíblico, estão também pautadas no corpo em transformação devido à gestação e suas demandas físicas (“... e comiam danadamente”, p. 32), contrapondo-se à possível transcendência de uma missão sagrada, da qual busca subterfúgios para evitar o sofrimento do filho: pensa em seu ‘filho sagrado’, mas prefere mudar-lhe nome: “parecia-lhe que se desse à criança o nome Jesus, ele seria, quando homem, crucificado. Era melhor dar-lhe o nome de Emmanuel. Nome simples. Nome bom.” (LISPECTOR, 1998, p. 31).

Já o primeiro conto do livro, Miss Algrave, constrói-se como narrativa feminina também marginal porque retrata uma mulher “solteira, é claro, virgem, é claro” (LISPECTOR, 1998, p. 13), moradora do Soho, em Londres. Comendo legumes e frutas porque considerava pecado comer carne, a personagem Ruth demonstra ter uma consciência do corpo pecaminoso, desde a época em que, criança de uns sete anos, “brincava de marido e mulher com seu primo Jack, na cama grande da vovó. E ambos faziam tudo para ter filhinhos sem conseguir. Nunca mais vira Jack nem queria vê-lo. Se era culpada, ele também o era” (LISPECTOR, 1998, p. 13). Sente repulsa pelas “mulheres esperando homens nas esquinas” de Picadilly Circle que ofereciam o corpo por dinheiro, e “só faltava vomitar ... era demais para suportar. E aquela estátua de Eros, ali, indecente” (LISPECTOR, 1998, p. 13). Mulher ruiva, de bastos cabelos enrolados na nuca em coque severo, era uma mulher bonita, pele com sardas mas “clara e fina que parecia uma seda branca”, datilógrafa perfeita, de excelente escrita (o chefe certa vez lhe dissera que poderia ser escritora), ia à igreja, rezava e participava do coro. Porém, “sentia-se ofendida pela humanidade” (LISPECTOR, 1998, p. 14), não olhava o próprio corpo, até as crianças eram imorais. Sentia pudor por seus pais não terem tido pudor, o que ocasionara seu próprio nascimento.

Essa descrição da personagem dá destaque para certas convenções, proibições e imposições ao próprio corpo, do corpo feminino. Por um lado, percebemos a construção da questão de um papel social muito claro, os limites para comportamentos e atitudes, levados ao extremo, de uma mulher considerada decente. Obviamente, a percepção pessoal da personagem é um exagero, mas pode ser lida como uma interessante constatação de um jogo manipulador de imposições, mutilações de desejos e limitação dos mesmos. Assim, quando vem a ter a estranha experiência, em um sábado de noite, a entrada de “um eu” pela janela que afirma vir de Saturno para amá-la, é devido a convenções e cobranças sociais que se cala e não relata o ocorrido a ninguém. Mas o “*frisson* eletrônico” inicial resultou na experiência sentida no corpo físico, na experiência literal do prazer carnal: “com ele não fora pecado e sim uma delícia”; “e não foi à igreja. Era mulher realizada. Tinha marido” (LISPECTOR, 1998, p. 18).

A partir deste acontecimento vivenciado no corpo, na carnalidade do território dos desejos físicos, a mulher Ruth torna-se outra. Não se reconhece diferente por ter um amante: era mulher realizada; tinha marido, alguém superior, não um mero homem, mas um homem, um marido, a figura social que complementa a ideia (cultural, machista e patriarcal) do feminino e sua função, a de depender de um ser masculino, seu cabeça. Altera sua forma de ver e entender as convenções, torna-se sujeito, protagonista, assume o papel principal de sua vida e de sua experiência. Suas percepções são alteradas: “comeu *filet mignon* com purê de batata. A carne sangrenta era ótima. E tomou vinho tinto italiano. Era mesmo privilegiada. Fora escolhida por um ser de Saturno” (LISPECTOR, 1998, p. 18).

Essa alteração é bastante interessante e essencial na construção textual, ocasionando a reconfiguração do corpo feminino. Antes alheio, não olhado, agora é o centro da vivência de Ruth. No canto coral,

cantou melhor do que nunca. (...) Cantou a sua aleluia. Assim: Aleluia! Aleluia! Aleluia! Depois foi ao Hyde Park e deitou-se na grama quente, abriu um pouco as pernas para o sol entrar. Ser mulher era uma coisa soberba. Só quem era mulher sabia. Mas pensou: será que vou ter que pagar um preço muito caro pela minha felicidade? Não se incomodava. Pagaria tudo o que tivesse que pagar. Sempre pagara e sempre fora infeliz. E agora acabara-se a infelicidade. (LISPECTOR, 1998, p.19)

Livre, feliz e dona de seu corpo e de seus desejos, a personagem passa a outras ações, buscando um homem para levar a seu quarto, não aguentando a espera por Ixtlan até a próxima lua cheia. Este que considera marido a deixa só por um período longo e, mesmo que pense que cometeria uma traição, justifica-se: “Ixtlan a compreenderia e perdoaria. Afinal de contas, a pessoa tinha que dar um jeito, não tinha?” (LISPECTOR, 1998, p. 19). De fato, busca um homem na mesma Picadilly Circle onde antes percebia outras mulheres e se revoltava, e mesmo que recuse o pagamento, recebeu, na mesa de cabeceira, uma libra inteira.

Sua nova percepção de si e de seu corpo lhe confere outro status, como visto. Dessa confiança, surge a ideia do modo de ganhar a vida, de se arrumar, liberar os cabelos: soltara-os, “que eram uma beleza de ruivos. Ela parecia um uivo. Aprendera que valia muito” (LISPECTOR, 1998, p. 20). Encena sua revolta diante do chefe, preparando-se para trocar sua função diante dele, com a certeza de sua aceitação. E poderia se preparar – se purificar, com um banho, de todos os homens – para Ixtlan, na lua cheia.

Há, ainda, outras personagens que encenam a constatação feminina de seu corpo e de seus anseios, deslocados do que seria considerado apropriado para os padrões sociais e culturais da época, como a senhora de oitenta e um anos de idade, Cândida Raposo, seu “desejo de prazer” e a sentença do médico de que não passaria

nunca, no oitavo conto, Ruído de passos. A opção pela masturbação resulta em “mudos fogos de artifício”, “sempre triste”, “até a bênção da morte” (LISPECTOR, 1998, p. 56). Lidar, como mulher de idade avançada e viúva, com a necessidade física de prazer, é a angústia e a eterna busca, a espera, a perambulação no espaço simbólico e exílico do corpo feminino, nunca total ou propriamente seu. Por outro lado, em Mas vai chover, Maria Angélica de Andrade é uma mulher de sessenta anos que busca satisfação no jovem corpo do entregador da farmácia, Alexandre, de dezenove anos. Tal relação, díspar, insere a ambos em uma convivência difícil, marcada por dependência feminina e nojo e revolta masculina. A ruptura é dilacerante no corpo simbólico, marginal, dos desejos de Maria Angélica: “parecia uma ferida de guerra. Mas não havia Cruz Vermelha que a socorresse. Estava quieta, muda. Sem palavra nenhuma a dizer.” (LISPECTOR, 1998, p. 78).

Outros contos do livro *A via crucis do corpo* também poderiam ser analisados sob este prisma, a relação entre a construção da escritura de narrativas femininas marginais e exílicas, com base no modo de narrar e nas experiências/vivências e resistências que os textos revelam. Lê-los, no século XXI, à luz dos novos parâmetros de compreensão da relação mulher/literatura é, como mencionado, marca de reflexão enquanto existência, afeto e, sobretudo, resistência. Eis a razão pela qual consideramos essenciais novas e atuais leituras da criação ficcional de Clarice Lispector e de outras autoras, nacionais, regionais, ou de países periféricos, para perceber as vozes femininas marginais e como estas podem e devem ser encarados como relevantes. A poética de exílio que se desenvolve através de obras e personagens, protagonistas femininas em busca, à espera, exiladas física e simbolicamente, nos territórios literais, virtuais e metafóricos do espaço e do corpo reconfiguram os modos como a leitura da contemporaneidade e suas possibilidades deve ser direcionada. Mulheres e literatura: escritas de resistência presente e necessária.

Referências

BRANDÃO, Luis Alberto. “Espaços literários e suas expansões”. *Aletria* - Revista de Estudos de Literatura – Poéticas do espaço, Belo Horizonte, n. 15, p. 207-220, jan./jun. 2007.

BORELLI, Olga. *Clarice Lispector: esboço para um possível retrato*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

FIGUEIREDO, Eurídice. *Mulheres ao espelho*. Autobiografia, ficção e autoficção. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2013.

GOTLIB, Nádia Batella. Clarice Lispector: jornalista escritora ou escritora-jornalista? *Rascunhos Culturais* – Revista do curso de Letras do CPCX/UFMS, Coxim, v. 9, n. 15, p. 13-38, jan./jun. 2017.

KLINGER, Diana. *Literatura e ética: da força para a força*. Rio de Janeiro: Rocco Editora, 2014..

LISPECTOR, Clarice. *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

LISPECTOR, Clarice. *A via crucis do corpo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

LISPECTOR, Clarice. *O lustre*. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

OLIVEIRA, Marta Francisco de. *Clarice Lispector: a poética de um (in)certo exílio*. Campo Grande: Life Editora, 2017.

OLIVEIRA, Marta Francisco de. Escrituras literárias claricianas: reflexões sobre o contemporâneo nas relações entre o humano, a ciência, o território e a linguagem. In: MATHIAS, Arlete Aparecida; GÓMEZ, Yoanky Cordero (Orgs.). *Fatos/Mitos & Tecnologias: reflexões contemporâneas nas ciências*. Campinas: Pontes Editores, 2019.

OLIVEIRA, Marta Francisco de. Marcas de exílio em *O lustre*, de Clarice Lispector: da espacialidade do corpo à construção do espaço na narrativa. *Revista Rascunhos Culturais* – Revista do curso de Letras do CPCX/UFMS, Coxim, v. 8, n. 15, p. 83 – 102, 2017.

UMA, TRÊS MULHERES NEGRAS: FEMINISMO E MEMÓRIA EM CONCEIÇÃO EVARISTO, ELZA SOARES E ROSANA PAULINO

Eliel Calves

Luiz Carvalho

Nathalia Flores Soares

Resumo: Este trabalho tem por objetivo pensar uma inter-relação entre as obras das artistas brasileiras Conceição Evaristo, Elza Soares e Rosana Paulino, aproximando suas poéticas a partir das teorias feministas, sobretudo do feminismo negro, como as questões referentes à memória, temas abordados nos projetos estéticos em questão. A intenção é verificar em qual medida as memórias sobre a escravidão marcam esses trabalhos e como as três vozes femininas dialogam para as montagens e desmontagens das memórias dessas mulheres, a partir das teorias e críticas, conquistam o espaço para tal rememoração.

Palavras-chave: Conceição Evaristo; Elza Soares; Rosana Paulino.

Abstract: This work aims to think about an interrelationship between the works of Brazilian artists Conceição Evaristo, Elza Soares and Rosana Paulino, bringing their poetics closer to feminist theories, especially black feminism, such as issues related to memory, themes addressed in the aesthetic designs in question. The intention is to verify to what extent the memories about slavery mark these works and how the three female voices dialogue for the assembling and disassembling of these women's memories, based on theories and critiques, conquer the space for such remembrance.

Keywords: Conceição Evaristo; Elza Soares; Rosana Paulino.

1. Introdução

A noite não adormecerá
jamais nos olhos das fêmeas

pois do nosso sangue-mulher
de nosso líquido lembradiço
em cada gota que jorra
um fio invisível e tônico
pacientemente cose a rede
de nossa milenar resistência

EVARISTO. *A noite não adormece nos olhos das mulheres*,
1998, s/p.

“A noite não adormece nos olhos das mulheres”, nas ruas, nas janelas de suas casas, aos pés das camas de seus filhos, nas escolas e universidades, na política, nas cozinhas da classe média, nas delegacias, nos aterros, nas fronteiras e até mesmo durante o sono mais sutil em seus quartos de despejo, para a mulher negra a noite não adormece jamais.

Não são raras as imagens dessas mulheres chorando a morte de seus filhos ou maridos, após abordagens militares nas favelas, expostas cotidianamente nos telejornais. Basta um clique no controle remoto ou um enter em qualquer página jornalística para se deparar com esses retratos. Mães que clamam por justiça frente aos corpos de seus entes e que não podem adormecer em seus lamentos de dor.

Expostas ao racismo, aos subempregos, ao tráfico, a prostituição, a violência doméstica e aos abusos sexuais, essas mulheres carregam as marcas da resistência, formando uma rede de histórias secularmente negligenciadas pela sociedade, mas que inventam hodiernamente, a partir dessas inúmeras fraturas, uma narrativa própria, dolorosa e verdadeira, assumindo a precariedade de suas existências e balbuciando cada vez mais alto suas reivindicações, pleiteando a garantia de seus direitos fundamentais.

Segundo pesquisa publicada em 2018, pelo Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (Ipea), mulheres negras estão 50% mais sus-

cetíveis ao desemprego do que outros grupos, ocupando a base da pirâmide econômica, com os menores salários e chegando a receber até 60% menos do que um homem branco, sem a garantia de carteira assinada e de condições de trabalho adequadas.

Procuramos nesse trabalho elucidar essas questões acerca do racismo, do preconceito e do silenciamento de histórias negras através do estatuto da literatura comparada, conforme exposto pela professora Tânia Franco Carvalho:

quando começamos a tomar contato com trabalhos classificados como “estudos literários comparados”, percebemos que essa denominação acaba por rotular investigações bem variadas, que adotam diferentes metodologias e que, pela diversificação dos objetos de análise, concedem à literatura comparada um vasto campo de atuação. (CARVALHAL, 2006, p. 6)

Conforme o exposto por Carvalho, este trabalho também se insere como uma forma de investigação variada, visto que a metodologia aqui adota pretende mostrar como os projetos intelectuais de Conceição Evaristo, Elza Soares e Rosana Paulino se inserem na lógica representacional das mulheres negras. Para tanto, utilizamos a teoria comparatista como meio de justificar nosso pensamento que perpassa pela literatura, música e artes visuais.

Conceição Evaristo, escritora, mineira, brasileira, negra, doutora em literatura comparada, abre na epígrafe deste texto um caminho para nossas perquirições. A trilha de seu poema nos dá imagens metafóricas para pensarmos esse trabalho, pois remonta a milhares de vidas que ao longo de séculos vivenciaram a violência da escravidão e que chegaram aos nossos dias marginalizadas, porém com lembranças antigas que ainda reverberam nas paredes de suas memórias. Uma memória coletiva, rica e vasta como as águas dos mares que as trouxeram até aqui.

A obra de Conceição se insere em uma demanda contemporânea, na qual o desarquivamento das narrativas negras, de suas histórias de vida, seus lugares de fala, de sua importância no processo de desenvolvimento do que chamamos de Brasil, precisam ser visibilizadas. O termo *escrevivência*, simboliza as intenções poéticas de seu projeto literário e autobiográfico, coloca a vida em palavras e permite que seus leitores possam se identificar, perceber as semelhanças e diferenças entre as tantas histórias negras desse país. Permite também que outras mulheres se reconheçam como participantes dessa narrativa e passem a se valorizar enquanto construtoras da nação.

Semelhante a Evaristo, a cantora carioca Elza Soares, primeira artista negra brasileira a receber o título de Doutora Honoris Causa, ao seu modo também não permite que a noite adormeça, como costuma afirmar, é a representante viva de suas avós e bisavós que foram escravas. Adormecer seria esquecer essa ancestralidade, romper o fio da própria identidade, soltar-se no espaço e no tempo de uma história coletiva milenar. Em seu álbum “A mulher do fim do mundo” lançado em 2015, a cantora dá o grito mais alto de sua carreira, demarcando seu lugar como artista negra, colocando o dedo em algumas das feridas mais profundas da nossa sociedade racista e demarcando a impossibilidade de se continuar esquecendo tais violências.

Nesse sentido, o filósofo francês Jacques Derrida, trata do esquecimento em relação ao perdão. Para ele, perdoar fatos históricos responsáveis por relegar à exterioridade uma parcela de seres humanos, seria dar margens para o seu esquecimento, neutralizando ou imunizando a culpa dos que cometeram tais crimes: “Não se deveria jamais perdoar em nome de uma vítima, e sobretudo se ela está radicalmente ausente da cena do perdão, por exemplo, se ela está morta. Não se pode pedir o perdão aos vivos, aos sobreviventes, para os crimes dos quais as vítimas estão mortas.” (DERRIDA apud SOARES, 2016, p.280)

Assim como Conceição e Elza, a artista plástica paulistana Rosana Paulino, como uma tecelã noturna, junta com seus fios e agulhas o vasto e múltiplo tecido dessa história, costurando reminiscências, desdobrando na noite de memórias um passado sombrio, abrindo arquivos imagéticos de uma história abandonada. As ruínas da escravidão renascem em suas obras, projetando o passado para o presente. Se antes, como na música “O mestre sala dos mares” (1970) de João Bosco e Aldir Blanc, essas mulheres só tinham por monumento as pedras pisadas do cais, hoje, a partir da arte, de suas pesquisas acadêmicas e de sua militância engajada, elas levantam os monumentos da própria história. Como explicitado por Tania Franco Carvalhal:

O comparatismo contrasta os textos e as personagens em uma reflexão que permite a releitura dos mitos e das lendas, dos gêneros e da ideia de romance até o ponto de se interrogar sobre o que mudou no mundo e nas relações humanas para que um cavaleiro passe de uma presença que se impõe a sua própria invisibilidade.(CARVALHAL, 2006, p. 17.)

Em vigilância constante, as três artistas constroem uma obra potente e reveladora, que suscita a reflexão sobre as bases racistas da nossa cultura e sobre as estruturas excludentes que se desdobram há séculos na nossa história. Este artigo propõe estabelecer um diálogo entre esses três projetos, inter-relacionando-os à luz de reflexões teóricas e filosóficas que possam nos mostrar de forma mais consistente como o feminismo negro e a memória fazem parte direta ou indiretamente desses três projetos estéticos e intelectuais, se construindo como questões latentes no que chamamos de contemporâneo.

2. Interseccionalidades e escrituras negras: Possibilidades de leituras

O que haveria na cultura das diferenças no Brasil que não se mostrava solo firme para as ideias feministas ou raciais?

HOLLANDA. *Explosão feminista*, 2018, p.14.

A passagem que dá início à essa seção ilustra ao seu modo uma das grandes indagações ainda presentes no âmbito das teorizações feministas no Brasil. É fato que na atualidade vemos uma onda crescente de manifestações das mulheres em busca de seus espaços na sociedade, esbarrando em um preconceito não só da ordem de gênero, mas também racial, desse modo pretende-se delinear uma discussão sobre o atual papel da mulher negra na sociedade e os desafios imbricados nesse contexto.

Posto isso se faz pertinente trazer para essa discussão os pensamentos da filósofa e ativista Angela Davis, mais precisamente em sua obra intitulada: **Mulheres, raça e classe** (2016) a qual se constrói como uma análise profunda sobre as opressões sofridas pelas mulheres negras na sociedade.

Nesse sentido, as intelectuais que constituem o norte deste trabalho sofrem da opressão delineada por Davis em sua obra, é através de suas produções intelectuais que denunciam o que a história deixou de lado. Angela Davis pondera:

Se, e quando, alguém conseguir acabar, do ponto de vista histórico, com os mal-entendidos sobre as experiências das mulheres negras escravizadas, ela (ou ele) terá prestado um serviço inestimável. Não é apenas pela precisão histórica que um estudo desses deve ser realizado; as lições que ele pode reunir sobre a era escravista trarão esclarecimentos sobre a luta atual das mulheres negras e de todas as mulheres em busca de emancipação. (DAVIS, 2016, p. 23).

Conforme o exposto por Davis, pretendemos esclarecer questões que nos são caras como o feminismo negro, a literatura e as artes a partir dos projetos de Conceição Evaristo, Elza Soares e Rosana Paulino, através de suas obras (re)contam a história universal e se inserem na luta em busca da emancipação de seus direitos.

Pautados na noção de feminismo negro e no seu potencial de representatividade, não podemos deixar de lado as distinções entre os feminismos da diferença, como são chamadas atualmente as várias vertentes, dentro do próprio movimento feminista. A criação de teorizações que contemplem as especificidades das mulheres em suas diferenças é fundamental, uma vez que as necessidades das mulheres negras são diferentes das brancas, das brasileiras diferentes das europeias e americanas e assim por diante. Reconhecer esses diferentes locais de fala, para a partir dele, projetar ações afirmativas que consigam sanar, ou minimizar as implicações de séculos de negligenciamento e opressão. Conforme os postulados de Davis:

Embora tenham colaborado de forma inestimável para a campanha antiescravagista, as mulheres brancas quase nunca conseguiam compreender a complexidade da situação da mulher escrava. As mulheres negras eram mulheres de fato, mas suas vivências durante a escravidão – trabalho pesado ao lado de seus companheiros, igualdade no interior da família, resistência, açoitamentos e estupro – as encorajavam a desenvolver certos traços de personalidade que as diferenciavam da maioria das mulheres brancas. (DAVIS, 2016, p. 42).

Para elucidar essa distinção, teóricas feministas como Cidinha da Silva, no livro **Explosão feminista** (2018) defendem que as mulheres negras sofrem uma opressão tripla, primeiramente de gênero por serem mulheres, segundo pela raça/etnia e em terceiro lugar pelo papel que desempenham nas classes sociais, as mulheres negras são sempre as últimas a serem consideradas na pirâmide social brasileira,

o imaginário compartilhado pela sociedade é de que negras devem somente executar serviços domésticos e possuir o mínimo possível de formação intelectual.

Tendo em vista todas essas questões suscitadas e a tripla opressão, mulheres negras perceberam a necessidade de se criar uma teorização que de fato as contemplasse, contudo, falar em feminismo negro na década de 1980 no Brasil era uma noção problemática, desse modo, organizaram-se coletivos apartidários constituídos somente por mulheres negras com o objetivo de fazer com repensassem seu papel na sociedade brasileira, sobre esse movimento Cidinha da Silva pondera: “Tinham como objetivo reunir mulheres negras oriundas de diferentes agremiações para discutir suas especificidades na sociedade brasileira e organizar politicamente uma maneira de enfrentá-las.” (SILVA, 2018, p. 254)

A premissa do movimento de mulheres negras, como exposto acima é distinta dos outros feminismos. A mulher negra sofreu uma perda de direitos desde a época da escravidão e por isso (re)pensar seu papel na sociedade e trazer à tona essas memórias acerca da opressão sofrida, se constitui como um trabalho de resistência e de denúncia que até a década de 80 era desconhecido pelas próprias mulheres negras no Brasil. Por esses motivos via-se uma necessidade de fazer com que essas mulheres se inteirassem de sua própria condição na sociedade, e comesçassem a pensar em um feminismo negro que lutasse e garantisse igualdade e equidade.

As primeiras feministas podem ter descrito o matrimônio como uma “escravidão” semelhante à sofrida pela população negra principalmente devido ao poder impactante dessa comparação – temendo que, de outra maneira, a seriedade de seu protesto se perdesse. Entretanto, elas aparentemente ignoravam que a identificação entre as duas instituições dava a entender que, na verdade, a escravidão não era muito

pior do que o casamento. Mesmo assim, a implicação mais importante dessa comparação era a de que as mulheres brancas de classe média sentiam certa afinidade com as mulheres e os homens negros, para quem a escravidão significava chicotes e correntes. (DAVIS, 2016, p. 52)

O feminismo branco suscitava uma ideia europeia e extremamente intelectualizada, narrativa essa que não contemplava as mulheres negras em razão da falta de crítica e autocritica sobre a ideia de racismo, desse modo, acabaram por perceber nitidamente os territórios que ocupavam, as sensibilidades suscitadas pelo próprio corpo e mais importante começaram a delinear um conceito para seu próprio feminismo. “Autoproclamadas feministas negras, eram mulheres negras, em marcha.” (SILVA, 2018, p. 260)

Para entender a necessidade de um feminismo outro, deve-se pensar que nenhuma narrativa é universal, as imposições feitas ao longo da história por colonizadores ressaltam essa questão. Muitos corpos foram deixados de lado pelo projeto hegemônico moderno, racializado e patriarcal, fadados ao esquecimento e ao silenciamento, a exemplo das mulheres negras que foram levadas para longe de sua terra, vendidas como mercadoria, desprovidas de direitos humanos essenciais para a sobrevivência digna em sociedade. Pautando-se nessa noção de silenciamento e na construção da memória de mulheres negras por meio da rememoração e da reivindicação de seu lugar de fala, a intelectual Conceição Evaristo cunha o termo “Escrevivência”:

[A escrevivência] seria escrever a escrita dessa vivência de mulher negra na sociedade brasileira. Eu acho muito difícil a subjetividade de qualquer escritor ou escritora não contaminar a sua escrita. De certa forma, todos fazem uma escrevivência, a partir de sua vivência e opções. A minha escrevivência e a escrevivência de mulher negra se dá contaminada pela nossa condição de mulher negra na sociedade brasileira. Toda minha escrita é contaminada por

essa condição. É isso que formata e sustenta o que estou chamando de escrevivência. (EVARISTO. 2018, s/p)

Na esteira das proposições de Evaristo, o recurso da escrita funciona como meio de sobrevivência de toda uma cultura que há muito vem sendo ignorada, é por meio da narrativa da memória dessas mulheres que as denúncias acerca da violência são feitas, construindo um novo imaginário social que as contemple. Nesse sentido, a escrita memorialística é fato crucial para romper com as legitimações em torno da mulher na sociedade, como afirma a escritora Stephanie Ribeiro:

Nós, mulheres negras estamos aqui para destruir e reconstruir um novo modelo de sociedade, de relações e de narrativas. Isso não é se opor ao feminismo de mulheres brancas, tido muitas vezes como o modelo universal, mas somar e, paralelamente, dar luz a relatos que não são contemplados por esse discurso. (RIBEIRO, 2018, p. 263)

Estabelecendo uma inter-relação entre os postulados de Evaristo e Ribeiro, percebemos que as mulheres negras conseguiram certa unicidade dentro do movimento negro, resgatando temas como a ancestralidade, o corpo, as religiões de matizes africanas, elementos esses que são necessários para reivindicar seu lugar de fala.

3. Costurando memórias negras: Entre becos, mares e corações

Qual é o tempo da memória?
ACHUGAR, *Planetas sem boca*, 2006, p. 181

Está na pergunta feita pelo teórico uruguaio Hugo Achugar, em seu livro **Planetas sem boca** (2006) um dos principais impulsos deste artigo, tendo em vista que nosso corpus de pesquisa transpassa efetivamente as questões da memória e das suas implicações nos nossos dias. Achugar nos questiona se a memória continua ocupan-

do apenas os tempos mortos do passado, ou se ela se projeta para o presente, para o que conhecemos como contemporâneo, assumindo uma posição política frente a construção do estado-nação e de sua respectiva democracia.

Segundo o autor uruguaio: “A avaliação do passado é central na construção da memória, sobretudo, no desenho das políticas da memória” (ACHUGAR, 2006, p. 181), políticas que surgem da relação entre seus agentes em seus lugares culturais, que não são só geográficos, mas identitários e se afirmam a partir da construção do conhecimento e do estabelecimento de agendas político-sociais que visam incluir democraticamente os que foram excluídos pelos discursos hegemônicos e homogeneizantes - europeu, branco, heterossexual, cristão - abrindo cada vez mais os horizontes sociais para que os sujeitos periféricos, marginalizados - mulheres, negros, homossessuais e pobres - possam se manifestar e lutar pela garantia de seus espaços como cidadãos.

A ideia de transformação das estruturas nacionais tem seu input no reconhecimento da multiplicidade que compõem a nação. Multiplicidade essa que deve ser considerada para que se estabeleça, segundo o autor, um “lugar simbólico de um nós não uniforme, mas sim inclusivo e respeitoso da diversidade” (ACHUGAR, 2006, p. 156), um lugar de instabilidade e tensões, que nega a inércia e coloca à prova séculos de desigualdades, convergindo seus ideais para a construção de uma nação mais justa e igualitária.

É esse o desafio maior, porque evitar a inércia é, ainda, um desafio maior do que o da reformulação do nacional e do “nós”, porque reformular a nação e o nós do relato que organiza e narra a nação é só uma parte do desafio causado pela ruptura com a inércia. [...] Há tradições a recuperar e a conservar e há tradições/inércias que temos de modificar. Entre outras e, talvez, a primeira tradição a ser repensada

é a do cenário da nação como um, único e homogêneo.
(ACHUGAR, 2006, p. 156)

A partir desse movimento passamos a refletir sobre os três projetos estéticos e intelectuais já apresentados anteriormente. Primeiramente, é importante ressaltar que vemos o artista contemporâneo como intelectual, visto que seus trabalhos poéticos e estéticos caminham lado a lado com a pesquisa e a intervenção social, desestabilizando verdades e tendo, como afirmou Edward W. Said em seu livro **Representações do intelectual** (2005), a tarefa de “derrubar os estereótipos e as categorias redutoras que tanto limitam o pensamento humano e a comunicação” (SAID, 2005, p. 10).

Estabelecendo uma relação entre as afirmações de Achugar e Said, o papel do artista e intelectual contemporâneo é justamente fugir da inércia das tradições cristalizadas e colocá-las em situação de revisão, repensando a sociedade e seu complexo sistemas de relações de poder. A história, nesse caso, precisa ser plural, ampliando e aprofundando sua narrativa para o reconhecimento da existência categórica do Outro.

O desafio é, e continua sendo, uma história que não seja fragmentária, que não tenha um ponto de vista que silencie ou que esqueça os outros, que seja democrática, que seja inclusiva e que, ao mesmo tempo, implique uma opção: não uma história do “Príncipe”, mas uma história verdadeiramente “republicana”; ou seja, uma história democrática.
(ACHUGAR, 2006, p. 160)

É nesse caminho que as reflexões sobre a memória se abrem na contemporaneidade, desarquivando essas muitas narrativas que foram esquecidas ou rechaçadas por um projeto autoritário de nação, ao qual não interessava, e talvez continue não interessando a insurgência desses relatos, já que a manutenção de privilégios se mostra mais vantajosa para as esferas econômicas, políticas, familiares e religiosas da sociedade.

Com isso chegamos às três artistas escolhidas e seus respectivos projetos, reconhecendo em seus trabalhos essas características e projetando ensaiar algumas leituras possíveis sobre suas obras. Interpretações que possam convergir com os postulados teóricos já apresentados. Para começar, gostaríamos de ressaltar a diferença entre as linguagens utilizadas - literatura, música e artes plásticas - o que nos mostra que a temática do feminismo negro e da memória são temas fundamentais na contemporaneidade.

Se oferecermos ao artista o papel de antenas da raça, como afirmou Ezra Pound (2006), as três artistas estão em consonância com as questões de sua época e fazem de suas obras lugares de reflexão constante, captando as demandas humanas e sociais de seu tempo, ressaltando as diferenças, trazendo a tona o que a história deixou de lado, pensando em perspectiva comparatista, os projetos intelectuais aqui explicitados constituem o avanço significativo da diferença, conforme as palavras de Carvalhal:

Articulados esses dois termos e entendida a vinculação entre eles, a diferença deixa de ser compreendida apenas como um simples objeto a ser buscado em substituição a analogias; e mais do que isso, e recurso preferencial para que se afirme a identidade nacional. Contra os riscos da analogia, as armas do contraste, pois é a diferença que permite nossa inserção no universal. (CARVALHAL, 2006, p. 78)

É a diferença que possibilita a inter-relação das três intelectuais aqui citadas, a diferença que as insere novamente na história, que descortina o passado criado por uma narrativa hegemônica que foi responsável por excluir seus corpos e deixar de lado as sensibilidades suscitadas por seus próprios corpos.

Giorgio Agamben, no ensaio “Que é o contemporâneo”, nos dá uma imagem do que poderia ser o tempo no qual essas artistas atuam apontando para o papel do passado no presente: “É como se aquela

invisível luz, que é o escuro do presente, projetasse a sua sombra sobre o passado, e este, tocado por esse facho de sombras, adquirisse a capacidade de responder às trevas do agora.” (AGAMBEN, 2009, p. 73).

Sendo assim, ser contemporâneo é estar em um jogo de aproximação e distanciamento entre as narrativas do passado, trazendo suas sombras para a luz do presente e tentando responder as perguntas que tanto nos inquietam. “A contemporaneidade, portanto, é uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias” (AGAMBEN, 2009, p. 59).

É justamente a capacidade de dar ouvidos a essas necessidades que faz de Conceição, Elza e Rosana artistas contemporâneas, pois como afirma Achugar, elas são possuidoras de uma sabedoria e podem relatar suas as experiências vividas. Vejamos:

Não conta o conto só quem quer, mas quem sabe. A sabedoria não faz referência, nesse caso, a uma competência técnica, mas a quem tem a história, a quem possui o relato. O que supõe de fato, um questionamento da história que um conta sobre o Outro; ou seja, uma história que o Outro, ao mesmo tempo que, supostamente - e às vezes até “bem-intencionalmente” - no sentido de falar por) o Outro. (ACHUGAR, 2006, p. 158-159)

Em seu romance **Becos da Memória** (2013) Conceição Evaristo apresenta um trabalho de ficcionalização da memória, no qual mescla recordações de sua infância na favela com acontecimentos e personagens ficcionais. Assim ela dá voz a suas próprias memórias e ainda abre o espaço para que conheçamos as outras histórias de vida que a circundavam em seu *locus* enunciativo.

Becos da memória é um romance narrado em primeira pessoa por uma personagem – uma mulher – que viveu as experiências da vida nas favelas e dos planos de desfavela-

mento implantados em diversas cidades brasileiras ao longo da segunda metade do século XX. Através das próprias lembranças de infância e das histórias contadas pelos mais velhos com quem conviveu, a protagonista consegue, não apenas registrar – com grande sensibilidade e sem estereótipos – as alegrias e dificuldades dos cidadãos brasileiros que vivem nas favelas, mas também mostrar como os problemas atuais têm suas raízes fincadas nos tempos da escravidão. (EVARISTO, 2017, s/p.)

As escolhas feitas por Conceição são parte do seu processo de escrevivência, que não relatam todas as histórias em sua completude, mesmo porque a escrita da memória é constituída daquilo que se esquece, e no caso do artista, aquilo que por vezes se escolhe esquecer. Está nesse jogo de recordações e esquecimentos que se estabelece a força motora de seu trabalho. Esquecer para recordar e assim projetar em seus textos imagens mais vivas da história - do passado, da contemporaneidade e até mesmo de um possível futuro sem racismo.

Sobre a escrevivência a autora relata: “Nossa escrevivência não pode ser lida como história de ninar os da casa grande, e sim para incomodá-los em seus sonos injustos. ” (EVARISTO, 2007, p.21). Assume-se então o caráter político de seu trabalho, o qual coloca o incômodo, o mal-estar como forma de desestabilização das estruturas criadas pelos brancos para marginalizar e desumanizar vozes como a de Conceição e que representa tantas outras vozes brasileiras. Nesse viés chegamos ao trabalho de Elza Soares, vemos a partir de sua obra o mesmo engajamento que encontramos em Evaristo, colocando sua obra em favor das minorias e reconhecendo o potencial que a arte em geral tem para disseminar esses ideais e tocar o grande público.

O álbum “A mulher do fim do mundo”, lançado em 2015 é composto por 11 canções. Nele Elza Soares toca em uma série de questões sociais, como a violência, a resistência da mulher na sociedade, o corpo, a prostituição, a diáspora negra e suas reverberações

até hoje. A linguagem distópica utilizada nas letras traz a realidade crua da vida nas favelas, da violência que mata, expondo o mundo destrutivo que herdamos. Meio a palavras, a relatos de violência e sexo explícitos, Elza desmonta certos ideais de pureza da sociedade, renega os bons costumes e cria uma representação verossímil da vida de quem vive às margens.

Entre tantas imagens passíveis de significação neste álbum escolhemos um trecho da música “Coração do mar” que estabelece relação com as leituras já apresentadas, pois relata o processo da diáspora negra, dentro dos navios negreiros. Vejamos: “Tem por bandeira um pedaço de sangue / Onde flui a correnteza do canal do mangue / Tem por sentinelas equipagens, estrelas, / taifeiros madrugadas e escolas de samba / É um navio humano quente, negreiro do mangue.” (SOARES, 2015, s/p)

A partir de sua música, a cantora atualiza esse processo histórico tão violento e de forma sensível, revisita essa violência, na tentativa de manter viva a memória de seus antepassados escravos e dos que ainda hoje carregam em seus corpos/memórias tais recordações. “O Coração do mar é terra que ninguém conhece, permanece ao largo e contém o próprio mundo como hospedeiro” (SOARES, 2015, s/p).

Partindo para a obra de Rosana Paulino, a artista realizou no ano de 2018 uma retrospectiva na Pinacoteca do estado de São Paulo, mostrando o trabalho que vem desenvolvendo desde a década de 90, com base na história da escravidão no Brasil, encontramos os mesmos relatos de Elza, e de Conceição, porém a partir da linguagem visual. Em suas obras a artista se apropria de várias imagens que tratam desde a diáspora negra até a vida de trabalho e sofrimento dos escravos nas senzalas, nas lavouras e nas casas grandes.

Antes de aprofundarmos a obra de Paulino, faz-se necessário trazer á discussão o filósofo Paul Ricoeur em conferência intitulada “**A memória, a história, o esquecimento**” (2003) apresentada em

budapeste, para que possamos compreender o processo de criação artística memorial das autoras com base na sucessão de opressão vivenciadas, Ricoeur pondera acerca da memória: “As questões em jogo dizem respeito à memória, já não como simples matriz da história, mas como reapropriação do passado histórico por uma memória que a história instruiu e muitas vezes feriu.” (RICOEUR, 2003, p. 6)

Na esteira dos argumentos de Paul Ricoeur, podemos pensar acerca da unicidade da história como problemática a questão da memória:

A história engloba um horizonte de acontecimentos passados mais amplo do que a memória, cujo alcance é mais reduzido e pode parecer devorado pelo vasto campo do tempo histórico. Além disso, a história pode introduzir comparações que tendem a relativizar a unicidade e o caráter incomparável de memórias dolorosas (RICOEUR, 2003, p. 5).

Conforme as preposições do filósofo francês, a amplitude dos acontecimentos históricos pode relativizar acontecimentos históricos e memórias dolorosas, no caso de nossa discussão delineada até aqui, vemos que as memórias falseadas e relativizadas foram memórias da escravidão, dolorosas na medida em que excluíram o corpo negro da sociedade comunal.

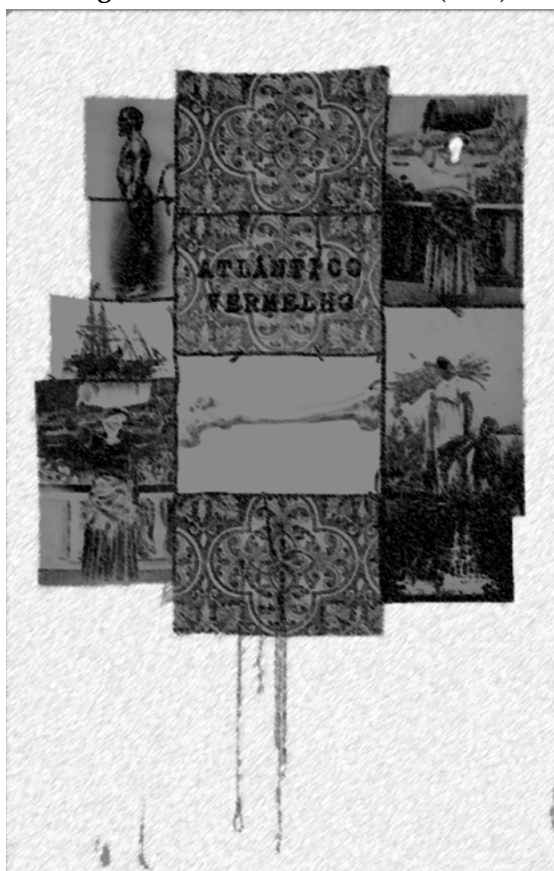
Podemos afirmar que no caso das artistas que servem de base para este trabalho, seus projetos intelectuais e artísticos reproporiam o passado que lhes foi negado por conta da cor de suas peles, ademais, suas produções funcionam como resposta e denúncia a toda opressão sofrida durante séculos.

Com imagens históricas a artista elabora composições que colocam em tensão dialética essas memórias negras, costurando fotografias antigas, com azulejos portugueses e elementos da flora brasileira, elaborando assim um mosaico histórico que expõe em várias dimensões o período da escravatura. Na obra “Atlântico vermelho”

(2017), por exemplo, podemos estabelecer um diálogo coerente com a música “Coração do mar” (2015) de Elza Soares.

O mar se metaforiza e alegoriza como uma imagem memoria-lística para essas artistas, pois traz consigo a lembrança da migração forçada pela escravidão. Ora colocado como um *Atlântico Vermelho* de sangue, pelas inúmeras mortes que ocorreram nesse processo, ora fazendo alusão ao coração do negro que passa a carregar o mar dentro de si, como um entre-lugar simbólico que divide liberdade e escravidão.

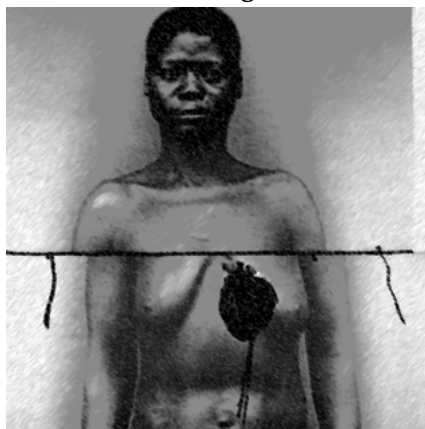
Imagem 1. “Atlântico vermelho” (2017)



Outra imagem potente em significados, compõe a série “Assentamento” (2013). Nela encontramos as fotografias científicas feitas pelo cientista suíço Louis Agassiz da universidade de Harvard. Agassiz foi um dos promotores e principais defensores do racismo científico que tinha como objetivo comprovar a inferioridade genética do negro frente a dos brancos. Na série, Rosana Paulino expõe as fotografias científicas, mas as remonta costurando suas partes fragmentadas. Segundo a autora essas costuras ou suturas, como costuma chamar, representam justamente a incapacidade de correção dessa história.

Dessa forma não seria possível sanar os traumas causados por 300 anos de escravidão, mas rememorar esse passado para que ele possa estar sempre vivo em nossas memórias, para que as vidas de milhares de pessoas não sejam esquecidas.

Imagem 2 e 3. Série “Assentamento” 2013.



Com as imagens de Rosana Paulino encerramos essa seção do trabalho, esperando que as leituras possam ter colocado em diálogo as vozes dessas três mulheres negras. Artistas brasileiras que têm dedicado seus trabalhos a explorar os meandros mais profundos e dolorosos da nossa história. Nas considerações a seguir, veremos

como esses trabalhos formam monumentos memorialísticos e podem colaborar para a o estabelecimento sólido de nossa frágil democracia.

4. Considerações finais

Glória a todas as lutas inglórias
Que através da nossa história
Não esquecemos jamais
Salve o navegante negro
Que tem por monumento
As pedras pisadas do cais

João Bosco e Aldir Blanc,
O mestre sala dos mares, 1999, s/p.

“No monumento está a chave.” (ACHUGAR, 2006, p. 172) Para Hugo Achugar o monumento é onde se localiza uma possível chave entre passado e futuro, entre as memórias e sua manutenção ao longo do tempo, entre as gerações e seus acontecimentos, seus feitos, suas fraturas. Ensaiai considerações a respeito do monumento, nesse sentido, seria considerar as obras de arte e os discursos já apresentados anteriormente como monumentos memorialísticos que trazem para o contemporâneo as memórias da escravatura, fazendo com que elas se ganhem força no presente como um conhecimento imprescindível para as novas gerações e se inscreva como demanda necessária ao projeto democrático brasileiro.

São as artistas, nesse caso, que se propõem como mantenedores dessas memórias, corroborando com os postulados de Achugar quando diz que: “assim como houve um tempo para enterrar, ou preservar memórias, agora parece ter chegado o tempo de desenterrar identidades, de ressuscitar histórias, de construir novos monumentos e de desconstruir, ou de transformar, mediante a apropriação, os an-

tigos” (ACHUGAR, 2006, p. 177), ou seja, a partir da apropriação e da montagem e desmontagem desses arquivos, essas artistas atualizam as narrativas da história, não só da escravidão, mas das identidades negras e de suas culturas, engendrando-as no seio de nossa sociedade.

Para que nós não apenas as olhemos, mas para que elas também nos olhem e nos possibilitem perceber, reconhecer essas histórias, como nossas histórias, como parte constituinte do que somos enquanto brasileiros e enquanto humanos. Essas imagens artísticas, sejam elas visuais ou verbais, se estabelecem como um lugar de transformação de consciências tanto individuais, quanto coletivas. Nas palavras de Paul Ricoeur: “A ideologização da memória, e todas as espécies de manipulações da mesma ordem, tornaram-se possíveis através das possibilidades de variação que o trabalho de configuração narrativa dos nossos textos oferece.” (RICOEUR, 2003, p.7.)

Para finalizar, lembramos o teórico francês George Didi-huberman, na seguinte passagem: “Dar a ver é sempre inquietar o ver, em seu ato, em seu sujeito. Ver é sempre uma operação do sujeito, portanto uma operação fendida, inquieta, agitada, aberta. Entre aquele que olha e aquilo que é olhado” (Didi-Huberman, 1998, p.77). Presenciar o monumento seria então deparar-se com as inquietações da nossa história, colocá-la em movimento e abrir o presente para esse processo, reconfigurando nossas maneiras de olhar para si e para o outro.

Referências

- ACHUGAR, Hugo. *Planetas sem boca: escritos efêmeros sobre arte, cultura e literatura*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2006.
- AGAMBEN, GIORGIO. *O que é o Contemporâneo? e outros ensaios*. Chapecó: Ed. Argos, 2009.
- BLANC, Aldir. O mestre-sala dos mares. In: MUSEU da Imagem e do Som (Org.). *João Cândido: o Almirante Negro*. Rio de Janeiro: Gryphus, 1999.
- CARVALHAL, Tania Franco. Sob a égide do cavaleiro errante. *Revista brasileira de literatura comparada*, Niterói, v. 8, n. 8, p. 11-18, 2006.

- CARVALHAL, Tania Franco. *Literatura comparada*. São Paulo: Editora Ática, 1986.
- DAVIS, Angela. *Mulher, raça e classe*. São Paulo: Editora Boitempo, 2016.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Ed. 34, 1998.
- EVARISTO, Conceição. A noite não adormece nos olhos das mulheres In: ASSUMPÇÃO, Carlos de; et al. *Cadernos Negros – os melhores poemas*. São Paulo: Editora Quilombhoje, 1998.
- EVARISTO, Conceição. *Becos da memória*. Florianópolis: Mulheres, 2013.
- EVARISTO, Conceição. Da grafia-desenho de minha mãe, um dos lugares de nascimento de minha escrita. In: ALEXANDRE, Marcos Antônio (Org.). *Representações performáticas brasileiras: teorias, práticas e suas interfaces*. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2007. p. 16-21.
- EVARISTO, Conceição. NÃO ESCRREVEMOS. *Estação Plural*. Entrevista concedida a TV Brasil em 09/06/2017. Disponível em: <http://tvbrasil.ebc.com.br/estacao-plural/2017/06/nao-escrevemos-para-adormecer-os-da-casa-grande-pelo-contrario-diz-conceicao>. Acesso em: 01 mar. 2019.
- HOLLANDA, Heloísa Buarque de. (Org.) *Explosão feminista: arte, cultura, política e universidade*. São Paulo: Companhia das letras, 2018.
- PAULINO, Rosana. *Atlântico vermelho*. São Paulo, 2017. Impressão digital sobre tecido, recorte e costura. 127,0 x 110,0 cm.
- PAULINO, Rosana. *Assentamento*. São Paulo, 2013. Instalação em técnica mista (impressão digital, desenho, linóleo, costura, bordado, madeira, paper clay e video). Dimensão variável.
- POUND, Ezra. *O ABC da literatura*. São Paulo: Cultrix, 2006.
- RICOEUR, Paul. *Memória, história e esquecimento*. Coimbra: Universidade de Coimbra, 2003. Disponível em: http://www.uc.pt/fluc/uidief/textos_ricoeur/memoria_historia
- SAID, Edward W. *Representações do intelectual: as Conferências Reith de 1993*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- SOARES, Victor Dias Maia. Entre Ricoeur e Derrida: o perdão difícil e o perdão im-possível. *Pensando – Revista de Filosofia*, Teresina, v. 7, n. 14, p. 264-284, 2016.
- SOARES, Elza. Coração do mar. In: SOARES, Elza. *A mulher do fim do mundo*. São Paulo: Circus/Natura Musical, 2015. 1 disco sonoro (39:31).

MÉTODO DE ALFABETIZAÇÃO BASEADO DA NEUROCIÊNCIA COGNITIVA

Luciana Vasconcelos da Cruz*

Resumo: Diante das dificuldades encontradas no processo de alfabetização de alguns estudantes, o presente artigo tem por objetivo ressaltar um método de alfabetização baseado na neurociência cognitiva que desenvolve a consciência fonêmica e fonológica para alfabetizar e formar leitores e escritores. Através de pesquisas científicas e avaliação empírica, foi constatado que o ensino sistemático dos fonemas e que o processo de codificação e decodificação ajudam a sanar dificuldades de leituras e estrita dos estudantes em processo de alfabetização e prevenir a dislexia.

Palavras-chave: Neurociência Cognitiva; Consciência fonêmica; Alfabetização.

Resumen: Dadas las dificultades encontradas en el proceso de alfabetización de algunos estudiantes, este artículo tiene como objetivo señalar un método de alfabetización basado en la neurociencia cognitiva que desarrolla la conciencia fonemática y fonológica para alfabetizar y formar lectores y escritores. Por medio de la investigación científica y la evaluación empírica, fue constatado que la enseñanza sistemática de fonemas y el proceso de codificación y decodificación ayudan a sanar las dificultades de las lecturas y escrita de los estudiantes en el proceso de alfabetización y a prevenir la dislexia.

Palabras clave: Neurociencia cognitiva; Conciencia fonémica; Alfabetización.

Introdução

A pesquisa sobre neurociência pode proporcionar uma experiência que aproxima a busca do conhecimento com a realidade dos

* Especialista em Neuropsicopedagogia, pela Faculdade Farmat. E-mail: lucianaf22@hotmail.com.

estudantes. Toda ação humana é realizada por comandos cerebrais, seja as mais simples, ou mais complexas. O cérebro é o órgão que pode ser desenvolvido e estimulado para atuar de forma que facilite a memorização, as aprendizagens motoras, comportamentais e afetivas. E o estudo da Neurociência Cognitiva pode auxiliar os professores a desenvolverem metodologias eficazes, que possibilitem uma forma de aprendizagem significativa desde os primeiros anos de escolarização, facilitando processos de ensino-aprendizagem.

Nessa perspectiva, percebe-se que muitas vezes no processo de alfabetização muitos estudantes sentem dificuldades em ler e escrever. Por isso, a insegurança, o medo de ler errado leva-os a pensar que ler é uma tarefa difícil, isso também acontece com a escrita, escrever parece um trabalho árduo que causa desespero. Deste modo, observou-se que um dos principais motivos dessas dificuldades é a falta de consciência fonêmica, o entendimento (consciente) de que cada palavra é constituída de uma série de fonemas, ou seja, os sons que as letras representam.

Nesse viés, várias pesquisas apontam que o papel da consciência fonêmica e fonológica para aquisição da leitura e escrita pode ser fator primordial para o seu sucesso ou fracasso. E que procedimentos para desenvolver atividades metalingüísticas podem ajudar crianças com dificuldades a desenvolverem tais habilidades com mais segurança. (CAPOVILLA, 2000; GUIMARÃES, 2003).

O presente Artigo tem o objetivo de mostrar que o estudo da Neurociência Cognitiva é importante para desenvolver métodos eficazes de ensino que trabalham com o desenvolvimento do cérebro e com a prevenção de algumas dificuldades de aprendizagem, como a dislexia. Além disso, o artigo apresenta um estudo sobre desenvolvimento da consciência fonêmica e de textos e atividades apropriadas para facilitar a alfabetização.

Conceito de Neurociência Cognitiva

Dentro dos estudos realizados, uma boa conceituação da Neurociência Cognitiva é apresentada pela professora de fisioterapia Laurie Lundy-Ekaman (2004) que ressalta os estudos e pesquisas nos campos dos pensamentos, aprendizagem e memória. Outra conceituação é a de Gazzaniga e Heatherton (2005, p. 55): “A base desse campo é que o cérebro possibilita a mente e permite atividades cognitivas, como o pensamento, a linguagem e a memória”. Porém, a conceituação mais ampla, destacando o carácter interdisciplinar da Neurociência Cognitiva, é a de Kandel; Cols (2003) que a considera como:

Uma combinação de métodos de uma variedade de campos – biologia celular, neurociências de sistemas, neuroimagem, psicologia cognitiva, neurologia comportamental e ciência computacional – deram origem a uma abordagem funcional do encéfalo denominada neurociência cognitiva. (KANDEL; COLS, 2003, p. 382)

Sobre esse mesmo viés Lent (2001), vem abordando a Neurociência Cognitiva como uma ciência que trata das capacidades mentais mais complexas, geralmente, típicas do homem como, por exemplo, a linguagem, a autoconsciência e a memória. Nessa perspectiva, dentro desse conjunto de disciplinas, Benarós et al. (2010) destacam que a neurociência cognitiva foi a que, provavelmente, possibilitou as maiores contribuições geradas durante a última década sobre a educação. Para a autora, do ponto de vista fisiológico, o cerebelo ou pequeno cérebro é a parte do encéfalo responsável pela aprendizagem e memória procedimental ou dos comportamentos cotidianos como caminhar, falar, andar de bicicleta e nadar, dentre outros comportamentos.

Já no entendimento de Bartoszeck (2013), sobre essa temática, apontam que existem sete princípios da Neurociência:

1. Aprendizagem, memória e emoções ficam interligadas quando ativadas pelo processo de aprendizagem.
2. O cérebro se modifica aos poucos fisiológica e estruturalmente como resultado da experiência.
3. O cérebro mostra períodos ótimos (períodos sensíveis) para certos tipos de aprendizagem, que não se esgotam mesmo na idade adulta.
4. O cérebro mostra plasticidade neuronal (sinaptogênese), mas, maior densidade sináptica não prevê maior capacidade generalizada de aprender.
5. Inúmeras áreas do córtex cerebral são simultaneamente ativadas no transcurso de nova experiência de aprendizagem.
6. O cérebro foi evolutivamente concebido para perceber e gerar padrões quando testa hipóteses.
7. O cérebro responde, devido à herança primitiva, às gravuras, às imagens e aos símbolos.

Neste sentido, pode-se considerar que o conhecimento da neurociência poderá ser capaz de ajudar os profissionais de educação a desenvolverem atividades que estimulem o cérebro a aprender, através de novas experiências e desafios que incitem a capacidade cerebral, modificando sua estrutura, adaptado-o a uma nova realidade. Assim, se os estudantes forem fomentados desde a primeira infância com métodos apropriados para ampliar a plasticidade (capacidade adaptativa do sistema nervoso central) poderão desenvolver a inteligência com mais rapidez. Ademais se continuarem recebendo uma educação que provoque estímulos cognitivos, será desenvolvida a memória, a linguagem e emoção na construção de um ser humano integral, consciente que pode aprender ao longo da vida.

Este estudo traz um método de alfabetização que estimula o cérebro de forma consciente, com atividades que associam letras e sons, além de jogos, brincadeiras e leituras apropriadas. A pesquisa científica baseou-se na Neurociência para abordar a importância do estímulo do cérebro para evitar problemas de aprendizagem e desenvolver leitura e escrita com eficiência.

Conceito de consciência fonêmica

Segundo Oliveira (2008), consciência fonêmica é a capacidade de identificar, utilizar, pensar e brincar com os sons das palavras. Antes de aprender a ler as crianças precisam ter consciência de como os sons funcionam nas palavras. Precisam compreender que as palavras são feitas de sons, representados pelos fonemas. Essa aprendizagem, comprovadamente, está fortemente associada ao processo de decodificação: se realizada, leva ao sucesso; se ausente, pode causar dificuldade.

Cabe ressaltar, de acordo com autor, um aspecto importante: som e fonema não é a mesma coisa. Fonema não existe concretamente, é uma abstração. Do ponto de vista da lingüística, fonema não é um som. Quando ouvimos alguém falar ba-be-bi-bo-bu abstraímos o som /b/, fonema – representado sempre entre / /. No caso das consoantes, é impossível pronunciá-las sem o recurso de uma vogal, por isso mesmo elas são chamadas consoantes. Isso é diferente nas vogais, que efetivamente possuem vários sons; letra “e”, por exemplo, contém diversos sons: é, ê, i. O mesmo ocorre com a letra “o”. Na prática, é muito difícil explicar as crianças o conceito de fonema, e a diferença entre som e fonema.

Nesta perspectiva, é mostrado que o conceito de “consciência fonêmica” envolve dois termos: consciência e fonema. Assim, Oliveira (2008) discorre que a conscientização dos sons é importante porque ouvimos e falamos frases e palavras inconscientemente. Isso acontece

porque fomos acostumados a prestar atenção ao sentido – e não no som das palavras. Para compreender o princípio alfabético – base fundamental para posterior processo de decodificação é necessário tornar consciente que determinados sons modificam o sentido de uma palavra. Esse procedimento se faz por meio de processos de análise (juntar) e síntese (separar) de fonemas associando-se desde logo o fonema com o nome da letra ou as letras que os representam.

De acordo com Oliveira (2008) a consciência dos fonemas é importante, visto que os alunos que desenvolvem essa competência se tornam melhores leitores e escritores, além da consciência fonética ajudar na compreensão do princípio alfabético. Os alunos que não desenvolvem essa competência apresentam mais dificuldade para decodificar as palavras e, conseqüentemente, para aprender a ler e a escrever. Decifrar o alfabeto significa transpor uma sequência de sons da fala para o código escrito. Essa transposição não é imediata. Ela parte de uma base fonológica – a capacidade de discriminar sons – e de uma base alfabética – a capacidade de identificar os sons específicos de uma palavra. Isso é que permite, posteriormente, a transposição dos sons para as letras e vice-versa – fundamental para a aprendizagem de leitura e para a ortografia. Muitos erros ortográficos se devem a falta de correspondência entre os sistemas de fonemas e de grafemas. Os dialetos e pronúncias locais tornam a tarefa do aluno ainda mais desafiante em algumas comunidades, o que requer uma atenção especial do professor na explicação dos fonemas que compõem as palavras usadas na língua padrão. (OLIVEIRA, 2008, p. 91-95). Nesse sentido, Oliveira (2008, p. 95), vem definir:

A consciência fonêmica não é o mesmo que consciência fonológica. A consciência dos sons é uma capacidade mais geral, denominada consciência fonológica. Ela se refere ao reconhecimento e discriminação de determinados aspectos do som, como ritmo, rima, alienação, entonação, etc. Também é parte desse processo mais geral descobrir o que é

uma palavra e que uma palavra é diferente de uma frase, ou de outra palavra. As atividades que desenvolve consciência fonológica se baseiam nas tradições culturais - jogos, brincadeiras, trava-línguas, jogos de palavras, assonância e aliteraões – que proporcionam dos vários sons que compõem as palavras. (OLIVEIRA, 2008, p. 95)

Ainda nos estudos de Oliveira (2008), desenvolver consciência fonêmica requer o contato com palavras e letras que a forma. E mais, requer identificar segmentos ainda menores que as letras, ou seja, a capacidade de abstrair os sons correspondentes às letras de uma palavra (decodificação). O objetivo de desenvolver a consciência fonêmica consiste em preparar o aluno para descobrir o princípio alfabético. Ou seja: descobrir que as letras representam fonemas (que normalmente se diz ao que são sons, por uma razão de simplificação didática). Descobrir essa relação não é intuitivo. Descobrir o princípio alfabético não significa que o aluno que já saiba ler, isto é, de transcrever qualquer fonema e grafema, e vice-versa. Significa apenas que, a partir da consciência dos fonemas – uma abstração – ele vai se tornando capaz de descobrir uma regra ou princípio: letras correspondem a sons. Muda-se o lugar da letra, muda-se o som da palavra. E naturalmente, vai observar que também muda o sentido da palavra. A decodificação envolve usar as regras de conversão próprias ao sistema alfabético, ou seja, a conversão de letras em sons e abstrair os sons representados pelos fonemas. (OLIVEIRA, 2008, p. 96)

O autor ressalta também que todas as competências relevantes para o processo de aprender a ler e escrever depende de duas habilidades intelectuais: analisar e sintetizar. Isso vale para sons, letras, palavras, frases, parágrafos, textos. Ler em qualquer etapa da vida envolve essas duas competências intelectuais. O que muda é o foco da análise e da síntese. Ora, essas atividades se concentram no som, nas letras, nas palavras, nas frases, nos textos ou mesmo no contexto.

Nesse viés, define que a análise consiste em decompor uma palavra em partes (dino-ssau, ou di-no-ssau-ro ou /d/i/dinnnnno+s-ssau-ro). Normalmente o procedimento vai do maior para o menor (palavra, pedaço de palavra, sílaba, grafema e fonema). Conforme já foi observado anteriormente, a capacidade de análise não se esgota na decomposição, mas envolve a identificação das correspondências entre sons e letras. A síntese consiste no movimento contrário – partir de pequenos pedaços da palavra Dinossauro para formar a palavra. Na fase de desenvolvimento da consciência fonêmica as regras são as da fonética e as atividades são orais.

Algumas atividades são eficientes para desenvolver consciência fonêmica:

- Isolar fonemas – reconhecer sons individuais numa palavra;
- Identificar fonemas – reconhecer o mesmo som em palavras diferentes;
- Categorizar fonemas – reconhecer palavras que tem som diferente;
- Sintetizar fonemas – combinar fonemas que ouviu para formar uma palavra;
- Analisar fonemas – separar uma palavra em seus distintos sons, contando ou batendo palmas a cada som;
- Eliminar fonemas – reconhecer a palavra que sobra quando se elimina um fonema;
- Acrescentar fonema – criar novas palavras acrescentando um fonema a uma palavra dada;
- Substituir fonemas – substituir um fonema por outro para formar novas palavras.

(OLIVEIRA, 2008, p. 97-98)

Problemas de leitura e escrita

Na pesquisa realizada, pode-se constatar que os distúrbios de leitura e escrita atingem uma parcela significativa de crianças de idade escolar. O problema específico de leitura é geralmente chamado de dislexia, distúrbio em que a criança, apesar de ter acesso à escolarização regular, falha em adquirir as habilidades de leitura, escrita e soletração que seriam esperadas de acordo com seu desempenho intelectual.

Atualmente, com os avanços da neurociência cognitiva, é possível compreender os aspectos neurológicos e cognitivos que subjazem aos padrões comportamentais encontrados na dislexia, permitindo não somente uma compreensão teórica mais abrangente da dislexia, mas também uma atuação prática mais eficaz. Estudos realizados mostram que um fator importante que influencia a dislexia é o tipo de instruções para a alfabetização que a criança recebe. Assim, ressalta-se que além de ser um procedimento bastante eficaz para a alfabetização de crianças disléxicas, o método fônico também tem se mostrado o mais adequado ao ensino regular de crianças com distúrbios de leitura e escrita. Além da intervenção que pode ser feita quando o problema de leitura já se manifestou.

Estudos mostram ainda que quanto maior a idade da criança e, portanto, quanto mais tempo se passa com a dificuldade de leitura e escrita, tanto menores são os efeitos da intervenção (OLSON et al, no prelo). Portanto, é essencial intervir o mais precocemente possível, de preferência antes da introdução formal da leitura, prevenindo ulteriores problemas na aquisição de leitura e escrita. (CAPOVILLA, A. G. S; CAPOVILLA, F. C., 2000)

Considerações finais

A evidência científica e pesquisas empíricas mostram que o estudo da neurociência, da consciência fonêmica, ou seja, capacidade

de identificar, utilizar, pensar e brincar com os sons das palavras pode ajudar na prevenção e intervenção de dificuldades de leitura e escrita. E que o treinamento de atividades fonológicas produz efeitos positivos sobre tais habilidades. Então, percebe-se que se torna necessária a intervenção explícita do professor para desenvolver no aluno a compreensão de que as letras representam fonemas, unidades sonoras abstratas da língua, para assim desenvolver competências de leitura e escrita.

Considerando que o processo de aprendizado pode variar para cada indivíduo, faz-se necessária a utilização de inúmeras estratégias pedagógicas para descobrir que tipo de técnica ou processo deverá ser utilizado com cada um deles. Porém, segundo a pesquisa apresentada, constatou-se que o Método de Alfabetização baseado na Neurociência Cognitiva, o Método Fônico, é um método eficaz para prevenir e tratar problemas de leitura e escrita, e se bem trabalhado, junto com outras técnicas que desenvolvam fluência de leitura, como a familiaridades com livros impressos e exposições dos gêneros textuais que auxiliam no processo de leitura e compreensão de textos, poderá transformar o aluno em um leitor e escritor proficiente e minimizar possíveis problemas de alfabetização.

Referências bibliográficas

BARTOSZECK, A. B. *Neurociência na Educação*. [S.l.:s.n.], 2003. Disponível em: <http://www.geocities.ws/flaviookb/neuroedu.pdf>. Acesso em: 28 set. 2015.

BARTOSZECK, A. B. *Neurociência em benefício da Educação*. Diferentes olhares que se complementam. [S.l.: s.n.], 2013. Disponível em: http://neuropsicopedagogiana-saladeaula.blogspot.com.br/2013_07_01_archive.html. Acesso em: 30 de abr. 2015.

CAPOVILLA, A. G. S; CAPOVILLA, F. C. *Problemas de leitura e escrita*. Como identificar, prevenir numa abordagem fônica. São Paulo: Memnon, 2000.

COSENZA, R.; GUERRA, L. *Neurociência e educação: como o cérebro aprende*. Porto Alegre: Artmed, 2011.

GUIMARÃES, S. R. K. Dificuldades no desenvolvimento da lactoescreita: O papel de habilidades metalingüísticas. *Psicologia: Teoria e Pesquisa*, Brasília, v. 19, n. 1, p. 33-45, jan./abr. 2003.

KANDEL, E. R.; SCHWARTZ, J. H.; JESSEL, T. M. *Fundamentos da Neurociência e do comportamento*. Rio de Janeiro: Dewartice-Hall do Brasil, 1997.

LENT, R. *Cem bilhões de neurônios?: conceitos fundamentais da neurociência*. 2. ed. São Paulo: Editora Atheneu, 2010.

OLIVEIRA, J. B. A. e. *ABC do Alfabetizador*. 8. ed. Brasília: Instituto Alfa e Beto, 2008.

Normas da Revista

A Revista **Rascunhos Culturais** aceita textos inéditos sob forma de artigos e, eventualmente, traduções, entrevistas, resenhas, ensaios, resumos de livros e ficção de interesse para os estudos das ciências humanas, especialmente os que abrangem as pesquisas em torno das áreas de Letras, História e Educação. Os textos são submetidos a parecer *ad hoc* do Conselho Científico e devem atender às seguintes exigências:

I. Formatação:

1. Extensão: 8 a 15 laudas, considerando dentro desse limite todas as partes do artigo;
2. Fonte: Times New Roman, tamanho 12;
3. Espaço entrelinhas: 1,5;
4. Formato da página: A4;
5. Margens: 3 cm (esquerda e superior), 2cm (direita e inferior) com recuo de 1 cm em início de parágrafo;
6. Alinhamento do parágrafo: Justificado;
7. Título centralizado, palavras em maiúsculas e em negrito (um espaço em branco depois);
8. Nome do autor(a), obedecendo maiúsculas e minúsculas conforme necessário. Colocar em nota de rodapé (na primeira página) informações sobre o autor (a), tais como: Instituição – SIGLA (Universidade a que esta filiado) do proponente, titulação e e-mail (esse último, apenas se o autor quiser que seja divulgado na revista) em fonte Times New Roman, tamanho 10, espaço 1, alinhamento justificado, numeradas a partir de 1, usando-se para tal fim o recurso automático do Word para criação de notas de fim. Não precisam ser enviados em arquivo separado;

9. **Resumo:** (escrito em maiúsculas e minúsculas conforme necessário e negrito). Texto de no mínimo 80 e no máximo 200 palavras que explicita a proposta delimitada de discussão vinculada ao tema geral proposto, digitado em espaço simples, Times New Roman, tamanho 12, sem adentramentos ou parágrafos (um espaço em branco);

10. **Palavras-chave:** (escrito em maiúsculas e minúsculas conforme necessário e negrito), 3 a 5 palavras-chave digitadas em espaço simples, Times New Roman, tamanho 12, sem adentramentos, que direcionem para a área específica do artigo (um espaço em branco);

11. Resumo e palavras-chave em língua estrangeira (espanhol, inglês, francês ou italiano), seguindo as mesmas regras usadas para o resumo e palavras-chave em português;

12. Subtítulos (se houver): (escrito em maiúsculas e minúsculas conforme necessário e negrito), com recuo de 1 cm em início de parágrafo;

13. Tipo de arquivo: Word for Windows (extensão doc);

14. Nome do arquivo: Artigo_NomedoArtigo (Exemplo: Artigo_Das imagens e tintas)

15. Páginas não numeradas;

16. Uso de itálico para destacar palavras e expressões em língua estrangeira (evitar expressões sublinhadas ou em caixa alta);

I.II. Ordem das partes dos artigos:

1. Título;

2. Resumo e palavras-chave em português;

3. Resumo e palavras-chave em língua estrangeira;

4. Corpo do artigo;

5. Subtítulo;

5. Referências;

6. As notas explicativas, se houver, devem aparecer na mesma página da indicação, em fonte Times New Roman, tamanho 10, espaço 1, alinhamento justificado, numeradas a partir de 1, usando-se para tal fim o recurso automático do Word para criação de notas de fim.

7. Anexo(s), se houver.

II. Obras citadas (válido para artigos, monografias e dissertações):

1. Citações com menos de 3 linhas: dentro do corpo do texto, entre aspas duplas, sem uso de itálico;

2. Citações com mais de 3 linhas: destacadas do texto, com recuo de 2 cm com relação à margem do texto em que não há parágrafo, sem aspas, fonte Times New Roman tamanho 11, espaço 1,0, alinhamento justificado.

3. Em ambos os casos, o autor deve ser citado ao final da citação, entre parênteses pelo sobrenome, em maiúsculas, separado por vírgula da data de publicação. Ex: (SILVA, 1987). Quando for necessário, a especificação da(s) página(s) deverá seguir a data, separada por vírgula e precedida de “p.” Ex: (SILVA, 1987, p.100). Se o nome do autor estiver citado dentro do texto, pode-se apenas indicar a data e a página (se necessário), entre parênteses. Ex: “Silva (1987) assinala que etc...” As citações de diversas obras de um mesmo autor, publicadas no mesmo ano, devem ser discriminadas por letras minúsculas após a data, sem espaçamento. Ex: (SILVA, 2000a). Quando a obra tiver dois ou três autores, todos poderão ser indicados, separados por ponto e vírgula. Ex: (SILVA; SOARES; SOUZA, 2000). Quando houver mais de três autores, indica-se o primeiro seguido de “et al”. Ex: (SILVA et al., 2000).

4. As referências, limitadas aos trabalhos efetivamente citados no texto, deverão obedecer às normas mais recentes da ABNT.

A título de exemplificação, reproduz-se a seguir o padrão a ser adotado para citação de livro, capítulo de livro, artigo e obra acessada via Internet:

Livro:

SOBRENOME DO AUTOR, Nome do autor. *Título do Livro*. Tradução (Quando necessário). Local de publicação: Editora, Ano de publicação (Ano da publicação original, quando necessário).

Exemplo:

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética, a teoria do romance*. 4. ed. São Paulo: Hucitec, 1998 (1978).

Capítulo de livro:

SOBRENOME DO AUTOR DO CAPÍTULO, Nome do autor do capítulo. “Título do Capítulo”. In: SOBRENOME DO AUTOR/EDITOR DO LIVRO, Nome do autor/editor do livro. *Título do Livro*. Local de publicação: Editora, Ano de publicação (Ano da publicação original, quando necessário). Número das páginas, precedidos de “p.”

Exemplo:

HALL, Stuart. "The Question of Cultural Identity". In: HALL, S.; HELD, D.; MCGREW, T. (eds). *Modernity and its Futures*. Cambridge: Polity Press, 1992. p. 274-325.

Artigo publicado em periódico:

SOBRENOME DO AUTOR, Nome do autor. "Título do artigo". *Nome do Periódico*, local de publicação, volume ou número, números inicial e final das páginas do artigo, precedidos de "p.", ano de publicação (ano da publicação original, quando necessário).

Exemplo:

LANGER, Eliana Rosa. "A estrutura do livro Esaías". *Revista de Estudos Orientais*, São Paulo, n. 3, p. 95-106, 1999.

Obra acessada via Internet:

SOBRENOME DO AUTOR, Nome do autor. *Título do artigo* ou *Título do Livro*. Disponível em: endereço da página. Acesso em: data do último acesso (Ano da publicação original, quando necessário). Números das páginas inicial e final (se houver), precedidos de "p."

Exemplo:

OLIVEIRA, Bernardo B. C. *Leitura irônica do texto urbano*. Aparentamentos sobre uma frase de Walter Benjamin, à luz de Poe e Auster. Disponível em: <<http://www.revistaipotese.ufjf.br/volumes/14/cap06.pdf>>. Acesso em: 22 Fev 2008 (2004). p. 79-89.

Observação: 1) deve-se pular uma linha antes e depois no caso de **citações recuadas** e de **subtítulo**. 2) usar as mesmas exigências da citação em recuo para a construção da **epígrafe**. 3) Não pular linha na **página de referências**.

Originais formatados fora das normas serão automaticamente descartados.

*. Conceitos teóricos, ideias e adequação vocabular e linguística são de responsabilidade dos autores.

* Os autores dos trabalhos aceitos para publicação receberão dois exemplares do número da *Rascunhos Culturais* em que seu texto estiver publicado.

Os originais devem ser enviados em arquivo anexado à mensagem de e-mail para o endereço eletrônico revistarascunhos@gmail.com

Contato (67) 3291-0210/0202 Professora Geovana Quinalha de Oliveira

Escritos culturais do Paraguai contemporâneo

Dossiê: Literatura Paraguaia

Xirú: amigo-enemigo. Sobre la (im)posibilidad de las fronteras

Rocco Carbone e Laura Kornfeld

Lírica contemporânea paraguaya: Susy Delgado y la poesía del desarraigo – caminhos à descolonização

Lilibeth Janneth Zambrano Contreras, Gilmei Francisco Fleck e Cristian Javier López

As personagens subalternas em Josefina Plá

Facunda Concepción Mongelos Silva e Rosana Cristina Zanelatto Santos

As representações das personagens femininas na obra *El Callejón Oscuro*, de Susana Gertopán

Cynara Almeida Amaral Piruk e Alexandra Santos Pinheiro

***Caballero* (1986), de Guido Rodríguez Alcalá: uma voz dissonante frente ao revisionismo histórico paraguaio**

Adenilson de Barros de Albuquerque

América latina como arquivo: Josefina Plá lê os brasileiros

Daiane Pereira Rodrigues

“Las cigarras anuncian algo...” escrituras del Paraguay en la obra de Lia Colombino

Lisbeth Juliana Monroy Ortiz

Xirú: uma leitura cultural da tríplice fronteira Brasil, Paraguai e Argentina

Damaris Pereira Santana Lima

Temática livre

Educação e gênero: notas de um relato pessoal acerca dos sujeitos da não-inserção, da exclusão, da dissidência

Flávio Adriano Nantes

Violência e despatologização da homossexualidade: contribuições da psicanálise freudiana e da teoria crítica da sociedade

Ângelo Ferro e Branca Maria de Meneses

Margem e exílio na literatura brasileira regional e clariciana

Marta Francisco de Oliveira

Uma, três mulheres negras: feminismo e memória em Conceição Evaristo, Elza Soares e Rosana Paulino

Eliel Calves, Luiz Carvalho e Nathália Flores Soares

Método de alfabetização baseado da neurociência cognitiva

Luciana Vasconcelos da Cruz

ISSN 2177-3424



9 772177 342009