

**Desintegração de vozes, reintegração  
de posses: apontamentos sobre a polca  
purahei jahe'ó como narrativa de aspectos  
sócio-históricos da cultura paraguaia**

**Disintegration of voices, reintegration of  
possessions: notes on polca purahei jahe'ó as a  
narrative of socio-historical aspects of  
Paraguayan culture**

*Miguel Díaz Antar<sup>1</sup>*  
*Universidade de São Paulo (USP)*  
*miguedz5@gmail.com*

*Yonara Dantas de Oliveira<sup>2</sup>*  
*Universidade de São Paulo (USP)*  
*yoyodantas@gmail.com*

*Submetido em 09/06/2020*  
*Aprovado em 24/10/2020*

## Resumo

No presente artigo discutimos como a música popular paraguaia, em especial as do tipo polca purahei jahe'o, pode ser acionada como material fundamental para uma pesquisa sócio-histórica a respeito da cultura paraguaia. No presente estudo selecionamos a polca *Propiedad Privada* como material de análise e dela depreendemos dois aspectos: (i) a situação da mulher na cultura paraguaia e (ii) a questão fundiária. Ambos aspectos se apresentam na letra da música a partir de uma certa ambiguidade de sentido. Não se pode afirmar, com certeza, se a letra se refere a um ou outro tema. A potência da canção, sob nossa perspectiva, reside justamente nessa capilaridade que permite tratar de ambos assuntos. E desses dois aspectos, que parecem díspares, vamos descortinando parte importante da história paraguaia e elementos característicos de sua cultura. Infelizmente, vemos desvelada também a reiteração de uma violência social que mantém os/as oprimidos/as em condição de subserviência e pobreza.

**Palavras-chave:** Purahei jahe'o, música paraguaia, matriarcado, nacionalismo, música e sociedade.

## Abstract

In this article we discuss how Paraguayan popular music, especially those of the purahei jahe'o polka type, can be used as fundamental material. We selected the song *Propiedad Privada* as material for analysis and we deduced two aspects from it: (i) the situation of women in Paraguayan culture and (ii) land dispute. Both aspects appear in the lyrics of the song from a certain ambiguity of meaning. It cannot be said with certainty whether the lyrics refer to one or the other subject. The power of the song, from our perspective, lies precisely in that capillarity that allows the two themes to be connected. And from these two aspects that seem disparate, we are discovering an important part of Paraguayan history and the characteristic elements of its culture. Unfortunately, we also see the reiteration of social violence that keeps the oppressed in a condition of servility and poverty.

**Keywords:** Purahei jahe'o, Paraguayan music, matriarchy, nationalism, music and society.

## Resumen

En este artículo discutimos cómo la música popular paraguaya, especialmente las del tipo polca purahei jahe'o, puede ser accionada como material fundamental para una investigación socio histórica sobre la cultura paraguaya. Para el presente estudio seleccionamos la canción *Propiedad Privada* como material para análisis y dedujimos dos aspectos de ella: (i) la situación de la mujer en la cultura paraguaya y (ii) disputa

de la tierra. Ambos aspectos aparecen en la letra de la canción a partir de una cierta ambigüedad de significado. No se puede decir con certeza si la letra se refiere a uno u otro tema. La potencia de la canción, desde nuestra perspectiva, radica precisamente en esa capilaridad que permite conectar ambos temas. Y a partir de estos dos aspectos que parecen dispares, observamos una parte importante de la historia paraguaya y los elementos característicos de su cultura. Desafortunadamente, también vemos la reiteración de la violencia social que mantiene a los/as oprimidos/as en una condición de servilismo y pobreza.

**Palabras clave:** Purahei jahe'o, música paraguaya, matriarcado, nacionalismo, música y sociedad.

---

**1** Doutorando do Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes. Participa do Núcleo de Pesquisas em Sonologia – NuSom USP. Agência de fomento: FAPESP (processo n°2017/09285-9). Formou-se em música no Ateneo Paraguayo. Integra os grupos Ôctôctô, Joaju, DuoCoz, Camerata Profana, Filarmônica de Pasárgada e KairosPania Cia. Cênico Sonora. Membro da Orquestra Errante, coletivo experimental que se dedica à prática da improvisação contemporânea e faz parte do projeto NuSom - Núcleo de Pesquisa em Sonologia, da ECA-USP. Desenvolve pesquisas artísticas na relação entre composição e improvisação musical contemporâneas. Como instrumentista tem participado de diversos festivais em países como Alemanha, Argentina, Bolívia, Brasil, Estados Unidos, Inglaterra, Luxemburgo, Paraguai, Portugal e Uruguai.

**2** Pesquisadora com formação interdisciplinar, está atualmente desenvolvendo o pós-doutorado na ECA/USP. Graduada, mestre e doutora em Psicologia. Atriz formada pelo Teatro Escola Célia Helena. Dentre seus trabalhos artísticos, destacam-se a direção de performances na KairosPania Cia Cênico-Sonora (Transposições, 2016; Suíte [en]quadrada, 2017; Des a a vel, 2017; A Síria não é aqui, 2017 e Delfina, 2018), atuação na peça “O Dragão Dourado” e atuação e direção da peça “Barbazul”, ambas da Trupe à Grega (antes denominado Coletivo Quartocê). Atua, dirige e produz espetáculos de teatro e de música na cidade de São Paulo. É professora na Escola Superior de Artes Célia Helena, onde também já atuou como coordenadora de cursos de pós-graduação em artes. Participa dos Laboratório de Livre Improvisação Orquestra Errante e do Núcleo de Pesquisas em Sonologia da USP – NuSom.

## Introdução

A música popular latino-americana é um vetor de afetos. Ela concentra e traduz experiências políticas, econômicas e sociais que marcam profundamente a vida de populações das mais diversas classes sociais. Ela, por sua própria natureza calcada na palavra, dialoga com uma tradição de cultura popular ancorada na transmissão oral – as letras das canções são meios narrativos para contação de histórias, experiências e sentimentos. E, ainda precisamente por sua oralidade, exige uma análise musical que vá mais além do material composicional, e considere o seu contexto sócio-histórico. Ter em vista essas especificidades, na opinião do pesquisador Evandro Higa (2013), minimiza “o risco inevitável de cair nas armadilhas do anacronismo de uma musicologia já superada” e que, sob esse prisma, pode acabar por reforçar “repertórios e ambientes musicais dominados por concepções elitistas e preconceituosas” (HIGA, 2013, p.12).

O presente estudo toma como referência essa perspectiva para pensar a música popular paraguaia, entendendo-a como parte fundamental do amplo panorama da música popular latino-americana. Escolhemos uma polca popular paraguaia como material de análise e procuramos ressaltar tanto os elementos musicais inerentes à obra em questão como as possíveis interferências culturais que podem ser apreendidas do próprio material. A partir da análise de elementos sociais e culturais ali impressos, observamos valores sócio-históricos impregnados nesse repertório e que, por vezes, passam despercebidos na cultura paraguaia, ofuscados pela repetição e naturalização dos discursos. E elevamos a música popular a material privilegiado de pesquisa, contrapondo-nos, portanto, a visões elitistas sobre tal repertório – que tende a menosprezá-lo. Como Higa (2013) afirma, a música popular se encontra “em um contexto de lutas simbólicas complexas, não há como abrir os ouvidos para essa música e fechar os olhos para as redes de significação que a configuram” (HIGA, 2013, p.16). É dessa forma que observamos elementos tais como nacionalismo, heroísmo, elogios à mulher, romantismo, machismo, misoginia, xenofobia, violência social etc. se misturam no caldeirão de polcas e guarânias que formam a música tradicional popular do Paraguai.

A música que selecionamos como material de análise é a polca *Propiedad Privada*, do músico paraguaio Cecilio Mareco Pereira (1943 - ), uma composição amplamente difundida e gravada no Paraguai. Como já citado, a partir dessa música apreendemos reflexões sobre aspectos sócio-históricos presentes na cultura paraguaia. Especificamente dois aspectos que atravessam a cultura paraguaia: (i) a questão de gênero e (ii) a questão fundiária. Ambos se encontram impressos como faces complementares de uma ambiguidade impressa na letra da canção e oferecem um bom pano de fundo para pensarmos a cultura e a sociedade paraguaias – tanto naquilo que a une à experiência latino-americana, como naquilo que a torna singular.

## 1 – Sobre a polca *Propiedad Privada*: entre a posse de terras e a objetificação de mulheres

A canção, letra e música, *Propiedad Privada* pertence ao conjunto de composições da música folclórica tradicional e popular do Paraguai. Seu autor – Cecilio Mareco Pereira – é um músico paraguaio nascido na Cidade de Ybycui em 1943. Desde criança, Cecilio teve contato com o ambiente musical graças a seu pai e seus tios, que eram músicos. Ainda adolescente, por volta de 1955, Cecilio mudou-se para cidade fronteira de Posadas, na Argentina. O novo endereço ficava na mesma rua que o prédio da emissora “LT4 Rádio Misiones”, destacada na época por abrigar conjuntos musicais folclóricos nacionais e internacionais para apresentações ao vivo na rádio. Em pouco tempo, Cecilio passou a frequentar as apresentações *in loco*, e logo a integrar grupos de música tradicional paraguaia, destacando-se como letrista de novas composições.

Na década de 1970, integrou o conjunto “A lo Valleté”, que gravou dois LPs no selo Cerro Corá e outro no selo Vapor Cué. Com este conjunto teve bons momentos pois tiveram várias atuações por todo o território paraguaio e outros países, entre os quais parte da república da Argentina, Brasil e Bolívia, lugares onde “A lo Vallete” fez grande sucesso com o estilo de música que interpretavam. Depois disso outro grupo foi criado e desta vez com o nome “Grupo Electrónico 93” e tiveram 14 dos temas de maior sucesso gravados. E assim foi triunfando com seus diferentes temas que foram, são e seguem sendo gravadas até hoje em dia (PORTAL GUARANI, online, s/d – tradução nossa<sup>3</sup>).

Depois de morar muitos anos no exterior, Cecilio voltou para o Paraguai e se aposentou<sup>4</sup>. Para o presente trabalho procuramos contato com ele, o que não foi viabilizado por motivos de saúde.

Apesar da importância do trabalho de compositores de música popular tradicional, como Cecilio Mareco Pereira, tendo em vista que reinterpretações e regravações de músicas tradicionais populares são bastantes comuns nos grupos paraguaios, a questão de registro e nomeação da autoria das músicas ainda é bastante falha. Nem sempre estão inseridas nas capas dos discos informações importantes como a origem das músicas gravadas, os locais e datas do processo de gravação – isso se observa tanto nos antigos discos de vinil como nos mais recentes CDs. É o que se observa com a polca *Propiedad Privada*. Atualmente é possível encontrar muitas gravações da polca, mas poucas fazem referência ao seu autor, Cecilio Mareco Pereira. Assim, com o objetivo de confirmar a autoria da polca *Propiedad Privada* entramos em contato com a instituição paraguaia

---

3 **No original:** “En la década del 70 formó el conjunto ‘A lo Valleté’ con el que grabó dos LP en el sello Cerro Corá y otro en el sello Vapor Cué. Con este conjunto pasó buenos momentos ya que tenían varias actuaciones por todo el territorio paraguay y otros países, entre ellos parte de la república de Argentina, Brasil y Bolivia en donde ‘A lo Vallete’ tuvo gran éxito con el estilo de música que interpretaban. Y después otro grupo fue creado y esta vez con el nombre de ‘Grupo Electrónico 93’ en donde 14 de los temas de mayor éxito fueron grabados. Y así fue triunfando con sus diferentes temas que fueron, son y siguen siendo grabados hasta hoy en día” (PORTAL GUARANI, online, s/d).

4 **Cecilio Mareco Pereira passou a receber pensión graciable do governo paraguaio, através da Ley N°2820, de 3 de novembro de 2005. Disponível em:** <https://www.bacn.gov.py/leyes-paraguayas/1908/ley-n-2820-concede-pension-graciable-al-senor-cecilio-marecos-pereira-gran-exponente-del-folklore-nacional> (acesso em outubro 2020).

APA - Autores Paraguayos Asociados - que confirmou Cecilio como autor da polca e acrescentou que a música foi registrada na instituição no dia 4 de novembro de 2011.

Aqui se reforça um ponto importante a respeito da música paraguaia: existe pouca preocupação com uma documentação sistemática das obras musicais - tanto por parte dos/as artistas como por parte da própria instituição responsável pela documentação. Além da já citada despreocupação de artistas em nomear compositores das canções gravadas, bem como das datas e locais de gravação de seus álbuns, mesmo na instituição responsável pela documentação – a APA - não há registro, por exemplo, da data de composição da obra. Assim, a data de registro (realizada por vezes muitos anos depois que a música foi composta) se torna a única referência temporal da música e pode se confundir com a data de composição - o que dificulta o trabalho de potenciais pesquisadores e pode levar a confusões no registro da história da música popular paraguaia. Mais do que apontar para uma má-fé dos/as artistas que gravaram as músicas e da instituição responsável por essa documentação, tal falha nos parece que revela uma certa displicência a respeito da necessidade de documentação dos processos criativos em música. Revela, ainda, a necessidade de fortalecimento desse tipo de produção acadêmica.

A pesquisa sobre música do Paraguai tem se intensificado nos últimos anos, sendo o trabalho do Prof. Dr. Evando Higa (pesquisador brasileiro que publicou um dos primeiros trabalhos acadêmicos sobre música paraguaia) um dos marcos fundamentais de referência. Ele abre caminho e se soma a outros marcos importantes, como a criação, em meados de 2010, do curso público de Graduação em Música em Asunción, Paraguay<sup>5</sup> - o que faz com que seja necessário um maior rigor no processo de documentação com vistas a viabilizar o trabalho de pesquisadores em música e, como consequência, uma maior capacidade dos artistas paraguaios de nomear e de ter acesso à sua própria história.

Como já mencionamos, a polca *Propiedad Privada* conta com muitas gravações. Uma das versões mais emblemáticas e que obteve bastante sucesso de público foi registrada no segundo disco do grupo “Odilio Román y Los Románticos Vol.2”, lançado no início da década de 2000<sup>6</sup>. Ou seja, mais de dez anos antes do registro de autoria da música por Cecilio na APA. No disco a que tivemos acesso – fazendo coro à lacuna de documentação citada - não se indicam informações a respeito da autoria ou da data de gravação.

Odilio Román (1969-2019) - foi um representante do gênero polca paraguaia sendo autor de várias músicas de sucesso no passado recente, além de intérprete de músicas consagradas. Nasceu em setembro de 1969 na cidade de San Pedro del Paraná a 80 km de Encarnación - cidade fronteiriça do Paraguai com a Argentina - e a 306 km da capital Asunción. Com o grupo “Odilio Román y Los Románticos” obteve grande destaque no cenário musical do Paraguai, participando em diversos festivais folclóricos e *fiestas patronales*, muito comuns no interior do país. O grupo gravou 29 álbuns e realizou algumas turnês internacionais pela Europa.

---

5 A data precisa de início do curso de graduação em música é incerta. No site da Facultad de Arquitectura, Diseño y Arte da Universidad Nacional de Asunción não é possível encontrar tal informação. Considera-se 2010 como parâmetro a partir da conversa com pesquisadores e professores vinculados a essa instituição.

6 Tomamos o cuidado de sempre, tanto quanto possível, destacar informações sobre data e autoria das obras citadas. Esse tema da falta de referências está presente também em outro artigo que produzimos, qual seja, “Apontamentos sobre narrativa oral, identidade, machismos e feminismos no compuesto Mateo Gamarra” (ANTAR; OLIVEIRA, 2019), listado nas referências ao final desse artigo.



O falecimento de Odilio em agosto de 2019, em consequência de uma doença hepática, foi muito sentido no país e obteve ampla cobertura dos meios de comunicação<sup>7</sup>. Coincidentemente no dia de seu falecimento, domingo 4 de agosto de 2019, estávamos retornando de Asunción para São Paulo em uma viagem de carro. Durante todo o caminho em território paraguaio ouvimos nas distintas rádios locais homenagens e dedicatórias ao artista acabara de partir. Também foram tocadas reiteradas vezes as músicas gravadas por Odilio e Los Románticos, entre elas, *Propiedad Privada*.

O repertório do grupo Odilio Román y Los Románticos se caracterizava pelo forte uso do idioma guarani, predominante no interior do país (em contraposição à capital, Asunción, onde se utiliza mais comumente o espanhol e o *jopará*, mistura entre espanhol e guarani). A estética do grupo pode ser considerada uma versão contemporânea do *purahei jahe'o* (canto lamentoso, canto choroso), gênero da polca paraguaia que ganha destaque no país a partir da década de 1970 e que se caracteriza pelo vínculo das letras com a vida rural. Pesquisadores como Szarán (1999) e Pereira (2011) apontam que o termo *jahe'o* (lamentoso, choroso) surgiu com uma conotação pejorativa, remetendo ao modo pelo qual músicos/musicistas urbanos criticavam as canções do interior do país, cuja temática geralmente gira em torno das histórias do campo, luta social e desenganos amorosos. Cabe destacar que o gênero *purahei jahe'o* surge nas últimas décadas da ditadura militar no Paraguai (1954-1989), momento em que despontam com maior organização as lutas pelos direitos humanos e pela reforma agrária nos movimentos camponeses.

No contexto de polcas *purahei jahe'o* ganha destaque a sonoridade proposta pelo grupo liderado por Odilio, que lança mão de guitarra elétrica, teclado, baixo elétrico e bateria eletrônica em substituição da instrumentação tradicional dos primeiros grupos do gênero que utilizavam violão, harpa paraguaia, acordeón e contrabaixo. A relação entre música e tecnologia, os diversos grupos e as diversas estéticas sonoras de música paraguaia a partir de instrumentos elétricos, as instrumentações híbridas (instrumentos acústicos + instrumentos elétricos), a influência de estéticas importadas, são alguns dos pontos que ainda precisam ser estudados no que se refere a instrumentação na música tradicional popular do Paraguai nas últimas décadas do século XX. Neste trabalho nos dedicamos apenas a proposta do grupo de Odilio que explora, a partir da sonoridade com instrumentos elétricos, um repertório característico do *purahei jahe'o*. O amplo alcance de público diz respeito a simpatia estética e a reverberação do conteúdo das letras.

A gravação da polca *Propiedad Privada* por Odilio y Los Románticos no início dos anos 2000 é sem dúvida uma das principais referências da música e retoma reivindicações que ecoam na música popular paraguaia há muito tempo. As narrativas associadas ao contexto rural, com sua sonoridade típica de instrumentos acústicos (violão e harpa paraguaia), são revisitadas com a roupagem da instrumentação elétrica e amplamente difundidas no interior do Paraguai. O problema da distribuição de terra no Paraguai e a situação da mulher no contexto de países latino-americanos e no Paraguai especificamente, são dois grandes problemas sociais e ecoam em diversas músicas tradicionais e populares do Paraguai, desde as primeiras décadas do século XX, como *Chokokue*

---

7 Consultar referências bibliográficas online, ao fim deste trabalho.

*Purahei* (1938) e *Ha mboriahu* (1943), como veremos adiante. Essas questões também podem ser refletidas a partir da letra da polca *Propiedad Privada*.

Na letra da polca *Propiedad Privada*, observa-se um caráter duplo, uma engenhosa ambiguidade entre disputa de terra e mulher como objeto de posse. Sugere-se a audição<sup>8</sup> e a leitura da letra sob uma perspectiva e, na sequência, sob a outra. Observe:

*Versão original*

Verso 1

Propiedad Privada ningo  
raka'e che la ahaihúva  
Aikuaámiyre che mba'e  
roguáicha amokunu'u  
Chupépe ahaihúva  
amojerovia iporãve háicha  
Mamoiko imo'ata  
ijaratee oguerekoha

Coro

Mba'éiko ajapóta  
Mamóiko aháta  
Che yvotyahaihúva  
Oúmi hagua  
Koka'aruetévo  
aha'aróitéva  
aikuaa porãva  
mba'e ajeno ha

Verso 2

Ko'anga aikuaáma mba'epa  
ovale Propiedad Privada  
Aimo'avyetére pe ahaihuetéva  
che aiguepe'a  
Che año apyta ajeploguea  
kutyre'y míchá  
Mba'érepa péicha  
ahendavy'ai añekonsola

Coro

Verso 3

Agüi añeha'a tama'e  
porãpe che raperáre  
anive haguáma Propiedad  
Privada peajoikéve  
Porque ambyasy añarrepenti  
che rembiapo kuére  
Na cheko'aveima já  
aperdetéva ahaihúva che

Coro

*Português (tradução nossa)*

Verso 1

Propriedade Privada era  
a quem eu amava  
E sem saber, como se fosse minha  
eu a mimava  
E por amá-la tanto  
a tratava com carinho (como a mais linda)  
Sem imaginar sequer  
que tinha dono

Refrão

O que farei?  
Onde irei?  
Para que a flor que amo  
volte a mim  
E quando cai a tarde  
em vão espero  
pois sei muito bem  
que de outro ela é

Verso 2

Agora sei muito bem quanto  
vale uma Propriedade Privada  
quando eu menos esperava  
fui abandonado  
Fiquei só, queixando-me  
como órfão  
Por que isso aconteceu comigo?  
estou triste e sem consolo

Refrão

Verso 3

De agora em diante terei  
muita atenção em meu caminho  
para que nunca mais volte  
a entrar em Propriedade Privada  
Porque estou muito triste e  
arrepentido de minhas ações  
Pois já não tenho  
perdi aquela que amo

Refrão

---

8 O clipe original da música se encontra disponível no site youtube no seguinte link: <https://www.youtube.com/watch?v=3WVpgGiHBtQ> (acesso em outubro 2020)



À primeira vista, a letra parece referir-se a uma mulher. No entanto, ela cabe perfeitamente para pensar a posse de terras. Ao se manter ambígua, mantém-se também, em certo sentido, irônica. A potência da canção é justamente essa capilaridade que permite conectar ambos assuntos. Seria essa ambiguidade precisamente uma crítica social disfarçada de música de amor? Sob a leitura de uma música de amor, trata de uma relação amorosa calcada na ideia de posse, com a mulher representada como objeto. Se como canção amorosa, a polca *Propiedad Privada* se destaca pela objetificação da mulher, como canção que trata da terra, pode ser vista como registro das precárias condições agrárias do país. Adiante trataremos dessas duas possíveis chaves de leitura que a letra da canção suscita.

## 2 – A força da música folclórica e popular no Paraguai

Os dois gêneros de música paraguaia mais famosos são a polca paraguaia e a guarânia. Ambos compartilham da polirritmia que caracteriza a música paraguaia. Esta acontece na sobreposição da melodia em compasso binário com uma seção rítmica em compasso ternário. Embora a pulsação sempre tenha como referência a semínima pontuada (que em 6/8 corresponde a dois pulsos por compasso), a execução de três semínimas no baixo amalgama uma sonoridade que intercala dois pulsos contra três e três pulsos contra dois, numa “alternância diacrônica de ritmos binários e ternários” (HIGA, 2010, p.163). A partir desses encontros emerge outra característica importante que é designada pelo pesquisador Max Boettner como o “sincopado paraguaio”.

Boettner (...) se refere ao *sincopado paraguayo* existente na melodia quando esta se adianta ou atrasa sobre o ritmo do acompanhamento e afirma que nunca se tem a sensação de sincopas propriamente ditas, mas sim a ‘sensação de uma despreocupación languida, de una dejadez encantadora’” (HIGA, 2010, p.163 – grifo no original).

Além do sincopado paraguaio característico de ritmos ternários e binários, na música tradicional popular do Paraguai ficam evidentes outros dois elementos: o idioma guarani e o sistema tonal. Para o pesquisador Gonzalo Ortiz (2018), entre 1811 (ano da independência) e 1972 (ano da primeira composição pós-tonal *Dos piezas para piano*<sup>9</sup>, de Luis Szarán), a música no Paraguai foi eminentemente folclórica<sup>10</sup>. Nessa perspectiva

---

9 “O ano de 1972 marca o início da música contemporânea para piano no Paraguai com as *Dos Piezas para piano* de Luis Szarán, *Adagio* e *Allegro*. O *Adagio* combina a sonoridade de acordes atonais com efeitos como notas presas, é uma peça que exige muita concentração do intérprete no ataque e na pedalização para garantir a duração das notas e acordes longos. O *Allegro* é uma peça de carácter humorístico onde a ideia de surpresa resulta dos acordes abruptamente interrompidos e respostas musicais inesperadas” (ORTIZ, 2018, p.62 – grifo no original).

10 De modo geral, as manifestações da cultura popular que caracterizam a identidade social de um povo são nomeadas como folclore. A palavra foi amplamente adotada a partir da proposta do pesquisador William John Thoms, em 1846, para referir-se aos conhecimentos e saberes do povo. Para o pesquisador Alberto Ikeda (2013), o termo folclore sofre um desgaste semântico por conta de estudos que descontextualizavam particularidades culturais das suas funções e sentidos profundos na sociedade onde se preservam, provocando visões distorcidas e preconceituosas que operam apenas com interesses estéticos ou de entretenimento. “Tais enfoques provocaram nas pessoas visão negativa a respeito desses fatos, como se fossem expressões curiosas, rústicas, anedóticas, exóticas diante da vida moderna, vinculados aos ignorantes e à pobreza” (IKEDA, 2013, p.186).

musical, os vários períodos de semi-isolamento<sup>11</sup> (geográfico, político e idiomático) vivenciados pelo país favoreceram a consolidação de particularidades sonoras e a quase nula interferência de referências externas. Assim, durante muito tempo, a música popular paraguaia, urbana e rural, foi a própria música folclórica do país.

Sobre o idioma utilizado nas letras das músicas, destaca-se que a grande maioria das polcas e guarânias foram compostas no idioma guarani ou em *jopará*. Vale ressaltar que o *jopará* é muito utilizado na comunicação no dia a dia, no cotidiano das pessoas. E por meio das letras se constitui e se consolida muito do imaginário acerca da cultura paraguaia, profundamente fundado na transmissão oral. É nesse sentido que pesquisadores como Evandro Higa (2010) e Eduardo Chamorro (2013) apontam para a importância das narrativas presentes e transmitidas nessas músicas. Nelas, se destaca a construção do imaginário coletivo com base no heroísmo do seu povo nas grandes guerras, a exaltação da figura da mulher, o amor e a entrega pela pátria – motivos frequentes nas letras.

Sobre essa perspectiva musical, o pesquisador Gonzalo Ortiz (2018) faz o seguinte resumo:

Desde 1811, momento em que o Paraguai deixa de ser colônia espanhola e vira país soberano, até 1972, ano da primeira peça pós-tonal para piano, a música no país foi eminentemente folclórica. A música era para festas, destinada à dança, servia para incentivar o patriotismo (principalmente nas duas grandes guerras [internacionais] que enfrentou o país) e para render homenagem a pessoas proeminentes. A totalidade da música no Paraguai foi, por muito tempo, o seu folclore. Aí se reconhecem dois ritmos principais: a polca e a guarânia; a instrumentação desses ritmos era violão e harpa paraguaia. A canção se desenvolveu junto com essas duas bases, rítmica e instrumental, sendo a língua guarani um forte diferencial (ORTIZ, 2018, p.15).

Embora tenham sido inauguradas algumas instituições de ensino musical<sup>12</sup> nas primeiras décadas após a Guerra da Tríplice Aliança<sup>13</sup> (1864 - 1870), durante quase todo o

---

11 O Paraguai passou por períodos de maior e menor grau de isolamento. Sua condição de país mediterrâneo somada a algumas políticas de estado, promoveram uma falsa visão de isolamento total por parte dos críticos, em especial durante o período de governo do Dr. Francia entre 1814 e 1840. O pesquisador Creydt (2010) denuncia esta falsa perspectiva assinalando políticas de comércio da época com países como Inglaterra, Brasil, Argentina e Uruguai. As cláusulas e condições exigidas pelo Paraguai, que não agradaram a elite de comerciantes, foram os principais motivos das interpretações distorcidas, pois essas cláusulas apontavam “acabar com a situação de dependência, herdada da colônia, desenvolvendo as forças produtivas sobre uma base independente” (CREYDT, 2010, p.90 - tradução nossa). O pesquisador Richard White (1989) acrescenta que o Dr. Francia se opunha ao intercâmbio comercial exterior como uma atividade exclusiva dos proprietários dos meios de produção e comércio, pois, “já não conduzido por e para a oligarquia - era regulamentado pelo estado para beneficiar a nação inteira, ou seja, ao povo paraguaio (WHITE, 1989, p.180 - tradução nossa).

Após o período de governo do Dr. Francia ocorre outro momento de semi-isolamento do país imerso na pior de suas guerras, a da Tríplice Aliança (1864-1870) e o período posterior de reconstrução. Todavia, conflitos internos (20 golpes de estado, 1 assassinato presidencial, 2 triunviratos, 1 nova guerra internacional e 1 guerra civil) levaram o Paraguai a ter entre 1870 e 1954, cinquenta e dois presidentes. O ditador Alfredo Stroessner assume em 1954 através de mais um golpe militar e fica no poder até 1989. Durante seus 35 anos de terror o país sofre o enclausuramento cultural imposto e controlado pelo regime.

12 O Ateneo Paraguayo foi fundado em 1883. O Instituto Paraguayo foi fundado em 1895. Em 1913 de inaugura o Gimnasio Paraguayo. A partir de 1933 as duas últimas se juntam ao Ateneo Paraguayo e formam uma só instituição de ensino, em funcionamento até hoje. Ainda cabe destacar a criação da Escuela de los Aprendices Músicos Militares, fundada por volta de 1820, nos primeiros anos de governo do Dr. Francia, e que promoveu “o florescimento das Bandas de músicos e da música nos tempos dos López (PEREIRA, 2011, p.47 - tradução nossa).

13 A Guerra da Tríplice Aliança (1864-1870) também é nomeada por diversas/os pesquisadoras/es como Guerra Grande, Guerra del 70', Guerra Guazú e/ou Guerra do Paraguai.

século XX a música folclórica e música popular se confundiram numa mesma prática. Nesse sentido, a constante presença desse repertório na cultura não compactua com a ideia de um folclore petrificado, como afirmam alguns estudos. A transmissão de experiências fortemente calcada na oralidade faz com que, a cada nova interpretação de uma mesma música, constantes transformações sejam incorporadas ao material a partir das experiências e experimentações de cada artista. É o que indica o pesquisador Juan Orrego Salas:

(...) sempre existirá um índice de diferenciação proveniente da pessoa e da sua forma individual de assimilar o aporte ambiental. Nesse sentido, cada artista é então fonte geradora da sua própria tradição. A tradição é continuidade e é mudança. Envolve um ato de adesão ao passado e, simultaneamente, um outro de reinterpretação e adaptação às pulsações transformadoras da vida (SALAS apud TORRES, 1988, p.60 - tradução nossa<sup>14</sup>).

É dessa forma que a música folclórica do Paraguai se mantém viva e potente. Novas composições são incorporadas ao repertório, mas sobretudo, não raro (re)interpreta-se o remanescente de canções épicas que contam as glórias das batalhas e exaltam seus heróis e heroínas – que formam uma parte muito importante desse repertório que continua sendo fortemente cultivado até hoje no país.

Essas características marcantes da cultura paraguaia não podem ser desvinculadas da história do país e seus vizinhos, de maneira que muitas das manifestações culturais são resultado dessas, por vezes conflituosas, relações. A pesquisadora Gaya Makaran aponta que “o nacionalismo paraguaio, criador de mitos nacionais que sobrevivem até nossos dias, aparece pela primeira vez durante a Guerra da Tríplice Aliança (1864-1870), um acontecimento traumático e crucial para a sociedade paraguaia” (MAKARAN, 2013, p.44 - tradução nossa<sup>15</sup>). Essa guerra é tida como um dos momentos mais críticos da história do Paraguai que na ocasião perdeu entre 70% e 90% da sua população masculina. Como indica a pesquisadora, o discurso nacionalista ganha suma importância a partir desse momento, e precisamente surge aí a elevação da figura feminina como heroína nacional:

(...) transformando-o num novo começo mítico da nação, sacrificada e purificada pelo fogo do combate e ressuscitada das cinzas por suas mulheres. É lá onde se enraízam as principais figuras simbólicas da mulher paraguaia (...) (MAKARAN, 2013, p.53 - tradução nossa<sup>16</sup>).

---

**14** **No original:** (...) siempre existirá un índice de diferenciación proveniente de la persona y de la forma individual de assimilar el aporte ambiental. En ese sentido, cada artista es entonces fuente generadora de su propia tradición. La tradición es continuidad y es cambio. Envuelve un acto de adhesión al pasado y, simultáneamente, uno de reinterpretación y adaptación a las pulsaciones cambiantes de la vida (SALAS apud TORRES, 1988, p.60).

**15** **No original:** El nacionalismo paraguayo, creador de los mitos nacionales que han sobrevivido hasta nuestros días, aparece por primera vez durante la Guerra de la Triple Alianza, un acontecimiento traumático y crucial para la sociedad paraguaya (MAKARAN, 2013, p.44).

**16** **No original:** (...) convirtiéndolo en un nuevo inicio mítico de la nación, sacrificada y purificada por el fuego del combate y resucitada de las cenizas por sus mujeres. Es allá donde se enraízan las principales figuras simbólicas de la mujer paraguaya (...) (MAKARAN, 2013, p.53).

Os relatos sobre os horrores da guerra e as narrativas sobre a sua superação consolidam a imagem da mulher paraguaia como reconstrutora e defensora do país e a partir dessa imagem se alimenta o mito sobre o sistema patriarcal no Paraguai. A importância da figura feminina como base da cultura paraguaia é uma das faces da música *Propiedad Privada* e sobre esse aspecto trataremos a seguir.

### 3 - A mulher reconstrutora do país? Música e discursos sobrepondo-se às ações

*Propiedad Privada era  
a quem eu amava  
E sem saber, como se fosse minha  
eu a mimava  
E por amá-la tanto  
a tratava com carinho (como a mais linda)  
sem imaginar sequer  
que tinha dono*

Não dá para negar que a Guerra da Tríplice Aliança foi uma catástrofe para o Paraguai e impôs para a mulher a condição de restauradora da pátria. O âmbito musical reitera essa posição da mulher, sendo muito elogiada e exaltada como a guardiã da cultura, do idioma e da nação, em inúmeras polcas e guarânias que relatam o heroísmo e entrega das mulheres.

Nesse contexto, se destaca a posição da mulher/mãe como cabeça da casa e como a heroína que levanta a família e o país em contraste com a ausência, voluntária ou não, do homem. É o que diz, por exemplo, a música *Mujer Paraguaya*<sup>17</sup> de Manuel Frutos Pane (1906-1990): “quando seu marido vai para a guerra, ela é a alma que resguarda bem a sua casa, ela é a alma da sua terra, ela é a alma luminosa da sua raça”. Também são representativas as músicas *Residenta ativa*, de Rafael Paeta (1946- 1997) com o grupo *Los Indianos*; *A la residenta*, de Juan Manuel Marcos (1950 - ) e Carlos Noguera (1950 - ), e muitas outras.

Contudo, ao indagarmos com mais cuidado sobre os valores impressos nos discursos naturalizados pelo repertório tradicional popular do país, procuramos observar o que se esconde por trás desse discurso oficial: a mulher paraguaia encontra mesmo o respeito e reconhecimento que merece? Será a cultura paraguaia um oásis em meio ao patriarcado predominante nos demais países latino-americanos? A pesquisadora Makaran (2013) aponta a respeito:

As referências ao Paraguai como um “país de mulheres” se referem mais à quantidade delas do que a sua posição social, e menos ainda a um domínio político feminino. Do mesmo modo, a palavra “matriarcado” não corresponde ao verdadeiro significado do termo: poder, governo das mulheres, mas se refere a uma vantagem demográfica e como consequência à onipresença feminina. Ao evo-

---

17 A música *Mujer Paraguaya*, interpretada pelo tenor paraguaio Javier de Francesco, pode ser ouvida no youtube em: <https://www.youtube.com/watch?v=uHd5RCR8uTo> (acesso em abril 2020).

car o mito do matriarcado, o discurso nacionalista encobre o triste fato de que as mulheres foram reconstrutoras sem poder, monopolizado pelos homens (...) O único papel que tinha reservado para elas o país de pós-guerra, ou ironia profundamente patriarcal, era serem cidadãs de segunda [categoria] sem direitos políticos, servas da pátria e da família que com sacrifício e abnegação levantam o país dirigido por homens (MAKARAN, 2013, p.59 - tradução nossa<sup>18</sup>).

Apesar de atualmente observarmos a ocupação de mulheres<sup>19</sup> em cargos públicos e movimentos femininos empenhados em tentar reverter essa situação, a participação das mulheres em cargos decisórios continua enfrentando obstáculos. Segundo a pesquisadora Mary Monte de López (2020), “a luta por expor agressões, desigualdades e estereótipos se intensificou nos últimos anos, no entanto, este trabalho de conscientização não parece suficiente para que as injustiças percam força” (LÓPEZ apud CUEVAS, 2020, online – tradução nossa<sup>20</sup>). E, assim, infelizmente, a referência a mulher como objeto de posse na canção *Propiedad Privada* não é tão despropositada – a mulher como objeto, não como sujeito: “Mamoikoimo’ata / ijaratee oguerekoha” (sem imaginar sequer / que tinha dono).

Também é digno de nota que as mulheres do Paraguai tenham sido as últimas do continente a conquistar o direito a voto<sup>21</sup>, somente em 1961, em plena ditadura militar. Exatamente durante o longo e cruel governo do ditador Alfredo Stroessner (1912-2006), que governou durante 35 anos, entre 1954 e 1989, se desenvolveu a fase militar mais violenta, repressiva e autoritária do nacionalismo paraguaio. Nesse cenário, o direito a voto feminino foi uma conquista importante na luta de resistência ao regime. No entanto, tratou-se de uma conquista simbólica, sem efeito real. Tanto o voto masculino como o feminino só se tornaram efetivos após a abertura democrática, em 1989, depois de 35 anos de ditadura militar e a triste consolidação da corrupção estrutural do governo e a naturalização de discursos opressores na cultura popular.

Dentre as figuras femininas de destaque na história e cultura paraguaias é impossível não se lembrar de Elisa Lynch (1833-1886). Ela concentra em sua trajetória muito das contradições observadas no que se refere ao tratamento dado à mulher.

---

**18** **No original:** *Las referencias a Paraguay como “un país de mujeres” aluden más bien a la cantidad de éstas y no a su posición social, ni mucho menos a un dominio político femenino. De igual manera, la palabra “matriarcado” no corresponde al verdadero significado del término: poder, gobierno de las mujeres, sino que se refiere más bien a una ventaja demográfica y como consecuencia a la omnipresencia femenina. Al evocar el mito del matriarcado, el discurso nacionalista encubre el triste hecho de que las mujeres fueron reconstructoras sin poder, monopolizado éste por los hombres (...). El único papel que tenía reservado para ellas el país de posguerra, o ironía profundamente patriarcal, era el de las ciudadanas de segunda sin derechos políticos, de sirvientas de la patria y familia que con su sacrificio y abnegación levantan el país dirigido por hombres* (MAKARAN, 2013, p.59).

**19** **Como exemplos de mulheres em cargos do governo paraguaio temos Soledad Núñez, Ministra da Secretaria Nacional de la Vivienda, e Magali Cáceres, Ministra de la Juventud – ambas no Governo de Horácio Cartes (2013-2018).**

**20** **No original:** *“La lucha por exponer agresiones, desigualdades y estereotipos se intensificó en los últimos años; sin embargo, esta labor de concientización no parece suficiente para que las injusticias pierdan fuerza”* (LÓPEZ apud CUEVAS, 2020, online).

**21** **Promulgada pela lei N°704 em julho de 1961. Pode ser acessada no site da Biblioteca y Archivo Central del Congreso de la Nación no link: <http://www.bacn.gov.py/leyes-paraguayas/252/ley-n-704-derechos-politicos-de-la-mujer> (acesso abril 2020).**



### 3.1 – Elisa Lynch – a figura feminina em meio a guerra

A consolidação do regime militar no Paraguai se apoiou no nacionalismo *Lopizta*, por meio do resgate da figura do marechal Francisco Solano López (1827 – 1870) como símbolo máximo da entrega e patriotismo. Apesar de parecer uma estratégia original do regime militar para consolidar politicamente seu poderio, o resgate da figura de López no imaginário paraguaio é anterior. A partir das primeiras décadas do século XX se iniciou um movimento de revisão -histórica pelo grupo de intelectuais conhecido como “Generación del 900” – que dentre outras coisas, foram os responsáveis pela revisão histórica de López e da Guerra da Tríplice Aliança. O ditador Stroessner se aproveitou desse movimento para encobrir seu regime sob a cortina da “boa ditadura” e do “patriotismo heroico” e, com isso, consolidar seu poder (LAMBERT, 2013). Além da figura do marechal, o regime também apostou na reabilitação da figura de sua companheira Elisa Alicia Lynch.

Elisa Alicia Lynch nasceu em 3 de junho de 1835 na ilha de Cork, Irlanda. Os jovens Francisco e Elisa se conheceram em Paris nos primeiros anos da década de 1850 durante uma viagem diplomática à Europa do então filho do presidente do Paraguai. Apesar de sua condição de mulher divorciada, algo raro à época, López decide trazê-la ao Paraguai para que seja sua companheira. A união do casal sempre esteve em evidência, sendo alvo de críticas e maledicências. Apesar disso, tiveram sete filhos e se mantiveram lado a lado durante a guerra. E se tornaram personagens bastante atacadas no período que se seguiu.

Segundo a pesquisadora Natalia Neres da Silva (2015), tanto Lopez quanto Lynch foram duramente atacados com o final da guerra. No entanto, tendo sobrevivido, ela teve que lidar com as consequências: “além de ser expulsa do país, ela também teve a grande maioria dos seus bens confiscada, se tornou protagonista de biografias maledicentes e foi mencionada de forma pejorativa em relatos de oficiais militares, além de ter sido alvo de charges e publicações em diversos jornais” (DA SILVA, 2015, p.1-2).

Obviamente, o Brasil, país vencedor, não perdeu a oportunidade de ridicularizar seus opositores. E ambos foram alvo da imprensa. O pesquisador Mauro César Silveira afirma que nos jornais de aqui: “enquanto Solano López era mais alvejado no seu controvertido caráter, a deformação da imagem da irlandesa Elisa Alicia Lynch atingia sobretudo sua fisionomia, profundamente alterada nas caricaturas publicadas na imprensa da Corte. Nos desenhos, a companheira do *Mariscal* aparecia com traços físicos defeituosos e um proeminente nariz (...)” (SILVEIRA, 2015. p.128). As deformações, no entanto, não se concentravam apenas nas caricaturas. “Nas legendas - e nos textos maiores, como os editoriais -, era descrita como a ‘perdição’ de López, que mandava dentro e fora de casa, e a responsável pela “megalomania” do chefe de governo do Paraguai. O coronel Centurión refere, sem muita convicção, a capacidade persuasiva de Madame Lynch, como era mais conhecida (...)” (SILVEIRA, 2015. p.128). Lynch também foi acusada de cometer atos perversos, ter se apropriado de joias de outras mulheres, enviando-as para o exterior ou enterrando-as na selva.

Embora a relação entre Francisco e Elisa tenha sido alvo de controvérsias, muitas delas infundadas e arbitrárias, é certo que eles estiveram juntos até o trágico final do marechal em 1 de março de 1870, quando ele foi assassinado em Cerro Corá.

E, como dito anteriormente, a história de ambos foi apropriada e utilizada como argumento de reiteração dos propósitos ditatoriais de Stroessner.

Stroessner se apoiou enormemente na recuperação da personagem, e se apresentou como herdeiro político de López, o grande símbolo do nacionalismo sob o qual o regime se assentou (...). Esse nacionalismo *lopizta* se impôs com farto apoio de instituições estatais, através da perseguição do pensamento crítico nas universidades, pela censura à imprensa e por meio de grande propaganda ideológica (...). Em relação especificamente à Elisa Lynch, um dos passos mais interessantes do ditador foi o traslado dos seus restos mortais, que até então se encontravam na França, para o cemitério “La Recoleta” de Assunção, em 1961. Na sepultura onde os restos mortais de Elisa foram depositados, foi construída uma grande estátua, na qual a personagem é representada de forma altiva, frente aos túmulos de Solano López e Panchito, seu filho primogênito que morreu junto ao pai em Cerro Corá, ambos enterrados por suas próprias mãos (...) (DA SILVA, 2015, p.5).

Elisa Alicia Lynch faleceu em Paris em 25 de julho de 1886, um dia depois da data de aniversário de nascimento de Francisco Solano López. Embora na atualidade seja considerada heroína nacional, o depósito dos seus restos mortais no *Oratório de la Virgen Nuestra Señora Santa María de la Asunción e Panteón Nacional de los Héroes*<sup>22</sup> - mausoléu das pessoas mais importantes da história paraguaia -, como era o plano original de Stroessner, nunca foi efetivado. Houve forte oposição e influência da Igreja Católica que argumentou que Elisa foi uma mulher divorciada e que nunca se formalizou o casamento com o marechal. Por conta disso, argumentava a igreja, seus restos mortais não poderiam descansar dentro do oratório e mausoléu. Em 1970 seus restos mortais foram transferidos do cemitério “La Recoleta” para o *Museo Histórico del Departamento de Defensa*, em Assunção, onde permanecem até hoje. Permanecem também os pedidos para que sejam finalmente colocados ao lado do marechal no *Panteón*. Argumenta-se a seu favor que, além de heroína nacional e companheira do marechal, foi partícipe dos momentos mais emblemáticos dessa trágica guerra. Considerando sua importância, é constrangedor que nenhuma polca ou guarânia seja dedicada a ela.

Assim como no caso particular de Elisa Lynch, outras manifestações semelhantes de apagamento da mulher e discursos contraditórios são observadas nas ações nacionalistas empreendidas no Paraguai. A partir da Lei N°498 de 1974, decretada pelo go-

---

22 **Inspirado nos monumentos franceses** *le Panthéon e Hôtel National des Invalides*, o *Panteón Nacional de los Héroes* e também *Oratório de la Virgen Nuestra Señora Santa María de la Asunción* está localizado em Assunção, Paraguai. Sua construção iniciou em 1863 e era para ser originalmente um oratório, porém teve os trabalhos interrompidos durante a Guerra da Tríplice Aliança. Os trabalhos voltaram somente em 1929 sendo inaugurado em 1936, já como oratório e mausoléu. Nele descansam os restos das pessoas mais importantes da história do Paraguai como 1° presidente constitucional Don Carlos Antônio López (1790 – 1862) e seu filho, o marechal Francisco Solano López; os restos de um soldado anônimo (homenagem aos soldados paraguaios); crianças mártires da batalha de Acosta Ñu; além de políticos e presidentes militares tais como o Dr. Eligio Ayala (1879 - 1930); o Dr. Eusebio Ayala (1875 – 1942); o General José E. Díaz (1833 – 1867); o Dr. Bernardino Caballero (1839 – 1912); o tenente Adolfo Rojas Silva (1906 – 1927); o tenente e poeta Emiliano R. Fernandez (1894 – 1949); o marechal José Félix Estigarribia (1888 – 1940) e de sua esposa Julia Miranda Cueto (? - 1940), única mulher neste lugar.

verno de Stroessner, cada 24 de fevereiro se comemora o dia da mulher paraguaia. Esse dia foi escolhido em homenagem a mulheres que, nessa data, em 1867, se reuniram em Assunção para a *Primera Asamblea de Mujeres Americanas*, e decidiram doar suas joias em auxílio as demandas da guerra contra a Tríplice Aliança. A pesquisadora Mary Monte de López (2020) indica que finalizada a guerra, Elisa Lynch voltou para Assunção feita prisioneira dos aliados. Como se não lhe bastassem a tristeza por ter visto morrer seu marido e filho – que ela enterrou com as próprias mãos – e ter sido feita prisioneira, ao chegar em Asunción muitas dessas mulheres da alta sociedade se reuniram para lhe reclamar a devolução das joias.

Ainda de acordo com a pesquisadora essa data não rende homenagem as verdadeiras mulheres que se entregaram pela causa do país.

(...) Sem desmerecer os propósitos das damas *asuncenas*, foram as mulheres do campo que verdadeiramente sustentaram a guerra. Isto é, graças a elas intermináveis caravanas de carroças descarregavam constantemente, nos lugares assinalados, os frutos das chácaras trabalhadas com esmero e admirável patriotismo (...) Quando acabou a guerra, que encheu de luto o país, nenhuma dessas mulheres se apresentou para reclamar que devolvessem sua doação ou que lhe pagassem pelo que fizeram. Tinham consciência de ter cumprido com seu dever para além do possível. Todavia, para o dia da mulher paraguaia é mais importante a doação de joias - logo reclamadas - do que o sacrifício desinteressado nas chácaras? Sacrifício que salvou da morte por fome muitos combatentes (de LÓPEZ apud DELVALLE, 2020, online - tradução nossa<sup>23</sup>).

No entanto, essas mulheres anônimas são consideradas e homenageadas no repertório musical popular. Em grande parte do repertório de músicas folclóricas do Paraguai a mulher paraguaia é representada como heroína e reconstrutora do país. Citadas como aquelas que lutaram lado a lado com os soldados. Símbolo de sacrifício e entrega pela pátria. Mulher abnegada. Mulher injustiçada. Mãe incansável, sempre a serviço da família. Imagens formadas talvez com boa intenção, mas que foram utilizadas para imprimir à *marca d'água* uma cultura machista e, por que não, militar. Entre elogios e discursos “rimbombantes” (retumbantes/ostentosos), parafraseando a pesquisadora Marakan (2013), se escondem o caráter perverso do discurso nacionalista e os modelos de feminidade assinados pelos homens, “categorias estereotipadas que contêm o abuso, a discriminação e a opressão da mulher” (MAKARAN, 2013, p.70 - tradução nossa<sup>24</sup>). Sobre essas contradições, Makaran afirma:

Paraguai é um dos países latino-americanos que mais atenção tem dedicado ao papel das mulheres na sua história, cujo discurso nacionalista se articulou em

---

23 **No original: (...)** *Sin desmeritar los propósitos de las damas asuncenas, estaban las mujeres del campo que han sido las que verdaderamente sostuvieron la guerra. Es que, gracias a ellas, interminables caravanas de carretas descargaban constantemente, en los sitios asignados, los frutos de las capueras trabajadas con extraño y admirable patriotismo (...)* Cuando se acabó la guerra, que llenó de luto el país, ni una de esas mujeres se presentó a pedir que le devolviesen el obsequio o le pagasen por ello. Tenía conciencia de haber cumplido con su deber más allá de lo posible. ¿Y para el día de la mujer paraguaya es más importante la donación de joyas - luego reclamadas - que el sacrificio desinteresado en las capueras? Sacrificio que salvó de morir de hambre a muchos combatientes (de LÓPEZ apud DELVALLE, 2020, online). Acesso em abril de 2020, no link: <https://www.abc.com.py/edicion-impressa/opinion/2020/02/23/dia-de-la-mujer-paraguaya/>

24 **No original:** “*categorías estereotipadas que encierran el abuso, la discriminación y la opresión de la mujer*” (MAKARAN, 2013, p.70).

torno das figuras femininas até o ponto de converter a atual [figura feminina] paraguaia em conduto simbólico da nacionalidade como tal (...). O reconhecimento simbólico não vai, no entanto, acompanhado do reconhecimento de fato, a sociedade paraguaia é profundamente machista e paternalista (MAKARAN, 2013, p.71 - tradução nossa<sup>25</sup>).

Infelizmente, é o que se observa em diversas canções, cujo repertório enfatiza o papel da mulher como objeto a serviço do homem, como um bem a ser conquistado – cujos desejos e vontades não são levados em consideração. “Propiedad Privada ningo raka'e che la ahaihuva” (Propriedade privada era a quem eu amava), diz a canção. Se não há o homem, ela é tida como guerreira e autônoma. Mas ao seu lado, é mera coadjuvante. E ainda que o discurso poético musical aponte para a exaltação da mulher paraguaia, na prática não se verifica a efetividade de tal discurso.

#### 4 - Mulher-flor e terra mãe, distribuições desequilibradas

*Agora sei muito bem quanto  
vale uma Propriedade Privada  
quando eu menos esperava  
fui abandonado  
Fiquei só, queixando-me  
como órfão  
Por que isso aconteceu comigo?  
estou triste e sem consolo*

Sim, a imagem da mulher foi elevada à condição de heroína e de símbolo nacional, como se observa no resgate da figura histórica de Elisa Lynch e nas recorrentes referências às mulheres como seio do nacionalismo paraguaio. No entanto, a grande maioria das mulheres que auxiliaram nos momentos mais emblemáticos da história paraguaia, se encontram expropriadas de condições dignas de subsistência. É o que nos alerta Makaran (2013): “a maioria das mulheres que vivem em zonas rurais, inclusive as indígenas, vivem em condições de pobreza extrema por causa da concentração de terra e ampliação da agroindústria (MAKARAN, 2013, p.64 – tradução nossa<sup>26</sup>). Se analisamos essa situação em termos estatísticos, observamos que dos/as proprietários/as de terra paraguaia, apenas 9,4% são mulheres (Makaran, 2013).

A distribuição de terras no Paraguai é problemática em relação às mulheres e aos pobres em geral. Outros dados estatísticos nos ajudam a entender a situação fundiária paraguaia. Ainda segundo Makaran (2013), cerca de 120 mil famílias, que representam 29,7% da população rural do país, não possuem terra própria, e cerca de 300 mil famílias se consideram sem-terra ou com terra insuficiente. Isso dá ao Paraguai a liderança de

**25** **No original:** *Paraguay es uno de los países latinoamericanos que más atención ha prestado al papel de las mujeres en su historia, cuyo discurso nacionalista se ha articulado alrededor de las figuras femeninas hasta el punto de convertir a la actual paraguaya en conducto simbólico de la nacionalidad como tal. (...) El reconocimiento simbólico no va, sin embargo, acompañado del reconocimiento fáctico, la sociedad paraguaya es profundamente machista y paternalista (MAKARAN, 2013, p.71).*

**26** **No original:** *la mayoría de las mujeres rurales, incluidas las indígenas, vive en condiciones de pobreza extrema a causa de la concentración de la tierra y la extensión de la agroindustria (MAKARAN, 2013, p.64)*



um ranking nada lisonjeiro. Segundo a pesquisadora Regina Kretschmer (2018), na atualidade o Paraguai conta com a distribuição de terras mais desigual do mundo: “2,6% dos proprietários concentram 85,5% das terras, enquanto 91,4% da população camponesa dispõem apenas de 6% da superfície agrícola” (KRETSCHMER, 2018, p.110).

Desde o fim da Guerra da Tríplice Aliança a disputa por terra é uma questão pungente no país. A grande revolução popular realizada durante o governo do Dr. Francia (1776 – 1840), que libertou os/as camponeses dos laços da dependência colonial e garantiu uma reforma agrária igualitária com 98% do território paraguaio a serviço do povo - como apontam pesquisadores como White (1989), Horst (2007), Kretschmer (2018) e Galeano (2018) -, foi completamente destruída depois da guerra e nunca mais foi refeita. “Em 1900, setenta e cinco indivíduos eram proprietários da metade do território, forçando os colonos camponeses e indígenas a saírem de suas propriedades. Foi então quanto a maior parte das terras indígenas no Chaco passaram a ser propriedade privada” (HORST, 2007, p.30 - tradução nossa<sup>27</sup>). Após constantes revoltas camponesas, em 17 de fevereiro de 1936 ocorre o golpe militar que ficou conhecido como *Revolución Febrerista*, cujo governo instituído assumiu a reforma agrária como uma de suas principais bandeiras. No entanto, esse governo teve pouco tempo e nenhuma condição de levar adiante seu intento:

Após 18 meses, o governo *febrerista* é derrotado e se inicia um período de contra reforma agrária que será aprofundado pela ditadura Stroessner (1954-1989), intensificando a lógica de concentração e de estrangeirização das terras, ao mesmo tempo em que, assessorado pela política da Aliança para o Progresso, obtinha cooptação e a legitimação do regime, mediante a adoção de um programa de colonização que visava assentar camponeses em regiões de fronteira agrícola e promover a modernização capitalista na agricultura. Esta modernização se deu desde o Brasil em direção ao Paraguai, agricultores brasileiros com incentivo do governo paraguaio, instalaram seus cultivos, especialmente da soja, com base em uma matriz tecnológica baseada no monocultivo, com o uso intensivo de mecanização e de agrotóxicos (MATHEUS, 2016, p.3).

As reivindicações por justiça são evidentes nas polcas da época. É o que se observa em trechos de canções, tais como<sup>28</sup>: “*Ei!.. Yvypóra cherekópe oíme che kéra yvoty /*

**27** **No original:** Para 1900, setenta e cinco individuos eran propietarios de la mitad del territorio, forzando a los colonos campesinos e indígenas a desalojar sus propiedades. Fue entonces cuando la mayor parte de las tierras indígenas en el Chaco pasaron a ser propiedad privada (HORST, 2007, p.30).

**28** **Um ponto importante a ser observado, comum às músicas que citamos, é o fato de que foram todas escritas e interpretadas por homens. Novamente encontramos uma lacuna, pois embora existam muitas mulheres autoras e intérpretes de música paraguaia - e exista também um forte movimento de feminino nas artes atualmente - é com muito esforço que elas conseguem ser reconhecidas como protagonistas artísticas. Um exemplo de iniciativa para reverter essa situação é a Fiesta Sonora, um festival musical realizado unicamente por mulheres e que teve a primeira e segunda edição em fevereiro e novembro de 2019. Segundo o depoimento de Rocío Robledo, uma das organizadoras, a percepção da falta de espaço em festivais musicais para projetos artísticos de mulheres e a reivindicação desses lugares resultou em algumas respostas bastante agressivas, inclusive dos próprios colegas músicos. “Me asusté de la violencia y virulencia con la que me contestó mucha gente. Por un lado, muchas chicas se identificaron y apoyaron lo que yo planteaba, pero, por otro, sentí muchísimo odio de mucha gente que me mandaba a la cocina” (ROBLEDO apud CARNERI, online, 2019). A histórica falta de consideração para com as mulheres protagonistas artísticas também pode ser observada na literatura dedicada à música paraguaia. Por exemplo, no livro *Semblanzas Biograficas de Creadores e Intérpretes Populares Paraguayos* (1992) do pesquisador Miguel Angel Rodriguez, se encontram 61 referências diretas a nomes masculinos no índice, contra apenas 5 referências a mulheres, sendo que numa delas em vez de citar o nome da artista lemos somente “Reminiscencias de dúos femininos y masculinos. Carta de Marino Barrientos”. Outro exemplo é o *Diccionario de la Música en el Paraguay* (1999) do pesquisador Luis Szaran, onde se encontram 424 referências diretas a nomes masculinos contra 56 referências a artistas mulheres. Já no livro *Ñande Purajhéi – Cancionero Popular Guaraní* (2011), de Sergio Dacak e Rubén Riveros, encontramos 99 composições de homens contra apenas 6 composições de mulheres.**



*Ei!.. Ha che páype ahavi'û añañuã ipoty kuru*" (Ei!.. Sou o homem da terra que acaricia um sonho em flor / Ei!.. E acordado a projeto para vê-la desbotar), "*Hi'ante tekove oisambyhýva ñane retã raperã vokoike hesaho ñanderehe chokokue tyre'yeta*" (Gostaria que quem guie os destinos da pátria, um dia contemple as dificuldades que sofremos no campo em miserável orfandade), exclamam os primeiros versos da polca *Chokokue Purahei* (canto do camponês), de Francisco Alvarenga (1903 - 1957) e Mauricio Cardozo Ocampo (1907 - 1982), composta por volta de 1938.

Ou seja, a lembrança da revolução popular que outorgou ao povo paraguaio sua independência continua a ecoar nas polcas *jahe'o*. Porém, na prática, de forma similar a figura da mulher - heroína no imaginário e desprezada na realidade -, são negadas as condições concretas para que camponeses, camponesas e mulheres em geral conquistem condições mínimas de subsistência. *Ha omanóro ni yvyguýpe mboriahúgui nahendai* (e ao morrer, nem debaixo da terra o pobre encontra um lugar para si) denuncia a polca *Ha mboriahu* composta em 1943 por Teodoro Salvador Mongelós<sup>29</sup> (1914 - 1966), que morreu no exílio. Ou mesmo na nossa canção de referência: "Ko'anga aikuaáma mba'epa ivale Propiedad Privada / Aimo'avyetere pe ahaihueteve che aiguepe'a" (Agora sei muito bem quanto vale uma Propriedade Privada / quando eu menos esperava fui abandonado).

Mas, não faltam iniciativas dos/as camponeses, em especial das mulheres, com o objetivo de mudar essa situação. Observa-se o fortalecimento de organizações, articuladas em movimentos de resistência dentre as quais se destaca a *Organización de Mujeres Campesinas e Indígenas Conamuri*, criada em outubro de 1999. No entanto, em termos políticos, os governos pós-ditadura pouco avançaram no sentido de realizarem mudanças efetivas a favor dos/as menos favorecidos/as quanto a questão fundiária.

Diante do avanço dos grandes latifúndios o refrão "*Mba'eikoajapota / mamoikoahata*" (Que farei? / onde irei?), da polca de Cecilio Mareco Pereira continua latente. Longe de estar solucionada e pacificada, a luta pelo direito a terra segue pungente e cada vez mais acirrada.

## 5 – O compuesto de Lucía Agüero sobre o Massacre de Curuguaty

*De agora em diante terei  
muita atenção em meu caminho  
para que nunca mais volte  
a entrar em Propriedade Privada  
Porque estou muito triste e  
arrepentido de minhas ações  
Pois já não tenho  
perdi aquela que amo*

No dia 15 de junho de 2012, um contingente de mais de 300 policiais e membros do *Grupo de Operaciones Especiales* (GEO) se dirigiram a Curuguaty, Paraguai, a fim

---

<sup>29</sup> Teodoro Salvador Mongelós (1914 - 1966) ficou conhecido como o *Poeta dos humildes*, sendo autor das letras de canções com forte conteúdo social. Em 1955 exerceu a presidência da *Asociación Paraguaya de Artistas Nativos*. Durante a ditadura de Alfredo Stroessner (1954 - 1989) foi exilado do país, vindo morar em São Paulo, Brasil. Seus restos mortais só puderam ser repatriados em 1994.

de executar uma ordem de reintegração de posse a favor da firma Campos Morombi S.A.. O favorecido e suposto proprietário das terras era o empresário, ex-senador e ex-presidente do Partido Colorado, Blas N. Riquelme (1929 - 2012). A confusa operação resultou na morte de 17 pessoas (11 camponeses e 6 policiais) e ficou conhecida como *Massacre de Curuguay*.

As famílias dos camponeses (em torno de 70 pessoas) que ocuparam essa porção de terras conhecidas como Marina Kue<sup>30</sup> reclamavam que essas terras eram frutos das chamadas *tierras malhabidas* (terras ilícitas). É assim que se denominam as terras que foram confiscadas durante a ditadura de Stroessner supostamente a favor de camponeses para realizar a tão esperada reforma agrária, mas que acabaram sendo destinadas a parentes, amigos e correligionários do ditador, como Riquelme.

A briga era antiga. Em outras ocasiões, o Estado já havia se posicionado a favor do poderoso empresário em questões referentes a disputa de terras. Em 1985, por exemplo, Riquelme teria forçado a saída de comunidades indígenas Guarani Mbya de terras da sua fazenda La Golondrina, de “apenas” 75.000 hectares! O pesquisador Horst (2007) denuncia com detalhes a violência exercida:

(...) No dia seguinte, Riquelme em pessoa, acompanhado de ‘testas de ferro’ armados a cavalo, os rodearam para o despejo final. Primeiramente, vários peões golpearam aos homens mbya e violaram várias das mulheres. Com tratores demoliram as casas dos aldeões e prenderam-lhes fogo. Os indígenas fugiram apavorados para o bosque adjacente (HORST, 2007, p.260-261 - tradução nossa<sup>31</sup>).

O pesquisador Horst (2007) também denuncia outras ofensivas contra grupos mbya que ocuparam terras “pertencentes” a empresa Campos Morombí, de propriedade de Riquelme. O empresário nunca foi julgado por tais crimes. Ele faleceu em setembro de 2012 ostentando o título de um dos dez homens mais ricos do país. Alguns meses antes de sua morte, em junho, aconteceu aquele trágico incidente, no qual os camponeses que ocuparam uma parte de uma das suas fazendas na localidade de Curuguay foram assassinados.

O massacre gerou também sérias consequências políticas. Uma semana depois, em 22 de junho de 2012, o presidente Fernando Lugo (1951 - ) foi destituído do cargo em um processo de *impeachment* que durou apenas cinco dias, somado a um julgamento de 24 horas, procedimento qualificado como irregular por organismos como UNASUR e MERCOSUR. Acabava ali a única vitória política de um partido diferente do Partido Colorado em muitos anos. O Partido Colorado, desde sua fundação<sup>32</sup> (salvo os

---

**30** Marina Kue é uma propriedade de um pouco mais de 1700 hectares na localidade de Curuguay. O nome em guarani que significa Antiga Marinha, dado pelos camponeses do lugar, faz referência ao antigo Destacamento Naval Agropecuario da Armada Nacional. O informe de Direitos Humanos sobre o caso Marina Kue indica que “la ocupación por parte de dicho destacamento fue ininterrumpida desde finales de 1967 hasta finales de 1999” (VIDALLET, 2013, p.114).

**31** **No original:** *Al día siguiente, Riquelme en persona, acompañado de testafierros armados a caballo, los rodearon para el desahucio final. En primer lugar, varios peones golpearon a los hombres mbya y violaron a varias de las mujeres. Con tractores demolieron las casas de los pobladores y les prendieron fuego. Los indígenas huyeron despavoridos hacia el bosque adyacente* (HORST, 2007, p.260-261).

**32** O Partido Colorado foi fundado em 1887. Um dos seus fundadores foi o general Bernardino Caballero (1839 – 1912) que foi combatente na Guerra da Tríplíce Aliança. Independente que quem é o próximo postulante ao posto mais alto do país, nas propagandas eleitorais sempre se apela ao passado glorioso e heroico que o partido “representa”.

períodos de 1904 a 1946, e 2008 a 2012) é o partido que governa o país. A retomada do poder pelo Partido Colorado após poucos meses de um governo interino também gerou desconfiança quanto ao teor político por trás da desastrosa operação de restituição de posse.

Além disso, tomando como base o testemunho de 84 policiais sobre a operação, em julho de 2016, o tribunal de Asunción condenou onze camponeses a penas entre 4 a 30 anos de prisão. Durante esse processo não se ouviu o testemunho de nenhum/a camponês nem se realizaram procedimentos de perícia criminalística no local do massacre. Tampouco se realizaram autopsias nos corpos dos policiais mortos para recolher as balas e comprovar de onde partiram os disparos. Suspeita-se que a polícia tenha atirado em camponeses e policiais, a fim de imputar aos camponeses uma violência que teria, por fim, justificado os assassinatos.

Em resposta, organismos internacionais como a Organização das Nações Unidas (ONU) e a Corte Interamericana de Direitos Humanos (CIDH) denunciaram o Estado Paraguai por violações no processo de garantias judiciais e acesso à justiça. Em julho de 2018 as condenações contra os/as camponeses foram anuladas.

Entre as pesquisas que abordam esse trágico episódio no Paraguai, destacamos as registradas no livro *La Masacre de Curuguaty* (2013) de Julio Benegas Vidallet e no documentário *Fuera de Campo* (2014) dirigido por Hugo Giménez com produção de Tekoha Audiovisual para o IV DOCTV Latinoamérica. Neles encontramos o testemunho de Lucia Agüero, sobrevivente do massacre que, no momento dos disparos, correu a procura de abrigo para ela e para duas crianças. Nas palavras de Vidallet:

O que terá quebrado definitivamente nessa mulher? Que se terá quebrado definitivamente nessa criança de três anos que viveu as rajadas dos fuzis de metralhadora, estrondos de escopetas e rifles, o vôo baixo daquele helicóptero de observação, os estampidos das granadas jogadas desde o alto, a perseguição e as execuções (VIDALLET, 2013, p.80 - tradução nossa<sup>33</sup>).

Por meio de um *compuesto*, antiga forma musical paraguaia que relata fatos verdadeiros, Lúcia Agüero descreve aquele dia e denuncia o modo como foram tratados os camponeses mortos e o processo jurídico que lhes foi imposto. *Compuesto* é um gênero musical paraguaio que se caracteriza pela crônica narrativa que relata fatos que causaram comoção na sociedade paraguaia. Os *compuestos* mais antigos que se tem referência datam da primeira década do século XX e são considerados um importante meio de transmissão de acontecimentos marcantes na sociedade. Eles são cantados nos diversos ritmos paraguaios com polca, guarânia e *rasguido doble*.

Tanto a polca jahe'o como o *compuesto* são formas musicais de registro de narrativas populares, a diferença está na poética do primeiro e no realismo do segundo. Ou seja, o *compuesto* se aproxima mais de uma crônica narrativa, preocupando-se em descrever dia, local, nome de pessoas, com vistas a perenizar informações sobre o relato.

---

**33** **No original:** *Qué se habrá quebrado definitivamente en esa mujer. Qué se habrá quebrado definitivamente en ese chico de tres años que vivió las ráfagas de los fusiles ametralladores y las pistolas ametralladoras, los estruendos de escopetas y rifles, el vuelo rasante de aquel helicóptero de observación, las estampidas de las granadas tiradas desde arriba, la persecución y las ejecuciones* (VIDALLET, 2013, p.80).

O *compuesto* cantado *a cappella* por Lucia Agüero, que relata o acontecido em Curuguaty, é apresentado no documentário *Fuera de Campo* (2014), no minuto 44, e se encontra disponível na internet com acesso livre na plataforma vimeo no seguinte link: <https://vimeo.com/125523406>

A seguir transcrevemos seu relato, em *jopara*.

*Versão original*

Verso 1

Upépe ningo oikóma hete vece desalojo,  
policía mbaretépe umi carpero pe omoiama  
Upégui oñeformá entre setenta unido  
iderecho odefendemivo hasta omanovareaha

Verso 2

El viernes el 15 de junio, en el año 2012,  
osêjeima la orden desalojo oikohaguã  
Carperokuéra ojeprepara ha oavisa policiápe:  
romanombáta ko'ape historia opytã haguã

Verso 3

A la siete de la mañana policía ja oallanáma  
Comisário Lovera oarteáma mâapa jefe oporandu  
Che ha'e he'i Pindu osêvo oimongetávo  
Avelino Espinola he'ipávo hesêma oñembokapu

Verso 4

Pastoty're isarambi odispara la pyaevéva  
ha umi itapykuéva yvatégui ojejapi  
Helikóterope o'i policía con metralleta  
ha umi odisparaséva cobardemente ojejapi

Verso 5

Ambulancia ogueroja policía muerto ha erido  
campesino katu erido pastoty're ojeehekuta  
Ule húme ojelelia oñemombo ojoári  
hopital Paraguáype pasillope inemba

Verso 6

Culpable ojehecha ha'eha parlamentário,  
senador há dipudado estância járape oladea  
Policia ojeignora há ojejelicita opytávo  
campesino sobreviviente imputado opytapa

Verso 7

Apevéntema amombe'u... (corte súbito)

*Português (tradução nossa)*

Verso 1

Lá houveram vários atos de despejo  
os policiais com sua força os camponeses expulsaram  
Depois disso se uniram entre setenta pessoas  
para defender seus direitos até a morte

Verso 2

Na sexta-feira, 15 de junho, no ano 2012,  
Se emitiu uma nova ordem de despejo  
Os camponeses se prepararam e deram aviso a polícia:  
Aqui vamos morrer todos para que fique na história

Verso 3

As sete da manhã a polícia irrompeu no lugar,  
o comissário Lovera perguntou quem era o chefe  
sou eu, respondeu Pindú, indo para conversar,  
apenas falou seu nome - Avelino Espínola - e começaram  
a atirar nele

Verso 4

Na pastagem se dispersaram, correndo os mais ágeis,  
já os atrasados, desde o alto atiravam neles  
No helicóptero estavam policiais com metralhadores  
os que tentaram correr, covardemente foram fuzilados

Verso 5

A ambulância fazia o traslado de policiais mortos e feridos,  
já os camponeses feridos foram executados na pastagem  
Em sacos pretos foram colocados e amontoados um em  
cima do outro nos corredores do hospital de Assunção,  
os corpos já tinham cheiro

Verso 6

Viu-se que os culpados foram os parlamentares,  
os senadores e deputados saíram em favor do dono da  
fazenda  
A polícia saiu impune e foi felicitada,  
os camponeses sobreviventes foram todos indiciados

Verso 7

Até aqui vou contar... (corte súbito)

O relato descreve a violência com que os camponeses foram tratados, sem qualquer chance de defesa. E ressalta a forma como o Estado paraguaio tem tratado a questão fundiária sob a perspectiva camponesa.

Lucia diz que “até aqui vou contar”, e interrompe de súbito a música. O choro a faz interromper. Choro de revolta e de tristeza impresso naquilo que foi composto e também naquilo que sai espontaneamente na interpretação. E assim encontramos a música como

meio fundamental de registro de narrativas e de transmissão de histórias que seguem reivindicando melhores condições de vida das paraguaias e paraguaios camponeses.

Os versos de *Propiedad Privada* retornam aqui, em diálogo com esse estado de coisas. “Porque ambyasy añarrepenti cherembiapokuere / Na cheko'veima já / aperde-teva ahaihuvache” (Porque estou muito triste e arrependido de minhas ações / Pois já não tenho / perdi aquela que amo). Aquela que eu amo pode ser tanto a desejada terra, fundamento para se obter as condições mínimas de subsistência, como pode se referir a tantos e tantas camponeses e indígenas, assassinados/as em ações de reintegração de posse que mais se parecem a atividades de execução sumária dos pobres que ousam se contrapor aos ricos e poderosos. O arrependimento citado pode ter relação direta com o custo pago em vidas pelas tentativas de obter alguma justiça social.

## 5 - Considerações finais

A polca *Propiedad Privada*, de Cecilio Mareco Pereira - exemplar do gênero *puraheijahe'o* e cuja gravação com sonoridade “eletrônica” realizada pelo grupo Odilio Román y Los Románticos fez grande sucesso no Paraguai nos anos 2000, traz latente a situação social do interior do Paraguai - situação que se estende desde o fim da Guerra da Tríplice Aliança, em 1870, até os dias atuais. Dois aspectos complementares se fazem presentes na letra da música: a situação da mulher como objeto de desejo e de posse do homem, e as disputas fundiárias no país.

Do ponto de vista da mulher, o que se observa é uma imbricada relação entre a mulher e o nacionalismo na cultura paraguaia. No entanto, apesar da elevação da mulher como símbolo do protagonismo na luta e resistência paraguaia, o que temos na prática cotidiana é a configuração de uma mulher inferiorizada e expropriada das condições de subsistência. Isso é um aspecto contraditório a respeito do tratamento dado à mulher de forma especial, considerando sua importância na narrativa nacional.

Do ponto de vista das disputas por terra, a questão da pobreza e da violência social também ganham destaque. Se o Paraguai do século XIX vivenciou, sob a gestão de Dr. Francia, uma tentativa de distribuição um pouco mais justa da terra e dos recursos – esse sonho foi completamente dizimado com a Guerra da Tríplice Fronteira e permanece como utopia não realizada na história subsequente. A terra paraguaia não pertence ao camponês que nela trabalha. E aqueles que lutam por condições mais igualitárias de sobrevivência tem pagado, muitas vezes com a própria vida, por sua ousadia em se opor aos grandes latifundiários. A música popular paraguaia segue ocupando uma função social de registro e transmissão de histórias, sonhos e desejos dos/as camponeses.

Desde aqueles mais pretensamente singelos, como os relativos à desenganos amorosos, como aqueles mais engajados, relativos à pobreza e expropriação - tais narrativas, seguem resistindo no cancionário paraguaio, resistem no imaginário desse povo. E, ao existir, resistem como desejo e luta por uma vida digna.



## Referências

ANTAR, M.; OLIVEIRA, Y. Apontamentos sobre narrativa oral, identidade, machismos e feminismos no compuesto Mateo Gamarra. In: SUZUKI, J.; ARAUJO, V. *Identidade e diferença na canção latino-americana*. FFLCH/USP. São Paulo, 2019.

ASUNCIÓN. Ley Nº 4366/ Declara día de la polka paraguaya el 15 de setiembre de cada año. Disponível em: <<http://www.bacn.gov.py/leyes-paraguayas/3723/ley-n-4366-declara-dia-de-la-polka-paraguaya-el-15-de-setiembre-de-cada-ano>>

CARNERI, Santiago. El grito musical de las mujeres paraguayas: Asunción celebra la Fiesta Sorora, un festival dirigido, producido y protagonizado por mujeres. *El País*, Asunción, 2 de dezembro de 2019. Disponível em: <[https://elpais.com/cultura/2019/12/02/actualidad/1575306734\\_245346.html](https://elpais.com/cultura/2019/12/02/actualidad/1575306734_245346.html)>

CHAMORRO, Eduardo. Nacionalismo cultural paraguayo en la obra de Emiliano R. Fernández en el contexto de la Guerra del Chaco entre Bolivia y Paraguay (1932/1935). *Revista Internacional de Investigación en Ciencias Sociales*, v.9 n.1, ISSN 2226-4000, Asunción, Paraguay, 2013.

CREYDT, Oscar. *Formación Histórica de la Nación Paraguaya*. Editorial y Librería ServiLivro, Asunción, Paraguay, 2010.

CUEVAS, Belén. La kuña guapa guaraní, una valiente guerrera aún no valorada como debiera. *ABC Color*. Asunción, 22 de fevereiro de 2020. Disponível em: <https://www.abc.com.py/periodismo-joven/2020/02/22/la-kuna-guapa-guarani-una-valiente-guerrera-aun-no-valorada-como-debiera/>

DA SILVA, Natalia. Em defesa de Elisa Lynch: Autobiografia e biografias no embate de memórias sobre a Guerra do Paraguai. *XXVIII Simpósio Nacional de História - Lugares dos historiadores: velhos e novos desafios*. Florianópolis, Santa Catarina, 2015.

DACAK, Sergio; RIVEROS, Rubén. *Ñande Purajhéi– Cancionero Popular Guaraní*. Ediciones Arasunú. Asunción, Paraguay, 2011.

DELVALLE, Alcibiades. Día de la Mujer Paraguaya. *ABC Color*, Asunción, 23 de fevereiro de 2020. Disponível em: < <https://www.abc.com.py/edicion-impresa/opinion/2020/02/23/dia-de-la-mujer-paraguaya/>>

GALEANO, Eduardo. *Las venas abiertas de América Latina*. Siglo Veintiuno Editores, Buenos Aires, Argentina, 2018.

GIMÉNEZ, Hugo. *Fuera de Campo*. Documental para el IV DOCTV Latinoamérica. Dirección Hugo Giménez. Produção Tekoha Audiovisual. 2014. Link: <https://vimeo.com/125523406>

HIGA, Evandro. *Polca Paraguaia, Guarânia e Chamamé: estudos sobre três gêneros musicais em Campo Grande-MS*. Editora UFMS, 2010.

\_\_\_\_\_. *Para fazer chorar as pedras: o gênero musical guarânia no Brasil, décadas 1940/50*. Tese (Doutorado em Música), Universidade Estadual Paulista UNESP, Instituto de Artes, São Paulo, 2013.

HORST, René. *El régimen de Stroessner y la Resistencia Indígena*. CEADUC - Centro de Estudios Antropológicos de la Universidad Católica "Nuestra Señora de la Asunción". Imprenta Salesiana, Asunción, Paraguay, 2007.

IKEDA, Alberto. Culturas populares no presente: fomento, salvaguarda e devoração. *Revista Estudos Avançados*, v.27 n.79, São Paulo, 2013.

KERMAN, Joseph. *Musicología*. São Paulo, Martins Fontes, 1987.

KRETSCHMER, Regina. Conflictos agrarios y luchas campesinas en el Paraguay. In: FERNANDES; RINCÓN; KRETSCHMER (org.). *La actualidad de la reforma agraria en América Latina y el Caribe*. ISBN 978-987-722-371-2, 2018.

LAMBERT, Peter. El discurso nacionalista en el Paraguay: Desde lo disidente a lo hegemónico. In: CASAL, Juan Manuel; WHIGAM, Thomas L. (Orgs.). *Paraguay: Investigaciones de historia social y política*. III Jornadas Internacionales de Historia del Paraguay en la Universidad de Montevideo, 2013.

MAKARAN, Gaya. La imagen de la mujer en el discurso nacionalista paraguayo. *Latinoamérica, Revista de estudios Latinoamericanos*, n.57, pp.43-75, ISSN 2448-6914, México, 2013.

MATHEUS, Fernanda. A questão agrária e a luta pela reforma agrária no Paraguai. *Revista Boletim Dataluta*, n.102 jun., ISSN 2177-4463, 2016.

MIDDLETON, Richard. *Studying Popular Music*. Philadelphia, Open University Press, 1990.

ORTIZ, Gonzalo. *Considerações sobre a música pós-tonal para piano de compositores paraguaios*. Dissertação (mestrado), Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, 2018

PEREIRA, Arturo. *Origen Social de la Música Popular Paraguaya*. Fondec. Imprenta Arte Nuevo, Asunción, Paraguay, 2011.

RODRIGUEZ, Miguel. *Semblanzas Biográficas de Creadores e Intérpretes Populares Paraguayos*. Ediciones Compugraph. Asunción, Paraguay, 1992.

Sem autor. DÍA DE LA POLCA PARAGUAYA: El género musical que resiste el paso del tiempo. *Ultima Hora*, Asunción, 15 de setembro de 2018. Seção Nacionales. Disponível em: <<https://www.ultimahora.com/dia-la-polca-paraguaya-el-genero-musical-que-resiste-el-paso-del-tiempo-n2707491.html>>.

\_\_\_\_\_. ABUELO MÚSICO SUEÑA CONOCER A ODILIO ROMÁN. *Extra*, Asunción, 14 de setembro de 2016. Seção Actualidad. Disponível em: <<https://www.extra.com.py/actualidad/abuelo-musico-suena-conocer-odilio-roman-n1538846.html>>.

\_\_\_\_\_. CECILIO MARECO PEREIRA. Disponível em: [http://www.portalguarani.com/2871\\_cecilio\\_marecos\\_pereira.html](http://www.portalguarani.com/2871_cecilio_marecos_pereira.html)

\_\_\_\_\_. SE APAGÓ LA VOZ DEL FOLCLORISTA ODILIO ROMÁN, en Posadas. *Ultima Hora*, Asunción, 05 de agosto de 2019. Seção Arte y Espectáculos. Disponível em: <<https://www.ultimahora.com/se-apago-la-voz-del-folclorista-odilio-roman-posadas-n2836087.html>>.

\_\_\_\_\_. LAS 6 CANCIONES DE ODILIO ROMÁN QUE QUEDARÁN EN LA MEMORIA. *TVO – Revista paraguaya de actualidad y farándula*, Asunción, 05 de agosto de 2019. Disponível em: <<https://tvo.ultimahora.com/las-6-canciones-odilio-roman-que-quedaran-la-memoria-n2836128.html>>.

\_\_\_\_\_. ODILIO ROMÁN ESTÁ POLQUEANDO EN EL CIELO. *Extra*, Asunción, 05 de agosto de 2019. Seção Fama. Disponível em: <<https://www.extra.com.py/fama/odilio-roman-esta-polqueando-el-cielo-n2836140.html>>.

\_\_\_\_\_. POLKAPÚPE DESPIDIERON A ODILIO ROMÁN. *Extra*, Asunción, 06 de agosto de 2019. Seção Fama. Disponível em: <<https://www.extra.com.py/fama/polkapupe-despidieron-odilio-roman-n2836354.html>>.

\_\_\_\_\_. GRUPO LOS ROMÁNTICOS LLEVA LA POLCA A EUROPA. *Ultima Hora*, Asunción, 15 de junho de 2011. Seção Arte y Espectáculos. Disponível em: <<https://www.ultimahora.com/grupo-los-romanticos-lleva-la-polca-europa-n437631.html>>.

SILVEIRA, Mauro. *A batalha de papel: a charge como arma de guerra contra o Paraguai*. Editora da UFSC, Florianópolis, 2015.

TORRES, Rodrigo. Creación Musical e Identidad Cultural en América Latina: Foro de Compositores del Cono Sur. In: *Revista Musical Chilena*, año XLII, enero-junio, N°169, p.58-85, 1988.

VIDALLET, Julio B. *La Masacre de Curuguaty*. Arandurã Editorial, Asunción Paraguay, 2013.

WHITE, Richard. *La Primera Revolución Popular en América - Paraguay (1810-1840)*. Industrial Grafica Comuneros S.A., Asunción, Paraguay, 1989.

ZSARÁN, Luis. *Diccionario de la Música en el Paraguay*. Editora Zsarán, Asunción Paraguay, 1999.