

**SOBRE PÉTALAS RECOLHIDAS NO DESERTO
(A MODERNIDADE NA POESIA DE JOSEFINA PLÁ)**

JORGE AGUADÉ

Posto que nosso seminário se caracteriza por um grande ponto de interrogação atravessado pela palavra "modernidade", vou tentar refletir aqui, servindo-me de um exemplo concreto, acerca do significado do conceito na cultura e na literatura de uma sociedade geograficamente marginal e econômica, política e culturalmente dependente em relação aos grandes centros do mundo capitalista no qual ela se insere.

Tentarei provar que a modernidade não é um conceito unívoco, mas de múltiplos significados, que devem ser analisados em cada circunstância em concreto; e que seus signos, vivazes e complexos, longe de terem esgotado sua parábola, podem continuar palpitando no seio dessas sociedades, convivendo com os da pós-modernidade.

A sociedade e o processo cultural dos quais estou falando são os do meu país, o Paraguai. E o exemplo concreto começa pelo seguinte soneto:

*Toda yo soy tu obra dolorosa.
Me hiciste con tus ojos y tu voz.
Si tu mirada me hizo misteriosa,
tu acento ritmo fue en mi corazón.*

*Lánguida soy, porque hacia mí te inclinas,
y estoy sedienta sólo con tu sed.
¡Ansiedad que en mis ojos adivinas,
de tu total ardor es el envés!*

*Soy tu obra dolorosa y hechizada.
Me hiciste con tu voz y tu mirada
a la eterna medida del amor.*

*Estatua calcinada de tu anhelo
¡hoy me recorto, pálida, en el cielo,
fuera de la esperanza y el temor!*

Uma tradução que tentei fazer com a ajuda de José Paulo Paes pode ajudar a aproximar um pouco mais o texto de vocês:

*Eu toda sou tua obra dolorosa.
De teus olhos e voz sou criação.
Se teu olhar me fez tão misteriosa,
teu acento ritmou meu coração.*

*Lânguida sou, pois para mim te inclinas
e estou sedenta só da tua sede.
A ânsia que nos meus olhos adivinhas
do teu total ardor é bem o invés!*

*Dolorosa obra tua enfeitiçada,
por teus olhos e tua voz fui criada
nessa eterna medida do amor.*

*Do anelo calcinada estátua sou.
Pálida contra o céu, eu hoje estou
muito além da esperança e do temor!*

Pode se dizer que este poema, de sabor estranhamente arcaico e ao mesmo tempo com uma inquietante atmosfera de dor, com um desequilíbrio tipicamente contemporâneo, sintetiza e marca o ingresso definitivo da modernidade na literatura paraguaia.

Integrou o livro **El precio de los sueños (O preço dos sonhos)**, com que estreou na poesia sua jovem autora, Josefina Plá, e foi publicado em Assunção em 1934. O soneto tinha sido escrito, porém, em 1930, quando a autora tinha 21 anos e apenas três de vida e vivência no Paraguai.

Josefina Plá, que ainda vive, nasceu em 1909 nas Ilhas Canárias e se criou e educou com sua família em diversas cidades da Espanha, principalmente em Bilbao e Valença. Aos dezoito anos casou-se com o artista plástico paraguaio (filho de espanhóis) Julián de la Herrería e veio morar com ele no nosso país (Paraguai), que nunca mais deixou (afora algumas viagens esporádicas), embora cedo tivesse ficado viúva: Julián morreu em 1936 na Espanha, onde estavam passando uma temporada de trabalho e estudos.

Julián era excelente pintor e gravador, mas seu maior interesse, sua paixão, era a cerâmica. Por quê? Porque ela era, nas culturas indígenas do Paraguai, especialmente a dos Guaranis, a arte mais desenvolvida, e que foi herdada no mesmo estágio e mantida pela população mestiça, quer dizer, pelo povo paraguaio propriamente dito. Nessa arte procurou uma linguagem que, resgatando as técnicas de elaboração, os motivos, a visão do mundo e a sensibilidade do nosso povo, atingisse, através da estilização, modernidade e universalidade. Era um rebento dos americanismos das vanguardas nacionalistas nas nossas latitudes, que tem correspondências (é uma questão que precisa ser pesquisada) com a atitude do modernismo brasileiro; uma espécie de pré-Pau-brasil, pré-Antropofagia, mas sem o estrépito deles.

Julián conseguiu bons resultados e um começo de reconhecimento internacional, mas morreu antes de amadurecerem todos os frutos. Josefina, que se fez ceramista para ajudar o marido, mas que por vocação escrevia teatro e "versos" (como ela intitulou seu primeiro livro), assumiu na poesia algumas bandeiras do marido, mas deixou outras, como a procura da cor local, do detalhe popular e localista paraguaios, que não estavam a seu alcance. Nisto mostrou-se mais perspicaz que seu marido, porque, mesmo sem recorrer à individuação localista, mesmo parecendo a muitos leitores paraguaios (nacionalistas-populistas, é claro) insuportá-

velmente estrangeira - pior: espanhola - a sua poesia, ao mesmo tempo que evita os riscos do exotismo folklorista no qual Julián às vezes caiu, está não só íntima e profundamente vinculada à cultura paraguaia, mas a um projeto nacional do qual falaremos mais adiante.

Antes, precisamos voltar ao soneto (que se intitula "Toda yo soy tu obra") e penetrar na sua materialidade, mesmo que seja rapidamente. Eu não vou infligir à paciência de vocês o castigo de despejar uma análise dos aspectos fonemático-sonoro, rítmico, lexical, gramatical ou mesmo retórico. Gostaria só de chamar a atenção de vocês para o apurado domínio técnico da linguagem que testemunha este soneto, o que permite uma rigorosa construção de acordo com as normas clássicas, sem entretanto comprometer a fluidez, a aparente facilidade do fluir da linguagem.

Grande parte da sensação de arcaísmo provém sem dúvida do que passam ao leitor estes planos do trabalho formal. O soneto efetivamente se mantém no equilíbrio entre uma sonoridade e uma singeleza vocabular clássicas e uma sintaxe e estrutura retórica barroco-conceitista, quevediana mesmo. Estamos longe das falsas elétricas da rima baudelairiana, e de tudo o que viria depois na construção da modernidade poética no ocidente. Estamos, em suma, perante uma obra de estrutura fechada, completa em si mesma, uma obra orgânica, como corresponde à obra clássica, por oposição às estruturas abertas, não orgânicas, da poesia moderna.

Mas precisamos chegar mais perto para compreender que não se trata de uma obra arcaica, deslocada no tempo. Este poema, que no livro integra um ciclo até certo ponto celebratório do amor (esperado e realizado), sintetiza de alguma maneira a problemática tecida em torno do amor nessa obra.

O eu lírico se apresenta como a amada. Sujeito do discurso poético, é na verdade objeto do amor e do processo que este amor promove nela. Porque o amor do amado a plasma e transmuta, como num processo alquímico (o que se explicita na metáfora do primeiro verso), numa "obra" do amado. Obra de arte, entende-se: o amado plasma a amada como um artista faz uma escultura. E aqui já vamos vendo como o poema nos leva por outros caminhos que os da poesia clássica.

O processo de transmutação (que é realizado por meio dos olhos e a voz do amado, é um feitiço) é de índole espiritual e imprime na amada atributos estéticos: mistério e ritmo. É doloroso como todo processo espiritual. Porém, logo compreendemos, na segunda estrofe, que o processo tem uma forte dimensão erótica, que aqui se incorpora. A magia gramatical, por meio de duas substituições, transforma a frase corriqueira do discurso amoroso "fico ou me sinto lânguida quando para mim te inclinas", no magnífico verso "*Lânguida soy, porque hacia mí te inclinas*", no qual duas metonímias se sustentam sobre a metáfora do ceramista moldando o barro: a argila que "languidece" nas mãos do artista que a trabalha, o artista que se debruça sobre a matéria para moldá-la. Tudo isto e o verso que se segue: "*y estoy sedienta sólo con tu sed*", são desinibidas metáforas do ato amoroso. E nessa migração explícita do místico ao estético-amoroso podemos ver mais um rasgo da modernidade do poema.

A identificação do amado com o ceramista se prolonga no já mencionado verso 6: é a sede da argila que o artista apaga molhando-a, mas que aqui, por um processo metonímico, é estendida até o próprio artista, que a reprojeta na amada. Reforçando a idéia de plasmação, Josefina acrescenta a idéia da reciprocidade do desejo, o que se acentua nos versos 7 e 8, que contêm uma metáfora antitética.

O primeiro terceto é uma coda que repete os dois primeiros versos do poema e introduz, no terceiro verso ("*a la eterna medida del amor*") uma nova re-

lação na vinculação arte-amor: o amor se faz “eterna medida”, quer dizer, ocupa o lugar da pauta estética universal na qual a arte clássica acreditava. O que instaurava uma inversão total: ainda há transcendência, mas é a duvidosa universalidade do desejo. Freud já está por aqui.

Chegamos, assim, à estrofe final, o desfecho do processo e verdadeiro núcleo do poema. O desejo conjugado de ambos os amantes transmutou a amada em “estátua calcinada” do anelo do amado. Quer dizer, ela não só foi plasmada pelo desejo: é a estátua do desejo, uma obra de arte que se constitui no seu signo.

Essa pálida estátua se recorta sobre um céu que está “fora da esperança e do temor”, que é, portanto, o céu da transcendência. (E aqui o termo “anhelo” adquire uma significação diferente: sem deixar de estar identificado com o desejo é, ao mesmo tempo, o impulso da alma para a transcendência, para um céu evidentemente platônico, que está além deste mundo corruptível e imperfeito). A conclusão é que esta transcendência - que se identifica com a atemporalidade ou eternidade e com a imortalidade - só pode ser atingida pela matéria calcinada, quer dizer, petrificada, purificada pelo fogo. A não-vida, paradoxalmente, aparece como o preço da transcendência e a condição de obra de arte. Seria o preço dos sonhos.

Mas ao chegar neste ponto é impossível deixar de experimentar um choque, uma sensação de surpresa. Porque, se ao longo do soneto ficamos sabendo que o artista moldava sua obra/amada com o ardor da paixão, não esperávamos que o resultado fôsse esse: a estátua calcinada recortando-se contra um céu de além-vida. Este efeito surpresa é a alma do poema. Para entendê-lo vamos ter que entrar num plano em que o semântico se cruza com a questão das fontes e influências na obra de Josefina.

Logo de início o primeiro verso se encarrega de fazer-nos saber que o soneto se filia à tradição da poesia místico-amatória. Parece um verso de Teresa de Ávila, e o tremor do desejo nos traz a Juan de la Cruz, amador sempre passivo, transmutado sempre pelo amado, matéria dócil identificada com ele: “*Amada en el amado transformada*”. O desejo como alegoria do anseio místico de união com a divindade e o “ardor” como metáfora da purificação são estereótipos do gênero. Portanto, mesmo tendo passado pelo erotismo bastante direto da segunda estrofe (sabemos que a mística nunca traçou limites rígidos entre o erotismo puro e simples e a experiência da união com a divindade) estamos preparados para achar, no desfecho, algum tipo de transcendência, de união mística.

Por isso surpreende comprovar que não acontece nada disso: a amada torna-se um emblema do desejo alheio, que a transformou em matéria não-vivente. Obra de arte que se define como não-vida, perenidade não vivente, objeto artificial desvinculado da natureza, criada pelo olhos e pela voz do artista (quer dizer, filha do intelecto e da razão): trata-se das concepções estético-filosóficas que partem de Baudelaire e que se prolongam em Mallarmé, nos parnasianos, nos simbolistas e nos modernistas latino-americanos, que vêem a obra poética e artística como objeto, “*beleza desvitalizada que, no entanto, vive a vida da arte*”, como define Antonio Candido¹.

Por outro lado, como se define essa transcendência em Josefina Plá? Em que consiste? Só sabemos que se trata de um lugar além deste mundo orgânico e perecível, um além onde a esperança e o temor não têm lugar. Não temos dele uma definição positiva: não é Deus, nem o Paraíso de Dante, nem o Empíreo. É uma pura negatividade, um lugar-que-não-é, talvez o pórtico do Nada sartreano com o qual Josefina se deparará alguns anos depois. Pode ser a idealidade vazia que Hugo Friedrich² atribui a Baudelaire, que seria, neste caso, uma “transferência vazia”. Mas para Benjamin³ essa idealidade não está vazia: por oposição à vivência do

choque no cotidiano alienado da cidade moderna, é o espaço das correspondências baudelairianas, das reminiscências proustianas, onde pode corporificar-se a experiência, o princípio totalizador que dá sentido à existência, salvando-a da coisificação. Pois bem, o texto de Josefina não fecha esta possibilidade de leitura. Porque quando fala da "eterna medida do amor" com que o amado talha a amada, essa "eternidade" lhe é sem dúvida outorgada pela "*experiência que, como um exercício, se deposita num objeto*"⁴ que, neste caso, é, nas mãos do artista, a dita "eterna medida do amor".

No estreito espaço de um soneto, a autora estabelece uma ponte que vai desde a tradição mística cristã a Baudelaire, ao simbolismo e a Sartre. A passagem pode ser brusca, a curva da ponte muito íngreme, mas eis, precisamente, o toque pessoal de Josefina. É assim que ela constrói sua modernidade.

Isso não é tudo. Já tínhamos apontado antes para as marcas de Quevedo e o barroco conceitista, na sintaxe e nas imagens e metáforas. Na verdade, é barroca até a própria concepção do amor, muito mais concreta e carnal que a dos místicos. Barroca no ponto de partida, porque o desejo já é visto com olhos do século XX, pós-freudianos.

Por isso a estátua é calcinada e pálida. A pauta simbolista de "l'art pour l'art" postularia uma obra perfeita, com a fria brancura do mármore e não a palidez chamuscada da argila. É que em 1930 o ideal de "l'art pour l'art" já está gasto, e é suficientemente sabido por todos como até ele alcançam as chamas do desejo (a vida), procurando se manifestar. E a matéria plasmada já não é mármore, porém barro: a associação com a cerâmica indígena (que, para obter certo acabamento fosco, precisamente, chamuscava o barro, técnica que Julián andou pesquisando com a ajuda de Josefina) inevitavelmente vem à cabeça. De maneira que temos o ideal da obra de arte não somente posto em dia com a contemporaneidade, mas também enraizado na tradição cultural latino-americana por uma de suas raízes mais fortes: a arte indígena. E não deixa de ser exemplar como Josefina, que vem do país que nos colonizou, que é herdeira de sua tradição cultural, realiza esta transposição que inverte os termos da colonização: ela renasce à vida da arte em forma de escultura indígena.

Todas estas características indicadas até aqui testemunham a tarefa de atualização das fontes exercida por Josefina neste soneto, sua maneira de ser moderna, e o que faz com que seu trabalho não seja uma repetição estéril de tópicos e estilos do passado. Todavia, é preciso explicar por que a relação de Josefina com a contemporaneidade, nesta fase do seu trabalho, é tão contraditória, começando pelo fato de que sua opção pela obra orgânica, a totalidade fechada, fica nas antípodas da procura da vanguarda dominante no momento, o surrealismo, que já estava destroçando suas veredas "pós" trilhando, sempre o caminho da obra aberta.

Vamos encarar a questão a partir de outro ângulo. Acho que já é evidente para nós, que Josefina compreendia e assumia o problema da crise da representação na obra de arte. O conteúdo conceitual do soneto não é no fundo outra coisa que uma feliz variação sobre o tema. Mas o comportamento da autora com os outros elementos da composição poética é como se esquecesse ou negasse o problema, ficando com um pé atrás. Por quê? Problema típico de poeta iniciante, da indefinição dos primeiros tateios? Josefina não era tão iniciante assim. Aos 21 anos, fazia 15 que escrevia e lia poesia, e conhecia os "ismos" contemporâneos. Por outro lado, o nível de seu trabalho não nos permite supor nela posturas ingênuas. Só cabe, portanto, entender o problema como mais um signo a decifrar na poesia de Josefina Plá.

Antes disso, vamos dar mais um passeio no quintal de Benjamin. Se para

ele a experiência é um acúmulo de representações assentadas na memória involuntária, que o exercício vai depositando num objeto utilitário⁵, podemos entender a tradição literária de uma comunidade como esse objeto, carregado da aura da experiência. Por outro lado, a modernidade se caracteriza pela progressiva anulação da experiência, substituída pela vivência, pela assimilação do choque nos níveis da consciência. Isto quer dizer, a nível social, que a situação das sociedades que foram colônia e são dependentes, como as nossas latino-americanas, e sem dúvida o Paraguai - o da época de **El precio de los sueños** e o de hoje - é paradoxalmente de uma dupla modernidade. Pois a alienação da experiência que traz toda sociedade burguesa, deve acrescentar-se a ausência de tradição, que não só não teve tempo de se acumular nos poucos anos de nossa jovem existência, mas foi permanentemente apagada por necessidades inerentes à manutenção dos próprios sistemas sociais.

Ora, se a África, como quer Adorno, na sua especificidade, implica um "protesto contra um estado social", uma resistência contra o que o indivíduo experimenta como hostil⁶, a obra orgânica de Josefina pode ser entendida como uma resposta à carência de tradição, como uma luta pela recuperação da experiência da literatura ocidental, pela assimilação dessa experiência por parte de nossa cultura.

Toda obra orgânica expressa algum tipo de esperança em alguma transcendência. Em termos sociais, essa esperança de transcendência (religiosa, mítica ou artística) pode representar não só uma maneira de apagar a angústia provocada por um estado social anulador, alienado, mas a busca de saídas, uma maneira de resistir apostando no que puder ser feito. A sociedade paraguaia, marcada pela pobreza, pela exploração do campesinato, sobre o qual se assenta não só a oligarquia mas todo o resto da sociedade, pelo atraso econômico e por regimes políticos totalitários ao longo de quase toda sua existência, era uma sociedade que só podia se sustentar na esperança. Por outro lado, o âmbito da cultura, a situação era semelhante. O isolamento do mundo, o atraso na absorção de idéias e formas, o trabalho de nível técnico pobre devido à sua marginalidade, transformou o panorama literário e poético num deserto. A poesia era algo que devia ainda ser construído, e Josefina plantou os alicerces desse edifício.

Tecendo numa malha mais fina, no período em que Josefina escreveu "Toda yo soy tu obra" e a maior parte dos poemas de **El precio de los sueños**, a sociedade paraguaia estava vivendo um momento que poderíamos chamar de "crescimento da esperança". Depois de muitos anos de instabilidade política e bárbarie, dois ou três períodos de governo com dirigentes mais avançados conseguiram iniciar um processo de recuperação institucional. Toda a vida social, da econômica à militar, começa a se organizar. No campo artístico intelectual também se vive uma espécie de ressurgimento do projeto cultural nacional, acalentado desde há muito pelos criadores e pela elite culta. Esse é o projeto do qual tínhamos falado no início, no qual se insere o trabalho de Julián e Josefina: construção de uma "arte nacional", em conjunto com o "projeto nacional".

O soneto de Josefina - e quase toda a poesia reunida em **El precio de los sueños** - é uma resposta a este processo: num duplo movimento, recupera a tradição e introduz a temática moderna, construindo uma poesia técnica, estética e intelectualmente madura. No campo literário retoma e continua o legado de poetas paraguaios anteriores, que sonharam e tentaram com pouco sucesso escrever uma poesia para a qual careciam de meios técnicos e intelectuais. Josefina, a qual, sim, possuía meios técnicos e intelectuais e estava impregnada de uma tradição até hoje impossível de assimilar no Paraguai, concretizou dialeticamente o legado da poesia paraguaia anterior, superando-a. Era sua maneira de ser fiel a ela, e, no jeito obli-

quo da África, de ser fiel à realidade paraguaia.

Josefina não parou aí. Este foi seu momento fundador. Depois de plantar os alicerces e recuperar a tradição, parte para uma fase de decidida assimilação das linguagens de vanguarda e pratica um surrealismo (ou um simbolismo surrealista) de preocupação existencial. Esta fase nunca foi totalmente esgotada, mas em anos posteriores começou a conviver com algo que não podemos chamar de pós-moderno, pelo menos não no sentido que lhe atribui Fredric Jameson, no ensaio “Pós-modernidade e sociedade de consumo”⁷, na medida em que não se posiciona contra “as formas canônicas da modernidade” nem assume o “pastiche”; simplesmente é capaz de retornar às formas clássicas e retomar as velhas pautas da poesia de juventude para falar, em linguagem simples, dos seus temas de sempre que, às vezes, sim, recolhem aspectos da problemática da moderna sociedade capitalista. Esta fase só pode ser qualificada de pós-vanguardista.

O percurso de Josefina e a problemática de sua primeira etapa, que analisamos mais de perto, ilustra com exemplaridade os dilemas que a modernidade colocou perante os artistas e intelectuais nas sociedades dependentes e marginais. A de Josefina foi uma tarefa prometeica, e o preço que pagou e paga até hoje pode ser que seja o isolamento, a solidão que a cercam fora e dentro do país. Plantou uma flor no deserto. Eu espero ter podido recolher algumas pétalas.

NOTAS

1. CANDIDO, Antonio, **Na sala de aula**, São Paulo, Ática, 1985, pp.66 e 67.
2. FRIEDRICH, Hugo, **Estrutura da África moderna**, São Paulo, Duas Cidades, 1978, pp.47 a 49.
3. BENJAMIN, Walter, “Sobre algunos temas en Baudelaire”, in **Iluminaciones 2**, Madrid, Taurus, 1972, pp.123 a 170.
4. BENJAMIN, op. cit., p.161, tradução do espanhol minha.
5. Ibid, ibid.
6. ADORNO, Theodor W., “África e sociedade”, in BENJAMIN, Walter et alii, **Os pensadores**, São Paulo, Abril Cultural, 1980, 2ª ed., p.195.
7. JAMESON, Fredric, “Pós-modernidade e sociedade de consumo”, in **Novos Estudos**, CE-BRAP, São Paulo, nº 12, junho 1985, pp.16-26.