

O CORPO FEMININO NO IMAGINÁRIO DA GUERRA DO PARAGUAI

Alai Garcia Diniz

Universidade Federal de Santa Catarina/Universidade de São Paulo

Onde localizar a cultura hoje? Segundo Homi Bhabha estamos vivendo nas fronteiras do presente, a cultura está por um triz, na esfera do limiar.

Não há um novo horizonte e a busca de um passado que ficou atrás pode ser a sustentação de velhos mitos¹. Baseio-me nesta acepção para ver a cultura do Rio da Prata como uma brecha que tem na Guerra do Paraguai um ponto de articulação de diferenças culturais.

Para estudar a construção de algumas subjetividades assumo o risco de tomar a Guerra do Paraguai como tema recorrente na cultura regional platina. O sentido não é o de mistificar esse momento destrutivo entre entidades coletivas que lutavam mais interna do que externamente pela criação de um consenso ideológico chamado “nação”, ainda que esta cultura de consenso fosse costurada por discriminações, hierarquizações; em suma exclusões de etnias, gênero e dogmas.

Após a independência, as narrativas do Paraguai, Argentina, Uruguai e Brasil pretendiam estabelecer-se com bens culturais próprios – fundamentais na castração interna de outras línguas, sujeitos e posições – que construam a idéia de “nação”. A perspectiva transnacional da cultura abre uma brecha para procurar como esses discursos se degladiavam, assimilavam-se, dialogavam e orquestravam uma milonga regional.

É a partir deste contexto de globalização que busco a literatura como região, num movimento exploratório de um momento histórico concebido como trajetória que vai revelar também distintas construções em diferentes países.

As interações de textos, discursos e versões que pretendo misturar nesta rede podem revelar subjetividades pisadas pelos saltos do clarim unificador da “pátria”.

O corpo da retaguarda

Reavivando a memória da guerra às avessas, buscando nas entrelinhas, nas valas anônimas do não dito, nas frinchas do subentendido, nas frestas de um arquivo escondido das traças para ser lido só cinquenta anos

¹ Bhabha, Homi K. *The location of culture*, London, Routledge, 1994, p.1.

depois², podem surgir as atrizes dos bastidores de um exército sem nome nem hierarquia, que também viveram o cotidiano desse jogo de fronteiras que desenhou limiares, povoou de "heróis" umas histórias e de "tiranos" ou traidores a outra e inventou, através de limites imaginários os consensos interiores denominados "nações". Sem direito a patente, a cavalo, a abrigo e a comida essas testemunhas sofreram as consequências da disputa e seus desatinos. No bojo das narrativas formais ou de memória, afinal o que sabemos dessas personagens que alimentaram de corpos esses exércitos, serviram de troféus aos aliados, protegidas ou violentadas pelos vitoriosos de Cerro-Corá?

São tênues os vestígios, principalmente os que elas próprias nos deixaram, ocupadas em fabricar e alimentar os seres que substituiriam os que jaziam nos campos de Curupayti, Estero Bellaco ou Tuiuti. Embora não exigisse força física, a escritura exigia papel, era ato político, portanto público, logo tarefa masculina.

Por isso é preciso um percurso amplo para achar algum olhar masculino que as notaram, alguma sombra de saia no meio da iconografia da batalha que um Cándido López sugere e que Pedro Américo jamais pintou.

Alguma memória que perdida por aí revelasse, de passagem, rostos femininos vitimados pelo cólera, como em Taunay de *A retirada da Laguna* ou a presença de "um mundo de senhoras ou senhoritas", seguidoras dos "amáveis brasileiros", que causavam certo desconforto ao coronel León de Palleja, ao tirar suas calças, medida imprescindível para atravessar os banhados de Timboy³.

Na obra de Alfredo d'Escagnole Taunay, um relatório militar, o amanaense narra o grande fracasso da estratégia brasileira que conseguiu deter a invasão do Paraguai no Mato Grosso, mas não pode sustentar a invasão brasileira pelo nordeste paraguaio. Ao expor os corpos da expedição do Mato Grosso, o olhar do oficial obedece à ordem hierárquico-militar:

"No dia seguinte desfilou o corpo diante do comandante. Já a vanguarda, composta como era de homens de nossa cavalaria desmontada, devia dar-lhe motivos de reflexão... Após eles marchava o vigésimo primeiro batalhão de linha, procedendo uma bateria de duas peças raiadas, depois o vigésimo batalhão, outra bateria igual à primeira... e afinal as bagagens, o comércio com a sua gente e material, e as mulheres dos soldados bastante numerosas"⁴.

A topografia do desfile configura o propósito da identificação de um corpo de guerra que enfrenta o inimigo unificado. O corpo masculino ma-

² Caso célebre das *Memórias* de Visconde de Taunay, confiado ao Instituto Histórico e Geográfico em 1893, só poderia ser aberto após cinquenta anos da data de sua entrega à instituição.

³ Palleja, León de. *Diario de la Campaña de las Fuerzas Aliadas contra el Paraguay*, Tomo 1, Montevideo. M.I.P.F.S, Biblioteca Artigas, 1960, p.55-56. (A primeira edição data de 1865-1866 como correspondência para o jornal uruguaio "El Pueblo").

⁴ Taunay, A. E. *A retirada da Laguna*, 10.ed., S. P., Melhoramentos, 1935, p.32.

nifesta-se como corpo de guerra, arma leve, coesa, de material mais delicado que antecede as outras armas de ferro, as pesadas. O corpo feminino é isolado, segregado após os objetos, mercadorias e maletas. Não era à toa que no vocabulário corrente da região do Mato Grosso, chamassem "mala" à mulher⁵.

Na oitava carta, relatando o andamento das tropas em direção a Uruguayana, Palleja explica: "El General ordenó que las carretas y mujeres quedaran en este lugar, hasta después del combate... pobres brasileñitas, que tuvieron que desprenderse de los brazos de sus amantes y esposos"⁶.

Esses fragmentos servem para representar transnacionalmente a exclusão do corpo feminino de retaguarda através da posição reificada, seja como mala, seja como carreta.

O testemunho bélico do corpo de vanguarda também era o de um naturalista que aproveitava a marcha da guerra para explorar a fauna e a flora. Nisto se assemelhavam Taunay — o tenente brasileiro, descendente de franceses — ao coronel sevilhano León de Palleja que adotara a nacionalidade uruguaia. A crônica epistolaria do coronel também pretendia dotar a civilização de informações pertinentes sobre a natureza visando futuros empreendimentos ferroviários ou de exploração manufatureira.

Em outro texto de Taunay há mais pistas sobre a posição deste sujeito que vê as "soldadeiras". Aproveito para cunhar em português — soldadeiras — o termo que traz a memória das mulheres que na Revolução Mexicana tiveram um papel destacado e sobrevivem nos "corridos" e fotos e fazem parte do imaginário da Revolução de 1910. Preocupado com o lento movimento do exército, Taunay expõe:

"Uma das grandes condições de êxito na guerra presente é a mobilidade, função necessária do aligeiramento da bagagem, cujo imenso trem não poderia nunca vencer as agruras das serras e penedias... Na Europa é prontamente executado mas é problema difícil no nosso, em que cada oficial julga-se no direito de arrastar após si pesada carretilha... de comodidades, além de grande número de mulheres, que representam outras tantas exigências de comodos..."⁷.

Vale a pena observar a distância entre os dois relatos de Taunay: um é no começo da guerra, em 1866-1867 e este no final (1869-1870). As mulheres que eram parte da "bagagem do soldado", agora subiram de posto pois surge como "comodidade" do oficialato. E com direito, elas também a "comodidades". Ao que parece elas adquiriram algum status e embora se apresentem como impedimento a uma concepção "civilizada" do ato bélico, o olhar do narrador as reconhece como parte idiosincrática dessa viagem que a marcha persecutória da guerra significava nesta fase sacrificial.

⁵ Vide Taunay, A. E. *Em Mato Grosso invadido*, São Paulo, Melhoramentos, 1929, p.19

⁶ Palleja, L. de. *Op.cit.* Nota 3, p.73.

⁷ Taunay, A. E. *Cartas de Campanha — A cordilheira: agonia de López (1869-1870)*, p.19.

Essa jornada transnacional em busca do corpo de retaguarda em ambos os lados da contenda combina-se, às vezes, em fogo cruzado. De um lado, Juan Crisóstomo Centurión, historiador lopista, nega que tivesse havido mulheres lutando no exército paraguaio. Comenta, isto sim, que no dia 16 de agosto de 1869 o Marechal deu ordem para que as numerosas famílias que acompanhavam o exército voltassem a seus lares: "Muchas familias acataron esta disposición; pero muchas otras, prefirieron correr la suerte que la Providencia deparara al Ejército"⁸.

De outro, Taunay na obra *Cartas de Campanha* remexe documentos abandonados pelos paraguaios no acampamento de Patiño-Cuê, ao saírem às pressas, e comenta que encontrou "passes para duas mulheres sargentas à frente de uma Companhia de Companheiras"⁹.

Vivas na literatura oral e escondidas na documentação oficial como combatentes, "las residentas" figuram como famílias ou "mães" que acompanhavam os filhos ainda meninos ao serem convocados para o serviço militar. O xamã da cultura multiétnica e plurilingüística do Paraguai, Augusto Roa Bastos, ao resumir a memória coletiva contida na cena mitológica de emulação de López em Cerro-Corá, traz de volta a coluna feminina para recompor o quadro final da guerra:

"Las mujeres desnudas y espectrales vagaban por el monte masticando raíces y gordos gusanos silvestres, bebían en los arroyos... La rabia y el furor brillaban en los ojos desde el fondo de las cuencas excavadas en las caras acalaveradas... cargaban las cajas de proyectiles y formaron un batallón que fue creciendo hasta formar un ejército redivivo de mujeres hirsutas, hambrientas y feroces, y a las que estaba reservada una nueva guerra más despiadada aún que la anterior. Esas fueron las últimas y terribles Amazonas del Paraguay"¹⁰.

Esta representação contemporânea de mulheres abre para um campo intertextual de velhos mitos. Roa elabora, de modo antropofágico um dos relatos do império hitita que o culto da literatura grega trouxe no bojo da cultura eurocêntrica. Na reelaboração roabastiana do mito das Amazonas derruba-se o imaginário de uma identidade nacional baseada no corpo masculino da guerra. Renasce uma nova horda feminina para lutar contra um inimigo muito mais poderoso, o da cultura desterritorializada de uma era virtual em que os mitos convivem no balanço pós-moderno da memória sem fronteiras.

Outro corpo feminino de retaguarda, o de "las destinadas", aparece no relato de Madame Dorothea Duprat de Lasserre, devidamente apropriado pelo brasileiro José Arthur Montenegro em *Guerra do Paraguai*.¹¹ O testemu-

⁸ Centurión, Juan Crisóstomo. *Memorias o Reminiscencias Históricas sobre la Guerra del Paraguay*, Asunción, ed. El Lector, vol. IV, p.83.

⁹ Taunay, A. E. op.cit. Nota, p.42.

¹⁰ Roa Bastos, Augusto. *El Fiscal*, Buenos Aires, ed. Sudamericana, 1993, p.34.

¹¹ Montenegro, José. *Guerra do Paraguai*, Rio Grande, Livraria Americana, 1893.

nho de uma das mulheres condenadas a seguir o exército de López por pertencer a uma família de traidores serve aos interesses brasileiros, na medida em que a narração, pobre e linear de sofrimentos infligidos àquelas famílias, alivia algumas acusações feitas à milícia brasileira de saques e roubos a solares assuncenos. Através de um assalto a esse corpo feminino de "la destinada", o tradutor pretende que o leitor acredite em sua história, pois, contrariamente à maioria da população indígena paraguaia, Dorothea é de família européia, branca, e educada... com toda esta estirpe seria incapaz de mentir sobre fatos tão relevantes, afirma no rodapé o organizador brasileiro esbanjando uma lógica etnocêntrica de que nem só um ser decidmonônico é capaz.

Um corpo fora da lei: Madame Lynch

Essa terrível invenção, a guerra, já foi pintada como cheia de línguas. Seus rumores impulsionavam as pessoas a um mundo de segredos, conversões, lendas, confissões, metamorfoses e renascimentos. Portanto, a guerra que engendra a morte pode também ser a mãe de mitos.

Em 1870, no final da guerra, o jornalista uruguayo Hector Florencio Varela, um dos filhos de uma geração de escritores exilados pela ditadura de Rosas, publica o romance *Elisa Lynch*. A viagem simbólica que se destina a fundar o mito "La Lynch" chega ao fim mas o projeto literário que supunha um segundo romance fica incompleto. Então vale a pena começar a leitura pelo limite da obra, pelo ponto de truncamento que construiu o projeto simbólico.

" — Me quiere usted dispensar un favor?

— Ordene usted, señora.

— Acompañeme hasta mi casa...

— Con el mayor placer, Elisa

— Le ofreci mi brazo y salimos"¹².

Esse ato corporal — oferecer o braço a uma dama — assinala a inscrição em uma época, no hábito de uma classe social determinada, num espaço cultural das relações de gênero. A postura que ata os corpos através de um enlace de braços converte o sujeito do relato em sujeito de poder. Além disso o uso do nome de batismo da personagem histórica — Elisa — permite-lhe um toque de intimidade que vai indicar o tom da escritura de Varela: uma oscilação entre a sedução, uma pretensa proximidade entre o sujeito masculino e o objeto (Lynch) e sua condenação moral. A posição de aliado que sai vitorioso na guerra outorga-lhe o direito de dispor de um troféu bélico: a biografia da derrotada.

O Conde D'Eu, no fim da guerra levou cinqüenta mil documentos paraguaios datados desde o ano 1542. Por que um jornalista não poderia ex-

¹² Varela, Hector F. *Elisa Lynch*, 2.ed., Buenos Aires.ed. Tor, 1933, p.316.

plorar a biografia de Madame Lynch? O oportunismo letrado do século passado já conhecia a rentabilidade da vida dessa personagem ambíguo do antigo regime paraguaio. Escrever sobre Lynch significava também neutralizar o último símbolo de poder do campo inimigo.

Impunha-se a "La Lynch", sobrevivente, o papel de bode expiatório da Guerra do Paraguai. Símbolo de um poder vencido, esse corpo sem lei teria que ser sacrificada no imaginário platino. Derrotada mas viva, Lynch teria que ser violada ficcionalmente para não se transformar em ameaça.

Na viagem simbólica feita a vapor se constrói uma temporalidade pós-independista nos episódios da história argentina: a Junta de Governo de 1810; a Revolução de Alzaga; conflitos entre unitários e federais, a ditadura de Rosas — sempre vinculados a uma transgressão moral de um corpo feminino. A máquina que singra os rios chama-se "Uruguay", não só para denotativamente apoiar-se na referencialidade, já que houve um vapor que serviu à Banda Oriental antes e durante a guerra, mas para conotar a relevância que tiveram a disputa por este território na articulação da Guerra da Tríplice Aliança. O vapor sofre avarias constantes e graças a isto a narração tem continuidade. Entre o porto — marca do contacto civilizador (Argentina) e a selva (Paraguay) está o vapor (Uruguay). Em lugar do mundo da guerra; parte do universo masculino, o discurso constrói o paradigma do matrimônio; parte do universo feminino. Através desta torção simbólica (guerra/matrimônio) as personagens servem como escala ascendente até a máxima degradação moral: Elisa Lynch.

Primeiro Corpo: Maria, jovem mestiça, nascida sob o signo da "ma-zorca" de Rosas. Crime moral: numa entrega única por amor tornou-se mãe solteira, a isso devia seu isolamento.

Segundo Corpo: Camila O'Gorman, Mater Dolorosa. Crime moral: a sedução de um padre, sob o autoritarismo de Rosas, nem a gravidez a pouparia do fusilamento. Os carrascos apresentam-se como sendo "nada menos que índios toscos, grosseros"¹³. Nove anos antes do extermínio dos índios argentinos pelo General Roca, pode-se observar a exclusão a que um representante da elite platina submetia a etnia autóctone.

O clímax do romance tem lugar no antro da barbárie que era Assunção com a subserviência de todos ao ditador Carlos Antonio López, a nudez despudorada nos costumes da mestiçagem local e o apogeu da grandiloquência romântica no discurso que constrói as transgressões de Lynch através dos rumores das damas de lei. Através delas traça-se o universo de um corpo sem lei.

Nesse corpo se desenha um mapa ocidental. Pela mão da família Lynch caminha pela Irlanda e Inglaterra. Com o anel de casamento parte para a França e daí para a África com o marido veterinário militar. Por isso é de amazonas na selva africana que seduz um nobre russo. Um duelo e

¹³ Varela, H.F. Op.cit., nota 12, p.162.

Lynch volta sozinha a Paris. Em seguida toca-lhe o corpo de um lorde inglês e finalmente cai nas mãos pequenas e rechonchudas de Solano López que lhe agarra pelos cabelos ruivos e demoníacos e a arrasta até Assunção para enchê-la de filhos ilegítimos. Daí a bode expiatório só faltava ceder o braço ao jornalista uruguaio Hector Varela, dono de *La Tribuna* de Buenos Aires e explorador oportunista de mitos.

Desde esse primeiro enlace fatal; La Lynch passou de braço em braço... insaciável. Em 1929 visitou a crônica escandalizada do brasileiro Viriato Correia. Nos anos trinta, ela voltou a ser amazonas na escritura do americano William Barrett, o expert em biografias — *Woman on Horseback* (1938). Inimigo ancestral de López, Héctor Francisco Decoud preferiu rebatizá-la com o nome de casada: *Elisa Lynch de Quatrefages* (1939). Outro jornalista portenho Hector P. Blomberg adotou-a como *La dama del Paraguay* (1942). O feminismo paraguayo reivindicou-a com pompa e circunstância em *Madame Lynch y Solano López* em 1976 na obra de Maria de la Concepción Chaves. Foi atriz principal numa peça australiana e "best-seller" com Graham Shelby nos anos noventa, em plena globalização *Demand the world* (1990).

Esse corpo fatal de memória que é Madame Lynch promete fazer carreira e por isso se combina não apenas no som com o mito de Malinche da Nova Espanha de três séculos antes. Malinche e La Lynch se aproximam em suas diferenças: são mulheres dotadas de língua, pluri-culturais, políglotas e intérpretes — transgressoras do *modus vivendi* feminino de suas épocas, por isso ainda continuam na boca do povo. São os corpos femininos profanos e não a imitação imperfeita da Virgem. Um corpo feminino de poder torna-se mito negativo.

Entre tantas obras sobre Lynch vale a pena buscar o último corpo simbólico na mirada do exilado de *El Fiscal* (1993) pela conversão transnacional do mito de La Lynch. Felix Moral, el protagonista desterritorializado recorda a trajetória inversa da irlandesa. O espaço já não se cerra nos limites da "nação". Lynch não aparece como um retrato na parede. O sujeito reconhece na própria pele as dificuldades sociais enfrentadas pelo corpo estrangeiro: o Outro. Sujeitos pré-modernos não reconheciam a diferença. Transpor fronteiras é reunir culturas. O sujeito cosmopolita ao relatar sua história de desterrado vai articulá-la com a experiência anterior de Lynch no sentido inverso. Agora é o "selvagem" ou o "sudaca" que infesta a metrópole européia. A vivência de Lynch num meio hostil, reveste-a de um outro sentido: o de precursora. A transculturação de Lynch se deu no século XIX por amor. A de Felix Moral no século XX por ideologia. Ela viveu no tempo romântico e ele no fim de utopia. Há cumplicidade entre esses dois corpos intercambiáveis no território do imaginário. Assim Roa Bastos reelabora o mito de Lynch porque o atualiza. O "fiscal" na fase final da Guerra Grande era um agente secreto do governo que julgava os traidores do regime no Tribunal de Sangue. O "fiscal" robastiano julga a cultura

sem limites espaciais, temporais a partir de um leque de gêneros: a biografia, o ensaio, a história, a autobiografia, o testemunho e interroga um espelho roto onde estes discursos se cruzam numa marca de subjetividade: a ficção da memória.

O corpo da guerra

Como outros conflitos, a Guerra do Paraguai produziu discursos, imagens e vozes para permitir que os corpos masculinos reclamados pelo Estado para matar ou morrer consentissem em doar-se à "pátria" e se convertessem em parte de um coletivo: *o corpo de guerra*. Os movimentos estudados e repetidos diariamente, os gestos de disciplina e as posturas representavam, em suma, a aprendizagem de um consentimento que o exercício da obediência impunha até o momento extremo do combate. Até hoje no exército argentino sobrevive o lema que reforça ao compasso do corpo que marcha o compromisso abstrato da auto-doação ao Estado:

- " – ¡Obediencia y valor!
- Para servir a la patria
- ¡Obediencia y valor!
- Para servir a la patria".

No jornal do front paraguaio *Centinela*, de 8 de agosto de 1867 em sua parte séria dizia: "El ejército paraguayo es gobernado por una sola inteligencia, por una sola cabeza y ella imprime en sus soldados el valor, la abnegación y el heroísmo..."¹⁴.

Quem ordena necessita corpos que produzam ações físicas como se o oficial fosse o cérebro e os comandados nada mais que membros: braços, pernas esparramados ao longo do palco da batalha. Quanto mais coesão do corpo neste sentido, mais agilidade na luta terá um pelotão.

Em outro momento da modernização, anos 20 do século XX, a representação do corpo da guerra vai atender a demandas específicas de tempo e espaço no projeto de uma subjetividade conservadora, como a de Manuel Gálvez em sua trilogia *Escenas de la Guerra del Paraguay*. Tomo uma cena do primeiro livro, *Caminos de la Muerte* (1928) na casa do senador da República, Dr. Carvajal. Ele comenta com o noivo de sua filha Dorila os acontecimentos de Corrientes – bombardeamento de dois barcos pelas forças de Solano López – e as possibilidades de que haja guerra. Apresenta detalhes sobre o exército paraguaio, o aliado, com recheios referenciais típicos da composição de um romance histórico. Em seguida, o senador é questionado pela filha quanto ao mesmo tema e contesta apenas com evasivas. Nisso se lê o clichê: há assuntos de homens e há os de mulheres. A guerra não pertence ao mundo feminino.

¹⁴ *Centinela*, Buenos Aires, Fondo Editorial Paraquariae, 1964, n.1 – 36, de 8/08/1867, p.1.

A pugna entre o amor individual, centro do universo feminino e o amor à "comunidade imaginada", motor do universo masculino, aparece na onisciência do narrador que revela o problema psicológico de Dorila diante da convocação de seu noivo ao serviço militar. "No comprendía, mujer como era, que el amor a una cosa abstracta predominase sobre el amor a un ser humano. Pero nada decía de sus pensamientos, ni siquiera a Antonino."¹⁵

Esta representação contrastiva da reflexão feminina sugere uma incapacidade do espírito de sacrifício da personagem à causa coletiva, fato que contribui para recalcar a hierarquia de gênero no que se refere ao grau de altruísmo e à aptidão para a vida política. Essa estratégia discursiva cria uma barreira entre a esfera privada — domínio do feminino e a esfera pública — domínio do masculino. O corpo de guerra em Gálvez sublinha a diferença dos papéis femininos e masculinos. Tal imaginário reforça as idéias divulgadas pela revista *Criterio*¹⁶ na qual contribuía Gálvez nesta época.

Num momento em que as sufragistas lutavam pelos direitos de cidadania da mulher, este controle do imaginário cai como uma luva.

O corpo sobrevivente

O que resta de uma guerra se não os despojos dos corpos e as ruínas simbólicas do que houve antes? As ossadas estão carcomidas mas a memória, o imaginário enche de novas carnes os discursos em diferentes épocas. A crônica de Barrett descreveu os efeitos da guerra no começo do século XX: "El Paraguay es un vasto hospital de alucinados y de melancólicos... lo que nos hace falta son médicos amorosos cuyas manos a un tiempo curen y acaricien. El hogar paraguayano es una ruina que sangra. Es un hogar sin padre"¹⁷.

Esse olhar anarco-científica de Barrett revela como a geração masculina destruída pela guerra alterava as relações de gênero trinta anos depois e o lar como mecanismo de controle "ferido" no seu corpo pela ausência de um membro, no caso o homem, exigia "médicos sociais."

A metáfora do Paraguai como um "corpo ferido" invoca uma animização negativa que traz à luz um corpo de batalha fora da ação, como se essa imagem fosse consequência da luta, ou da derrota, elemento forjador de uma identidade construída como nacional.

Atrelando-se a esta imagem, valeria a pena reler o poema mais popular escrito sobre a Guerra do Paraguai, cujo título é *Nenia*, canto fúnebre em guarani. No fue escrito por un uruguayo. Há poetas paraguaios que escre-

¹⁵ Gálvez, Manuel. *Los caminos de la muerte*, Buenos Aires, ed. "La Facultad", 1928, p.47.

¹⁶ Vide artigo "Sobre los derechos civiles de la mujer" em que o autor J.M.S. rejeita o trabalho extra-doméstico pois desviaria a mulher de sua função eminente de mãe e esposa. *Criterio*, n. 17, de 8/06/1928.

¹⁷ Barrett, Rafael. *El dolor paraguayano*, Montevideo, ed. La Protesta, 1911, p.83

veram sobre a guerra, tais como: Natalicio Talavera, Alejandro Guanes, Ignacio A. Pane, Juan O'Leary mas entre eles não se encontra o autor de *Nenia*¹⁸. Não é também entre os brasileiros que dedicaram poemas à Guerra do Paraguai, como Machado de Assis; Tobias Barreto em *Dias e Noites* ou Castro Alves de *Espumas Flutuantes* que acharemos o autor desse poema tão popular; em geral e falando desde uma perspectiva transnacional, re-tumba nos versos dos poetas supracitados uma dose cavalariça de nacionalismo que esvazia a obra de uma carga de sensibilidade que ultrapasse os limites dessa construção temporal.

O poema *Nenia* pertence ao poeta romântico argentino Carlos Guido Spano que conseguiu transpor fronteiras. Ele invoca o universo guarani para criar uma dor transnacional. A dor não conhece fronteiras. Claro que o poeta não escreve como um paraguaio e hoje novas correntes de poesia em guarani apontam para uma defesa da língua, independência do castelhano e respeito à cultura camponesa¹⁹. Entretanto faz uso de um ritmo marcado em heptassílabos com repetições de versos ao estilo do rondel francês. Isto convida o leitor a lê-lo em voz alta e, segundo Borges, esse desejo de oralidade — de repetição — é a maior prova de um grande poema. Para ele, a poesia como coisa essencial dispensaria definições.

Além da musicalidade de seu ritmo regado por normas clássicas, *Nenia* possui a inspiração de repartir a dor do vencido entre os vencedores. O poema traz em seu bojo uma vergonha aliada. Guido Spano mostra a ruína humana que é o pior da guerra. O corpo que sangra. O que já não faz parte do coletivo tomado pelo Estado. É quem não morreu. Foi feliz o poeta ao escolher uma sobrevivente: a maioria da população por muitas décadas. A mulher que, nas décadas seguintes, dividiria o mesmo homem. A que criaria os filhos como o notou o cronista ácrata Rafael Barrett na Assunção do começo do Século XX.

O lar matrifocal no Paraguai até hoje se revela em número bastante elevado. Tanto que hoje passa a ser objeto de estudo antropológico, advindo de raízes historicamente determinadas: "Después de la guerra contra la Triple Alianza, la falta de hombres en edad productiva se agudizó debido a que el ejército fue literalmente aniquilado... En este contexto, la

¹⁸ Vide a obra de Vitis, Michael A. (Org.). *Parnaso Paraguayo*, Barcelona, Casa Editorial Maucci, 1926.

¹⁹ Com o status de língua co-oficial que lhe confere a Constituição de 1992 o guarani passa a ser uma busca cada vez mais constante de expressão poética e o movimento da lírica que se expressa nesta língua autóctone aponta para um caminho original com a estrutura monolédica dos versos que aproveita o melhor dessa língua aglutinante. Há poetas que merecem ser lidos e divulgados, tais como: Ramón R. Silva. *Hovere vere* (1984) e *Tangara tangara* (1985); Susy Delgado. *Tesarái mbooye* (1987); Miguelángel Meza. *Ita ha 'efioo* (1985); Rudi Torga. *Mandu'ara* (1990), etc. Informações sobre estas tendências atuais da poesia paraguaiense obtive de Lustig, Wolf. *Nende reko y modernidad: Hacia una nueva poesía en guaraní*, Johannes Gutenberg. Universität, Mainz — texto apresentado e distribuído no XX International Congress de Lasa — Latin American Studies Association, Continental Plaza Hotel, Guadalajara/ México, 17 a 19 de abril de 1997.

mujer, ancestralmente y con mucha naturalidad, se vió obligada a asumir el sostenimiento del hogar..."²⁰.

Otro elemento criativo dentro do poema é a animização do pássaro urutaú que não canta, mas chora. Segundo a mitologia dos Chamacoco, grupo do Chaco paraguayo, o canto do pássaro é sempre o choro de um parente morto que sente saudades da companhia de um vivo²¹. Nisso também o poema augura novos tempos: o de reconhecimento do saber indígena. A língua do índio que foi a do Outro na guerra mas que antes do branco, primitivamente, unia a América do Orinoco ao Chuf: a língua tupi-guarani. Não obedece ao Tratado de Tordesilhas. Resiste aos limites da nação mas ainda é a de todos, pelo menos no nome do pássaro, da palmeira, do rio. O corpo que sobrevive na poesia — o essencial.

"En idioma guaraní,
una joven paraguaya
tiernas endechas ensaya,
cantando en el arpa así
en idioma guaraní.

¡Llora, llora, urutaú!
en las ramas de yataí
Ya no existe el Paraguay
donde nací como tú,
¡Llora, llora, urutaú!

En el dulce Lambaré,
feliz era en mi cabafia,
vino la guerra y su saña
no ha dejado nada en pie,
en el dulce Lambaré. Padre, madre,
hermanos, ¡Ay!
Todo en el mundo he perdido;
en mi corazón querido,
sólo amargas penas hay;

padre, madre, hermanos, ¡Ay!
De un verde ubirapitá,
mi novio, que combatió
como un héroe en el Timbó,
al pie sepultado está
de un verde ubirapitá. Rasgado el
blanco tipoy
tengo en señal de mi duelo
en aquel sagrado suelo
de rodillas siempre estoy,
rasgado el blanco tipoy.
Lo mataron los cambá,
no pudiéndolo rendir,
él fue el último en salir
de Curuzu y Humaitá. ¡Llora, llora,
urutaú!
en las ramas de yataí
Ya no existe el Paraguay
donde nací como tú,
¡Llora, llora, urutaú!"

²⁰ Caballero Aquino, Olga y Vivar Prieto, Marina D. *Mujer Paraguaya — Jefa de familia*, Asunción, CIDSEP-Univ. Católica, 1992, p.11.

²¹ Susnik, Branislava. "El hombre y lo sobrenatural" in *Las culturas condenadas*, org. Por Augusto Roa Bastos, México, Siglo XXI, p.136-164.