

MARIA JOSELE BUCCO COELHO

**MOBILIDADES CULTURAIS NA CONTÍSTICA RIO-PLATENSE
DE AUTORIA FEMININA:
TRACEJANDO AS POÉTICAS DA DISTÂNCIA EM JOSEFINA
PLÁ E MARÍA ROSA LOJO**

**PORTO ALEGRE
2015**

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
ÁREA: ESTUDOS DE LITERATURA
ESPECIALIDADE: LITERATURA COMPARADA

**MOBILIDADES CULTURAIS NA CONTÍSTICA RIO-PLATENSE
DE AUTORIA FEMININA:
TRACEJANDO AS POÉTICAS DA DISTÂNCIA EM JOSEFINA
PLÁ E MARÍA ROSA LOJO**

MARIA JOSELE BUCCO COELHO

ORIENTADORA: PROF. DR^a. ZILÁ BERND

Tese apresentada ao programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito obrigatório para obtenção do título de doutor em Estudos Literários - ênfase em Literatura Comparada.

PORTO ALEGRE
2015

CIP - Catalogação na Publicação

Bucco Coelho, Maria Josele

Mobilidades culturais na contística rio-platense de autoria feminina: tracejando as poéticas da distância em Josefina Plá e Maria Rosa Lojo / Maria Josele Bucco Coelho. -- 2015.
200 f.

Orientador: Zilá Bernd.

Tese (Doutorado) -- Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Letras, Programa de Pós-Graduação em Letras, Porto Alegre, BR-RS, 2015.

1. Mobilidades culturais. 2. Conto contemporâneo. 3. Poéticas da distância. 4. Josefina Plá. 5. Maria Rosa Lojo. I. Bernd, Zilá, orient. II. Título.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr^a. Ana Lucia Liberato Tettamanzy

Programa de Pós-Graduação em Letras

UFRGS

Prof. Dr. Antonio Roberto Esteves

Programa de Pós-graduação em Letras

UNESP-Assis

Prof. Dr^a Regina Kohlrausch

Programa de Pós-Graduação em Letras

PUCRS

Para aqueles que
diante das fronteiras esquadrihadas
desejam escolher ver horizontes.

Agradeço

À vida,
pela generosidade dos encontros que possibilitaram este arraigamento de saberes.

Ao Programa de Pós-graduação em Letras da UFRGS,
pela estrutura humana e material - base sólida para este percurso.

À prof. Dr^a. Zilá Bernd, minha orientadora,
pela acolhida que fomentou - fecunda e sensivelmente - essa construção de saberes.

À prof. Dr^a Ana Lucia Liberato Tettamanzy,
pela partilha do entusiasmo e de horizontes onde esses arraigos enlaçaram-se.

À minha família, meus glóbulos,
pelo apoio, luz, paciência e fé.

Nunca mais saberei quem sou, onde estou, de onde venho, aonde vou, por onde vou passar...

Eu me exponho ao outro, às estranhezas

Michel Serres

Qual é o seu corpo sem órgãos? Quais são suas próprias linhas, qual mapa você está fazendo e remanejando, qual linha abstrata você traçará, para você e para os outros? Sua própria linha de fuga? Você racha? Você rachará? Você se desterritorializa? Qual linha você interrompe, qual você prolonga ou retoma, sem figuras nem símbolos?

Deleuze e Guattari

RESUMO

Esta pesquisa tem como objetivo tracejar as poéticas da distância engendradas no conto rio-platense de autoria feminina em processos de mobilidade cultural. A partir do *lócus* teórico dos estudos culturais, são analisadas, por meio da prática comparatista, as obras *Amores insólitos de nuestra historia* (2001), de María Rosa Lojo e *Cuentos completos* (1996) de Josefina Plá. Nesse processo, busca-se flagrar, por meio de um delineamento estético cartográfico, como a noção de distância engendra poéticas que ressemantizam os construtos identitários e o imaginário rio-platense, atravessado - e instituído - pelas mobilidades culturais. Em um primeiro momento, partindo do entrechoque gerado pelas mobilidades transculturais, se define a estética do dilaceramento, tracejando seus matizes na produção contística de Josefina Plá. Em seguida, assentando-se nas mobilidades intersubjetivas, constrói-se o arcabouço conceitual da estética da desmemória, esquadrinhando os contos de María Rosa Lojo. Por último, se estabelece uma comparação entre essas duas frontarias estéticas descolonizadoras fundadas na experiência da distância – física, subjetiva e ontológica – delineando-se os construtos forjados na/pela/sobre as práticas das comunidades literárias rio-platenses.

PALAVRAS-CHAVE: Mobilidades culturais, poéticas da distância, estética do dilaceramento, estética da desmemória, María Rosa Lojo, Josefina Plá.

RESUMEN

Esta investigación objetiva delinear las poéticas de la distancia engendradas en el cuento rioplatense de autoría femenina en procesos de movilidad cultural. A partir del *locus* teórico de los estudios culturales, son analizadas, por medio de la práctica comparatista, las obras *Amores insólitos de nuestra historia* (2001), de María Rosa Lojo e *Cuentos completos* (1996) de Josefina Plá. En ese proceso, se busca fraguar, por medio de un delineamiento estético-cartográfico, la influencia de la noción de distancia en la formación de poéticas que resemantizan los constructos identitarios y el imaginario rioplatense, atravesado - e instituido - por las movilidades culturales. Así, en un primer momento, partiendo del entrechoque engendrado por las movilidades transculturales, se define la estética de la dilaceración, bosquejando sus matices en la producción cuentística de Josefina Plá. Enseguida, basándose en las movilidades intersubjetivas, se construye el arcabuco conceptual de la estética de la desmemoria, escudriñado en los cuentos de María Rosa Lojo. Por último, se establece una comparación entre las dos fronteras estéticas descolonizadoras, fundadas en la experiencia de la distancia – física, subjetiva y ontológica – delineándose los constructos forjados en/por/sobre las prácticas de las comunidades literarias rioplatenses.

PALABRAS-CLAVE: Movilidades culturais, poéticas da distância, estética do dilaceramento, estética da desmemória, María Rosa Lojo, Josefina Plá.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
1 MOBILIDADE TRANSCULTURAL E ESTÉTICA DO DILACERAMENTO	25
1.1 Mobilidades migratórias transculturais: subjetividades des(re)territorializadas	26
1.2 As 60 riscas da hibridez em Josefina Plá: mobilidade e transculturação	33
1.3 Estética do dilaceramento: vislumbrar <i>Abya Yala</i> – a América profunda.....	46
2 CRIATURAS DILACERADAS DE JOSEFINA PLÁ.....	52
2.1 Primeira criatura: sessenta riscas fagocitadas	53
2.2 Segunda criatura: Vivenciando o mero estar no mundo com Cayetana.....	62
2.3 Terceira criatura: Severina e a perna à deriva	71
2.4 Quarta criatura: o fedor a caminho de Caacupé	79
2.5 Conformação da primeira frontaria: a desolação de viver entre dois mundos	89
3 MOBILIDADE INTERSUBJETIVA E ESTÉTICA DA DESMEMÓRIA.....	94
3.1 Mobilidades intersubjetivas: imaginários e identidades em movimento.....	95
3.2 Memória, história e imaginário no processo criativo de María Rosa Lojo	100
3.3 Estética da desmemória: esquecer para lembrar.....	107
4 ARRAIGOS DESMEMORIAIS DOS AMORES INSÓLITOS.....	112
4.1 Primeiro arraigo: Sobre amar a um homem feio ou como deixar-se seduzir pela barbárie.....	114
4.2 Terceiro arraigo: Guerreirx e Cativx na contraescrita da disputa memorial	135
4.3 Quarto arraigo: os saberes e ignorâncias do professor e da rainha das Amazonas ...	145
4.4 Conformação da segunda frontaria: a sensibilidade dos arraigos memoriais.....	154
5 COMPARANDO FRONTARIAS – A DISTÂNCIA E AS ESTÉTICAS DESCOLONIZADORAS	159
5.1 Contemporaneidade e o gênero conto	163
5.2 Dilaceramento e desmemória: estéticas descoloniais.....	168
5.3 Confissões e suturas do dilaceramento e da desmemória.....	172
5.4 Comunidades literárias: frontarias possíveis em contextos de mobilidade cultural ..	177
Considerações finais.....	179
Referências Bibliográficas	182

LISTA DE INFOGRÁFICOS

Infográfico 01 - <i>O poncho, motor da narrativa - Sesenta listas</i>	60
Infográfico 02 – <i>O ciclo simbiótico de Cayetana e a picardía blanca</i>	69
Infográfico 03 – <i>Severina à deriva</i>	75
Infográfico 04 – <i>A vida de Manuela em seu ciclo</i>	87
Infográfico 05 – <i>Dinâmica do lapso (des)memorial: a civilidade bárbara</i>	121
Infográfico 06 - <i>Descolonizando as memórias de Manuela</i>	131
Infográfico 07 - <i>Estrutura narrativa do conto Outra historia del guerrero y de la cautiva</i>	139
Infográfico 08 - <i>A maquinaria da rememoração do conto El maestro y la Reina de las Amazonas</i>	152
Infográfico 09 - <i>O teor da vida nas estéticas do dilaceramento e da desmemória</i>	171
Infográfico 10 - <i>Dilaceramento: confissões e suturas</i>	174

INTRODUÇÃO

A exploração estética da distância pode ser considerada como uma das bases constituintes da prática literária, uma vez que figura nos imaginários desde tempos imemoriais. Do latim *distántia*, está composta pelo prefixo *dis* (discrepância, separação), pela raiz do verbo *sta* (estar) e pelo sufixo *ntia* (qualidade de um agente) e indica a qualidade daquele que está separado. Exige, por conseguinte, uma noção de lugar de origem e uma medida da trajetória que separa os seres.

Por experimentá-la, Penélope resguarda a memória de Ulisses, personificada na tapeçaria tecida/destecida. Por vivê-la, Teseu reencontra seu pai, Egeu, já como o ‘homem forte por excelência’. Para redimi-la, Ariadne usa um novelo de fio. É ela, a distância, que proporciona a *Don Quijote* aventuras vividas e inventadas. E foi por ansiá-la que Emma Bovary se perdeu.

Enfrentando-a, Cabeza de Vaca, Fray Bartolomé de las Casas, Hans Staden testemunharam o novo mundo. Desafiando-a, Guamam Poma de Ayala repudiou e denunciou a instauração desse mesmo “mundo al revés”. Vivendo-a em uma cela isolada, Soror Juana Inés de la Cruz, defendeu a intelectualidade feminina. Sofrendo-a, o contingente africano, escravizado, foi privado de um lugar de enunciação¹.

Percebe-se, por meio desse breve passeio pelas manifestações literárias, que a forma como a noção da distância se impõe aos indivíduos - e pode ser flagrada artisticamente - nem sempre remete a um deslocamento físico. Tampouco se refere a uma comunidade cultural específica. Muitas vezes, ela se manifesta na própria consciência de existir, pois a busca por ‘um lugar no mundo’, conforme afirma Porto (2012, p. 07), faz parte da própria condição humana e é responsável por tornar (in)visíveis seres

¹ Poderíamos somar ainda todas as trajetórias de aprendizagem, de desenvolvimento físico, moral, psicológico, estético, social ou político que perpassam o *Bildungsroman* e que exigem, quase sempre, a imposição de algum tipo de distanciamento: *Lazarillo de Tormes*, *Oliver Twist*, *Macunaíma*, *Jubiabá*. Essa noção da distância poderia também ser considerada no processo de consolidação da literatura hispano-americana, pois as oposições usadas como eixo dessa problemática (bárbaro x civilizado/colônia x metrópole/periferia x centro) exigem, em última instância, alguma noção de distância/distanciamento em relação ao Outro. Esses exemplos objetivam apenas reafirmar que a noção de distância pode ser explorada a partir de diferentes matizes, inclusive, na história da literatura.

minoritários, desterritorializados², que não se amoldam aos grupos de referência tradicionalmente constituídos. Nesse processo, a noção da distância pode se converter em uma poderosa força criadora, responsável pela apropriação simbólica desse mesmo lugar.

Apesar disso, apenas recentemente, é que a exploração dessa noção, enquanto ferramenta cultivada esteticamente, toma corpo nos estudos literários. Ela surge, contemporaneamente, fomentada por uma sensibilidade em relação ao drama de seres deslocados/migrantes/exilados/diaspóricos somada à desestabilização dos quadros de referência pós-modernos, no plano imaginário e teórico. Essa postura, que se contrapõe ao pensamento único e redutor, encontra respaldo teórico nos estudos culturais e americanistas (Hall, Canclini, Bhabha, Sarlo, Pizarro, Palermo, Said, Mignolo, Bernd, Porto) e é marcada pela consciência que assumem as mobilidades culturais na constituição de entornos transnacionais, enquanto formadoras de identidades culturais híbridas e relativizadoras dos quadros de referência tradicionais.

Pensar, deste modo, sobre a tensão gerada pela distância, estabelecida territorial ou subjetivamente, é reconhecer nos distintos imaginários a articulação entre “tempos e espaços profundamente ambíguos, sem limites precisos nem referências imediatas na realidade sensível, onde se interceptam de maneira altamente imaginativa a terra matricial e a de acolhida, o passado e o presente, a lembrança e o esquecimento” (PALMERO, 2012, p. 139). É somar-se, ainda, ao contingente de vozes que distinguem o caráter híbrido e mestiço das Américas, assentado nos processos de colonização, escravatura, migração e exílio e que reconhecem, nas mobilidades culturais, um dos paradigmas que permitem estabelecer uma nova dinâmica de cartografia dos sistemas literários e “nuevas formas de construir identidades, revelando historias invisibles en América” (MIGNOLO, 2007, p.123).

Segundo Porto, o drama de seres fora do lugar que tentam, ainda que simbolicamente, habitar a distância é uma das características da condição contemporânea. Muitos destes seres foram “tornados invisíveis pelos grupos de referência responsáveis pela criação da alteridade” (PORTO, 2012, p. 07) e buscam, por meio de estratégias

² O termo desterritorializado refere-se ao sujeito que perdeu ou saiu de seu território de origem. Integra o conceito de Des(re)territorialização criado por Deleuze e Guattari que pressupõe o “movimento pelo qual se deixa o território” (DELEUZE & GUATTARI, 2011). O termo procede originalmente da geografia, mas é usado para designar na crítica literária o universo das mobilidades no que tange às questões identitárias, espaços de escrita, desconstrução do sujeito, etc.

distintas, reterritorializar-se em novos locais identitários. Essa proposição é dilatada por Hall, para quem, “todos que aqui estão pertenciam a outro lugar” (2009a, p. 30), uma vez que

aqueles aos quais originalmente a terra pertencia, em geral, pereceram há muito tempo – dizimados pelo trabalho pesado e a doença. [...] Longe de constituir uma continuidade com nossos passados, nossa relação com essa história está marcada pelas rupturas mais aterradoras, abruptas e violentas (2009a, p. 30).

Trata-se, por assim dizer, do reconhecimento de que todos, em alguma instância, compartilham a sensação de ‘não-pertença’, de ‘estar fora’ e que esta engendra, necessariamente, o enfrentamento e a busca do ‘lugar do não-lugar’, do espaço intersticial, da terceira margem habitada na/pela distância. Para Porto (2012) e Palmero (2012) essa condição é responsável pela produção de poéticas da existência que podem ser flagradas na produção literária contemporânea (PALMERO, 2012, p. 30).

Essas poéticas - da distância - são tomadas como a sublimação estética “de um imaginário particular no qual se inscrevem signos de falta, da nostalgia, da indiferenciação, do desaparecimento e da invisibilidade” (PORTO, 2012, p. 12). Por meio delas, pode-se vislumbrar a constituição de identidades transpassadas por referenciais culturais múltiplos que podem ser responsáveis, inclusive, por efeitos perversos.

Por essa razão, para Molloy (2006), o esforço de cartografar o estranhamento estético outorgado pela distância reflete “la ansiedad del que habita alguna forma de estar afuera” (2006, p. 10) e possibilita a formulação de um novo agenciamento em relação às práticas literárias fundado na

elaboración de la experiencia traumática y liberadora de la distancia en términos de una economía literaria mediada por una ganancia trágica: la posibilidad/necesidad de hacerse de una lengua propia y la posibilidad/necesidad de construirse una biblioteca personal a partir de préstamos, apropiaciones e intercambios (MOLLOY, 2006, p. 12).

Nestes termos, observa-se a ambivalência que constitui o ‘estar fora’, seu caráter trágico e ao mesmo tempo libertador. Essas contradições rendem testemunhos de como a distância se tornou motriz da criação literária hispano-americana contemporânea que, para além das experiências já bastante exploradas do exílio, é transpassada por novos processos de mobilidade que já estão “tendo suas expressões estéticas ocorrendo em formas e estruturas da criação” e que abrem “um novo centro de gravitação de energias culturais” (PIZARRO, 2004, p. 79).

Essas novas energias culturais, resultantes dos processos de deslocamento devem ser estudadas a partir de suas especificidades, pois

os movimentos de diáspora e migração que conhecemos respondem a modelos histórico-culturais específicos e precisam ser estudados em contextos particulares, devem ser lidos de forma relacional, nas continuidades e contradições, nas dinâmicas de trauma e assimilação (PALMERO, 2012, p. 134).

Partindo desse pressuposto, fica patente que a singularidade das poéticas da distância precisa ser pensada a partir dos múltiplos (e diversos) processos de mobilidade a que os indivíduos foram/são submetidos e que podem se materializar, de acordo com Bernd (2010) no tempo, no espaço, no nível da linguagem e do discurso. Segundo Clifford

[...] hacia donde miremos, los procesos de movimiento y encuentros humanos son complejos y de larga fecha. Los centros culturales, las regiones y territorios delimitados no son anteriores a los contactos, sino que se afianzan por su intermedio y, en ese proceso, se apropian de los movimientos incansables de personas y cosas, y los disciplinan (1997, p. 14)

Não se pode desconsiderar, portanto, a perturbação gerada pelas mobilidades na forma como as sociedades organizaram/organizam suas premissas em relação às identidades culturais. Para Clifford, são três as forças globais que, interconectadas, acentuaram esses processos de deslocamento: os legados contínuos do império, os efeitos sem precedentes das guerras mundiais e as consequências globais da atividade -destrutiva e reestruturante - do capitalismo industrial (1997, p. 18). Essa é a razão pela qual a contemporaneidade se estrutura a partir do tensionamento de forças locais e transnacionais em um jogo onde a constituição identitária se configura/desconfigura/reconfigura continuamente em zonas de contato, em espaços fronteiriços. Nesse ínterim, “la pureza y la permanencia se afirman – creativa y violentamente – contra fuerzas históricas de movimiento y contaminación” (CLIFFORD, 1997, p. 18).

Tomadas como a “aptidão dos sujeitos moverem-se entre domínios culturais distintos, fato que se inscreve em formas literárias da contemporaneidade que conjugam, simultaneamente, mais de um horizonte cultural” (BERND, 2010, p. 14), as mobilidades assumem diferentes matizes que obrigam o rompimento com os tradicionais pontos de referência étnicos, linguísticos e nacionais que são, via de regra, responsáveis pela noção de pertença a uma comunidade ‘imaginada’. Além disso, despertam questionamentos em

relação à forma como os sujeitos deslocados conformam novas redes e reinventam um estar-no-mundo que excede a ideia de cultura e nação unificada.

No *Dicionário de Mobilidades Culturais*, Bernd (2010, p. 18-23), estabelece uma tipologia que busca contemplar as diferentes nuances que tais deslocamentos assumem na contemporaneidade. Adverte, no entanto, que não existe um rigor em relação à forma como se apresentam, já que, muitas vezes, eles se articulam conjuntamente. Destaca, no entanto, cinco categorias distintas:

- 1- Mobilidades migratórias transculturais: designam os deslocamentos impostos/vividos/sofridos por comunidades culturais em meio a processos de emigração/imigração e pressupõe o desencadeamento de passagens e transferências culturais. Esse tipo de mobilidade pode ocorrer também dentro da própria comunidade cultural, quando os indivíduos são compelidos para a marginalidade e congrega os movimentos de deriva, deslocamento, des(re)territorialização, errância, nomadismo, percurso e transação.
- 2- Mobilidades memoriais e intersubjetivas: designam os movimentos que conjuram, de acordo com Bernd (2010), “as equações da própria memória onde o esquecimento constitui-se em aspecto integrante do processo mnemônico” (2010, p. 18). Nesse espaço intersticial e subjetivado que congrega a autoficção, memória e imaginário são gerados vestígios culturais que determinam, de um lado, o trabalho, o dever e os abusos de memória, e, de outro, o esquecimento, o não-dito, o silêncio e os mecanismos ativadores de memórias e imaginários reinventados.
- 3- Mobilidades transacionais: designam as movências que trazem em si a ideia de “ultrapassagem, de ir além, de passar através de” e que envolvem transposições de sentido que “operam no nível simbólico, [...] resultado de inúmeras trapaças e negociações com a linguagem” (BERND, 2010, p. 21). As mobilidades transacionais (metáfora, mobilidade linguística, tradução, transportação, variação) assinalam a experiência do indivíduo que, por seguir em constante trânsito, vivencia a falta/dificuldade de identificação e busca novas formas de expressão que possam retratar essa condição.
- 4- Mobilidades espaciais (do imaginário das metrópoles): designam as circulações urbanas e a experiência do flâneur. Essas mobilidades referem-se, especificamente, à movência espacial e retratam a experiência de transitar no caos

urbano, de fazer parte da multidão, perdendo-se constantemente no fluxo das grandes cidades.

- 5- Mobilidades desviantes: designam os “mecanismos de transgressão da norma e resistência mais pela astúcia que pela força” (Bernd, 2010, p. 22). Estas mobilidades (braconagem, desvio e liquidez) se efetivam em meio a territórios proibidos, interditados e fazem referência aos mecanismos ardilosos usados como estratégias de transgressão dentro das comunidades culturais.

Instaurando-se não apenas no sentido territorial, físico, mas também nos deslocamentos de origem ontológica e simbólica, as mobilidades instituem um imaginário e uma consciência identitária que se sabe transcultural, transnacional e até mesmo pós-nacional, agenciando saberes que “desmontam paradigmas estabelecidos e apresentam ao leitor novas formas de desejar e conhecer as Américas, multiplicando sua potencialidade em termos de relações transversais³” (BERND, 2010, p. 24). Nessa perspectiva, ao fundarem subjetividades que se constituem de forma híbrida, as mobilidades culturais interferem na forma como a noção de distância é plasmada literariamente, resultando em diferentes expressões estéticas.

Nessa mesma linha de raciocínio, Elena Palmero (2012) advoga pela consideração da heterogeneidade das comunidades culturais latino-americanas (e de suas manifestações literárias e culturais), defendendo a importância que os deslocamentos – mobilidades culturais – têm nesse processo de conformação. Para ela, os deslocamentos instauram um novo *locus* de enunciação, uma terceira margem, onde é possível estruturar tanto novos marcos de referência críticos e historiográficos como poéticas de escrita. Cornejo Polar⁴ apresenta como se estabelece esse jogo subversivo:

En este orden de cosas la dinámica centrífuga del discurso migrante y su reivindicación de la múltiple vigencia del aquí y el allá y del ahora y el ayer, casi como un acto simbólico que en el instante mismo en que afirma la rotundidad de una frontera la está burlando y hasta escarneciendo mediante la fluidez de un habla que se emite de cualquiera de sus lados (CORNEJO POLAR, 1996b, p. 51)

³ Muito embora esse raciocínio esteja sendo empregado para pensar as manifestações artístico-culturais das Américas, é preciso lembrar que as mobilidades culturais são uma realidade em outros continentes. Clifford, afirma que “la región llamada Europa ha sido constantemente reformulada y atravesada por influencias provenientes de más allá de sus fronteras (1997, p. 13). Nessa perspectiva, amplia-se a importância das mobilidades culturais, considerando-as como um paradigma chave para o entendimento da condição contemporânea.

⁴ Cornejo Polar estava referindo-se especificamente a um tipo de mobilidade - o exílio. No entanto, sua percepção pode ser ampliada para outras formas de deslocamento.

A possibilidade de se posicionar em lugares de enunciação diversos, engendrados pelos processos de mobilidades, testemunha a coexistência de referências múltiplas e converte a distância, por conseguinte, em um paradigma fecundo, criador de um novo quadro de referências, onde se torna possível uma existência “na vagação, no rio, no ermo”⁵ (ROSA, 1988, p. 32). Tal postura exige, igualmente, a percepção, primeira, da existência de uma dimensão subjetiva que entende o território como o produto de uma apropriação/valorização simbólica de um grupo em relação ao seu espaço vivido e exige a subversão das fronteiras tradicionais. Além disso, pressupõe a defesa de que a experimentação do mundo e o processo de significação deste ocorrem em uma semiosfera⁶ compartilhada por indivíduos que mantêm vínculos similares, mas que nem sempre são reconhecidos.

Nesse ínterim, é preciso observar que a produção literária/cultural contemporânea rompe as fronteiras - identitárias, territoriais, linguísticas e culturais - criando uma dobra⁷ na forma como este tem sido sistematizado, organizado, controlado e difundido. Nessa conjuntura, o aporte conceitual e teórico que rege os estudos literários em sua faceta clássica - baseada na tríade um país, uma língua, uma literatura - já não comporta a singularidade das produções contemporâneas. A busca da singularidade gerada pela dobra proveniente das mobilidades culturais, geográficas, subjetivas, transacionais se constituirá na formulação, indubitável, de um agenciamento diferenciado em relação à produção literária e cultural⁸.

Por isso, partindo da percepção de Nolasco para quem cabe ao “comparatista cultural buscar criar *novos conceitos, novas formas de ver o mundo*” (2010, p. 77), este

⁵ Essa expressão foi retirada do conto “A terceira Margem”, de Guimarães Rosa e é usada, nesse contexto, como metáfora do espaço intersticial. ROSA, Guimarães. *Primeiras Estórias*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1988, p. 32.

⁶ O conceito de semiosfera é usado por Raffestin (1988) para designar uma esfera de produção de significados (Apud HAESBAERT, 2012, p. 90).

⁷ O conceito de dobra é desenvolvido por Deleuze *A dobra: Leibniz e o barroco*. Diferentemente da fenda e do buraco, a dobra faz parte de todos os espaços – rochas, cérebro, organismos – no entanto, é uma singularidade, pois “tudo se dobra à sua maneira” (DELEUZE, 1991, p. 61) mantendo-se, ainda, interligado ao espaço e ao território. Dessa forma, quando atrelamos as produções contemporâneas ao conceito deleuzeano de dobra, estamos focando no ‘lugar do não-lugar’, isto é, da singularidade que, mesmo compondo a territorialidade é diferenciada e escapa da homogeneização e da universalidade.

⁸ Mesmo os estudos comparados, que, desde seu advento, mantiveram um papel transgressor em relação às demais abordagens por exigir um sentido relacional, não podem, nestes termos, manterem-se impunes frente às mudanças conjugadas pelos diversos tipos de mobilidades. Comparar produções culturais de distintas nacionalidades é repetir um enquadramento conceitual homogeneizador, conforme sistematiza Bernd (2013, p. 214), quando critica os rótulos e etiquetas que a literatura comparada ainda mantém mesmo frente às mobilidades contemporâneas.

estudo propõe o estabelecimento de um agenciamento diferenciado para pensar a literatura produzida nas Américas tendo como eixo os processos de mobilidade cultural sofridos ao longo das últimas décadas do século XX e que se refletem, fortemente, na expressão artística contemporânea. Essa proposição encontra reforço nas ideias de Coutinho, que entende que

é na captação das especificidades da Literatura ou das diversas literaturas latino-americanas e no olhar lançado sobre a tradição literária do continente, que o comparatismo adquire sentido na América Latina, passando de um estudo mecânico de fontes e influências a uma disciplina de abordagem do fenômeno literário capaz de desencadear um verdadeiro diálogo de culturas. (2003, p.26)

O diálogo das culturas que o fenômeno literário apreende e que pode, de acordo com Coutinho, ser desvelado pelo trabalho comparatista é efetivado, nesta investigação, por uma postura híbrida entre a análise crítica textual (ao delinear as poéticas da distância⁹ nos textos literários) e as condições concretas que lhe conferem existência (ao considerar a mobilidade como eixo dessa produção).

Tomando como base tais premissas, este estudo cartografa as poéticas da distância engendradas no conto rio-platense de autoria feminina, em contextos de mobilidade cultural. Assentado no pressuposto defendido por Bernd (2010, p.16), de que os deslocamentos – intersubjetivos, espaciais e interculturais – constituem um dos pilares a partir dos quais se pode apreender/analisar/sistematizar a produção/recepção literária contemporânea, delineiam-se as especificidades que são compartilhadas de forma transnacional e que se podem apreender em distintas zonas, denominadas por Ana Pizarro¹⁰ como áreas culturais.

O Atlântico Sul, área cultural a qual pertence o Rio-da-Prata - região na qual está circunscrita a produção literária objeto dessa pesquisa -, caracteriza-se pela urbanização e pela apropriação, criativa, da influência europeia e norteamericana. A singularidade que

⁹ Para além das estratégias discursivas que constituem tais poéticas, este estudo se centra no conteúdo por elas expresso, uma vez que, de acordo com Nolasco (2010), a “*responsabilidade do crítico* deve passar pelo conteúdo, ou seja, ler as produções culturais (culturas, povos, histórias) *de dentro* delas para fora, privilegiando, assim, o *locus*, ou contexto histórico-cultural, no qual elas foram geradas” (2010, p. 74).

¹⁰ Ana Pizarro defende, no artigo *Areas culturales en la Modernidad* Tardía (2003) que a produção cultural latino-americana poderia ser estudada a partir de grandes regiões, uma vez que estas compartilham características histórico-sociais, geográficas e culturais. Ela propõe a constituição de 5 grandes regiões: mesoamericana e andina, Caribe e Costa Atlântica, Atlântico Sul, Brasil e suas subáreas e Amazônia. Destaca ainda a possibilidade de conceber a produção literária realizada nos EUA por imigrantes que não possui um correspondente geográfico – essa seria uma subárea sem uma localização geográfica específica, constituída nos interstícios ou nos entre-lugares criados pelos processos de deslocamento e migração.

nos interessa nessa investigação, no entanto, refere-se à constituição dessa territorialidade que, segundo Pizarro, é formada por “un área de culturas de inmigración, de pueblos trasplantados” (PIZARRO, 2003, p. 180). Dessa forma, o *locus* rio-platense converte-se em um interessante observatório das implicações geradas nas/pelas mobilidades culturais, uma vez que estas são sua principal constituinte.

A partir desse critério circunstancial (os diversos tipos de movência ocorridos no século XX) e levando em consideração a complexidade das mediações e das interações entre literatura e práticas sociais foram escolhidas duas escritoras que vivenciaram, no território rio-platense, diferentes tipos de mobilidade cultural: Josefina Plá e María Rosa Lojo. O delineamento estético-cartográfico-comparativo proposto privilegia, portanto, não apenas os elementos constitutivos do texto, mas a análise das implicações das mobilidades culturais na conformação de poéticas da distância no conto rio-platense. Nesse sentido, se considera que “toda estética implica una moral. Es decir, toda estética – a través de ciertas mediaciones – presupone una visión del mundo; y lo correlativo: una ideología política” (VIÑAS, 2005, p. 165). Assim, ao alocar as obras que compõem o *corpus* de estudo desta pesquisa de acordo com a classificação das mobilidades culturais proposta por Bernd (2010), delinea-se uma forma diferenciada de apreensão do fenômeno literário, baseado na experiência sócio-histórica sul x sul¹¹, engendrando propostas descolonizadoras materializadas em partes distintas:

1º Parte: *A estética do dilaceramento - mobilidades transculturais nos contos de Josefina Plá.*

Composta pelos dois primeiros capítulos, essa primeira parte analisa a conformação da estética do dilaceramento, assentada no processo de mobilidade transcultural. Esse tipo de mobilidade congrega o trânsito que culmina no estabelecimento do indivíduo na cultura estrangeira e seu processo de transculturação. Para isso, foi selecionada a produção contística de Josefina Plá (1903-1999) - escritora, poetisa, ceramista, crítica cultural e ensaísta - uma das grandes figuras literárias rio-platenses. Nascida na Espanha peninsular e tendo vivido no Paraguai desde 1938,

¹¹ A relação sul x sul baseia-se na proposição de Silviano Santiago (2013), de que se faz necessário rever a noção de formação –centrada na autonomia em relação ao centro – e pensar a partir da ideia de inserção no mundo, levando em conta as possíveis relações com outras culturas. A partir dessa ideia, Alfredo Melo (2013) defende a instauração de um comparatismo sul x sul, isto é, que esteja centrado na co-aparição de manifestações culturais diversas nas Américas.

publicou mais de quarenta títulos de poesia, narrativa e teatro. Juntamente com Hérib Campos Cervera e Augusto Roa Bastos (que se declarava seu ‘discípulo’) formaram a tríade da chamada "Geração dos ‘40". Acuada pelo regime ditatorial stronista, como mulher, possui uma história admirável. Casou-se contra a vontade dos pais com o artista paraguaio Andrés Campos Cervera e, depois de ficar viúva, regressou ao Paraguai, incorporando-se totalmente à vida cultural da região. Foi mãe solteira, dando ao filho, na década de 1940, apenas o sobrenome materno, o que lhe rendeu, como se pode prever, certa desconfiança local.

No entanto, essa experiência de ser mulher em uma cultura patriarcal e mestiça ganhou outros contornos ao ser sublimada literariamente. Os contos por ela escritos trazem a perspectiva latente do sofrimento, exclusão, pobreza e alienação a que o gênero feminino (pobre e mestiço) foi submetido. Para além dessa perspectiva, nos interessa, especialmente, nesta pesquisa, problematizar a encruzilhada cultural em que Josefina Plá estava instalada. A tensão gerada pela visão de mundo europeia contraposta às nuances de uma cultura mestiça, foi geradora de uma escrita fagocitada¹² - e dilacerada - que ainda está para ser explorada.

2º Parte: *A estética da desmemória - mobilidades intersubjetivas e a conformação das memórias de origem: María Rosa Lojo*

Nesta segunda parte, composta pelos capítulos 03 e 04, analisa-se a forma como a mobilidade intersubjetiva – que designa os deslocamentos que determinam o trabalho, o dever e os abusos de memória, e, de outro, o esquecimento, o não-dito, o silêncio e os mecanismos ativadores das memórias reinventadas – influencia no amoldamento da estética da desmemória. Para isso, são analisados alguns dos contos que compõem a obra *Amores insólitos de nuestra historia*, de María Rosa Lojo, buscando delinear como se instaura uma memória de origem por meio da ressemantização do passado hegemônico.

¹² O termo fagocitado foi criado pelo filósofo Rodolfo Kusch para designar o processo de hibridação cultural que resulta na apropriação, por parte do europeu, da visão de mundo indígena. Vale ressaltar que, diferentemente do projeto modernista brasileiro que pregava a incorporação de construtos de forma deliberada pelo processo antropofágico, a fagocitação descreve a hibridação inconsciente: “La fagocitación se da en un terreno de imponderables [...] Es cuando tomamos conciencia de que algo nos impide de ser totalmente occidentales aunque nos lo proponamos” (KUSCH, 2007b, p. 180).

Romancista, poetisa, crítica literária, pesquisadora de temas como gênero e imaginário latino-americano – María Rosa Lojo (1954 -) é praticamente desconhecida do público brasileiro. Suas obras, que ainda carecem de tradução ao português, ressemantizam a história das Américas, projetando uma nova mirada sobre personagens femininos emblemáticos como Victoria Ocampo ou Manuelita Rosas. Além disso, abrem passo para outras vozes subalternas: as amantes, as indígenas, as criadas, as mestiças, as cativas que, privadas de um lugar de enunciação pela história hegemônica conquistam, na contística de Lojo, o estatuto de fundadoras de uma nova linhagem americana. Nos contos que compõem a obra *Amores insólitos de nuestra historia* (2001), o jogo entre memória e história engendra textos onde a hegemonia da história oficial é transpassada pelas memórias coletivas¹³ e individuais (dos personagens) que constituem os saberes e experiências passados, compartilhados e rememorados.

María Rosa é um sujeito que viveu o exílio como herança e que busca reterritorializar-se/arraigar-se por meio do entrecruzamento ficcional da história passada e das memórias coletivas. Nesse sentido, a análise proposta contribui para o delineamento de uma nova tessitura identitária onde a ressemantização do passado funda um novo momento-origem e possibilita a articulação da identidade presente. O momento-origem é entendido por Candau (2012, p. 95) como crucial para a constituição das identidades fraturadas pelas mobilidades. Os indivíduos transformam um determinado acontecimento em um pilar fundador da nova identidade que condiciona o presente do narrador e instaura um sentimento de coesão na comunidade. Por ex: muitos migrantes constituem como memória do momento-origem a viagem ou a chegada ao novo território. No caso de María Rosa, os contos que compõem a obra *Amores Insólitos de nuestra historia* funcionaríamos como esse ‘acontecimento’ que possibilita a invenção dessa nova-origem, possibilitando a ela inserir-se nessa comunidade cultural.

Nesse novo quadro de referências, esboçado nos contos que compõem livro, a apropriação de um passado que pertenceu ao Outro, possibilita a formação de uma comunidade afetiva, onde, enfim, será possível construir novas lembranças.

¹³ O conceito de memória coletiva foi cunhado por Maurice Halbwachs para designar o fenômeno (relativo às lembranças) que surge da interação social e que não pode ser reduzido apenas às contribuições de indivíduos, pois estes constituem grupos sociais.

3º Parte: *Poéticas da distância: tecendo frontarias literárias*

Nesta última parte, materializada textualmente no capítulo 05, são comparadas as cartografias realizadas anteriormente e que se relacionam a processos de mobilidade distintos. Assim, apresenta-se uma reflexão sobre a inserção do gênero conto na produção literária hispano-americana confrontando, a título de consideração final, pontos de intersecção e convergência entre as diferentes estéticas. Nesse processo, estabelecendo uma discussão sobre a pertinência desses novos construtos enquanto paradigmas de interpretação da produção literária e cultural na comunidade literária do Rio-da-Prata, busca-se delinear como esse gênero, tradicionalmente definido por sua extensão, ganha força na contemporaneidade na medida em que vincula a unidade de sentido/de efeito à rapidez, mobilidade e fluidez da sociedade. Entende-se que a natureza/circunstância das mobilidades nas quais cada escritora se insere é diversa e contempla os movimentos físicos no território rio-platense (Josefina Plá) e também os deslocamentos subjetivos – que não pressupõe a movência geográfica (María Rosa Lojo). Esse recorte comparativo reitera, por conseguinte, as especificidades das mobilidades culturais nessa comunidade literária e faz aflorar as dobras/singularidades engendradas pelas poéticas da distância em matizes estéticos dilacerados e desmemoriais. Conforme ratifica Clifford, essa diversidade se refere a “la diferencia humana establecida en el desplazamiento, a la abigarrada mezcla de experiencias culturales, a las estructuras y posibilidades de un mundo cada vez más conectado, pero no homogéneo” (1997, p. 12).

Por essa razão, a primeira parte e a segunda mantêm uma independência entre si. Não há, entre elas, uma relação hierárquica. Tampouco obedecem a uma linha temporal, diacrônica. Cada uma constitui uma espécie de rizoma que se contrapõe a modelos restritivos, buscando contemplar as multiplicidades. Deleuze e Guattari desenvolvem o pensamento rizomático como modelo de resistência ético-estético-político. Este “riacho sem início nem fim, que rói suas duas margens e adquire velocidade no meio” (Deleuze e Guattari, 2011a, p. 48) que busca apenas o múltiplo, sem acrescentar uma dimensão superior, mas ao contrário, de maneira simples, subtrai o único do múltiplo.

No entanto, ao se conectarem, essas partes-rizoma acoplam e forjam uma cadeia semiótica, efetuando um descentramento em relação às dimensões e registros do fazer literário rio-platense, pois encerram em si, um devir – a explosão de uma nova

territorialidade simbólica que se concretiza nas estéticas engendradas na/pelas mobilidades culturais, tendo a distância como eixo catalisador.

Não se deve esquecer, nesse ínterim, a condição periférica que as autoras selecionadas ocupam, seja em relação ao público leitor brasileiro, seja em relação aos estudos acadêmicos. É preciso ressaltar que, mesmo não sendo o objeto dessa investigação, a relação entre mobilidades culturais e gênero não deve ser menosprezada. Por isso, na medida em que privilegia a autoria feminina como vetor cartográfico das poéticas da distância, esse estudo contribui para a desconstrução da ordem falocêntrica¹⁴, estreitando as relações dos sistemas literários e permitindo, transversalmente, refletir sobre a dupla marginalidade a que a mulher latino-americana foi submetida: o ser mestiça/o ser mulher.

Por último, é preciso ressaltar que a opção pela produção contística publicada no interstício de quarenta anos (1963/2001) responde ao entendimento de que a década de 1960 é paradigmática para os estudos literários hispânicos, pois marca uma transformação em relação aos imaginários que constituíam o centro da produção científica/disciplinar. Isso porque, segundo Pizarro (2003), ocorreu uma transformação em relação aos imaginários que constituíam o centro da produção científica: “la mirada comenzó a dirigirse hacia la crisis de los modelos de representación, estudiada por García Canclini, hacia las grandes migraciones producidas por los exilios políticos y, luego y masivamente, las migraciones económicas hacia el fin del siglo” (2003, p. 175). Também há de se considerar que, para Lyotard, a década de 1950, pode ser entendida como um dos marcos de entrada na pós-modernidade, pois ocorre a entrada da sociedade na fase pós-industrial.

¹⁴ O termo falocêntrico foi cunhado por Jacques Derrida combinando as palavras *falocentrismo* e *logocentrismo*. Na crítica literária feminista, o termo denota a dominação masculina, evidente no fato de o falo ser sempre aceito como ponto de referência e modo de validação da realidade cultural. A sociedade falocêntrica enxerga a mulher apenas com base na sua relação com o homem, deixando prevalecer os aspectos que lhe faltam por oposição à plenitude do homem. O discurso é falocêntrico porque se organiza internamente à volta de todos os sinais e marcas do masculino, quer no que respeita ao vocabulário quer em relação à sintaxe, à gramática e às próprias regras da lógica discursiva CEIA, s/d).

1 MOBILIDADE TRANSCULTURAL E ESTÉTICA DO DILACERAMENTO

Yo quiero 'ser siempre' pero al propio tiempo me resisto a cambiar. [...] Multiplicándome sin repetirme. Estar dejando de ser constantemente lo que no se llegó a ser. Ser lo que nunca alcanza a ser lo que permanece. Que no llegará a evadir este rodar que ovilla la náusea de la distancia.
Josefina Plá

Este capítulo é dedicado à mobilidade transcultural. Em um primeiro momento, apresenta-se um pequeno histórico do conceito de transculturalidade, buscando esquadriñar seu uso nas Américas e os distintos matizes de sentido assumidos ao longo do tempo. A partir dessas considerações, delinea-se o arcabouço conceitual da mobilidade transcultural e sua importância para as práticas literárias contemporâneas.

Em seguida, busca-se evidenciar como a escritora Josefina Plá, sujeito transculturado e transculturador – fagocitado e fagocitador - é inserida no sistema literário paraguaio, tracejando a importância por ela assumida nesse contexto. Espera-se, com esse bosquejo, demonstrar como a mobilidade transcultural é um elemento vivo e operante dentro dessa comunidade literária.

Por último, tomando como base o entrechoque cultural vivenciado em contextos de mobilidade, conceitua-se a estética do dilaceramento buscando caracterizar as nuances assumidas por essa expressão na contística rio-platense.

1.1 Mobilidades migratórias transculturais: subjetividades des(re)territorializadas

Para Bernd (2012, p.18), as mobilidades migratórias transculturais abarcam os deslocamentos que implicam em uma desterritorialização dos indivíduos de uma comunidade de origem e sua posterior inserção dentro de uma nova comunidade cultural. Nesse processo, muitas vezes brutal, orbita um contingente de conceitos que expressam, desde distintos matizes, os sentidos de constituir-se intersticialmente.

Deriva, deslocamento, des(re)territorialização, diáspora, errância, nomadismo, percurso e transnação não são apenas formulações teóricas já consagradas contemporaneamente, mas a concretização de um repertório epistêmico mínimo capaz de expressar a condição daqueles que, por razões diversas, se estabelecem em encruzilhadas culturais e necessitam constituir-se em uma territorialidade – física e simbólica - dual e, muitas vezes, múltipla.

Nessa esteira, assentam-se os deslocamentos sofridos nas Américas ao longo do tempo e que, de certa forma, justificam a importância que a ‘transculturização’ assumiu para o entendimento da realidade latino-americana. No entanto, faz-se necessário observar que, nesse contexto contemporâneo, muito mais que buscar configurar a síntese dos entrecosques culturais, esse conceito assume uma especificidade outra ao voltar-se para o contexto das mobilidades. Preconiza, nesse sentido, não apenas o revolver arqueológico das camadas que perfazem os construtos basilares e os saberes/práticas das comunidades culturais, uma vez que exige o enfrentamento do desafio da diferença¹⁵, assumindo a heterogeneidade constituinte das sociedades latino-americanas.

Se por um lado, Ortiz, em 1940, usa por primeira vez o termo transculturização para designar “una transición entre dos culturas, ambas activas, ambas contribuyentes con sendos aportes, y ambas cooperantes al advenimiento de una nueva realidad de civilización” (1983, p. 05), atualmente, o deslocamento conceitual do termo engendrado pelo aporte teórico dos estudos pós-coloniais, subalternistas e pós-ocidentais potencializa essa capacidade hermenêutica, tornando-o uma ferramenta seminal para agrupar a plêiade de forças que re-apresenta os imaginários translocais.

Em 1970, quando Rama condensa a transculturização à sua faceta narrativa, buscando tracejar as respostas estéticas dos efeitos da modernidade na periferia, ele eleva o termo a um status que Román de la Campa (1994) descreve como “afetivo”. Na busca “pelo reconhecimento da necessidade de uma língua literária, específica da criação artística, que desenvolvesse um discurso linguístico homologante, no qual se <pudesse> perceber a absorção de um traço da modernidade” (RAMA, 2001, p. 219), o conceito passa a tocar sensivelmente a comunidade latino-americana, proporcionando um sentido de integração caro à constituição dessa identidade.

No entanto, os paradigmas transnacionais (subversores da ideia de nação) e os pós-modernos (desmistificadores dos macrorrelatos) atravessam e insinuam certo anacronismo na utopia modernizante proposta por Rama. Conforme aponta Trigo (1997, p. 147), essa conjuntura, aliada aos impactos do alargamento das fronteiras e das

¹⁵ O termo diferença é usado, nesse contexto, dentro do espectro da noção derridiana de *différance* – isto é, a partir de um lócus que não privilegia apenas os binarismos, mas os significados relacionais que se constituem em lugares de passagem. O termo, cunhado em 1963, remete ao duplo movimento do signo linguístico que diferencia e difere sem fixar-se em uma instância única e, nesse caso, se refere ao rompimento da noção de Outro em seu sentido binário de simples oposição para advogar seu caráter suplementar.

mobilidades, não abarcava mais a fratura diversidade/diferença advogada por Bhabha ao pensar as novas subjetividades contemporâneas, pois

se a diversidade cultural é uma categoria da ética, da estética ou da etnologia comparativas, a diferença cultural é um processo de significação através do qual enunciados sobre ou em uma cultura diferenciam, discriminam e autorizam a produção de campos de força, referência, aplicabilidade e capacidade (BHABHA, 1998, p.34).

Ratificando essa percepção, nessa mesma linha de raciocínio, Clifford entende que “la diferencia cultural ya no es más una estable y exótica alteridad; las relaciones yo-otro son cuestiones de poder y de retórica más que de esencia (1997, p. 29). Ora, essa percepção em nada diminui a importância da transculturação, ao contrário, sua historicização aponta o quanto esse conceito tem sido fecundo para pensar as manifestações culturais das Américas, que, como aponta Bernd (2008, p. 17) “se construíram no entre-dois (in between) em uma zona de contato, de fronteira”. Nesse processo de resiliência, é preciso observar como outros conceitos que dialogam com essa noção – fagocitação, antropofagização, heterogeneidade e hibridez¹⁶ – seguem como paradigmas efetivos para viver e expressar a diversidade/diferença. E, é nesse contexto

¹⁶ O conceito de fagocitação foi desenvolvido por Kusch, na obra *Sabiduría de América*, para designar uma ‘aculturação’ ao reverso, ou seja, para identificar como o paradigma indígena foi absorvido pelo europeu. Trata-se de uma lógica inversa daquela que sempre toma o modelo cêntrico como modelo, invertendo o jogo de poder: ‘La fagocitación se da en un terreno de imponderables [...] Es cuando tomamos conciencia de que algo nos impide de ser totalmente occidentales aunque nos lo proponamos’ (p. 180). Há de se destacar a diferença entre a fagocitação e as ideias difundidas no Brasil, em 1928, pelo movimento antropofágico. Apesar de se anteceder temporalmente e manter a matriz de hibridação que perpassa a fagocitação, é preciso ter em conta que no movimento antropofágico se preconizava a escolha daquilo com o que se gostaria de ‘hibridizar’. No entanto, há de se observar que as transferências culturais vividas no âmbito da América não foram escolhidas, a maioria delas foram forçadas – conquista, colonização, exílio, migrações. Já o conceito de heterogeneidade cultural foi proposto por Cornejo Polar, na década de 1980. Apesar de irmanado à transculturação, se apresenta como um dispositivo teórico centrado na percepção dos conflitos e da diferença que persistem nos encontros culturais. Cornejo Polar assenta suas ideias no entendimento de que há uma tensa coexistência entre culturas diversas cuja heterogeneidade se estabelece devido à participação segmentada nos sistemas de produção. Quanto ao conceito de hibridez, desenvolvido por Nestor Canclini, tem-se mostrado, contemporaneamente, como uma ferramenta teórica produtiva para pensar os encontros culturais em um contexto transnacional. Assentado nos paradigmas da transculturação e da heterogeneidade, a hibridez retoma a amplitude ortiziana do termo, usando-o para pensar a cultura popular como resultado da apropriação desigual de capitais culturais – o que resulta em interações conflituosas com setores hegemônicos.

Ainda nessa perspectiva, há de se mencionar um interlocutor de Canclini, - Joaquín Brunner – que, ao criticar a busca pelos essencialismos de matrizes originárias, utiliza o termo ‘macondismo’. Segundo ele, os macondismos seriam metáforas de uma essência difícil de ser nominada na América latina e que se materializa no caráter misterioso ou mágico-real. Todos esses conceitos são analisados por Abril Trigo no artigo *De la transculturación a/en lo transnacional* (1997) onde ele leva a termo uma proposta de atualização da força epistemológica da transculturação, reivindicando um olhar transnacional que considere a importância das migrações, dos novos modos de produção cultural global e das novas formas de produzir hegemonia.

de diversidade terminológica, que Trigo (1997) reforça a capacidade hermenêutica da transculturação:

No encuentro razones para desechar el instrumental hermenéutico ofrecido por la *transculturación*, concepto que debidamente actualizado como *transculturación (en lo) transnacional* o *transculturadas híbridas* o *heterogeneidad transcultural*, captaría aventajadamente el carácter procesual de los fenómenos culturales en la hora actual (1997, p. 163).

Ao aglutinar os conceitos no intento de abarcar as especificidades contemporâneas, o teórico advoga pelo sentido de complementaridade que forma o corpo conceitual regido pela noção de transculturação. Segundo ele, o diálogo intenso dessas formulações teóricas precisa responder epistêmica e pragmaticamente aos novos paradigmas que regem os processos históricos contemporâneos, quais sejam, o deslocamento da mestiçagem para a migrância, a percepção do alargamento das fronteiras e o papel das frontarias¹⁷, o desenvolvimento de novos modos de produzir hegemonia, a constituição de identidades circunstanciais e os novos modelos de produção cultural.

Já Mignolo, ao enfrentar-se com a transculturação, concentrou-se em sua faceta mais ligada à raça, mestiçagem. Por essa razão, utilizou a expressão *border thinking* – pensamento de margem/borda – para designar os produtos culturais-artísticos-identitários construídos nas fronteiras de territórios culturais diversos. Essa postura aproxima-se da abordagem de Trigo que defende a necessidade de pensar uma transculturação transnacional¹⁸.

Nesse íterim, em que refletimos sobre os deslocamentos conceituais da transculturação, faz-se evidente como as mobilidades culturais estão no vértice das epistemologias e saberes contemporâneos. A ruptura causada pela instabilidade de fronteiras geopolíticas, étnicas, sociais e de gênero obriga a formulação de plataformas de análise que possibilitem abarcar as novas paisagens culturais que vão sendo delineadas baseadas na diferença e na diversidade. E, nesse sentido, o sul (entendido em sua

¹⁷ O termo frontaria é utilizado por Trigo em oposição ao conceito de fronteira. Como pares dialógicos, se confrontam em um contexto posnacional: “la frontera, convertida en habitat migrante, deviene frontería: más espacio que línea, más ámbito que mojón, más liminalidad que límite: la inscripción de senderos, múltiples, borrosos, sobre un lugar desterritorializado por el contrabando y la transmigración” (TRIGO, 1997, p. 165).

¹⁸ A expressão ‘transculturação transnacional’ usada por Trigo remete aos processos de hibrididade e heterogeneidade, mas incorpora ainda o paradigma transnacional indicando, implicitamente, a importância das mobilidades e deslocamentos. Para o teórico uruguaio, não é possível pensar a transculturação contemporaneamente nas Américas sem considerar a fluidez das fronteiras nacionais.

territorialidade simbólica e física) demonstra, como denuncia o recorrido feito, uma larga experiência em reconhecer - e vivenciar - essa lógica diferencial.

Por essa razão, a demarcação das **mobilidades migratórias transculturais** pressupõe um posicionamento de abertura à heterogeneidade e à diferença, uma vez que, para Bernd o “prefixo *trans*, já comporta as noções de ultrapassagem, de ir além, de sair de si mesmo, engendrando novas formas de conhecimento e de relação com o mundo” (2008, p. 19). Há, portanto, na própria gênese etimológica da palavra, indícios dessa subversão de limites e fronteiras necessária para apreender os fenômenos culturais contemporâneos.

De fundo dialógico, a transculturação em contextos de transnacionalidade e migração implica “a copresença espacial e temporal de sujeitos anteriormente isolados por disjunturas geográficas e históricas [...] cujas trajetórias agora se cruzam” (HALL, 2009, p. 31). Nessas zonas de contato, inevitavelmente, os sujeitos (deslocados, migrantes, exilados, refugiados, diaspóricos, errantes, nômades) compartilham, de acordo com Walter, uma dupla – se não múltipla – consciência caracterizada por um diálogo difícil entre

vários costumes e maneiras de pensar, ver e agir. Eles moram em línguas, histórias e identidades que mudam constantemente. São tradutores culturais cujas passagens fronteiriças minam limites estáveis e fixos, reescrevendo o passado e as tradições, num processo de transformação contínua; um recontar que hifeniza autenticidades e problematiza os interstícios ocultados pelo discurso hegemônico (WALTER, 2008, p. 41).

A preponderância de subjetividades construídas de forma multiterritorial - geográfica e simbolicamente – revela, portanto, os processos de hibridação, mestiçagem e transculturação que constituem a dinâmica do fazer literário latino-americano caracterizado por um movimento nas/das/sobre as Américas que reflete a “formação de sociedades compostas por muitos povos, cujas origens não são únicas, mas diversas” (HALL, 2009, p. 30). Por essa razão, acresce Bernd, a transculturação se delineia, contemporaneamente, de forma “mais performante, no inevitável contexto de globalização em que vivemos” (2008, p. 19).

Essa hibridez forjou-se a partir do choque entre as diferentes culturas do continente e o colonizador europeu durante o período da conquista e da colonização, somando-se, gradativamente, às migrações/mobilidades resultantes de outros processos

político-sociais (guerras e conflitos, ditaduras, políticas de povoamento, etc.). Essa intensidade de encontros – linguísticos, territoriais, identitários – é geradora de processos em que não ocorrem “unicamente perdas, apagamentos ou apropriações; mas também a criação de novos produtos culturais” (BERND, 2003, p. 18). Estando na gênese da discussão sobre a identidade na/das Américas, tais processos de transculturação são responsáveis pelo surgimento de indivíduos heterogêneos, híbridos e marcados pela diferença cultural, forjados na proliferação de toda sorte de passagens, de movimentações e de deslocamentos.

Segundo Bhabha (1998, p. 222), são esses desterritorializados, deslocados, errantes que, enquanto minorias colonizadas/pós-colonizadas e migrantes corroboram para o que ele chama de “a morte-em-vida das comunidades imaginadas”. Esses indivíduos, inseridos no silêncio da língua ou da cultura estrangeira, só podem encontrar uma nova forma de viver sua própria alteridade dentro do construto de disseminação por meio da “construção de textualidades simbólicas que possibilitem dar ao cotidiano alienante uma aura de individualidade, uma promessa de prazer” (BHABHA, 1998, p. 240).

Trata-se do agenciamento de um espaço intersticial de significação cultural¹⁹ que se estrutura a partir da tensão entre a percepção do povo como uma presença histórica (fundada na tradição) e seu presente performativo (caracterizado por um lugar de enunciação onde se estabelecem diversos processos de mobilidade). Esse espaço intersticial, *in-between*, instaura, de acordo com Mignolo, “nuevas formas de construir identidades, revelando historias invisibles en America” (2007, p. 123) e possibilita a instituição de um pensamento de fronteira marcado pela paradoxal, mas produtiva condição de estar situado entre dois ou mais mundos ao mesmo tempo²⁰.

Nesse ínterim, são desconstruídas, necessariamente, algumas noções fundantes do conhecimento sobre/da América Latina que foram baseadas, em grande parte, a partir de uma visão eurocêntrica e homogeneizante. A título de exemplo, podem-se retomar alguns signos que, durante muito tempo, foram marcas do imaginário latino-americano –

¹⁹ O conceito de espaço intersticial encontra correspondência em outros teóricos. Ex: Silviano Santiago - *Entre-lugar*; Ana Pizarro - *Fronteira*; Mignolo/Gruzinski - *in-between*; Bernd - *caminho do meio*.

²⁰ O pensamento de fronteiras é definido por Zulma Palermo como “un campo de fuerzas en el que se actualizan las contradicciones, en el que la lucha por la hegemonía se traduce en el diseño de unos lindes simbólicos, lingüísticos, subjetivos representacionales de otros, altamente diferenciados. [...] en ese espacio ‘de la espera’ en el que ya lo que era no es y en el que todo está por ser construido (2009, p. 104)

o barroquismo e o realismo mágico -. Para Palermo (2009), estes foram desenvolvidos a partir (e para) o Outro corroborando a existência de um olhar sobre a América Latina fundado no exotismo, na homogeneidade²¹ e na anulação da diversidade de pertencimentos socioculturais e históricos que constituem o imaginário latino-americano.

Esse exotismo, adverte Clifford, “surge como una extensión de la "Ley del Bovarismo [...] - cada ser al pensar acerca de sí mismo se concibe como necesariamente lo otro de lo que es " (2001, p. 190). Agora atravessado pelas mobilidades culturais, esse exotismo, fruto da comparação inevitável entre os denominados centro e periferia, sofre um giro que mina a potencialidade desse estranhamento em relação ao outro como uma imagem passível de re-apresentar as identidades nas Américas, pois “ha pasado el tiempo en que autoridades privilegiadas podían rutinariamente "dar voz" (o historia) a otros sin temor a contradecirse” (CLIFFORD, 2001, p. 21).

Esses dilemas culturais, tal qual postula Clifford, compõem um espaço global de conexões e dissoluções culturais em que as “autenticidades” locais se encontram e se confundem em cenários efêmeros – que poderiam incluir a vizinhança de imigrantes em New Jersey ou as expansões multiculturais em Buenos Aires – Por essa razão, “al intervenir en un mundo interconectado, uno es siempre en diversos grados "inauténtico": atrapado entre culturas, implicado en otras” (2001, p. 26).

Esse agenciamento, no entanto, não está fundado em uma a-territorialidade ou na pressuposição de que estamos vivenciando o fim dos territórios, tal qual postula Badie²², centrado que está na debilidade das fronteiras. Antes sim, constitui-se na percepção de territorialidades que vão estruturando-se em redes simbólico-culturais-subjetivas de um grupo em relação ao seu espaço vivido. A relação com a espacialidade física e as fronteiras geográficas passa a ser relativizada abrindo passo para a instituição de

²¹ Como exemplo do apagamento dessas diferenças – muitas vezes conflitivas -, Zulma Palermo descreve o real maravilhoso e o barroquismo que constituíram dois ideogramas que se estruturaram na relação com (e para) o Outro e “desde donde (América Latina) se figuratiza discursivamente como una cultura de lo imaginário y lo alegórico” (2009, p. 98). Já Elena Palmero advoga pela existência de Literaturas hispanoamericanas, no plural, já que não se pode abarcar toda a diversidade da América Latina sob uma égide homogeneizante.

²² Ao abordar a trajetória da instituição dos territórios a partir do desenvolvimento da sociedade feudal, Badie contribui demonstrando a importância do território como princípio fundador da ordem moderna Estado-nação. Ampliando esse raciocínio, a crise dos Estados-nação é que seria responsável pelos processos de desterritorialização. No entanto, tal como afirma Haesbaert, esse é um discurso afiliado a uma visão eurocêntrica, “alheio à ebulição da diversidade de experiências e reconstruções do espaço em curso não só nas chamadas periferias do planeta como no interior das próprias metrópoles” (2012, p. 32).

semiosferas – os contextos de produção de significado – ou seja, o espaço cultural habitado pelos signos. E esses lugares habitados, na/pela distância se estruturam como memória e promessa, na sobreposição de vestígios de experiências e de paisagens afetivas.

Nesse processo de construção de uma territorialidade, em sua dimensão material e imaterial, Josefina Plá, constitui-se como um sujeito no limiar de dois mundos. Analisar sua produção contística e sua inserção dentro do sistema literário no rio-da-Prata nos remete à conformação de uma rede complexa que excede fronteiras geoculturais e nacionais.

1.2 As 60 riscas da hibridez em Josefina Plá: mobilidade e transculturação

A tarefa de delinear o lugar que um escritor ocupa dentro de um sistema de produção cultural é, invariavelmente, perigosa. Operam, nessas circunstâncias, mais que as tradicionais compilações e inventários de dados críticos, uma vez que se conjugam as relações sociopolíticas e geoculturais de uma dada territorialidade que precisam ser represadas, temporalmente, para ser entendidas. Além disso, há de se acrescer ainda a consciência do levante, inevitável, da arena discursiva que se conforma e que exige, por conseguinte, o estabelecimento de uma espécie de ritual de controle, seleção, organização e redistribuição, classificação.

Nesta perspectiva, circunscrever a inserção de Josefina Plá dentro do sistema literário rio-platense exige um viés intervalar, uma vez que concorrem, em sua produção literária, “dos sistemas: la cultura hispánica peninsular y la cultura hispano-mestiza paraguaya” (FERNÁNDEZ, 2000, p. 09). Há de se considerar, portanto, as amalgamas, os des(encontros) e as contradições aportados por essa convergência, uma vez que América Latina, “por su constitución histórico-estructuralmente dependiente dentro del actual patrón de poder, ha estado [desde sus comienzos] y [durante] todo este tiempo, constreñida a ser el espacio privilegiado del ejercicio de la colonialidad del poder” (QUIJANO, 2005, p. 10).

Dentro dessa conjuntura, Josefina Plá é tomada, quase miticamente, como um dos pilares da narrativa paraguaia por Pérez Maricevich²³ para quem, sem a presença dela, a história desse gênero na literatura paraguaia²⁴ seria uma fabulação. Josefina, se não existisse, deveria ser um personagem a ser inventado sob pena de não se encontrar “modo de armar el rompecabezas, hallándose por doquier con hilos sueltos pero sin jamás dar con la punta del ovillo” (PÉREZ MARICEVICH, 1983, p. 05). Josefina desponta na produção literária paraguaia, deste modo, envolta em ares fundacionais e precursores.

No entanto, há de se reconhecer a complexidade desse lugar por ela ocupado, uma vez sua principal característica é a presença-ausência da narrativa em território paraguaio. Esse “personagem” inserido na história da literatura paraguaia, ao ser artífice desse enredo polarizado, parece obedecer à tese defendida por Piglia, para quem, “um conto conta duas histórias” (PIGLIA, 2004, p. 87). E é na esteira dessa analogia que se vislumbra como o precursionismo de Josefina Plá conforma a história da narrativa paraguaia, dividida entre duas perspectivas - uma que se apresenta de forma mais visível, sistematizada e aparente enquanto que a outra, secreta, vai sendo constituída enigmáticamente dentro do mesmo relato, mas de modo elíptico e fragmentado. Entretanto, a ambas corresponde um sistema de causalidade que pode ser, tal qual um novelo de lã, desenrolado.

O primeiro, dentre os muitos nós a serem desfeitos, diz respeito à definição da produção literária narrativa em território paraguaio como uma suposta “incógnita²⁵”. De

²³ Pérez Maricevich (1937-), poeta, ensaísta, narrador, jornalista e crítico literário é considerado, juntamente com Raúl Amaral e Hugo Rodríguez Alcalá como um dos mais importantes historiadores da literatura paraguaia.

²⁴ Muito embora este estudo advogue pela consideração de uma territorialidade mais ampla – a do rio-da-Prata – e que defenda a fluidez das fronteiras geoculturais para o entendimento de como se conformam os sistemas literários, é preciso observar que o uso da expressão ‘uma literatura paraguaia’, nesse contexto, obedece a uma perspectiva histórica já delineada anteriormente e que será, no decorrer desse capítulo, sendo atravessada e desconstruída pela ideia de hibrididade e transculturação. Além disso, em conformidade com Clifford, “anunciar en forma reiterada la obsolescencia de los estados nacionales en un gallardo mundo nuevo de libre intercambio o cultura transnacional resulta prematura” (1997, p. 21). A ideia é posicionar-se frente a essa estrutura ainda dominante, buscando perceber as relações de poder que se estabelecem no jogo nacional x transnacional, ou seja, “lo que importa politicamente es quién despliega la nacionalidad o la transnacionalidad, la autenticidad y la hibrididad, contra quién, con qué poder relativo y con qué habilidad para sostener una hegemonia (CLIFFORD, 1997, p. 22).

²⁵ A história do uso do termo incógnita para referir-se à literatura paraguaia é explorada por Peiró Barco (2001, p. 60-67), em sua tese de doutorado. Segundo o levantamento histórico por ele realizado, Luis Alberto Sánchez, na obra *Historia de la literatura americana (Desde los orígenes hasta 1936)* usa a expressão ‘incógnita’ para definir a produção do Paraguai. Essa percepção passa, posteriormente, a ser repetida inúmeras vezes, tornando-se uma espécie de rótulo ao longo da história da crítica literária latinoamericana. Essa mesma denominação é explorada, posteriormente, em 1945, pelo paraguaio Arnaldo Valdovinos que publica uma obra intitulada *La incógnita del Paraguay* – uma clara provocação à expressão

certa forma, o uso da expressão território, nesse contexto, é essencial para articular como se cristalizou essa ideia já que, até as primeiras décadas do século XIX, a divisão política da região obedecia a critérios diferentes daqueles que conformam as fronteiras nacionais hoje vigentes, pois a região pertencia ao *Virreinato del Río de la Plata*²⁶ - dissolvido em 1814. Por essa razão, quando Menéndez Pelayo (1948,2, p. 301) afirma não existir uma literatura paraguaia colonial é rebatido, acertadamente, por Rodríguez Alcalá (1999, p. 09) que justifica tal situação pelo fato de que em Buenos Aires – capital do vice-reino – convergiam as publicações das obras no período. A territorialidade que hoje conforma a nação paraguaia era, portanto, parte do vice-reino e em sua extensão, carente de centros urbanizados, proliferavam fortificações. Estabelecidas as fronteiras nacionais modernas, o território paraguaio ficou carecendo de um passado literário.

Desfeita a primeira ponta do nó, é preciso observar, então, que essa “falta de um passado literário paraguaio²⁷” se deve a essa especificidade geocultural que acarretou na disseminação de fortes e missões no território paraguaio em detrimento da formação de cidades e, conseqüentemente, no fortalecimento da escrita e publicação de obras na capital do vice-reino, Buenos Aires.

O desarmamento do segundo nó requer um giro ainda mais incisivo que se assenta na (des)constituição da equação oralidade - escrita²⁸ como referencial para o que

usada pelo peruano. Em 1951, Walter Rey estudou a poesia Paraguaia em uma obra que recupera, uma vez mais, essa mesma ideia de ‘incógnita’: *La poesía paraguaya. Historia de una incógnita*. Sindulfo Martínez alude a famosa incógnita no capítulo XXI de *Hombres y pasiones* e Hugo Rodríguez Alcalá se refere à renomada incógnita em um estudo sobre Augusto Roa Bastos publicado em 1962. Então, quando se trata das publicações efetivadas em solo paraguaio, parece que não há uma história da literatura paraguaia, mas sim a história da incógnita paraguaia.

²⁶ O Virreinato del Río de la Plata foi instituído durante o período de colonização das Américas pela Espanha e compreendia os territórios que compõe, atualmente, a Argentina, o Uruguai, o Paraguai e a Bolívia. O território que hoje compreende o Paraguai era considerado uma intendência e Assunção era o único povoado, naquele período que tinha estatuto de cidade.

²⁷ Essa é uma afirmação que foi feita por Josefina Plá, em 1962. Foi reiterada, posteriormente, por Roa Bastos. Segundo ela, no período colonial floresceu apenas a historiografia e, apenas entrado o século XX é que se consolida a narrativa no Paraguai (PLÁ, 1962, p. 68-90)

²⁸ A equação oralidade-escritura, tal qual aponta Haveloch (1995) se manteve, ao longo dos tempos, pendida para a expressão escrita que, salvo manifestações isoladas, constituiu a base tanto do que se considerava como do se estudava como literatura. Apenas adentrado o século XX é que a oralidade passa a ser reconsiderada formalmente nos estudos acadêmicos, engendrando um interesse pela palavra poética oral. Esse predomínio da escrita não pode ser considerado como aleatório. As escolhas epistêmicas são responsáveis pela produção de discursos na sociedade que, conforme afirma Foucault, “tem por função conjurar seus poderes e perigos, dominar seu acontecimento aleatório, esquivar sua pesada e temível materialidade” (1999, p. 09). Por essa razão, o papel secundário desempenhado pela oralidade ou palavra poética nas sociedades ocidentais se deve, em grande parte, à vinculação destas formas de expressão a um extrato da população considerada como inculta, tratada como “literatura de pessoas que não sabiam ler nem escrever” (FERNANDES, 2007, p. 24).

se considera – e se estuda - como literatura. O apagamento do passado de uma história da literatura no Paraguai engendra, concomitantemente, o apagamento de toda uma tradição de origem indígena fundada na oralidade. Roa Bastos ao tratar dessa “literatura ausente” reconhece, antiteticamente, a presença de outra que, naquele momento, não pode ser considerada como parte da “temple de una colectividad, de sus modos de ser, de su ámbito físico y sociocultural, todo eso que de una manera abstracta se suele llamar identidad nacional” (1997, p. 498). Esse entendimento, datado, revela os paradigmas que justificam o postulado defendido sobre a ausência de um passado literário que é, pelo próprio escritor, de certa forma, subvertido ao descrever a forte presença da tradição oral:

En un sentido general, sin embargo, cabría suponer que las carencias de una literatura escrita (nótese que hablo exclusivamente del género narrativo), determinadas por circunstancias históricas y socioculturales, pueden ser compensadas por la presencia de una vigorosa literatura popular de tradición oral. Esta no sería entonces solamente la expresión de hechos culturales producidos y consumidos por los sectores social y económicamente marginalizados; no sería tampoco, únicamente, la manifestación concebida como el producto de la oposición entre una cultura de masas y una cultura de élites, sino que cumpliría un rol comunicacional y de interacción social más amplio entre los distintos sectores de la colectividad (ROA BASTOS, 1997, p. 499).

Percebe-se, portanto, que a presença-ausência da história de um passado literário paraguaio poderia somar-se à extensão das incógnitas que ainda estão à espera de ser desveladas por meio de uma arqueologia do silêncio. Clifford, pensando no lugar ocupado pelos indígenas, denuncia que

los indios siempre han llenado un patético espacio imaginativo de la cultura dominante; siempre fueron supervivientes, nobles o miserables. Sus culturas han sido regularmente erosionadas, en el mejor de los casos conservadas en reservaciones que actuaban como museos (CLIFFORD, 2001, p. 335).

Assim, a forte tradição oral que Roa Bastos menciona - fruto da presença indígena - sofre um apagamento e não pode inserir-se dentro dos esquemas tradicionais do sistema literário. Isso porque a equação oralidade-escritura, tal qual aponta Haveloch²⁹ (1995) se manteve, ao longo dos tempos, pendida para a expressão escrita que, salvo manifestações isoladas, constituiu a base tanto do que se considerava como do que se estudava como literatura.

²⁹ Segundo Haveloch (1995), o primeiro teórico a estudar, sistematicamente, a oralidade foi Milman Parry, em 1928. A partir de então, gradativamente, a oralidade foi convertendo-se em objeto de interesse acadêmico. Para acompanhar essa cronologia, ver o artigo: HAVELOCK, Eric. A equação oralidade-escritura: uma fórmula para a mente moderna. In: OLSON, David; TORRANCE, Nancy. *Cultura e oralidade*. Trad. de Valter Lellis Siqueira. São Paulo: Ática, 1995, p. 17-34.

A literatura aborígine – que em grande parte era religiosa – perdeu-se, e o que pôde ser conservado, o foi graças à tradição oral. É significativo que no Paraguai, onde os missionários desenvolveram sua empresa cultural máxima na língua do país, não se tenha transcrito uma só produção de origem indígena sob o impulso dos padres da Companhia. Também não foram difundidas as diferentes crônicas feitas pelos escritores dos povos subjugados, seguramente porque davam uma versão heterodoxa dos fatos. (SAGUIER, 1979, p.7).

Apenas adentrado o século XX é que a oralidade passa a ser reconsiderada formalmente nos estudos acadêmicos, engendrando um interesse pela palavra poética oral. Esse predomínio da escrita não pode ser considerado como aleatório. As escolhas epistêmicas são responsáveis pela produção de discursos na sociedade que, conforme afirma Foucault, “tem por função conjurar seus poderes e perigos, dominar seu acontecimento aleatório, esquivar sua pesada e temível materialidade” (1999, p. 09). Por essa razão, o papel secundário desempenhado pela poesia oral ou palavra poética nas sociedades ocidentais – e no caso do Paraguai - se deve, em grande parte, à vinculação destas formas de expressão a um extrato da população considerada como inculta, tratada como “literatura de pessoas que não sabiam ler nem escrever” (Fernandes, 2007, p. 24).

Uma das consequências mais duras imposta por essa instância dicotômica primitivo/erudito foi a impossibilidade de considerar a produção de uma literatura que não se efetivasse via produção escrita. De acordo com Finnegan, a falta ou inexistência de letramento³⁰, impediria o “acesso àquela parte da cultura que normalmente consideramos como uma das mais valiosas de nossa herança intelectual e, talvez, o principal meio pelo qual podemos expressar e aprofundar o ponto de vista intelectual e artístico da humanidade” (2006, p. 66). Assim, parte do extrato da população - indígena e mestiça - sem meios de acesso à expressão escrita, estaria confinada à subalternidade, à falta de um lugar de enunciação por não dispor dos códigos exigidos pela cultura escrita.

O terceiro nó a ser desfeito não revela um apagamento – tal qual a situação geocultural ou a desconsideração da produção de tradição oral – mas torna visível um posicionamento que foi crucial para o isolamento da produção literária paraguaia e que reflete uma das facetas dessa comunidade cultural que foi plasmada como “particularismo” - uma espécie de ideologia que se disseminou no século XIX e que objetivava acentuar a idiosincrasia do povo paraguaio. Esse terceiro nó talvez seja um

³⁰ O termo letramento é usado por Finnegan para indicar o acesso à norma escrita da língua. De acordo com Magda Soares, trata-se do “resultado da ação de ensinar a ler e escrever: o estado ou a condição que adquire um indivíduo ou grupo social como consequência de ter se apropriado da escrita” (SOARES, 1998, p.18).

dos mais complexos porque está fundado na defesa de uma postura isolacionista e na crença “de no tener por qué contar con los demás, ya por excesiva autoestima, ya por menosprecio del prójimo, lo que supone la pérdida de la noción de límites pero la adquisición de un sentimiento de independencia” (PEIRÓ BARCO, 2001, p. 22).

Fatalmente, essa percepção se contrapõe ao princípio aglutinador que envolvia a noção de pertença a uma territorialidade mais abrangente, como a rio-platense para centrar-se em uma busca de rivalizar³¹, literalmente, com as nações vizinhas em franco processo de constituição das identidades nacionais, já que pressupunha um rechaço à influência externa, sempre considerada “como negativa y destructora de los valores más puros del ser nacional” (PEIRÓ BARCO, 2001, p. 23).

Também se distancia do afã nacionalista romântico preconizado pelos sistemas literários vizinhos. A independência identitária buscada no Brasil, por exemplo, pela frutífera produção romântica estava centrada na busca da síntese, da idealização do encontro com o europeu. Em um movimento de autopreservação, o particularismo paraguaio se apresenta, desde nossa perspectiva, como um movimento radical de exaltação do local. Contraditoriamente, essa especificidade foi considerada como um dos fatores que retardaram o desenvolvimento da literatura na região porque essa postura, responsável pelo incentivo do uso da língua guarani, acabou coadunando para o lento desenvolvimento da narrativa paraguaia. Isso porque o bilinguismo se instaurou de forma conflitante e paradoxal. Com uma população sem acesso às letras, o guarani se tornou, ao mesmo tempo, o estandarte da diferença e o motivo da falta de produção literária – uma vez que a língua espanhola permaneceu como o código valorado.

As primeiras narrativas se desenvolvem no Paraguai, portanto, ladeadas pelo maniqueísmo político preconizado por Francia e pelos Lopez com suas políticas de

³¹ O que se deve observar é que imperava no Paraguai uma busca exagerada de isolar-se dos países vizinhos. Uma necessidade de autodefinição que, de um lado, gerou um sentimento patriótico profundo e por outro, teve consequências drásticas vislumbradas na imensa quantidade de conflitos e guerras que o país se envolveu, como por exemplo, a Guerra do Paraguai ou Gran Guerra (1864-1970) e a Guerra do Chaco (1932-1935). Esses conflitos são considerados como decisivos para entender como se efetivou a dissonância existente entre a produção literária do Paraguai e de seus países vizinhos, pois não houve desenvolvimento da imprensa que somada ao analfabetismo imperante, impossibilitou a formação de uma classe de leitores. A política isolacionista iniciou com Francia, seguindo com os Lopez. Foi esse particularismo, juntamente com a Guerra da tríplice Aliança que impediram o desenvolvimento cultural do país no mesmo ritmo do resto do continente.

particularismo de cunho romântico³². A obra *Ignacia* (1905) de José Rodríguez Alcalá é considerada, nesse ínterim, como a primeira narrativa paraguaia. Nesse período, predominam duas principais correntes - realista crítica e realista costumbrista. E aí se apresenta o quarto nó a ser desprendido. Seus dois principais representantes - José Rodríguez Alcalá e Rafael Barrett³³ – são estrangeiros.

Para Peiró Barco (2001) há uma dissonância já que eles não publicaram apenas no Paraguai e deveriam ser vistos como imigrantes. Essa observação nos permite afirmar, sem constrangimentos, a falibilidade dos sistemas tradicionais para pensar as produções artísticas-culturais-literárias. Trata-se de uma rasura, mais uma risca que compõe esse delicado processo de negociação de heranças e pertencimentos. A visão tradicional do fenômeno literário que desconsidera as mobilidades se reveste de um matiz de “neoparaguaidade”, que é, de certa forma, um apelo nacionalista ultrapassado.

A riqueza e intensidade das mobilidades que atravessaram/atravessam o fazer literário paraguaio são, portanto, o fio ariadniano que nos permite vislumbrar, desde uma perspectiva mais fluída, como a produção literária dessa territorialidade se investe de traços advindos desde os mais diversos lugares. Josefina Plá, nesse contexto, perfaz mais uma risca desse intricado tecido.

Tergiversando esses grandes nós estão implícitos os motivos que explicitam o apagamento, a invisibilidade, a incógnita da produção literária paraguaia. A lógica e a especificidade das relações de poder e os conflitos que entre eles orbitam balizam e relativizam o protagonismo concedido a Josefina Plá. Não se trata, obviamente, de negar o papel exercido por ela nem mesmo o simbolismo que sua presença transculturada e intersticial confere à narrativa paraguaia, mas de evidenciar a ‘segunda história’ –

³² Nesse período aparece a geração novecentista – uma das únicas que cumpre todos os requisitos para assim ser considerada com o predomínio do ensaio e da poesia.

³³ José Rodríguez Alcalá (1883-1959)- jornalista e ensaísta argentino nasceu em Carmen de Patagones em 1883, Argentina. Lá, publica seus primeiros contos: *Gérmenes* (1903) e *Ecos del alma* (1904). Posteriormente, se casa com a escritora paraguaia Teresa Lamas Carísimo, estabelecendo-se definitivamente no país. Rafael Barrett nasceu em Torrelavega, Espanha, em 07 de Janeiro, 1876. Falece em Arcachon, França, em 17 de Dezembro de 1910. Cronista e ensaísta, Barret foi amigo de Maeztu e Valle-Inclán, precursores da geração de 98, mas seu caráter rebelde o impulsionou para deslocamentos constantes. Produziu grande parte de sua obra no Paraguai. Ali, tornou-se uma figura chave, precursora do existencialismo. Sobre ele, afirma Fernández: “En el Paraguay, ciertamente, los artículos de Barrett no habían pasado desapercibidos. Era admirado, se reconocía su talento, era notorio su arrojo personal. Pero inquietaba, molestaba profundamente, sobre todo desde el momento en que asume, en medio del marasmo ideológico de los intelectuales, una postura crítica radical contra la injusticia del orden establecido y denuncia la explotación de los trabajadores en los yerbales, así como la extrema miseria de obreros y campesinos” (FERNANDEZ, 2008, p. 54).

ocultada em meio a essas relações de poder. Nessa, “lo que importa no es la calidad o la utilidad de los bienes, si no el movimiento; no lo que uno tiene o el lugar que ocupa, sino de donde viene a donde va y el ritmo al que avanza en esa dirección³⁴” (JAMES apud CLIFFORD, 1997, p. 45)

O que chama a atenção dentro desse contexto, no entanto, é a força renovadora da narrativa de Josefina Plá. Enquanto persistia a descrição romantizada dos heróis das guerras³⁵, ela preconiza o realismo crítico que seria, posteriormente, adotado por Roa Bastos e os demais integrantes do grupo de 1940³⁶. Essa é a chave da renovação e a importância de Josefina Plá para as letras paraguaias que, conforme Mateo del Pino “no solo ha sabido elevar la cultura de su país de adopción, sino que a la vez ha propiciado la revisión y puesta al día de ésta” (2002). De certa forma, ela foge do estereótipo de elucidar as grandezas e feridas das guerras anteriores para debruçar-se sobre a realidade dura e triste em que os paraguaios se encontram – em especial, a mulher paraguaia que, suportando o peso dos conflitos, vivia sob o jugo patriarcal e machista. Sendo pobre e mestiça, se investia de uma multi-colonialidade.

Sua produção contística pode ser mais bem compreendida se pensada desde uma perspectiva temática. Isso porque, até a década de 1950, Josefina Plá escreveu contos de forma esporádica que eram publicados na *Revista Alcor*. Posteriormente, seus contos foram publicados em distintas antologias, revistas e periódicos paraguaios³⁷. Assim, um

³⁴ Essa citação foi retirada da obra *Beyond a Boundary* (1984), de Cyril Lionel Robert James - jornalista, socialista teórico e ensaísta de Trinidad e Tobago e usada por Clifford para desenvolver suas ideias no ensaio *Culturas del viaje*, publicado em 1997 na *Revista de Occidente*.

³⁵ Para Peyró Barco (2001), a incipiência da produção literária paraguaia se dá por um afã de manter-se atrelado a um passado histórico nada heroico, mas transformado, romanticamente, pelos intelectuais. Nesse processo de construção dessa comunidade imaginada, esses intelectuais se dedicaram ao trabalho historiográfico baseado no endeuamento do mariscal López, retendo toda a energia em provar esse ‘ser paraguaio’ heroico e vitimado pelos países vizinhos.

³⁶ Optamos por usar a denominação – grupo de 1940 ao invés de geração de 1940 – levando em consideração as ponderações de Josefina Plá sobre as características que os uniam: “Doña Josefina Plá había explicado los pormenores de la Generación del 40 buscando en cierta forma alguna definición. En ese sentido había apuntado ‘no sabían lo que querían, pero sabían lo que no querían’. En una conversación que mantuvo el autor de estas líneas con la citada poetisa, ésta había expresado: El grupo del 40 no fue una generación, éramos totalmente heterogéneos, imagínase la edad de Julio Correa, Hérib Campos Cervera ya maduros y Ezequiel González Alsina o Roa Bastos en plena juventud. Si fuera por la edad no figuraríamos muchos, los mayores fueron los primeros en complementarse, luego vinieron los jóvenes por gravitación, no hubo enseñanza, no hubo comunicación magistral, pero sí actitud ante la vida. (SUÁREZ, 2006, p.79-80)

³⁷ Mateo del Pino faz uma extensa e minuciosa compilação das publicações ‘aleatórias’ dos contos de Josefina Plá, descrevendo que seus relatos fizeram parte de antologias como *Crónicas del Paraguay* (1969); *Los narradores. Revista del PEN Club del Paraguay* (nº 3), *Ediciones Comuneros*, Asunción, 1979; *Panorama del cuento paraguayo* (T.I), Tiempo Editora, Asunción, 1988. Além disso, os contos infantis, *Cuatro burros y cuatro coles* e *El gigante invisible*, foram publicados em *Leyendo cuentos en la plaza*, Ed.

ordenamento cronológico não supre essa peculiaridade já que muitos contos, de acordo com Fernández, “fueron escritos tempranamente (1927) e reelaborados posteriormente” (2000, p. 11). A própria escritora, ao refletir sobre seu processo criativo adverte que

La narrativa es uno de mis modos de expresarme; no una vertiente exclusiva. Escribo cuentos cuando necesito hacerlo (hace diez años que no los escribo). Escribo cuentos por temporadas, como necesito por temporadas escribir versos o hacer cerámica. Podría decirse que tengo fases como la luna, sin por eso ser más lunática que cualquier otro escritor que se respete. Porque creo en realidad que en todo escritor se da esa tenencia cíclica: al que menos, tiene dos fases: la activa y la del dulce far niente. Yo, esta, por desgracia para mí y para todos, no la conocí nunca (PLÁ, 1981, p. 10).

Assim, os quatro livros de contos publicados em um lapso de vinte e sete anos – *La mano en la tierra* (1963), *El espejo y el canasto* (1981), *La pierna de Severina* (1983) e *La muralla robada* (1989) concentram relatos que a crítica especializada organizou em distintas perspectivas: o **realismo crítico**, onde podem ser encontrados contos “fatalistas e de desarraigo” em que predomina conteúdo de teor crítico social, em ambiente popular paraguaio. Neles, se sobressai o protagonismo feminismo. Os contos de desarraigo retomam momentos iniciais da colonização e a busca de fincar raízes em um ambiente hostil e desconhecido. Os **relatos folclóricos** – em que são compiladas anedotas de origem popular e relatos tomados da oralidade, ou seja, “se trata de eso que se llama folklore naciente y que acaso llegase a nacer del todo, si la tecnología, avanzando con botas de siete leguas por las zonas rurales, no diluye las probabilidades de esa cristalización folklórica” (PLÁ, 1983, p. 06). Há também os **contos oníricos**, também chamados de simbólicos ou fantásticos que, a modo do exorcismo cortazariano, referem-se a devaneios vividos e plasmados literariamente

Me resulta difícil interpretar estos como no sea si los doy como deseo de eliminar el residuo de angustia irreductible que queda en el fondo de ciertas experiencias vitales; por lo demás la mayoría de esos cuentos han sido escritos sobre el patrón de un sueño auténtico [...]. Podría decir que si yo supiese el exacto significado de esos cuentos, posiblemente no los hubiera escrito. En verdad, la única transformación que esos cuentos suponen sobre el sueño original reside en la importancia que en ellos adquiere la impresión final del sueño, dando atmósfera a todo el cuento (PLÁ apud BORDOLI DOLCI, 1984, p. 537)

El Lector, Asunción, s/f. Em 1990, Ramón Bordoli Dolci compila em *Canto y cuento*, Arca Editorial, Montevideo, 1993, nove contos de Josefina: *La mano en la tierra*, *El espejo*, *El canasto*, *Ñandurié*, *Mascaritas*, *Eternidad*, *Prometeo*, *La muralla robada* e *Aborto*. Somente em 1996 é que temos uma edição completa, que reúne toda a produção contística de Josefina Plá feita por Miguel Angel Fernández, publicada pela Editora El lector que apresenta, ainda, contos inéditos: *El arbolito*, *La sombra del maestro* e *El rostro y el perro*.

Por último, curiosamente, há uma classe de contos que Josefina Plá denomina de **criaturas**. São textos que circulam e transitam entre diversas publicações. Pode-se considerá-los como relatos consagrados pela crítica, mas o interessante é o caráter obsessivo com que são retomados periodicamente nas antologias. Para além dessa primeira percepção, é preciso considerar que o termo ‘criatura’ – usado por Josefina para congregá-los - em espanhol não é usado apenas para designar as coisas criadas por Deus ou algum tipo de ser fantástico. Criatura, em espanhol, é um termo usado para nomear o filho ou a criança recém-nascida. De certa forma, as criaturas de Josefina Plá – *La mano en la tierra* (1963), *La pierna de Severina* (1983), *Prometeo* (1981), *La ninera mágica* (1981), *El espejo* (1981), *El canasto* (1981), *Sise* (1969), entre outros- constituem uma série de filhos prediletos que representam o núcleo de sua produção contística.

Poderíamos ainda inserir, nesse momento, a forma como esses contos se inserem dentro da contística paraguaia, dividida entre duas grandes correntes – a esteticista e a mundonovista³⁸, mas nos interessa frisar o giro operado por Josefina quando ela, deliberadamente, percebe, assume e dissemina o Paraguai mestiço, híbrido e transculturado. Se antes havia a pretensão de manter-se isolado em seu particularismo, é com a chegada de uma espanhola que se cria o ambiente propício para a renovação. Se antes a intelectualidade paraguaia reprovava a cultura indígena e via nela uma forma de atraso, Josefina Plá, ao contrário, incorpora e denuncia os abusos da colonialidade, mostrando que aceitar a diferença e a pluralidade era o caminho para a criação de uma identidade riscada, isto é, composta por inúmeras nuances: complexa, híbrida e relacional.

Fernández (2012) coaduna com essa proposição ao afirmar que o fazer literário de Josefina Plá assume uma complexidade porque sua adesão ao realismo crítico não é apenas uma escolha estética, mas advém do processo de estranhamento causado por um intenso entrechoque cultural. É Josefina, a deslocada que, tal qual o viajante, observa e se assombra frente à novidade da diferença? O crítico e poeta paraguaio, afirma que o trabalho artístico dela se dará no ponto de encontro de dois sistemas: a cultura hispânica peninsular e a cultura hispano-mestiça paraguaia e que

³⁸ Duas correntes dominam a contística paraguaia a partir de 1950. A modalidade que ficou conhecida como **esteticista** se centrava na exploração da linguagem, na busca pelo belo, na exaltação do exotismo (do indígena ou do paraguaio), mas sem qualquer aprofundamento na realidade social. Já a modalidade denominada **mundonovista** estava concentrada na realidade paraguaia, que com um claro nacionalismo paraguaio tinha um propósito patriótico, distanciando-se da reflexão crítica.

o “realismo crítico” de Josefina Plá, não é, portanto, de raiz ideológica, mas de caráter estrutural. Dito de outra maneira, origina-se na perspectiva, **na distância que separa a autora do universo semântico do entorno**, do qual apesar de tudo, forma parte e ao qual vem somar, integrar, seu próprio universo através de suas produções literárias (FERNANDEZ, 2012, p. 38, grifo meu.)

Poderíamos afirmar que no centro do processo criativo de Josefina Plá há um forte componente etnográfico. Sua inserção intervalar em uma cultura diferenciada a obriga, de certa forma, a ser uma atenta observadora – e coletora – do *ethos* paraguaio, plasmando-o literariamente. Essa proposição ganha força na medida em que, ao versar sobre a produção de seus contos, ela afirma, em momentos distintos:

[...] por lo demás la mayoría de esos cuentos han sido escritos sobre el patrón de un sueño auténtico[...] documentan sueños soñados aquí; y es absolutamente seguro que de haber vivido en otro lugar esos cuentos habrían sido diferentes. Es decir, no habrían sido [...] La niñera mágica, Manuela, Benicia, han existido, como han existido también los protagonistas de los pocos cuentos en que éstos intervienen (PLÁ, apud BORDOLI DOLCI, 1984, p. 537).

Essa perspectiva, no entanto, ainda que elucidativa do entre-lugar ocupado por Josefina Plá pode ser enriquecida pela consideração da natureza dessa transculturação. No jogo estabelecido pelos (des)encontros culturais sistematizados pelos estudiosos das Américas, prevalece o domínio da visão ocidental sobre as culturas nativas. Os produtos desses encontros, transculturados/sincréticos/mestiços carregam uma marca de colonialidade onde prepondera o eurocentrismo, estabelecendo a subalternidade das culturas originárias. Nessa perspectiva, o significado do transcultural se estabelece tendo como centro de gravidade a Europa, uma realidade ontológica que se instaura como paradigma comparatista e mantém as assimetrias do passado colonial. Para Shohat e Stam (2006), essa visão eurocêntrica está fundada na percepção de que

A produção cultural e material dos ‘outros’ pode ser apropriada e suas conquistas negadas, enquanto o ato de apropriação que marca a antropofagia cultural europeia é glorificado. O ocidente, como afirma Barbara Kirshenblatt-Gimblett, ‘rompe os laços entre as formas e suas origens, converte essas formas em influências, leva tais influências ao centro, deixa as origens à margem e se parabeniza por ser tão cosmopolita’. (2006, p. 22)

Ora, no caso de Josefina Plá, se opera um processo inverso. Sua produção narrativa, transcultural, orbita ao redor da fagocitação, isto é, de uma apropriação ao inverso. Conforme aponta o filósofo argentino Rodolfo Kusch,

La aculturación se produce en un plano material, como la arquitectura o vestimenta, en otros órdenes pudo haberse producido un proceso inverso, diríamos de fagocitación’ [...] La fagocitación se da en un terreno de

imponderables [...] Es cuando tomamos conciencia de que algo nos impide de ser totalmente occidentales aunque nos lo propongamos' (2000b, p. 179- 180)

Na lógica americanista de Kusch, o eurocentrismo é invertido na medida em que são os elementos nativos que se impõe fortemente na constituição da identidade relacional e transculturada. E essa é uma risca indelével. Não retoma os antigos binarismos mencionados anteriormente, opositivos, reguladores e formadores de pares dicotômicos. Antes sim, apresenta-se como um elemento de desestruturação da hierarquia epistemológica e articula uma nova configuração dos conhecimentos de/sobre a produção literária paraguaia (que poderia ser estendida a outras práticas artísticas das Américas). Nessa nova configuração, são os elementos americanistas que se sobressaem tornando-se o vértice sob o qual se forjam os produtos transculturais. E como se há de imaginar, no sistema expressivo de Josefina Plá, esse jogo de fagocitação transcultural é complexo.

María Josefina Plá Guerra Galvani nasceu na Ilha de Lobos, Fuerteventura, Província de Las Palmas, no arquipélago das Ilhas Canárias em 1903³⁹ ali permanecendo até seu casamento, por procuração, com o ceramista Andrés Campos Cervera, conhecido sob o pseudônimo de Julián de la Herrería. A forte influência dos códigos originários adquiridos nessa primeira fase da vida - anterior à ida ao Paraguai - a acompanhariam também na primeira fase de sua produção artística já em condição diaspórica. Dentro do cenário hispano-americano, despontavam Gabriela Mistral, Juana de Ibarbourou e Alfonsina Storni e, conforme afirma Fernández (2012), a expressão poética de Josefina Plá igualmente representava essa sensibilidade feminina forte e livre. No entanto, o contato com as “culturas condenadas⁴⁰” do Paraguai já estavam infiltrando sua produção como artista plástica onde seguia os passos de seu esposo, Julián de la Herrería

que tinha voltado o seu olhar ao passado pré-hispânico, coincidindo neste ponto com outros artistas do continente, que tentavam afirmar uma identidade própria frente aos códigos culturais ocidentais, que tinham sido impostos em um processo de dominação de vários séculos, soterrando as expressões nativas (FERNÁNDEZ, 2012, p. 36).

³⁹ Segundo Miguel Ángel Fernández, alguns críticos apontam que Josefina Plá nasceu em 9 de novembro de 1903, batizada cinco anos depois na paróquia de Femés e registrada no município de Yaiza, na ilha de Lanzarote, ao norte de Fuerteventura (FERNÁNDEZ, 2012, p. 34).

⁴⁰ Esse termo é usado por Augusto Roa Bastos, em uma publicação de 1978 que compila vários estudos sobre a diversidade cultural paraguaia. Segundo Ticio Escobar, que apresenta a edição de 2011, se trata de um texto que “se atrevió a nombrar crudamente una verdad cuyas sombras oscurecían la historia [...] y permite advertir aquella verdad que todavía oscurece el presente de nuestro país, como el de gran parte de América (2011, p.13).

Assim, Josefina Plá se estabelece entre dois universos culturais e transita expressivamente de forma distinta entre eles. Essa mesma força “nativa/americanista”, presente em sua produção plástica como ceramista e gravurista, iria alcançar transcendência igual na narrativa. Depois da morte de seu esposo em meio à guerra civil espanhola, Josefina Plá retorna ao Paraguai⁴¹. E esse momento de sua vida ganha contornos romanescos e exerce uma irresistível força atrativa. Trata-se de um dos traços decisivos na composição de sua tessitura híbrida porque, mesmo estando naquele momento em terra natal, sem dinheiro e desprovida de bens, ela opta por um caminho aparentemente mais difícil. Ela decide regressar e estabelecer-se no Paraguai:

Y crucé el Océano, como Colón, con ese sueño auestas. Sueño grande como puede serlo una tierra nueva para una mujer; sueño identificado con el de un mundo de amor inagotable. Ahora bien, aunque este país nuevo figurase en los mapas y tuviese nombre e historia, para mí era ámbito desconocido: *existía*, pero *yo debía descubrirlo*. Era yo muy joven, y mi predisposición a las aventuras, imaginarias o reales, se exacerbó en presencia de una tierra todavía con rezagos paradisíacos. La llamada colonia le había labrado perfil étnico y tradiciones de una magia ingenua; su independencia no costó una sola vida, pero una inverosímil guerra entre hermanos le costó las tres quintas partes de su población. Tenía -si tiene- el lugar del corazón en el mapa de América del Sur, y yo sentí ese corazón latir fuertemente, hamacado entre sueños épicos y realidades ingenuamente líricas, al unísono del mío. Un proverbio antiguo dice que quien ama la flor ama las hojas de alrededor. El hombre que yo amaba era paraguayo, y yo amé el país cuya identidad parecía trasvasarme a sorbos su voz y su mirada (Plá, 1995, s/p).

É preciso fazer uma ressalva e lembrar ao interlocutor que a descrição dessa trajetória de vida não obedece aos critérios, quase sempre falocêntricos, que substituem o estudo da produção literária de autoria feminina pelo relato das (des)venturas das mulheres que se meteram na vida artística. Antes sim, serve ao intento de demonstrar como as mobilidades culturais estão no cerne do processo criativo. E considerando o lirismo com que Josefina descreve o amor que o Paraguai nela despertou – extensão personificada do amor sentido por seu homem – parece-nos cada vez mais acertada a proposição de Perez Maricevich (1983) que a descreveu com a potência de um personagem que habita o imaginário paraguaio.

Partindo da pressuposição que a localização, a territorialidade determina a consciência do existir, entende-se com Fernández que “o contato de Josefina Plá com uma nova realidade e com expressões culturais estranhas a seus códigos originários, no

⁴¹ Segundo consta, o casal se encontrava na Espanha organizando uma exposição em Valencia quando Andrés Campos Cervera é acometido de uma enfermidade - endocardite infecciosa- e morre precocemente em 1937.

aspecto linguístico, e, em geral, em outros aspectos da cultura, deu lugar a configurações artísticas que registram um processo intercultural intenso⁴²” (FERNÁNDEZ, 2012, p. 37).

Essa hipótese se confirma nas ideias defendidas por Porto, para quem “imbuída de um valor performativo, a palavra cria a possibilidade de um espaço habitável no interior do qual se escreverão histórias coletivas” (2012, p. 17). Há de se ressaltar, porém, que o espaço habitável criado na expressão narrativa – contística – de Josefina Plá encerra nuances extremadas de violência, silenciamento, incomunicabilidade, exclusão. As riscas de sua hibridez constituem uma estética dilacerada.

1.3 A estética do dilaceramento: vislumbrar *Abya Yala*⁴³ – a América profunda

A expressão *América profunda* foi proposta por Rodolfo Kusch, um intelectual argentino radicado na puna, região do altiplano andino, no ano de 1962. É usada para designar o sentimento do humano que brota desde a perspectiva dos saberes dos povos originários implícitos e “vividos cotidianamente en la calle o en el campo” (KUSCH, 2000b, p. 263).

O termo é retomado desde então para designar a convicção de que há uma continuidade da vivência cultural desses povos originários nas Américas que nos impulsiona a empreender “una aventura que está al margen de nuestra cultura oficial” (ISHIZAWA, 2007, p. 05). A América profunda, portanto, faz referencia à conjunção dos elementos primevos que insistem em não se deixar apagar totalmente - pese todo o processo colonizador – e irrompem no cotidiano das grandes cidades, conformando uma

⁴² Fernández classifica a trajetória de Josefina como intercultural. Nesse estudo, a tomamos do ponto de vista da fagocitação transcultural. No entanto, consideramos que o raciocínio que ele estabelece sobre a importância do processo de estranhamento é essencial para a expressão artística da escritora paraguaia.

⁴³ O termo *Abya Yala – tierra madura* – é usado pelas comunidades indígenas ancestrais para designar o continente americano. Ao colocá-lo lado a lado com a expressão América profunda, busca-se reconhecer (e exaltar) os saberes dos povos originários. Segundo o testemunho de Beltrán (2007), em um congresso realizado no México, o termo *Abya Yala* é usado pelas comunidades indígenas para se autodefinir: “fue un concepto acuñado en el contexto de los 500 años; no sé si muchos se recuerdan o ya se olvidaron, pero ya habíamos avanzado autodefiniéndonos como parte de *Abya Yala* (hijos del sol)”.

visão de mundo que nos faz tomar consciência “de que algo nos impide de ser totalmente occidentales aunque nos los proponamos” (Kusch, 2000b, p. 180).

Generalmente nos ubicamos en una corriente, y somos marxistas, existencialistas, neopositivistas lógicos, ocultistas o lo que fuere, y en cierta medida resolvemos el problema. Pero sin embargo, hay más. Aunque seamos una de estas cosas falta algo (KUSCH, 2000c, p. 20).

O conceito de América profunda conjuga, deste modo, a consolidação de um pensamento americano originário tomando como base a experiência indígena e popular. Nele, a busca pela significação do mundo passa, de forma incontornável, pelo entendimento de que as comunidades culturais americanas são portadoras de formas distintas de entender e organizar a vida que foram fagocitadas.

A fagocitação corresponde a uma aculturação inversa onde os elementos originários é que são incorporados pelo ser ocidental. É transculturadora na medida em que seus produtos são sempre híbridos e heterogêneos, no entanto, não toma o elemento europeu-ocidental como o polo atrativo. É oposta. A fagocitação revela a força dos elementos originários subjacentes ao nosso estar-no-mundo que podem não ser reconhecidos formalmente ou tampouco sistematizados, mas brotam na forma como o homem contemporâneo vive, trabalha e sente nas grandes cidades. Recupera a nossa condição de simples ‘estar’ opondo-se à busca frenética (e na maioria das vezes agressiva e excludente) de ‘ser alguém’. Manifesta-se na nossa descrença nas estruturas gerais, “incluso en las que nos convierten en nación civilizada” (KUSCH, 2000b, p. 193) e nos mantém sitiados no ímpeto do melhoramento, do desenvolvimento e do progresso em seu sentido ocidental.

Manifesta-se no caos das grandes urbes em que, anônimos, enfrentamos o medo diante da imprevisibilidade que já não é apenas o trovão, o raio ou as intempéries, mas também o fruto de nossas mãos – a violência, a barbárie, o consumo desenfreado e o esgotamento dos recursos que possibilitam nossa sobrevivência. Está presente em nosso ciclo do pão – esse ritmo biológico e pré-histórico que traduz essa condição profunda do mero estar nas urbes e que se impõe, “también a nosotros, los de la clase media, como parias por sus calles, sintiendo ese lento y monótono correr de la sangre por las venas, dispuestos a sacrificarlo todo con tal de tener nuestro pan diario, nuestro amor y nuestra paz” (KUSCH, 2000b, p. 212). O fagocitado se vislumbra na realidade feroz que segue sempre as leis da vida: nasce, cresce, madura e morre. Pode ser divisado no respeito pela

acidentalidade, na necessidade de obter o fruto para viver (alimento, filho, livro), na percepção de que o nefasto, a suspensão da vida é latente e inegociável, razão pela qual entende que “es natural y sabio decir entonces que uno reemplazará al otro y éste a aquél hasta el infinito” (KUSCH, 2000b, p. 241). Por meio do reconhecimento dessa singularidade, Kusch acredita ser possível “retomar el antiguo mundo para ganar la salud. Si no se hace así, el antiguo mundo continuará siendo autónomo y, por lo tanto, será una fuente de traumas para nuestra vida psíquica y social” (KUSCH, 2000b p. 04).

A narrativa de Josefina Plá, engendrada pelo movimento transcultural, incorpora essas formas fagocitadas que se solidificam na relação controversa entre o ser e o estar no mundo, entre as imagens que germinam do medo, do fedor e da neurose que constituem o ciclo do pão nas grandes cidades e perfazem as camadas dessa América profunda. Seus personagens, à deriva, estão absortos no ciclo do pão, buscando a sobrevivência em meio a uma sociedade hostil e excludente. Suas ações desenrolam-se em meio à pobreza da experiência – no sentido benjaminiano⁴⁴ – onde o que resta é a barbárie que deve - e precisa - ser assumida para que haja novos protagonistas na mudança desse panorama de desalento.

Por isso, a estética do dilaceramento⁴⁵ é provocativa e engajada. Ao re- apresentar a barbárie, o esvaziamento e a desumanização de determinados grupos sociais, reveste-se de um apelo político por meio da criação de um vínculo empático do leitor com a dor do Outro. Não é, portanto, universal nem universalizadora, mas arraigada a uma territorialidade física e simbólica. Nem por isso deixa de ser atemporal. Ela está

⁴⁴ No ensaio *Pobreza e experiência* (1933) Walter Benjamin explora o sentido da experiência na modernidade e apela para seu caráter desolador. Para isso, versa sobre como os modos de vida sofrem rupturas em sua dinâmica instaurando uma ‘nova barbárie’. O texto, apesar de expressar o sentido catastrófico dos rumos tomados no século XX se converte em um convite para repensar a humanidade. Conforme exploram Lima e Baptista (2013), em seus primeiros escritos, Benjamin considerou a experiência como um saber mascarado, opressor. Em seguida, após seus estudos da Crítica da razão pura, entendeu que o conceito kantiano de experiência era insuficiente para estruturar as diversas qualidades de experiência. Na década de 30, tempo de suas obras mais famosas, Benjamin concebeu ainda a experiência como o conhecimento tradicional, passado de geração em geração, e que vinha definindo com a modernidade. Por fim, em 1943, em um ensaio sobre Baudelaire, Walter Benjamin trouxe a experiência mais ao campo da sensibilidade, nomeando a não mais como “experiência” (Erfahrung), mas sim como “vivência” (Erlebnis).

⁴⁵ Muito embora estejamos analisando apenas a produção contística de Josefina Plá, faz-se necessário observar que entendemos que essa estética dilacerada se constitui em um paradigma de expressão que pode ser visualizada em outras produções literárias latino-americanas. A título de exemplo, podemos citar a produção de Sergio Chejfev (Argentina), de Ernesto Perez Chang (Cuba) e do próprio Rafael Barret que, antecessor de Josefina Plá, já explorava essa dimensão desolada por meio de uma linguagem existencialista e transpassada ideais de igualdade e justiça social.

ancorada no sofrimento causado pela intersecção de universos culturais distintos onde os indivíduos, fagocitados, sofrem a agrura do pertencimento duplo – ou múltiplo.

Do latim DILACERARE, “despedaçar, rasgar”, formado por DIS-, “fora”, mais LACERARE, “romper, rasgar”. Rasgar em pedaços; despedaçar com violência; lacerar, retalhar, espedaçar. Fig. Afligir, causar grande mágoa, mortificar: cena que dilacera o coração. Possui 9 letras. Possui as vogais: a e i. Possui as consoantes: c d l r. Verbo pronominal e verbo transitivo direto. Trata-se de uma dimensão trágica. De um estatuto de misérias e enfermidades. Símbolo da dor causada pela intensidade de uma experiência violenta. Capacidade de ofender o Outro em sua humanidade. A estética do dilaceramento se conforma na desolação diante do extremo da violência que um homem pode praticar contra outro homem. E traz à tona o caráter agônico de uma sociedade atingindo camadas inenarráveis de brutalidade que nos obriga a questionar “¿Qué voz, cuando vacilamos y permanecemos en silencio, se está moviendo para encontrarnos?⁴⁶”.

Nela, o desalento se converte no vértice que rege as relações humanas reclamando uma resposta sensível diante da barbárie. Por isso, a estética do dilaceramento representa uma convicção sobre a continuidade do passado americano no presente por meio das diferentes – e complexas - imagens de violência que se assomam na narrativa platiana. Assume, nesse ínterim, as variáveis temporais e espaciais que explicam sua condição de existência flertando com os conflitos circunstanciais e as contingências tensas que a compõem. O dilaceramento alinha-se com a perspectiva defendida por Ginzburg (2012) de que não é mais possível ignorar a diversidade cultural no mundo e tratá-la como se os movimentos de colonização, consolidação de territórios e migrações não tivessem sido “empreendidos sob a ameaça de morte” (2012, p. 49). Pode-se afirmar, assim, que a estética do dilaceramento, assentada nos processos de mobilidade transcultural, desenvolve-se em um “um contexto de real traumático”.

⁴⁶ Esse questionamento foi proposto por Susan Howe (1985) a partir da observação da condição vivida por uma migrante na Nova Inglaterra e é usado por Clifford, na obra *Dilemas culturales*, para refletir sobre os temores que surgem em processos de mobilidade cultural. Reflete, de certa forma, a inexistência de códigos que possam re-presentar o estranhamento e a inquietação gerada pela exclusão e subalternidade. Também se atrela, nesse contexto, à impossibilidade narrativa defendida por Walter Benjamin no ensaio *O narrador*. Benjamin acredita que nessa sociedade marcada pelo imediatismo já não exista o que narrar. No entanto, a estética do dilaceramento demonstra que o silêncio que brota da brutalidade implícita e imaginada nos contos platianos constitui um forte componente simbólico muito próximo dos conflitos humanos que gera uma autoconsciência social e cultural.

Nele, o “padrão esperado não é necessariamente a atração pelo estranhamento e pelo choque, como estratégia de tomada de consciência sobre a potência destrutiva “a nossa volta” (GINZBURG, 2012, p. 40), mas a desilusão de quem espera um mundo conciliado e se depara com a náusea de corpos fraturados, à deriva em labirintos urbanos, expostos a todo tipo de violações. O interlocutor do texto, nesse processo, se vê diante de narrativas em que a integração social ou a vitória do bem moral – tal qual preconizava o idealista alemão, teórico da estética, Friedrich Schelling – são substituídas por signos que configuram uma agência política marcada pela dimensão escatológica – e infame – da morte.

Sobre essa questão, Josefina Plá, tratando de seu processo criativo, aclara que está convencida de que “el hombre muere antes de tiempo, porque esto último juega siempre en su contra. Tal es lo que sucede en ‘Aborto’: un nombre - un hombre - que luego desaparecerá como la pisada del perro vagabundo bajo la lluvia” (PLÁ, 1989, p. 36). Trata-se, como se pode vislumbrar, da preponderância de uma visão de mundo fatalista em que a escritora celebra a vida “con sus más sombras que luces”.

As origens desse fatalismo desolador e desolante podem ser vislumbradas na percepção de Josefina Plá sobre a importância que cobra o entorno sócio-cultural paraguaio em sua produção contística: “me identifiqué por tanto con el desheredamiento y la resignación de la mujer paraguaya, con la orfandad y desnudez de sus niñas, madres jóvenes, florecillas del camino. Todos los casos de mis cuentos son reales” (PLÁ, 1984).

Nesse momento, percebe-se que a estética do dilaceramento, materializada na contística de Josefina Plá, se volta para a emergência e negociação do marginal, da minoria, do subalterno ou mesmo do diaspórico oriundo das comunidades originárias. Esvaziada de qualquer sentido épico, fechada em relatos e personagens de feitos cotidianos que nos incitam a reconhecer a prevalência da barbárie⁴⁷, mas que, paradoxalmente, mesmo na sempre e contínua perda da “luz contra las tinieblas” (PLÁ, 1989) configura-se como um agenciamento político que sutura essas rasuras, concentrada

⁴⁷ O termo barbárie é usado nesse momento sem a carga semântica imposta pelo jogo civilizado x bárbaro – próprio dos processos colonizadores. Não faz referência, portanto, aos povos ‘carentes de civilidade’ – para usar o paradigma da colonialidade, mas indica os índices de violência que ferem os direitos humanos em toda e qualquer comunidade cultural.

como está no devir⁴⁸. Nesse processo, o leitor desempenha um papel fundamental, já que foi privado da tranquilidade contemplativa diante da coisa lida e se depara com a deriva, o fedor e a desumanização das criaturas platianas.

⁴⁸ O conceito de ‘devir’ foi proposto por Deleuze & Guattari, no platô 10 para designar a potencialidade que as multiplicidades podem alcançar, ou seja, a realidade se perfaz em uma zona de indiscernibilidade onde os sentidos se conformam a partir da relação que os une, de forma dinâmica, recíproca e complexa. Sobre a segunda parte da proposição, que trata da privação da tranquilidade diante da ‘coisa lida’ – trata-se de uma ideia defendida por Adorno, no texto *Posição do narrador no romance contemporâneo* (2003, p. 61).

2 CRIATURAS DILACERADAS DE JOSEFINA PLÁ

Para quien no leerá nunca estas palabras porque una desiguald absurda cegó sus pupilas.
Cornejo Polar

Neste capítulo, são analisados quatro contos de Josefina Plá desde a perspectiva da estética do dilaceramento: *Sesenta listas*, *Cayetana*, *La pierna de Severina* e *A Caacupé*. A apresentação das narrativas – intituladas de criaturas – não corresponde a uma ordem de publicação, uma vez que os textos foram escritos em diferentes momentos da vida da escritora e reunidos posteriormente em um volume organizado por Miguel Ángel Fernández.

As análises propostas são efetivadas à luz das ideias desenvolvidas por Rodolfo Kusch, teórico argentino, na obra *Sabiduría de América*, publicada pela primeira vez em 1953. A partir do aparato de conceitos kuschiano – América profunda, ciclo do pão, fedor, estar-no-mundo, fagocitação – busca-se desvelar a potência transculturadora dos contos de Josefina Plá, ao mesmo tempo em que se faz aflorar a brutalidade engendrada pela colonialidade na comunidade cultural do rio-da-Prata.

No final do capítulo, a título de sistematização, se estabelece uma reflexão sobre a fronteira aberta pela estética do dilaceramento enquanto dispositivo de análise literária. Nesse delineamento estético-cartográfico, sintetizam-se os eixos sob os quais a estética do dilaceramento orbita, demonstrando a singularidade alcançada pela mobilidade transcultural dentro das práticas literárias da comunidade rio-platense.

2.1 Primeira criatura: sessenta riscas fagocitadas

O conto *Sesenta listas*⁴⁹, escrito em 1953 e publicado apenas em 1981 em uma obra intitulada *El espejo y el canasto*, é uma alegoria do processo de fagocitação ocorrido nas Américas. Faz parte, portanto, da primeira fase da produção narrativa platiana, fixada entre 1945 a 1963. Nesse período, Josefina transitava entre diversas práticas artísticas, dedicando-se intensivamente ao teatro, à cerâmica e à poesia, por isso os contos ficaram à

⁴⁹ Para fins de referência, será usada a sigla SL para referir-se ao conto – PLÁ, Josefina. *Sesenta listas*. In: *Cuentos Completos*. 2ª Ed. Assunção: El Lector, 2000, p. 129-138.

espera de um momento oportuno para serem publicados. Essa é a razão pela qual, ao prologar o volume em que *Sesenta Listas* se inclui, ela reforça que esses textos “son en efecto los documentos de un anhelo de expresión que el silencio circundante, la imposibilidad de comunicación, no consiguieron aplacar” (PLÁ, 2000, p. 53).

Os dois signos que dão título ao livro – ‘espejo’ e ‘canasto’ - foram retirados de contos homônimos da antologia, convertendo-se em duas potentes imagens que funcionam como chaves interpretativas das narrativas que o volume encerra. Em *El espejo* (PLÁ, 2000, p. 55-68), conto que abre a antologia e antecipa o canônico *El Otro borgiano*⁵⁰, se vislumbra o embate psicológico diante da iminência da morte refletida no espelho de um quarto já esquecido. O declínio do corpo, as relações familiares fragmentadas e o abandono são insígnias atravessadas pela dolorosa experiência de ver-se e de enfrentar-se.

Já no conto que fecha a coletânea – *El canasto* (PLÁ, 2000, p. 155-160) - divisa-se o protagonismo de um incômodo cesto feito de taquara deixado na entrada de um ônibus coletivo, cujo pertencimento ninguém adivinha. Dentro dele - erva-mate, poncho, roupas sujas, sacos de estopa - elementos que se atrelam à experiência dos povos originários e que provocam a ira naqueles passageiros que necessitam seguir adiante e chegar a um destino. Ao redor dele, as acusações silenciosas e a desconfiança de que qualquer um poderia ser o dono daquela moléstia. O cesto é símbolo do estranhamento e da negação da pertença indígena.

Nos dois contos – princípio e fim da antologia – delinea-se, alegoricamente, a contraposição entre os elementos que formam a sociedade paraguaia – o europeu decadente x o indígena maltrapilho. Essa relação se estabelece, aparentemente, como antitética, mas entre a intensidade de ‘contemplar-se’ e a singularidade de ‘não reconhecer-se’ se divisam as marcas da hibridez - tanto no espelho que remete ao múltiplo como no cesto que revela um pertencimento comum. Nesse percurso, se instala o sofrimento de transitar transculturalmente e se esquadrinham os elementos fagocitados que encerram a experiência do dilaceramento.

⁵⁰ O conto *El otro* foi publicado no livro *El libro de arena*, em 1975. Nele, Borges (idoso) é o protagonista que se encontra com Borges (jovem). No conto de Josefina Plá, escrito em 1953, encontramos essa mesma inquietação – um senhor, inválido e próximo da morte, se depara literal e metaforicamente consigo mesmo diante de um espelho.

Na esteira dessa heterogeneidade é que se insere o conto *Sesenta listas*. Estrategicamente posicionada entre ‘el espejo y el canasto’, a narrativa tensiona, de forma analógica, o processo de encontro e a mescla desses elementos conciliando o jogo do ‘ver-se e estranhar-se’ por meio do compartilhamento dos últimos dias de vida de Don Celso, com “sus viejos huesos hambrientos de sol” (SL, p. 129), mirando a chuva torrencial desde uma eternidade que, “sorda, era como um anticipo del espolvoreo de tierra sobre una sepultura” (SL, p. 129).

Esse velho senhor espanhol sabe “que está viejo y achacoso; que la muerte espera ya ahí, a una vuelta en la esquina, con su silencio y su quietud sin término” (SL, p. 130) e, ao aconchegar-se em um velho poncho, por ele carinhosamente chamado de “sesenta listas⁵¹” passa a rememorar sua vida, detendo-se na insistente lembrança de um amor juvenil que também foi agasalhado pelo manto de Piribebuy.

Inebriado na ternura despertada pela lembrança daquela “muchacha de limpios ojos negros y prieto cuerpecito de ynambú⁵² que él tuvo en sus brazos apenas quince noches, que nunca más volvió a acordar sino para bromear con sus amigos” (SL, p. 131), Don Celso avalia o impacto que causou na vida de outras mulheres porque “había simiente suya desparramada por los cuatro costados del país” (SL, p. 133). Mas se detém naquela que, “había pensado humorísticamente, estrenara el poncho” (SL, p. 130).

E esse velho senhor, de “ojos de un azul navegante” (SL, p. 131) com o poncho sobre os ombros, faz reviver a presença de Clitemnestra – uma juvenzinha inocente e calada que recebeu um nome estrambótico que “una madre campesina y analfabeta había ido pescar Dios sabe donde...” (SL, p. 131). Nesse primeiro encontro, embalado por sua condição de hóspede na casa do padrinho Don Olegario, universitário e fanfarrão, Don Celso se apresenta à jovem, burlão: - “Yo me llamo Agamenón.” (SL, p. 132).

⁵¹ O poncho usado pelo personagem é considerado com uma expressão cultural da cidade de Piribebuy – uma cidade histórica localizada a 70 km de Assunção. Esse artefato é tão importante que, atualmente, se celebra o *Festival del Poncho Para’i de 60 Listas*, com muitas atividades culturais.

⁵² Ynambú, termo guaraní que designa uma espécie de ave conhecida como nambu ou Inhambu: “pequeña perdiz de los bosques de color grisáceo, cuyo canto, comenzando con un silbido agudo y prolongado, como si pidiera perentoriamente atención a todos los que se hallan dentro del alcance de su llamado, va aumentando en intensidad y ritmo hasta alcanzar su nota culminante, para luego decrecer en volumen hasta terminar en una serie de gorgojeos suaves, a los que debe el nombre con el que la conocen los mbyá, o sea “ynambú tororo” - la pequeña perdiz que gorgojea”. Disponível em http://www.portalguarani.com/detalles_museos_otras_obras.php?id=103&id_obras=2281&id_otras=369. Consulta: 21 fev. 2015.

A declaração, para desconcerto de quem acompanha o ritmo lírico das lembranças, fecha o prólogo – a introdução desse conto que remete à tragédia grega *A Oresteia* – também conhecida como *Oréstia*, *Orestíada* ou *A Trilogia de Orestes*⁵³ quebrando, de súbito, a empatia que o personagem havia conquistado ao relatar a história de um amor primaveril, consumado sob um “techo rasgado donde se veían las estrellas” (SL, p. 132).

Esse corte abrupto ocorre devido à indignação provocada frente ao escárnio com que a garota é tratada. Ela, que parecia já conhecer “su almanaque de mujer de una casta resignada” (SL, p. 132) é totalmente alheia à sátira que estão lhe infringindo. Agamenon-Celso está zombando da pequena mestiça, provavelmente agregada da fazenda de Don Olegario, uma garota que, comparada às irmãs era considerada como “la más pava y, además, tenía un nombre imposible” (SL, p. 131).

A história narrada dentro do conto assume, portanto, nuances de esperpento⁵⁴, pois a realidade, deformada, assume características absurdas e grotescas. Enquanto o teatro esperpéntico de Valle-Inclán tinha como ambientes tavernas, bordéis ou ambientes difusos e perigosos; nossos personagens se embrenham em “un viejo rancho perdido en el monte”, “un pombero” onde “no había comodidad alguna. Ni un montón de paja” (SL, p. 132). Nas mãos do jovem Agamenon-Celso e de seus amigos alcoviteiros que encenam-dirigem esse jogo amoroso totalmente corrompido tudo é diversão. Entretanto, pode-se entrever algo mais nesse espelho social desfigurado: ele refrata nuances mais profundas – e críticas – dessa sociedade. Clitemnestra é coisificada, reduzida a um títere nas mãos de seu sedutor.

Como se havia de pressupor, existia apenas um desfecho possível para essa encenação: “quince días después llegó el momento de despedirse” (SL, p. 132). Esse Agamenon-Celso não seria substituído por nenhum Egisto ao longo da vida de

⁵³ Trata-se de uma trilogia de peças teatrais de autoria do dramaturgo grego Ésquilo, composta pelas tragédias *Agamemnon*, *Coéforas* e *Euménides*. Nela, nos deparamos com a maldição da tragédia sobre a família de Atreu após o retorno da guerra de Troia. Agamenon, um dos comandantes do exército de Troia, casou-se com Clitemnestra, tendo com ela quatro filhos. Por vingança, já que Agamenon havia matado sua filha Ifigênia e mantinha como amante a Cassandra, Clitemnestra planeja o assassinato dos dois com a ajuda de Egisto (seu amante). Esse círculo de vingança se reproduz, outra vez, quando Orestes (filho de Agamenon com Clitemnestra) decide matar a mãe e Egisto (o amante) para vingar o pai.

⁵⁴ O esperpento é um gênero literário criado por Valle-Inclán, integrante da geração de 98. Trata-se de um modelo estético inspirado nas deformidades que os espelhos (côncavos e convexos) podem reproduzir, criando realidades distorcidas e grotescas. Predomina no esperpento a crítica social por meio da sátira e do escárnio.

Clitemnestra. Ela continuaria fiel por toda a vida, esperando resignada como se “todo estuviere previsto, todo apuntado de antemano con su exacto horario y contenido” (SL, p. 132). E esse caso de amor-escárnio, alegoria do encontro do conquistador com os povos originários, teria, tal qual na tragédia grega, na morte, sua resolução. Agamenon-Celso haveria de enfrentar-se com seu próprio Orestes.

A chuva, convertida em dilúvio, é a protagonista desse encontro. Símbolo da fertilidade e da purificação, ela também remete à força e à cura. É ela quem lava o rosto enegrecido do homem que se resguarda da torrente enquanto tenta entregar o carvão na casa de Don Celso, deixando entrever “los ojos azules, de un azul ingênuo”. E o espanto diante da descoberta do nome incomum daquele trabalhador – Agamenon – “humilde, viril, tiznado e sonriente” desperta em Don Celso uma estranha simpatia.

Como agrimensor, ele havia, em suas andanças pela República, tido inúmeras filhas:

Una hija con una buena muchacha de Guarambaré, que al verse desahuciada por la familia se suicidó. Dos con aquella maestra de Yuti, que perdió su empleo y tuvo que dedicarse a vender pastelitos y croquetas en un puestito suburbio... Otra hija con aquella solterona de Caaguazú, que se fue a Buenos Aires a tenerla y sabe Dios lo que habría sido de ella... Otra más con aquella viuda de Itauguá, casada después con un embarcadizo. Dos también con aquella muchacha de San Lorenzo, muerta al dar a luz a una tercera hija... Mujeres todos sus vástagos. Todas mujeres (SL, p. 133).

Mas nenhum filho homem. Essa singularidade o fez casar-se, na expectativa que um matrimônio regularizado mudasse esse destino. Apesar disso, Don Celso viu perfilar o nascimento de sete meninas – “todas eran trabajadoras y honestas. Pero ocho mujeres en casa – diez contando las sirvientas – eran demasiadas mujeres, hasta para él” (SL, p. 133). Talvez daí derive seu espanto quando descobre, em meio às risadas de suas filhas, que aquele “carbonero” que há um ano trazia, semanalmente, três sacos de carvão tinha uma mãe internada no hospital chamada Clitemnestra. Que essa mesma mãe estava internada com câncer, mas se recuperaria. Que ele era casado e tinha seis filhos homens. Que o filho mais velho também se chamava Agamenon. E essa enxurrada de informações trazida, com a mesma torrencialidade da chuva da tarde, calou a Don Celso. E o colocou enfermo.

Há uma confluência de símbolos entre a narrativa platiana e a tragédia grega. Em ambas, sob a égide da água, se desenlaçam os destinos. Agamenon é morto na banheira por Clitemnestra – recebendo assim o castigo pela morte da filha Ifigênia. Don

Celso encontra sua enfermidade, também mortal, na mesma chuva que lhe proporciona o encontro com seu único filho varão. A água se apresenta, portanto, como elemento purificador do passado, mas também como divisa regeneradora do futuro.

Don Celso pode, ao mesmo tempo, ver-se e estranhar-se. Suas memórias - de um passado nada glorioso - por menos confiáveis que sejam, parecem refletir sua honra ferida. Seu desgosto frente à incapacidade de gerar filhos homens dentro de uma estrutura patriarcal é acentuada pela proliferação de filhas mulheres que não buscavam outra coisa que não fosse as boas graças do patriarca:

Eran hacendosas, sabían cocinar e coser, poseían una cantidad de secretos para hacer más sabrosas las salsas, más lucientes el cristal y el bronce, más tersas las pecheras de las camisas. [...] Y cuando a las horas de comer presidía la mesa en que se escalonaban ocho cabezas femeninas de más vieja a más joven, se sentía vagamente en evidencia como dueño clandestino de un harén (SL, p. 133-134).

Segundo Assmann (2011, p. 72), quando se estabelece um nexo entre recordação e identidade, faz-se necessário atentar para a diferenciação entre o trabalho de rememoração e a manipulação oportunista da memória. No caso de Don Celso, percebe-se que não há fraude. Ele parece não escolher o que quer recordar e o que deseja manter obscuro para preservar sua idoneidade. A recordação da usurpação de Clitemnestra parece inserir-se em um processo de maturação onde a injustiça infligida finalmente se imprime no espelho. Junto dela, Don Celso vê desfilar outras tantas imagens traumáticas que revelam sua covardia e seus abusos. É esse novo reflexo de si que lhe permite, finalmente, ‘enxergar’, por primeira vez, o carvoeiro. E ver-se nele.

Isso o lança diante, portanto, do incômodo “canasto”, ou seja, daquilo ao qual se sabe pertencer, mas que devido ao caráter subalterno e ignominioso, é estrategicamente apagado e, ainda, atribuído ao Outro. E isso gera sofrimento, dilaceração. A esse processo, Kusch denomina “el miedo de ser nosotros mismos” (2000c, p. 08). Esse constrangimento em mostrar nossa verdade – metaforizada nos elementos contidos no cesto: erva-mate, roupas sujas, sacos de estopa, verdura murcha – se dá porque “en el ángulo occidental lo de adentro dicho entre comillas es ‘poco’. Y es preciso mucho más” (KUSCH, 2000c, p. 26).

Segundo Pérez (2010), Kusch parte da percepção de que somos incapazes de assumir nossa selvageria. Para assumi-la, teríamos que “mirar el suelo, que es lo que

sostiene la vida y es su apoyo espiritual”, uma vez que “la cultura es un cultivo, y para saber qué cultivar hay que ver dónde está la semilla” (PÉREZ, 2010, p. 33). Nesse sentido, o carbonero-canasto converte-se em um signo de resistência e autoafirmação do homem americano. É nele que está a semente híbrida que deverá ser disseminada.

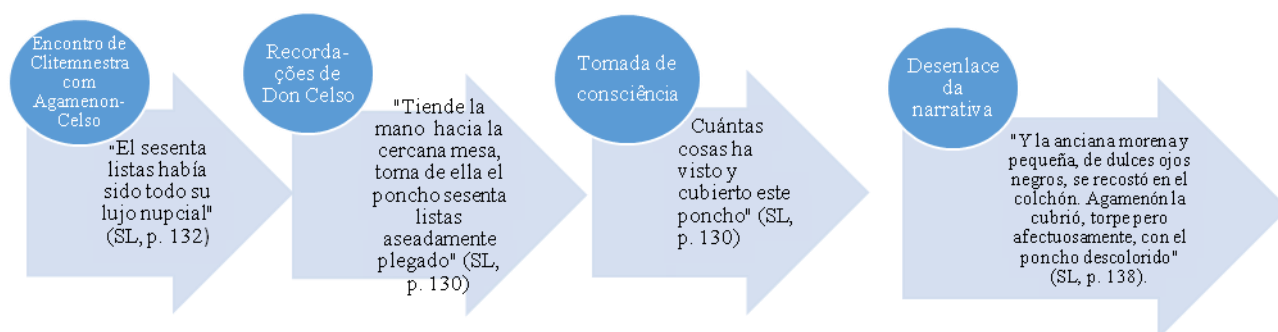
Num jogo extremamente sutil, Josefina inverteu a lógica e desconstruiu, derridianamente, o sistema responsável pela existência de Don Celso e de Agamenon: o fruto da violação é que passará a assumir o papel de ‘semeador’ (antes prerrogativa do violador)⁵⁵. Frente ao colonialismo que toma Clitemnestra e seu filho Agamenon como objetos manipuláveis – tanto no sentido econômico como humano - se levanta a rebeldia do próprio corpo que, ao gerar apenas ‘varões semeadores’ promove um lugar de reconciliação e reconhecimento identitário. As novas ‘sementes’ híbridas é que se alastrarão, apesar de toda a repugnância e medo que possam engendrar. Aí consiste o sentido da propagação de filhas mulheres (purismo) x filhos homens (hibridez) proposta na narrativa. E assim, vamos descobrindo, com Kusch que “detrás de nuestra apariencia encubrimos el siniestro planteo de un miedo primario. Se da en el desajuste entre aquello que creemos ser conscientemente y lo que somos detrás de nuestra consciencia, o sea, entre los instinto y la descarga de expresión de estos” (2000b, p. 192).

No conto Sesenta listas, o desajuste que promove toda a descarga de consciência está localizado no objeto que empresta nome à narrativa – o poncho de Piribebuy. É aquele “fino tejido que ha perdido ha mucho del antiguo lustre” (SL, p. 130) que colocará Don Celso diante de si, no espelho, fazendo-o reconhecer-se no Agamenon-canasto. Como objeto desencadeador das memórias, ele desempenha um papel metafórico, constituindo-se em uma linguagem outra que carrega em si os sentidos implícitos da narrativa, tornando-se o motor do relato. É responsável por abrigar o amor-escárnio, encenação do jovem Agamenon-Celso, mas também por lhe fazer recordar, à revelia de sua moral, os desenganos presenciados ao longo da vida e o abriga, afetivamente, dos calafrios dessas recordações. É também o objeto que o aqueceria em sua última

⁵⁵ A desconstrução, conceito elaborado por Derrida em 1962, remete aos processos de desmontagem, ao entendimento de como foram armadas as ideias, códigos ou sistemas. No caso do conto de Josefina Plá, há uma percepção de como funciona o sistema patriarcal que privilegia o papel do homem (Don Celso - o ‘semeador’) em detrimento da mulher (Clitemnestra e todas as mulheres usurpadas). Tomando esse mesmo sistema, com seus preceitos, ela o inverte na medida em que transforma o fruto dessa relação de poder assimétrica (o filho de Don Celso com Clitemnestra - Agamenon) no novo ‘semeador’. Sem abdicar da realidade em que está inserido, o sistema foi subvertido dentro de suas próprias matrizes.

convalescência e que, pelos desígnios do acaso, também abrigaria a Clitemnestra em sua saída do hospital.

O destino de Agamenon-Celso e Clitemnestra seria unido outra vez pela “trama adelgazada”, “de amortecidos colores” do poncho que a filha mais velha do já defunto Don Celso doa ao prestativo carbonero. Largada em uma carreta, recém-saída do hospital, Clitemnestra se mantém na mesma ignorância de sempre. Nem sequer suspeita que esse último conforto lhe seja proporcionado pelo mesmo poncho que foi seu único luxo nupcial. O ‘sesenta listas’ funciona, portanto, como o catalisador das ações na narrativa, conforme se pode visualizar, em ordem cronológica, no infográfico a continuação:



Infográfico 1 – *O poncho, motor da narrativa – Sesenta listas* (SL, p. 129-138).

O poncho é, nesse sentido, um artefato fagocitador. Suas múltiplas riscas remetem à intrincada rede identitária que conjuga as Clitemnestras e os Agamenon-Celsos, fazendo aflorar sua hibridez. Esse novo sujeito cultural assomado na imagem das sessenta riscas do poncho se perfaz em um ‘diálogo entre dois eus’ e entre duas temporalidades – um presente híbrido e um passado colonial.

Pertencente à tradição artesanal dos povos indígenas, o poncho é incorporado por Don Celso, tornando-se responsável por uma mudança em sua visão de mundo. Nele, estão as marcas da história, simultaneamente europeia e indígena, onde se inscrevem as múltiplas inscrições identitárias. Cada risca, nesse ínterim, resulta de um processo de

articulação e negociação cultural da tradição ocidental e dos povos originários, fortalecendo a ideia defendida por Edward Said, para quem “[...] todas as culturas estão envolvidas umas com as outras, nenhuma é isolada e pura, todas são híbridas, heterogêneas, extraordinariamente diferenciadas e não monolíticas” (apud EAGLETON, 2005, p. 28).

Como o poncho, o sujeito cultural contemporâneo representado na figura de Agamenon, o filho de Clitemnestra, construiu-se por meio de contatos, diálogos e conflitos entre sua tradição e outras culturas. Essa promiscuidade étnica que se assenta sob o abrigo do “sesenta listas” faz emergir um cenário complexo que associa experiências e níveis de realidade conflituosos e contraditórios onde permanecem (e se metamorfoseiam) construtos culturais e identitários. Isso porque, nesse jogo ambivalente, Don Celso visualiza as bases culturais híbridas por ele protagonizadas, mas se sente desencorajado a explicitá-las. Seu desejo em reencontrar o ‘carbonero’ Agamenon jamais se concretiza. Esse movimento, no entanto, não se articula radicalmente. O estranhamento de ver-se naquele trabalhador, adivinhando nele sua futura descendência, somado ao revolvimento arqueológico – e sentimental - das memórias que explicitaram as nuances do encontro cultural, promove um espaço de interlocução onde o filho de Clitemnestra não é diminuído

Don Celso se echó nuevamente el poncho sobre los hombros para no enfriarse: sacó la botella de Piribebuy, puso dos dedos en el vasito, y asomándose a la puerta se lo tendió al carbonero. Este, sorprendido, sonrió al tomarlo.

- Gracias che patrón.

Tenía los dientes muy blancos, agradable la sonrisa, abierta de comisuras. Ante aquel hombre humilde y viril, tiznado y sonriente, Don Celso sintió subirle desde el plexo solar el calorcillo de una extraña simpatía (SL, p. 135)

Percebe-se que essa simpatia compartilhada entre os personagens engendra no conto uma plataforma liminar onde o Outro não é depreciado. Ao contrário, alegoricamente, a narrativa aponta para uma dinâmica em que colonialidade e pós-colonialidade coexistem em um espaço relacional. Isso não significa, no entanto, o rompimento das relações de hierarquia e poder, mas suscita o reconhecimento daquilo que se tem em comum e que se corporifica na imagem do poncho.

Esse elo narrativo, lugar de memória e de reconhecimento identitário será o abrigo de Don Celso quando ele enfrenta o medo diante da morte e se depara com a simples verdade da vida de “ser nada más que un hombre sentado” que “reacomoda <o

poncho> sobre sus muslos huesudos” enquanto, “despacio, casi amorosamente, pasa a lo largo de una lista sus dedos arrugados” (SL, p. 130).

Essa compreensão da velhice e da finitude, refletida na observação do tecido desgastado - “se va haciendo viejo el poncho” (SL, p. 130) - permite a Don Celso enfrentar sua covardia e liberar a energia necessária para reconhecer-se no Outro. E faz aflorar uma das bases da América profunda, uma “fuente de todas las verdades y de todo caos: la vida cotidiana. Nace un hijo, muere un familiar, triunfamos en un examen, tenemos amargura o alegría, todo esto qué es. Pues, debe ser ‘estar no más’ y es curioso que para ese estar no hay explicación” (KUSCH, 2000c, p. 24).

Nesse reconhecimento último, Don Celso e Clitemnestra se unem outra vez pela verdade do envelhecimento e da morte. Diante de tais signos, a estrutura de poder e hierarquia que contrapôs e delineou, ao longo da vida, o destino deles – e de suas comunidades culturais – se desfaz. E as mesmas riscas do poncho descolorido que velaram Don Celso passam a abrigar “la anciana morena y pequena, apenas canosa, de dulces ojos negros” (SL, p. 138).

2.2 Segunda criatura: Vivenciando o mero estar no mundo com Cayetana

Na introdução do livro em que o conto Cayetana⁵⁶ foi publicado pela primeira vez – *El espejo y el canasto* – Josefina Plá faz uma reflexão sobre seu processo criativo enfatizando a importância que os assuntos cotidianos assumem em seu fazer literário. Ali, no intento de explicar os motivos pelos quais seus “heroes y heroínas, pobres, por el solo hecho de entrar en un cuento, firman su sentencia de muerte en un porcentaje impresionante” (PLÁ, 2000, p. 52) ela confessa que certamente devem existir outros

⁵⁶ Para fins de citação, será usada a sigla CA para referir-se ao conto Cayetana – PLA, Josefina. *Cuentos Completos*. 2ª Ed. Assunção – El lector, 2000, p. 105 -111.

contextos mais otimistas, mas que, naquela conjuntura, a realidade não era mais compassiva e bondosa que ela⁵⁷.

Assim, a trajetória de vida de Cayetana vislumbrada no plano temático do conto – uma garota indígena que trabalha como criada, morta prematuramente - encerra não apenas a violência da exploração doméstica, mas traz à tona imagens obscuras de uma América solapada. O narrador, onisciente e seletivo, é solidário à vida infame imposta à garota que chega à casa das irmãs Olmedo “cuando tenía siete anos” (CA, p. 106) para ser tratada como uma filha, mas que dormia “tendida en su cama de bolsas viejas, en la cocina” (CA, p. 106).

O primeiro impacto causado pela narrativa e que serve para descrever o caráter coisificado de Cayetana se concreta na extensa lista de pedidos e tarefas que são destinados a ela diariamente. Por meio do discurso direto, nos deparamos com os imperativos do trabalho habitual da pequena garota e temos que acompanhar seu ritmo acelerado para satisfazer os caprichos das irmãs.

- Cayetana, andá buscar la carne.
 - Cayetana, en Pinozá se vende naranja a cuatro pesos el cien. Andá comprar.
 - Cayetana, frégame ese piso que está sucio.
 - Cayetana, “enjuaguá” mis medias. Pronto.
 - Cayetana, prendé el horno. Vamos hacer sopa.
 - Cayetana, andá regar mi picardia blanca.
- Cayetana hacía todas esas cosas y algunas más. Cayetana servía el mate de mañana, de siesta, de tardecita, mate amargo, mate dulce, mate de coco – yendo y viniendo interminablemente (CA, p. 105).

O vocativo, nesse contexto, não interpela apenas a Cayetana. Há uma duplicidade de interlocutores, pois o leitor também se sente convocado pelos chamamentos das irmãs Olmedo, colocando-se, empaticamente, lado a lado com a pequena criada, imiscuindo-se nessa atmosfera servil. O efeito de sentido operado pela repetição febril do nome da protagonista é acentuado, ainda, pelo emudecimento com que ela responde a essas interpelações. Não há, em toda a narrativa, uma única expressão verbal de Cayetana. Sua condição é a do silêncio. Recebe as ordens que se acumulam e se

⁵⁷ Levando em consideração as afirmações de Josefina Pla sobre a forte influencia dos eventos cotidianos em seu processo criativo, foi escolhida a expressão ‘vivenciando’ - usada no subtítulo dessa seção - para elucidar os sentidos expressos no conto Cayetana. Esse termo remete ao conceito benjaminiano de vivencia – *erlebnis*- que significa estar em vida quando um determinado fato acontece. Conjuga, por um lado, a fugacidade do evento e, por outro, o caráter testemunhal de quem esteve observando o que esta sendo descrito. Josefina Pla vivenciou o ciclo das Cayetanas, meninas entregues às famílias de classe média de Assunção como criadas e, ao plasmar literariamente esses destinos, imprimiu uma imagem inglória dessa sociedade.

movimenta desenfreadamente, de um lado para outro, satisfazendo as vontades das senhoritas Egidia e Eulalia. Cayetana está totalmente apagada. Inclusive pela força do foco narrativo. As poucas incursões subjetivas que o narrador faz no universo da jovem criada são breves e marcadas pelo discurso indireto. Em momento algum temos acesso à essência de Cayetana, dita e representada por ela própria.

Essa postura do narrador, totalmente verossímil com a condição em que ela se encontra apenas reforça o caráter subalternizado da jovem criada. Conforme explora Spivak, no já clássico *Pode o subalterno falar* (1988), além de não poder falar, o sujeito colonizado ainda é representado por uma voz que não lhe pertence, revelando a impossibilidade de agenciamento ou resistência. Cayetana era considerada como “propiedad exclusiva de las señoritas” (CA, p. 106) – razão pela qual dispunham do corpo e das vontades dela de acordo com os interesses da casa:

Eulalia le carpía la cabeza con una arcaica maquinita de cortar pelo – la del finado señor Olmedo – que no funcionaba como una seda precisamente, y que arrancaba a Cayetana lágrimas en cada sesión. [...] Cayetana no tenía amigas. No le daban tiempo para ello (CA, p. 106). La señorita Eulalia y la señorita Egidia, de común acuerdo, decidieron que ya era hora de que Cayetana llevase el pelo crecido, pero solo hasta la oreja, de modo que la señorita Eulalia hubiese seguir cortándoselo con la tijera, y no hubiese que mandarla al peluquero. (CA, p. 107).

A imposição do corte de cabelo encerra uma violência simbólica⁵⁸ que, na narrativa, inferioriza ainda mais Cayetana. Inevitavelmente, ela se submete a essa humilhação que naturaliza sua condição subalterna e funciona, ainda, como um distintivo de sua subordinação: “los chicos del barrio llamaban a Cayetana ‘acá-peró-bolero entrenate portero’” (CA, p. 106). Na brincadeira maldosa que as crianças dirigem a ela, vislumbram-se as marcas da dominação, uma vez que Cayetana tem a mesma idade daqueles que dela zombam, mas em contrapartida, “no tenía amigas. No le daban tiempo para ello” (CA, p. 106). Cayetana é considerada – e tratada - como um produto inferior.

Contrapondo-se a esse ‘mero estar no mundo’ - emudecido e subalterno - que caracteriza a experiência da jovem criada está Eduardo, o sobrinho das irmãs Olmedo. Vivendo em Buenos Aires, o rapaz é descrito como o preferido de Eulalia e Egidia “porque era él que daba a la familia el lustre profesional. Era doctor, con despacho ‘en la

⁵⁸ O conceito de violência simbólica foi desenvolvido por Pierre Bourdieu partindo do princípio de que a cultura, ou o sistema simbólico, é arbitrário. Nesse sentido, enquanto construção social, encerra mecanismos de violência simbólica, entendida como as diferentes expressões de imposição “legítima” e dissimulada que objetivam interiorizar e manter os princípios da cultura dominante.

reina del Plata’, tan joven, tan lindo mozo y tan inteligente” (CA, p. 107). Eduardo se apresenta como o oposto de Cayetana porque além de deter um lugar de enunciação também usufrui de prestígio na estrutura social em que ambos se movimentam.

Essa antítese que marca a relação entre os personagens se estrutura simbolicamente desde distintas oposições: superior x inferior; bonito x feio; êxito x fracasso; dominador x subalterno. A perspectiva narrativa adotada esquadrinha esses desdobramentos, delineando os valores da classe média paraguaia e fazendo aflorar a valorização da ascensão social e seu caráter falocêntrico. Além disso, deixa entrever, nos silêncios e rupturas, o menosprezo pelos indivíduos que, como Cayetana, estão condenados à marginalidade e, impossibilitados de ascender socialmente, seguem um ritmo de vida onde predomina a busca pela sobrevivência diária.

No entanto, é preciso observar que essa dicotomia não é restrita ao ambiente privado da classe média. Segundo Kusch, “América toda está estructurada sobre este criterio de lo superior y lo útil, por una parte, y lo inferior e inútil, por la otra, y esto está confirmado por la experiencia diaria” (2000c, p. 35). O caráter ascensionista se configura, portanto, como uma baliza diferenciadora do ‘mero estar’ servil e assujeitado - personificado em Cayetana – e da força produtiva que caracteriza o modo de vida ocidental que, na narrativa, é representado pelo propósito de ‘ser doutor’.

Essa ideia de elevar-se socialmente e de prosperar é designada por Kusch como um ímpeto de “ser alguém” que “no solo está en un nivel superior, sino también porque esto último es lo útil. Útil para qué, pues para el medio ambiente, para la sociedad, por qué no decirlo, para la humanidad” (2000c, p. 35-36). Trata-se de um eixo catalisador que orienta o sentido da vida e que, tal qual uma corrente, soma elos diversos ao longo da existência – “el secundario, la universidad, el buen casamiento, la propiedad, las construcciones, la política y al fin una muerta honrosa” (KUSCH, 2000c, p. 36).

Eduardo se investe, portanto, do signo da progressão, da utilidade e da ascensão, uma vez que, formado doutor e mimado pelas tias, ainda “estaba casado con una porteñita, tenía dos pibas” (CA, p. 107). Perfeitamente instalado na cadeia produtiva, ele cumpre um papel ascensionista dentro do quadro social, sendo útil e próspero – desde uma perspectiva eurocêntrica. Já Cayetana, dentro do mesmo padrão eurocentrado, se investe do que é inútil, bárbaro e descartável.

Essa oposição ‘estar no mundo’ x ‘ser alguém’ está no centro do pensamento kuschiano⁵⁹. Enquanto o ‘ser’ pressupõe agressividade, exclusão, livre competência, individualismo e busca da ordem; o ‘estar’ se assenta na passividade, na busca pela integridade vital, no coletivo e na aceitação do caos (KUSCH, 2000b, p.200-201). A economia estática do ‘mero estar’, eixo sob o qual orbitam as culturas originárias, se opõe totalmente ao dinamismo europeu.

Matizes dessa relação seriam explorados posteriormente, em 1972, por Roberto Fernández Retamar na obra *Caliban – apuntes sobre la cultura en nuestra América*. Retamar trata de analisar a obra de Shakespeare – *Tempestad* (1612) – fazendo uma reflexão sobre o personagem Caliban. Segundo aponta, trata-se de um anagrama de canibal – termo similar a caribe, usado para designar os nativos do Caribe -. Na reflexão, ele busca mostrar a índole colonial que permeia o personagem contrapondo-a a Próspero – quem reconhece a importância de Caliban para a manutenção dos privilégios que desfruta. Arqueologicamente, Retamar recupera a associação de Caliban à América, destacando a presença do Complexo de Próspero, um “conjunto de disposiciones neuróticas inconscientes que diseñan a la vez el paternalismo colonial y el retrato del racista cuya hija ha sido objeto de una tentativa de violación (imaginaria) por un ser inferior” (RETAMAR, 2006, p. 26).

No entanto, na narrativa de Josefina Plá, o complexo de Próspero assume outras nuances. A violação não é imaginária. Tampouco foi protagonizada por um ser “inferior”. Cayetana se submete ao regime de violência que sua condição subalterna impõe para depois, em seguida, ser julgada pelos princípios moralizantes daqueles que se julgam “ser alguém”: “Así que había sido eso, se dijo la señorita Egidia. Con catorce años apenas...Todas son iguales...” (CA, p. 110).

Violentada e depreciada, ela é totalmente apagada pela força do discurso. Cayetana-Caliban ainda não aprendeu a falar. Se soubesse, talvez denunciasse como se sentiu acuada quando “le pelizcaron una nalga cuando estaba inclinada sobre el pozo tirando de la cuerda para sacar agua para el baño del doctor”. Talvez contasse como

⁵⁹ Para fazer essa contraposição, Kusch retoma na obra *Sabiduría de América* (1962) o conceito de Ser de Heidegger mostrando como os preceitos do ‘estar’ rompem com a continuidade do ‘ser’. Como não é caso, nesse momento, de fazer uma arqueologia mostrando como Kusch construiu e estruturou seu conceito, para maiores informações, consultar o capítulo Definición del mero estar, p. 100-124 – KUSCH, Rodolfo. *Sabiduría de América*. Argentina: Fundación Ross, 1997.

“lloró en silencio” quando foi obrigada a servir mate para o “señorito Eduardo” (CA, p. 108) e pudesse acusar a mesma senhorita Egidia de obrigá-la a subir para o quarto do doutor, na hora da sesta, “muy tiesa” (CA, p. 108). Cayetana foi rasgada em pedaços, despedaçada com violência; lacerada, retalhada, espedaçada e ainda, sobretudo, silenciada.

Sem um lugar de enunciação, Cayetana está oprimida e, aparentemente, incapacitada de qualquer agenciamento individual – pelo menos dentro da lógica que rege as relações de poder em seu entorno. Confinada em seu “mero estar”, ela simplesmente desaparece, deixando as irmãs Olmedo procurando em vão “durante mucho tiempo otra ‘hija’” (CA, p. 109) já que “cuando una chica como Cayetana desaparece, de sobra se sabe el porqué, se pierde para todos, menos para uno” (CA, p. 109).

No entanto, nesse contexto, há de se indagar se existem outras formas de se fazer ouvir que rompam com esse paradigma e se insiram em uma ordem simbólica aparentemente ininteligível para o grupo dominante. Nessa esteira de raciocínio, observa-se que na curta trajetória de vida da jovem criada indígena se percebe, em alguns momentos, pequenas insinuações que revelam certo entendimento das condições materiais de sua existência – “tanto la señorita Egidia como la señorita Eulalia se había extrañado enormemente si alguien les hubiese dicho que Cayetana, de noche, lloraba” (CA, p. 106).

E é assim que no conto de Josefina Plá se constrói um *lócus* enunciativo que insinua outra faceta do enredo, subjacente ao plano formal e constituída simbólica e metaforicamente. Trata-se de uma história paralela que, ao ser desvelada, ressignifica o sentido do ‘mero estar no mundo’ e se estabelece, na narrativa, por meio do vínculo simbiótico entre Cayetana e uma planta – a *picardía blanca* – conhecida em português por ruínas ou cimbalária.

Essa relação se estabelece já na chegada de Cayetana à casa das Olmedo quando o narrador explica que ambas – menina e flor – chegaram a um só tempo na casa das duas irmãs: “fue, lo recordaba bien, un poco antes que la señorita Eulalia, la mayor, loca por plantas, consiguiera aquella de *picardía blanca* que le trajeron de San Pedro del Paraná, y que nadie más en Asunción tenía, por lo que estaba más orgullosa” (CA, p. 106).

A cidade de onde se oriunda a planta, ao norte de Assunção, foi um antigo povoado fundado pelos jesuítas, conhecido por San Estanislao de Kostka – Santaní. A menção feita ao local de onde a planta se origina não é, portanto, fortuita. O vínculo entre o destino de Cayetana e a picardía blanca se estruturaria como um signo ininteligível para a lógica ocidental – impossível de ser apreendido pelas irmãs Olmedo e que se materializa lacunariamente na narrativa.

Assim, a planta trepadeira, perene, de flores brancas acompanharia a trajetória de Cayetana, constituindo-se em um signo instituidor de um lugar de enunciação. Quando os primeiros sinais da puberdade chegam e se delinearam “cambios patentes” na pequena criada – “creció cinco o seis centímetros, se le rellenaron las mejillas aclarándose ligeramente el cutis; los pómulos se le lustraron; el lunar, de feo, se volvió casi atractivo, y leves hinchazones le atensaron el vestido en la delantera” (CA, p. 107) – também a planta sofreu modificações:

Una mañana, al regar su picardía blanca, cada día más lozana, la señorita Eulalia se encontró con que alguien había arrancado de la misma un gajo, el más cercano a la balaustrada. La señorita Eulalia tuvo materia para plaguearse por muchos días, y durante no poco tiempo ella y Egidia buscaron pretexto para visitar a todos los vecinos, mirando recelosamente en sus patios, en busca del gajo: pero no dieron con él (CA, p. 107)

Da mesma forma que a picardía blanca foi arrancada e sofreu a extirpação de seu mais formoso galho, também de Cayetana a puberdade tirou a inocência. Ela já não podia mais movimentar-se na vizinhança para cumprir as tarefas impostas pelas irmãs sem que se defrontasse com os abusos e a violência do assedio masculino

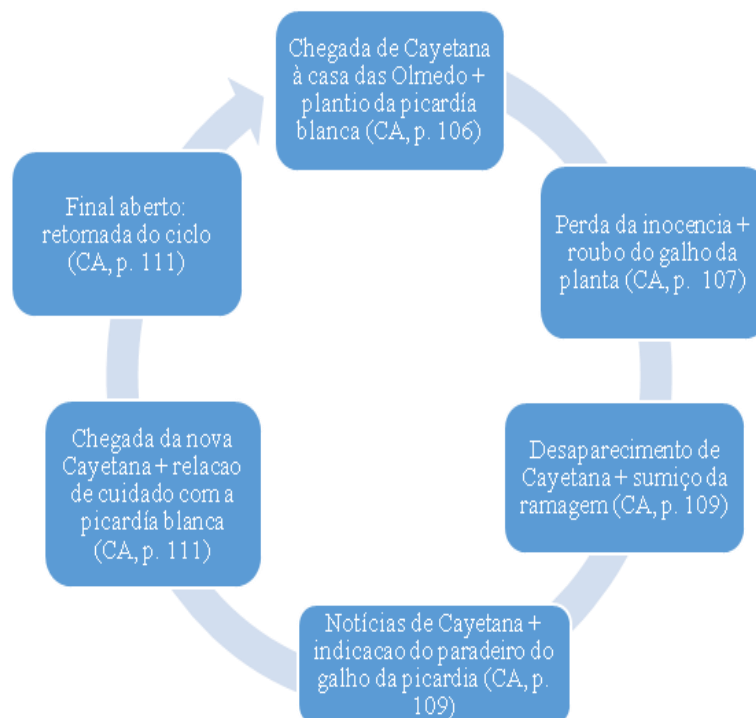
Quando salía a la calle, Cayetana iba muy seria, pero ya un par de veces un concripto o un mitaruzú de pantalón corto y peludas piernas le había rozado la mano con las suyas al pasar, algún albañil la había lanzado desde lo alto de un andamio un piropo de esos que arrancan la piel. Y hasta algún yaguá yucá desgonzado contra una columna de la C.A.L.T, había mascullado a su paso una insinuación obscena (CA, p. 108).

A adolescente, acoitada nas ruas, encontra, dentro da própria casa, na figura do sobrinho predileto das irmãs Olmedo – Eduardo, recém-chegado de Buenos Aires – o desfecho de seu já descrito infortúnio. Tal qual o galho da picardía blanca, Cayetana desaparece. E assim como desistiram de buscar quem furtou parte da ramagem, as senhoritas Olmedo também abdicaram de encontrar Cayetana.

E, nesse ritmo, somente quando a picardía uma vez mais se torna assunto na casa é que se principia o desfecho do conto e o entendimento do destino de Cayetana. Uma vendedora de verduras é quem protagoniza esse desenlace

- ‘No me traías verduras antes de ahora’ - preguntó a la vendedora la señorita Egidia, que tenía buena memoria.
- Sí, la señora. Hace mucho tiempo. Años. Pero yo me acuerdo. (...) Esta picardía blanca estaba muy chica todavía. Tenías una mitacuñá, que se llamaba Cayetana (CA, p. 109).

Morta devido a uma hemorragia da qual não se tem explicação, Cayetana deixa como legado uma filha que “se llama Cayetana también (...) un poco menos morena que la madre, y más linda que ella. Crecida para su edad, gorditas las piernas. Bajo el pómulo derecho tenía un lunar negro y crinoso” (CA, p. 110). E assim, se estabelece um regime de circularidade na narrativa estruturado na relação simbiótica entre a personagem Cayetana e a picardía blanca:



Infográfico 2 – O ciclo simbiótico de Cayetana e a picardía blanca (CA, p. 105-111)

Essa composição repetitiva da narrativa se estabelece também por meio dos recursos composicionais, já que a pequena Caye passa a ser a destinatária dos mesmos imperativos que um dia foram direcionados à sua mãe:

- Cayetana, andá buscar la carne.
- Cayetana, “enjuaguá” mis medias.
- Cayetana, lavá los cubiertos.
- Cayetana, regá pues mi picardía...Pero cuidadito con tocar ni una ramita, señorita!... (CA, p.111).

Há de se ressaltar ainda que as semelhanças entre mãe e filha se estabelecem no plano físico por meio da descrição da pinta na maçã do rosto que, enquanto imagem identificatória de pertença, mostra-se também como o estigma desse destino que se sabe cíclico:

- La mente de la señorita Egidia trabajaba rápido.
- ¿Qué va hacer tu tía con la chica?...
- Y, no sé...Mi tía es pobre, y ...
- ¿Dónde vive tu tía? (CA, p. 110).

Além disso, no plano temático, a pequena garota mestiça é arremessada em direção ao mesmo infortúnio materno. O narrador, irônico e sutil, denuncia a entrada de Cayetana no mesmo ciclo do ‘mero estar’ no qual sua mãe esteve confinada: “El doctor venía ahora más a menudo, solo o con su señora. (...) El hijo del doctor, cuando la madre o las tías no estaban delante, le miraba, entrecerrando los ojos, las piernas” (CA, p. 111). É cena que dilacera o coração. O destino da garota já está predestinado. Seu futuro já está determinado no passado de sua mãe. Impotente diante da proximidade de mais um desenlace infame, o narrador se constringe e finda a história.

Entretanto, a dinâmica dessa circularidade sofre uma rasura que precisa ser destacada: o deslocamento do galho da picardía blanca e sua transposição para a casa da tia de Cayetana. Esse evento intersecciona o ciclo do “mero estar no mundo” demonstrando a resiliência dos sujeitos oriundos de Santaní e sua capacidade de, tal qual a picardía blanca, instalar-se nas pequenas fissuras onde, provavelmente, a vida teria problemas para seguir adiante.

Contrariando todas as perspectivas, Cayetana, se esconde na casa da tia para conceber o fruto de seu infortúnio. Esconde-se e, dessa forma, garante sua sobrevivência. Sua estratégia é muito próxima a da picardía blanca que se direciona para a sombra em busca de pequeníssimas fendas onde possa introduzir os frutos. Chegada a estação das

chuvas as sementes germinam nesses espaços aparentemente impróprios para a vida e garantem a perpetuação da planta, ancorada nos muros e paredes.

Cayetana e a picardía blanca, em sua aparente fragilidade, demonstram uma capacidade de adaptação muito grande. Os estratagemas para manutenção da vida – distanciamento e ocultação – trazem em si a percepção de que o intento de suplantar a vivência do “mero estar” substituindo-o pela ideia de “ser alguém” é improdutivo. A matriz de dominação colonial, entendida como “una relación social de dominación, explotación y conflicto por el control de cada uno de los ámbitos de la experiencia social humana” (QUIJANO, 2000, p. 101) é subvertida nas brechas obscuras que protegem Cayetana e a picardía, mostrando que, apesar de toda exploração, o modo de vida dos povos originários encontra formas de desabrochar.

Nesse processo, se vê corporificado o antagonismo que Kusch criticava estar sendo apagado nos encontros culturais nas Américas. Na busca pela hegemonia, os indivíduos são tomados como iguais e aptos todos ao progresso - em seu sentido eurocentrado-. Não se consideram os conflitos advindos da diferença, apagando a percepção de que o que move a história são estes mesmos conflitos, refletidos nas relações implícitas e armados nos discursos e no imaginário social.

Na relação simbiótica entre Cayetana e a picardía blanca se vê expressa essa dinâmica de mediação e integração que permite a fixação do ‘mero estar’ como elemento base da comunidade cultural, sua subalternização e sua resiliência. Nesse movimento, se reflete a percepção kuschiana de que os opostos não se superam e tampouco se eliminam, antes sim, com-vivem na contradição entre a ordem e o caos que instaura os sujeitos culturais nesse lugar ambivalente de mediação e integração.

2.3 Terceira criatura: Severina e a perna à deriva

O conto – La pierna de Severina⁶⁰ – foi publicado em 1983 em uma obra homônima em que “los textos se agrupan o bien bajo designaciones generales como *Seis*

⁶⁰ Para fins de citação, será usado, nesse texto, a sigla LPS para referir-se ao conto. – PLÁ, Josefina. La pierna de Severina. In: *Cuentos Completos*. Assunção: El Lector, 2000, p. 165-173.

mujeres y dos hombres, o bien bajo denominaciones como *Anécdotas del folklore naciente* o *Cuentos oníricos*” (MATEO DEL PINO, 2002, s/p). Posteriormente, integrou a coletânea *Cuentos Completos* em 1996 (1ª ed.) e 2000 (2ª ed.). O texto, escrito originalmente em 1954, narra, em terceira pessoa, os sucessos vividos por Severina, uma moça “un poco lerda. Se había retrasado para leer y para aprender el catecismo. Iba a hacer la primera comunión a los once años, cuando la carreta le aplastó la pierna y hubo que cortársela” (LPS, p. 165).

O agente que move a narrativa e é a fonte do conflito vivido pelo personagem se delinea já nas primeiras linhas que descrevem seu entorno em uma pequena cidade do interior – Severina desejava ser “filha de Maria”⁶¹. Esse anseio, expresso na determinação da jovem coxa em participar da igreja, “los sábados anochecidos a confesarse; los domingos muy de mañana a misa” (LPS, p. 165) se contrapunha à condição de pouca mobilidade entendida – pelo pároco da igreja – como um grande empecilho que despedaçava a alma de Severina

Pues una hija de María que no va en la procesión, que no puede trafaguear arriba y abajo de sillas y escaleras no es eficaz. El viejo señor cura se lo había hecho entender así. Y Severina, sintiendo que el alma se le desmigajaba, había callado (LPS, p. 165).

Um corpo fraturado, incompleto e fonte de aparente ignomínia. Um corpo que não pode ser símbolo da redenção de Severina no juízo de um narrador que, solidário, revela certo desconsolo frente à mutilação, e que, conservador, compartilha os valores defendidos pelo pároco: “A medida que el tiempo pasaba <Severina> se convencía más y más de que ella había nacido para ser hija de María y que si no llegaba a serlo, su vida no tenía objeto. Pero aquella pierna que le faltaba, ¡Dios mío!” (LPS, p. 166).

Partindo do pressuposto defendido por Schmidt que “o significado cultural do corpo feminino não se reduz à referencialidade de um ser empírico de carne e osso, mas constitui um constructo simbólico” (2012, p. 01), a ablação sofrida por Severina e sua condição desnaturalizada constitui uma chave interpretativa que a desloca de uma realidade empírica e torna visível o trabalho do aparato ideológico do saber/poder narrativo.

⁶¹ As Filhas de Maria – Hijas de María Auxiliadora - são uma congregação religiosa que chegou ao Paraguai em 1900. Desde então, trabalham em comunidades como evangelizadoras. Também atuam em colégios, com crianças e jovens, bem como com meninas em situação de risco.

A perna simboliza os vínculos sociais e exteriores. Conforme explora Miranda, na geografia do corpo humano, a perna “permite aproximações, favorece contatos e suprime as distancias, assumindo assim uma importância biológica e social” (2007, p. 73). Mas Severina está mutilada. Sua capacidade de locomoção e mobilidade foi amputada. Metaforicamente, ela foi impedida de relacionar-se social, profissional e sexualmente. Desde uma perspectiva espiritual, a perna é a imagem daquilo que “permitirá ao indivíduo percorrer suas terras interiores, estabelecendo contatos de fertilidade com seu EU profundo” (MIRANDA, 2007, p. 74). Mas Severina está mutilada. Sua capacidade de adentrar esse território simbólico foi suprimida. Metaforicamente, ela está alienada de si mesma e impedida de desenvolver-se autonomamente.

Essa dependência se manifesta, textualmente, na relação que Severina mantém com os três padres de sua comunidade. No percurso cronológico da narrativa – que está marcado pelas primeiras rugas que se divisam no espelho de uma Severina de vinte e seis anos até a viagem empreendida a Assunção aos vinte e oito anos em busca de uma perna mecânica – ela é sempre influenciada pela autoridade cristã. Por primeiro, por Paí Eduardo⁶², que a constrange. Depois, por Paí Ranulfo, que a incentiva. E, por último, por um terceiro pároco, não nominado, que expressa indiferença ao drama por ela vivido.

Outro fator que estorva a faculdade de Severina de se autogovernar de acordo com seus próprios padrões de conduta moral sem a influência de aspectos exteriores é sua condição de iletrada – “jamás escribiría, por la simple razón de que no sabía escribir, tenía que pedir que otro escribiera por ella; y ella nunca haría partícipe a otro de sus sueños y dolores” (LPS, p. 169). Não se trata, há de se observar, de uma simples condição de analfabetismo porque Severina sofre, ainda, pela falta de letramento, ou seja, pela ausência de uma experiência social que Paulo Freire denomina de “leitura do mundo” – “no tenía la muchacha ni la más mínima idea de que existiese un horario de visitas ni de nada que se llamase protocolo” (LPS, p. 170); “ Severina no conocía las calles y a cada momento tenía que rehacer el camino andado” (LPS, p. 170). Desprovida de qualquer

⁶² Paí – em guarani: padre. O uso dessa expressão denota a incorporação do vocabulário indígena pelo personagem. É preciso observar que o narrador se utiliza do espanhol – língua de prestígio nesse contexto. Na fala de Severina, no entanto, nas pouquíssimas inserções de discurso direto, pode-se entrever pequenas interferências do guarani. Apenas as falas dos agressores de Severina – p. 171-172 – é que se pode vislumbrar o forte uso do *yopará*. Trata-se de uma variante popular formada por uma mistura entre o espanhol e o guarani que significa, literalmente mescla.

capacidade de interagir dentro das práticas sociais, Severina é incapaz até de reconhecer um prostíbulo

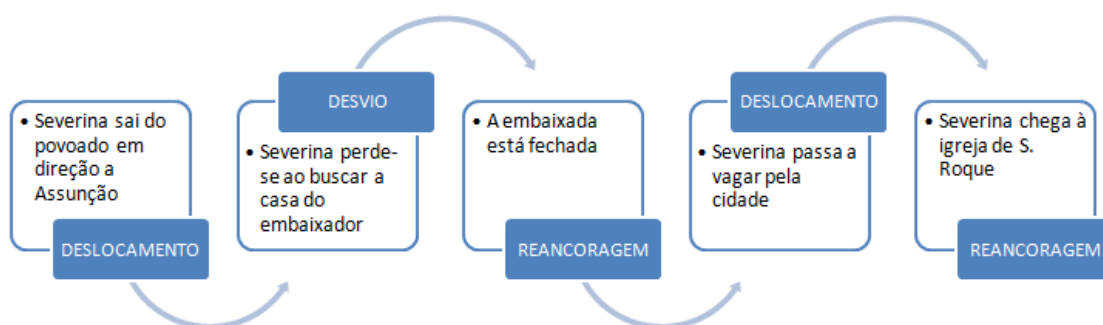
Por fin se animó a acercarse de una casa de apariencia acogedora y modesta, de copiosa enramada, bajo la cual vio sestear a unas señoritas muy acicaladas y vestidas con batas de colores y abanicándose; junto a ellas estaban sentados unos caballeros que parecían de excelente humor y familiares (LPS, p. 171).

O tropo do corpo feminino desnaturalizado pela amputação projeta uma imagem da desintegração física e psicológica, uma ruptura com a boa natureza, a natureza mãe, matriz e nutriz, abrindo passo para a incapacidade de ascensão do humano e de sua aptidão de estabelecer relações pelas terras exteriores e interiores. Severina está desterritorializada. Sua linha de fuga se delineia no ensejo de ganhar uma perna mecânica – “que hacía andar a los rengos” (LPS, p. 168) e, assim, assentar-se na estrutura social como filha de Maria. Para isso, teve que enfrentar-se com a capital – Assunção – onde, desestabilizada e insegura, se lançou na busca da ajuda de um embaixador que representava certa “señora del presidente, que se ocupaba mucho de los pobres y desvalidos⁶³” (LPS, p. 168). Esse signo fraturado e desprovido de autonomia se movimenta, então, pelas ruas da desconhecida cidade de Assunção, convertida em verdadeiro labirinto: “le decían que estaba allí a la vuelta y cada vez más parecía irse más lejos” (LPS, p. 171). Severina se encontra à deriva.

Originado do francês *derive, hors de la rive*, esse termo tem sido usado desde fins dos anos 1980 para “marcar as interrogações sobre o enfrentamento de alteridades, no contexto do pensamento da heterogeneidade, pelos pensadores que se voltaram para a descrição dos fenômenos da transcultura (SOUZA, 2010, p. 88). Sua carga semântica implica o sentido de desvio de rota, de mudança de rumo espacial que, conforme explicita Souza (2010, p. 88) conota perda de vista e deslocamento, mas, ao mesmo tempo, possibilidade de reancoragem. No conto de Josefina Plá, esses marcos se materializam textualmente de forma repetida. Os movimentos de perda, deslocamento e reancoragem configuram uma espécie de deriva discursiva em que o leitor é lançado no mesmo torpor que o desconhecido projeta no personagem. Há uma confluência de derivas entre a de

⁶³ Essa primeira referencia histórica – à Eva Perón – é seguida, posteriormente, à menção à Guerra Civil paraguaia - “vino algo que se llamaba guerrilla” – o que localiza temporalmente a narrativa entre fins da década de 1940 e começo de 1950. Nesse período, Assunção era o grande foco das movimentações políticas e econômicas paraguaias além de representar o ponto de comunicação com o mundo por via fluvial, rodoviária e aérea. Representava, portanto, o exato oposto do povoado de origem de Severina.

Severina, andando em círculos na cidade, e a do leitor acompanhando seus giros e à espera de um desfecho, conforme se pode visualizar no gráfico *Severina à deriva*:



Infográfico 3 – *Severina à deriva* (LPS, p. 170-172)

Como pode ser visualizado, há um movimento circular na narrativa marcado pela constante perda de rumo, desvio e reancoragem. Esses movimentos orgânicos de Severina em meio à urbe revelam a sobreposição de territorialidades físicas e simbólicas que ela desconhece e encetam uma tentativa de apropriação dessa espacialidade que resulta, ao fim, na impossibilidade de encontro ou resolução do conflito – Severina não consegue pedir uma perna mecânica para a “señora muy buena” que “se ocupaba mucho de los pobres y de los desvalidos” (LPS, p. 168). Por essa razão, a cidade é, para Severina, um labirinto avesso a qualquer ancoragem concreta onde o sujeito “erra, incapaz de dizer o fundamento e a razão de suas ações [...] onde o sujeito se perde e acaba por não saber dizer nada da violência que experimenta, seja de forma ativa, seja de forma passiva” (SOUZA, 2010, p. 92).

Assim como o protagonista do conto *A la deriva*, de Horacio Quiroga⁶⁴, Severina, depois de errar pelos labirintos da cidade, sente o estupor de um bem-estar que brota da falta de consciência do estado crítico da situação em que se encontra. Anestesiados pelo desconhecimento do perigo que os ronda, os sujeitos à deriva sentem-se felizes quando mais próximos estão de um destino trágico:

⁶⁴ Nesse conto, publicado em 1917, o protagonista é picado por uma cobra jaracuçu e quando o veneno começa a tomar-lhe o corpo todo, aproximando-o da morte, ele passa a se sentir bem. Trata-se da mesma sensação que envolve Severina ao chegar à igreja de São Roque, imaginando ter encontrado um refúgio que se tornará o espaço de sua tragédia.

Por fin encontró un puesto de aloja. Bebió un vaso y se sintió más confortada. Ya cayendo la tarde se encontró junto a la iglesia de San Roque. Le parecieron tan acogedores aquellos corredores profundos, que la protegerían de la lluvia que ya se anunciaba con gotas aisladas (LPS, p. 171).

A vagação de Severina ganha contornos semióticos complexos nesse último ponto de ancoragem – a igreja de São Roque - considerado como padroeiro dos inválidos e protetor contra a peste. Nesse ambiente difuso, em que Severina busca abrigo, é estuprada por um grupo de homens: “Todo tan brutal, y tan subitáneo. Aquel rebullir espeso de machos hediendo a sudor agrio y mugre antigua” (LPS, p. 172).

Há nesse episódio uma subversão de um espaço simbólico da urbe, teoricamente sagrado. Nem mesmo o estigma do patrono dos inválidos é capaz de impedir a instituição de um novo cenário de violência que, para Souza (2010), tem origem na própria incoerência das cidades. Surgem novas paisagens de brutalidade que se instituem no próprio descontrole do crescimento urbano, responsável pela bestialidade que se prolifera e autoriza a expressão da barbárie. A deriva que se delineaia nos labirintos urbanos põe em cena o debate “sobre a questão do esfacelamento da segurança pública e da garantia dos direitos fundamentais; [...] mostra as possíveis formas nas quais podem se desenrolar diversas formas de violência urbana” (SOUZA, 2010, p. 93). Nesse contexto, Severina é um Teseu amputado, esgueirando-se nas veredas de um Dédalo assunceno, encurralado e sem armas para despistar os minotauros urbanos. O fio ariadiano da sociabilidade não lhe alcança e tampouco pode impedir sua violação. Há uma inversão do mito⁶⁵.

Nos labirintos urbanos deambulam marginais e excluídos, resultados de outras derivas sociais - verdadeiros predadores urbanos que proliferam na incoerência das grandes cidades e instauram o caos -. São eles os que prevalecem na dinâmica da marginalidade. As Severinas que se arriscam adentrar essa territorialidade singular convertem-se em presa fácil e são vítimas da morte – física ou simbólica. E essa violência

⁶⁵ No Brasil, Tania Pelegrini explora um dos aspectos da violência urbana que estamos considerando como parte da estética do dilaceramento no artigo *As vozes da violência na cultura brasileira contemporânea* (2008). Em seu estudo, a pesquisadora explora as nuances da violência no sistema literário brasileiro, enfatizando seu caráter endêmico, “como um elemento fundador a partir do qual se organiza a própria ordem social e, como consequência, a experiência criativa e a expressão simbólica, aliás, como acontece com a maior parte das culturas de extração colonial” (PELEGRINI, 2008, p. 134). Assim, quando Josefina Plá reitera que “mis héroes y heroínas, pobres, por el solo hecho de entrar en cuento mío, firman su sentencia de muerte en un porcentaje impresionante (PLÁ, 2000, p.53) nos deparamos com a mesma condição enfrentada pelos personagens dos romances estudados por Pelegrini onde parece “ter-se aberto uma espécie de fresta para um mundo paralelo e sempre proposadamente ignorado, o qual, para o leitor de classe média, a imensa maioria no Brasil, além de produzir uma atração inescapável, desperta mais uma vez o terror e a piedade ancestrais” (PELEGRINI, 2008, p. 133).

sofrida ao azar é inenarrável. Como todo trauma, assenta-se em uma dor que não pode ser descrita, pois como aclara Ginzburg, “por mais que digamos a palavra dor, ela nunca coincidirá com exatidão com o que outro interpreta sobre ela, exceto se no corpo do outro for infligida dor idêntica, de igual intensidade” (2012, p. 190). Essa é a razão pela qual Severina se cala – “Severina a nadie contó nada. Nadie supo nada” (LPS, p. 172).

Nem mesmo ao narrador, que se distancia largamente do fraco e simples repertório linguístico e lexical de Severina, lhe ocorrem palavras para expressar o ocorrido – “el airecillo premonitor de la madrugada la encontró sola, devuelta al centro del silencio, como si todo hubiese sido una pesadilla” (LPS, p. 172). Para Ginzburg, essa descontinuidade, esse lapso de silêncio é típico daqueles que sofreram violências, “para quem a dor corporal levou a um colapso das relações convencionais com o uso da língua” (2012, p. 190).

Mas nesse momento, frente à náusea causada pela impossibilidade de expressar essa demanda, de dar vazão ao sofrimento de Severina que, como subalterna, não fala nem pela voz de um terceiro, questionamos o sentido desse episódio dado ao acaso, pois “hay quien habla de las coincidencias significativas. En el caso de América estas cosas se dan (KUSCH, 2000c, p. 33).

Severina é vítima da barbárie. É vítima do acaso. É vítima da deriva. No entanto, na experiência brutal e dilacerada que lhe tirou toda possibilidade de realizar seu desejo remoto de ser filha de Maria se delineia uma morte simbólica e um renascimento. A pureza que o véu das meninas que seguem na procissão simboliza lhe é extirpada, mas do corpo violado, nasce uma resignação frente ao destino do qual ela sempre se esquivou – o “ñandutí”⁶⁶.

Paí Ranulfo, o jovem e decidido pároco que explicou pacientemente a Severina o que eram as pernas mecânicas e lhe instruiu sobre como pedi-las na embaixada argentina em Assunção, era objetivo e pragmático ao propor à jovem coxa, outra possibilidade de vida:

⁶⁶ Em guaraní, ñandutí significa teia de aranha. Trata-se de uma renda feita artesanalmente com desenhos circulares e muito delicados. Há uma lenda guarani sobre o surgimento dessa renda segundo a qual a mãe de um jovem apaixonado é que tece, com seus próprios cabelos brancos, a primeira renda. Depois que ele enfrenta seu oponente em uma frustrada disputa pelo amor de Samimbí – uma jovem linda e esquiva – ela copia os movimentos das aranhas para compor um presente para conquistar a jovem e consolar o filho.

Pero si de veras querés tanto a la Virgen...pues podrías hacer algo, aunque no seas hija de María, lo mismo vale. Por ejemplo, mirá; el mantel del altar ya está un poco viejo...podrías bordar uno nuevo...O adornarlo con encajes. Vos que hacés tan bien el ñandutí. Severina no contestaba, pero volvía la cabeza frunciendo el ceño cuanto el respecto se lo permitía. Trabajar como hija de María sin serlo...Eso sí que no iba a hacer (LPS, p. 166).

Essa teimosia de Severina é advertida pelo pároco como uma fonte de possível queda: “Ten cuidado con el pecado de orgullo, Severina...ten cuidado. Por él cayeron nuestros primeros padres” (LPS, p. 167). Há um hiato na narrativa que se vislumbra nessa negação do valor do ñandutí para Severina. A renda, herança dos povos originários, está sendo negada. Para ela, constituir-se como filha de Maria indica, aparentemente, uma posição-função social de respeito. Já o ñandutí, o trabalho manual, mesmo que constituído como um objeto de desejo de expressiva beleza – já que serviria para compor o altar da igreja – é por ela menosprezado.

Para Zulma Palermo, essa insensibilidade em relação ao trabalho dito artesanal tem raízes coloniais, uma vez que está fundada numa relação de conflito entre as culturas que instaura

los criterios de superioridad-inferioridad; la distancia señala una doble magnitud: por un lado , la del carácter físico: la lejanía con el centro de poder; la otra, de carácter temporal: progreso-atraso que niega contemporaneidad a lo distinto; ambas dan consistencia a la relación entre civilización y cultura, y entre cultura y naturaleza. Acá radica el secreto de la fuerza del pensamiento moderno eurocentrado que habrá de atravesar nuestras formas de vivir, de pensar y de crear el presente (PALERMO, 2009, p. 16)

Severina, mesmo em sua falta de letramento, é capaz de distinguir os signos valorados pela comunidade cultural em que está inserida. A negação do ñandutí é marca de sua colonialidade, de sua busca de apagamento da cultura guarani, das antigas técnicas, fazeres e instrumentos desse povo originário. Severina é regida pelos critérios estéticos que estão em circulação e busca incorporar aquilo que ela considera superior e civilizado – o estatuto de filha de Maria.

Por isso, o estupro coletivo que Severina sofre desencadeia uma nova fase para ela - “Eso pasó todo. Una renga como yo no sirve luego para hija de María. [...] Pero en la siguiente fiesta de la virgen apareció cambiado el mantel del altar mayor. Un mantel con labores de ñandutí como no se había visto desde entonces” (LPS, p. 173). Há nesse episódio a força do azar conspirando para o crescimento que nos inspira a perguntar, juntamente com Kusch, “¿será que la muerte tambien incrementa, totaliza, o mejor dicho,

hace crecer? (2000c, p. 29). Na cultura quéchua, conforme explica o filósofo-antropólogo, a expressão *huañuy* significa morte ou desmaio, mas o acréscimo da partícula *allin* – *huañuy allin* – a transforma em boníssimo.

O sentido da morte metafórica de Severina na deriva urbana conspira para seu crescimento. O impacto da violência sofrida e contida dentro de si a descoloniza. Esse mesmo choque se torna uma sementeira que, assentada no medo, engendra seu crescimento – “ese que nos hace responsables de tener uno mismo la obligación de incrementar esa simple cualidad que uno es, de la piel hacia adentro. Apenas lo imponderable, bueno o malo, para morir bonísimo o malísimo” (KUSCH, 2000c, p. 30).

E assim, desconstruímos – ou construímos – o sentido de sua perna amputada. Severina não poderia percorrer os caminhos de seu “eu profundo” enquanto não reconhecesse suas origens ancestrais, guaranis. O processo de amputação da perna – sofrida logo que ela manifesta os primeiros desejos de ser filha de Maria, aos onze anos – metaforiza esse corte e sua natureza transcultural. Na degradação da urbe, o acaso conspira para que a morte sofrida à deriva lhe permita reintegrar-se à América profunda.

2.4 Quarta criatura: o fedor a caminho de Caacupé

O conto A Caacupé⁶⁷, diferentemente de tantos outros textos de Josefina Plá, não tem indicação da data em que foi escrito. Sabe-se que sua primeira aparição foi na *Revista Alcor* nº 22, nos meses de janeiro e fevereiro de 1963. Em seguida, no mesmo ano, passa a compor o volume *La mano en la tierra*, uma compilação que leva esse título em homenagem ao relato que abre o volume e que, paradigmático, trata das controversas memórias de Don Blas, um colonizador espanhol à beira da morte, em busca de compreender os sentidos de sua existência marcada pela linhagem por ele encetada nesse novo mundo, híbrida e mestiça.

⁶⁷ Nesse estudo, para fins de citação, será usada a sigla AC para se referir ao conto – PLÁ, Josefina. A Caacupé. In: *Cuentos completos*. 2ª Ed. Assunção: El Lector, 2000, p. 31-39.

Josefina Plá, ao referir-se a esse volume, salientou a importância desses relatos em sua trajetória como narradora. Descritos por ela como contos de desarraigo, se circunscrevem em um obsessivo intento de sublimar sua condição diaspórica que, de tempos em tempos, conforme ela própria assinalou, tomava seu espírito

Trato de proyectar los momentos iniciales de la colonia: el hombre - o la mujer- españoles, desarraigados de su mundo y entregados al azar de un ámbito en el cual solo con la exasperación de todas sus potencias, con angustia y con ansia, prenderán de nuevo -si es que prenden- sus raíces. [...] En estos cuentos hay una cierta sublimación autobiográfica - por lo menos así me lo han insinuado y yo no repugno por cierto la interpretación- son un cauce de la angustia lejana de la muchachita desarraigada que fui de un ambiente y un hogar tradicionales, y que trató desesperadamente de ahincar raíces por medio del amor en un medio totalmente nuevo y en muchos sentidos hostil, o por lo menos, antagonico (PLÁ apud MATEO DEL PINO, 2002).

A angústia gerada pela mobilidade cultural, como se pode perceber, não está centrada nas reminiscências de sua terra natal – fato que caracteriza muitos dos relatos daqueles que se veem longe de sua origem – mas no encontro com uma nova territorialidade e na busca pelo entendimento-assimilação da diferença. Josefina se despoja dos vínculos anteriores para imiscuir-se em uma nova conjuntura abalizada – já de antemão – pelo hibridismo. Seu processo criativo, marcado pela determinação em fincar raízes nesse novo meio antagonico e muitas vezes hostil é metaforizada na imagem da “mão na terra”, título da antologia que congrega o conto A caacupé. Nele, o leitor é convidado, já no título, a empreender uma viagem, um percurso. O uso da preposição ‘a’ sugere esse movimento que, no decorrer da narrativa, promete desenhar-se como uma indicação do caminho em direção à Caacupé.

Do guarani *ka'a kupé*, o termo que dá nome à maior festividade religiosa paraguaia significa ‘detrás da erva’ ou ‘detrás do bosque de erva’. Reza a lenda que um índio convertido, escultor, perdeu-se em meio a uma floresta enquanto buscava madeira para terminar um trabalho. Sem rumo e alentado pelo desejo de encontrar seu caminho, ele se depara com um grupo de índios da tribo Mbaya – tradicionais inimigos dos colonizadores espanhóis e portugueses⁶⁸. O índio convertido implora, então, a proteção da virgem que aparece e lhe indica o caminho: *¡Ka'aguý cupe-pe!*, que significa ‘¡[vete] detrás de los arbustos de yerba mate!’. Salvo e agradecido, ele esculpe uma imagem na

⁶⁸ Segundo Cadogan, “los Mbya-guaraní del Guairá no fueron catequizados por los jesuitas. También es conocida la resistencia que opusieron al conquistador y posteriormente a sus descendientes mestizos. Ferozmente perseguidos, son los que han logrado conservar en la mayor pureza su cultura espiritual”. In: BASTOS, Augusto Roa. *Las culturas condenadas*. Assunção: Fundación Augusto Roa Bastos, 2011, p. 40.

madeira que lhe deu proteção. Posteriormente, essa mesma imagem é salva de uma inundação do lago de Ipacaray por outro índio guarani recém-convertido ao cristianismo e de nome José. Desde então, a devoção à virgem de Caacupé, celebrada no dia 08 de dezembro, dia da Imaculada Conceição, se converteu na maior festa religiosa paraguaia.

O convite encerrado no título do conto – A Caacupé – é, nessa perspectiva, um chamado aos caminhos do sincretismo religioso que conforma a sociedade híbrida paraguaia, em seus matizes cristãos e guaranis. Essa jornada se investe de contornos simbólicos ao estruturar-se como um espaço de proteção, já que detrás dos bosques de erva-mate ou sob a proteção da virgem, se encontra refúgio. Ir em direção à Caacupé é, nestes termos, seguir em busca de amparo, de sobrevivência. É um intento de fugir da violência iminente.

Chama a atenção, ainda, o caráter aberto desse apelo. O título parece colocar em circulação um chamamento que não está concluído, mas que encerra ações em movimento. Trata-se de uma marcha em curso. E o empreendimento dessa marcha, na narrativa, é feito desde a perspectiva dos episódios vividos e recordados por Manuela, uma lavadeira, grávida, mãe de três filhos e arrimo dessa família.

Por meio de um narrador onisciente embrenhado na consciência da protagonista é que nos acercamos do solitário universo de Manuela. Enquanto lava roupas em um arroio, ela se ressentida por seus infortúnios amorosos, uma vez que “ningún hombre le había sido de provecho; todo lo que le habían sabido traer era una barriga grande” (AC, p. 31). Em sua simplicidade, qualifica o destino das mulheres a partir de dois estigmas – “las que se dejan llevar y las son llevadas” (AC, p.32-33). Às primeiras, cabe a lisonja social de mães de família; às outras, o engodo de acreditar que “unas mujeres tienen suerte y otras no” (AC, p. 31). Mas ambas compartilham a submissão e a passividade diante de sua própria trajetória.

Nos devaneios de Manuela, se divisa o momento em que ela ‘foi levada’ por Norberto, o pai das gêmeas Teófila e Arminda; a forma como foi abandonada por Simón “cuando ella estaba recién encinta de três meses” (AC, p. 32) e, por último, como foi humilhada por Pablo que a considerava – assim como sua vizinha, Ña Estanislada – como os “mates deslavados, que no quitan la sed, que hinchan sin satisfacer” (AC, p. 33). Nas três desditas se vislumbram diferentes etapas da vida de Manuela marcadas,

gradualmente, pela inocência infantil diante de Norberto, pela esperança em constituir uma família com Simón e pelo abatimento frente à humilhante relação com Pablo. Nesse percurso, os filhos representam física e metaforicamente esses encontros: as gêmeas, pequenas “mujercitas” que Manuela “en vano trataría de guardarlas todo el tiempo: que un día cualquiera...” (AC, p. 33) se assomam e prefiguram o destino por ela vivido anteriormente. Aparicio, o “único varoncito y llorón”, “pequeño y mimado” (AC, p. 31) se destina a reproduzir a conduta de seu pai, Simón, dentro de uma estrutura patriarcal e falocêntrica.

Para Bordoli Dolci, os personagens criados por Plá demonstram “uma alta dose de rebeldia dirigida contra antagonismos depositários do poder cujas medidas atuam no enfraquecimento da liberdade ideológica do indivíduo e, concomitantemente, contra vários setores da sociedade” (BORDOLI DOLCI, 1981, p. 84). Mas em *A Caacupé*, não há rebeldia, há apenas conformidade e resiliência. Manuela aceita sua desventura e, mesmo sentindo-se cansada diante da gravidez, pressentindo “en las ingles la piel tirante, como si fuese a descosérsele” toma mais roupas para lavar porque “nunca lavar la había perjudicado. Esto se queda para las ricas que se hacen las delicadas” (AC, p. 34- 35). Esse caráter flexível diante das agruras de ser mãe, mulher, pobre e mestiça a acompanham em sua luta diária pela sobrevivência.

O destino bruto que se investe contra Manuela tem como cenário um pequeno rancho, em um monte, onde se divisa uma cruz “cuyo paño amarilleaba, ajado” (AC, p. 36). Na narrativa, esse é uma insígnia que se investe de hibridismo e marca os movimentos de partida e chegada ao casebre. Trata-se de um limite físico - já que adiante não há estradas, apenas um carreiro para chegar até a choça -. É também uma demarcação social, já que a irmã mais velha de Manuela, Ercilia, “casada, ella sí, como Dios manda, aunque sin hijos” não se anima a atravessá-la:

Ña Ercilia hacía siempre el camino desde la carretera a pie; pero esta vez llevaba tacones altos, y ello le había cansado mucho, aparte de haber torcido un taco (AC, p. 35); La camioneta se detuvo como de costumbre frente al caminillo pero Ña Ercilia no se bajó del vehículo.

– Se animan a llegar solas al rancho... Yo estoy muy cansada y es tarde. Desde la cruz me hacen seña (AC, p. 38).

A cruz assume também um lugar de memória⁶⁹. Convertendo-se, assim, também, em um limite simbólico – dali se divisam as fronteiras da vida interior de Manuela, marcada pelas rememorações de um passado que a enche de amargura. Trata-se de um espaço de recordação diferenciado na medida em que as memórias de Manuela exercem uma pressão sobre o presente tornando-se vitais para o reconhecimento da minoria a que ela pertence. É um tipo de memória experiencial e cultural que remete às heranças simbólicas que, ao cristalizar as experiências do passado, constrói uma imagem narrativa que nos permite gerar identificações no presente.

Por isso, quando Manuela, com dificuldades, se ajoelha para colocar uma pedra diante da cruz, somando-a “al montón” (AC, p. 36) para fazer um pedido-promessa - “Si me resulta bien el asunto de las chicas, le voy comprar un paño nuevo a la cruz” (AC, p. 37) – ela está cumprindo um dever de memória que nos permite acercar-nos de outras dores não explicitadas textualmente. Conforme explora Mendonça (2011, p. 53), era bastante comum, no Paraguai, que as famílias enterrassem seus familiares perto da casa. Se fossem crianças, anjos prematuros, essa proximidade traria proteção e benção.

Não há qualquer menção no texto sobre a possibilidade de existir, naquele espaço, um ente querido enterrado. No entanto, a devoção com que Manuela se projeta sobre a cruz e faz o pedido adverte sobre essa possibilidade. Além disso, é preciso lembrar, que o aborto era uma prática comum entre as mulheres indígenas. Normalmente, tinham filhos depois dos trinta anos e sempre um ou dois – que eram cuidados com afeto. Esse pragmatismo se desenvolve, *a priori*, devido à intensa relação com a natureza inóspita e às dificuldades provenientes do traslado - já que muitas tribos eram nômades. No caso de Manuela, se adivinham as dificuldades financeiras e a própria frustração pessoal, fruto da autorrepreensão, de um sentimento de inadequação e marginalidade.

A cruz funciona, portanto, como um espaço de reanimação das lembranças negadas, um signo da memória cultural, que, enquanto local sagrado, “fica à mercê do jogo livre da imaginação ou do retorno de algo que se recalcou” (ASSMANN, 2011, p. 25). O comportamento de Manuela sugere que se trata de um hábito já internalizado.

⁶⁹ A noção de ‘lugares de memória’ foi proposta por Pierre Nora na década de 1980 e, segundo Bernd (2013) tornou-se um conceito “incontornável no âmbito dos estudos da memória” (p. 38). Trata-se da percepção de que a memória se apresenta em uma dimensão espacial, concreta, isto é, em forma de monumentos, túmulos, edifícios, museus, etc. e em uma dimensão simbólica e funcional (materializada no patrimônio imaterial das sociedades). Nesse contexto, percebe-se de forma mais nítida a memória como construção social, pois as comunidades culturais decidem o que querem lembrar/esquecer/exaltar/anular.

Voltar-se para a cruz e fazer um pedido, colocando mais uma pedra em sinal de respeito por aquele espaço de recordação, demonstra que seu corpo estabilizou as lembranças por meio da expressão de certo afeto. Mas para Assmann,

a afeição como componente corporal das lembranças possui uma qualidade ambivalente: pode ser vista tanto como indício de autenticidade tanto como motor de falsificação. Quando uma memória embutida no corpo é totalmente cortada da consciência, estamos falando de um trauma (ASSMANN, 2011, p. 25).

No caso de Manuela, como não há qualquer reminiscência, podemos inferir que se trata de algo sufocado que bloqueia qualquer lembrança reparadora. Em alguma medida, ao escolher o que rememorar, a protagonista demonstra uma consciência dos códigos de pertencimento de sua comunidade cultural. Ela parece saber o que deve lembrar e o que deve manter na obscuridade. Nesse processo, faz uma escolha, partilhada pelo narrador, seu cúmplice, de acentuar o caráter sofrido e excludente a que o gênero feminino é submetido naquela comunidade cultural como um artifício que protege esse passado inglório contra a ação corrosiva do tempo. Nesse processo, engendra subsídios para entender os processos de colonialidade, revelando as marcas da violência, da submissão e dos genocídios.

Os temores de Manuela – que a inspiram a fazer a prece diante da cruz - se devem à aproximação constante da irmã – Ercilla – que, a cada visita, “insistia que <Manuela> tenía que darle una de sus hijas” para que não seguisse o “camino de tantas otras muchachas campesinas” (AC, p. 34). Esse aparente cuidado esconde uma faceta da estrutura social paraguaia – a exploração do trabalho infantil e os processos de escravidão contemporânea que se escondem na aparente bondade de senhores que “acolhem” seres marginalizados, oferecendo-lhes uma oportunidade de sobrevivência, um futuro mais acolhedor e próspero - o que, naquelas bandas, é chamado de *criadazgo*⁷⁰. Trata-se de um

⁷⁰ Muito embora o conto tenha sido publicado em 1963, mais de meio século depois, essa situação não mudou muito no Paraguai. Conforme os dados de Mike Kaye, em um relatório publicado em 2006 – a situação continua crítica: “Hay dos tipos de trabajadores infantiles domésticos en Paraguay. Uno es el de los menores que están empleados como domésticos y reciben algún tipo de pago por el trabajo que hacen, el cual incluye por lo general la limpieza de la casa, planchar, cocinar, lavar la ropa, y el cuidado de niños/as pequeños. De acuerdo a la Encuesta de Hogares hay más de 38.000 menores de entre 5 y 17 años que están empleados de esta manera. El segundo tipo es el sistema del criadazgo, en el cual los menores viven y trabajan como domésticos en hogares de terceros, normalmente en las ciudades, a cambio de alojamiento, comida y educación básica. Un menor trabajando como criado/a no recibe ningún pago por su trabajo. Un estudio llevado a cabo en 1994 estimó que había 11.449 menores de entre 5 y 17 años trabajando como criados/as solamente en Asunción”. Disponível em http://www.antislavery.org/includes/documents/cm_docs/2009/s/spanish_paraguay_report_06.pdf. Acesso em 05 jan. 2015.

regime de trabalho em que uma criança é acolhida em uma casa e presta serviços domésticos em troca de alojamento e alimentação, sem receber para isso nenhuma remuneração.

Ercilia deseja, portanto, uma criada. Não uma sobrinha a quem proteger e dar afeto. É pelo desvio desse destino anunciado que Manuela reza. Interessante pensar, nesse momento, como os mecanismos de exploração se disfarçam nas relações familiares. Sob a égide da bondade cristã, o desejo de Ercilia em levar os sobrinhos à festa de Caacupé, se reveste de tons sombrios. E há de se observar ainda, nesse contexto, que Ercilia não teve uma vida diferente da de Manuela. Pobre, “se había casado en casa de su patrona, en Asunción” (AC, p. 34). Essa condição não a impede, no entanto, que repita o mesmo mecanismo opressor ao qual foi submetida. A colonialidade⁷¹ se manifesta de irmã para irmã. De tia para sobrinha. Assim, o caminho a Caacupé é contraditório. A festa em homenagem à virgem – na qual acudirão os filhos de Manuela em companhia de Ercilia – encerra uma promessa de alegria, mas também dilui as pretensões de um futuro diferenciado para as crianças. O movimento em direção à Caacupé é uma sentença dilacerada. É um estatuto da miséria em que os personagens se encontram.

Sem pretensões mais que descansar os dias em que as crianças ficarão com a tia, Manuela ceva um mate doce. A presença da erva-mate como fator caracterizador do tempo na narrativa é crucial. O relato está concentrado entre as seis semanas que antecedem a festa da Virgem de Caacupé (que aconteceu no dia 08 de dezembro) e o retorno das crianças (em uma terça-feira), depois de terminada a festividade. Nesse intervalo de tempo, há duas situações decisivas que se desenvolvem a partir do mate cevado que projetam, antiteticamente, o passado e o futuro.

Em um primeiro momento, quando “Téofila, la más guapa, le brindó un mate espumoso” (AC, p. 34) logo depois de adentrar o rancho, findado o dia de trabalho que se descreve no início do conto, se inicia o processo de rememoração de Manuela. Enquanto toma o mate, acompanhamos seu fluxo de consciência que se volta para um passado onde

⁷¹ O sentido de colonialidade aqui é tomado em sua acepção mais geral, não se referindo apenas à relação de dominação cultural que marcou a história das Américas, mas também a toda relação de poder que dominação e exclusão do Outro (depois dos processos históricos de independência). Nesse caso, portanto, se refere às relações de exploração que surgem com outros protagonistas, mas que geram, igualmente, subalternidades.

se entrevê o ressentimento com a irmã – “en el fondo había un vago resentimiento hacia la hermana más suertuda y acomodada” (AC, p. 34).

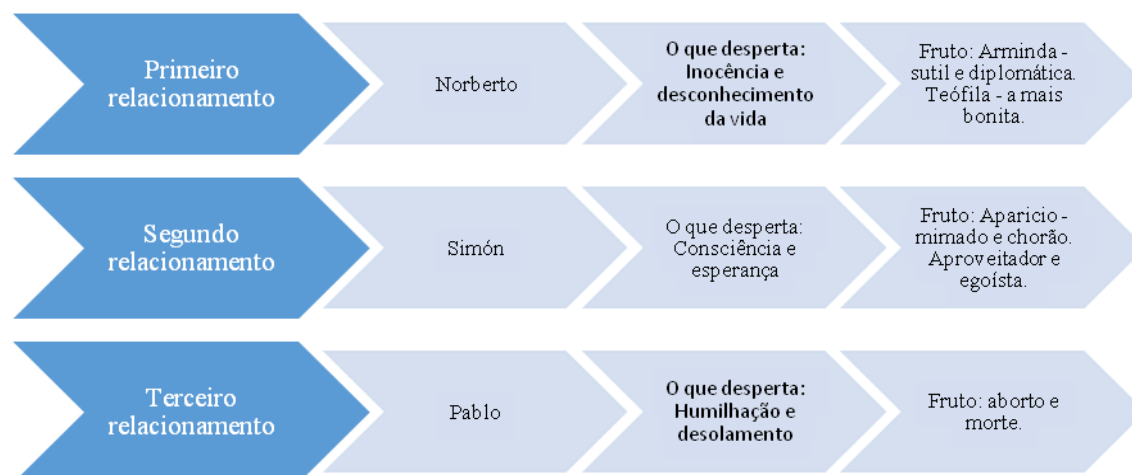
Em meio a esse estado reflexivo, se divisa a percepção da precariedade em que se encontra – “¿Por qué pico no hace ella? - pensó Manuela díscola. – Ella tiene plata. Yo no tengo un marido para ayudarme” (AC, p. 35). E se abre passo para a tomada da decisão que movimenta o relato – a permissão para seguir com a tia para a festa de Caacupé: “En seis semanas no sería tan difícil hacerles un vestido nuevo a las chicas” (AC, p. 35).

Arminda, “la más sutil, siempre diplomática” (AC, p. 35) é quem revela o verdadeiro propósito da tia: “Dice que si nos portamos bien, te va a pedir nos dejes ir con ella a Asunción, para quedar allí” (AC, p. 35). Mas Manuela, enquanto toma o mate, parece aceitar essa possibilidade como algo inexorável. As recordações de seu passado infeliz parecem impulsionar essa decisão. Ela se encontra desolada. Há, então, um corte na narrativa até a partida das crianças. Nesse entretanto, apenas se infere a manutenção da rotina de Manuela lavando roupas no arroio enquanto as gêmeas se submetem aos caprichos do irmão mais novo no rancho.

Em casa, reencontramos Manuela outra vez cevando o mate doce. Cansada pelo esforço de deixar as crianças para além da cruz, alentada pela prece ali realizada, faminta diante do “pan Paraguay” (AC, p. 37) trazido pela irmã, ela se recosta sentindo que “algo le molestaba en la boca del estómago” (AC, p. 37). O que se segue, então, é a descrição de sua agonia diante de um parto prematuro, da dor e do sofrimento na noite escura – “No sabía si solo de dolor o también de angustia porque estaba tan sola” (AC, p. 37). E se concretiza a última etapa da vida de Manuela. Enquanto as gêmeas simbolizavam a inocência e Aparício representava a esperança, a herança de Pablo para Manuela – humilhação e dilaceramento – se concreta em aborto e morte.

Essas distintas fases da vida de Manuela sintetizam-se no infográfico a seguir em que se destaca, ainda, a relação entre maternidade e afetividade/erotismo. A partir de cada um dos encontros amorosos, a personagem vai construindo uma consciência sobre o lugar por ela ocupado dentro da estrutura social. Há, portanto, uma espécie de aprendizado que condiciona as escolhas que ela faz posteriormente. Entretanto, há de se

destacar, que o despertar do entendimento da vida não traz, de forma alguma, conforto para Manuela. Ao contrário, os frutos são dilacerados:



Infográfico 4 – A vida de Manuela em seu ciclo – (AC, p. 31-37).

No delineamento das quatro etapas da vida de Manuela na narrativa, fixadas pelos relacionamentos mal-sucedidos, há uma clara gradação que se completa com a morte de Manuela, partindo de uma infância corrompida que deslança na degradação total do indivíduo que morre, à margem de qualquer auxílio humanitário. É o dilaceramento enquanto capacidade de ofender o Outro em sua humanidade.

Em um primeiro momento, Manuela não entendia como funcionava a estrutura patriarcal na qual as mocinhas pobres são levadas e largadas sem qualquer remorso. Suas filhas, tal qual ela, estão destinadas a essa mesma fatalidade. Depois, já sofrendo as dificuldades de ser mãe solteira, pensa ter forças para não cair novamente: “al irse con él pensaba: esta vez voy a ser más viva, no soy más la chiquinilla inocente que se lo cree todo: voy a procurar, Simón no se me ha de escapar” (AC, p. 32). Mas a esperança é em vão. Aparício será um legítimo representante dessa estrutura patriarcal desempenhando o papel que lhe cabe no sistema de gênero em que estão inseridos. Esse segundo momento descreve o processo de aprendizado de Manuela, seu processo de formação que, diferentemente das tantas narrativas de *bildungsroman*, culmina tragicamente. Fechado o

ciclo, Pablo, com quem Manuela não foi feliz porque “llevaba en el alma la desconfianza” (AC, p. 32) lhe traz apenas o fedor da morte.

Manuela, inferimos, está morta na choça, de onde advém um forte cheiro que faz as crianças, recém-chegadas da festa, pensarem que “hay un ratón muerto” (AC, p. 39). Para Kusch, “es natural que del lado de la vida se dé todo y todo se pierda del lado de la muerte. De ahí que en la gran ciudad la muerte sea repudiable y hasta hedienta y constituya una falta grave” (KUSCH, 2000b, p. 238). Manuela cheira mal e, com ela, se constitui uma alegoria do fedor maior que compõe toda a América.

No pensamento kuschiano, o fedor é uma das categorias que se pode usar para acercar-se da América profunda. Em uma atitude de desafio, ele aponta como, em determinados setores da sociedade, as raízes americanas sempre foram vistas como nauseabundas, assentadas em um preconceito excludente e hierarquizante:

Hedor y pulcritud son dos modos de encontrarse en América. Uno apunta a la dimensión mítica y telúrica de América – América profunda, mientras que la otra apunta a la razón como herramienta para la planificación técnica de la urbe y la estructuración social a través de un contrato – América de la superficie (KUSCH, 2000b, p. 11).

Para Kusch, a arte nas Américas deve traduzir em signos compreensíveis aquilo que socialmente foi excluído ou relegado como algo asqueroso frente à inteligência social, pois “mientras el cuerpo social deambula dentro de su propia estructura intelectual la vida le cuestiona sus derechos por intermedio del arte” (KUSCH, 2000d, p. 783). A violência é grande e, por isso, sua confissão também deve sê-la. Assim, um conto como *A caacupé* só pode ser, igualmente feio, monstruoso e dilacerado:

Frío sudor le perló la espalda [...] Gritó aún una o dos veces como en sueños; después quedó quieta. Entre sus piernas algo viscoso se enfriaba rápidamente, mientras la sangre, atravesando la sábana de bolsa y la lona del catre, caía al piso de tierra, que se ennegrecía al absorberla (AC, p. 37).

E fedorento: “qué mal olor hay por acá”, “seguro que hay un ratón muerto”, “Cómo mamá aguanta”, “el hedor era fuerte”, “huele demasiado mal. Me va a dar un pyayeré” (AC, p. 38-39). Esse mal olor que emana de Manuela congrega toda a marginalidade e exclusão daqueles que, nas choças campesinas, se resignam a um ciclo sem outra perspectiva que não seja a mera sobrevivência. Nisso consiste o que Kusch denomina como “verdad del hedor” – essa premissa de apenas “estar sendo” nas Américas que se manifesta na abjeção ao passado, no desprezo pelas culturas originárias

sempre vistas como sujas e fedidas, nos signos que persistem no presente em forma de barbárie, atraso e subdesenvolvimento:

La categoría básica de nuestros buenos ciudadanos consiste en pensar que lo que nos es ciudad, no prócer, ni pulcritud no es más que un simple hedor susceptible a ser exterminado. Si el hedor de América es el niño lobo, el borracho de chicha, el indio rezador o el mendigo hediento, será cosa de internarlos, limpiar la calle e instalar baños públicos. La primera solución para los problemas de América apunta siempre a remediar la suciedad e implantar la pulcritud (KUSCH, 2000b, p. 11).

Apenas há de se refletir que a implantação da pulcritude, ou seja, da beleza e da graciosidade, significa aniquilação, alienação, humilhação e abatimento das Manueles. No caminho em direção à Caacupé, o recado da virgem permanece, milagrosamente, em vigor: *Ka'aguý cupe-pe!*, ‘¡[vete] detrás de los arbustos de yerba mate!’ . No mate cevado – dispositivo desencadeador das memórias feridas – se encontra o imperativo para a marcha em direção a essa América profunda e, nesse caminho, havemos de nos deparar com o fedor, mas também com a sensibilidade de incorporá-lo como parte de nossa essência e esta “es la dimensión política del hedor, que pone a este en evidencia y lo convierte en en un antagonista inquietante” (KUSCH, 2000b, p. 15).

2.5 A conformação da primeira frontaria: a desolação de viver entre dois mundos

O termo frontaria é utilizado por Trigo em oposição ao conceito de fronteira. Como pares dialógicos, se confrontam em um contexto posnacional: “la frontera, convertida en habitat migrante, deviene frontería: más espacio que línea, más ámbito que mojón, más liminalidad que límite: la inscripción de senderos, múltiples, borrosos, sobre un lugar desterritorializado por el contrabando y la transmigración” (TRIGO, 1997, p. 165). Na mesma linha, Imbert (2011) usa o termo “frontier” para designar essa espacialidade que se abre, não delimitada, pelos intercursos transculturais. Enquanto a fronteira designa as barreiras e balizas que demarcam os confins de um estado, ou seja, seus limites e suas insígnias identitárias; o termo frontaria corresponde à ideia de “fazer frente”, de ver-se diante de uma exterioridade aberta. A fronteira é estática, a frontaria se instaura no movimento.

Como pares dialógicos, articulam-se entre a contenção e a transgressão. Para Trigo essa relação subexiste em um movimento constante de renovação. Toda fronteira encerra em si uma frontaria, um potencial de ampliação. Toda frontaria tende a converter-se em uma fronteira: “la frontera consumida em su transgresión, se consuma em frontería” (TRIGO, 1997, p. 80).

A frontaria corresponde, portanto, à configuração de novos horizontes. No caso deste estudo, um horizonte estético. A narrativa de Josefina Plá, atrelada, normalmente, ao realismo crítico e lida, muitas vezes, desde a perspectiva de gênero, sofre, nesse estudo, um rompimento dessas fronteiras analíticas. Cada conto analisado conforma uma instância possível da frontaria aberta pela estética do dilaceramento que se plasma textualmente: a) o sofrimento gerado pela hibridez não reconhecida; b) os mecanismos de violência simbólica – e física – impostos pelo silêncio e apagamento das culturas originárias; c) a desolação gerada pela impossibilidade de integração e o d) desprezo e a desumanização daqueles que, entre comunidades culturais distintas, se encontram marginalizados.

As vivências dos protagonistas desses enredos - desolados e desoladores - encerram uma rede de sentidos trágicos que pode ser ampliada a outras narrativas contemporâneas. Vivendo transculturalmente, eles se constituem como sujeitos que sofrem a agonia de viver em um entorno hostil que menospreza sua existência. Atravessados por diferentes visões de mundo, sem “encaixar-se” dentro da estrutura social, eles se veem despedaçados e arrojados em um espaço intersticial que, na maioria das vezes, não lhes pode ser favorável. Envoltos no sentimento desolador que nasce da percepção da impossibilidade de integração, esses seres estão à mercê dos revezes impostos pelos construtos culturais majoritários. Em cada uma das narrativas, vislumbram-se os matizes desse dilaceramento gerado pelas múltiplas pertencas.

A descrição dos aspectos composicionais dessas narrativas bosquejam as nuances do dilaceramento. A análise da expressão do sofrimento infligido àqueles que, por serem frutos híbridos, encontram-se marginalizados e subalternizados é plasmado por Josefina Plá em diversas nuances – até mesmo desde a perspectiva do migrante colonizador – revelando a complexidade dessas relações. Por isso, a retomada dos construtos kuschianos ao longo desse processo de análise responde a uma necessidade de contextualização. Se o dilaceramento se implanta enquanto ferida aberta pelo encontro de

comunidades culturais diversas, é preciso elucidar as medidas desse encontro – a hibridez, o mero estar no mundo x a busca de ser alguém, a deriva e o fedor. Sob esses construtos é que as narrativas analisadas constituem sua dimensão trágica, dilacerada:

O DILACERAMENTO E A HIBRIDEZ NÃO ASSUMIDA: No conto Sesenta listas, Don Celso se despedaça, literalmente, pela descoberta de seu papel de disseminador da hibridez continental. Como migrante europeu inserido em uma estrutura patriarcal e falocêntrica, definha até a morte ao enfrentar-se com o resultado de suas ações. Nesse conto, alegoria do processo de mestiçagem e hibridez, a usurpação de Clitemnestra faz o dilaceramento despontar enquanto capacidade de ofender o Outro em sua humanidade.

O DILACERAMENTO E A BRUTALIDADE DO APAGAMENTO: Em Cayetana aflora a dimensão do dilaceramento enquanto instância de mortificação, causadora de mágoa e símbolo da dor causada pela intensidade de uma experiência violenta. A pequena criada, coisificada e tratada como um objeto pelas irmãs Olmedo, é privada de um lugar de enunciação e sofre todo tipo de humilhação. Seu corpo mestiço, explorado – laboral e sexualmente -, converte-se em um estatuto de misérias que estão destinadas a perpetuar-se. No contraponto com a lógica eurocêntrica figurada no sobrinho preferido, as silenciadas Cayetanas ocupam as sombras.

O DILACERAMENTO E O EXTREMO DA VIOLÊNCIA: No conto La pierna de Severina, vê-se culminar a desolação diante do extremo da violência que um homem pode praticar contra outro homem. Severina, iletrada e fragilizada fisicamente, é rasgada e despedaçada na urbe. O reconhecimento dos códigos culturais valorizados socialmente impulsiona sua trágica desventura. Sozinha e violentada, ela protagoniza o dilaceramento em sua dimensão extremada de violência forjado na/pela deriva.

O DILACERAMENTO E O DESRESPEITO À HUMANIDADE: Talvez seja o conto A Caacupé uma das narrativas mais sensíveis do grupo de textos analisados. Um narrador impiedoso compara a jovem mulher morta em meio a um parto (ou aborto) prematuro aos fedidos ratos que morrem sem qualquer cuidado. A animalização de Manuela e a insignificância que cobra sua vida diante da estrutura social é dilacerante. O final aberto da narrativa – as crianças ficam no meio do mato enquanto anoitece esperando pela mãe que não vai chegar – arremata as nuances do dilaceramento apontando a dimensão trágica destinada aos indivíduos dessas comunidades culturais híbridas.

Nesse momento, afastando-se dos textos propriamente ditos, é possível ampliar a reflexão e pensar Josefina Plá, enquanto autora dessas narrativas e sujeito transculturado, como um de seus próprios personagens, dilacerado. Esse giro, de certa forma inevitável, nasce da percepção de que o processo criativo dessa escritora espanhola-paraguaia está afincado na dor sentida pela brutalidade das realidades vividas e observadas. A estética do dilaceramento nasce, portanto, na vivência da diferença e é fruto da distância na medida em que o deslocamento físico sofrido por Josefina Plá possibilitou a ela o encontro com a sociedade paraguaia, mestiça e repleta de desigualdades.

No âmbito das mobilidades transculturais, a estética do dilaceramento designa, deste modo, essa inconformidade e desolação geradas pela intersecção de mundos e expressões culturais diferentes. É esse olhar aguçado pela distância que será responsável por estabelecer o estranhamento e engendrar diferentes formas de expressar essa dor. No caso de Josefina Plá, esse processo se articula na percepção da América Profunda solapada e vilipendiada nas Clintenestras, Cayetanas, Manuelas e Severinas, assumindo certa dimensão escatológica, entendida aqui como uma forma de referir-se às realidades últimas, como a morte. Nos contos-criatura de Josefina Plá vislumbra-se a negociação de agências subalternas que incitam a análise para além do já dito, constituindo uma possibilidade de frontaria, marcada pelo dilaceramento, enquanto estética fundada na/pela mobilidade transcultural.

No entanto, tal como aponta Trigo, uma frontaria é um espaço que se desenha em um horizonte a ser reconhecido. Bernd, na *Antologia de poesia afro-brasileira* (2011), já assinala a existência de uma consciência dilacerada, que se estabelece mediante a percepção do personagem negro dividido entre o mundo *branco* (ocidentalizado) de sua circunstância e o mundo de sua ancestralidade e etnia. No caso dos contos de Josefina Plá, percebe-se que os personagens não realizam uma enunciação plena dessa consciência dilacerada, mas sofrem os revezes dessa condição. Mais que isso, eles são fruto dessa encruzilhada cultural. No entanto, verossímeis ao entorno em que estão inseridos, estão impossibilitados de enunciar essa situação.

O dilaceramento é, portanto, na produção contística de Josefina Plá, parte do próprio processo criativo da escritora uma vez que encontra suas bases na percepção do entrelaçamento cultural entre as comunidades originárias/mestiças X o universo ocidentalizado. Enquanto produto resultante da mobilidade transcultural, essa expressão

estética se estrutura, descolonialmente, na (re)apresentação do estranhamento, dos regimes de exclusão e de outras formas de violência (física e simbólica).

Nessa perspectiva, faz-se necessário ressaltar que Mignolo, na obra *Estéticas descolonizadoras*, propõe a recuperação da aisthesis - ou seja, da implicação dos sentidos na valorização das práticas culturais - articulando a necessidade de perceber como as expressões do “sentir” e dos “afetos” também foram colonizados ao longo do tempo

si la estética se constituyó como un discurso filosófico eurocentrado en el siglo XVIII en Europa —no en Asia, África o América Latina y el Caribe—, ese discurso contribuyó, directa e indirectamente, a devaluar y, por lo tanto, colonizar expresiones del sentir y de los afectos tanto en sociedades no occidentales contemporáneas —desde el siglo XVIII hasta hoy— sino también en el pasado de esas sociedades. El discurso filosófico-estético europeo, construyó su propio pasado en el arte de Grecia y Roma y logró establecerlo como criterios y categorías para sentir, para valorar y para teorizar (MIGNOLO, 2012, p. 29).

Por essa razão, a implicância do corpo na leitura e análise dos contos de Josefina Plá, ou seja, a náusea lida e sentida pelo interlocutor se converte em um argumento forte na defesa da existência dessas expressões estéticas dilaceradas. Transforma-se, igualmente, em ponto de partida para o delineamento dessa nova fronteira que é o enfrentamento dos pertencimentos socioculturais e históricos que configuram a experiência de ser/viver/produzir literatura na/das/sobre as Américas.

3 MOBILIDADE INTERSUBJETIVA E ESTÉTICA DA DESMEMÓRIA

*We keep this love in a photograph
We made these memories for ourselves
Where our eyes are never closing
Our hearts were never broken
And time's forever frozen still*
Ed Sheeran

Este capítulo está dedicado às mobilidades intersubjetivas. Em um primeiro momento, discorre-se sobre a articulação da memória enquanto dispositivo anclado no tripé formado, conjuntamente, pelo esquecimento e pela imaginação. A partir dessas considerações, busca-se elucidar os matizes que configuram o trabalho e os deveres de memória em sua relação com a apropriação dos espaços vividos e a importância destes para a constituição identitária.

Em seguida, apresenta-se a trajetória da escritora María Rosa Lojo e sua inserção dentro da comunidade cultural rio-platense elucidando as dificuldades por ela enfrentadas para assumir essa territorialidade. Como parte do grupo que recebeu o exílio como herança, procura-se demonstrar como o trabalho estético com a memória – cumulativa e funcional – por ela desenvolvido, converte-se em uma eficaz estratégia de reterritorialização simbólica.

Nesse íterim, conceitua-se a estética da desmemória apresentando as características que essa expressão literária assume por meio da pragmática do esquecimento e sua importância nos processos de descolonialidade.

3.1 Mobilidades intersubjetivas: imaginários e identidades em movimento

A vivência da distância, entendida como um matiz inerente a qualquer tipo de deslocamento - geográfico, ontológico, subjetivo - constitui, de acordo com Porto, todas as práticas criativas, uma vez que “o sentimento de localização determina a própria consciência do existir” (2012, p. 17). Essa percepção da importância que assume o lugar ocupado é definida por Kusch como o sentimento de arraigo– a necessidade expressa em

cada individuo de buscar “un acierto fundante que abrigue al sujeto del sinsentido del mundo” (2000c, p. 110).

Não se trata de um espaço geográfico propriamente dito. Antes sim, refere-se à necessidade de “tener los pies en el suelo, a modo de punto de apoyo espiritual, pero que nunca logra fotografiarse, porque no se lo ve” (KUSCH, 2000c, p. 110). O arraigamento é, portanto, uma dimensão territorial simbólica. Enquanto base de apoio constituidora das identidades - sejam elas diaspóricas, descentradas, relacionais ou rizomáticas - o arraigo se manifesta por meio da apropriação/valorização simbólica de um grupo em relação ao seu espaço vivido⁷². Nesse sentido é que Porto (2012) defende a possibilidade de cartografar a experiência da distância - traumática ou libertadora – onde a territorialidade “pode ser considerada como memória e promessa, superposição de vestígios, de experiências e de paisagens afetivas” (2012, p. 19). A memória funciona, nessa perspectiva, como um dos dispositivos que permite essa apropriação simbólica e agencia uma consciência identitária, convertendo-se em um dos eixos centrais das mobilidades intersubjetivas.

No *Dicionário das mobilidades culturais*, Bernd (2010, p. 18) concebe as mobilidades intersubjetivas como aquelas que designam os deslocamentos que determinam o trabalho, o dever e os abusos de memória, e, de outro, o esquecimento, o não-dito, o silêncio e os mecanismos ativadores das memórias reinventadas. Ao congregarem autoficção, memória e imaginário essas mobilidades geram vestígios culturais que remontam ao passado, permitem “entender o presente e, em consequência, nosso próprio estar no mundo e nosso processo contínuo de construção identitária” (2013, p. 17). Esse movimento do imaginário, centro do processo memorial - ao se reproduzir sem cessar - permite que se perpetue, “como pelo efeito de uma filiação contínua, o sentimento de nossa identidade” (HALBWACHS, 2006, p. 89).

De forma bastante incisiva, Bernd (2013) defende o imperativo das estratégias memoriais na sociedade contemporânea ao assinalar a impossibilidade de trabalhar com a identidade individual ou nacional “sem conhecer a trajetória de seus ancestrais ou os

⁷² O território pode ser concebido desde distintas perspectivas – política, econômica e cultural. Segundo Haesbaert (2012, p. 40), a faceta política é a mais difundida e entende o território como um espaço delimitado e controlado onde se exerce um poder relacionado ao poder político do Estado. Já na acepção econômica, predomina a percepção espacial das relações econômicas. Por último, a vertente cultural ou simbólico-cultural prioriza a dimensão subjetiva do território entendendo-o como uma apropriação simbólica do espaço vivido.

mitos, lendas e narrativas da comunidade em que se está inserido” (2013, p. 25). Da mesma maneira, Assmann reflete sobre a ascensão dos estudos referentes à memória cultural traduzidos no fascínio engendrado pelas “diferentes questões e interesses que se cruzam, se estimulam e se condensam, provenientes dos estudos culturais, das ciências culturais e da tecnologia da informação” (2011, p. 20).

Esse crescente mnemopotrismo nas sociedades contemporâneas é fruto do que Candau denomina “crise de presentismo” (2012, p. 10) e é caracterizado pelo enfraquecimento e perda dos referenciais tradicionais de pertencimento e pela constituição de identidades por ele denominadas de ‘diluídas’, ou seja, híbridas e transculturais. Nesse sentido, as lembranças e recordações funcionam como o material com qual se tecem, continuamente, construtos identitários.

No entanto, essa proposição, acentuada pelos intensos processos de mobilidade cultural sofridos/impostos/vividos hodiernamente, atravessa o tempo. Segundo Asmann (2011, p. 54), esse interesse pela memória como provedora de respostas sobre a própria origem e identidade perpassa o século XIX com a formação dos estados nacionais e se aloca ainda mais anteriormente, no período renascentista, em uma conjuntura em que se privilegiava a história das dinastias e onde, posteriormente, os indivíduos legitimavam sua origem familiar para inserir-se em um ambiente cada vez mais próximo da modernidade.

Seguindo uma trajetória temporal ao revés, na antiguidade clássica, a memória exercia uma função de aprendizagem, onde a fama e a glória permaneciam por meio dos relatos e feitos heroicos transmitidos e guardados pela arte poética. Nesse caso, a mnemotécnica e suas formas de armazenamento eram o centro de discussão e curiosidade científica. Essa perspectiva de estudo foi rompida apenas na década de 1960, com o resgate da importância das recordações por Yates, na obra *A arte da memória*. Desde então, predomina a percepção de que há uma diferença entre armazenar/decorar um fato e recordá-lo, uma vez que este último processo não é deliberado, não pode ser aprendido nem ensinado, mas vivido pessoalmente.

Além disso, seguindo essa esteira temporal, há de se destacar a noção de memória coletiva desenvolvida por Halbwachs na década de 1950, essencial para a ascensão dos estudos memoriais ao demonstrar que as lembranças são compartilhadas por

membros de um grupo dentro de um quadro social de rememoração. Segundo ele, as memórias de um indivíduo não podem existir desvinculadas do contexto social em que este se insere. Não se trata, obviamente de negar a existência da memória individual, mas de considerar que esta se manifesta dentro de um conjunto de relações sociais que demarcam o engajamento do indivíduo. Bernd (2013), nessa mesma perspectiva, ressalta que as experiências mnemônicas individuais assumem um caráter coletivo e social, pois nelas se fazem presentes outras pessoas. As memórias, nesse ínterim, são consideradas como construções sociais, uma vez que é dentro do grupo que se determina o que é memorável, bem como quais lugares de memória devem (ou não) ser preservados. Além disso, o ato de memória é indissociável de um espaço físico, pois “a grande maioria dos grupos forja suas lembranças em um contexto espacial definido (a casa, o apartamento, a igreja, a escola, o bairro, a cidade) e assim cada grupo representa o espaço a seu modo” (BERND, 2013, p. 32).

Por essa razão, a rememoração é uma força centrípeta carregada de imagens passadas que agem sempre no presente, mas também com forte demanda futura, uma vez que funcionam apoiadas nas relações sociais presentes e na própria imaginação, já que os interstícios, os buracos da memória precisam de alguma forma ser preenchidos, formando uma narrativa possível.

É como se, no processo memorial, os indivíduos inserissem, nas lembranças, o futuro desse passado, ordenando-o de acordo com os pressupostos presentes para conferir-lhes sentido. A lembrança é, portanto, “algo distinto do acontecimento passado: é uma imagem, mas que age sobre o acontecimento, não integrando a duração e acrescentando o futuro do passado” (CANDAU, 2012, p. 67). Assmann, igualmente, corrobora essa percepção ao defender que a memória funciona como uma espécie de “ponte entre passado, presente e futuro” (2011, p. 146). Estando vinculada a um portador – grupo, instituição e indivíduo – que sempre procede de modo seletivo, ou seja, na já descrita relação contínua entre recordar/esquecer a memória é responsável pelo estabelecimento de perfis identitários e normas de ação (cf. ASSMANN, 2011, p. 146). Além disso, esse jogo memorial estruturado nas lembranças e esquecimentos possibilita ao indivíduo apropriar-se de sua história pessoal, constituindo uma “narrativa de identidade”.

Nesse sentido, a relação entre memória e identidade é, desde sempre, uma prática irrevogável. As narrativas que compõe as histórias de vida são formadas por um movimento que conjuga recordação e imaginação, lembranças e esquecimentos, memórias negadas e reivindicadas. Os apelos e deveres de memória, nesse sentido, funcionam como estratégias identitárias que se advogam de modo a garantir filiações ou negar vínculos.

Esse processo é, de certa forma, deliberado e consciente. Os indivíduos não podem controlar as evocações e recordações memoriais, mas são capazes de decidir sobre quando ou como expô-las ou apresentá-las. Trata-se, portanto, de uma estratégia de construção identitária que proporciona a materialização de uma narrativa de identidade, discursivamente. Nela, as recordações memoriais são manipuladas ou conjugadas fundando, aos moldes de uma autoficção, a filiação e origem que se deseja exaltar. Para Candau (2012), a “parte da lembrança que é verbalizada (a evocação) não é a totalidade da lembrança. O que não é expresso nas lembranças manifestadas possui assim uma significação social, pois se trata de uma fonte colocada em reserva para futuras representações sociais” (2012, p. 49).

Nesse sentido, a proliferação de todo tipo de discurso memorial nas produções literárias contemporâneas reflete a busca pela posse de um passado negado, subalternizado ou marginalizado, pelo intento de (re)apresentar-se, sob um paradigma e um matiz outro. As narrativas de testemunho, os romances memoriais, autobiográficos, familiares, as sagas e demais textos fundados no ato de rememoração empoderam os grupos que ficaram à margem da hegemonia histórica e social, criando um lugar de enunciação desconstrutor em que se reitera a força discursiva das narrativas, relativizando os processos históricos tradicionais e abrindo passo para novas perspectivas em relação ao passado ao qual se deseja filiar. Há de se observar, no entanto, em conformidade com Seligmann-Silva, que o “estudo desses elementos na obra literária não deve apagar ou reduzir a preocupação com o estudo das estratégias estético-poetológicas que impregnam toda manifestação escrita” uma vez que “toda obra de arte, em suma, pode e deve ser lida como um testemunho da barbárie”⁷³ (2013, p. 12).

⁷³ Seligmann-Silva aborda essa questão na introdução do livro *História, Memória e Literatura*. Embora estivesse referindo-se aos textos testemunhais, a percepção sobre a necessidade de enfatizar os elementos

Nessa perspectiva, toma corpo a defesa da proposição de que produções literárias, ao serem atravessadas pelos vestígios memoriais, engendram espaços intersticiais de construção identitária e tornam-se o vértice de novas dimensões estéticas.

3. 2 Memória, história e imaginário no processo criativo de María Rosa Lojo

Escritora nascida na Argentina, crítica e investigadora de temas como gênero, imaginários nacionais e interculturalidade, Maria Rosa Lojo é considerada como uma das grandes referências da literatura argentina na contemporaneidade. Sua produção abrange os mais diversos gêneros, predominando a relação entre história, imaginário e memória. Além de filha de imigrantes, também viveu o exílio durante o período de ditadura, o que influenciou em sua trajetória como escritora e investigadora.

Seus textos aludem à experiência do deslocado que, por não ter raízes “originárias” na cultura em que está inserido, busca des(re)construir uma memória remota/ancestral que lhe permita fazer parte do entorno em que está inserido. Essa falta de raízes originárias resulta em uma experiência denominada de “exílio herdado” e se refere aos indivíduos que, nascidos em uma terra estrangeira (do ponto de vista dos pais), são educados e formados na nostalgia da terra natal, na ilusão do regresso e na condição de não-pertença, de desterritorialização.

O exílio herdado é produto de uma imigração que, conforme afirma Crespo (2008), tinha como principal característica, a impossibilidade de regresso – tal como os deslocamentos decorrentes do exílio republicano, posteriores à Guerra Civil espanhola. Lojo, que se insere nessa conjuntura, aponta os reveses que envolvem tal situação

Emigrantes, exiliados, autoexiliados. Hay, como se ha dicho repetidamente, una sustancial diferencia entre el emigrante – llevado por su voluntad de aventura, de bienestar, de progreso- y el exiliado, al que arranca la fuerza proscriptiva de la Historia de su lugar de pertenencia (la “matria” de Unamuno, o la tierra de los “padres”, como queramos llamarla). En el autoexiliado la coyuntura es más compleja porque se mezclan ambos componentes (LOJO, 2006, s/p)

estéticos das produções artísticas é crucial para esse trabalho. Os vestígios memoriais que atravessam as obras literárias são entendidos em sua dimensão estética e não apenas documental e identitária.

A violência do exílio imposto/herdado engendra, em María Rosa, o sentimento de perceber-se como “extranjera en la propia tierra” (2006, s/p). Trata-se, segundo ela explica, de uma condição peculiar, uma vez que a maioria dos exilados republicanos na Argentina entendia que aquele era apenas um momento de passagem, que voltariam às suas raízes ancestrais e que, portanto, seus filhos haviam nascido naquela terra “estranha” apenas por uma fatalidade:

[...] mis padres sentían que estaban solo de paso y que sus hijos habían ahí nacido por esas fatalidades de la historia que expulsan las personas del lugar de donde deberían estar. Eso se mantuvo durante mi infancia y adolescencia...la sensación que yo no estaba donde debería estar, ni era quien debería ser. (LOJO, 2013)

Percebe-se, portanto, que o exílio herdado é uma imposição da própria família que se nega a integrar-se à nova cultura, construindo, simbolicamente, uma expatriação para os filhos que se mantém igualmente atrelados a uma cultura originária que, de certa forma, não lhes pertence concretamente. Segundo Esteves, essa condição peculiar a fez “circular desde o nascimento pela diversidade cultural e, em muitos momentos, também linguística” convertendo-a em uma verdadeira “especialista em traduções culturais” (2013, p. 72). Essa desterritorialização forçada e vivida pelos filhos de imigrantes espanhóis em terras argentinas transforma-se, para ela, na matriz propulsora do impulso criativo:

[...] usted me preguntó sobre la familia y los orígenes, eso ha sido, para mí una clave de la escritura. [...] Y para mí eso fue tanto más importante debido a que yo tenía una tradición en el suelo donde había nacido, una tradición que mis padres no pudieran transmitirme porque la ignoraban, ellos transmitieron la propia, la tradición española, en dos vertientes – la castellana y la gallega – que son dos culturas distintas aunque estén dentro de un mismo estado nacional. (LOJO, 2013).

A inquietação que movimenta o processo criativo de María Rosa se esquadriña no desejo de fundar uma territorialidade, apropriando-se dos espaços simbólicos que a rodeiam para reterritorializar-se no espaço cultural, político e linguístico argentino por meio da expressão estética literária memorialística. Esse processo se efetivou, em um primeiro momento, pela obrigatoriedade de falar “duas línguas” distintas – o espanhol peninsular, em casa; e o espanhol portenho, no entorno exterior

Para los españoles, un modo de conservar la identidad nacional era tratar de mantener el idioma y las costumbres, aunque en realidad se hablaban dos idiomas: ‘Mi padre quería que se hablara español de España, quería que se emplearan bien los verbos, que se emplearan ciertas palabras como ‘acera’; en fin, términos que son más españoles que argentinos [...] Yo me acuerdo de

haber hablado dos idiomas, con los españoles con las zetas y con los argentinos en argentino. Y todo el mundo consideraba normal esa disociación (LOJO, 2006, s/p)

Nesse sentido, há de se ressaltar a importância que a língua⁷⁴ cobra como mecanismo de construção de subjetividades. No seio familiar de María Rosa, a manutenção da variante espanhola garantia, de certa forma, um sentido de ancestralidade. No entanto, conforme se pode perceber por meio da expressão da escritora, essa esquizofrenia linguístico/identitária a converteu em um indivíduo desterritorializado e inserido, involuntariamente, em um exílio asfixiante que a levou, compulsiva e gradativamente, a engajar-se em uma linha de fuga por meio da expressão literária:

Empecé a buscar esas raíces argentinas que necesitaba para completar mi propia vida. Así fue como investigué y escribí libros que tenían que ver con la historia argentina que son, por ejemplo, estos otros: *La princesa federal* - que es sobre la hija de Juan Manuel Rosas-, *Finisterre* – que es una historia de luchas de fronteras que mantuvieron los aborígenes, los originarios, contra los blancos durante varios siglos, hasta fines del siglo XIX - , así que siempre estuve yendo y viniendo entre dos mundos: el mundo del origen familiar, ibérico y el suelo donde nací (LOJO, 2013).

Percebe-se, conseqüentemente, que a escolha da estética da revisitação do passado configura-se, para ela, mais que *leitmotiv* para seus escritos, trata-se de uma estratégia consciente e deliberada de agenciar uma territorialidade, isto é, de reterritorializar-se/ arraigar-se em sua própria terra por meio da escrita. Essa proposição é ratificada por Esteves, para quem o “caminho das letras fosse talvez o mais propício para a construção de sua identidade senão em trânsito, pelo menos bastante provisória”. Por essa razão, percebe-se que tanto

na crítica, quanto em sua produção literária , uma presença constante é a reflexão sobre a identidade do argentino, tecida no liminar do provisório, no entrelugar de conceitos moventes e passageiros sob os quais se erigiu o discurso fundador da cultura argentina (ESTEVES, 2013, p. 72).

Essa afirmação encontra ressonância na declaração de Bernd (2011), para quem “a ficção romanesca do final do século XX e princípios dos XXI é o lugar privilegiado de memória coletiva, permitindo a decodificação das escolhas que as comunidades novas

⁷⁴ Conforme explicita Dora Schwarzstein, “en la mayor parte de las casas de las familias republicanas se hablaban dos idiomas. Esto era parte de una decisión consciente, una verdadera obsesión. Se trataba de conservar el lenguaje para reafirmar un sentimiento de pertenencia, en un país donde el riesgo de perderlo era inmenso. Para ello se recordaba obsesivamente lo que había sucedido con los inmigrantes que habían perdido los riesgos de su idioma en su afán de asimilación. *Tú y vos, tienes y tenés*, tiempos verbales compuestos, diferenciación de universos, el uso de la palabra casi con fines terapéuticos y simbólicos para recordar quién se es y sobre todo que se va a volver a España” (1999, p. 122).

das Américas fizeram e fazem em relação a suas ancestralidades” (2011, p. 10). Nesse ímpeto de reinventar ancestralidades, Lojo efetiva um agenciamento territorial subjetivo que culmina, segundo Crespo (2008), na força capital de sua obra

La resolución de la utopía, que empezó definiéndose como el regreso del hijo del exiliado en sus primeras obras, se desarrolló como una búsqueda de la definición espacio-temporal y cultural de sus personajes a través de la reconstrucción de la historia nacional y alcanzó su punto culminante en la idea de la disolución de las dicotomías y la reformulación del símbolo literario, propuestas en sus novelas históricas (CRESPO, 2008 p. 187).

Os personagens da história oficial argentina - enquanto corpos que transitam nas relações sociais-político-econômicas - são tocados e ressemantizados pelo agenciamento enunciativo, ou seja, por meio da língua, dos códigos e dos signos usados por María Rosa para interferir, tocar, transgredir e ressignificar a história argentina, apropriando-se e fazendo-a seu território. Nesse processo, as narrativas incorporam, conforme defende Crespo (2008, p. 187), a imagem daqueles que foram marginalizados e excluídos do poder hegemônico e que estão encerrados na periferia. Lojo, ao antever-se como sujeito de múltiplas e nenhuma ancestralidade, encontra nos interstícios das lembranças e esquecimentos que compõe a memória, uma estratégia de construção de pertença a uma territorialidade:

No desoí el llamado del origen: me puse a buscarlo por los caminos de la Historia, pero en la tierra donde había nacido, que en este siglo también produjo, desdichadamente, sus exiliados propios, y que es hoy, la tierra donde se limpian los huesos de mis muertos” (LOJO, 2006, s/p).

O processo criativo da escritora argentina está marcado, assim sendo, pela importância cobrada pelo passado em um jogo prazeroso imposto por aquilo que se busca, deliberadamente, recordar e sublimar por meio da expressão literária e aquilo que, igualmente, se opta por esquecer e que pode ser tocado apenas por meio dos rastros e vestígios deixados na narrativa. Percebe-se, portanto, que o arraigamento da exilada filha se efetiva no processo criativo desencadeado pela volta ao passado através da rememoração memorialística. Esse processo de ressemantização do passado, no entanto, conforme afirma Ricoeur (2003), faz aflorar um enigma deixado pela memória

Reside ahí o enigma que a memória deixa como herança à história: o passado está, por assim dizer, presente na imagem como signo da sua ausência, mas trata-se de uma ausência que, não estando mais, é tida como tendo estado. Esse “tendo estado” é o que a memória se esforça por reencontrar. Ela reivindica a sua fidelidade a esse “tendo estado”. A tese é que o deslocamento da escrita para a recepção e a reapropriação não suprime esse enigma (RICOEUR, 2003, s/p.)

Ora, o interstício criado pela memória, a ausência/presença dos signos passados é responsável, deste modo, pela desterritorialização do passado – pelo menos em sua versão hegemônica – para reavivá-lo em uma nova territorialidade, marcada pelo confronto com as novas formas contemporâneas, caracterizadas pela reflexividade. Nascida desterritorializada, a escritora María Rosa encontrou na expressão estético-literária o caminho de seu arraigo. A relação entre história e memória, nesse ínterim, exerceu papel fundamental, uma vez que se converteu no agenciamento pelo qual foi possível construir uma territorialidade simbólica, no espaço da criação.

Há de se ressaltar, no entanto, que essa tendência memorialística é uma constante nas práticas literárias contemporâneas. Beatriz Sarlo, no texto *Tiempo pasado* (2005), denomina essa propensão de reconstruir a textura da vida e da verdade albergadas na rememoração da experiência como um **giro subjetivo** nas práticas ideológicas e conceituais das sociedades contemporâneas. Trata-se de uma reivindicação - nos estudos do passado e nos estudos culturais do presente - da dimensão subjetiva que “ha restaurado la *razón del sujeto*, que fue, hace décadas, mera ‘ideología’ o ‘falsa conciencia’, es decir, discurso que encubría ese depósito oscuro de impulsos o mandatos que el sujeto necesariamente ignoraba” (SARLO, 2005, p. 22).

Nessa esteira, o passado assume o caráter conflitante a ele referido tanto pela história como pela memória. Nesse jogo, Sarlo adverte que a história nem sempre pode acreditar na memória. Já a memória, igualmente, desconfia de uma reconstrução passada que não tome como centro os direitos da recordação. Partindo do pressuposto que esse retorno ao passado não se dá simples e unicamente como uma tática libertadora, mas sim como uma captura do momento presente, Sarlo aproxima-se da constatação de Maggi, personagem pigliano que afirma “la historia es el único lugar donde consigo aliviarme de esta pesadilla de la que trato despertarme” (2014, p. 85). O personagem referido faz parte do romance *Respiración Artificial* e, conforme afirma Piglia posteriormente, trata-se de uma inversão de uma frase de Joyce – “La historia es una pesadilla de la que trato despertarme”. A inversão feita por Piglia corrobora a proposição de Sarlo ao entender o pesadelo como o presente do qual se quer despertar. Não é mais o passado que assombra e sim o presente.

Nesse sentido, essa apropriação do passado pelo presente efetivada nos contos de María Rosa Lojo assoma-se como uma tomada de consciência, um despertar que se

reflete naquilo que Assmann qualifica como uma espécie de “interesse renovado pela recordação histórica nacional” (2011, p. 59). Esse interesse revela a complexa relação entre história e memória que, não podendo ser equiparadas, tão pouco podem ser polarizadas radicalmente⁷⁵. Enquanto formas distintas de recordação, elas não podem opor-se uma vez que

Há um consenso quanto a não haver uma escrita da história que não seja ao mesmo tempo trabalho da memória e que deixe de estar irremediavelmente imbricada com as condições de atribuição de sentido, parcialidade e criação identitária. [...] Por isso é que gostaria de sugerir, a seguir, a fixação da história e memória como dois modos de recordação, que não precisam excluir-se nem recalcar-se mutuamente. (ASSMANN, 2011, p. 147)

Para Assmann, essas formas distintas de recordação são produto de um processo cultural de diferenciação e cada uma exerce um papel diferente – há uma memória cumulativa e outra funcional. Enquanto a memória funcional é “habitada”, ou seja, está vinculada a um portador (que pode ser um grupo, instituição ou indivíduo) a memória cumulativa não se vincula a um portador especificamente. Por essa razão, é chamada de memória inabitada.

Além desse caráter de referência a um grupo, a memória habitada/funcional está vinculada a determinados valores e orientada ao futuro. Já a memória

⁷⁵ Para estabelecer a relação entre memória e história, Assmann recorreu às ideias defendidas por Nietzsche, Halbwachs e Pierre Nora (2011, p. 143-146). Nesse percurso, a teórica procurou demonstrar como cada um desses estudiosos da memória lidou com essa polaridade: a) Nietzsche: Fez a distinção entre a história como aquela que busca recordar e a memória como aquela que busca esquecer, partindo do pressuposto que cada povo, indivíduo ou comunidade cultural precisa de um conhecimento do passado. Esse conhecimento cumulativo, no entanto, precisaria ser classificado entre o que era relevante e significativo e o que poderia ser descartado. A memória, nesse processo, foi perdendo sua função de formar uma autoimagem identitária. b) Halbwachs: preocupou-se em entender sobre os construtos que mantêm um grupo unido e instituiu o conceito de memória coletiva – entendido como a estabilização das lembranças que propiciam o sentimento de coesão. Halbwachs faz a distinção entre essa memória coletiva e a memória da ciência histórica acentuando que a primeira promove a singularidade do grupo e tem função identificatória, ou seja, está atrelada à constituição identitária. Já a memória histórica se especializa nas mudanças e apresenta uma narrativa no singular, ou seja, constrói uma moldura integradora que não abarca a pluralidade dos grupos. c) Pierre Nora: A partir do conceito de memória coletiva, Nora questionou a existência da memória do grupo, ou seja, de uma ‘alma coletiva’ compartilhada e chegou à conclusão de que o que existem são signos e símbolos compartilhados entre os indivíduos de uma sociedade que promovem um sentimento de pertença. Nora também distinguiu os signos da história (que constituem a memória da nação) dos signos usados para a escrita da história (que perfazem os meandros da historiografia). Cada um dos teóricos, na percepção de Assmann contribui para a compreensão das relações entre memória e história, mas todos mantêm a dicotomia. De certa forma, muito embora a estudiosa tenha buscado amenizar essas diferenças, argumentando que essa bipolaridade deveria ser amenizada, ao propor os conceitos de memória funcional e cumulativa, ela ainda reproduz esses construtos, mas centra-se mais na função que cada tipo de recordação assume. Nesse estudo, a análise dos contos de María Rosa Lojo, assenta-se nesse jogo conflituoso, buscando articular esses construtos para tensionar as formas como a memória cumulativa (depósito de memórias funcionais para o futuro) atravessa a memória funcional (que legitima e distingue as identidades coletivas).

cumulativa/inabitada se conforma como uma espécie de “memória das memórias” (ASSMANN, 2011, p. 147). A imbricação desses dois modelos de recordação se estabelece na justa percepção de que sob o “teto amplo das ciências históricas podem guardar-se vestígios inabitados e acervos que ficaram sem dono, mas que podem ser recuperados, de modo a oferecer novas possibilidades de adesão à memória funcional” (ASSMANN, 2011, p. 147). Da mesma forma, os elementos que compõe a memória funcional/habitada não podem manter-se, em sua totalidade. Em algum momento, muitas dessas recordações habitadas irão deixar de estar disponíveis para um resgate. Precisarão ser agrupadas, selecionadas, tornadas acessíveis e interpretadas dentro de um quadro de sentido. Nesse momento, os dois modelos (cumulativo e funcional) deixam de ser opostos binários e assumem uma posição perspectivista (ASSMANN, 2011, p. 149).

Ora, na esteira desse raciocínio e considerando, portanto, que as memórias cumulativas se constituem em um repositório de memórias funcionais futuras, este estudo se debruça sobre o livro de contos *Amores Insólitos de nuestra história*, publicado, pela primeira vez, em 2001, em Buenos Aires. Nele, María Rosa Lojo faz aflorar – e povoar – o acervo inabitado de memórias cumulativas, constituintes do imaginário nacional argentino, deslocando signos constituidores da identidade coletiva. No intento de habitar essas memórias-símbolo, as narrativas se divisam como arquivos culturais onde se forma um repertório do inutilizável, obsoleto e estranho. A conformação desse repertório é que permitirá o arraigamento identitário dessa escritora que recebeu o exílio como herança e ajudará a constituir um sentimento de pertença a uma territorialidade geográfica e simbólica. Nesse processo, mais que promover rememorações, será necessário embrenhar-se nas fissuras do esquecimento, buscando no acervo inabitado das memórias cumulativas, os vestígios que perfazem a estética da desmemória e permitem o arraigamento memorial.

3. 3 Estética da desmemória: esquecer para lembrar

A equação memória, esquecimento e imaginação conjuga a estrutura sob a qual se assenta a estética da desmemória⁷⁶. Dicionarizada como a falta de memória ou como o esquecimento, a expressão designa, nesse estudo, a potência reflexiva que os reconhecimentos memoriais instituídos na pragmática do esquecimento assumem na constituição das identidades e na formulação de horizontes e devires possíveis e imaginados.

A raiz dessa proposição encontra ressonâncias no conceito nietzschiano de verdade. Tomada como uma ilusão forjada na/pela linguagem, a verdade, para o filósofo alemão, é “uma multidão movente de metáforas, de metonímias, de antropomorfismos, em resumo, uma soma de relações humanas que foram poética e retoricamente alçadas, transpostas, ornadas, e que, após um longo uso, parece a um povo firmes, canônicas e restritivas” (NIETZSCHE, 1981, p. 181). Partindo dessa concepção de verdade em movimento, a estética da desmemória assume que os arraigamentos memoriais se instalam respondendo a contextos e demandas identificatórias diversas, na imbricação entre os diferentes tipos de recordação - cumulativos ou funcionais.

Nesse contexto, a ideia de arraigo memorial contempla as escolhas que um indivíduo ou uma comunidade cultural realiza de acordo com seus pleitos de identificação tanto em seu matiz funcional quanto no cumulativo. E é esse arraigamento que irá definir a forma externa, manifesta e sensível que a desmemória assume. Trata-se de uma prática memorial - uma resposta sensível, que também pode ser deliberada - de

⁷⁶ Em 1989, Lucia Castelo Branco usa, em sua tese de doutoramento intitulada *A traição de Penélope* o termo desmemória para designar uma das nuances da escritura feminina. Trata-se de um conceito engendrado dentro do arcabouço conceitual dos estudos de gênero que entende a possibilidade de existência de uma escrita feminina, gendrada, centrada na materialidade da linguagem (Ver Helene de Cixous). Nesse estudo, o termo desmemória não se atrela a esse viés. Antes sim, busca na gênese do termo dicionarizado, a semântica que impulsiona sua conceitualização e caracterização. A estética da desmemória parte da proposta de Paul Ricoeur que coloca o esquecimento em pé de igualdade com a memória, mas amplia a noção por ele proposta buscando delinear como essa pragmática do esquecimento se concreta no texto literário.

cultivar determinado engalhamento em detrimento de outros tantos possíveis, definindo o que se deseja podar, o que se deseja deixar florescer⁷⁷.

A desmemória se constitui, portanto, no deslocamento que os reconhecimentos mnemônicos⁷⁸ sofrem ao serem tocados pela percepção de que, como verdades histórica e socialmente construídas, são atravessados pelo esquecimento e pela imaginação⁷⁹. Por essa razão, a estética da desmemória não pode ser associada ou pensada apenas como a estética do esquecimento. É, antes sim, o ajuste das imagens passadas que se presentificam e que são sobrepostas a uma impressão primeira que sofreu um apagamento ou foi esquecida. Há de se retomar, nesse momento, a ideia de vestígio memorial sistematizada por Bernd como “fragmentos do vivido” (2013, p. 53) que revelam a presença de uma ausência - metáfora explorada por Ricoeur por meio da marca de um anel sobre a cera. Esses fragmentos do vivido, rastros que indicam uma existência passada, podem ser ajustados, isto é, podem ser motivo de reconhecimento identitário, materializando-se e corporificando-se apesar de todos os obstáculos que conjuram a rememoração. Nesse sentido, não representam um dano à memória, ou seja, não se identificam como uma perda ou um apagamento definitivo.

Enquanto acomodação mnemônica, a estética da desmemória se aproxima daquilo que Ricoeur (2012, p. 423) entende como o apaziguamento da memória, mas que, nessa perspectiva, não precisa promover necessariamente o perdão ou acentuar o ressentimento, já que sublinha o caráter discursivo que perpassa qualquer ato memorial.

⁷⁷ Ao comparar a constituição da estética da desmemória ao cultivo de uma planta, busca-se manter o vínculo com a reflexão de Maria Rosa Lojo que, ao verbalizar suas demandas identificatórias, usou a copla popular perguntando-se de ‘que galho ela fazia parte’. Nesse sentido, a planta assume, analogicamente, a imagem de comunidade cultural. O indivíduo, no entanto, é quem, tal qual o jardineiro, assume a responsabilidade de dar formato, alimentar e fomentar o crescimento dessa planta. Nessa esteira metafórica, é possível seguir pensando nas demais imagens que representam o arraigo memorial – há o crescimento aparentemente desordenado, suscetível a todas as intempéries externas. Ocorrem os processos simbióticos com outras plantas – parasitárias ou não. Há também as podas castradoras que reinventam formatos inusitados, artificiais e deslocados. Há plantas que frutificam e outras que, por diversos motivos, tornam-se estéreis. O arraigo memorial, nesse sentido, pode ser inconsciente ou deliberado. Ao nutrir-se das memórias coletivas, ele assume formas heterogêneas que vão transmutando-se ao longo da existência – ou não-.

⁷⁸ A noção de reconhecimento mnemônico é proposta por Ricoeur na obra *A memória, a história e o esquecimento*. Ao confrontar os diferentes tipos de rastros memoriais existentes, Ricoeur (2012, p. 437-438) defende que quando um rastro psíquico encontra uma imagem na qual pode se sobrepor, ocorre um reconhecimento memorial. A noção, apesar de complexa, designa a variedade de experiências memoriais que não estão acessíveis à consciência, mas que podem ser ‘despertadas’ a qualquer momento devido à uma vivência presente.

⁷⁹ De certa forma, essa relação entre desmemória x verdade é um deslocamento da percepção platoniana. Em *Fedon*, Platão defende que a ‘Memória’ é o conhecimento da ‘Verdade’. No caso da estética da desmemória, essa ‘verdade’ é tomada na acepção proposta por Nietzsche, ou seja, como um construto discursivo.

Bernd (2013, p. 35) disserta sobre essa proposição ricoeuriana apontando que o teórico preocupa-se com o “caráter seletivo da memória que nos leva a privilegiar certos fatos em detrimento de outros, em função de mecanismos de culpa, resistência ou negação”. Esse posicionamento gera o chamado “dever de memória”, ou seja, o dever de não esquecer que se contrapõe, frontalmente, ao “dever do esquecimento”. Enquanto o primeiro é regido pela busca do reconhecimento do sofrimento infringido, o segundo se assenta na busca de privar as comunidades e indivíduos da reapropriação do passado.

Essas coordenadas, no entanto, tal qual afirmado anteriormente, não alimentam a estética da desmemória, uma vez que, em consonância com Bernd, se entende que o caráter obsessivo com que muitas memórias de sofrimento são retomadas não gera um devir, ou seja, uma possibilidade de futuro. Isso não significa, obviamente, promover ainda mais o silenciamento ou apagamento de grupos minoritários e subalternizados, mas de assumir que o tríduo memória x imaginário x esquecimento é constituído discursivamente e que o “martirólogo” faz com que essas comunidades se fechem ainda mais sobre si mesmas. Bernd usa essa expressão para referir-se às comunidades negras que, ao retomar obsessivamente o sofrimento infligido aos negros pelos brancos durante o regime escravocrata deixa de “apontar as atuais situações de discriminação da sociedade brasileira e reduz o alcance da literatura por eles produzida, que deixa de revestir-se da necessária dimensão de opacidade, condição primeira da poesia” (2013, p. 37).

Nesse sentido, a estética da desmemória se aloca em um interstício aberto na/pela pragmática do esquecimento que tem por finalidade última instituir um arraigo memorial em meio às mobilidades intersubjetivas a que as comunidades culturais estão expostas. Para Ricoeur (2012, p. 423-424), o esquecimento se assenta na fidelidade ao passado e na memória. Quando se estabelece um equilíbrio entre aquilo que se esquece (ou se quer esquecer) e aquilo que se recorda (ou se quer recordar) se abre a possibilidade de reconciliação por meio do reconhecimento da culpabilidade/responsabilidade/dolo/infração de atos passados. A estética da desmemória, no entanto, amplia esse espectro de re-apresentação dos reconhecimentos mnemônicos tomando o passado como um horizonte inacabado ou em constante construção. Sem qualquer pretensão de acentuar os ressentimentos ou de buscar a reconciliação com o passado, o horizonte da estética da desmemória não se fecha sobre si na medida em que entende os reconhecimentos memoriais como atos discursivos móveis.

Para Gadamer “o horizonte é, antes, algo no qual trilhamos nosso caminho e que faz conosco o caminho. O horizonte se desloca ao passo de quem se move” (1997, p. 455). Segundo Gadamer, “o horizonte do presente não se forma, pois, à margem do passado. Nem mesmo existe um horizonte do presente por si mesmo, assim como não existem horizontes históricos a serem ganhos. Antes, compreender é sempre o processo de fusão desses horizontes presumivelmente dados por si mesmos” (1997, p. 457).

Nessa perspectiva, a estética da desmemória constitui um horizonte discursivo que se transforma na medida em que se altera a compreensão em relação à dinâmica daquilo que se recorda selecionando as imagens daquilo que “já não é” (ou que “nunca foi”), mas que se deseja imprimir no presente. Enquanto movimento, a desmemória se instaura nos *gaps*, descontínuismos, lacunas e rasuras dinamizando os sentidos passados e instaurando um lugar de enunciação para as lembranças tornadas inacessíveis ou que estão em regime de reserva. Mas não preenche essas lacunas necessariamente. Isso vai depender das demandas identitárias. Qualquer arraigamento memorial escolhido será sempre constituído na base de uma verdade movente, forjado na pragmática do esquecimento.

A pragmática do esquecimento - matriz da desmemória - se refere a uma das facetas das práticas memoriais. No conjunto de forças que a perfazem se institui uma tensão entre aquilo que se considera como um rastro totalmente apagado (um esquecimento definitivo) e aquilo que pode ser revertido, ou seja, um esquecimento que está inativo, em reserva, mas que pode ser acessado. A pragmática do esquecimento conjuga, portanto, os reconhecimentos memoriais que estão em latência em contrapartida aos que podem ser exercidos. Como parte constitutiva das experiências memoriais, o esquecimento é, na maioria das vezes, tomado como algo tão deplorável quanto o envelhecimento e a morte (RICOEUR, 2012, p. 435), mas na estética da desmemória assume o papel de vetor da expressão artística.

Por essa razão, neste estudo, considera-se o livro de contos de María Rosa Lojo *Amores insólitos de nuestra história*, como um objeto fecundo para analisar os matizes da estética da desmemória. Nele, pode-se vislumbrar como as práticas memoriais funcionais conformam a demanda identitária, agenciando toda sorte de reservas de memória cumulativa das Américas. Em um primeiro momento, há de se destacar o viés escolhido – olhar as memórias inabitadas a partir da perspectiva amorosa e insólita -

ressemantizando-as a partir do agenciamento enunciativo dos personagens que vão tornando-as habitáveis. Essa perspectiva conforma uma das características do giro subjetivo proposto por Beatriz Sarlo presente nas narrativas contemporâneas e que se caracteriza pela busca do

detalle excepcional, el rastro de aquello que se opone a la normalización, y las subjetividades que se distinguen por una anomalía (el loco, el criminal, la ilusa, la posesa, la bruja), porque presentan una refutación a las imposiciones del poder material o simbólico (SARLO, 1995, p. 16).

O vínculo amoroso assume, portanto, na coletânea de contos, o papel de sutil liame que vai perfilando o arcabouço dos rastros daquilo que se mantém apagado nas memórias cumulativas, ou seja, na história hegemônica. O acionamento desses rastros afetivos se dá nas narrativas por meio da evocação memorial dos personagens e fazem emergir, a partir daquilo que foi esquecido, experiências possíveis de vínculo amoroso que agenciam formas negociadas ou negociáveis de experiências de tolerância afetiva, cognitiva, erótica, política, moral, cultural e social nas Américas.

4 ARRAIGOS DESMEMORIAIS DOS AMORES INSÓLITOS

Todo episódio amoroso pode, decerto, ser dotado de um sentido: ele nasce, desenvolve-se e morre. [...] É a história de amor, submetida ao grande Outro narrativo, à opinião geral que deprecia toda força excessiva e quer que o próprio sujeito reduza o jorro imaginário pelo qual é atravessado, sem ordem e sem fim, a uma crise dolorosa, mórbida, da qual é preciso curar-se. A história de amor é o tributo que o amante deve pagar ao mundo para reconciliar-se com ele.

Roland Barthes

Neste capítulo, sob a égide dos vínculos afetivos - recordados, evocados, esquecidos e rememorados - emergem aventuras amorosas que enleiam o imaginário rio-platense, suscitando uma reconciliação, ao estilo barthesiano, com alguns construtos identitários basilares da América por meio da instituição de arraigamentos (des)memoriais diversos.

O tributo submetido – as (des)venturas amorosas encetadas por personagens históricos – configuram, em cada um dos contos analisados, matizes distintos dos arraigos (des)memoriais aflorados nas rasuras do esquecimento, configurando “uma história emocional secreta” que, conforme explorado por Giddens, foi mantida “separada das identidades públicas” (1993, p.11)⁸⁰.

Ao tocar nestes interstícios, o narrador lojiano põe em evidência os vínculos inadvertidos, as conexões sutis que transformam e aproximam elementos que, ao longo do tempo, foram mantidos em estado de latência. No prólogo da obra *Amores insólitos de nuestra historia*, Lojo versa sobre os motivos pelos quais escolheu o viés amoroso como motor de seu processo de criação. Como argumento, a escritora aponta a força que o amor - enquanto ideologia social - assume como motriz de mudanças e transformações desde seu advento, ainda no século XII, nas cortes de Provença. Ainda nesse prólogo, ela reitera que classificar o amor como insólito constitui, praticamente, uma redundância, já que todo estado amoroso pressupõe “extasis y desdicha, violencia y paz, fugacidad y permanencia, el amor aparece como la eterna contradicción” (2011, p. 14) - o que faz com que todos os amores sejam insólitos. No entanto, a diferença dos demais estados

⁸⁰ Giddens, na obra *A transformação da intimidade* (1993) versa sobre as mudanças trazidas pela pós-modernidade no que tange às relações amorosas e sexualidade. Para ele, os relacionamentos estabelecidos a partir da emancipação feminina são ‘explosivos’, ou seja, rompem com as formas preexistentes de poder e sexo. A análise dos contos da obra *Amores Insólitos de nuestra historia*, de María Rosa Lojo, se assenta no entendimento de que o desvelamento dos rastros afetivos que se encontravam apagados, delinea e agencia possibilidades de arraigo identitário distintos, mostrando nuances singulares da experiência cultural /social/política/literária das Américas.

amorosos, aqueles que impulsionam o motor das narrativas analisadas nesse estudo se caracterizam por sua potência transcultural e fagocitadora.

Todos os textos analisados nesse capítulo – *Amar a um hombre feo*, *Té de Araucaria*, *Otra historia del guerrero y de la cautiva* e *El maestro y la Reina de las Amazonas* - fazem parte de uma única antologia intitulada *Amores insólitos de nuestra historia* que foi publicada pela primeira vez em 2001. Seguindo uma trajetória temporal que começa no período da conquista, os contos históricos revisitam a história hegemônica rio-platense alcançando a modernidade. No entanto, é pelo jogo amoroso que os protagonistas dessas narrativas embrenham-se, quase sempre, em assimetrias culturais, adentrando territorialidades e cruzando fronteiras que apenas reforçam o paradigma transcultural e fagocitador que caracteriza as comunidades culturais hispano-americanas desde o período da conquista. Nesse empreendimento, as relações amorosas atravessadas pelo jogo imaginativo da memória funcional, habitada, geram um artifício de descoberta que se divisa múltiplo: ao mesmo tempo em que os personagens desvelam-se a si próprios por meio de imagens olvidadas/silenciadas/apagadas, também agenciam, narrativamente, o questionamento dos construtos identitários que perfazem o imaginário das Américas por meio da construção de subjetividades que atravessam a ordem cultural e simbólica em que foram engendrados.

4.1 Primeiro arraigo: Sobre amar a um homem feio ou como deixar-se seduzir pela barbárie

O conto *Amar a un hombre feo*⁸¹ é composto por um intrincado mosaico de quatro partes⁸² que bosqueja o interlúdio amoroso entre Domingo Faustino Sarmiento e

⁸¹ Para fins de citação, nesse estudo, para se fazer referência ao conto *Amar a um hombre feo* se usará a sigla AHF. In: LOJO, María Rosa. *Amores insólitos de nuestra historia*. 2ª Ed. Buenos Aires: Aguilar, 2011, p. 193-213.

⁸² A primeira parte se intitula *El hombre feo* e narra o encontro amoroso entre Ida e Sarmiento desde a perspectiva do político/escritor argentino. Na segunda parte ‘*Cartas*’, o leitor tem acesso aos apelos epistolares de Ida, rememorando os momentos vividos e buscando manter o relacionamento. O terceiro momento da narrativa – *La beldad* - nos arremessa temporalmente ao futuro e nos deparamos com Ida Wickersham evocando e revisando seu passado. O desenlace do conto é apresentado pelo viés de Swain Wickersham, o jovem doutor com quem Ida foi casada. Cada uma dessas partes mantém um ritmo de narração que condiz com a situação e com o foco narrativo adotado, não havendo entre eles outro elo que

Ida Wickersham iniciado no ano de 1865. Como em uma peça encenada, o leitor depara-se, na primeira parte, com a cena em que Domingo Faustino Sarmiento, um “hombre calvo, de cejas anchas, mandíbula cuadrada y orejas salientes, que es, también, un hombre casi viejo” (AHF, p. 195) se vê diante de uma sedutora mulher que desborda “como un exceso fulgurante, sobre el coro mesurado de las demás expectadoras” (AHF, p. 193).

Essa jovem de vinte e cinco anos, casada com um promissor médico, atrai todos os olhares para si. Rodeado por parlamentares e ministros, o embaixador argentino que, com sua escritura, “ha cruzado cordilleras y océanos, ha llegado a los oídos de propios y de ajenos, ha conmovido, irritado y fascinado hasta sus adversários”⁸³(AHF, p. 194), se vê rendido ao observar “la cabeza y los hombros de la joven que emergen entre encajes” (AHF, p. 193).

E é assim que um sedutor narrador em terceira pessoa conduz, sensivelmente, o olhar de quem recebe o texto, fazendo-o, tal como o ansioso Sarmiento, admirar a Ida Wickersham que, em meio ao salão, dispõe “las notas de la risa más alta, los movimientos de manos más expresivos, la cabellera ‘que’ se opone, negra, inadecuada, díscola, a la paleta clara de rubias y rojizas que decora los palcos” (AHF, p. 193) instaurando assim, a mecânica do desejo que deixa a todos abismados – personagem, narrador e leitor. Não é por acaso, portanto, que o primeiro verbete trabalhado por Barthes, em *Fragmentos de um discurso amoroso* seja o ‘Abismar-se’, a “onda de aniquilamento que sobrevém ao sujeito amoroso por desespero ou plenitude” (2003, p. 03).

O abismo se converte na base hipnótica do vínculo afetivo, entendido como fusão: “morremos juntos de nos amar” (BARTHES, 2003, p. 04). Por isso, frente à

não seja a composição do enredo desde perspectivas distintas. O conjunto das quatro partes engloba, temporalmente, os princípios do idílio amoroso, o rompimento da relação, o processo de auto-conscientização de Ida (enquanto mulher e sujeito) e sua morte – desde a perspectiva do ex-marido.

⁸³ Em 1865, Domingo Faustino Sarmiento vai para os EUA como embaixador. O fascínio que essa nação desperta nele se estabelece a partir do reconhecimento da desvinculação colonial que eles obtiveram. Sarmiento, enquanto líder político argentino unitário, deseja, tal qual seus compatriotas decimonônicos, distanciar-se do domínio espanhol. O Rio-da-prata, nesse momento, converte-se no polo difusor das novas ideologias independentistas e vetor da produção literária. Sarmiento, ao contrário daqueles que buscavam aproximar-se da França, se sentia atraído pelo desenvolvimento alcançado pelos Estados Unidos, tomando-o como uma referência para os modelos de civilidade que sempre almejou. Para mais informações, consultar: ALVARADO TENORIO, Harold. *Literaturas de America Latina*. Tomo I. Cali: Centro Editorial Universidad del Valle, 1995.

plenitude de representação de beleza encarnada pela já comprometida jovem senhora, ensaia-se a onda de aniquilamento que faz com que o experiente político, soldado e governador sucumba e passe a querer aquela mulher “esbelta, pálida, casi morena” (AHF, p. 194). O abismo barthesiano é, nessa medida, suave porque se desvanece, oportunamente, como emoção em um aniquilamento que conjuga o êxtase de querer ver-se dissolvido, esvaído pelo desejo de confundir-se com o outro sujeito amoroso.

No entanto, há de se advertir, o encontro com o abismo - com Ida - não será para Sarmiento (apenas) um momento de desvanecer-se e de sucumbir na onda de aniquilamento barthesiano. Mais que isso, esse respeitável senhor diplomata precisará, antes sim, enfrentar o contragolpe do olhar abismal perdendo, paulatinamente, os referenciais simbólicos, linguísticos e identitários⁸⁴. Sendo exposto, inadvertidamente, a uma nova territorialidade simbólica, ele experimentará a ruptura dos arranjos que, conscientemente, manipulou ao longo de sua trajetória.

Por essa razão, nesse momento, a experiência abismal se amplia e é tomada em uma perspectiva nietzscheana, abrigando a ideia de que a consciência se coloca à prova quando o indivíduo se debruça diante das profundezas daquilo que lhe é obscuro. Assim, dos contornos sedutores de Ida, ressoa a advertência: “se olhares demasiado tempo dentro de um abismo, o abismo acabará por olhar dentro de ti” (NIETZSCHE, 2001, p. 89). Mas Sarmiento, inebriado, tarda. E, diante de todos, vai-se descortinando uma linguagem impossível naquele ambiente do século XIX, uma zona até então interdita sob a qual se assentam as bases que farão com que Sarmiento relativize os construtos identitários que ele, enquanto indivíduo localizado historicamente, reivindicou.

O objeto de desejo, Ida Wickersham, diferentemente das heroínas românticas que povoam os textos que perfazem o ideário literário do século XIX e que circulavam como modelos para a crescente sociedade *criolla* argentina, se justapõe “más allá de lo que podrían consentir su estado civil y sus veinticinco años” (AHF, p. 197). E Sarmiento, hábil com as palavras, passaria a dispor de todas as armas para suplantar seu rival, o marido, Dr. Wickersham. Ida ocupa, nesse processo, dois lugares. É o objeto de desejo,

⁸⁴ Nesse momento, devido ao recorte proposto, não é possível deter-se na perda do referencial linguístico, mas há de se apontar que Sarmiento toma classes de inglês com Ida. Além disso, não consegue construir sentido para os textos que ela declama no clube de leitura (Pickwick papers Club), mas passa a conjugar uma linguagem fundada nos próprios corpos: “em esos momentos no hablan, ni inglés ni castellano – solo hay silêncios, susurros y gemidos claros e intraducibles” (AHF, p. 198).

mas também sua própria causa. Muito além do desborde provocado por um encanto juvenil, ela também ocupa um lugar social – é a esposa de um homem a quem corresponde uma “intachable belleza viril anglogermánica de seis pies, ojos azules, pelo rubio abundante, piel blanca que huele desde lejos a colonia inglesa, y no a tabaco” (AHF, p. 195).

Nestes termos, mais que possuir Ida, Sarmiento inveja o requinte do marido e se questiona: “con qué armas podría neutralizar la perfección del atleta griego que la Providencia le ha concedido a Swayne Wickersham?” (AHF, p. 195). Por isso, para Barthes, a rivalidade é uma questão de lugar e instaura, estranhamente, um “encanto de cumplicidade⁸⁵” (2003, p. 79). No caso de Sarmiento, não se trata apenas de driblar o santuario familiar e viver um romance extraconjugal. O que ele deseja é o lugar de Swayne, igualá-lo/excedê-lo em toda a civilidade que inspira. Bifurcado frente à experiência desse insólito enamoramento, o embaixador argentino submete-se ao lapso desmemorial que o fará manejar um artifício que se mostrará infalível para conquistar a bela Ida – sua barbárie. E nesse instante se percebe, conforme afirma Kusch, que

vivimos dos verdades, una ficticia, que percibimos, y otra real que apenas alcanzamos vivir. La dimensión irreal de aquella y la dimension demasiado real de esta crean el conflicto. Basta cualquier situación vivida con hondura, para que perdamos todo nexo entre lo que hemos pensado y lo que creíamos que correspondía a ese pensamiento. [...] Nos mantenemos bifurcados porque en ese lapso que va de mi al transeúnte naufraga toda verdad suspensa (2000a, p. 20)

Sarmiento, que ergueu o grande baluarte da civilidade unitária contra a barbárie federalista⁸⁶, fomentando o binômio identitário que marcou todo o processo de independência no século XIX das Américas se vê diante de sua outra verdade. O nexo entre aquilo que ele havia esquadrihado como constituinte identitário e que iria defender

⁸⁵ Na perspectiva barthesiana, o adversário no jogo amoroso é uma peça fundamental, pois cria um espelhismo. A cumplicidade advém dessa ‘igualdade’ que se estabelece entre dois seres que foram capazes de se apaixonar pelo mesmo objeto. Por isso, a rivalidade é relativa. Não existe o desejo de aniquilar o outro, ao contrário, a existência dele reforça o lugar que se deseja ocupar (BARTHES, 2003, p. 80).

⁸⁶ A rivalidade entre federalistas e unitários começa a partir de 1810. Enquanto os unitários defendiam a centralização do poder em Buenos Aires, os federalistas buscavam dar mais autonomia para as províncias. Com a publicação da Constituição unitária em 1819, o conflito se acentuou levando à primeira guerra que aconteceu entre 1825 e 1827. Nesse primeiro conflito destaca-se Juan Facundo Quiroga, federalista, que se tornou o personagem do famoso texto escrito por Sarmiento – *Facundo, civilização e barbárie* - publicado em 1851. O segundo grande conflito aconteceu em 1829 durante o governo de Juan Manuel Rosas e, depois de 1839, inicia-se um período de transição que culmina na promulgação da Constituição em 1853. Em 1868, Sarmiento é eleito presidente da Argentina e passará a implantar uma reforma estrutural na Argentina com a construção de obras de infra-estrutura, teatros, comercio e a formalização de um sistema educativo.

ao longo de sua vida como político e literato – o ideal de civilidade⁸⁷ – já não corresponde aos apelos sentimentais desse intercuro amoroso. Para poder viver esse idílio, Sarmiento terá que se esquecer dos preceitos que orientam sua trajetória e deixar que Ida o veja como aquele que poderá lhe proporcionar “una vida ardiente y salvaje, libre de sujeciones” (AHF, p. 203).

Ao entregar-se a esse lapso desmemorial, Sarmiento enfrenta o que Kusch denomina de “divorcio entre lo que queremos ser colectiva o individualmente y lo que en realidad somos (inconsciente social)” (2000a, p. 22) e se entrega, aos trâmites da desmemória. Formalmente, no texto, esse é um processo marcado, espacial e temporalmente. No verão de 1866, “en los bosques de la Pensylvania” (AHF, p. 196), enquanto o Dr. Wickersham trabalha, diante de “un rio paradisíaco, el Brandywine” que “cumple, para el señor Sarmiento, las infernales funciones de Río del Olvido”, os amantes vão despindo-se de suas roupagens, auspiciados por um narrador preocupado apenas com a perspectiva do ‘homem feio’. Desde essa mirada enviezada, Ida se desvencilha somente das “cintas de su capelina y de su cabellera⁸⁸” enquanto o leitor é levado a concentrar-se em um Sarmiento preocupado em desenvolver estratégias que lhe permitam movimentar-se nessa nova territorialidade – física e simbólica.

O personagem, então, se entrega a um esquecimento deliberado, deslocando os reconhecimentos menemônicos que forjaram sua trajetória de homem das letras e das armas – que seriam cristalizados como verdades históricas - para embrenhar-se no fluxo do esquecimento e da imaginação:

la muerte inmediata del único hijo varón, Domingo Fidel, en la Guerra del Paraguay. La muerte anterior de su enemigo, el general montonero Ángel Peñaloza, llamado ‘el Chacho’, cometida de acuerdo con los más clásicos cánones del Caos o de la Barbarie que ahora vuelve acusadora, como un

⁸⁷ Em 1851, Sarmiento publicou a obra *Facundo, civilização e barbárie*. Dividida em três grandes partes, o texto centra-se na descrição da vida de Juan Facundo Quiroga, *el tigre de los llantos*. Nos primeiros cinco capítulos, Sarmiento versa sobre a geografia, cultura e história argentina. Depois, dedica os nove capítulos seguintes para contar a vida de seu adversário – Facundo- personificação de toda a barbárie que Sarmiento deseja exterminar do território argentino. O último capítulo é uma reflexão sobre o futuro da Argentina centrado nos ideais unitários.

⁸⁸ Na segunda parte do conto (intitulada *Cartas*) teremos a perspectiva de Ida Wicksham. O gênero epistolar adotado dentro da estrutura do conto permite ao leitor acessar, por meio do relato em primeira pessoa, a perspectiva dos acontecimentos sob a desse outro personagem. Nesse momento, devido ao recorte realizado, não será explorada essa contraposição uma vez que narra os acontecimentos posteriores ao idílio amoroso. Nas cartas, pode-se encontrar o epílogo dessa relação amorosa e o quanto ela impactou na vida de Ida. Como isso se configurou em apenas uma aventura para Sarmiento, não há respostas dele para as correspondências enviadas e, na segunda parte do conto, encontraremos, portanto, apenas as ressonâncias desse vínculo amoroso na vida de Ida.

bumerán, desde la mano manchada de sus propios hombres. Los detalles no importan – se consuela (AHF, p. 196).

Fruto de uma consciência torturada que não consegue reconciliar-se com a vida, o homem feio escolhe observar o “mundo mejor de fábricas y chimeneas, vapores, telégrafos, prodígios de la invención, hazañas del comercio, cúspides del intelecto” (AHF, p. 197) que algum dia, os argentinos também alcançarão mesmo a contragosto de “voluntades rebeldes y peligrosas como esos caballos que los domadores reservan para dar espectáculo” (AHF, p. 197). Há, nesse lance, uma comedida ironia que, como solução ambivalente, permite ao indeciso Sarmiento participar da inteligência urbano-civilizada e acionar, concomitantemente, as imagens que o vinculam ao universo selvático que tanto atraem a Ida – a beldade - prestes a entregar-se. Mas para isso, o homem feio também precisa escolher olvidar outros amores. Nas águas do Lete- Brandywine ele deposita as memórias que revelam a conturbada relação com Aurelia Velez – “baja y menuda, de una belleza construída con pormenores y delizadezas, que no se revela de un golpe sino en el trato paulatino” (AHF, p. 197). No fluxo dessa consciência (des)memorial, a dor de se ver enfrentado por uma mulher desafiadora, de “ojos mordaces y clarividentes” (AHF, p. 197), obstinada em demonstrar que pode viver sem ele, é também amainada pelo esquecimento: “Aurelia se merece ese exilio de la vista pública y del centro de su interés⁸⁹” (AHF, p. 197). Segundo Patrick Imbert,

en la comunicación amorosa hay que buscar y construir al otro y a sí mismo a través del otro, en un intercambio que tiende, por un tiempo, a escapar a los estereotipos por la producción de significaciones nuevas. Inventarse, preguntarse qué personaje quiere uno llegar a ser (IMBERT, 2010, p. 66).

Nesse jogo dúbio de inventar-se para o outro instituído na pragmática do esquecimento, Ida será a que, entregue aos devaneios da imaginação, optará por menosprezar “dos prestigiosas filiaciones” que a entediavam mais do que se atrevia a confessar e a confessar-se “– lo anglosajón y lo protestante – incluyendo a su marido” (AHF, p. 199). Essa lembrança/percepção tornada inacessível constitui o *gap*, a rasura na qual se instaura um movimento imaginativo de enunciação desmemorial. Nele, Ida se enxerga protagonista de outras histórias distantes, re-descrevendo sua própria realidade:

⁸⁹ A relação entre Sarmiento e Aurelia Velez – com quem ele manteve uma relação amorosa extraconjugal durante longo tempo – é explorada em um artigo de Patrick Imbert - La construcción del yo a partir del otro en las cartas amorosas de Aurelia Vélez : una escritura por fuera del dualismo esencialista . In: *Estrategias autobiográficas en latinoamérica : Géneros-Espacios-Lenguajes*(Claudia Gronemann, Patrick Imbert, Cornelia Sieber, eds.), Hildesheim (Alemanha), Olms Verlag, 2010, p. 63-71. A força da autobiografia é explorada enquanto motriz ficcional do gênero epistolar, uma vez que permitem ao sujeito reinventar-se e apresentar-se segundo escolhas deliberadas.

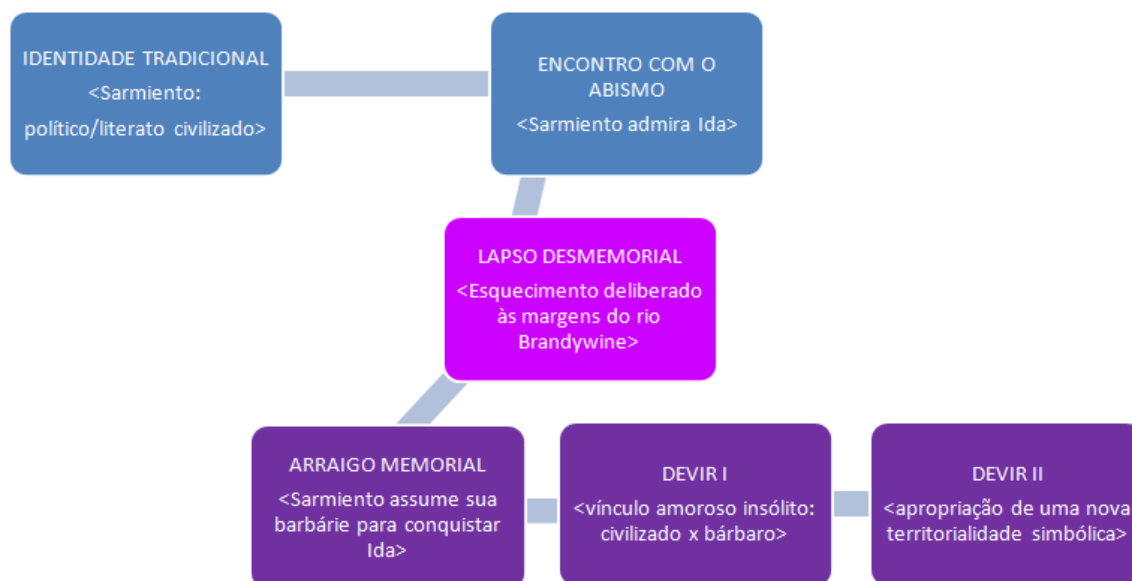
ela pode ser a Elisa Linch de um Solano Lopez, “recostada en una chaise longue o una hamaca paraguaya, servida por indias descalzas, con trenzas que llegan hasta casi las caderas sobre las blusas bordadas” (AHF, p. 199). E nas noites tranquilas junto ao Brandywine,

La señora Wickersham cree abrir los ojos entre la maraña de un bosque desconocido. En un claro de ese bosque un varón de torso velludo acaba de dominar a un tigre solo con la mirada intimidatoria y la fuerza insospechada de las manos donde las venas resaltan como cuerdas de boleadoras. Ida no ve los gatos grandes, o jaguares, que asuelan los montos de San Juan y de La Rioja. Ve un tigre de Bengala cuyo matador se parece más a un jeque árabe o a un pirata malayo con un kriss, que a un hacendado de los Llanos con el facón al cinto (AHF, p.200).

Essa dinâmica permite a apropriação simbólica de uma territorialidade híbrida e rizomática pelos amantes. Daí advém a excentricidade desse vínculo amoroso, pois no século XIX, conforme aponta Imbert (2010), as relações homem/mulher estavam assentadas em um dualismo essencialista e, nesse caso, o que desponta é um jogo de imagens múltiplas do Outro e de Si mesmo, onde “el otro está en sí mismo y el sí mismo en el Otro” (2010, p. 67), encetando um devir identitário insólito. Nele, o dualismo bárbaro x civilizado finalmente se desvanece para dar lugar à troca constante de lugares. O referente passa a determinar a categoria na qual os sujeitos se alocam, mostrando o caráter movente dessa dualidade. Para além desse binarismo, a relação amorosa estabelecida põe em evidência a hibridez que constitui essas identidades rizomáticas que acionam, de acordo com o contexto, arraigos ou desarraigos memoriais que permitem a eles transitar e assumir distintas imagens de si.

Essa negociação identitária, tão cara à contemporaneidade, vai se configurando por meio dos arraigos/desarraigos memoriais estabelecidos nos mais diversos tipos de encontros nas comunidades culturais. No caso sarmientino, o lapso desmemorial deliberado, às margens do Lete-Brandywine, agenciou a apropriação de uma nova territorialidade: física – pela posse do corpo e do afeto de Ida – e simbólica – pela aceitação da faceta bárbara latente que havia sido invisibilizada ao longo do tempo.

No esquema a seguir é possível visualizar como se estabelece esse processo no texto e a importância cobrada pela mobilidade intersubjetiva e (des)memorial.



Infográfico 05 – *Dinâmica do lapso (des)memorial: a civilidade bárbara* (AHF, p. 193-200).

Nessa síntese, percebe-se a fragilidade da identidade de Sarmiento (em seu sentido tradicional) que, ao deliberar olvidar (as mortes sofridas/causadas e os amores assumidos/ocultados), manipula suas memórias por meio de um esquecimento manifesto⁹⁰, ou seja, exercido conscientemente, tal qual postula Ricouer (2012, p. 427). Essa estratégia astuciosa lhe permite beneficiar-se de experiências memoriais, manipulando-as de acordo com a circunstância e faz aflorar o polo positivo do esquecimento que se contrapõe à ideia maciça e cristalizada que o concebe como “dano à confiabilidade da memória” (RICOEUR, 2012, p. 424).

E é apenas quando Sarmiento coloca em andamento a pragmática do esquecimento que aflora o terceiro eixo da prática memorialística – o devir imaginativo de Ida – que também constitui, de certa forma, uma apropriação simbólica de outra territorialidade. São as lembranças bárbaras de Sarmiento que constituirão o cenário

⁹⁰ Ricouer apresenta várias formas/categorias de esquecimento: o esquecimento manipulado se associa diretamente com o conceito de justa memória. Acionado por determinados grupos hegemônicos, esse tipo de apagamento busca invisibilizar determinados rastros memoriais em detrimento de outros. Essa mecânica é essencial para a manutenção dos grupos hegemônicos e, ao mesmo tempo, converte-se em uma das ferramentas mais eficazes de resistência dos grupos subalternizados (RICOEUR, 2012, p. 424-426). Neste estudo, no entanto, a estética da desmemória opera o polo positivo do esquecimento deliberado e sua importância na constituição das identidades rizomáticas.

propício para a imaginação de Ida, fazendo com que ela se sentisse “La Reina de la Pradera” (AHF, p. 200).

Nestes termos, não apenas Ida foi seduzida pela barbárie. É Sarmiento a vítima mais insólita desse enamoramento. Do encontro abismal, o homem feio experimenta a força desse vínculo amoroso que desperta um sentimento de compaixão⁹¹ em relação a si mesmo. Um sentimento de compaixão em relação à barbárie entranhada em si. E busca o perdão: “Sarmiento demora sobre la frente los dedos que ha empapado en esa correntada limpia y fría. La absolución del agua...” (AHF, p. 196).

Para Ricouer, é possível dissertar sobre o esquecimento sem evocar, necessariamente, a problemática do perdão. No entanto, “se tem algum sentido e se existe, constitui o horizonte comum da memória, da história e do esquecimento” (2012, p. 465). No entanto, é preciso observar, não pode haver perdão sem que antes seja estabelecida uma acusação, antes que se declare um culpado. Como movimento anacrônico, não é a memória cumulativa que está, desde a contemporaneidade, fazendo a denúncia, mas o próprio Sarmiento que se auto-atribui a falta, esperando de antemão, pelo perdão: “la Historia, que es una mujer – y como todas ellas, madre o amante, más que amiga – perdonará yerros o excesos” (AHF, p. 197).

Ora, a incontornável odisseia do espírito de perdão ricoueriano e sua manifesta impossibilidade: “só se pode perdoar quando se pode punir” (2012, p. 467) se concreta no conto de María Rosa Lojo por meio do insólito amor entre o bárbaro e o civilizado. Desde os matizes reflexivos dos tempos pós-modernos, Sarmiento, o personagem histórico, é réu-confesso: foi seduzido pela barbárie e recebe como punição a dádiva de ser reconhecido como sujeito atravessado e constituído por essa territorialidade simbólica.

4.2 Segundo arraigo: descolonizando memórias com chá de araucária

⁹¹ A ideia de compaixão é usada no sentido de união no sofrimento ou unidade de sofrimento (BARTHES, 2003, p. 71).

Té de Araucaria⁹² é uma narrativa construída, grande parte, a partir do fluxo de consciência de um personagem enigmático que vai, aos poucos, conhecendo-se e dando-se a conhecer. A mecânica textual é colocada em andamento por um diálogo intenso, rápido e sugestivo entre um grupo de “três señoronas ricas y aburridas” (TA, p. 251) que insistem em amedrontar uma jovem que ostenta “dientes ferozmente limpios a pesar de los cigarrillos” (TA, p. 250) incitando-a a empenhar um pretenso bem valioso: um “anillo de compromiso” (TA, p. 249), em uma mesa de pôquer.

Nessa provocação rotineira que domina o universo das apostas, a capacidade de adivinhar as fraquezas do adversário - manipulando medos para intimidar - não se constitui em um mérito, mas apenas uma competência a ser trabalhada, arditamente. No entanto, Mrs. Van Tappen está diante de alguém que não compartilha as mesmas prioridades de sua comunidade cultural, à revelia de frequentá-la. Essa é a razão pela qual, diante do aparente ultraje da aposta, Lady Cavendish – a jogadora que vestia uma “seda blanca que contrastaba demasiado con la piel oscura, tersa como otra seda, que su contricante exhibía con el mayor desenfado en un país de gente clara” (TA, p. 250) – não se intimida e, no último turno, quando a quinta carta é virada, não se furta em pagar a aposta: “Aquí tiene. Escalera real⁹³” (TA, p. 249).

A imagem cristalizada nesse primeiro diálogo – o desprendimento frente ao blefe desmontado por Lady Cavendish na manhã de jogos na Costa Dorada, um refúgio de veraneio – converte-se em uma chave interpretativa para o conto. Assim como no pôquer, a narrativa está composta por quatro partes-turnos orquestradas por um narrador-*dealer*⁹⁴ que se mantém afastado, cuidadoso, observador, dispondo as cartas-elementos da narrativa sem qualquer intromissão durante os turnos que a compõe. Em jogo? A luta de Lady Cavendish para lembrar-se quem é.

⁹² Para fins de citação, nesse estudo, para se fazer referência ao conto Té de Araucaria, se usará a sigla TA. In: LOJO, María Rosa. *Amores insólitos de nuestra historia*. 2ª Ed. Buenos Aires: Aguilar, 2011, p. 249-263. É preciso ressaltar ainda que esse conto foi inserido na segunda edição da obra.

⁹³ No jogo de pôquer, é possível fazer apostas em três turnos distintos. O último deles se chama ‘River’ – é quando a quinta carta é virada. A sequência de cartas de Lady Cavendish é pouco comum e a mais importante do jogo – Royal Flush, a sequência real. Como é esse jogo desencadeia o motor da narrativa, será usado, na análise do conto, alguns elementos próprios do jogo. O objetivo é mostrar que a decolonização é uma aposta que envolve não apenas poder econômico, mas coloca em jogo outros saberes. Essa analogia levará, portanto, ao uso de termos próprios do pôquer que serão explicitados nas notas de rodapé.

⁹⁴ Narrador-*dealer*: o termo *dealer* designa o jogador que é responsável por dar as cartas no jogo. É também o último a fazer a aposta. Nesse ínterim, o narrador é quem orquestra e organiza a distribuição dos elementos, fornecendo as informações (cartas) que lhe apeteçam. É um observador atento que, apesar de conhecer os elementos que estão sendo dispostos, se mantém distante.

Na complexidade desse lance – alegoria do processo descolonizador que o personagem enfrentará – são lançadas imagens dos elementos imbricados na tessitura que constitui a colonialidade do poder, do saber e do ser nas Américas. Lady Cavendish, a sulamericana/selvagem, ainda não está consciente desse processo. Assim como o leitor da narrativa, encontra-se em um estado de torpor desmemorial sem compreender exatamente qual é o papel que lhe foi conferido nesse jogo. Nesse ínterim, a geolocalização de sua condição converte-se no primeiro esforço de desqualificação sutil a ela aplicado: “así eran los millonarios sudamericanos (¿de dónde venía la muchacha? ¿De Brasil? ¿Acaso del Perú? ...)” (TA, p. 250).

Para Porto-Gonçalves, a geolocalização é uma das facetas da colonialidade. Por meio dela, alguns discursos são tornados familiares opondo-se àqueles determinados geograficamente: “é como se houvesse um saber atópico, um saber-de-lugar-nenhum, que se quer universal e capaz de dizer quais saberes são locais ou regionais” (2005, p. 03). Nesse sentido, a posição ocupada pelos personagens reproduz a lógica entranhada da colonialidade em que a órbita é ditada pelo grupo eurocêntrico de senhoras ricas que conjugam uma posição duplamente privilegiada: são, simultaneamente, o Norte e Ocidente⁹⁵.

O entendimento desse mecanismo é esmiuçado por Aníbal Quijano (2000) que, no artigo seminal *A colonialidade do poder*⁹⁶, denuncia o eurocentrismo⁹⁷ como projeto político e teórico, inaugurado simbolicamente pela violenta conquista da América.

América se constituyó como el primer espacio/tiempo de un nuevo patrón de poder de vocación mundial y, de ese modo y por eso, como la primera identidad de la modernidad. Dos procesos históricos convergieron y se asociaron en la producción de dicho espacio/tiempo y se establecieron como los dos ejes fundamentales del nuevo patrón de poder. De una parte, la codificación **de las diferencias entre conquistadores y conquistados** en la idea de raza, es decir, una supuesta diferente estructura biológica que ubicaba a los unos en situación natural de inferioridad respecto de los otros (QUIJANO, 2000, s/p, grifo meu).

⁹⁵ Boaventura de Souza Santos explora a duplicidade desses lugares: para o “Ocidente, o Oriente é sempre uma ameaça, enquanto o Sul é apenas um recurso. A superioridade do Ocidente reside em ser simultaneamente, o Ocidente e o Norte” (SANTOS, 2006, P. 170).

⁹⁶ Trata-se de um texto publicado em 2000 no livro *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales*, resultado de um seminário realizado na Universidad Central de Venezuela que reuniu pela primeira vez o Grupo Modernidade/Colonialidade: Edgardo Lander, Arturo Escobar, Walter Dignolo, Enrique Dussel, Anibal Quijano e Fernando Coronil.

⁹⁷ Para Shohat & Stam (2006, p. 21), o eurocentrismo pode ser entendido como um discurso que surge, em um primeiro momento, como mecanismo de justificação do colonialismo, uma espécie de prática que permeia e estrutura práticas e representações contemporâneas mesmo após o término do colonialismo e normaliza as relações de hierarquia por um tipo de epistemologia oculta.

É significativo, portanto, que o blefe seja feito por um grupo de senhoras velhas/ricas/brancas/entediadas e crentes que o vínculo formal entre a jovem morena sudamericana e Lord Cavendisch – ausente no jogo, mas presente e representado pela aposta no anel de compromisso - era algo precioso e digno de ser preservado. Por essa razão, o grupo não consegue compreender a rareza do comportamento descabido de Lady Cavendisch que não se intimida diante do risco de perder, simbolicamente, aquele vínculo: “de todos modos, creo que no me hará falta empeñar nada” (TA, p. 249).

A coragem irresponsável e arrogante desnorteia o grupo que passa a desconfiar que “había algo decididamente raro en Lady Cavendisch, más allá de sus dientes provocativos, su piel oleosa y sus astucias de tahúr⁹⁸” (TA, p. 251). Mas nem a jovem jogadora, nesse primeiro *pré-flop*⁹⁹, é capaz de contestar a esse estranhamento, apenas pressentido: “Intuición. Segunda vista. Me viene de familia, supongo” (TA, p. 250). Lady Cavendisch apenas conjectura sua condição, Não se sabe conquistada. Ainda.

Para descolonizar-se, ou seja, para driblar a ferida colonial que a perpassa e que, como afirma Mignolo, “es sentida y sufrida (en las emociones y en el intelecto)” (2012, p. 08), Lady Cavendisch precisará deslindar a mecânica da modernidade que colocou de um lado, o civilizado e, de outro, o selvagem¹⁰⁰. E é pelo poder da amarga infusão de *pehuén*, trazida por uma conterrânea que a serve como criada, que ela passará a questionar sua condição:

La mujer de la tierra que no era propia se hacía llamar Luisa. [...] Luisa la miraba hablarle, atenta a sus escasos requerimientos. O tal vez le hablaba a veces: palabras casi susuradas, en una lengua muy antigua – la lengua madre -,

⁹⁸ Tahúr: pessoa viciada em jogos e que é hábil em trapazas.

⁹⁹ O *pré-flop* é a primeira rodada. Nele os jogadores recebem três cartas e dois deles são obrigados a fazer uma primeira aposta. Essa mecânica permite que o jogo se coloque em andamento. No conto, o grupo eurocêntrico (senhoras ricas e entediadas) desempenha esse papel e aposta que o vínculo entre Lady Cavendisch e seu marido é importante para ela a tal ponto de não ser colocado em xeque. Mas elas se enganam e perdem. Saem do jogo. Agora, para os próximos turnos-narrativos, os jogadores estão reduzidos.

¹⁰⁰ Segundo Quijano, o projeto moderno tem início em 1492 e instaura a colonialidade. Antes disso havia imperialismo. A colonialidade é, nessa perspectiva, uma faceta da modernidade. A relação entre elas é que permite a instauração do projeto moderno, a instauração do Outro selvagem que precisa ser cultivado, suplantado e/ou exterminado. Essa dualidade é extremamente complexa porque a identidade do civilizado só pode existir em contraposição a essa alteridade específica (o selvagem/a natureza). Boaventura de Souza Santos também explora essa relação e demonstra como Fanon foi o precursor dessa reflexão ao apontar que “o vínculo entre colonizador e colonizado é dialeticamente destrutivo e criativo” (2010, p. 219). No caso dos personagens que constituem a narrativa, essa dialética é proposta a partir do vínculo entre lady Cavendisch e seu marido, um rico aventureiro inglês que a mantém, tal qual uma peça de museu, em exposição dentro de seu universo pessoal-ficcional. Ele apenas pode ser o conquistador porque ela existe como conquistada.

que no era el castellano, y que Dolly o Manuela creía conocer. [...] Luisa no tenía función determinada en la casa, se limitaba simplemente a estar ahí, y a servir el té (TA, p. 252-253).

Os chás servidos pela criada que insistia em se vestir com lã negra mesmo no verão, não era o famoso *english tea*, o chá das cinco. Eram preparações feitas com as folhas da araucária araucana, a árvore sagrada dos *pehuenches* e mapuches que dá nome à narrativa e que, para Lady Cavendisch, incapaz ainda de reconhecer esse sabor longínquo, exercia diferentes funções: “digestivos, calmantes, estimulantes, para los cólicos y para el espíritu, para la meditación, para el amor y para el sueño, para olvidar, y **para recordar. Eso: recordar, era lo que Dolly o Manuela hacía con más frecuencia ultimamente**” (TA, p. 253, grifo meu).

Da mesma forma que os índios pehuenches foram descobrindo o poder nutritivo das sementes dessa árvore que lhes garantiu a sobrevivência¹⁰¹, assim também Lady Cavendisch experimentava essa mágica poção que ia devolvendo-lhe instâncias de si apagadas pela força da colonialidade, começando por seu próprio nome, instância primeira de identificação. Dando início, assim, a seu processo de descolonização.

¹⁰¹ Lenda do *pehuén*: Hace mucho tiempo el pueblo pehuenche vivía cerca de los bosques de pehuenes o araucarias. Ellos se reunían bajo los pehuenes para rezar, hacer ofrendas y colgar regalos en sus ramas, pero no cosechaban sus frutos, pensando que eran venenosos y no se podían comer. Un año, el invierno fue muy crudo y duró mucho tiempo. La gente se había quedado sin recursos: los ríos estaban congelados, los pájaros habían emigrado y los árboles esperaban la primavera. La tierra estaba completamente cubierta de nieve. Muchos de los pehuenches resistían el hambre, pero los niños y los ancianos se estaban muriendo. Nguenechen, el Dios creador, no escuchaba las plegarias. También él parecía dormido. Entonces, el Lonko, el jefe de la comunidad, decidió que los jóvenes partieran en busca de alimento por todas las regiones vecinas. Entre los que partieron había un muchacho que empezó a recorrer una región de montañas arenosas y áridas, barridas sin tregua por el viento. Un día, regresaba hambriento y muerto de frío, con las manos vacías y la vergüenza de no haber encontrado nada para llevar a casa. Repentinamente, un anciano desconocido se puso a su lado. Caminaron juntos un buen rato y el muchacho le habló de su tribu, de los niños, los enfermos y de los ancianos a los que, tal vez, ya no volvería a ver cuando regresara. El viejo lo miró con extrañeza y le preguntó: ¿No son suficientemente buenos para ustedes los piñones? Cuando caen del pehuén ya están maduros, y con una sola piña se alimenta a una familia entera. El muchacho le contestó que siempre habían creído que Nguenechen prohibía comerlos por ser venenosos y que, además, eran muy duros. Entonces el viejo le explicó que era necesario hervir los piñones en mucha agua o tostarlos al fuego. Apenas le hubo dado estas indicaciones, el anciano se alejó y el joven volvió a encontrarse solo. El muchacho siguió su camino, pensando en lo que había escuchado. Apenas llegó al bosque, buscó bajo los árboles y guardó en su manto todos los frutos que encontró. Los llevó ante el Lonko y le contó las instrucciones del anciano. El jefe escuchó atentamente al joven; se quedó un rato en silencio y finalmente dijo: Ese viejo no puede ser otro que Nguenechen, que bajó otra vez para salvarnos. Vamos, no desdeñemos este regalo que nos hace. La tribu entera participó de los preparativos de la comida. Muchos salieron a buscar más piñones; se acarreo el agua y se encendió el fuego. Después tostaron, hirvieron y comieron los piñones que habían recogido. Fue una fiesta inolvidable. Se dice que, desde ese día, los mapuche que viven junto al árbol del pehuén y que se llaman a sí mismos pehuenche, nunca más pasaron hambre y esperan que nunca tan precioso árbol les sea arrebatado. Disponible em: <http://biblioteca.uahurtado.cl/ujah/reduc/pdf/pdf/txt781g.pdf>. Consulta: 13 jul. 2015.

Segundo Candau, “o nome próprio, e mais genericamente toda a nomação do indivíduo ou de um conjunto de indivíduos, é uma forma de controle social da alteridade ontológica do sujeito ou da alteridade representada de um grupo” (2012, p. 67). Por isso, a metamorfose que vai sendo operada em Lady Cavendisch, agora nominada Dolly-Manuela, encerra a influência do amargo chá, constituído em lugar de memória, que lhe destitui de um vazio de si e lhe devolve, em troca, uma espécie de consciência identitária que atua no presente. A mudança de nome enseja, de acordo com Candau (2012, p. 69), uma prova real para o sujeito que tem sua identidade ameaçada ou colocada em questão. Por isso, nesse primeiro turno narrativo, o futuro passa a integrar as lembranças que vão aflorando, a despeito da vontade de Dolly-Manuela. A restituição paulatina do nome próprio devolve a ela a noção de pertencimento a uma linhagem: “Mi abuelo y mi bisabuelo ganaron miles de léguas y miles de caballos con la guerra y el juego. Y también los perdieron¹⁰²” (TA, p. 250). A partir desse momento, ela já é capaz de escutar, “esta vez claramente, las palabras de la canción que ella misma había cantado, del otro lado del mundo, tantas veces”, na voz de Luisa:

Algún día
 Vas a recordar
 Así se llamaba mi madre
 Así se llamaba mi padre,
 Dirás (TA, p. 254)

Recordando seus ascendentes, ela experimenta o sentimento de pertença fazendo-os ocupar, novamente, um lugar no presente. Dolly-Manuela percebe-se parte de uma estirpe ilustre que deseja conservar em sua memória. Ela faz uma escolha memorial que é, nesse momento, um arraigo descolonizado que restaura aqueles que estavam abandonados ao anonimato, à atemporalidade, como sombras ignoradas. O processo que se estabelece nesse espaço de recordação conduz, de acordo com Assmann, ao “aclaramento e da modelação de horizontes do passado que, sob determinadas condições do presente, alicerçam o futuro” (2011, p. 125).

Por essa razão, a sequência de reminiscências desencadeadas pelo agro chá de pehuén devolve à jovem princesa araucana, a percepção de sua condição recém-vencida

¹⁰² Dolly-Manuela é neta do cacique Manuel Namuncurá (1811-1908), grande líder mapuche que comandou inúmeros ‘malones’ e enfrentamentos contra as tropas do governo. Seu filho, Ceferino foi educado pelos salesianos e estudou em Roma. No conto, Namuncurá (nesse caso personagem histórico) é mencionado diversas vezes durante o processo de reconstrução identitária impulsado pelo sabor do chá de araucária.

de indivíduo anônimo, fazendo-a refletir sobre os motivos pelos quais, seu marido, Lord Cavendish, insistia em chamá-la de Dolly, com a desculpa de que “sonaba más justo en un mundo de voces que cercaban las cosas con consonantes líquidas y vocales cerradas” (TA, p. 252). O chá de araucária converte-se em uma espécie de caixa mnemônica, detentora de uma memória coletiva que alberga os símbolos dessa comunidade cultural esquecida, capaz de desencadear as lembranças que farão Dolly-Manuela reivindicar para si uma nova identidade:

Manuel Namuncurá, los Catriel, Sayhuenque, Pincén... todos: los salineros y los vorogas, los pehuenches y los tehuelches, los manzaneros y los ranqueles, todos habían perdido la guerra quizá porque no quisieron unirse contra el enemigo común (TA, p. 257); / Su abuelo Manuel Namuncurá, jefe supremo de un vasto imperio de jinetes que habitaban toldos y tenían harenes, como los beduinos, que bebían sangre de yegua recién degollada y que se engrasaban el cuerpo de pies a cabeza de ir al combate (TA, p. 257); / Estaba enterrado en el cementerio de los huincas “los de afuera”, envuelto en un uniforme de coronel cristiano. Y su joven tío Ceferino, el menor de los hijos del viejo Namuncurá, había fallecido aun antes que él, en Roma, mientras estudiaba para convertirse en cura (TA, p. 257); / Su padre estaba muerto, y su madre demasiado ocupada con sus otros hermanos y con sus muchas tristezas (TA, p. 259).

A torrencialidade de recordações que acoissam Dolly-Manuela vai constituindo um novo tecido memorial que possibilita o ajuste gradativo das recordações que, devido à força da colonialidade, sofreram um abuso do esquecimento graças à potencialidade do chá-caixa mnemônica. Para Assmann (2011, p. 142), essas caixas constituem diferentes espaços de recordação que exercem tanto um papel salvífico - por conterem os saberes internalizados pertencentes à memória coletiva de uma comunidade cultural - quanto restritivo - ao delimitarem aquilo que deve/merece ser lembrado e o que, por conseguinte, precisa ser esquecido para liberar o indivíduo ou a comunidade cultural de um ‘peso opressor’. No caso de Dolly-Manuela, a caixa mnemônica libera sabores/saberes que interferem na dinâmica do trabalho da (des)memória, fazendo com que uma recordação do passado (assimilada pela memória cumulativa, a história oficial) referente à sua comunidade cultural de origem seja lembrada desde uma perspectiva carregada de significação que legitima e inaugura uma faceta apagada de sua identidade. E então, como apenas poderia ser, passado o primeiro turno de apostas, Dolly-Manuela passa a questionar o lugar que a ela foi destinado, colocando em xeque seu vínculo amoroso com Lord Cavendish, a quem ela agora desvencilha da pompa do título nobiliário: “¿Por qué Francis se había casado con ella? (TA, p. 259).

O jogo é posto uma vez mais em movimento. Nesse *flop*, segunda parte da narrativa, três cartas comunitárias são colocadas à mesa discursiva e todos os jogadores podem ter acesso a elas: Manuela, Francis e Jonh Clayton - Lord Greystoke, “un caballero admirable, aunque no se haya formado en academias ni universidades precisamente” (TA, p. 254) - se encontram no salão da casa de praia dos Cavendish¹⁰³. Os elementos dispostos poderão ser arranjados para a próxima rodada de apostas, mas desta vez, o narrador-*dealer* dá pistas das interferências externas que deslocam o andamento do jogo:

Luisa llenó las tazas de té de Lord Greystoke y de Manuela. A ella le pareció que la infusión era más espesa que de costumbre, y que exhalaba un aroma lejano y familiar. Tal vez el de las hojas del pehuén: el árbol sagrado de los bosques australes que los botánicos llaman araucaria (TA, p. 255).

A presença dessa carta inesperada, John Clayton, “un varón joven, algo más brusco y algo más atlético de lo que solían ser los invitados de Francis” (TA, p. 254) surpreendeu a jovem mulher que escuta atenta a fabulosa história de alguém que “se criou en las selvas africanas, solo entre los monos” (TA, p. 255). Alguém que carrega na voz reticente “jirones de vegetación y saltos de leopardo” onde há ainda “pozos cavados por lluvias torrenciales donde flotaban pequeños animales muertos” (TA, p. 257 e que lhe dirige o desafio da rodada: “¿lo que hace usted en la Costa Dorada? (TA, p. 256).

O triângulo estabelecido nesse turno-narrativo é uma alegoria dos encontros que constituem a modernidade/colonialidade. Para ajudar a desvelar a estrutura complexa desse eixo, há de se recorrer às formulações de Boaventura de Souza Santos, que no texto *O fim das descobertas imperiais* (2010, p. 169) apresenta as dimensões dos encontros que caracterizaram a modernidade e seus elementos constituidores: o oriente, o selvagem e a natureza.

Para ele, na descoberta, não é possível descobrir quem é quem. O ato de descoberta é recíproco. No entanto, “o descobridor tem mais poder e mais saber e, com

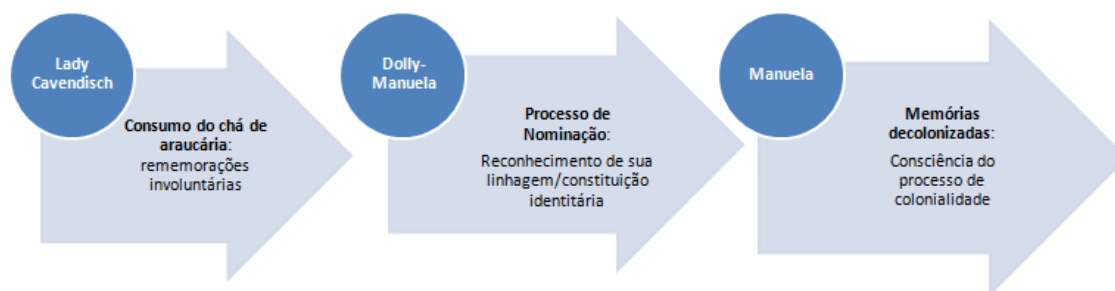
¹⁰³ Muito embora não seja intenção, nesse momento, explorar a relação intertextual promovida na narrativa pela inserção do personagem de Edgar Rice Burroughs – Tazán (1914) – é importante frisá-la como um artifício que auxilia na compreensão dos sentidos propostos. Assim como Manuela, John Clayton é também um produto da mentalidade do descobridor que, para manter seu lugar nessa relação dicotômica, inferioriza o Outro, tomando-o como um selvagem. O mito do homem que cresceu entre os macacos exemplifica a forma como a dinâmica moderna tomou a África e as estratégias de inferiorização que a literatura, inclusive, perpetuou. No conto, Lord Greystoke ironiza a ideia difundida em sua comunidade cultural sobre o fato de ele ter vivido entre macacos questionando: “¿No le digo que en todas partes gustan las fábulas? Pero hay otra razón peor, si quiere. Mis compatriotas prefieren que todo lo deba a los monos y a mí mismo, antes que a los negros. ¿Y su gente? ¿Qué me dice de los suyos? (TA, p. 261).

isso, a capacidade para declarar o outro como descoberto. É a desigualdade de poder e de saber que transforma a reciprocidade da descoberta na apropriação do descoberto” (SANTOS, 2010, p. 169). Neste processo, o “descoberto” é tratado como se fosse desprovido de saberes e se vê vítima de várias estratégias de inferiorização que cambiam, de acordo com o tempo e as vontades do “descobridor”: guerra, escravatura, genocídio, racismo ou, como no caso de Jonh Clayton e Manuela, “a transformação do outro em objeto ou recurso natural” (SANTOS, 2010, p. 170).

O descoberto tem apenas valor de recurso e, por isso, Manuela se debate em pensamento ao dar-se conta que “si ella llegara a morirse antes que él – su marido la colocaría en alguna vitrina del salón, junto con las allajas mapuches y la túnica de lana, como si fuesen piezas de museo” (TA, p. 259). E então, vencendo mais uma etapa de seu proceso descolonizador, ela é capaz de recordar-se que ele “simplemente se había apoderado de ella como el conocedor que recoge un objeto raro, caído por azar en una calle de tierra” (TA, p. 258).

O valor de Manuela é o valor da utilidade. Em conformidade com as ideias desenvolvidas por Santos, como selvagem, ela se constitui na diferença incapaz de se constituir em alteridade, e, juntamente com John Clayton, “não é sequer plenamente humana” (2010 p. 173). A diferença converte-se na medida da inferioridade e, por isso, o personagem entende, finalmente, os motivos que levaram Lord Cavendisch a tomá-la como esposa: “Francis había elegido diseñar su vida como si fuera un libro: uno de esos relatos de aventuras soñadas que los blancos llamaban novelas” (TA, p. 259). E fecha-se, assim, o ciclo descolonizador de Manuela.

Suas memórias passadas foram ajustadas, presentificando-se e sobrepondo-se à imagem de si que ela estava cultivando enquanto esposa de Lord Cavendisch. Graças aos benefícios do chá de araucária, a árvore sagrada de seu povo, convertida em caixa menemônica, ela passa a acessar os esquecimentos que estavam em regime de reserva, em latência, colocando em movimento seu processo descolonizador que pode ser visualizado no seguinte esquema:



Infográfico 06: *Descolonizando as memórias de Manuela* (TA, p. 249-263).

Considerando que “a perda da memória é uma perda da identidade” e que “sem memória o sujeito se esvazia, vive unicamente o momento presente, perde suas capacidades conceituais e cognitivas. Sua identidade desaparece” (CANDAUI, 2012 p. 59-60), Manuela, na pragmática do esquecimento desmemorial, capacita-se para compreender a relação de colonialidade que permeia seu vínculo com o lord inglês e recupera os laços de pertencimento com sua comunidade cultural originária por meio do chá-caixa mnemônica. Sabendo-se parte de uma linhagem, ela pode, finalmente, nomear-se. Esse processo de transição, no entanto, deixa uma ferida aberta: a inquietação de ver-se como objeto.

Segundo Barthes, na dinâmica amorosa, “os ferimentos mais profundos vêm mais daquilo que vemos do que daquilo que sabemos” (2003, p. 211). Por essa razão, o terceiro turno narrativo constitui-se em uma jogada tensa, agônica e problemática. Nele encontraremos Manuela debatendo-se com o passado e as recordações da trajetória de seu vínculo amoroso com Francis Cavendish. O acesso a essas memórias antes esquecidas constitui o arraigamento necessário para encetar a luta que ela travou, consigo mesma, durante seu percurso descolonizador.

Entretanto, a dor gerada nesse processo é um trauma que não pode ser nominado, sendo apenas pressentido pelo olhar sensibilizado do leitor que se comove e sofre com Manuela que, finalmente, desconstrói a vitrina na qual estava sendo exposta:

¿No era cierto modo la casa de Londres esa vidriera? ¿No la presentaba él allí como la lejana princesa de un reino inexistente, a un grupo de amigos selectos,

que por general venían sin sus mujeres? Entonces ella bajaba por otra escalera que era como el escenario de un teatro, pero ataviada con el chamal de lana negra, la faja de colores, y todas sus joyas de plata. No las que le había regalado Francis, y que podría fabricar cualquier artificio europeo, sino las suyas, que habían sido hechas a martillo bajo un cielo remoto que los joyeros de Europa no habían visto y acaso no verían jamás: pesados pectorales, con flores y con cruces que no eran cristianas. Zarcillos enormes que alargaban los lóbulos. Cascabeles sujetos en anchas vinchas de lana que resonaban con cualquier movimiento de la cabeza. Entonces llevaba aún largas las trenzas, que eran parte indispensable del traje araucano. Hasta que se cansó de aquella representación para hombres solos” (TA, p. 258-259).

Sob o impacto violento dessa representação, a subjetividade de Manuela é abalada mostrando a força da objetificação do ‘indivíduo descoberto’ ao ser exposto nas vitrines-museus por aqueles que desempenham o papel de ‘descobridores’. Para Seligman (2008), há episódios na história da humanidade impossíveis de serem narrados devido ao grau de violência que impediu a existência de testemunhos. Nesses casos, a “imaginação é chamada como arma que deve vir em auxílio do simbólico para enfrentar o buraco negro do real do trauma” (2008, p. 70). Por essa razão, Manuela – nesse turno narrativo – apenas deixa entrever nuances de cenas traumáticas que, como corpos estranhos na narrativa, ficam à mercê da capacidade de percepção de quem recebe o texto¹⁰⁴.

Nesse processo, o texto avança, insolitamente, para a real estrutura do vínculo amoroso. Durante as três primeiras partes do texto, o leitor é compelido a acreditar que a narrativa é movida pela relação afetiva entre Lord Cavendish e Manuela, entre o descobridor e sua descoberta. Até mesmo a representação da jovem princesa de um reino inexistente como objeto de exposição/adoração endossa essa percepção, uma vez que para Barthes, é comum, enquanto perversão amorosa, a anulação do outro, como “uma onda de linguagem que acaba por anular o objeto amado sob o volume do próprio amor” (2003, p. 27). No entanto, a aposta feita nessa quase última jogada desestabiliza a sustentação desse arcabouço ao descrever o sobresalto de Manuela ao encontrar-se uma vez mais com John Clayton, na mesma noite, em um baile de um amigo de Francis: Sería “¿el deseo, que a veces nada tenía que ver con la belleza, lo que le estaba aplastando el pecho con un dolor difuso?” (TA, p. 260).

¹⁰⁴ Pode-se citar, por exemplo, toda a violência de gênero que não se refere explicitamente na narrativa, mas que pode ser adivinhada nos fragmentos: “Hasta que se cansó de aquella representación **para hombres solos**” (TA, p. 259); “Era probable que Francis, tanto mayor que ella, que se preciaba en ser un Caballero, y lo era, en efecto, **la mayor parte de las veces** (TA, p. 259). Percebe-se, nas entrelinhas, a iminência de episódios violentos que não são enunciados. Isso porque, conforme explora Seligmann (2008, p. 67), o trauma é inenarrável.

E então, Manuela, agora convertida em sujeito de memórias descolonizadas pode, finalmente, viver a mecânica amorosa que se institui pela projeção no Outro: “sou aquele que ocupa o mesmo lugar que eu” (BARTHES, 2003, p. 207):

Algo le decían los ojos que ningún hombre blanco le había dicho. Le costó dominar sus manos para que los dedos no saltaran en el aire, por sí mismo, y acariciasen con desvergüenza la única mirada que acaso tenía el poder de comprenderla tal como era (TA, p. 261).

Diante de John Clayton, o protagonista da fábula improvável de um indivíduo que se faz homem no convívio com os macacos, descortina-se, então, o sujeito amoroso que desperta em Manuela o desejo de “friccionar sua linguagem contra o outro. Como se tivesse palavras a guisa de dedos, ou dedos na ponta das palavras” (BARTHES, 2003, p. 99):

<Manuela>: ¿Es verdad que usted fue criado por los monos? / ¿Y por qué insisten aquí con lo de los monos? / ¿Y su gente? ¿Qué me dice de los suyos? / ¿Por qué era? ¿Ya no lo es? /
<John Clayton>: ¿Por que no hace lo mismo amiga mía? ¿No es una hermosa noche para caminar por la playa? (TA, p. 261-262).

Manuela está deslumbrada e se identifica dolorosamente com John Clayton. Enquanto se estrutura a conexão desses sujeitos amorosos se reconhece a perpetuação do refluxo moderno que instituiu a América e a África como lugares do selvagem e da natureza: “se o selvagem é, por excelência, o lugar da inferioridade, a natureza é, por excelência, o lugar da exterioridade. Mas o que é exterior não é reconhecido como igual, o lugar da exterioridade é também um lugar de inferioridade” (SANTOS, 2010, p. 174). Portanto, entre Manuela e John Clayton, a dupla selvagem-natureza, não há analogias, mas homologias que encetam o delírio barthesiano: ocupando o mesmo lugar, Um é o Outro; o Outro é Um (BARTHES, 2003, p. 209).

Showdown¹⁰⁵. Todas as cartas sobre a mesa. No pôquer, trata-se da derradeira jogada. Aqueles que sobreviveram aos turnos de apostas e ainda se mantém no jogo precisam mostrar as cartas para que se possa avaliar quem é o vencedor. Na narrativa, descortina-se a insolitez do vínculo amoroso: o encontro descolonizado entre o selvagem e a natureza.

¹⁰⁵ Esse termo designa o momento em que termina a última rodada de apostas. Nele, os jogadores que ainda fazem parte do jogo precisam mostrar as cartas. O jogador com a melhor mão ganha, usando qualquer combinação de cartas e recebe as fichas que foram apostadas no pote.

Trata-se do enfrentamento último em que Manuela e John Clayton se despem dos estereótipos com os quais foram demarcados dentro de uma sociedade eurocentrada por meio do arraigamento efetivado pela/na dinâmica do agenciamento desmemorial. Finalmente, eles podem avaliar-se como são e saber-se medidos pelo binômio modernidade/colonialidade. Como pares na diferença, Manuela e John Clayton compreendem que são produtos de uma colonialidade que não reconhece a dignidade do que se descobre e se posicionam inconformes diante da impossibilidade da vivência multicultural.

Por isso, a perplexidade diante da incapacidade de compreender que “en cualquier latitud los seres humanos quieren y odian las mismas cosas: adoran a una divinidad, hacen la guerra, tienen hijos, poseen una lengua que les dice cómo vivir, se visten, se adornan, estudian lo que pueden en el libro de la naturaleza, cuentan historias (TA, p. 261) parece ser o recurso menos insólito de “conviver com a dramatização das opções – ou falta delas”, para driblar, como afirma Santos, “a orla do tempo” (2006, p. 177).

Foi assim que Manuela Namuncurá, por meio do chá de araucária, teve acesso às memórias em reserva de seu povo. Nessa caixa mnemônica, encontrou os vestígios amargos de sua colonialidade que esteve, durante longo tempo, sob a égide do esquecimento. Apostando no *gap* desmemorial, foi capaz de driblar as fissuras identitárias e conquistou, ao fim, um sentimento de arraigo e de pertença. Fim de jogo ou começo de outra partida? Ela havia ido embora e levado consigo “una valija con ropas y sus alhajas araucanas. También las joyas y los cheques ganados en el juego” (TA, p. 262). John Clayton também “había desaparecido esa misma mañana” (TA, p. 262). Sem outras referências que a ideia implícita de fuga conjunta, o futuro engendrado pela dinâmica das rememorações não se dá a conhecer. O encontro insólito entre o selvagem e a natureza, já descolonizados, é um devir instituído em uma rasura, ainda à espera de preenchimento pela imaginação.

4.3 Terceiro arraigo: Guerreirx e Cativx¹⁰⁶ na contraescrita da disputa memorial

O conto *Otra historia del guerrero y de la cautiva*¹⁰⁷ carrega, já no título, a recorrência de um motivo literário consagrado, pela primeira vez, pelo poeta romântico Esteban de Echeverría, em 1837. O tema da mulher cristã raptada¹⁰⁸ e feita prisioneira nos acampamentos indígenas é apenas uma das facetas dos intensos conflitos que culminaram com a conquista do pampa e sua posterior exploração. Muito embora tenham predominado incursões artísticas que reiteram o sofrimento e a violência sofrida por essas mulheres, há rastros que denunciam a complexidade desse encontro. Entre eles, há de se ressaltar o determinante ‘Otra’ que, nesse caso, pode ser entendido como um intertexto com o conto de Jorge Luis Borges, *Historia del Guerrero y de la cautiva*, publicado em 1949, no *Aleph*.

Os toldos de couro, as fogueiras, o roubo de gado, o alarido, o saque, a guerra e a caudalosa tomada das fazendas pelos ginetes de pele escura confundem o narrador borgiano que não pode compreender a preferência de uma jovem índia de longas tranças

¹⁰⁶ O uso do X nas expressões ‘guerrearx’ e ‘cativx’ tem como objetivo criar um efeito estético de erradicação da marca de gênero que, ao longo da análise do conto se justificará.

¹⁰⁷ Para fins de citação, nesse estudo, para se fazer referência ao conto *Otra historia del guerrero y de la cautiva*, se usará a sigla HGC. In: LOJO, María Rosa. *Amores insólitos de nuestra historia*. 2ª Ed. Buenos Aires: Aguilar, 2011, p. 217-245.

¹⁰⁸ A exploração do tema da cativa é vasto e o poema de Echeverría, cânone romântico, é apenas um dos exemplos. Há de se lembrar do poema *Martín Fierro*, de José Hernández que toca nessa ferida. Além disso, pode-se elencar *Una excursión a los indios ranqueles*, de Lucio Mansilla e as crônicas de viagem produzidas antes e depois da conquista do deserto, como as de Estanislao Zeballos. Ainda os contos de William Henry Hudson (*Marta Riquelme*, *El niño Diablo* e *El ombú*); *Lokomá*, de Leopoldo Lugones, *La cautiva*, de Robert B. Cunninghame Graham. Há de se citar o interesse de Jorge Luis Borges que escreveu *Historia del guerrero y la cautiva* (*El Aleph*, 1949) e *La noche de los dones* (*El libro de arena*, 1975). Nesse sentido, os vínculos intertextuais são inúmeros e o conto se insere nessa longa lista de textos que exploram o rapto de mulheres cristãs-brancas pelos indígenas nos ‘malones’ – os ataques realizados nas vilas e pequenas comunidades que tinham como resultado a apropriação do gado, mulheres e, como se há de entender, destruição. A cativa é retomada em inúmeras pinturas e temas musicais, tais como *Dorotea, la cautiva*” (de Félix Luna y Ariel Ramírez) baseada na história real de Dorotea Cabral. Esse pequeno rastreo demonstra o quanto o tema da mulher raptada pelo selvagem fez/faz parte do imaginário argentino. A busca por essas indefesas mulheres cristãs incentivou muitas incursões quixotescas durante todo o período que compreendeu a conquista territorial. Dorotea Cabral, personagem do conto analisado já foi tema, portanto, de outras incursões narrativas e artísticas, razão pela qual, no título, encontra-se a expressão “Otra historia”. No entanto, há de se ressaltar, nessa narrativa produzida na contemporaneidade, o mito da cativa é estruturado diferentemente. Essa Dorotea é como aquela cantada por Mercedes Sosa (*Dorotea, la cautiva*) que se volta para seu salvador, decidida, explicando que não é mais branca/huinca e que não pediu para ser resgatada.

louras pelo deserto, pela hedionda nudez, pela poligamia e pela magia *ranquel*¹⁰⁹. Há nesse encontro um ímpeto secreto que não pode ser alcançado pelas lembranças do narrador sobre o encontro vivido entre sua avó, uma inglesa desterrada, com uma jovem índia - também europeia - que recusa a oferta de voltar a viver entre os cristãos.

A frustração diante dessa impossibilidade narrativa é retomada, posteriormente, pelo mesmo Borges em outro conto, *El cautivo*, onde, uma vez mais, um narrador torturado se coloca como mero transmissor de uma trama que lhe foi referida por outros. A imprecisão das circunstâncias não diminui a intensidade do desconforto confesso: “Yo quería saber qué sintió en aquel instante de vértigo en que el pasado y el presente se confundieron; yo quería saber si el hijo perdido renació y murió en aquel éxtasis o si alcanzó a reconocer, siquiera como una criatura o un perro, los padres y la casa” (BORGES, 1960, s/p). O desalento do narrador borgiano que, frente à palavra sequestrada pela memória oficial, apenas adivinha a existência subterrânea de outras vozes converte-se em um detrito mnemônico a partir do qual se estabelece a contraescrita lojiana. Nela, se conjugam as reminiscências de um tempo silenciado que emerge, na contemporaneidade, como elemento fundamental para a construção dessa memória cumulativa nas/das Américas.

A incapacidade de compreender a existência de senhoras ‘respeitáveis’ que passam a cavalgar a imensidão do deserto e a beber sangue de égua recém-degolada, recusando-se a voltar para o seio de um mundo ‘civilizado’ funciona, portanto, como um rastro deixado na literatura rioplatense que será tocado, contemporaneamente, por essa *Otra historia del Guerrero y de la cautiva*. Como contraescrita¹¹⁰, essa narrativa se converte, nesse processo, em um lugar privilegiado dessa memória social passando a explorar, de acordo com Bernd “este tempo que a história não foi capaz de reter” e que prescruta “em romances e textos poéticos contemporâneos, as falhas e os interstícios” (BERND, 2013, p.47) de um passado de exploração colonial nas políticas da memória nas Américas.

¹⁰⁹ Ranquel: termo em castelhano usado para designar os povos originários da região argentina. Do mapuche: *rankülche* o *ragkülche* —*rankül* (caña o carrizo), y *che* (persona, gente) significa ‘gente de los cañaverales’.

¹¹⁰ O termo contraescrita é usado para designar o texto literário que se constroi a partir de outro texto, anterior. No caso do conto analisado, os textos de Jorge Luis Borges, escritor canônico, servem de modelo a ser alterado, conforme indica a própria autora: “Otra historia del guerrero y de la cautiva emerge em parte como contraescritura del famoso cuento de Borges; de ahí el ‘otra historia’ a partir de uno de los ‘episodios militares de Ramón Daza, donde narra el rescate de Dorotea Barzán y el posterior romance de esta com un alférez del ejercito” (LOJO, 2011, p. 374).

Assim, essa incógnita que assombra o imaginário rio-platense deixa rastros na enunciação do narrador borgiano que, entre perplexo e lúcido diante de um passado colonial e seus efeitos no presente, é incapaz de problematizar e compreender a colonialidade que pulsa entre os detritos da disputa memorial entendida como

Um lugar onde são travadas batalhas sobre lembranças individuais e coletivas, bem como sobre seus significados. [...] Ela é distorcida e ambígua porque sempre é inventada, reimaginada, construída. É um lugar de negociação cultural por meio da qual diferentes histórias, discursos e ideologias competem por um lugar na história (WALTER, 2013, p. 302).

Nessa perspectiva, as disputas memoriais, tais como as que são negociadas nos relatos da cativa e do guerreiro constituem-se como manifestações políticas, que encetam necessidades, autodefinições, desejos individuais e coletivos dentro das relações sociais de poder e constituem as subjetividades em relação às identificações de raça, etnicidade, classe, gênero.

Assim, o encontro amoroso – e brutal - de Dorotea Cabral e Lisandro Cáceres, guerreirx e cativx, é uma contraescritura que a contemporaneidade devolve à memória cumulativa de um evento traumático e violento – a conquista do deserto. Essa empreitada apenas findada no alvorecer do século XX carrega, em sua denominação, o sequestro do Outro. As tribos dos povos originários, os *ranqueles*, são reduzidas ao vazio do inabitado. Sequestrados em todas as instâncias, discursiva e política, eles representam o subalterno que foi arrojado ao apagamento e, por essa razão, devem ser exterminados dessa territorialidade que representa, para os abnegados soldados nos fortes de batalha, o destino ilustre, a “gesta decisiva: defender ‘la’ civilización contra el asedio de la barbárie indígena” (HGC, p. 222).

Por essa razão, a possibilidade de existência de afeto entre uma jovem cativa e “un índio bruto y mugriento” (HGC, p. 238) não compõe um horizonte admissível. A atopia desse tipo de vínculo amoroso se assenta no fascínio sentido diante do insólito e desperta matizes que estremecem a linguagem, impossibilitando a descrição: “não se pode falar *dele*, sobre *ele*, todo atributo é falso, doloroso, desastrado, incômodo, inqualificável” (BARTHES, 2003, p. 33).

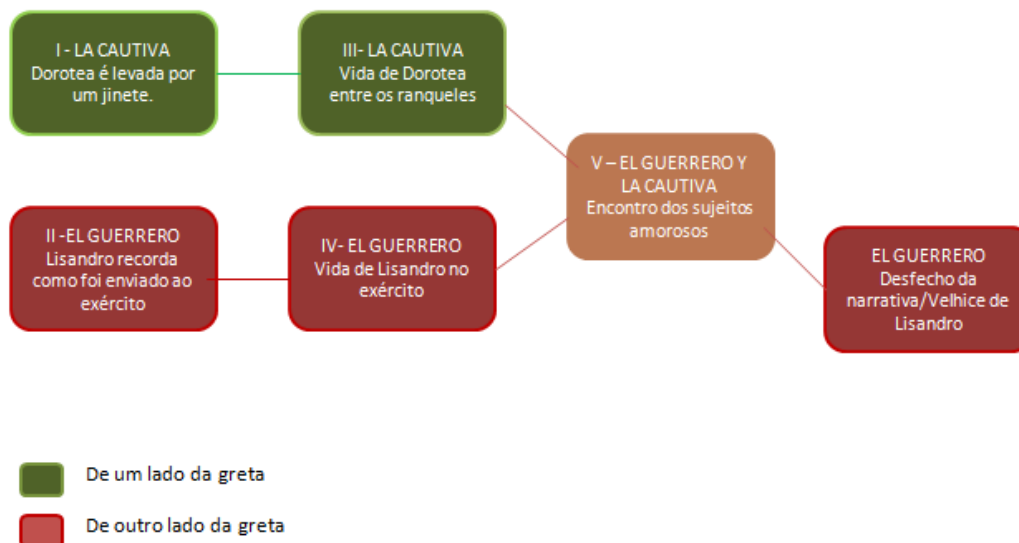
Uma vez que a base singular desse tipo de relação amorosa responde, na perspectiva barthesiana, à especialidade do desejo e o “ser amado passa a ser reconhecido como atopus, quer dizer, inclassificável, de uma originalidade sempre imprevisível” (2003,

p. 31) não é possível aceitar, compreender ou suportar como uma mulher cristã, católica e decente pudesse entregar-se a “un cuerpo todavía joven, con músculos suaves para el amor y duros para la batalla/ ‘A unas’ manos que inventaban pechos de mujer, a las palabras nuevas que la boca ofrecía como si fueran otras joyas, para lucir sobre lugares secretos” (HGC, p. 237). O encontro afetivo entre a mulher cativa e esse outro atópico se instaura como um signo do impossível, do insólito.

E Dorotea Cabral o havia experimentado em sua totalidade. Talvez por isso, “en el fondo de la pupila verde, amargo como la borra del mate” aflorasse o sentimento de piedade e desprezo por Lisandro Cáceres, o alferez que lhe implorava que desdissesse a verdade desse episódio: “solo decime que cuanto hiciste con Cañumil lo hiciste a fuerza, que nunca lo has querido, que nunca te gustó, que jamás tuviste ningún placer con él, como lo tenés conmigo” (HGC, p. 242).

O encontro amoroso de Dorotea Cabral e Lisandro Cáceres se instaura, nesse ínterim, na rasura deixada pelo ímpeto borgiano de compreender o que se sente no instante-vertigem do reencontro entre passado e presente e materializa, textualmente, o verso e o reverso da história de dois sujeitos amorosos, guerreirx e cativx. A singularidade desse encontro revela a potência do texto literário para “penetrar nas falhas e desvãos da história e da memória, tentando proceder à anamnese para remontar à fonte do vivido, reinventando-o, através da ficção na tentativa de colmatar os não-ditos da história” (BERND, 2013, p. 47).

Na fresta aberta pela consciência de que os sujeitos amorosos desse encontro estavam separados por uma “grieta que modificaba la visión de todas las cosas” (HGC, p. 220) a narrativa apresenta, espelhística e igualmente, a trajetória vivida/esquecida/recordada/imaginada de Lisandro e Dorotea em seis partes distintas de um e de outro lado da greta:



Infográfico 07: *Estrutura narrativa do conto Otra historia del guerrero y de la cautiva* (p. 217-245)

De um lado da aresta, Dorotea, uma jovem que, bruscamente, é recolhida por um ginete que “la levantó sin esfuerzo, como si recogiera, simplemente, un objeto olvidado” (HGC, p. 218) e que passa a viver entre os *ranqueles*, em um mundo onde “el humo transparente de muchos fogones extinguidos cubría el aire” e onde “a través de ese lienzo inestable y delicado la realidad tomaba otras formas, como si la estirasen y la rompiesen, para hacerla de nuevo” (HGC, p. 221). Uma jovem miúda e de pele clara que seria a terceira esposa do genro do cacique Calfucurá, Cañumil, a quem “comprometió su lealtad” (HGC, p. 228) e que receberia o nome de Lucero Rojo, “para hacer honor al raro tono de su pelo, y al linaje del oro” (HGC, p. 228).

Enquanto isso, do outro lado da fenda, posiciona-se Lisandro Cáceres, o pretenso guerreiro que se imagina, como tantos outros soldados, protagonistas de uma guerra em favor da pátria e do progresso. Estes homens “enrolados en el oficio de las armas, cultivaban la debilidad de jugar al Quijote”, ao serem impelidos a resgatar “doncellas o viudas, aunque las interesadas no se lo hubiesen pedido” (HGC, p. 232). Lisandro, como tantos outros, seria um obstinado guerreiro que empenharia força, tempo, família, sonhos e amores mantendo-se fiel ao destino imposto.

Muito embora Dorotea tenha esquecido quase tudo o que aconteceu nessa noite, que foi “como una grieta en el tiempo” (HGC, p. 218), era ainda capaz de recordar a

“casa de adobe con cuatro habitaciones” onde se escondia entre “pliegues oscuros, que ondulavam con los juegos de la luna y las nubes, para que no alcanzase el rebenque de la mala bebida” (HGC, p. 219) e onde ela imaginava o destino que a aguardaria “cuando a su padre ya no le quedaran campos y ella hubiera crecido” (HGC, p. 220). Buscando um “salvoconducto hacia su libertad”, Dorotea temia compor o premio de um jogo onde “dedos viejos, amarillos como las ropas que se podrían en el baúl, amarillos como la estela sucia del tabaco la sobarían a ella como sobaban los naipes (HGC, p. 220).

Por isso, no subtítulo que acompanha a primeira parte da narrativa e onde se descreve o *malón*¹¹¹, a indicação temporal (1864-1879) – **La cautiva**, não serve apenas para descobrir que Dorotea tinha apenas 14 anos quando viu “cómo su padre y dos hermanos manchaban el suelo, boca arriba, sujetos a la tierra con lanzas” (HGC, p. 217). A indicação serve, antes sim, para demarcar o período em que Dorotea foi cativa em Villa María e sofria as agruras de pertencer a uma família crioula, cristã, repressora e patriarcal que não lhe permitia qualquer autonomia e onde estava abandonada a “las iras y las pérdidas del padre” (HGC, p. 218).

Desvela-se a assombrosa singularidade dessa ‘outra’ narrativa. A oposição cativa x guerreiro que tanto rendeu ao imaginário coletivo e literário é relativizada. A cativa é, na verdade, liberta para entregar-se a um casamento prestigioso com Cañumil onde assume a posição de “la mujer de un cacique y también su ministro” (HGC, p. 236). O subtítulo não antecipa, portanto, a história de como uma jovem cristã foi feita prisioneira. O subtítulo aponta como ela foi liberta para agenciar sua própria vida entre os *ranqueles*.

Por essa razão, em contrapartida, o conformado Lisandro, submetido à dureza da disciplina militar que “por cualquier infracción menuda conducía a los soldados al cepo, al palo, a las estacas o a los baquetazos” (HGC, p. 224) assume, nesse nó de memória desfeito, o papel de cativo. Adestrado e disposto a acreditar nessa trajetória ilustre e imposta, ele aprendeu a desfrutar de prazeres simples como “la descubierta de un amanecer oponiendo la cara al viento frío, mientras abajo la llanura congelada era un solo temblor resplandeciente. O una corrida de ñandúes a campo abierto [...]” (HGC, p. 225) e, em seus momentos difíceis, esse guerreiro que não se sabia cativo,

¹¹¹ O termo *malón* designa o ataque realizado pelos indígenas às vilas e povoados com a intenção de pilhá-los, levando o gado e as mulheres.

“pensaba que no había elegido estar allí. Pero se consolaba, absurdamente, con la idea que tampoco había elegido nacer, así como no habían podido hacerlo aquellos lejanos antepasados que vivieron en cavernas como las fieras y que tardaron un tiempo incalculable antes de encontrar el fuego” (HGC, p. 225).

Ainda nos tempos que ignorava ser um desgraçado, Lisandro compreendia os reveses que estavam talhados para aqueles que não se resignavam a esse ‘caminho de glória’: “destinados a la frontera en castigo a alguna falta, real o imaginaria, y a quienes no se licenciaba jamás, aunque sus condenas estuviesen cumplidas” (HGC, p. 224). Ele é, portanto, o guerreiro-cativo que, ainda aos catorze anos, recebe sua sentença:

En esta tierra los hombres se forjan a caballo, con el fusil de la patria en las manos. He determinado que siga los pasos de su abuelo. Tendrá el destino ilustre que no fue para mí. Su abuelo hizo la independencia de la Patria. A usted le toca otra gesta decisiva: defender nuestra civilización contra el asedio de la barbarie” (HGC, p. 222).

Sem qualquer ousadia para fugir do destino imposto pela lógica paterna, Lisandro sofre do Complexo de Próspero, esse “conjunto de disposiciones neuróticas inconscientes que diseñan a la vez el paternalismo colonial y el retrato del racista cuya hija ha sido objeto de una tentativa de violación (imaginaria) por un ser inferior” (FERNÁNDEZ RETAMAR, 2006, p. 26)¹¹².

Nesse jogo dual e espelhístico entre o que se passa de um e de outro lado da rasura, a disputa memorial se estabelece como uma dobra singular que deixa entrever nuances silenciadas por meio do passado evocado de Dorotea e Lisandro. Assim, a cativa-guerreira, em seu discurso mnemônico, vai tecendo novos significados para o lugar/espço por ela habitado, engendrando saberes que lhe conferem um novo status identitário:

Le aseguro que el mundo del que me arrancaron, señor alférez, no era mejor que aquel en que viví después. Tuve suerte. Fui la mujer de un cacique y también su ministro. Me confiaron secretos, les escribí sus cartas para que se entendieran con los huincas. Eso supuso una mejora considerable en mi situación. Como ascender en la jerarquía del ejército” (HGC, p. 236).

¹¹² Retamar parte da análise da obra de Shakespeare – *Tempestad*, 1611 – para refletir sobre o personagem Caliban, um selvagem primitivo, escravizado pelo protagonista Próspero. Segundo ele, trata-se de um anagrama de canibal - usado para designar os nativos do Caribe que demonstra a índole colonial e antropofágica uma vez que essa figura disforme, em diversas releituras da peça, simboliza o mundo americano e, principalmente, os movimentos em defesa de traços de sua diferença cultural. Ao contrapô-lo ao personagem Próspero – quem reconhece a importância de Caliban para a manutenção dos privilégios que desfruta.

Por outro lado, o guerreiro-cativo, Lisandro Cáceres, também vai evocar o lugar por ele até então ocupado, ressemantizado, obrigatoriamente, pelo encontro com essa mulher que “aun con las ropas en estado deplorable, estaba impecablemente lavada y peinada, como el resto de las ranqueles, que tenían el hábito de meterse en el agua, por fría que estuviese con las primeras luces” (HGC, p. 235). As bases sob as quais o experiente soldado assentou uma sólida trajetória no exército não lhe permite alcançar como “una mujer, una cristiana, se permitía decirle que cuanto se había hecho por ella no servía para nada, que hubiera sido mejor que la dejaban en el lugar que había encontrado, o que había sabido construirse, en la Tierra Adentro” (HGC, p. 238).

Na boca precisa e sedutora de Dorotea, “siglos de moral y de catecismo quedaban destruídos de un soplo” (HGC, p. 237) e, aos poucos, o valente alferez que “había pasado la juventud peleando contra los ranqueles, en los fortines precários y volátiles como nidos de pájaro, que amenazaban con tambalearse y desaparecer a cada incursión india” vai se desconcertando. Lisandro Cáceres, diante dessa mulher que “pretendía parecer insólitamente versada en asuntos de guerra y de política” (HGC, p. 234) sente que sua vida “comenzó a presentársele como un monstruoso despropósito (HGC, p. 238).

A vida vivida e recordada de um e de outro lado da greta foi apenas possível para guerreirx e cativx porque ambos se entregaram ao esquecimento. Dorotea teve que se esquecer da vida cativa na estância de seu pai para poder assumir um papel protagônico entre os *ranqueles* e posicionar-se, insolitamente, como uma mulher versada em guerra e política. Já Lisandro, “a quien no era permitido pensar ni dudar” e que “encajaba como um engranaje que aún no ha gastado en la máquina ofensiva” (HGC, p. 229) también estava entregue ao ritmo oscilante do olvido que transformou “las ropas bien lavadas y planchadas, las galas de domingo” em “objetos tan lejanos e irreales como um grabado de otra época” (HGC, p. 223).

O encontro amoroso de guerreirx e cativx acontece, portanto, nesse espaço de disputa memorial que obriga os dois personagens a revisarem o papel social por eles desempenhado, os valores cultivados ao longo da existência, mas principalmente, a brutalidade e a falta de sentido do conflito:

- ¿La guerra? ¿Quién le está presentando batalla ahora? ¿Mujeres y chicos a los que toman prisioneros?

- No es su caso, precisamente. Me parece que a usted la liberamos.
- Tengo hijos indios. Y aparte de nosotros están todos los demás.
- Sus hijos son tan cristianos como indios, y nadie les hará daño, ni a ellos ni a los otros.
- ¿Estás seguro? Sé muy bien lo que pasa cuando los soldados entran a los toldos y se llevan mujeres (HGC, p. 233).

A perspicácia de Dorotea, que emerge da complexidade das experiências por ela vividas do outro lado da greta, arroja ao alferez para uma zona de desconforto, uma desordem que movimenta os construtos por ele defendidos do outro lado da fissura e o impossibilita de contestar às provocações da cativa-guerreira, “azuzado por perguntas que no podía responderse” (HGC, p. 242).

E cresce a tensão na narrativa. Entre acusativa e mordaz, Dorotea deixa entrever os motivos pelos quais deseja fazer a opção pelo deserto: “¿Con três hijos mestizos? No voy a mendigar el pan, ni para mí ni para ellos, en las mesas de mis parientes” (HGC, p. 235). E esse é o momento que o narrador borgiano gostaria de ter alcançado. No entanto, esse mesmo narrador, talvez tivesse se perguntado como o cativo exemplar Lisandro: “¿Qué pasaría cuando le llegase el momento de presentar a Dorotea y sus hijos a la tía, la única familia que le quedaba? ¿Iba a renunciar ella sus sueños de que se casara con una niña virgen de buena cuna?” (HGC, p. 242).

A contranarrativa lojiana aclara que não há espaço para a hibridez da família construída por Dorotea Cabral. Não há espaço para a autonomia que ela alcançou junto aos *ranqueles*. Não há, muito menos, espaço para a liberdade sexual que a fez aproximar-se do alferez. Mas o vínculo amoroso estava estabelecido: “Lisandro Cáceres estaba apasionado” e embora não conseguisse entender-se com Dorotea arrancando dela o assentimento definitivo sobre o atópico Cañumil, “un delincuente”, o guerreiro-cativo se entregava à suscetibilidade do corpo da cativa-guerreira, já que “el hombre es fuego y la mujer, estopa” (HGC, p. 243).

Para Barthes, isso acontece porque o corpo do ser amado se divide em dois: “de um lado, o corpo propriamente dito – sua pele, seus olhos – terno, caloroso, e, de outro, a voz, breve, contida, sujeita a acessos de distanciamentos, sua voz, que não dá o que o corpo dá” (2003, p. 93). Divididos ainda pela greta que mudava a visão de todas as coisas, os dois sujeitos amorosos precisaram entregar-se ao esquecimento que a fascinação pelo corpo do outro trazia: “solo el tacto, sin heridas, sin lastimaduras, sin

golpes. El tacto que anulaba la memoria del dolor, que todo lo volvía nuevo y gozoso” (HGC, p. 241).

O corpo assume, portanto, o lugar do esquecimento. Conforme explorado por Bernd, a “memória se enraíza no concreto, no espaço, nos gestos e nas imagens, servindo de fundamento para a construção identitária” (2013, p. 38). Esses lugares de memória - conforme a elaboração de Pierre Nora – “nascem e vivem do sentimento que não há memória espontânea, que é preciso criar arquivos, organizar celebrações, manter aniversários, pronunciar elogios fúnebres, notariar atas, porque estas operações não são naturais” (NORA, 1993, p. 13).

Como se situam no entrecruzamento entre o respeito ao passado – seja ele real ou imaginário – e o sentimento de pertencimento a um dado grupo, materializam-se nos museus, arquivos, cemitérios, coleções, tratados, atas, monumentos e toda sorte de outras associações que, conforme explica Bernd, são “criados para testemunhar ilusões de eternidade” (2013, p. 38). Podem ser materiais, funcionais ou simbólicos e carregam em si, uma vontade de memória, uma vez que “os lugares de memória são, antes de mais nada, restos. [...] São rituais de uma sociedade sem ritual, sacralidades passageiras em uma sociedade que dessacraliza, ilusões de eternidade” (NORA, 1993, p. 13).

No entanto, na narrativa lojiana, o corpo é um lugar de esquecimento. Por meio do toque que apazigua as feridas, a memória da dor é anulada e se estabelece o vínculo amoroso. E, conforme o conto explicita, esse procedimento desmemorial era prolífero e fazia abundar romances que “solían prosperar en los cuarteles inhóspitos, bajo las urgências del invierno, que entreteje los cuerpos como si fueran mantas y les encuentra a todos profundos parentescos” (HGC, p. 241).

O esquecimento, neste caso, não pode engendrar o apaziguamento das sofridas memórias. Mas pode, entretanto, assumir toda sua dimensão positiva no lugar-corpo que autoriza o romance entre Lisandro e Dorotea. Esse lugar de esquecimento possibilita e celebra a insolitez do desejo e é o ímpeto secreto que permite que os dois lados da greta, fronteiras concretas de visões de mundo opostas, se encontrem em uma terceira margem, uma zona liminar de fronteira difusa que faz possível o encontro amoroso entre guerreirx e cativx.

4.4 Quarto arraigo: os saberes e ignorâncias do professor e da rainha das Amazonas

A rememoração feliz de um vínculo afetivo é marcada, conforme explica Barthes, pela “intromissão do imperfeito na gramática do discurso amoroso” (2003, p. 237). Por essa razão, é que na primeira parte que compõe a narrativa *El maestro y la reina reina de las Amazonas*¹¹³ o leitor depara-se com a abundância das formas verbais pretéritas que ajudam a compor um insólito episódio vivido por um interiorano professor de Pueblo Viejo, na província de San Juan, em 1850.

Perdendo-se em meio a uma evocação passada, o professor que “aunque no posaba de atleta, era por entonces un hombre fuerte de treinta años” (MRA, p. 136), recorda-se que seus alunos de então “no sabrían mucho de letras pero desde los cinco años ya podían dar cátedra sobre equinos y yeguarizos y lujos de caballería” (MRA, p. 129). Absorvendo-se na lembrança, ele se depara com a imagem deslumbrante de um ginete que lhe “desbarató la clase” chegando “como um remolino de azogue, con un sonido de metales que chocan” (MRA, p. 129). Esse mesmo ginete se manteria, na incógnita do uso sobrecomum do substantivo, assexo até o final da aula, quando, já próximo da Plaza Mayor, tiraria o chapéu para cumprimentar o professor, deixando cair “sobre los hombros, dos trenzas negras” (MRA, p. 130).

Esse descobrimento, “tan intenso como la incisión rabiosa que el sol dejaba en los aperos de plata cuando se los avistaba de lejos” (MRA, p. 130) deixa o jovem professor desconcertado com a rememoração de como aquela mulher o mediu “de arriba abajo” e saiu sem dizer “una palabra” (MRA, p. 130). Desse encontro brusco, no entanto, ele confessa, embrumado, a esse destinatário ainda desconhecido: “aprecié los ojos garzos incompatibles con el color de la piel, y la boca grande y llena que se dibujaba sola, sin ayuda alguna del carmín de Chile” (MRA, p. 130).

O professor havia se encontrado com Martina Chapanay¹¹⁴, uma “salteadora de caminos” que prestava “servicios a los estancieros como baqueadora y rastreadora”. Uma

¹¹³ Para fins de citação, nesse estudo, para se fazer referência ao conto *El maestro y la reina de las Amazonas* se usará a sigla MRA. In: LOJO, María Rosa. *Amores insólitos de nuestra historia*. 2ª Ed. Buenos Aires: Aguilar, 2011, p. 129 -145.

¹¹⁴ Martina Chapanay, como todos os protagonistas dos contos analisados nesse capítulo, é um personagem histórico. Filha de um cacique huarpe chamado Ambrosio Chapanay e de uma crioula – Mercedes González,

mulher a que ninguém podia comparar-se para “guiar una caravana, o para recuperar a buen precio el ganado perdido...”. Martina, aquela que “nadie denunciaría o molestaría”, uma vez que “siempre ha repartido sus ganancias” com os pobres.

Diante desta versão feminina de Robin Hood, ele que apenas esperava pelo trabalho de um “abogado que manejaba un pleito por la herencia de un tio viejo” (MRA, p. 131) ia tomando consciência da fragilidade de sua condição financeira que “no daba para corceles de exposición como el que montaba Martina” (MRA, p. 132), mas que, mesmo assim, sonhava “en casarse con una señorita blanca y suavemente melindrosa, que tocara el piano, y hablara su poquito de francés, y supiera mover los tirabuzones y caminar en el medio de un miriñaque” (MRA, p. 138).

Essa reconstituição memorial de uma identidade profissional tem, segundo Candau, uma dupla função: por um lado, vincula o indivíduo a “poderes e saberes” e, por outro, se inscreve “nos corpos mesmos dos indivíduos” (2012, p. 119). Assim, o professor portenho que desconhece ainda “hasta lo que las piedras saben en San Juan” (MRA, p. 131) seria, literalmente, raptado, “atrapado en un lazo como ganado chúcaro, y envuelto en una nube de polvo y perplejidades” (MRA, p. 132). Prisioneiro de Martina, ele teria a imprevista função de ensinar “una india bruta, y además ladrona” a ler.

O período que durou essa empreitada não pode ser divisado temporalmente na narrativa. Apenas há uma referência à preocupação sentida pelo raptado: “no dejaba yo de pensar, por otra parte, en los alumnos que seguramente aún estarían sin maestro y en el abogado que aguardaba en vano y en cuyas manos se hallaba el pleito que podía sacarme de pobre” (MRA, p. 138). O que está claro, em contrapartida, é que Martina dedicou-se

ela foi casada com um montonero de Quiroga e lutou no famoso conflito entre unitários e federais já descrito nesse estudo. Depois da morte desse companheiro, conforme a biografia publicada por Marcos Estrada em 1962, esse lendário personagem se tornou uma famosa bandoleira que assaltava, roubava e distribuía entre os pobres o resultado das pilhagens. Foi tema de vários textos literários: *La Chapanay*, de Pedro Echagüe, publicado em 1884. Depois, em 1921, a partir de uma compilação feita pelo governo argentino dos relatos orais da região de San Juan, se arquivaram várias versões que integram o Arquivo Nacional de Antropología. Já em 1962, o estudo biográfico de Marcos Estrada intitulado *La Chapanay, realidad y mito* onde recupera outro texto, de 1865, escrito por Pedro Quiroga – *Martina Chapanay – leyenda histórica americana*. Entre outras incursões de Martina, há de se destacar o cancionero popular sanjuanino compilado em 1935 por Rogelio Díaz e Pascual José Gallardo. Essas referências servem para contextualizar a importância de Martina para a comunidade de San Juan e a importância diminuída de seu lugar como protagonista de um tempo. O conto de María Rosa Lojo a compara às míticas Amazonas que, igualmente, despertavam temor, mas ficaram impressas na memória das Américas como lendas distantes e fabulosas.

com um “rigor de ejército en el entrenamiento”, organizando “horários que cumplimentaba sin escamoteos” e aprendendo com “velocidad y solidez” (MRA, p. 137).

A tensão que se coloca nesse episódio com tintas profissionais e eróticas – “No se preocupe. Ya sé lo que es un varón desnudo, en el amor y en la guerra” (MRA, p. 136) – será o lugar ocupado pela palavra escrita como veículo de transmissão memorial. Aquela mulher que tinha “dos perros grandes que tenían pinta de haber peleado con tigres ‘y que’ se acostaban mansamente a sus pies” (MRA, p. 133) adivinharia a importância daqueles signos para imprimir, na memória cumulativa, as imagens insólitas que “ni los porteños ni los gringos le hubiesen creído” (MRA, p. 140).

Uma mulher que se dá conta de seu apagamento na memória cumulativa rioplatense e que, melindrada, adverte que se Domigo Faustino Sarmiento a tivesse conhecido, poderia ter reduzido três dos capítulos que compõe seu famoso texto - sobre o *rastreador*, o *baqueano* e *el gaucho malo* – em um único:

Si el señor Sarmiento me hubiera conocido – apuntaba Martina – podía haber los tres capítulos en uno. Tanto he guiado tropas, como he buscado hombres y animales, y también los he robado. Claro que si me hubiera mentado a mí quizá ni los porteños ni los gringos le hubiesen creído. Nadie supone que las mujeres hagan esas cosas (MRA, p. 140).

Além de tensionar as imagens flagradas pela memória cumulativa e problematizar as memórias feitas subterrâneas nesse processo, a narrativa coloca a escrita como o veículo responsável pela transmissão e cristalização desse conhecimento na modernidade. O desejo de Martina de aprender a ler demonstra que não se trata, então, de apenas reivindicar a justa memória desse passado, mas de provocar uma discussão sobre a preponderância de determinadas ferramentas para mantê-la e resguardá-la. O acesso à escrita¹¹⁵ é, nesse processo, tensionado como fator de marginalização de outros saberes.

Segundo Assmann, a transmissão memorial ocorre desde diferentes perspectivas: por meio da escrita, da imagem, do corpo e dos locais. A escrita, nesse processo, é considerada como um dos meios de eternização mais seguros contra “a segunda morte social, o esquecimento” (2011, p. 195). Essa percepção remonta à

¹¹⁵ Nesse estudo, já foi discutida a importância da oralidade nesse processo. No entanto, nesse conto, estão em jogo não apenas os relatos que a cultura popular assegurou e transmitiu ao longo do tempo sobre Martina. O letramento é denunciado como um elemento responsável pela exclusão dos saberes advindos das comunidades originárias. Martina, como detentora desse saber, não pode compartilhá-lo nem recebe a importância que poderia ter como forma de compreensão da realidade.

antiguidade e funda-se na tomada da escrita como “*médium* de memória que possibilita a autoeternização por meio da legibilidade controlada” (ASSMANN, 2011, p. 196). A transmissão, nesse sentido, reproduz também uma visão de mundo, uma forma de inteligibilidade da vida social e supõe, conforme explica Candau (2012, p. 124), a existência de produtores autorizados.

E Martina descobriria a potência dessa técnica de transmissão que as sociedades modernas passaram a utilizar quando, finalmente, é capaz de ler *Facundo o Civilización y barbarie*, texto escrito, conforme se sabe, por um produtor autorizado – Domingo Faustino Sarmiento. Assim, depois de terminado o processo de aprendizagem, entre irônica e cáustica, ela experimenta o significado concreto da chamada “legibilidade controlada”:

Se le hizo unas cuantas enmiendas, como era previsible, al retrato del caudillo. - Su señor Sarmiento a veces parece una vieja contando chismes, y suele equivocarse fiero, de medio a medio. Casi no acierta una, ni siquiera cuando dice que Facundo vivía corriendo tras hembras bonitas. Eran más las que a él le tenían echado ojo, tanto por su fama como por su fortuna. Tampoco es verdad que hiciese la guerra de puro bruto: tanto él como nosotros sabíamos bien lo que queríamos y lo que nos convenía. Pero sí me gusta cómo pinta al Tigre peleando. Es tal como si lo viera ahora mismo con los ojos. (MRA, p. 140).

O desconcerto de Martina frente à discrepância entre as descrições materializadas textualmente e aquilo que ela própria testemunhou evidencia a força centrípeta dos produtores autorizados que, longe de estabelecer relações horizontalizadas, fixam a prática de saberes de forma hierárquica e universal, naturalizando-os de forma reducionista. Por isso, Martina se ressentida das memórias que estão dirigidas aos episódios por ela, de certa forma, vivenciados. E as revisa.

Essa estratégia – de revisão - é entendida por Ansart como uma medida de proteção que resguarda o indivíduo diante dessas lembranças que lhe foram impostas e que, portanto, são formas de violência. O ressentimento, nesse processo, entendido como “um conjunto de sentimentos em que predominam o ódio, o desejo de vingança e, por outro lado, o sentimento, a experiência continuada da impotência, a experiência continuamente renovada da impotência rancorosa” (ANSART, 2004, p. 18) se apazigua no exercício autovalorativo que Martina faz de si, vendo-se pertencente à outra comunidade cultural:

Me parece que sus Amazonas son un cuento más grande que los del señor Sarmiento. Esos españoles les temerían a las hembras que no podían tener sujetas. No me extraña que hayan sido frailes los que escribieron eso. Y si lo

dice por mí, no me ha hecho ninguna falta vivir como amazona para saber lucirme en oficios de varones (MRA, p. 141).

Esse movimento de Martina não está imbuído pelo ódio. Ao contrário, burlona, ela encontra solidariedade na representação de outro grupo, as amazonas, com quem se identifica como vítima de uma representação (ou falta dela) e mantém uma cumplicidade afetiva. Nessa esteira, vale ressaltar que muito embora haja comunidades culturais em que os saberes se transmitem por outros meios como os ritos de iniciação, visões, aprendizagem por imitação, impregnação, Candau adverte que esse tipo de transmissão só se torna possível no seio daquela mesma comunidade. Isso acontece porque “transmitir uma memória e fazer viver, assim, uma identidade não consiste em apenas legar algo, e sim uma maneira de estar no mundo” (2012, p. 118). Por essa razão, Martina, a mestiça, filha do cacique *huarpe*, iria espantar-se com a simplicidade do aprendizado da leitura: “si me hubieran dicho antes que esto era tan fácil” (MRA, p. 137).

Há nessa observação, o assombro do personagem frente a um saber simples “leer me parece más sencillo que rastrear” (MRA, p. 137), mas que ocupa um lugar privilegiado, uma vez que como meio de transmissão memorial confere, também, “privilégios extracognitivos (sociais, políticos, culturais) a quem o detém” (SANTOS, 2010, p.197). Ela compreende bem o valor encetado por esse conhecimento em detrimento daquele compartilhado por sua comunidade cultural, tão mais complexo:

Imagínese: si a mi me basta ver unas gotas de agua sobre el pasto, o la manera en que se han quebrado unas ramas, para saber cuántos hombres pasaron por una senda, con qué carga, con qué cabalgadura, y hace cuánto tiempo, ¿cómo no voy a entender lo que quieren decir cuatro letras juntas? (MRA, p. 138).

Considerando que desde o século XVII, as sociedades ocidentais privilegiaram epistemológica e sociologicamente um determinado tipo de conhecimento, Boaventura de Souza Santos defende a aceitação da pluralidade de explicações ou concepções da realidade fundadas em uma racionalidade muito mais ampla que engloba saberes plurais, alternativos à ciência moderna e que articulam “novas configurações de conhecimento” (SANTOS, 2010, p. 141). Esta ecologia de saberes permitiria que a inteligência de Martina pudesse ser reconhecida como tal e não fosse relegada à condição de mito ou fábula extraordinária.

Assim, na recordação do professor, os saberes de Martina que, “como sus antepasados huarpes, curaba con yerbas: incayuyo y vira vira, peludilla y molle,

mastuerzo y palo de pichí, cola de caballo, raiz de calaguala, cáscara de chañar, mistol y culantrillo” (MRA, p. 144) são colocados em pé de igualdade com o saber produzido e transmitido nos livros que ela agora também era capaz de ler:

[...] a menudo esos libros mienten y traicionan. Porque descomponen y desfiguram, como un espejo equivocado, la realidad que otros construyen con sus cuerpos en el mundo exterior donde esos cuerpos sangran, sudan y gritan y penetran los unos en los otros, con los gestos del amor y de la muerte (MRA, p. 142).

A contradição entre os corpos que produzem o conhecimento veiculado nos livros e os que suam, sangram e gritam e penetram uns nos outros, pela morte e pelo amor tensiona os construtos objetivos e o raciocínio analítico – construtos basilares da ciência moderna - colocando-os par a par com a experiência sensorial e a memorização memorialística. Por essa razão, o conhecimento regulação contido nos livros que Martina agora tem acesso, são, para ela, como os rastros de “otras huellas, a descubrir otra clase de tropas en retirada, o de escondidas riquezas” (MRA, p. 143) que, de alguma maneira, contrapõe-se ao epistemicídio iminente de seus próprios saberes. Nesse ínterim, pode-se vislumbrar como o texto literário toca dois conceitos basilares de Boaventura de Souza Santos:

1) o conhecimento regulação: onde o saber é concebido como ordem e a ignorância como caos. Ao fazer referência às ‘mentiras’ e ‘traições’ dos livros, Martina coloca em xeque essa dicotomia.

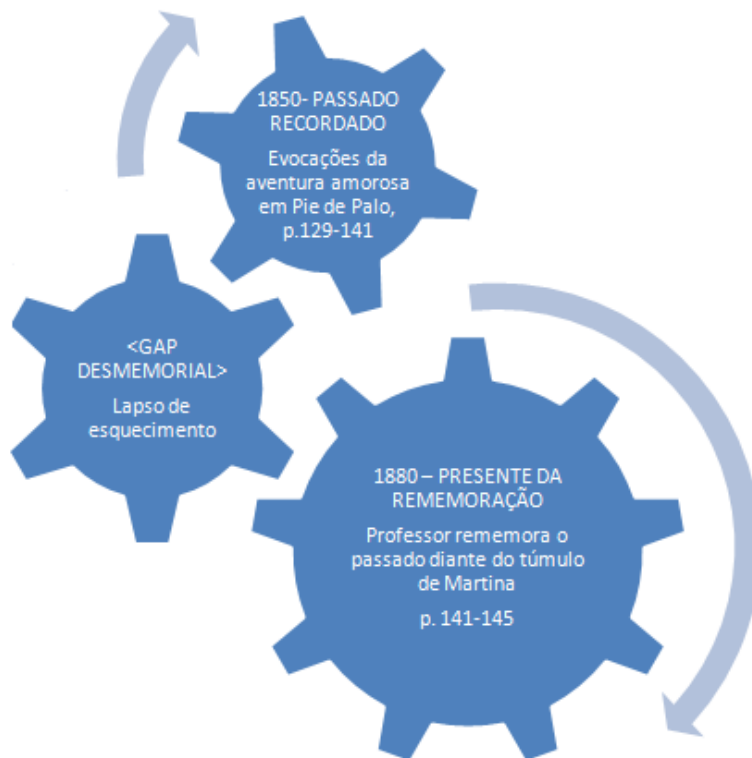
2) epistemicídio: refere-se à marginalização dos saberes alternativos pela ciência moderna. A narrativa enuncia/denuncia como o conhecimento acumulado por Martina não recebe o mesmo estatuto dos saberes do professor. Esse apagamento leva a um epistemicídio, ou seja, ao apagamento desses saberes e práticas. (SANTOS, 2010, p. 143).

Por meio da enunciação da regulação de saberes e da iminência do epistemicídio, o conto tensiona como o acesso ao conhecimento de outra comunidade cultural – o conhecimento moderno, transmitido pelos livros - torna mais evidente a marginalidade a que os saberes da comunidade originária, os *huarpes*, a que pertence Martina, foram relegados.

E aí reside a chave do enigma que explicaria, trinta anos depois, o motivo pelo qual o professor abandonaria a profissão. Não seria pela chegada da abastada herança do tio nem pelo status da profissão – “por su presencia y por su oficio – ¿De cuándo, acá, los maestros se han hecho ricos?” (MRA, p. 133). O professor desistiu porque, em “las sierras de Pie de Palo” ele teve “una alumna incomparable” (MRA, p. 144).

No cruzamento de conhecimentos e ignorâncias entre o insólito casal se estabelece uma questão sutil que é própria da ecologia de saberes: o que se aprendeu vale o que se esqueceu/desaprendeu? E nesse instante, a narrativa abre um grande *gap* temporal. Em primeiro lugar, porque o narrador das reminiscências não foi capaz de formular a pergunta efetivamente. E em segundo, porque a resposta só poderia ser dada diante de “una tumba igual que todas las otras, o acaso más sencilla: una laja blanca cercada por flores silvestres” (MRA, p. 141), o túmulo de Martina, em 1880, em Jáchal.

Muito embora a estrutura da narrativa esteja dividida em duas grandes partes: I-Pueblo Viejo y Pie de Palo, 1850 e II-Jáchal, 1880; há uma parte intermediária, silenciada que encerra toda a vida do professor desde que viu a Martina Chapanay pela última vez. Nesse intervalo de trinta anos, há uma fissura, uma zona de esquecimento que torna inacessível a compreensão do que se passou, conforme se pode visualizar no infográfico a seguir:



Infográfico 08: *A maquinaria da rememoração do conto El maestro y la Reina de las Amazonas* (p. 129-145)

O conto, portanto, possui três partes. Uma delas, apagada, é o vetor da narrativa, uma vez que é a vida trivial do professor que, diante do túmulo e dos feitos da Chapanay, se torna “muy poca cosa” (MRA, p. 144) e o faz, penitente, questionar-se: “lo que podría haber significado mi vida – si hubiera tenido el coraje de vivir con ella” (MRA, p. 145). O *gap* desmemorial instituído tem vital importância para a constituição da narrativa, uma vez que sua inexistência institui, simbolicamente, a inutilidade da vida de “señorito” escolhida pelo professor. É, portanto, a não-parte ou a entre-parte capital do enredo. O impacto que o leitor sente entre a sensível rememoração do encontro amoroso evocado e a tristeza diante de uma “sepultura que ahora parece una mesa de banquete” (MRA, p. 142) torna a narrativa sufocante.

A falta, portanto, dessa entre-parte que explicaria todos os não-ditos nesse meio tempo de esgotados trinta anos é crucial para o motor narrativo. Nesse *gap* desmemorial que pode até ser considerado como uma reserva de memória - mas que não está acessível no presente da enunciação - estariam os motivos pelos quais a vida tomou esse rumo que tem seu clímax na evocação diante da sepultura de Martina. O rastro narrativo deixado é

apenas a volta desse professor ao túmulo da Chapanay. A volta de um portenho ao túmulo de uma sanjuanina. E como a rastreadora e bandoleira que aprendeu a ler as gotas de orvalho e os pequenos ramos quebrados, o leitor também precisa fazer a empreitada de seguir esse vestígio para poder preencher esse lapso desmemorial.

Nesse processo, há de se recuperar a referência clara ao conflito que o famoso companheiro de luta de Chapanay, Juan Facundo Quiroga, protagonizou e que se articula de forma subterrânea na narrativa por meio da alusão ao local de origem do professor – Buenos Aires – e à incapacidade desses mesmos portenhos em admitir que essa valente mulher fosse uma protagonista do conflito, assim como “la mujer de Peñalosa, Doña Victoria Romero, tan dura y tan leal como Martina misma” (MRA, p. 142). Nas entrelinhas do texto, portanto, está imbricado o conflito entre unitários e federalistas, entre Buenos Aires e San Juan, entre Sarmiento e Quiroga e, por extensão, entre o mundo do professor e o da rainha das Amazonas.

É esse conflito que, desemaranhado apenas diante da morte de Martina revela o arrependimento do professor que temendo que “el ánimo no se le enfríe y resplandezca sin perderse en la oscuridad donde los signos se borran y todo parece inhóspito y desabitado” (MRA, p. 142), movimenta as evocações passadas do insólito encontro amoroso com a bandoleira. São estas evocações memoriais, no entanto, que lhe permitem arraigar-se nessa territorialidade física e simbólica para encontrar-se uma vez mais com Martina: “Yo le llevo un chifle de aguardiente, como en las noches de Pie de Palo [...] Empiezo a beber, pero derramo primero un poco sobre la tierra para que se alegren los dioses” (MRA, p. 142). Nesse ritual reconciliatório, o narrador se pergunta o motivo que o levou ao túmulo dessa amazona: “¿Estoy esperando que Martina Chapanay me pida cuentas de mi vida? [...] ¿Qué podría yo contarle a cambio?” (MRA, p. 144). Então, reconhecendo sua própria insignificância diante do fascínio despertado pela escassamente lembrada filha do cacique *huarpe* Ambrosio Chapanay, o professor lhe rende as honras da rememoração e permite ao leitor conhecer essa mulher que manejou com total liberdade sua vida sexual e sentimental, escolhendo a gosto companheiros e inimigos ocasionais:

Estuvo en las montoneras, peleó junto a mujer de Peñalosa. [...] Bebió y jugó en las pulperías, perdió y volvió a ganar las prendas del alazán, visteó y desafió a duelo a rivales ya a insolentes. Liquidó a Mamerto Cuevas, pulpero de Nonogasta, que la había tomado por una cuartelera, para que purificase sus malos pensamientos con un vestido de ángel. Se le murieron, con el tiempo, el

lujoso alazán y sus dos perros bravos. Y también le asesinaron al Chacho sin que pudiera defenderlo [...] Había puesto su persona, y a los doscientos montoneros – gauchos e indios – que por entonces comandaba, al servicio de la paz traída por la derrota. El general Arredondo la indultó y la incorporó al ejército con el grado de Sargento Mayor. [...] Entre la gente de Arredondo encontró a Irrazábal, en el baile que festejaba una reconciliación que siempre sería incompleta, y le mandó sus padrinos para retarlo a duelo. Pero el día de la pelea, aunque el Mayor Irrazábal, fue quien eligió las armas, empezó a temblar como si lo atacaran tercianas, y el sable que ya no volvió a levantar honrosamente se le cayó frente a Martina. Arredondo tuvo que trasladarlo fuera de la provincia, para que no lo insultasen mentándole su vergüenza (MRA, p. 143-144)

O professor, como o sujeito amoroso barthesiano, conjura: “um dia, eu me lembrarei da cena e me perderei no pasado” (2003, p. 237). No entanto, a anamnese que, ao mesmo tempo, o satizfaz e dilacera, devolve-lhe, também, generosa, o sentimento de pertença: “no pensaré más en lo que podría haber sido mi vida” (MRA, p. 145). E uma vez mais, o professor se entrega à volúpia da lembrança de

los pechos al rescoldo de la luna, húmedos y precisos como lábios, con el brillo mate de la alpaca lustrada, pero tan cálidos como si mis manos hubieses sido hechas para tocarlos. Los dos pechos siempre jóvenes, enteros y perfectos de Martina Chapanay, más hermosa que la Reina de las Amazonas (MRA, p. 145).

4.5 A conformação da segunda frontaria: a sensibilidade dos arraigos memoriais

Findada a análise do *corpus* de contos que conformam a estética da desmemória, é preciso retomar a potência da frontaria que conota, de acordo com Trigo (1997), “una transitividad donde predomina la acción, la movilidad, la inestabilidad y la lucha” em uma encruzilhada marginal onde se regulam palavra e silêncio, identidade e alteridade. Nesse processo, a intrincada malha perfilada pela mecânica desmemorial e os encontros amorosos funciona como o agenciamento móvel e inestável onde essa luta - que possibilita a abertura da frontaria - se avoluma. Ao tocar os sentidos que a memória cumulativa não pode reter a partir dos vínculos afetivos, os contos de María Rosa Lojo celebram a sensibilidade das memórias das/nas Américas e isso contém toda a insoliteza das tramas narrativas.

A fronteira aberta pelos arraigos (des)memoriais se concentra, portanto, no lugar dado àquilo que sempre foi considerado tema de fofocas e ruídos dentro da história hegemônica. A memória cumulativa, mantendo seu caráter historiográfico objetivo e hegemônico, não se preocupou com a importância dessas anedotas para o entendimento holístico dos momentos passados e excluiu das representações, sistematicamente, o próprio teor da vida, ou seja, “aquilo que mobiliza as paixões e os sentimentos, impele as ações e regulamenta os gestos, sacramenta valores e virtudes e condena vícios e pecados” (PESAVENTO, 2007, p. 09).

Dessa forma, a recuperação dos sentidos conferidos à vida em um dado momento do passado exige uma postura fundada em formas distintas de apreensão do mundo que, de acordo com Pesavento, estão além do conhecimento científico:

As sensibilidades corresponderiam a este núcleo primário de percepção e tradução da experiência humana que se encontra no âmago da construção de um imaginário social. O conhecimento sensível opera como uma forma de reconhecimento e tradução da realidade que brota não do racional ou das construções mentais mais elaboradas, mas dos sentidos, que vêm do íntimo de cada indivíduo (2004, s/p).

Essa captura sensível da motivação, das razões e dos sentimentos que explicitam as diferentes formas de agir e pensar dos homens em cada momento da história exigirá, segundo Gruzinski, o vasculhamento das reações íntimas dos indivíduos, das contradições abertas ou encobertas em um processo que “excava destinos, exuma afetos, para reinscrevê-los em conjuntos significativos mais vastos, grupos, clãs, facções, classes, conjuntos, que eles iluminam a seu modo, restituindo-lhes uma complexidade quase sempre escamoteada ou negada” (2007, p. 08).

Nesse sentido, a desmemória funciona como um dos mecanismos estéticos que abala a forma como a memória – funcional e cumulativa – apreendeu a experiência colonial ibérica e deixa exposta a ferida do entrecruzamento de patrimônios étnicos e culturais que, como foi exposto nas análises dos contos, estremecem as formas etnocêntricas, relativam os binômios que forjaram a identidade das Américas, descolonizam e trazem mais complexidade à representação das zonas marginalizadas.

Nessa perspectiva, é preciso ressaltar que os enredos entramam a subjetividade de algumas figuras históricas reconhecidas e de outras subalternizadas com as imagens cristalizadas de representações hegemônicas tendo como liame condutor, encontros

amorosos verossímeis, mas pouco prováveis. Esse artifício narrativo é usado, ao mesmo tempo, como forma de avivar e emoldurar os relatos, mas também como a inscrição do teor da vida, da sensibilidade que Gruzinski considera como responsável por “rejuvenescer a história do político, fustigar a história das imagens trazendo para o primeiro plano os mecanismos da recepção e da absorção, agitando a história das artes, explorando a percepção de estilos, das modas, perseguindo a menor inflexão dos gostos” (GRUZINSKI, 2007, p. 08).

Assim, o horizonte estético da desmemória é explorado nas análises das narrativas a partir da explicitação da maquinaria da pragmática do esquecimento. Os *gaps*, as fissuras, os lugares de esquecimento e as caixas mnemônicas responsáveis pelo embrumamento da anamnese são colocados, lado a lado, com os arraigos memoriais neles forjados deixando explícitas as marcas sensíveis das emoções e da reação dos sentidos frente à animalidade da experiência humana, descrevendo experiências que antecedem a reflexão racional e se centram na reação do próprio corpo quando friccionado com a realidade. Sob esses construtos é que as narrativas analisadas forjam a dimensão da sensibilidade dos arraigos memoriais:

A ACEITAÇÃO DA BÁRBARIE: No conto Amar a um homem feo, Sarmiento, responsável pelo levante do binômio civilização x barbárie - cristalizado na constituição identitária das Américas - se confronta com o impossível do desejo que o faz assumir, por meio do esquecimento deliberado, a representação que ele próprio havia escolhido para si. A aceitação da barbárie que cada um traz em si torna-se essencial para a efetivação do vínculo amoroso e expõe, sensivelmente, a fragilidade dessa dicotomia.

A FERIDA DESCOLONIAL: Ao explorar a força da colonialidade na constituição das identidades, o conto Té de Araucaria expõe a ferida aberta pela colonialidade por meio da exploração do vínculo afetivo de Manuela com John Clayton. Tensionado por esse encontro, o personagem enfrentará a náusea de compreender-se/ver-se/perceber-se como objeto conquistado e coisificado. O desconforto dessa verdade – reserva memorial apreendida e recuperada por meio do amargo chá de araucária – desentranha um passado que ainda não tem conjurado um futuro. Essa incerteza, tão humana, encerra a dinâmica política das sensibilidades que pode, conforme explicita Pesavento, mobilizar reações e tomadas de iniciativa.

A FISSURA: O conto *Otra historia del guerrero y de la cautiva* opera uma transgressão difícil de ser enunciada. Por meio do (des)encontro amoroso de Dorotea Cabral e Lisandro Cáceres os papéis que foram, comumente, representados pela memória cumulativa no processo de conquista do deserto – alegoria última de todo encontro com a alteridade – se invertem. A decepção do alferez com sua trajetória de guerreiro-cativo dentro do exército denuncia a objetificação dos indivíduos que, embalados por promessas de honra e glória, sacrificaram-se sacrificando outros. O conto aponta a impossibilidade de existência de vencedores nesse conflito e demonstra as fissuras que desintegram os estamentos que foram usados para justificá-lo por meio da entrega aos apelos do corpo, local de esquecimento.

OS SABERES E AS IGNORÂNCIAS: Entre Martina Chapanay, sujeito identificado - localizado histórica e socialmente - e o professor primário - imagem difusa de um conhecimento eurocentrado - emerge a problemática da ecologia dos saberes. O esquecimento, motor dessa engrenagem, coloca em evidência, a dor de não ter coragem de assumir essa pluralidade. Por essa razão, o encontro erótico-epistêmico tensiona as matizes de poder que, ao longo da história moderna, relegaram a um segundo plano os saberes dos povos originários e deixa entrever, sensivelmente, a relativização das ignorâncias compartilhadas.

O delineamento dessa segunda fronteira conjuga, como se percebe, a potência da sensibilidade desde sua perspectiva estética que, conforme afirma Pesavento, não se restringe à sua associação com o belo, mas se relaciona, fortemente, com “aquilo que provoca emoção, que perturba, que mexe e altera os padrões estabelecidos e as formas de sentir” (2007, p. 21). Por essa razão, no decorrer das análises, foram priorizadas duas esferas distintas - – *studium* e *punctum*¹¹⁶ – ou seja, de um lado, a absorção do conjunto de referências que constituem o arcabouço teórico da crítica literária e, de outro, a apresentação do teor da vida que incide, diretamente, naquilo que toca sensivelmente os indivíduos, o amor:

¹¹⁶ Trata-se de um conceito elaborado por Roland Barthes em 1980, na obra *A câmara clara*. Esse livro tornou-se um clássico da fotografia. O *studium* se refere à parte objetiva e o *punctum* está relacionado à subjetividade. Sandra Pesavento retoma esses dois conceitos ao delinear as sensibilidades da história e considera que o *studium* se configura naquilo que é dedutivo e explicativo da realidade, já o *punctum* se refere às emoções, às sensações, aquilo que atinge os sentidos do indivíduo: “Neste trabalho, os dois conceitos barthesianos são usados à luz dessa abordagem.

O *studium* pertence ao campo dos saberes da cultura, reenvia ao conjunto de informações e de referências que constitui nossa bagagem de conhecimento adquirido sobre o mundo e que nos permite buscar as razões e intenções das práticas sociais e das representações construídas sobre a realidade. O *studium* é dedutivo e explicativo da realidade. Já o *punctum* incide sobre as emoções, sobre aquilo que nos toca na relação sensível com o mundo, refere-se ao que emociona, ao que passa pela experiência, pelas sensações. O *punctum* opera como uma ferida, é algo que nos atinge profundamente e frente ao qual não ficamos indiferentes (PESAVENTO, 2007, p. 13).

Nesta perspectiva, buscou-se manter, na medida do possível, os fragmentos textuais que foram cruciais para o estranhamento sensorial sofrido ao longo das análises e que permitiram perceber, sentir, sofrer, desejar e nausear a realidade dos sentimentos ocultos e sequestrados no/pelo tempo. Nessa análise-encontro, tal como se explicitou, as feridas abertas pela sensibilidade convergem para a violência da colonialidade que, ao ser tocada pela dinâmica da desmemória, questiona as significações passadas pela potência do imaginário ficcional.

E, de súbito, desvela-se a percepção de que a sensibilidade, como forma legítima de apreensão do mundo, esquadrinha outro tipo de insolitez: a da contemporaneidade que, entre corajosa e prepotente, anseia pela tradução das subjetividades e dos sentimentos em materialidades objetivas e palpáveis, historicizadas e socializadas numa dinâmica que rompe com a dualidade razão x emoção, subjetividade x objetividade, público x privado, coletivo x íntimo.

Esse ensejo, materializado nos contos analisados por meio das rasuras e arraigos desmemoriais, demonstra que muito mais que capturar o passado por meio dos sentidos e das experiências íntimas dos vínculos afetivos, a sensibilidade da estética da desmemória assume, concomitantemente, o lugar de exemplo concreto da dinâmica interativa desse presente enunciativo que se converterá, posteriormente, em rastro estético que outros vasculharão para compreender o apego “ao charme que se encontra presente em toda essa aventura de conhecimento...” (PESAVENTO, 2007, p. 21).

**5 COMPARANDO FRONTARIAS – A DISTÂNCIA E AS ESTÉTICAS
DESCOLONIZADORAS**

Todos os tempos são, para quem experimenta sua contemporaneidade, escuros. Contemporâneo é quem sabe ver essa sombra, quem está em condições de escrever umedecendo a pena nas trevas do presente. Mas o que significa "ver a escuridão", "perceber a sombra"?
Agamben (2009)

Nesse capítulo conclusivo, busca-se, por meio de um movimento convergente, enlaçar as análises realizadas ao longo dos quatro primeiros capítulos captando as intersecções e confluências que constituem a rede fundada pela experiência da distância na literatura rio-platense contemporânea. Para tal, as mobilidades transculturais e intersubjetivas – enquanto motores do processo criativo de Josefina Plá e María Rosa Lojo – são tomadas como matizes das sombras que compõe o presente das práticas literárias, no horizonte/frontaria articulado pelas/nas estéticas do dilaceramento e da desmemória.

Assim, em um primeiro momento, busca-se refletir sobre o protagonismo do conto na contemporaneidade. Esse gênero, que sempre se manteve como artefato marginalizado pelo *mainstream* das produções artísticas das comunidades literárias, assume, nessa pesquisa, sua ‘escuridão’ e a devolve ao presente tensionando, nesse processo, a capacidade de mensurar, dizer, sentir e (re)presentar dada, *a priori*, à complexa arquitetura dos romances. A própria concepção de contemporaneidade, nesse ínterim, se converte em uma chave interpretativa para refletir sobre os espectros que compõe essa marginalidade.

Em seguida, de forma comparativa, vão sendo friccionadas as produções contísticas de Josefina Plá e de María Rosa Lojo dentro da comunidade literária do rio-da-Prata desde as dimensões assumidas pelo dilaceramento e pela desmemória. O termo comunidade, nesse caso, é usado para designar a qualidade daquilo que é comum dentro de uma territorialidade geográfica ou simbólica. Do latim *communitas*, essa expressão se refere àquilo que é *communis*, ou seja, comum, geral e compartilhado por muitos. Trata-se, portanto, de uma unidade singular que pertence a uma instância mais ampla, mas que, por compartilhar uma forma de estar-no-mundo específica, diferencia-se da totalidade do conjunto sem isolar-se completamente.

Pode-se tomar a comunidade literária como uma rede¹¹⁷, ou seja, uma espécie de instrumento analítico-metodológico que permite acercar-se das práticas literárias – e artísticas – dentro de uma territorialidade simbólico-cultural que se estabelece em uma dinâmica intensa de articulação e rearticulação de seus atores¹¹⁸. A rede, nessa perspectiva, constitui-se como “uma abstração de primeiro grau da realidade, e contém a maior parte possível da informação sobre a totalidade da vida social da comunidade à qual corresponde” (BARNES, 1987, p. 166).

A comunidade literária - tomada como uma rede - assume um papel preponderante na construção das relações entre os diversos atores que interagem na conformação das práticas artísticas, gerando e regulando os processos de produção e recepção por meio de três dispositivos¹¹⁹ distintos:

1) dispositivo do mercado editorial formado pelos grupos editoriais, agentes literários, editais governamentais que estimulam a produção, tradução e distribuição dos produtos literários.

¹¹⁷ O conceito de rede é amplamente utilizado pelas ciências sociais, em especial pela antropologia. Segundo Enne (2004), há uma pluralidade de acepções em relação ao termo, mas, de certa forma, todas convergem para a percepção de que uma rede constitui as relações de atores. Conforme aponta, “as sociedades complexas não podem ser percebidas a partir de uma dicotomia entre a estrutura social e a estrutura cultural, pois os fluxos de informações e idéias, sua materialização e distribuição, são fatores ordenadores e reordenadores das composições sociais, fazendo com que estas sejam marcadas por uma constante mobilidade. Segundo ele, a grande preocupação dos atores sociais envolvidos na construção das sociedades complexas diz respeito à administração desses fluxos de informação, que devem ser materializados, tornados públicos e distribuídos de acordo com as demandas dadas pelas interações sociais” (2004, p. 268). Nesse estudo, o conceito de rede – como base para o desenvolvimento da ideia de comunidade literária – tornou-se basilar, na medida em que possibilita dar ênfase aos fluxos e mobilidades culturais.

¹¹⁸ Segundo Long e Van der Ploeg, o conceito de ‘ator’ se contrapõe às análises estruturais e estruturalistas. Partindo do pressuposto que existem forças externas que condicionam as mudanças estruturais, mas que elas não podem ser consideradas como únicas e exclusivas, se delinea o conceito de ator, pois “todas as formas de intervenção externa invadem necessariamente os mundos da vida dos indivíduos e grupos sociais afetados, por isso elas são mediadas e transformadas por esses mesmos atores e estruturas locais” (1994, s/p).

¹¹⁹ O conceito de dispositivo é exposto por Agamben em *O que é o contemporâneo e outros ensaios* (2006). Tomando o termo de Foucault, o teórico italiano amplia o sentido do conceito tomando – o desde um viés hodierno. O dispositivo passa a ser “qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de modelar, determinar, orientar, interceptar, controlar e assegurar os gostos, as condutas, as opiniões e os discursos dos viventes” (2009, p. 12). Para ele, os dispositivos que surgem a partir de novas formas de comunicação (a Internet, os celulares, a TV, as câmeras de monitoramento, etc.) não constataam a produção de um sujeito real, mas uma “recíproca indiferenciação entre subjetivação e dessubjetivação”. Trata-se de uma relação arbitrária onde a produção de subjetividades, tal qual endossava a perspectiva focaultiana, se encontra em declínio.

2) dispositivo da crítica acadêmica constituído pelos grupos de pesquisa e linhas de investigação, revistas e periódicos científicos que, ao analisar determinadas práticas, delineiam e fomentam essa representatividade dentro da comunidade.

3) dispositivo de regulação e classificação que atravessa os dois segmentos anteriores explicitado no galardoamento de prêmios e condecorações que, invariavelmente, vão constituindo o cânone.

Esses três dispositivos, inerentes a todas as comunidades literárias estabelecidas ou em processo de constituição não se articulam de forma homogênea ou explícita. O conjunto de ações se estabelece, na maioria das vezes, de forma indireta e subjacente. No entanto, a horizontalização dessas relações consolida a apropriação e a valorização simbólica das práticas literárias do grupo em relação à comunidade a que pertence. Assim, além de compartilhar os processos históricos e identitários já mencionados ao longo desse estudo (os processos de colonialidade e as intensas mobilidades migratórias no Atlântico Sul), a comunidade literária do rio-da-Prata também compartilha e se articula, muito embora não seja o objeto de interesse deste estudo, por meio do jogo entre esses três dispositivos que, subjacentes a essas produções, são parte integrante do processo de produção e recepção das práticas literárias dessa comunidade.

Ainda no que se refere à comunidade do Rio-da-prata, a estética do dilaceramento e da desmemória podem ser tomadas como resultado desse conjunto de ações fundado, como se defendeu ao longo desse estudo, nas mobilidades culturais que as constituem e as atravessam continuamente. Essa proposição é corroborada pela percepção de Elizabeth Bott, para quem “o conceito de rede é fundamental em situações em que a categoria *grupo* não consegue dar conta da complexa mobilidade entre os sujeitos que estão se relacionando socialmente” (apud ENNE, 2004, p. 264).

Por essa razão, as estéticas do dilaceramento e da desmemória se inserem, nesse sentido, como paradigmas próprios do ‘estar-no-mundo’ dessa comunidade literária. Como tal, eles podem transcender a espacialidade geográfica em que se inserem, uma vez que a territorialidade não se institui apenas por meio do delineamento geográfico e se atrela aos aspectos simbólico-culturais que mantêm e desenvolvem em um grupo o sentimento de pertença. Por essa razão, o delineamento das convergências e intersecções que emergem das análises feitas – tanto no aspecto temático como formal – servem como

dispositivos articuladores da singularidade dessa comunidade ao esquadrihar a emergência da América profunda atrelada aos processos (des)memoriais.

5.1 A contemporaneidade e o gênero conto

Para Agamben, a contemporaneidade, enquanto dispositivo de análise, torna-se fugidia e, em certa medida, submetida ao lugar de enunciação ocupado pelo sujeito interpretante. Nesse entendimento, há sempre de se perguntar, tal qual o teórico: “De quem e do que somos contemporâneos?” (2009, p. 57). Essa relativização coloca a contemporaneidade, enquanto conceito, em um lugar de permanente deslocamento, mostrando que a relação com o objeto é fundamental para propor essa designação.

Além disso, na perspectiva agambendiana, a contemporaneidade emerge como a intempestiva vontade do sujeito em acertar as contas com seu tempo. Trata-se de uma proposição baseada nas ideias de Nietzsche para quem, explica o teórico italiano, o verdadeiro contemporâneo é aquele

que não coincide perfeitamente com seu tempo, nem está adequado às suas pretensões e é, portanto, nesse sentido, inatual, mas exatamente por isso, exatamente através desse deslocamento e desse anacronismo que ele é capaz, mais do que os outros, de perceber e apreender o seu tempo (AGAMBEN, 2009, p. 58).

A percepção e apreensão do tempo contemporâneo ocorrem, nesse processo, não pela clareza que se tem em relação ao observado, mas pelos apelos obscuros que interpelam o sujeito, fazendo-o tensionar o presente da enunciação. Por essa razão, defende Agamben, que o sujeito contemporâneo é o responsável por perceber “a sombra de seu tempo como algo que lhe incumbe e que não cessa de interpelá-lo, algo que, mais do que qualquer luz, se refere direta e singularmente a ele” (2009, p. 63).

Nesse jogo de luz e sombras, o presente é, de acordo com Agamben, um encontro pontual ao qual sempre se chegará tarde e, por essa razão, manter o olhar fixo sobre as sombras de uma época, significa também perceber a dimensão de luz que vai sendo emanada em direção a um sujeito observador que

É também quem, dividindo e interpolando o tempo, está em condições de transformá-lo e colocá-lo em relação com os outros tempos, ler nele a história de maneira inédita, "encontrar-se" com ela segundo uma necessidade que não provém absolutamente de seu arbítrio, mas de uma exigência à qual ele não pode deixar de responder. É como se essa luz invisível que é a escuridão do presente projetasse sua sombra sobre o passado, e este, tocado por seu feixe de sombra, adquirisse a capacidade de responder às trevas do agora (AGAMBEN, 2009, p. 72).

Nessa perspectiva, a atualidade dos apelos da América profunda que desbordam na ficcionalização da memória cumulativa e funcional dos contos analisados ao longo desse estudo converte-se em uma urgência intempestiva que conjura as sombras do passado, mas também as delineiam como respostas da comunidade literária rio-platense a esse passado que é tocado para clarear, também, as sombras do presente. Por essa razão, pensar o conto contemporâneo é, nesse ínterim, pensar as práticas literárias dessa comunidade como interpelações pulsantes que obrigam o sujeito interpretante a deslocar-se, mobilizar-se e reterritorializar-se em novas formas de pensar, sentir e vivenciar as Américas.

Esta é a razão pela qual, contrariamente à possibilidade de considerar, com Oviedo¹²⁰, a contemporaneidade como um movimento que nasce aproximadamente em 1920, “la fecha alrededor de la cual se produce el primer impacto de la vanguardia europea entre nosotros”(2003, p. 12), esse estudo opta por desorientar-se da rota cronológica e periodística normalmente utilizada para esquadrihar as práticas literárias, tomando o contemporâneo por aquilo que desperta o desejo de apreensão, que interpela o sujeito no presente da enunciação fazendo-o estabelecer “uma relação singular com o próprio tempo” aderindo e, “ao mesmo tempo, tomando distância dele” (AGAMBEN, 2009, p. 58).

Nesse sentido, ao tomar a produção contística de Josefina Plá e de María Rosa Lojo como contemporâneas, esse estudo reitera a força da interpelação feita por esse conjunto de textos dentro da comunidade literária do Rio-da-prata, entendendo-os como potências interpretativas do presente que - no sentido agambendiano - lançam “em pleno

¹²⁰ Na *Antología del cuento hispanoamericano contemporáneo*, Oviedo opta por considerar como conto contemporâneo todas as produções posteriores a 1920. Essa escolha tem duas justificativas: a primeira é que, para ele, em 1920 ocorre o impacto da vanguardia na produção literária hispanoamericana - “ya que ese fenómeno marca el arranque de una etapa radicalmente nueva para el género <cuento>: la que podemos llamar de contemporánea” (2003, p. 12). A segunda justificativa é que essa data coincide com o fim da compilação de textos que ele havia publicado anteriormente, - *Antología crítica del cuento hispanoamericano – del romanticismo al criollismo*. Por essa razão, nesse estudo, a contemporaneidade é tomada no sentido dado por Agamben, partindo do questionamento que o contemporâneo sempre se estabelece em relação a um sujeito que tem um lugar de enunciação (um presente) definido.

rosto, o feixe de trevas que provém de seu tempo” (AGAMBEN, 2009, p. 65). Nesse processo, inevitavelmente, o conto – enquanto gênero - converte-se em uma vertente formal dessas sombras que vai sendo esmiuçada desde seu lugar marginalizado para, gradativamente, aportar outras luzes para o presente da enunciação.

Segundo Siles, “a partir de las décadas de 1950 y 1960 se crearon condiciones específicas para que las poéticas relacionadas con la brevedad comenzaran a expandirse” (2007, p. 09). Nessa mesma esteira de raciocínio, para Ricardo Piglia, os 60’ não podem ser entendidos como um período, uma época, “sino como una posición” (2014, p. 90), pois o gênero conto, tradicionalmente definido por sua extensão, vai ganhando força na medida em que vincula a unidade de sentido/de efeito à rapidez, mobilidade e fluidez das comunidades culturais. Essa liquidez, na percepção de Zygmund Bauman, é uma imagem potente para pensar a condição contemporânea porque

Os fluidos se movem facilmente. Eles 'fluem', 'escorrem', 'esvaem-se', 'respingam', 'transbordam', 'vazam', 'inundam', 'borrifam', 'pingam', são 'filtrados', 'destilados'; diferentemente dos sólidos, não são facilmente contidos - contornam certos obstáculos, dissolvem outros e invadem ou inundam seu caminho... Associamos 'leveza' ou 'ausência de peso' à mobilidade e à inconstância: sabemos pela prática que quanto mais leves viajamos, com maior facilidade e rapidez nos movemos (BAUMAN, 2001, p. 08).

Numa sociedade fluída, a rapidez do movimento se associa a um estilo de vida em que a compressão do tempo engendra a sensação agonizante da impossibilidade de acompanhar as mudanças constantes e frenéticas. Os indivíduos, lançados nesse fluxo, consomem velozmente os produtos culturais que, cada vez mais imagéticos, disseminam-se por meio de diferentes dispositivos de comunicação que vão se desenvolvendo a partir de um fluxo tecnológico difícil de mensurar. E nesse contexto, o conto, enquanto gênero breve, desponta como uma das manifestações literárias que se encaixam perfeitamente nesse novo modo de estar-no-mundo.

Na base da metáfora cortazariana que considera o impacto causado pela leitura de um conto a um verdadeiro *knockout*; em posição contrária ao romance, que se articula em *rounds*, subjaz um aspecto fundacional para as produções do ‘novo milênio’ articulado por Calvino – a rapidez. Segundo ele, o êxito do escritor “está na felicidade da expressão verbal, que em alguns casos pode realizar-se por meio de uma fulguração repentina, mas que em regra geral implica uma paciente procura do *mot just*, da frase em que todos os elementos são insubstituíveis” (2010, p. 61). Essa ideia de fulguração

repentina se aproxima deveras da unidade de efeito – defendida por Alan Poe na *Filosofia da Composição* – como elemento chave na composição de um conto e é difícil, conforme defende Calvino, “manter esse tipo de tensão em obras muito longas” (2010, p. 61).

Trata-se da defesa de uma densidade especial, circunscrita “aos tempos cada vez mais congestionados que nos esperam” (CALVINO, 2010, p. 64), encerrada na página, onde a concisão se torna imprescindível. A brevidade, a intensidade, a unidade de efeito e a concisão, elementos clássicos e tradicionalmente usados pela crítica para definir/classificar/avaliar esse gênero literário são tomados, nesse estudo, como resultado de uma visão de mundo onde a compressão do tempo-espaco exige formas de expressão mais ligeiras, mas não fugazes. Como prática literária fundada na expressão rápida e fluída, o conto se adapta ao ritmo frenético da vida urbana e responde às inquietações e ao desejo de fruição de forma densa, mas acelerada.

Por essa razão, o conto que, durante largo tempo, ocupou um lugar secundário enquanto gênero literário assume, nesse momento, uma condição especial enquanto forma privilegiada de expressão das novas idiossincrasias que se estabelecem contemporaneamente. Para Gabriela Mora é “inadmisibile el juicio de que el cuento, por su extensión más breve (comparado con la novela) represente una forma de menor complejidad” (1993, p. 138). Em tempos de descentramento e multiplicidades, o que se considerava como um espectro negativo parece assumir a configuração de resposta à complexidade dos tempos pós-modernos e a sombra que pairava sobre o gênero é pensada, então, desde sua potência iluminadora.

Além disso, interessa a este estudo, além da observação das sombras/iluminuras arrojadas sobre a estrutura composicional desse gênero, pensar a importância do conto desde sua origem. Propp¹²¹, ao realizar a primeira grande sistematização do gênero, destaca uma primeira fase em que este ocupou um lugar sagrado. O narrador/sacerdote transmitia, oralmente, um saber ritualístico essencial para a manutenção da vida nas comunidades primitivas. A palavra sagrada, redentora, reunia o grupo e consolidava os laços de pertencimento. Fornecia metáforas-instrumento para o entendimento da realidade. Despertava, sensivelmente, o prazer da fruição.

¹²¹ Vladimir Propp foi um formalista, importante narratologista que se debruçou sobre a estrutura dos contos. Publicou, em 1928, *Estrutura do conto maravilhoso*. Nessa obra, ele estuda a composição dos contos, apontando sete personagens e suas respectivas funções, bem como trinta e um tipos de ação passíveis de serem desempenhadas.

O conto moderno, profano, mantém essas mesmas singularidades *aesthéticas*¹²², mas sua dissecação crítica esteve mais atrelada à estrutura composicional. Preocupados que estavam em destacar os elementos taxonômicos, em defender a esfericidade e a garantir a autonomia do gênero, os teóricos do conto se afastaram de sua dimensão afetiva, oral e integradora dentro das comunidades culturais.

Assim, neste estudo, se estabelece um giro subversivo e o conto é tomado, principalmente, pela dimensão *aesthética* da palavra poética. Os textos selecionados foram analisados, portanto, a partir de sua materialização escrita, mas atravessados por “aquilo que se perde com os media, e assim necessariamente permanecerá, que é a corporeidade, o peso, o calor, o volume real do corpo, do qual a voz é apenas expansão” (Zumthor, 2007, p. 17).

Com essa abordagem, entende-se que a busca do entendimento da diversidade – e pluralidade - das sensibilidades despertadas pelo texto literário contribui para o delineamento desse novo rol de estéticas fundadas na/pelas mobilidades culturais: o dilaceramento e a desmemória. Baseados no comprometimento do corpo com a palavra poética, esses paradigmas de análise encerram uma posição crítica que possibilita o engendramento de “una ruta propia, construída desde nuestros particulares lugares de enunciación” (2012, p. 27), fazendo, nesse sentido, a opção descolonial¹²³, isto é, a escolha de reconhecer paradigmas estéticos diferenciados, fora da lógica eurocêntrica¹²⁴.

¹²² O termo *aesthesis* é recuperado por Mignolo (2013) como um dos conceitos que favorecem a decolonização das estéticas. Segundo ele, o vocabulário Aristotélico (mimesis, catarsis e poesis) assentou, até o século XVIII, as bases da teoria sobre a arte e a poesia quando Alexander Gottlieb Baumgarten retomou a palavra grega - Aesthesis – e inventou o conceito filosófico de estética. Depois, Kant, elaborou uma normativa sobre o gosto em 1764 – *Observações sobre o belo e o sublime*. Para Mignolo (2013, p. 38) recuperar a essência *aesthética* significa estar apto para perceber, sensivelmente, todas as manifestações artísticas (sendo estas assim consideradas ou não). Trata-se, portanto, de fazer-se consciente que “la estética filosófica regula el gusto así como el concepto secular de razón regula el conocimiento” (2013, p. 14): “En castellano el concepto ha recibido menos atención que en inglés. En las páginas web solo se encuentra definido por “sensación” y “sensibilidad”. En inglés la palabra griega se vierte a veces por *aisthesis* o *aesthesis*. El diccionario Thesaurus on Line es más generoso en la definición de *aesthesis*: *aesthesis* - an unelaborated elementary awareness of stimulation; “a sensation of touch” *esthesis*, sensation, sense datum, sense experience, sense impression. El discurso filosófico impuso un canon de principios para definir el quehacer artístico y para definir también una zona en la cual lo artístico se diferencia de lo no artístico (artesanado, pintura y poesía popular, mitos y leyendas y no literatura, canciones populares y no música propiamente dicha, etc.). En suma, la estética colonizó la *aesthesis*” (MIGNOLO, 2013, p. 15).

¹²³ As chamadas estéticas descoloniais foram sistematizadas por Mignolo em 2010, em uma mostra de artes em Bogotá realizada em parceria com Pedro Paulo Gomez. A busca de reconhecer paradigmas estéticos diferenciados, isto é, fora da lógica eurocêntrica foi o objetivo do evento. No catálogo da exposição, Mignolo faz um recorrido histórico em relação ao termo/conceito “descolonial” mostrando sua evolução ao longo do tempo e sua relação com os estudos pós-coloniais. Além disso, retoma o artigo seminal de Anibal

5. 2 Dilaceramento e desmemória: estéticas descoloniais

As estéticas descoloniais surgem, enquanto conceito e forma de expressão, em decorrência dos trabalhos do Grupo Modernidade/Colonialidade (M/C). Fundado em fins de 1990, o coletivo constituído por intelectuais latino-americanos de diferentes universidades das Américas, “realizou um movimento epistemológico fundamental para a renovação crítica e utópica na América Latina no século XXI: a radicalização do argumento pós-colonial no continente por meio da noção de giro descolonial” (BALLESTRIN, 2013, p. 89).

Esse giro descolonial pode ser entendido como uma espécie de deslocamento que busca a revisão das epistemologias previamente estabelecidas nas ciências sociais e nas humanidades, consolidando uma vertente crítica na América Latina que busca um novo *locus* de enunciação¹²⁵. As práticas literárias e artísticas, nesse ínterim, são consideradas como dispositivos que precisam ser tomados à luz desse paradigma, uma vez que

Si una de las funciones explícitas del arte es influenciar y afectar los sentidos, las emociones y el intelecto, y de la filosofía estética entender el sentido del arte, entonces las estéticas decoloniales, en los procesos del hacer y en sus productos tanto como en su entendimiento, comienzan por aquello que el arte y las estéticas occidentales implícitamente ocultan: la herida colonial (MIGNOLO, 2013, p. 08).

Essa ferida colonial incide sobre a busca por um jogo de saberes onde a desobediência epistêmica e estética mudam as regras de produção e recepção das práticas artísticas nas comunidades literárias. Esse deslocamento abre passo para a percepção – e

Quijano *Colonialidad y modernidad-razionalidad*, assentando as bases que constituem a opção descolonial. Nela, a migração e diáspora apareceram como categorias fundamentais para observar as lógicas coloniais modernas, sendo os estudos pós-coloniais convergentes, portanto, com os estudos culturais e multiculturais.

¹²⁴ Mignolo defende que a “dimensión descolonial de las estéticas tiene una gran tarea al lado de la decolonialidad del saber, el conocimiento, el ser y la naturaleza misma” (2012, p. 27).

¹²⁵ Enquanto signo de resistência teórica, prática e epistemológica, a “colonialidade e a descolonialidade introduzem uma fratura entre a pós-modernidade e a pós-colonialidade como projetos no meio do caminho entre o pensamento pós-moderno francês de Michel Foucault, Jacques Lacan e Jacques Derrida e quem é reconhecido como a base do canone pós-colonial: Edward Said, Gayatri Spivak e Hommi Bhabba. A descolonialidade – em contrapartida – arranca de outras fontes. Desde a marca descolonial implícita na *Nueva Crónica y Buen Gobierno* de Guaman Poma de Ayala; no tratado político de Ottobah Cugoano; no ativismo e crítica descolonial de Mahatma Ghandi; na fratura do Marxismo em seu encontro com o legado colonial nos Andes, no trabalho de Jose Carlos Mariategui; na política radical, o giro epistemológico de Amílcar Cabral, Aime Cesaire, Frantz Fanon, Rigoberta Menchu, Gloria Anzaldúa, entre outros” (Mignolo, 2010, p. 14-15).

entendimento – dos processos em que esta se manifesta, influenciando os sentidos, as emoções e o intelecto por meio da estética, enquanto disciplina e elemento disciplinador/ordenador/regulador daquilo que se estuda – e considera – como arte. Esse processo, no entanto, como se há de imaginar, encontra-se em estado latente de construção, pois, de acordo com Mignolo,

La estética atraviesa genero y sexualidad, y también racialidad en tanto arte y estética imponen un patrón ideal de belleza que va del arte a Miss Universo y a la industria de la moda. Y el arte (también la filosofía, la ciencia, la tecnología, o la religión) establece un patrón a partir del cual se clasifica y jerarquiza el orden del mundo. La estética y el arte fueron y continúan siendo instrumento institucional de colonialidad (2009, p. 12).

Muito embora essa reflexão estivesse sendo usada por Mignolo – e por extensão pelo Grupo Modernidade/Colonialidade para designar o rol de produções artísticas enraizadas no ser e no fazer dos povos originários, esse estudo entende que o dilaceramento e a desmemória, enquanto paradigmas estabelecidos na relação sul x sul, igualmente constituem formas descoloniais e descolonizadoras das práticas literárias. Nesse sentido, antropofagicamente, segue-se o conselho de que

Lo propio no es una esencia, sino una construcción: si Europa construyó su “propio” y tuvo éxito hasta cierto punto e devaluar lo “propio otro” como tradición, atraso u oposición al progreso, lo que debemos imitar de Europa es precisamente esa capacidad para crear su propio-propio, pero sin devaluar e impedir, como lo hace Europa, que otros propios - propios surjan como aguas de manantial (MIGNOLO, 2012, p. 10).

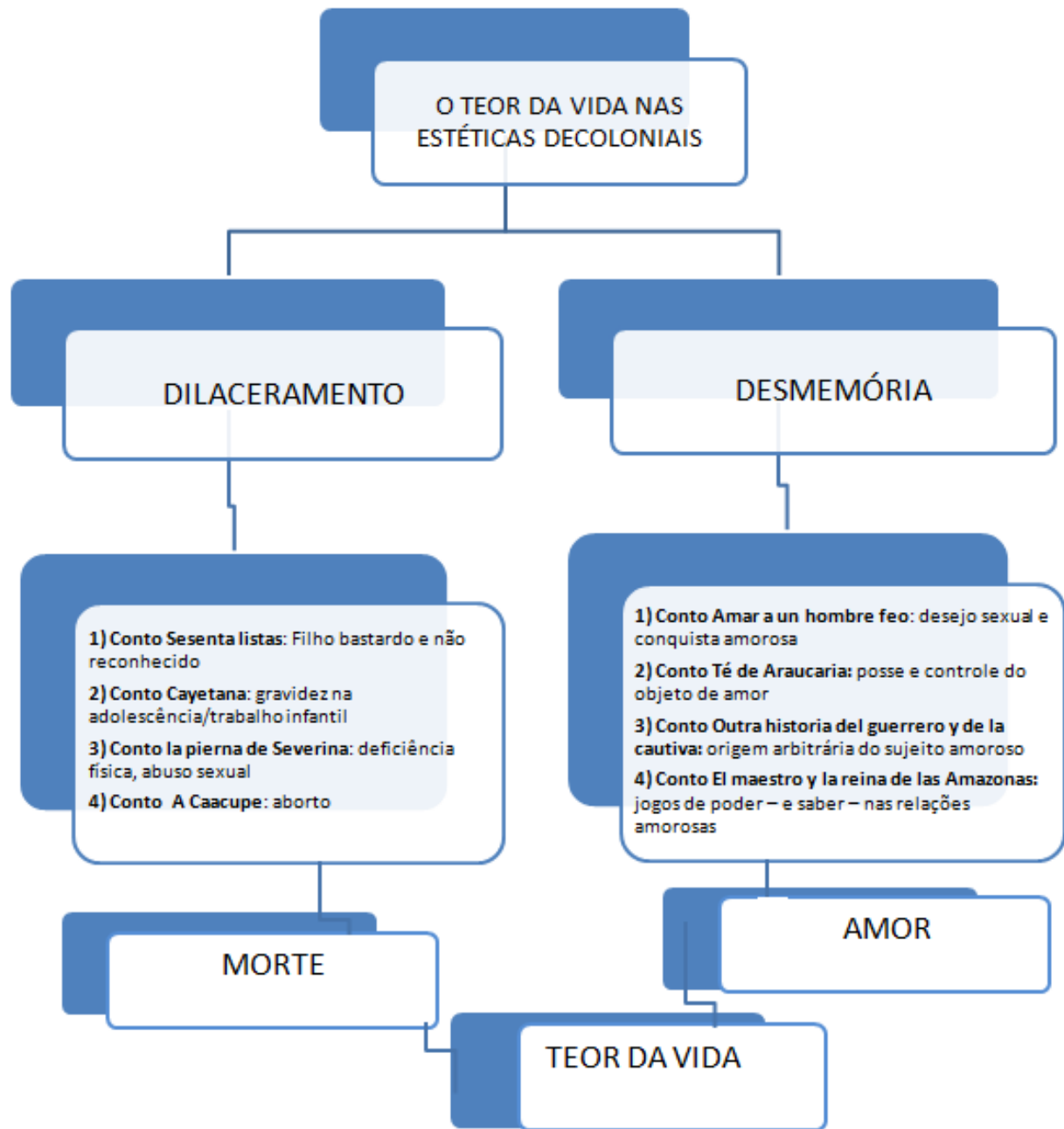
Assim sendo, se a arte e a estética se constituíram como instrumentos de colonização das subjetividades, o processo de descolonização ocorre por meio da liberação da *aesthesis*, ou seja, da sensibilização dos sentidos, invertendo assim, a dinâmica da colonialidade ao colocar no centro do processo “la vida (de los seres humanos y del planeta) en primer lugar y las instituciones al servicio de ella” (MIGNOLO, 2013, p 15). Essa postura converge para as ideias defendidas por Pesavento sobre a percepção das sensibilidades na história – tal qual abordado no quarto capítulo - demonstrando que o que se está colocando em evidência, é a primazia dos sentidos.

Por essa razão, a desmemória e o dilaceramento se constituem, portanto, como expressões desse manancial que, sem a pretensão de tomar lugares já constituídos, somam-se como formas legítimas de construção do ‘próprio’. Como dimensões do processo descolonial, essas estéticas referem, geopoliticamente, o sentir e o pensar dentro da comunidade literária rio-platense já que, como expressões da distância, asseguram a

apropriação do espaço vivido – e apreendido literariamente – em decorrência das mobilidades culturais.

Retomando, nesse ínterim, as análises dos contos que conformam a estética do dilaceramento e da desmemória, percebe-se que, nos dois casos, a centralidade do teor da vida aflora desde perspectivas diferentes, mas converge na dupla temática do amor e da morte. Segundo Pesavento, o teor da vida, enquanto vértice sob o qual orbitam as sensibilidades é “aquilo que mobiliza as paixões e os sentimentos e impele as ações e regulamenta os gestos, sacramenta valores e virtudes e condena vícios e pecados” (2007, p. 09). Tanto na estética da desmemória como no dilaceramento, amor e morte, respectivamente, se avolumam como signos motores das tramas narrativas. Muito embora os contos de Josefina Plá não carreguem (no título) essa pretensão, é preciso considerar que, tal qual foi mostrado nas análises, subjaz em cada enredo, a sombra da morte. E da morte trágica.

No infográfico apresentado a seguir, é possível identificar como os dois signos – amor e morte – foram articulados textualmente e veiculam, desde perspectivas distintas, o teor da vida:



Infográfico 09: *O teor da vida nas estéticas do dilaceramento e da desmemória.*

Na estética do dilaceramento, a experiência do trágico, vinculada, em um primeiro momento, à violência imposta pelas relações assimétricas de poder dentro de uma comunidade híbrida e transculturada, empurra os personagens para a fatalidade de um destino que, de antemão, institui a derrota por meio de um esquema de violência instituída. Esse sentimento, explicitado na mecânica narrativa dos contos por meio das últimas consequências impostas pelo sofrimento, a saber, a morte, extrapola o limite da visão poética do trágico para inserir-se como situação limite, pertencente, também ao

mundo da vida. O trágico, nesse sentido, não se vincula simplesmente às manifestações violentas – a truculência das ações, o apagamento, a usurpação dos corpos e a insignificância da vida - mas se instaura nas relações de poder que as engendram. Já na estética da desmemória, o vínculo amoroso assume a força motriz dos núcleos narrativos. Tomado muito mais como ideologia social de que como lugar comum das práticas literárias, o amor desponta nos contos analisados desde sua dimensão incomum, evidenciando os encontros e conexões inadvertidos nesse mesmo mundo da vida.

Ambos, amor e morte, elementos chave dessas estéticas descoloniais, se entrelaçam para fechar um ciclo onde o teor da vida é tocado sensivelmente. De um lado, a morte daqueles que não têm como enunciar seu próprio apagamento da memória cumulativa e, de outro, a exaltação do amor daqueles que foram separados/reunidos sob a égide de um sentimento que, invariavelmente, contornou os reveses instituídos pela dinâmica colonial. A descolonialidade do dilaceramento e da desmemória se instaura, portanto, pelo trato sensível daquilo que a memória cumulativa não conseguiu reter. Nesse processo, entretando, as estratégias usadas divergiram. De um lado, a mobilidade transcultural e a ficcionalização de seres usurpados de sua capacidade de agência – as criaturas de Josefina Plá – que são situadas em uma atmosfera onde a animalidade da experiência humana brota através de uma gradativa exposição a todo tipo de experiência dilacerada: estupro, exploração, apagamento, desrespeito. De outro lado, a mobilidade intersubjetiva contrapondo-se a essa brutalidade, fazendo aflorar os vínculos afetivos nos contos de María Rosa Lojo que, por meio dos arraigos desmemoriais, suturam as fissuras abertas pela modernidade/colonialidade.

5.3 Confissões e suturas do dilaceramento e da desmemória

Para Rodolfo Kusch, a arte das/nas Américas deveria ser confessional. Essa atitude perante a pluralidade das vivências principia, segundo ele, a busca de “incorporar todo lo que ocurre por más nocivo que sea, ya se trate del mundo, del mal, del bien, de lo hermoso, o de lo feo” (2000d, p. 775). Isso porque, enquanto confissão, os fazeres artísticos perdem os pudores de falar “de las cosas que vienen desde muy adentro” e, temendo e tendo consciência, confessam “que somos malos” posicionando as práticas,

nesse caso literárias, “cerca del germen vital o de que arranca la vida misma” (2000d, p. 776).

Essa postura, como se pode perceber, coaduna com o complexo argumentativo da descolonialidade e da sensibilidade sob o qual se assentam as estéticas do dilaceramento e da desmemória e acrescenta, sutilmente, a valoração das expressões dilaceradas – como parte do teor da vida - convertidas em demônios confessos:

Claro que para confesar es preciso estar apremiado. Por eso no ha de ser una confesión a modo de diálogo, como quien hace una confidencia, sino del que Lanza a la cara de los demônios, que lo rodean, la evidencia de que vive, porque teme que estos se lo devoren (KUSCH, 2000d, p.776).

Nesse sentido, a usurpação de Clitemnestra, o apagamento de Cayetana, a violência sexual imposta a Severina e o desrespeito extremo à humanidade de Manuela constituem a realidade confessa da bifrontalidade das práticas literárias rio-platenses que tem seu oposto suturado por meio da aceitação da barbárie sarmentina, da descolonização das memórias de Lady Cavendish, da relativização dos guerreirxs e cativxs e do elogio da ecologia de saberes do professor e da rainha das amazonas, ou seja, dos arraigos desmemoriais.

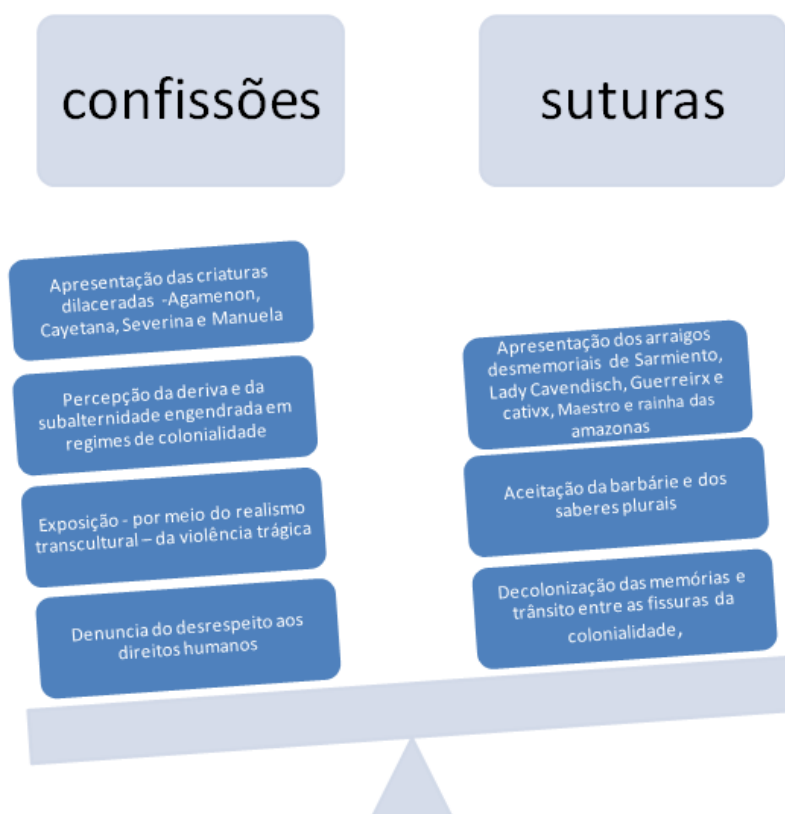
A ideia de sutura tem origem na concepção de contemporaneidade adotada nesse estudo. Para Agamben, essa é uma analogia possível, pois o contemporâneo se instaura como imagem das “vértebras quebradas do século e da sua sutura¹²⁶” (2009, p. 61). Nesse caso, a confissão – termo adotado de Kusch - refere a imagem suscitada das vértebras quebradas, ou seja, da confidência última daquilo que pode até constranger, mas que não deixa de ser parte constituinte da comunidade rio-platense.

Não se trata, é preciso ressaltar, de estabelecer um regime de possível complementariedade entre o conjunto de contos analisados. Trata-se, antes sim, de capturá-los como sombras/espectros divergentes, que, postos na balança da

¹²⁶ Essa analogia proposta por Agamben é tomada de um poema chamado A era, de Ossip Mandelstam que foi traduzido por Haroldo de Campos. Tal qual pode ser percebido já nos primeiros versos da primeira estrofe (*Minha era, minha fera, quem ousa,/Olhando nos teus olhos, com sangue,/ Colar a coluna de tuas vértebras?*) a era a que o eu-poético se refere está com a coluna quebrada e a sutura, seguindo o sentido proposto no poema, deverá ser feita com o próprio sangue do eu-poético. Se o sangue é a matéria-prima dessa sutura, a transposição dessa imagem da contemporaneidade para os contos de Josefina Plá e María Rosa Lojo exige o entendimento de que a escrita literária – os contos, nesse caso – se convertem no elemento suturador.

contemporaneidade, vão delineando-se como demônios conjurados. Esse exorcismo, à moda cortazariana¹²⁷, é liberado como catarse *aesthética*, uma vez que traduz, sensivelmente, nuances distintas do ser e do estar no mundo da comunidade do rio-da-Prata. Nesse sentido, as confissões e suturas operadas pelas estéticas do dilaceramento e da desmemória são corroboradas pela percepção de Pesavento para quem “as sensibilidades correspondem também às manifestações do pensamento ou do espírito, pela qual aquela relação originária é organizada, interpretada e traduzida em termos mais estáveis e contínuos” (2007, p. 10).

No infográfico a seguir é possível visualizar como o *corpus* temático dos dois grupos de textos analisados contempla as confissões e suturas:



Infográfico 10: *Dilaceramento: confissões e suturas*

Por meio desse entramado de confissões e suturas, o binômio amor x morte devolve a complexidade do teor da vida dentro da comunidade rio-platense ao

¹²⁷ Julio Cortázar, no texto *Alguns aspectos do conto*, publicado na obra *Valise de Cronópio*, trata de seu processo criativo fazendo uma analogia com o exorcismo de demônios que o perseguem. A escrita, nesse sentido, assume um viés *aesthético*, centrado muito mais na expressão dos sentidos do que no trabalho exaustivo - e racional - com a linguagem.

ressemantizar as emoções, violências, desejos, ususpações e brutalidades sem perder, com isso, a perspectiva historicizada. A técnica narrativa usada pelas contistas para concretizar, ficcionalmente, essas experiências sensíveis é diversa, haja vista a singularidade de cada processo criativo. No entanto, há de se destacar a forte presença dos recursos próprios da rememoração, tanto nos contos de Josefina Plá, como nos contos de María Rosa Lojo.

Muito embora esta investigação não tenha buscado identificar, na análise dos contos de Josefina Plá, os mecanismos da rememoração como estratégias para fazer aflorar as nuances da América profunda propostas por Kusch: o fedor, o dilaceramento, a violência, o ciclo-da-vida e o estar-no-mundo é possível identificar nas narrativas esse potencial como um ponto convergente desse processo comparativo:

- 1) Celso Agamenon rememora sua primeira experiência amorosa – ou usurpadora – a partir do aconchego que lhe traz o poncho sessenta listras em um dia de chuva. A partir dessa rememoração é que se aclara o processo de hibridez que vai aflorando entre as famílias *criollas*.
- 2) O destino trágico de Cayetana somente é desvelado pela presença da ‘picardia blanca’, a planta que faz recordar a existência da jovem mestiça explorada sexual e laboralmente.
- 3) A deriva de Severina em busca de uma perna para poder ser reconhecida dentro de sua comunidade local, alegoria de uma busca por um lugar como sujeito, é recordada por um narrador que refere esse acontecimento por meio de um vasto repertório de formas no passado.
- 4) Manuela, a jovem mãe que se esvai em um trabalho de parto sórdido e prematuro só se dá conta de sua condição subalterna e marginalizada pelo poder de abstração do mate que a faz lembrar de seu passado, fazendo-a tomar consciência de seu presente.

Essa enumeração dos processos de rememoração que permeiam os contos-criaturas de Josefina Plá demonstra a eficácia da memória como elemento eficaz no preenchimento das lacunas e fissuras de um passado doloroso. Por meio do processo ficcional, o ressentimento não dito de Agamenon e Clintenestra, das Cayetanas, Severinas e Manuelas é, em alguma medida, apaziguado. O ódio e a violência de que foram vítimas passa a ser, finalmente, conhecido. E a exasperação suscitada por essas

experiências dilaceradas no leitor desloca as sombras dessa vivência contemporânea, fazendo-as visíveis e tocando o presente daquele que as observa.

Por essa razão, o olhar atento em direção às manifestações da América profunda que se estabelecem nessa dinâmica passa a funcionar como um feixe de luz que atravessa os contos de María Rosa Lojo, fazendo entrever na dinâmica dos arraigos memoriais, matizes de Abya Yala:

1) Ida Wickersham é uma mulher usurpada por Sarmiento que, a despeito de ter aceitado sua barbárie, a trata apenas como objeto sexual. Essa relação apenas carnal remete à percepção de que a América é constituída por machos e fêmeas em busca do fruto.

2) Entre Manuela e seu esposo, Sr. Francis Cavendish, se estabelece uma profunda relação de colonialidade, onde o americano é tomado a partir de sua inferioridade. As apostas de Manuela funcionam como exemplos de um estar-no-mundo que privilegiam apenas o hoje, sem a pretensão acumulativa e ordenada que faz parte do mundo de seu antigo esposo.

3) Entre guerreirx e cativx, emergem os processos históricos que fundaram a hibridez das/nas Américas. Os filhos de Dorotea são indivíduos cristãos-índios e, para eles, não há espaço nem mesmo no mundo ficcional.

4) Na relação entre o professor e a bandoleira Martina Chapanay afloram os saberes que compõem a pluralidade das Américas que foram, sistematicamente, sendo apagados e marginalizados dentro da estrutura hegemônica.

A confluência entre temas e técnicas usadas pelo dilaceramento e desmemória não busca, obviamente, equiparar as duas estéticas. Ao contrário, essa comparação demonstra a singularidade dessas expressões e revela como o entrelaque cultural vivido e imposto pelas mobilidades (escolhidas, no caso de Josefina Plá e herdadas, no caso de María Rosa Lojo) toca sensivelmente o fazer literário constituindo pilares de identificação simbólica da comunidade rio-platense com diferentes matizes. A distância, nesse ínterim, assume a força catalizadora do processo criativo na comunidade literária rio-platense – constituída e atravessada pelo intenso fluxo das mobilidades culturais. O delineamento das frontarias abertas pelas estéticas do dilaceramento e da desmemória

corroboram a importância do distanciamento – físico, espacial, ontológico ou simbólico – enquanto dispositivo constitutivo da prática criativa de Josefina Plá e María Rosa Lojo.

5.4 As comunidades literárias: frontarias possíveis em contextos de mobilidade cultural

Pensar a distância como paradigma norteador do processo criativo literário - e artístico – considerando, nesse ínterim, os intensos processos de mobilidade que constituem a vivência contemporânea implicam também na proposição de novas formas de receber, sistematizar e organizar essas produções. As estéticas descolonizadoras – a desmemória e o dilaceramento, bem como outras tantas outras passíveis de serem sistematizadas - são, nessa perspectiva, paradigmas que despontam como possibilidades flexíveis e inclusivas dessas multiplicidades. No entanto, mais que cartografias estéticas elas sinalizam para a possibilidade de tomar/pensar/analisar as práticas artísticas a partir de comunidades específicas.

A noção de rede de atores que funciona como base conceitual da ideia de comunidade literária pode se estabelecer além das fronteiras geográficas e dos paradigmas nacionalistas. Esse tem sido um dos tensionamentos que a crítica atual tem se imposto. Muito embora no âmbito latino-americano, conforme foi exposto nesse trabalho, Ana Pizarro tenha proposto a divisão das Américas em grandes áreas geoculturais é preciso considerar que essa proposição, apesar de avançar muito em relação aos delineamentos tradicionais, ainda carece de considerar as práticas literárias desde uma perspectiva extraterritorial, multilinguística e transnacional.

Além disso, o problema instaurado pelas práticas deslocadas, em trânsito ou em processo de mobilidade é, segundo Palmero (2012, p. 134), a falta de homogeneidade ou a inexistência de uma unidade nas experiências. Por essa razão, ao propor a recepção do texto literário a partir de uma dada comunidade, esse estudo delineia um caminho possível para a organização dessas práticas que transcendem as fronteiras tradicionais.

Essa proposição é coerente com as novas formas de convívio contemporâneo e se delinea como um giro conceitual na forma como os textos literários têm sido explorados. A definição dessas comunidades literárias – nesse caso pensadas a partir das mobilidades sofridas no âmbito do Rio-da-prata - podem ser extendidas a outros grupos de escritores ou de textos, desde uma perspectiva temática ou estrutural. Há, na conformação das comunidades literárias, uma flexibilidade que permite abarcar continuamente o fluxo das diferenças que vão se delineando a partir dos (des)encontros e das realidades temporais e espaciais.

É preciso considerar, nesse processo, que muito embora muitas das mobilidades culturais vividas no século XX tenham sido resultantes de situações de violência (caso do exílio republicano dos pais de María Rosa Lojo), há uma infinita conjugação de sujeitos que optaram por deslocar-se (caso da escolha pessoal de Josefina Plá) e essa multiplicidade gera necessidades ou vontades de expressão distintas. Por essa razão, o estudo dessas práticas a partir do viés de comunidades literárias pode ser uma possibilidade frutífera, pois tem em sua gênese a formação de microssistemas capazes de capturar as singularidades que afloram na diversidade que compõe os espaços físicos e simbólicos das Américas.

O que se conjuga, portanto, é a relação entre literatura e territorialidade – em seu sentido simbólico-cultural – delineando, assim, a terceira fronteira aberta por esse estudo: a percepção de que as comunidades literárias possuem uma dimensão reterritORIZADORA/ARRAIGADORA que se concretiza a partir de diferentes estéticas descoloniais.

A ideia de comunidade literária se insere, portanto, como um paradigma a partir do qual podem ser flagradas práticas literárias específicas. Em seu cerne está a consideração pela diversidade dessas práticas, de seus interlocutores, de sua historicidade e de suas formas de expressão. Há, nesse processo, o vislumbre de uma horizontalização que pode deixar transparecer as dobras e fissuras deixadas nos sistemas literários pelo sujeito diaspórico, cosmopolita e pós-moderno.

Considerações finais

Nesse último momento, busco amarrar os fios, pontos e nós que ajudam a conformar as frontarias abertas pelas poéticas da distância, materializadas, como demonstrado na análise dos contos, no *corpus* de estudo dessa pesquisa. Assumo, nesse momento, por força do imperativo da aliança entre *studium* e *punctum* suscitada por Barthes, defendida por Pesavento e trabalhada esteticamente por Lojo, as suscetibilidades do uso da primeira pessoa.

Forço-me, dessa maneira, a posicionar-me enquanto sujeito enunciator desse discurso, uma vez que, para Zumthor, na constituição de saberes contemporâneos, não há um objeto em si, apenas uma relação entre o sujeito pesquisador e aquilo a propósito de que ele se interroga (2007, p. 96). Assim, como bisneta de imigrantes, reconheço a força de tal situação nesse jogo discursivo que engendrou a periclitante inquietude frente às mobilidades que atravessam as identidades e que nos atravessam enquanto indivíduos.

Por essa razão, juntamente com Latour, me recuso a conceder ao *corpus* de análise desse estudo, uma existência a-histórica, isolada, inumana, fria e objetiva, uma vez que “não podemos pretender ter uma vida separados do corpo, muito menos uma vida depois da vida, ou uma vida do espírito: ou se tem um corpo, se é um corpo; ou está-se morto, é-se cadáver, um número numa macabra contagem de corpos” (2001, p. 39). Esse pleito leva, como se há de indultar, a ferida de quem se sente também constituído transculturalmente e experimenta a força mobilizadora da distância e a potência da rememoração como elemento-chave para as identificações rizomáticas que se estabelecem continuamente.

Não descarto, com esse arraigamento, o valor da atividade reflexiva que me permitiu, dentro de uma tradição platônica, ver além da aparência do mundo dos textos no reflexo das imagens por eles suscitados. Mas anseio, insolitamente, conjugar essas leituras com o lugar que ocupo enquanto indivíduo. Territorializo assim, o conhecimento sistematizado e me desterritorializo nele, engendrando uma nova linha de fuga que conjura o horizonte do fazer crítico literário.

Essa dinâmica de construção do pensamento – como movimento (des) e reterritorializador - é uma analogia proposta por Deleuze e Guattari e ajuda a compor a ecologia de saberes desse estudo. Assumi, portanto, no processo de delineamento das estéticas do dilaceramento e da desmemória o fluxo do pensamento rizomático como modelo de resistência ético-estético-político. Este “riacho sem início nem fim, que rói suas duas margens e adquire velocidade no meio” (Deleuze e Guattari, 2011a, p. 48) não pretendeu acrescentar uma dimensão superior, mas ao contrário, de maneira simples, subtraiu o único do múltiplo:

Se não formarmos escolas, e as escolas não me parecem algo muito bom, só há o regime das redes, das complicitades. Claro, sempre foi assim em todas as épocas. O que chamamos de romantismo, por exemplo, o romantismo alemão ou em geral, é uma rede. O que chamamos de dadaísmo é uma rede. Tenho certeza de que há redes hoje em dia. [...] A função da rede é resistir e criar (DELEUZE, 1988, s/p).

As poéticas da distância não constituem, portanto, uma ‘escola’ – para seguir a analogia deleuziana. Nesse estudo, eu as tomei como a singularidade abstraída da multiplicidade que constitui as Américas. Por essa razão, procurei demonstrar, ao longo desse texto, como elas referem essa territorialidade geográfica do Atlântico Sul, o Rio-da-prata, atravessado por intensas mobilidades ao longo de todo o século XX (que se somam às vivenciadas desde o período da conquista e se intensificam no presente dessa enunciação) e emergem como uma rede de resistência contra o lugar-comum.

Neste processo, busquei elucidar como a estética da desmemória - estabelecida na pragmática do esquecimento - converteu-se em uma agência mobilizadora das fissuras e rasuras deixadas pelos saberes hegemônicos cristalizados pela memória cumulativa e potencializou o entendimento/ visualização/ apaziguamento/reflexão sobre a presença latente – e subalternizada – da América profunda nas práticas literárias.

Por meio da análise dos vínculos afetivos, evidenciei a existência de um entre-lugar nesse processo dual que separa o mundo do colonizador e do colonizado, demonstrando que as fronteiras não são rígidas e fechadas e que há uma zona de encontro pouco enunciada e mantida no subterrâneo das memórias cumulativas, ou seja, da história hegemônica. No que se refere à estética do dilaceramento, em contrapartida, procurei dar visibilidade à ferida aberta pela colonialidade/modernidade provocando, sensivelmente, a empatia pelo sofrimento trágico imposto nesse processo por meio do apelo dramático suscitado pela violência das narrativas.

Assim, enquanto respostas distintas dos fazeres literários em relação à distância imposta ou escolhida, o dilaceramento e a desmemória são entendidos por mim como matizes de análise fundadas na experiência do 'próprio'. A elucidação dos processos de mobilidade – transcultural e intersubjetiva – reforça esse lugar fundado na dinâmica sul x sul e se soma, espero, a outros tantos intentos de descolonização.

Referências

ABSATZ, Cecilia. *17 narradoras contemporâneas - Antología de cuentos*. Bogotá: Ceralc/Unesco, 2007.

ADORNO, Theodor. Posição do narrador no romance contemporâneo. Trad.: Jorge de Almeida. In: *Notas de literatura I*. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2003.

AGAMBEN, Giorgio. *O que é ser contemporâneo e outros Ensaio*s. Trad. Vinícius Nikastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.

AINSA, Fernando. *Identidad cultural de Iberoamérica en su narrativa*. Madrid: Gredos, 1986.

ALVARADO TENORIO, Harold. *Literaturas de America Latina*. Tomo I. Cali: Centro Editorial Universidad del Valle, 1995.

ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas*. Trad. Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ANSART, Pierre. História e Memória dos Ressentimentos. In: BRESCIANI, Stella; NAXARA, Márcia. *Memória e (Res) sentimento: Indagações sobre uma questão sensível*. Campinas: UNICAMP, 2004. p. 18.

ARANCIBIA, Juana.; FILER, Malva.; TEZANOS, Rosa. *María Rosa Lojo: La reunión de lejanías*. Buenos Aires: Editorial ILCH, 2007.

ASSMANN, Aleida. *Espaços da recordação*. Trad. Paulo Soethe. Campinas: Editora da Unicamp, 2011.

BADIE, Bertrand. *O Fim dos territórios*. ensaio sobre a desordem internacional e sobre a utilidade social do respeito. Trad. Maria José Figueiredo. Lisboa: Instituto Piaget, 1996.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética*. Tra. Aurora Bernadini, José Pereira Junior et al. São Paulo: HUCITEC, 1993.

- BALLESTRIN, Luciana. América Latina e o giro decolonial. *Revista Brasileira. Ciência Política*. Brasília, n. 11, Ago 2013, p. 89-117. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-33522013000200004&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 13 mar. 2015.
- BELLO, Javier. A propósito de sueños e cuentos: Josefina Plá. In: *Anuario del Archivo Histórico Insular de Fuerteventura*, n. 14, 2001, p. 329-342. Disponível em: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2230049>. Acesso em: 05 fev. 2014.
- BAPTISTA, Luiz Antonio. LIMA, Joao Gabriel. Itinerário do conceito de experiência. *Revista Princípios*. Disponível em <http://www.principios.cchla.ufrn.br/arquivos/33P-449-484.pdf>. Acesso: 02 jan. 2015.
- BARNES, John. Redes sociais e processo político. In: FELDMANBIANCO, Bela (org.). *Antropologia das Sociedades Contemporâneas*. São Paulo: Global, 1987.
- BARTHES, Roland. *Fragmentos de um discurso amoroso*. Trad. Marcia Valéria Martinez de Aguiar. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BARZOTTO, Leoné Astride. Deslocamento e memória em *La mano em la tierra*, de Josefina Plá. In: PALMERO, Elena.; COSER, Stelamaris. *Entre traços e rasuras – intervenções da memória na escrita das Américas*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2013.
- BAUMAN, Zygmund. *Modernidade líquida*. Trad. Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.
- BELTRAN, Sergio. Quiénes somos. In: ISHIZAWA, Jorge. *América profunda*. Lima: Bellido Ediciones E.I.R.L, 2007.
- BELUQUE, Caroline Touro. *Vozes na fronteira: transculturalidade nos contos de Josefina Plá*. 2010. 141 f. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Letras; Área: Literatura e Práticas Culturais, Dourados – MS. Universidade Federal da Grande Dourados.
- BERND, Zilá (org.). *Dicionário de mobilidades culturais: percursos americanos*. Porto Alegre: Lieralis, 2010.

BERND, Zilá. ; LOPES, C.G. (orgs.). *Identidades e estéticas compósitas*. Porto Alegre: PPG-Letras; Canoas: La Salle, 1999.

BERND, Zilá. *Americanidade e transferências culturais*. Porto Alegre: Movimento, 2003.

BERND, Zilá. *Antologia de poesia afro-brasileira*. Porto Alegre: Mazza, 2011.

BERND, Zilá. *Dicionário de figuras e mitos literários das Américas*. Porto Alegre: Tomo editorial e Editora da UFRGS, 2007.

BERND, Zilá. *Escrituras híbridas, estudos em literatura comparada interamericana*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 1998.

BERND, Zilá. Mobilidades teóricas interamericanas. In: *Revista Abecan*. [on line]. v. 8, n. 2, 2008, p. 13-26.

BERND, Zilá. *Por uma estética dos vestígios memoriais; releitura da literatura das Américas a partir dos rastros*. Belo horizonte: Fino traço, 2013.

BERND, Zilá. Vestígios memoriais: fecundando as literaturas das Américas. In: *Revista Conexões*. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, v. 6, n. 6, 2011, p. 09-16.

BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Trad. Myriam Ávila. Belo Horizonte: UFMG, 1998.

BOLAÑOS, Aimée. A memória ferida na narrativa cubana atual. In: *Revista Conexões Letras*: Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, v. 6, n. 6, 2011, p. 75-88.

BORDOLI DOLCI, Ramón Atílio. *La problemática del tiempo y la soledad en la obra de Josefina Plá*. 1981. 588 f. Tese (Doutorado en Literatura Hispanoamericana) - Facultad de Filología, Universidad de Santiago de Compostela.

BORDOLI DOLCI, Ramón Atílio. Introducción y antología. In: PLÁ, Josefina. *Canto y Cuento*. Montevideo: Arca, 1993.

BORGES, Jorge Luis. El cautivo. In: *El hacedor*. Buenos Aires, 1960. Disponível em: <http://www.literatura.us/borges/hacedor.html>. Acesso em: 07 mar. 2015.

BOUCHARD, Gérard. Jogos e nós de memória: a invenção da memória longa nas nações do novo mundo. Trad. Zilá Bernd. In: LOPES, C.G. et alii (orgs). *Memória e cultura: perspectivas transdisciplinares*. Canoas: Salles/Unilasalle, 2009, p. 09-38.

BRITT, Linda. Josefina Plá. Paraguay. In: MARTING, Diane B. *Spanish American women writers*. Connecticut: British library, 1990, p. 453-461.

BUITURÓN CRESPO, Marcela. *Andar por los bordes*. El exilio sin protagonistas de María Rosa Lojo. Lérida: Universidad de Lérida, 2008.

BUITURÓN CRESPO, Marcela. Poéticas del exilio: María Rosa Lojo, un resquicio ontológico en la dimensión política. In: *A contracorriente*. v. 8, n. 3, 2011, p. 116-139. Disponível em: http://www.ncsu.edu/project/acontracorriente/spring_11/articles/Crespo_Buituron.pdf. Acesso em: 04 fev. 2014.

BURGOS, Fernando. *El cuento hispanoamericano en el siglo XX*. Madrid: Castalia, 1997.

CADOGAN, León. Asiento de fogones. In: ROA BASTOS, Augusto. *Las culturas condenadas*. Assunção: Fundación Roa Bastos, 2011.

CALVINO, Italo. *Seis propostas para o novo milênio*. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

CAMPA, Román de la. Transculturación y postmodernidad. In: *Revista de la dirección de cultura y extensión*. Mérida: Universidad de los Andes, n. 28, abr 2004, p. 115-142.

CANDAU, Joël. *Memória e identidade*. Trad. Maria Leticia Ferreira. São Paulo: Contexto, 2012.

CARVALHO NETO, Paulo. *Folklore del Paraguay*. Asunción: El Lector, 1996.

CASTRO-KLAREN, Sara. La crítica feminista y la escritora en América Latina. In: *La sartén por el mango*. Puerto Rico: Ed. Huracán, 1991.

CEBRELLI, Alejandra. La pasión de los nómades o las fronteras de la memoria. In: *Mujer, historia y cultura*. Mendoza: Grupo de Estudios sobre la Crítica, 1997, p. 93-100.

CEIA, Carlos. Falogocentrismo. In: *Dicionário de termos literários*. Disponível em <http://www.fcsh.unl.pt/invest/edtl/verbetes/F/falogocentrismo.htm>. Acesso em: 06 mar. 2014.

CENTURIÓN MORINIGO, Ubaldo. *Josefina Plá y el periodismo paraguayo*. Asunción: EDIPAR, 1996.

CLIFFORD, James. *Dilemas de la cultura*. Barcelona: Gedisa Editorial, 2001.

CLIFFORD, James. Las culturas del viaje. *Revista de Occidente*. Madrid: Arce, n. 170-171, 1997, p. 45-74.

COLOMBINO, Carlos. *Josefina Plá, su vida, su obra*. Asunción: Centro Cultural de la Ciudad, 1992.

CORBATTA, Jorgelina. Balance de la escritura feminista/femenina en (y sobre) Latinoamérica. In: *Feminismo y Escritura en Latinoamérica*. Buenos Aires: Corregidor, 2002.

CORNEJO POLAR, Antonio. Tradición migrante e intertextualidad multicultural: el caso de Arguedas. In: *Revista CELEHIS*. Facultad de Humanidades de la Universidad Nacional de Mar del Plata, ano 5, n. 5-6, 1996b, p. 45-56. Disponível em: fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/celehis/.../279. Acesso em: 10 abr. 2013.

CORNEJO POLAR, Antonio. Una heterogeneidad no dialéctica – sujeto y discurso migrantes en el Peru moderno. *Revista Iberoamericana*, v. 176-177, 1996a. Disponível em:

<http://revistaiberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/viewFile/6262/6438>. Acesso em: 12 mai. 2014.

CORTÁZAR, Julio. Del cuento y sus alrededores. In: *Valise de Cronópio*. São Paulo: Perspectiva, 1993.

COUTINHO, Eduardo. *Literatura Comparada na América Latina: ensaios*. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2003.

DELEUZE, Gilles. *O Abecedário de Gilles Deleuze* (1988). Entrevista dada a Claire Parnet (transcrita). Disponível em <http://www.oestrageiro.net/esquizoanalise/67-o-abecedario-de-gilles-deleuze>. Acesso em: 25 jul. 2013.

DELEUZE, Gilles. *A dobra: Leibniz e o barroco*. Trad. Luiz Orlandi. São Paulo: Papius, 1991.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs. Capitalismo e Esquizofrenia*. Rio de Janeiro: Editora 34. Vol. I, 2011a.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs. Capitalismo e Esquizofrenia*. Rio de Janeiro: Editora 34. Vol. II, 2011b.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs. Capitalismo e Esquizofrenia*. Rio de Janeiro: Editora 34. Vol. III, 2012a.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs. Capitalismo e Esquizofrenia*. Rio de Janeiro: Editora 34. Vol. IV, 2012b.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs. Capitalismo e Esquizofrenia*. Rio de Janeiro: Editora 34. Vol. V, 2012c.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O anti-édipo*. Trad. Luiz B. Orlandi. São Paulo: Editora 34, 2011c.

EAGLETON, Terry. *A ideia de cultura*. Trad. Sandra Castello Branco. São Paulo: Editora Unesp, 2005.

ENNE, Ana Lúcia S. Conceito de rede e as sociedades contemporâneas. *Revista comunicação e Informação*. Goiânia: Universidade Federal de Goiás, v.7, n. 2, jul./dez.2004, p. 264 - 273.

ESCOBAR, Ticio. Introdução. *Las culturas condenadas*. In: ROA BASTOS, Augusto. Assunção: Fundación Roa Bastos, 2011.

ESTEVES, Antonio Roberto. Os corredores de memória de María Rosa Lojo. In: PALMERO, Elena.; COSER, Stelamaris. *Entre traços e rasuras – intervenções da memória na escrita das Américas*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2013, p. 71-90.

FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Trad. Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008.

FERNANDES, Frederico. *A voz e o sentido – poesia oral em sincronia*. São Paulo: Ed. UNESP, 2007.

FERNÁNDEZ RETAMAR, Roberto *Todo caliban*. La Habana: Fondo Cultural del ALBA, 2006.

FERNÁNDEZ, Miguel Ángel. Interculturalidade e transculturalidade na literatura e na arte de Josefina Plá. *Revista Raído*. Dourados: UFGD, v. 6, n. 12, jul./dez. 2012, p 33 – 42.

FERNÁNDEZ, Miguel Ángel. Introdução. In: *Cuentos Completos*. PLÁ, Josefina. Assunção: El lector, 2000.

FILER, Malva. La re-ficcionalización de la barbarie en la novela finisecular argentina: César Aira y María Rosa Lojo. In: *Actas del Congreso del Instituto de Literatura Iberoamericana*. Salamanca, 2000. Disponível em: http://www.mariarosalajo.com.ar/sobre/capitulos_sobre.htm. Acesso em: 13 abr. 2014.

FINNEGAN, Ruth. *O significado da literatura em culturas orais*. Disponível em: <http://www.lettras.ufmg.br/vivavoz/data1/arquivos/tradicaooral-site.pdf>. Acesso em: 17 de jul. 2013.

FOUCAULT, Michel. *A arqueología do saber*. Trad. Luiz Felipe Baeta Neves. Rio de Janeiro: Forense, 1997.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. Trad. Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Edições Loyola, 1999.

GADAMER, Hans Georg. *Verdade e método I* – Traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica. Trad. Flávio Paulo Meurer. Petrópolis: Vozes, 1997.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. *Culturas Híbridas*. São Paulo: EDUSP, 2000.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. *Diferentes, desiguais e desconectados: mapas da interculturalidade*. 2ª Ed. Trad. Luiz Sérgio Henriques. Rio de Janeiro: UERJ, 2007.

GIDDENS, Anthony. *As Consequências da Modernidade*. Trad. Raul Fiker. São Paulo: Ed UNESP, 2002.

GINZBURG, Jaime. *Crítica em tempos de violência*. São Paulo: Editora da USP, 2012.

GINZBURG, Jaime.; SEDLMAYER, Sabrina. *Walter Benjamin: rastro, aura e história*. Belo Horizonte: UFMG, 2012.

GONZÁLEZ, Patricia Elena.; ORTEGA, Eliana (orgs). *La sartén por el mango*. Puerto Rico: Ediciones El Huracán, 1985.

GRUZINSKI, Serge. Por uma história das sensibilidades. In: PESAVENTO, Sandra Jatahi (org). *Sensibilidades na história- memórias singulares e identidades sociais*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2007, p. 07-22.

GUATTARI, F.; ROLNIK, Suely. *Micropolítica*. Cartografias do desejo. Petrópolis: Vozes, 2000.

GUILLEN, Claudio. *El sol de los desterrados*. Barcelona: Sirmio, 1995.

HAESBAERT, Rogério. A desterritorialização na obra de Deleuze e Guattari. *Revista GEOgraphia*. Niteroi: Universidade Federla Fluminense, v. 4, n.7, 2002. Disponível em: <http://www.uff.br/geographia/ojs/index.php/geographia/article/viewArticle/74>. Acesso em: 25 jul. 2013.

HAESBAERT, Rogério. *O mito da desterritorialização: do fim dos territórios à multiterritorialidade*. São Paulo: Bertrand Brasil, 2012.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Editora. Centauro, 2004.

HALL, Stuart. *A Identidade cultural na Pós-Modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva. Rio de Janeiro: DP&A, 2009a.

HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Trad. Adelaine La Guardia Resende. Belo Horizonte: UFMG, 2009b.

HALL, Stuart. Quem precisa de identidade? In: SILVA, Tomaz Tadeu (Org.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis: Vozes, 2000, p. 103-133.

HAVELOCK, Eric. A equação oralidade-escritura: uma fórmula para a mente moderna. In: OLSON, David; TORRANCE, Nancy. *Cultura e oralidade*. Trad. Valter Lellis Siqueira. São Paulo: Ática, 1995, p. 17-34.

HOBSBAWN, Eric. *Era dos extremos. O breve século XX: 1914-1991*. Trad. Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

IMBERT, Patrick. *Multiculturalism in the Americas*. Ottawa: University of Ottawa, 2011.

IMBERT, Patrick. Una escritura por fuera del dualismo esencialista . In: GRONEMANN, Claudia Gronemann, IMBERT, Patrick, SIEBER, Cornelia (orgs.), *Estrategias autobiográficas en latinoamérica: Géneros-Espacios-Lenguajes*, Olms Verlag, 2010, p. 63-71.

ISHIZAWA, Jorge. *América profunda*. Lima: Bellido Ediciones E.I.R.L, 2007.

JARA OVIEDO, Ángel Mariano. La constitución del campo artístico intelectual en Paraguay en la década de 1950. In: *Taller: Paraguay como objeto de estudio de las ciencias sociales*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, 2008. Disponível em: http://www.iigg.fsoc.uba.ar/pobmigra/paraguay/pdf_taller_200806/Pon_Jara.pdf. Acesso em: 05 fev. 2014.

KAYE, Mike. *Formas contemporâneas de esclavidud em Paraguay*. Disponível em http://www.antislavery.org/includes/documents/cm_docs/2009/s/spanish_paraguay_report_06.pdf. Acesso em 05 jan. 2015.

KUSCH, Rodolfo. América profunda. In: *Obras completas*. Tomo II. Córdoba: Editorial Fundación Ross, 2000b.

KUSCH, Rodolfo. Geocultura del hombre americano. In: *Obras completas*. Tomo III. Córdoba: Editorial Fundación Ross, 2000c2000c.

KUSCH, Rodolfo. La seducción de la barbarie. In: *Obras completas*. Tomo I. Córdoba: Editorial Fundación Ross, 2000a.

KUSCH, Rodolfo. Planteo de un arte americano. In: *Obras completas*. Tomo IV. Córdoba: Editorial Fundación Ross, 2000d.

LATOURE, Bruno. Como falar do corpo? A dimensão normativa dos estudos sobre a ciência. In: NUNES, J. A. E ROQUE, R. (orgs). *Objetos impuros. Experiências em estudos sociais da ciência*. Porto: Edições Afrontamento, 2007, p. 40-61.

LAURETIS, Thereza de. A tecnologia de gênero. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Tendências e impasses - o feminismo como crítica da cultura*. São Paulo: Rocco, 1992.

LINHARD, Tania. Feminismo, pós-colonialismo y subalternidad. In: *Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje*. México: UNAM, v. 25, jan-jun 2002, , p. 135 – 156.

LOJO, María Rosa. *Amores insólitos de nuestra historia*. 2ª Ed. Buenos Aires: Aguilar, 2011.

LOJO, María Rosa. *Cuentistas Argentinos de Fin de Siglo*. Tomos I y II – Estudio Preliminar. Argentina: Editorial Vinciguerra, 1997.

LOJO, María Rosa. Escritoras y secretarias. *Telar. Revista del Instituto Interdisciplinario de Estudios Latinoamericanos*. San Miguel de Tucumán: Universidad Nacional de Tucumán, Facultad de Filosofía y Letras, IIELA, n. 4, 2006, p. 17-30. . Disponível em: http://www.filo.unt.edu.ar/centinti/iela/revista_telar/revistas/telar4.pdf. Acesso em: 04 fev. 2014.

LOJO, María Rosa. Genealogías femeninas en la tradición literaria. Entre la excepcionalidad y la representatividad. *Revista Alba de América*, v. 25, n. 47, 2006, p. 467-485.

LOJO, María Rosa. *Leitura e escrita*. Entrevista concedida a Dimas Floriani para o programa América Latina Viva em 22 abr. 2013. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=N4FicX8SitM>. Acesso em: 25 jul. 2013.

LOJO, María Rosa. Mínima autobiografía de una “exiliada hija”. Tarragona: URV, 2006, p.87-97. Disponível em: <http://www.mariarosalajo.com.ar/acerca/index.htm>. Acesso em: 25 jul. 2013.

LOJO, María Rosa. Nuevas fronteras en el fin de milenio. In: *Cuadernos Americanos*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, v. 2, n. 56, mar. 1996, p. 71-86.

LYOTARD, J.F. *A Condição pós-Moderna*. Trad. Ricardo Corrêa Barbosa. Rio de Janeiro: José Olympio, 2011.

MATEO DEL PINO, Ángeles. *El componente mítico y su función simbólica en la poesía erótica de Josefina Plá*. 1994. Tese (Doutorado em Filología Hispânica) Universidad de Las Palmas: Gran Canaria, 1994. Disponível em: <http://bibmdc.ulpgc.es/cdm/ref/collection/POSTULPGC/id/682>. Acesso em: 04 fev. 2014.

MATEO DEL PINO, Ángeles. Introducción. In: PLÁ, Josefina. *Sueños para Contar. Cuentos para Soñar*. Disponível em: <http://web.uchile.cl/publicaciones/cyber/18/crea15a.html>. Acesso em: 15 jun. 2014.

MATEO DEL PINO, Ángeles. Sellando itinerarios. Género y nación en Josefina Plá. In: *Cyber Humanitatis*, n. 22, mar. 2002. Disponível em: <http://www.cyberhumanitatis.uchile.cl>. Acesso em: 05 fev. 2014.

MATEO DEL PINO, Ángeles. *Una vision de la mujer paraguaya a través de la cuentística de Josefina Plá*. Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo Insular, 1994.

MELO, Alfredo Cesar. Por um comparativismo do pobre: notas para um programa de estudos. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*. ABRALIC, n.23, 2013, p. 09-30.

MENDONÇA, Suely Aparecida de Souza. *A representação da mulher em contos de Josefina Plá*. [tese de doutorado] Assis: Programa de Pós Graduação em Letras, UNESP, 2011.

MENDONÇA, Suely Aparecida de Souza. Olhares críticos sobre a narrativa e literatura paraguaia. *CPGL – II Coloquio da Pós-Graduação em Letras*. Assis: UNESP, 2010.

MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino. *Historias de la literatura hispanoamericana*. Santander: Aldus (Obras completas, 27-28), 2 vols., 1948.

MIGNOLO, Walter. *Estéticas y opción decolonial*. Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas, 2012.

MIGNOLO, Walter. *Historias locais / Projetos globais: colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

MIGNOLO, Walter. *La colonialidad a lo largo y a lo ancho: el hemisferio occidental en el horizonte colonial de la modernidad*. Disponível em <http://www.duke.edu/~wmignolo/InteractiveCV/Publications/Lacolonialidad.pdf>. Acesso em: 05 de out 2011.

MIGNOLO, Walter. *La idea de América Latina – la herida colonial y la opción decolonial*. Barcelona: Ed. Gedisa, 2007.

MIRANDA, Evaristo Eduardo de. *Corpo, território do sagrado*. São Paulo: Edições Loyola, 2007.

MOLLOY, Sylvia. A modo de introducción. In: MOLLOY, Sylvia.; SISKIND, Mariano. *Poéticas de la distancia*. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma, 2006, p. 15-22.

MORA, Gabriela. *En torno al cuento: de la teoría general y su práctica en Hispanoamerica*. Argentina: Ediciones Danilo Vergara, 1993.

NANCY, Jean-Luc. La existencia exiliada. *Archipiélago: Cuadernos de crítica de la cultura*. Barcelona: Editorial Archipiélago, n. 26-27, 1996, p. 34-39.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *Humano, demasiado humano*. Trad. Jair Barbosa. São Paulo: Companhia das letras, 2002.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *Além do bem e do mal*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo, Editora Hemus, 1981.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *Genealogia da moral*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das letras, 1999.

NOLASCO, Edgar. Comparativismo cultural hoje. In: *Revista Brasileira de Literatura Comparada*. São Paulo: ABRALIC, v.17, 2010, p. 63-78. Disponível em: http://www.abralic.org.br/pdf/revista/2010.17-comparativismo_cultural_hoje.pdf. Acesso em: 14 jun. 2013.

NORA, Pierre. Entre a memória e a história: a problemática dos lugares. *Projeto História*. São Paulo: PUCSP, n. 10, dez 1993, p. 07-28. .

OLIVIERI-GODET, Rita. Errância/migrância/migração. In: BERND, Zilá. (org.) *Dicionário de Mobilidades Culturais: percursos americanos*. Porto Alegre: Literalis, 2010, p. 189- 210.

ORTIZ, Fernando. *Contrapunteo del tabaco y del azúcar*. Caracas: Ayacucho, 1983.

OVIEDO, José María. *Antología crítica del cuento hispanoamericano del siglo XX, 1920-1980*. Madrid: Alianza, 2003.

OVIEDO, José María. *Antología crítica del cuento hispanoamericano, 1830-1920*. Madrid: Alianza, 2003.

PALERMO, Zulma. *Arte y estética en la encrucijada decolonial*. Buenos Aires: Del Signo, 2009.

PALMERO, Elena. Deslocamento/desplacamento. In: BERND, Zilá. *Dicionário de mobilidades culturais; percursos americanos*. Porto Alegre: Literalis, 2010, p. 109 -128.

PALMERO, Elena. Literaturas hispânicas no Canadá: notas de pesquisa para uma história comparada da literatura hispano-canadense. In: PORTO, Maria Bernadette.; VIANNA, NETO Arnaldo Rosa (Org.). *Habitar e representar a distância em textos literários canadenses e brasileiros*. Niterói: EdUFF, 2012, p. 131-144.

PEIRÓ BARCO, José Vicente. *Literatura y sociedad: la narrativa paraguaya actual (1980-1995)*. Tese (doutorado em Filologia espanhola), Faculdade de Filologia, Universidade de Educação à Distância. Madri, 2001. Disponível em:

<http://www.cervantesvirtual.com/autor/peiro-barco-jose-vicente--0/>. Acesso em 10 abril 2014.

PELEGRINI, Tania. Vozes da violência na cultura brasileira contemporânea. *Revista Crítica Marxista*. Campinas: Unicamp, v. 25, 2005. Disponível em: http://www.ifch.unicamp.br/criticamarxista/arquivos_biblioteca/critica21-A-pelegrini.pdf. Acesso em: 10 nov 2014.

PÉREZ, Alberto Julián. Rodolfo Kusch y su crítica a la razón occidental. *Revista Mitológicas*. Argentina: Centro Argentino de Etnología Americana, v. 25, 2010, p. 27-38.

PÉREZ-MARICEVICH, Francisco. *Diccionario de la literatura paraguaya*. Assunção: Biblioteca Colorados Contemporáneos, 1983.

PESAVENTO, Sandra Jatahí. Sensibilidades no tempo, tempo das sensibilidades. *Revista Novo Mundo Mundos Novos*. [online] 2004. Disponível em: <https://nuevomundo.revues.org/229>. Acesso em: 04 set. 2015.

PESAVENTO, Sandra Jatahí. Sensibilidades: escrita e leitura da alma. In: PESAVENTO, Sandra Jatahí (org). *Sensibilidades na história- memórias singulares e identidades sociais*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2007, p. 09-22.

PIGLIA, Ricardo. *Crítica y ficción*. Buenos Aires: Debolsillo, 2014.

PIGLIA, Ricardo. *Formas breves*. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

PIGLIA, Ricardo. *Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2001.

PIZARRO, Ana. Ángel Rama: a lição intelectual latino-americana. In: CHIAPPINI, Ligia (org) *Literatura e história na América Latina*. São Paulo: Edusp, 1993.

PIZARRO, Ana. Areas culturales en la Modernidad tardía. *Revista Via Atlántica*. São Paulo: Programa de Pós-Graduação de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa da Universidade de São Paulo, n.23, out. 2003, p. 169-187.

PIZARRO, Ana. *El sur y los trópicos*. Alicante: Cuadernos de América sin nombre, 2004.

PLÁ, Josefina. Aborto. In: *La muralla robada*. Asunción: Universidad Católica - Biblioteca de Estudios Paraguayos, v. 28, 1989.

PLÁ, Josefina. Acotaciones temporales. In: *La pierna de Severina*. Asunción: Ed. El Lector, 1983.

PLÁ, Josefina. Conversaciones con Josefina Plá. In: CENTURIÓN. MORINIGO, Ubaldo. *Josefina Plá y el periodismo paraguayo*. Asunción: EDIPAR, 1996.

PLÁ, Josefina. *Cuentos Completos*. 2. ed. Asunción: El Lector, 2000.

PLÁ, Josefina. Interpretación de mi cuentística. In: BORDOLI DOLCI, Ramón. *La problemática del tiempo y la soledad en la obra de Josefina Plá*. Madrid: Universidad Complutense, 1994, p. 537-538.

PLÁ, Josefina. Literatura paraguaya del siglo XX. *Cuadernos Americanos*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, jan-fev de 1962, p. 68-90.

PLÁ, Josefina. Palabras de la autora. In: *El espejo y el canasto*. Asunción: Ediciones Napa, 1981.

PLÁ, Josefina. Si puede llamarse prólogo. In: DEL PINO, Ángeles Mateo. *Latido y tortura. Selección poética*. Puerto del Rosario: Servicio de Publicaciones del Excmo. Cabildo Insular de Fuerteventura, 1995, p. 25-27.

PORTO, Maria Bernadette. Escritas do exílio: habitar e representar a distância. In: PORTO, Maria Bernadette.; VIANNA, NETO Arnaldo Rosa (Org.). *Habitar e representar a distância em textos literários canadenses e brasileiros*. Niterói: EdUFF, 2012, p. 15-34.

PORTO, Maria Bernadette. Habitar a diáspora. O lugar da memória das cartografias da distância nas Américas. In: PALMERO, Elena.; COSER, Stelamaris. *Entre traços e rasuras – intervenções da memória na escrita das Américas*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2013, p. 15- 28.

PORTO-GONÇALVES, Carlos Walter. Introdução. In: LANDER, Edgar (org). *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas Latinoamericanas*. Buenos Aires: CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, julio de 2000, p. 246. Disponível em: <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/lander/quijano.rtf>. Acesso em: 03 jun. 2013.

QUIJANO, Alonso. Don Quijote y los molinos de viento en América Latina. In: *Revista Estudos Avançados*. São Paulo: USP, v. 19, n. 55, 2005 p. 09-31.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina. In: LANDER, Edgar (org). *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas Latinoamericanas*. Buenos Aires: CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, julio de 2000, p. 246. Disponível em: <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/lander/quijano.rtf>. Acesso em: 05 jun. 2013.

RAMA, Ángel. *A cidade das letras*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

RAMA, Ángel. *Diario (1974-1983)*. Caracas: Ediciones Trilce, 2001.

RAMA, Ángel. Os processos de transculturação na narrativa latino-americana. In: AGUIAR, F.; VASCONCELOS, S. (Org.). Ángel Rama. *Literatura e cultura na América Latina*. São Paulo: EDUSP, 2001, p.209-238.

RICOEUR, Paul. *A memória, a história e o esquecimento*. Alain François [et al.] Campinas: Editora Unicamp, 2012.

RICOEUR, Paul. Memória, história, esquecimento. [Conferência Internacional] Haunting Memories? History in Europe after Authoritarianism. 08 de março de 2003. Disponível em

http://www.uc.pt/fluc/lif/publicacoes/textos_disponiveis_online/pdf/memoria_historia.

Acesso em: 12 jun.2014.

ROA BASTOS, Augusto. *Cultura oral*. Lectura crítica de la literatura americana. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1997.

- ROA BASTOS, Augusto. *Las culturas condenadas*. Assunção: Fundación Roa Bastos, 2011.
- RODRÍGUEZ ALCALÁ, Hugo. *Historia de la literatura paraguaya*. Assunção: El Lector, 1999.
- ROSA, Guimarães. *Primeiras Estórias*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1988.
- SAGUIER, Rubens Bareiro. *Aos sábados, pela manhã*. Rio de Janeiro: Rocco, 2013.
- SAGUIER, Rubens Bareiro. Encontro de culturas. In: MORENO, César Fernández (Org.). *América latina em sua literatura*. São Paulo: Perspectiva, 1979, p. 03-24.
- SAID, Edward. *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*. Trad. Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- SAID, Edward. *Representações do intelectual*. Trad. Milton Hatoum. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos*. São Paulo: Perspectiva, 1978.
- SANTOS, Boaventura de Souza. *A Gramática do tempo*. Para uma nova cultura política. Porto: Edições Afrontamento, 2010.
- SANTOS, Boaventura de Souza. Modernidade, identidade e a cultura de fronteira. *Tempo Social*. São Paulo: USP, v.5, 1993, p. 31-52.
- SARLO, Beatriz. *Ficciones argentinas*. Buenos Aires: Mardulce, 2012.
- SARLO, Beatriz. *Tiempo pasado*. Cultura de la memoria y primera persona. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2005.
- SAUTER, Silvia. *Teoría y práctica del proceso creativo*. Con entrevistas a Ernesto Sábato, Ana María Fagundo, Olga Orozco, María Rosa Lojo, Raúl Zurita y José Watanabe. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 2006.

SCHMIDT, Rita Teresinha. Para além do dualismo natureza/cultura – ficções do corpo feminino. *Revista Organon*. Porto Alegre: Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, v.30, n. 58, 2012.

SCHMIDT, Rita Teresinha. Refutações ao feminismo: (des)compassos da cultura letrada brasileira. *Estudos Feministas*. Florianópolis, 14(3): 272, setembro-dezembro/2006. Disponível em <http://www.scielo.br/pdf/ref/v14n3/a11v14n3.pdf>. Acesso em: 05 jul. 2012.

SCHWARZSTEIN, Dora. Entre la tierra perdida y la tierra prestada: refugiados judíos y españoles en la Argentina. In: *Historia de la vida privada en la Argentina, Vol. 3*, Buenos Aires, Taurus, 1999.

SELIGMANN-SILVA, Márcio (org). *História, memória, literatura*. Campinas: Editora da Unicamp, 2013.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Narrar o trauma – a questão do testemunho das catástrofes históricas. *Revista de Psicologia Clínica*. Rio de Janeiro: Departamento de Psicologia da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro V. 20, n. 01, 2008, p. 65-82.

SHOHAT, Ella.; STAM, Robert. *Crítica da imagem eurocêntrica*. Trad. Mário Soares. São Paulo: Cosac Naif, 2006.

SILES, Guillermo. *El microrrelato hispano-americano*. Buenos Aires: Corregidor, 2007.

SILVA PARANHOS, Ana Lúcia. Des(re)territorialização. BERND, Zilá (org). *Dicionário de Mobilidades Culturais: percursos americanos*. Porto Alegre: Literalis, 2010.

SOARES, M. Letramento: um tema em três gêneros. Belo Horizonte: Autêntica, 1998.

SOUZA, Raquel. Memória e imaginário. In: BERND, Zilá (org). *Dicionário de mobilidades culturais*. Porto Alegre: Literalis, 2010, p. 247-268.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2010.

SUÁREZ, Victorio. *Generación del 40*. Asunción: Criterio Ediciones, 2006.

TRABA, Marta. Hipótesis sobre una escritura diferente. GONZÁLEZ, Patricia Elena.; ORTEGA, Eliana (orgs). *La sartén por el mango*. Puerto Rico: Ediciones El Huracán, 1985.

TRIGO, Abril. De la transculturación a lo transnacional. In: MORAÑA, Mabel (org). *Ángel Rama y los estudios latinoamericanos*. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana (IILI, Serie Críticas), 1997.

TRIGO, Abril. Fronteras de la epistemología. Epistemologías de la frontera. In: *Papeles de Montevideo*. Montevideo: Ediciones Trilce, 1997, p. 71-89.

TRIGO, Abril. *Memorias migrantes - Testimonios y ensayos sobre la diáspora uruguaya*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2003.

VALLEJOS, Roque. *Josefina Plá: crítica y antología*. Asunción: La Rural, 1995.

VIDAL, Paloma. *A história em seus restos: literatura e exílio no cone sul*. São Paulo: Anablume, 2004.

VIÑAS, David. *Literatura argentina y política - De los jacobinos porteños a la bohemia anarquista*. Buenos Aires: Santiago Arcos Editor, 2005.

WALTER, Roland. Mobilidade cultural: o (não-)lugar na encruzilhada transnacional e transcultural. *Revista Interfaces Brasil Canadá*. Rio Grande: Abecan, n. 8, 2008, p. 37-56.

WHITE, Hayden. *Trópicos do discurso: ensaios sobre a crítica da cultura*. Trad. Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: EDUSP, 2001.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, Recepção, Leitura*. Trad. Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Naify, 2007.