

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA

**KUATIÁ MBAAPÓ: JOSEFINA PLÁ E
A POESIA DO ÑANDUTI, GUSTA VO?**

Dora Angélica Segovia de Rodrigues

Florianópolis, Santa Catarina
2000


**Kuatiá Mbaapó:
Josefina Plá e a Poesia do Ñanduti,
Gusta Vo?**

Dora Angélica Segovia de Rodrigues

Esta dissertação foi julgada adequada para a obtenção do título

MESTRE EM LITERATURA

Área de concentração em Teoria Literária e aprovada na sua forma final pelo
Curso de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina.



Profa. Dra. Alai Garcia Diniz
ORIENTADOR

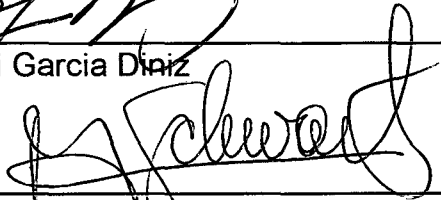


Profa. Dra. Simone Pereira Schmidt
COORDENADORA DO CURSO

BANCA EXAMINADORA:



Profa. Dra. Alai Garcia Diniz
PRESIDENTE



Prof. Dr. Jorge Schwartz (USP)



Prof. Dr. Sérgio Luiz Rodrigues Medeiros (UFSC)



Profa. Dra. Luizete Guimarães Barros (UFSC)
SUPLENTE

Dedicado a Catalina Case

in memoriam

Agradecimentos:

a Alai que aceitou o desafio,
ao escritor Augusto Roa Bastos pelo seu valioso incentivo,
a Ariel Plá por ter deixado que me despedisse de sua mãe,
a Mirna Silgueiro, secretária da biblioteca da Universidade Católica de Asunción, por tornar acessível importantes documentos sobre Josefina Plá.
a Dra. Simone Schmidt pela oportunidade que necessitava,
a Dra. Tânia de Oliveira Ramos pelas suas aulas,
ao Dr. Sérgio Medeiros pelas críticas construtivas,
a Dra. Luizete Barros pela sua disponibilidade,
a Elba, secretária da pós, pela paciência e consideração,
a Ariane, por fazer da universidade a minha segunda casa,
a Prof. Vera A. Vieira por ofereceu a oportunidade de retornar à docência.
aos alunos do extra pelo interesse no assunto,
a Maria Angélica por ter me formado para a vida,
a Jerome y Juanita Wiley pelo exemplo de solidariedade,
a Celina Paredes de Segovia, a mulher mais extraordinária que conheço,
a Diana, Carlos, Teresa, Reinaldo, Aura, Celeste e Verónica pelo apoio,
A Valéria Kravychynchyn pela reconfortante companhia,
a Neide pelas suas palavras de amoroso alento,
a Mariaiba dos Santos uma amiga para todas as horas,
a Clair Maciel Fernandes por ouvir as minhas idéias,
a Luciana Costa por ter compartilhado pedaços da estrada,
a minha irmã brasileira Ana Maria e toda a família Cota por não permitiram que os meus ânimos diminuíssem,
a Dominique e Damianni, minhas guerreiras,
ao Guto por ter sido um dos primeiros a indicar-me o caminho,
e a aqueles cuja lembrança me deu ânimo para continuar:
Catalina Neroth de Segovia, Cristina, José e Desiderio Segovia,
John Wiley, Maria Alice Campos, Maria das Dores Ferreira Garcia, Iara Pinto e Enaura Marquez da Silva Rodrigues.

Abstract

To Josefina Plá, poet forever, the destine offered several tasks from Hispano-Guarani meeting: criticism, theater, journalism, essay, narrative and plastic arts.

Ñanduti is poetry, says *La Española de América*, is the hybrid image in its splendid esthetics. If this product keeps speechless, it is only art by art. However, when this image talks, speak in *yopará*, it does not seen poetry anymore, it is not accepted because it is the voice that denounces the irregular, the unfair. Nevertheless, Josefina Piá met in the microsigns of the Paraguayan letter her message code; she gives voice to her silence and reveals us the labyrinth.

It is possible that the suppression of dichotomy between refined and popular art might reveal the key of *ñanduti*. To Josefina Plá this seems to be possible, since it is dismissed of the archaic element that it takes infused, when reduced to a mere typical product. Under this light, the cultural object permits to speculate about its potentialities as a massive process of message circulation, a specific space of images and forms able to reflect several interactions, cross-ways and mutations between the local tradition and the modernity.

Josefina Plá's cosmovision about *ñanduti* offers an opportunity to think, if disconnected of its folkloric feature, this workmanship does not get near of the feeling (*ñandu*) that encouraged Paraguayan people to adopt it as an emblematic object, by representing, not only the past, but the nowadays life.

An artist like Josefina Piá, is able to perceive the culture as a fragment and transculturation. In this sense, to study her work might contribute for the context of what means write, in and about the hybrid Paraguay.

Resumo

À sempre poeta Josefina Plá, o destino ofereceu diversas tarefas a partir do encontro hispano-guarani: crítica, teatro, jornalismo, ensaio, narrativa e artes plásticas.

O *ñanduti* é poesia, afirma *La española de América*, é a imagem híbrida em sua esplendorosa estética. Enquanto este produto permanecer mudo, é a arte pela arte. Porém quando esta imagem cobra voz, fala em *yopará*, já não parece poesia, não a aceitamos por ser a voz que denuncia o desparelho, o irregular, o injusto. Contudo, Josefina Plá encontrou nos microsígnos do logotipo paraguaio seu código de mensagens, ela dá voz ao seu silêncio e revela seu labirinto.

É possível que a supressão da dicotomia entre arte culta e arte popular possa revelar a chave do *ñanduti*, para Josefina Plá parece que sim, e desde que destituído do elemento arcaico que leva incutido, quando reduzido a mero produto típico. Visto assim, o objeto cultural permite especular sobre sua potencialidade como processo massivo de circulação de mensagens; um espaço próprio de imagens e formas capazes de refletir diversas interações, encruzilhadas e mutações entre a tradição local e a modernidade.

A cosmovisão de Josefina Plá sobre o *ñanduti* oferece a oportunidade de pensar, se desligado do seu caráter folclórico, este artesanato não se aproximaria do *sentir* (*ñandu*) que incentivou o povo paraguaio a adotá-lo como objeto emblemático, por representar, não somente seu passado, mas seu cotidiano.

Uma artista como Josefina Plá, é capaz de perceber a cultura como fragmento e transculturação. Neste sentido estudar sua obra pode contribuir para o contexto do que significa escrever, *em*, e *sobre* o híbrido Paraguai.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	01
I. Josefina Plá: algumas trajetórias	09
I.1. Esboço do meio cultural	14
I.2. Introdução à narrativa plasiana	23
I.3. "La mano en la tierra"	33
II. A história de Severina	42
II.1. A fala de Severina	48
II.2. A toalha de Severina	52
III. <i>Yopará</i> : fenômeno transcultural	73
IV. Poesia e memória	102
CONCLUSÕES	128
BIBLIOGRAFIA	137

INTRODUÇÃO

Panambi che raperáme
reseva reyeruquy
nde pepó cuarajhy-áme
tamoraé añeñoty

*Manuel Ortiz Guerrero*¹

Este kuatiá mbaapó², cujo título é: **Josefina Plá e a poesia do ñandutí, Gustá vó?³, é uma tentativa de destacar -a partir de um recorte na obra de Josefina Plá -alguns aspectos da literatura no contexto social.**

Josefina Plá (1909-1999)⁴, será lembrada como uma das líderes do movimento "Arte Nuevo"; um grupo, que organizou exposições e palestras sobre artes no Paraguai. Desde 1953 este movimento expressou a renovação da linguagem visual no contexto da arte moderna paraguaia.

Antes disso, Josefina Plá, já vinha participando do grupo "Yvá Raity" (a geração de 40), eram poetas que enfrentando os riscos de uma ação inovadora, impulsionaram a atmosfera receptiva para o exercício da arte. O grupo promoveu intercâmbios, viabilizou oportunidades para futuras gerações, e sobretudo, rompeu a marcha da literatura costumbrista em direção ao individualismo

¹ Fragmento de "Panambi Vera": *Mariposa que en mi senda / sales contenta a danzar / en las sombras de tus alas / quisiera al fin reposar*. Trad. de Antonio Ortiz Mayans.

² Kuatiá mbaapó em guarani, significa documento, texto de trabalho.

³ *Gustá vó?* é o título de um conto de Josefina Plá. Forma coloquial de perguntar: *you like?*. Ver capítulo III desta dissertação.

⁴ Existem divergências sobre a data do seu nascimento. Alguns autores afirmam que Plá nasceu em 1903, outros em 1909, e há quem diga que Plá nasceu no século passado. Na época a documentação era precária e Plá não comentava a idade.

internacionalizado. A chamada geração de 40, transpôs etapas para alinhar-se aos estágios mundiais; esta atualização exigiu a abreviação de caminhos.

O início da "tradição moderna" no Paraguai, consiste numa dualidade cultural, a continuidade da tradição por um lado, e o processo de mutação por outro, ambos, inseridos no paradigma modernista. Este processo tem em Josefina Piá, uma de suas mais importantes peças, não só pelas obras, mas também pelo intuito de renovação, experimentação e difusão em novas formas expressivas. Sua histórica presença abriu espaço para a promoção da cultura, e também, para o *fazer* feminino no universo artístico.

A minha proposta inicial, foi tentar demonstrar, como um sujeito feminino transnacional como Piá, propõe o *ñandutí*⁵ não somente como um bem simbólico transculturado, mas também como a poética da mulher paraguaia. No percurso surgiu um outro elemento exigindo visibilidade, a *fala* dessa mesma mulher.

Ao alinhar uma relação entre o *yopará*⁶ e o *ñandutí*, na obra de Josefina Piá, escolhi alguns textos que espero contextualizem uma leitura de tal maneira possível, para que possa encontrar nos mesmos - indícios no *ñandutí* e no *yopará*-, relações entre um objeto e uma linguagem, ou melhor, uma identidade e uma representação para a cultura hispano-guarani.

⁵ O *ñandutí* é um artesanato que segundo Josefina Piá, veio das Canárias, na América recebeu a sua denominação indígena. Este artesanato é uma renda trabalhada sobre círculos e parece bastante semelhante à renda do *bilro*. Ele possui uma simbologia que representa a terra guarani, ou seja, o povo paraguaio. O *ñandutí* que Josefina Piá descreve é uma oportunidade de tentar tecer uma trama capaz de mostrar a representatividade emblemática do artesanato, a sua importância para a cultura paraguaia, sobretudo na identificação da encruzilhada hispano-guaraní.

⁶ Linguagem popular que mistura o espanhol e o guarani. Não se trata de uma mistura simétrica mas do produto de um processo multiétnico e sócio-cultural, na medida que, a fusão e a construção desta sociedade busca consolidar-se.

Esta leitura provém de um recorte dentro da obra de Josefina Piá, associando os contos "La mano en la tierra"⁷ e "La pierna de Severina"⁸ a três ensaios teóricos: primeiramente, "Ñandutí. Encruzijada de dos mundos"⁹, depois, "Bilingüismo y tercera lengua en el Paraguay"¹⁰ e por último, "Poesía y literatura"¹¹. Abordo os trabalhos teóricos de Piá em conexão com o seu imaginário, para verificar a superfície comum entre a linguagem *yopará* e o artesanato *ñandutí* contidos neles.

Seguindo o *ñandutí* em Josefina Piá, encontrei Severina¹² e sua forma de falar. Como sistema simbólico, o *yopará* está relacionado às condições de vida e de trabalho. Parece que neste complexo existe uma transmissão de saberes culturais em processo de contato e transformação, isto pode estar acontecendo quando a fala popular se aproxima do bilingüismo social, reunindo regiões monolingües num espaço de coexistência.

Acredito que a escolha de Severina me permite pensar a relação *yopará* e *ñandutí*, ambos símbolos da nacionalidade paraguaia, um deles é móvel, ativo, não pesquisado, controverso, marginal, criado pelo povo na fusão cultural, enquanto que o outro, *yopará*, é como uma língua alternativa, o *ñandutí* é emblemático, imóvel, belo, poético, sempre sobre os mesmos círculos, mostrando na sua combinatória a possibilidade de seus efeitos, ou seja, o artesanato; o famoso *ñandutí del Paraguay*.

⁷ PLÁ, J: em **Cuentos completos**. Asunción. Ed. El lector. 1996. pp. 15-22.

⁸ PLÁ, J: em **Cuentos completos**. Op. cit. pp. 165-174

⁹ PLÁ, Josefina: PLÁ, Josefina: **Obras completas**. Historia cultural. Vol III. Asunción. RP ediciones e ICI - Instituto de Cooperación Iberoamericana. 1996.

¹⁰ PLÁ, Josefina: **Obras completas**. Historia cultural. Vol IV. Asunción. RP ediciones e ICI - Instituto de Cooperación Iberoamericana. 1996.

¹¹ Piá, Josefina: "Poesía y literatura". Asunción: Org. pelo ILARI no Centro Cultural Paraguayo Americano em Revista del PEN CLUB dei Paraguay, 1978. No.2.

¹² Protagonista do conto "La pierna de Severina". Op. cit. pp. 165-174.

Meu interesse, também consiste em entender, o quê significa para Josefina Piá, dizer que o *ñandutí* é um poema, conforme afirma em seu ensaio sobre o artesanato. Para ela, este logotipo nacional paraguaio, guarda em si mesmo o seu *ingênito*¹³, ou seja, abriga o sentido poético da cultura nativa: sua encruzilhada existencial.

Segundo Josefina Piá, existem poemas que se *alçam* sobre seu nível conceutivo, fazendo dele sua própria metáfora. No conto "La pierna de Severina", a personagem Severina, tece uma toalha de *ñandutí*, a partir disso, tento dimensionar a conotação do trabalho manual, que também está presente num texto teórico, neste texto o mesmo artesanato, parece guardar a memória de seu povo.

A técnica do artesanato chegou na época da conquista, e apesar desta técnica ainda ser a mesma, no decorrer do tempo, cores e efeitos são diferentes, sofreu os efeitos de uma transculturação, em conseqüência de (in) fusão de culturas. Após a montagem do sistema de círculos e os seus múltiplos raios, ainda hoje, a tecedora recheia os espaços vazios - espaços estes, anteriormente delimitados -, com pontos de infinitas combinatórias. Estes pontos recebem denominações específicas da região onde fincou raízes, tais como: *estrella, flor de guayaba, pajarito, filigrana etc.* Sobre a linguagem do *ñandutí*, Piá esclarece :

Estos motivos configuran un mundo vivencial, y en él un panorama imaginístico y psicológico femenino, donde halla su ámbito la creatividad aherrojada o simplemente no solicitada o estimulada por otras motivaciones extrínsecas. Un mundo de imágenes familiares e inmediatas que dan la medida patética y acariciada secretamente de sus experiencias, de sus nostalgias, de su inmólación cotidiana...¹⁴

¹³ Inato, não gerado.

¹⁴ op. cit. pp. 259-273.

Observando a presença do *ñanduti* em dois contos de Josefina Piá, procuro, numa perspectiva transcultural¹⁵, verificar a sua inserção no cenário que conjuga tradição e modernidade, a partir de uma determinada geografia: o Paraguai.

A crítica sobre o nosso cenário literário, incentiva uma tendência bastante atual nos estudos culturais, permitindo acréscimos interessantes ao debate entre literatura e sociedade. Apesar de que, pelo viés do marxismo clássico, relevantes autores¹⁶ já tivessem reflexionado sobre a questão, no panorama teórico latino-americano, contamos ainda com as idéias de Angel Rama, Nestor García Canclini e Julio Ramos, por exemplo. Embora sejam critérios provenientes de outros não menos importantes pensadores¹⁷, são idéias aplicadas ao cenário local, e sobretudo, afinados com as nossas idiossincráticas cosmovisões.

Seguindo estes autores, e por acreditar que ainda existam considerações significativas que justificam um aspecto interpretativo, tento conjugar o pensamento de alguns críticos latino-americanos, que embora, equacionadas com algumas questões igualmente latino-americanas, são também, especificamente paraguaias.

¹⁵ "En una época de cosmopolitismo algo pueril, se trata de demostrar que es posible una alta invención artística a partir de los humildes materiales de la propia tradición y que ésta no provee solamente de asuntos más o menos pintorescos sino elaboradas técnicas, sagaces estructuraciones artísticas que traducen cabalmente el imaginario de los pueblos latinoamericanos que a lo largo de los siglos han elaborado radiantes culturas (...). Lo que se indaga en las novelas de los transculturadores es una suerte de fidelidad al espíritu que se alcanza mediante la recuperación de las estructuras peculiares del imaginario latinoamericano, revitalizándolas en nuevas circunstancias históricas y no abandonándolas. Porque ellas son el más alto esfuerzo inventivo de los pueblos americanos, el sistema simbólico en el cual se expresa y se reconocen como miembros de una comunidad, de hecho la más alta construcción intelectual y artística de que son capaces los hombres". RAMA, Angel: **Transculturación narrativa en América Latina**. México. Ed. XXI. 1985. pp. 123 .

¹⁶ como Lukács, Goldman e sobretudo, a Escola de Frankfurt.

¹⁷ como Frederick Jameson, Homi Bhabha, etc.

Penso que o *ñanduti* que Piá olha, procede da percepção de uma construção de mentalidades, geridas pelo nacional num dado momento, ou seja, no instante em que as mesmas iniciam seu processo de extinção, emerge uma construção que converge para o artesanato local. É possível que, este seja o espaço que ainda resta de perceptível na desterritorialidade promovida pela globalização.

É a partir deste cenário que pretendo relacionar as reflexões teóricas de Piá sobre a história cultural paraguaia, aproveitando algumas concepções contemporâneas tais como a abordagem transcultural em Angel Rama¹⁸, as noções sobre **Culturas Híbridas**¹⁹ em Nestor Canclini, e também as idéias de Octavio Paz em **Os filhos do barro**²⁰. Movo-me na direção destes e outros teóricos como Haroldo de Campos²¹ e Gianni Vattimo²², para tentar compreender a cosmovisão de uma escritora que elabora um texto, tal qual o conto "La pierna de Severina"²³.

A narrativa social justaposta na América Latina, não poderia deixar ausente a mágica convivência do veículo da palavra e as metáforas que encontra. Para Angel Rama isto constitui justamente o sistema simbólico através do qual a comunidade, não só se expressa, como se reconhece.

¹⁸ O conceito transcultural é Fernando Ortiz, Angel Rama alimentado pelas idéias do pensador cubano traz o conceito para o espaço narrativo. Ver RAMA, A : **Transculturación narrativa en América Latina**. Op. cit..

¹⁹ GARCÍA CANCLINI, Nestor: **Culturas Híbridas**: estrategias para entrar y salir de la modernidad. Buenos Aires. As.: Ed. Sudamericana. 1995.

²⁰ PAZ, Octavio : **Os filhos do barro**. Rio de Janeiro. Nova Fronteira. 1984.

²¹ DE CAMPOS, Haroldo: *Poesia e modernidade*: da morte da arte à constelação. O poema pós-utópico em **O arco Iris Branco**: ensaios de Literatura e Cultura. São Paulo. Ed. Imago. 1997

²² VATTIMO, Gianni em **A sociedade transparente**. Lisboa, Relógio d'água, 1992

²³ PLÁ, J: em **Cuentos completos**. Op. cit. pp. 165-174.

Penso que focalizar a transculturação²⁴ na obra de Josefina Plá, porque constitui uma transcendência perceptível na dialética conversão *eu-mundo*, ao possibilitar a bipolaridade do regional/universal²⁵ na contramão da trajetória hispano-americana. Se trata de uma formulação que permite trazer novas perspectivas, considerando que muitos aspectos da sua vasta obra, servem como testemunho sobre a transferência efetiva entre determinadas culturas²⁶.

Antigamente, as teses românticas, defendiam a fidelidade aos assuntos, eram critérios que acreditavam que só com eles poderia ser traducida a

²⁴ Para RAMA a literatura que surge em circunstancias de trânsito "... encabalga la naturaleza y la historia, más aún, las asocia dentro de una estructura artística que aspira a integrarlas y equilibrarlas, confiriéndoles mediante estas operaciones, una significación y una pervivencia : el sentido de la historia se vuelve accesible a través del empleo de las fuerzas culturales específicas de la comunidad regional, y éstas se insertan en el devenir que la historia postula aspirando a prolongarse sin perder su textura íntima". RAMA, Angel: **Transculturação narrativa..** Op.cit. pp. 96-97.

²⁵ Sobre a particularidade do novo regionalismo literário em América Latina, RAMA define: "... corresponde a una instancia histórica en que son conmovidos los valores y comportamientos tradicionales que han venido singularizando una cultura, adquiriendo estatus definitorio gracias a la repetición. El conflicto modernizador instaura el movimiento sobre la permanencia, pero aún más que los objetos y valores que transporta desde fuera, es sobre aquellos macerados interiormente que ejerce su impulso.(...) La literatura que surge en el movimiento conflictivo, no será por lo tanto ni el discurso costumbrista tradicional (...) ni el discurso modernizado (...) sino una invención original, una neoculturación fundada sobre la interior cultura sedimentada cuando ella es arrasada por la historia renovadora". RAMA, Angel. Op.Cit. pp. 96.

²⁶ A transculturação narrativa é a perspectiva diferenciada entre as forças produtivas e as suas tendências, a partir de um contexto social e num mesmo momento histórico : "Hacia 1940 se abre un vasto cuestionamiento del continente dei que han participado activamente sus escritores y pensadores. Iniciado en algunos puntos antes (Argentina), en otros después (Brasil, México) parece responder al freno con que tropiezan los medios en su ascenso al poder, a la refluencia de sus conquistas, a la autocrítica a que se someten sus orientadores y a la presencia creciente y autónoma de los sectores proletarios (y aún campesinos) sobre la escena nacional. Este largo período es pasible de análisis histórico, sociológico, político, pero también literario, no simplemente en sus autores y obras, en sus cosmovisiones y en sus formas artísticas, sino preferentemente en sus peculiaridades productivas, para responder con ellas a esas normas básicas que regulan la literatura latinoamericana desde sus orígenes (...). Las obras literarias no están fuera de las culturas, sino que las corona y en la medida en que estas culturas son invenciones seculares y multitudinarias hacen dei escritor un productor que trabaja con obras de innumerables hombres.". RAMA, Angel. Op. cit. pp. 18-19. Consultar também o ensaio de Antonio Cândido "Literatura e desenvolvimento" onde define a *superação do regionalismo* numa nova categoria para a época. Este mesmo autor diz que "A literatura é essencialmente uma reorganização do mundo em termos de arte; a tarefa do escritor de ficção é construir um sistema arbitrário de objetos, atos, ocorrências, sentimentos, representados ficcionalmente conforme um princípio de organização adequado à situação literária dada, que mantém a estrutura da obra." Ver CÂNDIDO, Antonio em **Literatura e Sociedade**. Grandes nomes do pensamento brasileiro. SP. Ed. Publifolha. 2000. pp.162.

nacionalidade. Segundo Angel Rama, para os transculturadores, a fidelidade ao espírito advém da recuperação das estruturas peculiares renovadas, reinventadas e revitalizadas. A mudança desta perspectiva, ou seja, entre a visão do romantismo e a do transculturador, expressa a necessidade da linguagem alcançar essas esferas. A largura filológica de uma escrita que possui características tão regionalizadas permite leituras diferenciadas.

Enquanto obra, o transculturador está interessado em expressar o "espírito" de quem retrata, e não apenas sua perspectiva. Neste sentido, Josefina Plá, poderia ser considerada transculturadora, já que não apenas conta os assuntos da realidade paraguaia, mas também, traz o espírito desta realidade, incluindo sua gente, e faz isso através da linguagem, alargando imagens que emergem por meio das metáforas com que trabalha.

Josefina Plá, representa "la otra orilla", uma perspectiva diferente da escrita sobre o exílio, e no exílio, uma característica importante da história literária em seu percurso. Sob o *olhar* dela, o universo europeu se debruça sobre uma realidade que cativa, desafiando o exercício da experiência representada através da sua criatividade.

Considerando que a escrita, na atualidade, não faz questão de separar gêneros ou categorias literárias, proponho este viés para vasculhar o discurso de Josefina Plá e equacionar as suas inter-relações.

No decorrer da elaboração deste texto, se fez necessário desenvolver uma abordagem entre o conceito de transculturação e outras teorias contemporâneas sobre linguagem, tradição, modernidade e cultura. Noções aplicáveis ao contexto do *ñanduti* e relativos ao discurso teórico, poético e narrativo de Josefina Plá.

Quando os movimentos de renovação artística no Paraguai, sentiram-se atraídos pelo tradicional e pelo primitivo, *La espanhola de América*, uma das mais importantes personagens da renovação paraguaia, tomou conta do cenário. Uma boa carga do velho mundo veio com Josefina Piá, trazendo consigo o fruto da convivência com os artistas que dividiram com ela, suas aventuras européias²⁷. Assunção da década de 20 foi "*capaz de apreciar ei arte como valor espiritual*"²⁸. Antes dessa época, Paris representava a liberdade estética, a aprendizagem, uma nova forma de ver a pátria, de trabalhar a memória. Os artistas que não viajaram receberam a influência dos que foram, e também de mestres que vieram do exterior.

Mudou o ponto de vista do que significava estilo, sobretudo na escultura e na pintura; as mudanças singraram novos rumos para o sentido estético. Neste momento substituem-se os antigos e formais padrões da sacra tradição, demarcando mais do que uma ruptura "paisagística". Este fato impressiona fortemente um público sedento por novidades, embora - infelizmente - não entendesse o tamanho da inovação. O problema era que o povo não estava adequadamente preparado para absorver uma nova visão para a arte, num âmbito que até então, era intensamente tradicional. Os efeitos deste reflexo são claros na diversidade da obra de Josefina Piá. Ela trabalha com o legado cultural em trânsito, de ida e de volta, percurso que levou um longo período de tempo. Ela alcança algo além, sobre a sua cosmovisão, uma contrapartida complementar.

²⁷ Inclusive, a razão da sua vinda foi ter-se casado com um deles, o artista plástico, *Julián de la Herrería*.

²⁸ Piá, Josefina em "El espíritu del Fuego" em Historia Cultural. **Obras Completas** Vol. III. Op. cit. pp. 113-119.

Enquanto seu marido trabalhava para "*hacer del Paraguay famoso por la cerámica como lo era por el ñanduti*"²⁹, Josefina Piá, aprendia sobre experiências prévias. Intuição e pontos de vista uniram-se nela, ela buscava recuperar algo indispensável à compreensão de um projeto que idealizaram as sementes dos anos 20, mas que só germinaram nos anos 40, por esse motivo ela é um fato determinante na modernidade paraguaia. Sua crítica é reflexiva sobre os anos que ela denomina "modernidade tardia" com relação ao resto da América Latina. Sua perspectiva cosmopolita lembra a imagem inversa de Rubén Darío³⁰, ou seja, a duplicidade cultural em suas diversas expressões artísticas, num percurso europeu para o autóctone.

Sem pretensão de abarcar a extensão da obra plásiana, esta é apenas uma leitura introdutória, trata do olhar do outro sobre nós. Apresentar Josefina Piá, não é apenas mostrar a ceramista da poesia, permite também, mostrar a dramaturga conseguindo dialogar -sob diversos efeitos produzidos-, a partir do encontro hispano-americano que vivência.

Apesar da sua importância, Josefina Piá, é muito pouco conhecida no Brasil, por esse motivo, inicio com uma abordagem bastante sumária em forma de contexto biográfico, da melhor forma possível relaciono um pouco da sua vasta obra. Seguidamente, apresento a minha leitura dos contos citados, incluo uma abordagem interpretativa mais detalhada sobre "La pierna de Severina", porque acredito que este texto me permite trazer á tona- mesmo que superficialmente-, um paradigma social, o tema do bilingüismo no Paraguai.

²⁹ PLÁ, Josefina em "El espíritu del fuego" Op. cit. pp. 149.

³⁰ Sobre cosmopolitismo ver SCHWARTZ, Jorge: **Vanguarda e cosmopolitismo na década de 20**: Oliveiro Gironde e Oswald de Andrade. São Paulo. Ed. Perspectiva. 1979. pp. 15.

Finalmente, não poderia deixar de costurar algumas considerações- mesmo que mínimas-, sobre a poesia de quem influenciou, não apenas várias gerações, mas também, diversas tendências estéticas, de reconhecida relevancia para a *universalidade* paraguaia.

I. Josefina Plá: algumas trajetórias

Josefina Plá, é uma das iniciadoras da renovação poética paraguaia. Em 1934 publica o livro de poemas **El precio de los sueños**, nas décadas de 40-50, ela produz outros livros mas não é editada. Nesta fase, as influências de Baudelaire e outros simbolistas modificam sua expressão em uma nova sensibilidade estética. **La ralz y la Aurora** surge em 1960; **Rostros en el agua e Invención de la muerte**, 1965; **Satélites oscuros**, 1966; **El polvo enamorado e Desnudo día**, 1968; **Luz Negra**, 1975; **Antología poética 1927-1977**, 1977; **Follage dei tiempo e Tiempo y tiniebla**, 1982; **Cambiar sueños por sombras**, 1984; **La nave del olvido e Los treinta mil ausentes**, ambos em 1985; **De la imposible ausente**, em 1996.

Quando Josefina Plá, chegou no Paraguai em 1927, o lugar pareceu-lhe um paraíso. Era uma época em que se respirava paz. Ela lembra que naquele tempo, as escaramuças ficavam apenas no interior das redações dos principais jornais, estes lugares costumavam ser os cartéis das pugnas ideológicas e políticas do Paraguai. As redações de jornais, seriam desde o início, o seu espaço de trabalho, o veículo para seus contos, poesias, crônicas, e críticas sobre arte. Durante a guerra com a Bolívia³¹ desempenhou muitas tarefas, inclusive no rádio ao lado do então jovem, Augusto Roa Bastos.

Até quase o fim da sua vida, Josefina Plá, escreveu nos principais jornais daquele país. Para ela, o jornalista tinha que ser objetivo, e não objeto de paixões

³¹ A Guerra do Chaco foi iniciada por causa de conflitos no "fortín Vanguardia" na fronteira entre Bolívia e Paraguai em 1932 e acabou com a vitória paraguaia em 1935.

e ódios estéreis, porque acreditava que via de regra, isto costuma causar danos à alma e prejudicar a sociedade. Como jornalista, considerava a *Declaración hemisférica sobre la libertad de expresión*³² (mandamentos criados por Camilo José Cela³³), um direito condicente com a tarefa dos homens da imprensa.

Conflito foi um assunto que Josefina Plá aprendeu a driblar muito bem. Ela conta em forma de anedota uma experiência real:

..cuando volví de España en 1938 ya sola, porque mi esposo había fallecido allá, se me presentó una persona, un "pyragüe"³⁴, y me dijo que me convenía salir cuanto antes del país. Ante esta inesperada situación, fui de inmediato a la policía y pedí hablar con el Cnel. Arturo Bray. Me respondieron que no estaba y pude entonces hablar con su secretario quien me confirmó que era prudente que saliese del territorio lo antes posible. Preparé una pequeña valija y viajé pocas horas después a Clorinda³⁵. No tenía un céntimo. Desde allí le dirigí una carta de indignación a Arturo Bray, preguntándole si era esa la recompensa que yo recibía por haber demostrado tanto cariño al Paraguay junto a Efraín Cardozo, a Eugenio A. Garay y a otros paraguayos desde esa trinchera de la férrea defensa de la soberanía y la dignidad nacional que era "El Liberal". Tres semanas después, fue a verme, en Clorinda, Robustiano Vera, mi compañero del diario, dándome plenas garantías de parte de Arturo Bray para volver al Paraguay. Retorné y nadie más me causó ninguna molestia³⁶.

Sempre trabalhou muito, principalmente na escrita. O manejo da linguagem metafórica e cheia de comparações, era o seu exercício, aliás, este parece ter sido, o seu grande desafio. Um espaço para as metáforas do cotidiano, na escritura, e sobretudo, para a imagem poética. O contínuo lugar para o seu jogo expressivo.

³² Declaración de Chapultepec. Manifiesto contra o controle e o abuso do poder em América.

³³ Prêmio Nobel de Literatura. O nono mandamento diz: Recordar en todo momento que el periodista no es el eje de nada, sino el eco de todo.

³⁴ Em guarani significa rastos, pegadas. Em *yopará* serve para denominar um informante ou *araponga*.

³⁵ Cidade Argentina que faz fronteira com Assunção, separadas pelo rio Paraguay.

³⁶ Ver CENTURIÓN MORÍNIGO, Ubaldo: **Josefina Plá** y el periodismo paraguayo. Asunción. Edipar. 1996. pp. 27.

Por um lado, ao descrever a guerra do Chaco (1932-1935), entre Paraguai e Bolívia, ela contava que durante a contenda houve trégua nas redações, segundo Plá, isto aconteceu porque o sofrido e valente povo paraguaio, numa situação de crise, não admitia diferenças partidárias; nessas horas eram todos uma coisa só, paraguaios.

Por outro, quando lhe perguntavam o que achava dos "bolis"-denominação que se dava aos bolivianos prisioneiros de guerra-, ela respondia que quando olhava passar os soldados aprisionados, perambulando pelas ruas da capital, o que via neles, era a grandeza quíchua, dizia que conseguia ouvir em seus corações indígenas, o "bater dos tambores" da América mágica.

Josefina Plá, admirava visivelmente o povo latino-americano, e sobretudo, o paraguaio que acompanhou nos mais relevantes percursos da sua história contemporânea. Após 50 anos da guerra do Chaco, ela escreveu a obra **Los 30.000 ausentes**³⁷, poemas concatenados que homenageiam o povo que aprendeu a amar como se fosse seu.

Para contextualizar a sua presença no cenário literário, precisamos pensar no início dos tempos modernos. Desde o chileno Vicente Huidobro, com o creacionismo em 1916, a literatura latino-americana vinha tentando sintonizar-se com a modernidade européia. Vale lembrar que as diversas tendências na década de 20, como por exemplo, o ultraísmo argentino, o estridentismo mexicano, o afroantilhanismo cubano e inclusive o modernismo brasileiro, representaram em diferentes países, uma forma de ruptura cultural com a tradição local, ruptura em função de uma visão cosmopolita.

³⁷ PLÁ, Josefina: **Los treinta mil ausentes**. *Elegía a los caídos del Chaco*. Prólogo de Hugo Rodríguez Alcalá e ilustrações de Carlos Colombino. Asunción. 1985. Arte Nuevo Editores.

Apesar de que, em torno de 1944 aproximadamente, com a publicação de **Ficções** de Jorge Luís Borges, este escritor argentino começa a ser reconhecido, a narrativa hispano-americana só impulsiona seu percurso modernizador com relação à literatura universal, um pouco mais tarde, ou seja, vai realmente galgar projeção nos mercados centrais do ocidente a partir dos anos 60, no chamado "boom", um movimento que passa pela Espanha, sobretudo por Barcelona³⁸.

No Paraguai, a virada literária começa mais cedo do que nas artes visuais³⁹, em ambas, porém, o público espectador- ou leitor- sente necessidade de contemporaneidade mas não poupa críticas às experiências artísticas que começavam a consolidar-se a partir das definições pessoais. Para ilustrar a circunstância cultural da época, Piá escreve:

Recuerdo que el chiste de más éxito fue el archiconocido del burro al cual se le ata a la cola un pincel empapado en color, se le arrima luego a la cola un lienzo, el

³⁸ Para ver sobre o "boom" ver obras de José Donoso, Monegal etc.

³⁹ Na área literária, nos anos 40, um grupo de poetas forma o "Vy'a raity", cujos expoentes mais importantes serão Herib Campos Cervera e Josefina Plá. Na área das artes plásticas, na década de 50, no ano de 1954 mais exatamente, surge o grupo "Arte nuevo", propondo renovação das formas expressiva, incorporando não só o expressionismo e cubismo, elementos de começo de século na Europa, como também princípios estéticos brasileiros e rio-platenses, eles tem uma preocupação maior com os conteúdos e buscam uma linguagem mais específica para as artes plásticas, neste grupo se destacam entre outros, Josefina Plá, Lili del Mónico, Olga Blinder, José Laterza.

- Olga Blinder (1921) , nasceu em Assunção. Pintora, desenhista e gravadora. Realiza exposições individuais desde 1950, participa de eventos internacionais de arte desde 1953. Expõe na "Primera semana de Arte Moderno Paraguayo" nas ruas e vitrines do centro da capital. Foi diretora da Escolinha de Arte del Paraguay na Missão Cultural Brasileira. Dirige diversas oficinas de arte.
- José Laterza Parodi (1915-1981), Nasceu em Assunção, estudou pintura e desenho com professores paraguaios e estrangeiros. Cerâmica com Josefina Plá. Estudou um ano na Espanha e expôs em Barcelona. Faz exposições desde 1948, conjuntas e individuais. Participa de uma exposição em Washington e, em 1953, no VI Salão de Arte do Rio de Janeiro, obtêm Menção de Honra de 1ª classe na seção Terracota Esmaltada. Em 1966, em Assunção obtêm o 1º prêmio no Salão Kennedy do Centro Cultural Paraguayo-Americano. Na bienal de São Paulo de 1957 junto com Josefina Plá, ganham o prêmio "Arno". Na IX Bienal recebe a honra de sala especial.
- Lili del Mónico (1910), nasceu na Suíça. Pintora. Estudou na Europa. No Paraguai foi aluna de Jaime Bestard. Expõe em Assunção desde 1950. Ver **Arte Actual...** Op. cit. pp. 187-195.

burro ocupado en espantarse las moscas le sacude a la tela y pinta un magnífico cuadro, en abstracto informal el más puro⁴⁰.

Por volta de 1950 a arte paraguaia busca a sua temática própria porém com sentido universal. Todas as tendências da arte moderna se vão sucedendo aceleradamente e cada artista, busca com afincosua linguagem pessoal. Era uma ânsia, uma angustia em desafiar tempo e distância. Em 1952 Plá escreve:

Se dice que el arte de hoy se divorció del público. Expresado así no es exacto. Es el público el que no se aproxima a él con suficiente desprejuiciamiento. Nunca el arte trató más de acercarse al espectador⁴¹.

O grupo de artistas plásticos composto por Josefina Plá⁴², Lili del Mónico, José Laterza Parodi e Olga Blinder, se encarregam de abrir caminho para a renovação estética, embora sem qualquer apoio. No Paraguai as exposições de pinturas e esculturas eram raras, e mesmo no exterior, aconteceram apenas quatro exposições entre 1910 e 1950, eram poucos os eventos que contavam com artistas paraguaios. Em "*Recuerdos y algo más*" Olga Blinder conta :

Em 1954 se realizó la primera semana de arte moderno paraguayo⁴³ que, en vista de

⁴⁰ PLÁ, J.: "Grupo Arte Nuevo: génesis, obra y significado" em **Arte actual en el Paraguay**: 1900-1980. Obra de Josefina PLÁ, Olga BLINDER, e Ticio ESCOBAR. Asunción: Ediciones Idap. 1983. Op. cit. pp. 28.

⁴¹ ibid pp. 134.

⁴² Josefina Plá, foi membro da Academia Internacional de Cerâmica com sede em Genebra, foi presidente da filial da Associação Internacional de Críticos de Arte no Paraguai. Participou como jurada em diversas Bienais no Brasil e na Argentina. Expôs sua obra cerâmica em Madri, Buenos Aires, Rio de Janeiro, Barcelona, Montevideu e Assunção onde realizou mais de 25 exposições. Recebeu o diploma d Honra de 1ª classe no VI Salão de Artes Plásticas do Rio de Janeiro em 1952, o prêmio "Arno" na IV Bienal de São Paulo juntamente com Laterza Parodi. Obteve o 1º prêmio do concurso Mural de "La paraguaya S. A." e a medalha de ouro do Ministério de Cultura do Estado de São Paulo. Publicou diversos livros sobre Artes Plásticas. Ver **Arte Actual...** Op. cit. pp. 193.

⁴³ Para Plá o título é na verdade um eco romântico da famosa exposição brasileira de 1922 realizada três décadas antes, embora segundo a autora, fosse inútil buscar no evento paraguaio um paralelo à audácia brasileira. Os primeiros trabalhos paraguaios foram infinitamente mais tímidos e nem caberia exigir mais. Ao procurar a contemporaneidade, a arte paraguaia só tinha uma sadia, tentar um salto abismal de meio século em relação à plástica universal. Ver PLÁ, J.: "Grupo Arte Nuevo: génesis, obra y significado" em **Arte Actual en el Paraguay...** Op. cit. pp. 28

que ningún salón social (no existían galerías ni salones de exposiciones) se arriesgó a ceder sus paredes, tuvo que efectuarse en las calles céntricas y en los escaparates de algunos comercios que aceptaron colocar allí las obras. Esta muestra despertaba la risa y el desconcierto de los transeúntes que se detenían a observar los trabajos expuestos.⁴⁴

A arte moderna paraguaia não teve jornadas prévias, não houve cubismo, nem surrealismo, poucos eram os artistas pioneiros que conseguiram acelerar o intercâmbio entre países, a ponto de conseguir a primeira menção internacional de alto nível (1912)⁴⁵. Na IV Bienal de São Paulo (1957), foram premiados artistas paraguaios. Uma das características dos participantes da "Primera Semana de Arte Moderno Paraguayo" (1954), foi que a maioria eram mulheres⁴⁶, coincidentemente, é a partir desse memorável momento, que as artes plásticas paraguaia dá um giro de 180 graus.

Apesar da clara e sintética visão cronológica, os autores de **Arte actual en el Paraguay (1900-1980)** não descrevem o "grupo arte nuevo" como um movimento vanguardista. Eles eram os principais artistas envolvidos no processo que preferem chamar de "movimento de renovação". É possível, porém, que estes pioneiros tenham de fato ido além do que imaginaram, tal vez, naquele momento em que a arte plástica se junta à escritura, estaríamos quiçá, diante de uma manifestação tardia na vanguarda paraguaia. Não é este o lugar e nem o momento, mas, esta é uma trajetória que merece reflexão mais detalhada.

Na introdução desta mesma obra, Josefina Piá explica:

Si se puede hablar de un comienzo de tradición en lo moderno (en lo que ésta supone de continuidad y de lógicas mutaciones de una trayectoria) ese comienzo

⁴⁴ BLINDER, O : "Recuerdos y Algo más" em **Arte actual ...** Op. cit., pp. 57.

⁴⁵ Em 1912 o artista paraguaio Andrés Campos Cervera recebera a *Medalla de Plata* da Exposición Internacional dei Grabado de Barcelona. Na IV Bienal dividem o prêmio Josefina Piá e José L. Parodi.

⁴⁶ Alicia Bravard, Leonor Cecotto, Edith Jiménez, Montserrat Solé, Olga Blinder, Lila Mazó, Lili del Mónico e Josefina Piá.

está en ellos⁴⁷, aunque en ningún momento desconozcan lo que las generaciones anteriores les legaron con la simple lección de su perseverancia, de su presencia histórica, y se puede estar seguros que siempre recordarán con gratitud y emoción lo que deben a un Julián de la Herrería, a un Guevara, a una Ofelia Echagüe Vera, a un Bestard. Y desde luego, a João Rossi⁴⁸, el detonador de su rebeldía. Una rebeldía que las facilidades, el ambiente, la apertura a la consideración internacional de que es ahora objeto el arte paraguayo y en las cuales hallaron su apoyo las promociones siguientes a partir de 1965, son obra suya"⁴⁹.

Josefina Piá, percorreu diversas formas de expressão, e a sua perspectiva multiforme foi aplicada em diferentes meios expressivos, como por exemplo, o trabalho crítico, o desafio ensaístico, a biografia imprescindível e sobretudo o experimentalismo narrativo. Da literatura à plástica, desenvolveu diversas atividades, como ceramista, crítica e jornalista, é bem conhecida. Como narradora é poeta na ênfase do relato, histórias curtas que ao meu ver, tem o pulsar do que significa *transculturação*⁵⁰.

I.1. Esboço do meio cultural

Examinar a obra de Josefina Piá, exige um processo diferente de análise da obra de um artista autóctone. A categoria de uma tal autoria, em sua condição de enraizamento, trabalha em perspectiva distinta á de Piá. Podemos comparar a situação de Josefina Piá à situação de escritores que viveram no exílio e transformaram o distanciamento geográfico da terra natal, em aproximações de

⁴⁷ Josefina Piá se refere aos componentes do grupo "Arte nuevo".

⁴⁸ Na década de 50 chega ao Paraguai o jovem pintor brasileiro João Rossi, oriundo de Montevideu vem contratado pela Associação Cristã de Moços (ACM) para dar aulas de educação física, integrado ao grupo "Arte nuevo" realiza uma exposição de aquarelas, a sua presença no seio da arte nacional paraguaia foi importante catalisador de elementos dispersos.

⁴⁹ PLÁ, Josefina na introdução de **Arte actual en el Paraguay**: 1900-1980. Op. cit. pp. 9-12.

⁵⁰ Josefina Piá representa a mistura da cultura internacionalizada quando se traslada até o Paraguai participando desde o inicio dos movimentos de renovação artística.

resgate da memória e da nostalgia. A situação particular de Josefina Plá, permite trazer à tona o acervo de uma mulher europeia, que consegue inserir-se em um núcleo intelectual, no momento em que se processam intensas modificações. Na época em que o movimento de renovação ingressa no Paraguai, Josefina Plá, contribui para a sua ascensão e auge.

Entre 1932 e 1935 o Paraguai enfrenta o conflito do Chaco, apesar de que este evento haja comovido intensamente a cultura produzida no Paraguai, a época se caracterizou muito mais pelo enfoque nacionalista⁵¹. A obra teatral de Julio Correa⁵² em guarani, por outro lado, destacou-se porque, segundo Josefina Plá, seu teatro buscava níveis mais autênticos de representação da vida paraguaia⁵³.

A guerra do Chaco - escreve Carlos Centurión em **História de la cultura paraguaya** -, constitui a fronteira sangrenta de duas idades. Em matéria literária também significa um grau de "evolução" no Paraguai. Ao panorama romântico e

⁵¹ "Poco antes de la guerra del Chaco, comienza a escribir Benigno Casaccia Bibolini, más conocido como Gabriel Casaccia, autor de las novelas **Hombres, mujeres y fantoches** y **El bandolero** y otros cuentos. (...) Prosistas del grupo "Crónica" eran Leopoldo Centurión (1893-1922) y el italiano Roque Capece Faraone (1894-1928) criado en el Paraguay. Ni la novela, ni el cuento, han sido géneros muy cultivados antes de 1930. Durante la guerra del Chaco, ella se convierte en tema de la narrativa y un librero emprendedor, Santiago Pulgbonet, se hace editor de varios volúmenes de impresiones y relatos de combatientes y de hombres de la retaguardia. El P. José D. Molas, sacerdote salesiano, escribe **Polvareda de bronce**, Arnaldo Valdovinos, **Bajo las botas de la Bestia rubia** y **Cruces de quebracho**, Rigoberto Fontao Meza, **Infierno y Gloria** y José S. Villarejo, **Ocho hombres.**" **Breve historia de la cultura en el Paraguay** de Rafael Eladio Velázquez, Asunción, 1966. pp. 255-271.

⁵² Os precursores do teatro em guarani são Francisco Martín Barrios e Félix Fernández, mas seu autêntico e indiscutível fundador é Julio Correa. Na década de 30 a dramaturgia começa a ser produzida, dirigida e representada, com Julio Correa, Roque Centurión Miranda e Josefina Plá. **Breve historia de la cultura en el Paraguay** de Rafael Eladio Velázquez. Op. cit. pp. 249.

⁵³ PLÁ, Josefina: **Literatura paraguaya dei siglo XX**. Asunción. Ediciones Comunerros, 1972. pp. 30. Ela também escreve: "Más cerca estamos del latido popular en los pocos cuentos de *Julio Correa* (1890-1953), en donde el dolor, lote del hombre común inmerso en una colectividad indiferente o incomprensiva, se hace ya patente, aunque el enfoque sigue siendo el rural en sus términos campo-ciudad, con el trasfondo de luchas políticas o prepotencias partidistas". *ibid.* pp. 33.

modernista⁵⁴ - ao finalizar a terrível contenda -, sucede um período que se caracteriza pela presença de um movimento renovador, embora antigo em outros meios de cultura - como a europeia -, mas que nesta terra constitui uma novidade. Centurión, lembra que o poeta Herib Campos Cervera foi quem iniciou o movimento de renovação no Paraguai, este fato foi o que colocou segundo Walter Weys, a literatura paraguaia no ritmo universal. Sem dúvida, a geração de 40 é um grupo de renovação artística.

Cabe lembrar que a renovação poética no Paraguai, se inicia na década de 30 com Julio Correa, dramaturgo e poeta em lingua guarani. Após este precursor, a geração de 40- composta por Herib Campos Cervera, Elvio Romero, Augusto Roa Bastos, Hugo Rodríguez Alcalá, José Antonio Bilbao e renomados espanhóis como o padre Alonso de las Heras e Josefina Plá-, cria de fato, um movimento renovador.

Quando em 1947, o poeta Campos Cervera, foi *obrigado* a abandonar o Paraguai, escreveu de Buenos Aires a última carta para o seu primo e também poeta, Rodrigo Díaz Pérez :

"Los que llevaron libros inéditos, guardados entre días de esperanzas, los ponen al sol, desnudamente y sin pudor y los que no tuvieron hijos ni casa, llegan a tener lo uno y lo otro. Tal vez sea ese el destino de todos los que tienen que hacer algo y no lo pueden consumir porque ninguna semilla brota allí donde hay sangre. Aquí formamos una colonia respetable, trabajamos, llevamos por la noche la cabeza sobre una almohada tranquila y un largo sueño lleno de visiones nostálgicas nos ayuda a vivir. No ha muerto por completo la esperanza de un regreso en paz; aunque muchos de nosotros ya han tomado el acuerdo de fundar aquí el solar de vivir y morir. (...) Todo aquello (el Paraguay) es puro recuerdo, sufrimiento, nostalgia atroz sin remedio. Para mí lo es, lo viene siendo desde hace veinte años hasta hoy; durante todo el tiempo en que normalmente se construye un Destino, se descubre asimismo un ser y se levanta sobre su agonía alguna forma de vida. Nosotros somos la generación perdida que ha debido comenzar de nuevo su vida

⁵⁴ Vale explicar que na América hispânica o termo modernista não tem o mesmo sentido que no Brasil porque o movimento que teve o nome de Modernismo, nasceu sob a liderança de Rubén Darío, com a obra **Azul** (1888) e significa uma mistura entre romantismo, parnasianismo e simbolismo. Não há relação alguma com a vanguarda.

media docena de veces...Y ahora estamos ya cansados. Ya no queremos otra cosa que sentarnos a hacer, bien o mal, la caligrafía malograda de nuestro mensaje, para no morirnos del todo. Pobre voz y pobre palabra la nuestra. De eso y de muchas cosas parecidas hemos conversado con Juan Ramón, con Alberti⁵⁵, con otros seres tan desterrados como nosotros. Y hemos siempre llegado al acuerdo de que la mayor cobardía contemporánea, es esa de arrojar a los hijos naturales de una tierra hacia la niebla y la tierra pesada de otras patrias"⁵⁶.

Centurión reconhece que ao lado deste poeta, deve figurar por justiça a imagem de Josefina Plá⁵⁷. Por causa do exílio a obra de Herib Campos Cervera, rica em imagens e palavras ficou mais conhecida e reconhecida no *Rio de la Plata* enquanto que Josefina Plá, seu par nestas atividades, mesmo guardando suas essências hispânicas, assumiu a tarefa como se fosse paraguaia transformando a tarefa cultural num eficaz impulso para muitos jovens e artistas promissores.

Em outubro de 1998, o escritor Augusto Roa Bastos disse:

Ella es la representante absoluta, fuera de duda es la maestra de todos nosotros! Yo la considero mi maestra. Hemos sido durante mucho tiempo amigos muy cercanos y hemos trabajado juntos en muchos proyectos, incluso antes de la última guerra mundial, nosotros teníamos un noticiero diario por la radio.⁵⁸

⁵⁵ Juan Ramón Jiménez e Rafael Alberti foram desterrados da Espanha por causa do Generalíssimo Franco. Plá também sofreu duras penúrias durante a guerra civil espanhola perdendo o marido por falta de condições para cuidar da sua doença.

⁵⁶ Herib Campos Cervera era irmão de Andrés Campos Cervera e marido de Josefina Plá. Os Campos Cervera eram filhos de espanhóis radicados no Paraguai. O pai morreu tragicamente, assassinado por motivos políticos quando seus filhos ainda eram crianças. Herib nasceu em Assunção em 1908 e morreu em Buenos Aires em 1953. Em 1950 foi publicado em Buenos Aires **Ceniza redimida**, primeiro e único tomo de versos, dividido em sete capítulos. Importante e inspirado poeta de transcendência no contexto do *Plata*.

⁵⁷ "Josefina Plá se hizo paraguaya por derecho ganado en el trabajo diario. Inclineda sobre las cuartillas, en el afán cotidiano, sabe plasmar en ellas el vivir paraguayo., con criterio, con alma paraguaya. Abnegada y valiente, talentosa y culta, ganóse un lugar prominente en los círculos intelectuales de la Asunción. Facundo Recalde decía de Josefina Plá que "es hermana y digna hermana de Juana de Ibarbourou". Ver CENTURIÓN, Carlos R. em **Historia de la cultura paraguaya**. Asunción: Biblioteca "Ortiz Guerrero". Vol I., 1961. pp. 159.

⁵⁸ Ver em TRAVESSIA revista de literatura. Crítica cultural latino-americana. "Uma visita a Augusto Roa Bastos" entrevista à Dora Angélica Segovia. Santa Catarina. Editora da UFSC. No. 38. jan/jun 1999.pp. 147.

A narrativa paraguaia contemporânea inicia seu percurso na década de 50. O paraguaio Carlos Zubizarreta modernista-costumbrista escreve em 1965 **Historia de mi ciudad**, e em 1966 **Los grillos de la duda**. Outro paraguaio, é o regionalista Reinaldo Martínez (1908) autor de **Estampas dei terruño** (1953). Foram romancistas Gabriel Casaccia (1907)⁵⁹, Jorge Ritter⁶⁰ (1914) e Carlos Garcete⁶¹ (1918), estes entre outros conformam o universo literário: o meio em que Josefina Plá⁶² veio consubstanciar-se. O Paraguai, foi o lugar de onde não arredou pé e mesmo viuva, decidiu adotar.

Ao **realismo crítico** de Gabriel Casaccia e a um *certo* **realismo mágico** em Roa Bastos⁶³ vai se juntar uma outra perspectiva: o **realismo crítico** de Josefina Plá. A diferença entre o realismo de Casaccia e o de Josefina Plá, consiste em que o realismo crítico de Gabriel Casaccia, nasce de uma raiz ideológica, como produto do enraizamento natural, enquanto que o realismo crítico em Plá - afirma Fernández -, é um realismo crítico de caráter estrutural,

⁵⁹ Gabriel Casaccia, depois de Roa Bastos e assim como Bareiro Saguier (1930) é um dos mais destacados e reconhecidos escritores da narrativa paraguaia. Sua obra "La Babosa" (1952) é a obra mais conhecida. Um outro autor é Carlos Villagra Marsal - o Lazarillo de cegos poetas para Plá -, que segundo Francisco Pérez-Maricevich, junto a Roa Bastos (...) são os únicos que enfrentam o fenômeno lingüístico de esvaziar em estruturas mentais espanholas - castelhanas- os conteúdos imemoriais da *weltanschauung*: "la cosmovisión - guarani subyacente en la lengua. Ambos alcanzan alguna solución de nuestro bilingüismo por diferente camino: interno y de contenido en Roa, imaginístico y sintagmático en Villagra Marsal". Ver PÉREZ-MARICEVICH, F. em **La poesía y la narrativa en el Paraguay** editorial dei Centenario, Asunción, 1969. pp. 48-49.

⁶⁰ Escreveu o romance realista **El pecho y la espalda** (1962); **La Hostia y los jinetes** (1970); **La tierra ardía** (1975).

⁶¹ De estilo realista, autor de contos de denúncia social como **La muerte tiene color** (1958).

⁶² "Además dei ineditismo y de las características peculiares de la sociedad paraguaya- incidencia dei plano político en el cultural-, otros factores coadyuvaron para que la narrativa de Plá quedara un poco relegada, mejor dicho, retrasada, de la atención de los críticos casi siempre locales:

- 1) el escaso número de cuentos frente a los numerosísimos poemarios y composiciones dramáticas de la autora, que hicieron prever una vocación lírica y teatral en detrimento de la narrativa.
- 2) el surgimiento y la consagración extra-fronteras de dos autores paraguayos: Gabriel Casaccia y Augusto Roa Bastos" Ver Introdução de Miguel Angel FERNÁNDEZ em **Cuentos Completos**. Op. cit. pp. 8.

⁶³ Ver introdução de Miguel Angel FERNÁNDEZ em **Cuentos Completos Op. cit.** Fernández emprega esta expressão com reserva mas aqui o aplicamos como referencial para possibilitar um mapeamento capaz de expor a narrativa de Plá no contexto paraguaio. pp. 7-11.

emerge da sua perspectiva de distanciamento; situado no espaço que separa a autora do ambiente, neste contexto, ambiente e ela passam a interagir:

Ambas vertientes se encuentran también en los textos de Josefina Plá, que, por cierto, no constituyen hechos reiterativos con respecto a esas experiencias, sino configuraciones que enfocan otros aspectos de la realidad, entrevista desde una particular situación, esto es, desde un punto de vista y un sistema expresivo diferentes⁶⁴.

A literatura de Josefina Plá, considerando sua dupla "nacionalidade", é diferente da literatura produzida no exílio, ou seja, da literatura do exílio procedente de um latino-americano que escreveu na Europa ou Estados Unidos. A literatura latino-americana nestas circunstâncias provém do escritor geralmente preso político ou expulso do seu país. Sob a ditadura de Stroessner (iniciada em 1947) um caso como o de Augusto Roa Bastos, é emblemático. O escritor em situação de asilado aproveita este refugio para contar de sua gente e sua terra, enquanto que uma escritora como Josefina Plá, percorre o caminho inverso, sai da Espanha em 1926 e faz aqui uma literatura da autora "exilada", produzindo um enfoque diferente, comporta o deslocamento para uma outra cosmovisão.

Não se trata de um latino-americano que vai ao exterior e fala de lá. Josefina Plá, é a espanhola que vem para cá e fala das idiossincrasias americanas, sem abordar diretamente temas como a ditadura, assunto freqüente nas mais típicas literaturas de "exílio". Sem levantar bandeiras políticas ou ideológicas, seu estilo é de uma intensa densidade humana onde a simplicidade e a transparência se misturam. Em seus contos combina humor e lirismo sem emitir juízos diretos.

⁶⁴ ibid. pp. 8.

Josefina Plá, parece *fotografar* com palavras a realidade, sem criticar, crítica, como se desejasse ser apenas a mera espectadora dos fatos que relata, limitando-se a transmiti-los com fidelidade, esta fidelidade é facilitada pelo uso da linguagem coloquial em seu entorno. A denúncia social é direta, sem subterfúgios, sem poesia elaborada, a vida como ela é, contundente, cruel, incisiva. Parece que o narrador, em seu distanciamento, reporta seu leitor a esse mesmo olhar, contundente, cruel, incisivo.

Em varios contos sobre mulheres e homens paraguaios, o narrador é letrado, podendo ser proposital, como se quisesse nos mostrar o privilegio de ter acesso às histórias que vivem seus personagens, a principio desinteressantes, mas com os quais muitos dos leitores se identificam ou reconhecem.

Nestes contos não existe romantismo, seus personagens que quase sempre ostentam sofrimento. Na composição do relato, é comum sobressair a sordidez do dominador, e isto provoca irritação tanto quanto irrita a submissão do subordinado. O realismo crítico em Josefina Plá, trata das relações do poder no cotidiano, parecem forças que provocam movimentos ferozes em curtas histórias, dramas que mostram o quanto se desnaturaliza a sociedade em volta, e faz pensar no preço, o custo do fechado círculo familiar, como se fosse um panorama estreito que se alarga nas minúcias de um ângulo conhecido, e mesmo assim assombrador, a perspectiva do outro.

O elemento funcional da sua composição literária, trata das manifestações exteriores como veículo para ingressar nas mais internas das conseqüências. O narrador não ri da sociedade, não a critica pragmaticamente, é solidario, porque a história em si mesma, em seu mesmo oculto universo, se desmistifica.

Plá *viveu* na pele a guerra civil espanhola, e *conviveu* com as revoluções e contra-revoluções internas do Paraguai. Sua trajetória como ensaísta, poeta, crítica, jornalista e dramaturga, consiste num constante homologar, o esvaziamento de um conteúdo em outro. A sua mentalidade europeia consubstancia o conteúdo imemorial de um universo mítico a partir de um distanciamento contingente⁶⁵. A sua obra emerge do alcance de uma aproximação que se concretiza ao deixar-se impregnar naturalmente. A matriz estilística de Piá, é justamente exercitar o *encontro* de uma iminência estrutural e estética.

Para nós, Josefina Piá trabalha a arte como intuição pura do fenômeno. O signo lingüístico, descreve este fenômeno no processo da linguagem através de um método narrativo rigorosamente analisado e projetado. Como escritora, elabora a noção das aparências do que vê, como todos vêem, porém, ao intensificar este olhar, provoca a desconfiança - o descascar da cebola - sobre as *verdades*, mas isto acontece apenas até o instante em que resgata o processo, suspendendo suas considerações pessoais. Estas considerações na narradora são advindas da capacidade de absorção da realidade objetiva, e ainda, das associações subjetivas provenientes das suas potencialidades intuitivas e intelectivas. Piá adentra em seu universo poético - a sua formulação primeira -, com a fluidez inseparável da representação. A prosa poética nasce do instante fugaz apreendido e conduzido pela linguagem, este parece ser o justo lugar onde consegue encontrar as evidências da sua relação pessoal.

A necessidade de estabelecer prioridade crítica à obra em seu conjunto, é

⁶⁵ Ambos por estruturas distintas, a elaboração da linguagem - no contexto bilingüe - alcança a sua solução. Internamente em Roa, no conteúdo, em Villagra Marsal.

uma zona nebulosa e complexa. Para Michel Foucault, este seria o lugar onde a cultura, liberta das ordens empíricas pelas quais submetem-se seus códigos primitivos, instaura uma primeira distância com relação a eles, e é assim que os códigos perdem a sua transparência inicial:

... cesa de dejarse atravesar pasivamente por ellos, se desprende de sus poderes inmediatos e invisibles, se libera lo suficiente para darse cuenta de que estos órdenes no son los únicos posibles ni los mejores; de tal suerte que se encuentra ante el hecho en bruto de que hay, por debajo de sus órdenes espontáneas, cosas que en sí mismas son ordenables, que pertenecen a cierto orden mudo, en suma, que *hay un orden*.(..) En el fondo de este orden, considerado como suelo primitivo, lucharán las teorías generales del ordenamiento de las cosas y las interpretaciones que sugiere⁶⁶.

Em Plá, a trajetória se constitui numa infinita ânsia humana, é o paradigma onde todos os caminhos se reencontram, em sua necessidade e na sua possibilidade artística⁶⁷. O Paraguai, acaba sendo o seu campo de expressão, o desafio artístico neste país pode não ter sido apenas uma razão subsidiária, mas o espaço de um vislumbre muito maior, vencer a incomunicabilidade para poder *ouvir-se*⁶⁸.

A Dra. Idalia G. de Zarza⁶⁹, cita trinta e uma mulheres que ilustraram a historiografia paraguaia, a vigésima é Josefina Plá. Na mesma obra, a *espanhola de América*- como ficou conhecida Plá-, declara que considera Teresa Lamas Carísimo de Rodríguez Alcalá (1888), a decana da narrativa paraguaia⁷⁰. De

⁶⁶ FOUCAULT, Michel: **Discurso, Poder y Subjetividad**. Org. Oscar Terán. Buenos Aires. Ediciones El cielo por asalto. 1995. pp. 47.

⁶⁷ Tomando emprestado o critério de Jorge Schwartz sobre Gironde, a pintura e a escritura em Plá *estão de mãos dadas no mesmo trajeto poético*. Sobre Gironde ver SCHWARTZ, Jorge:

Vanguarda e cosmopolitismo na década de 20: Oliveiro Gironde e Oswald de Andrade. Op. cit.

⁶⁸ "La obra exige decir la verdad de su autor a través de los hechos; pero no compromete, por ello una vez nacida, la autenticidad de las apostilias que él pueda ponerle" em Palabras de la autora. Ver **Cuentos completos**. Op. cit. pp. 51.

⁶⁹ FLORES DE ZARZA, Idalia: em **La mujer paraguaya protagonista de la historia 1870-1935 guerra dei Chaco** tomo II. Asunción. Intercontinental Editora, 1935. pp. 168-174.

⁷⁰ O marido, os filhos e os netos de Dona Teresa são escritores e críticos conhecidos, como por exemplo seus filhos Hugo e Guido Rodriguez-Alcalá.

estilo tradicional, Teresa Lamas é uma contadora de mltos e lendas, e uma das vozes das residentas⁷¹. Ela testemunhou momentos infelizes para os paraguaios na Guerra da Tríplice Allança. Plá considera Lamas a primeira a inscrever na lliteratura paraguaia a palavra **folclore**.

Décadas depois de Teresa Lamas, Plá escreve contos chamados "**Anécdotas del folklore naclente**", onde retoma o termo folclore, diferentemente de Teresa Lamas. Plá aproveita-se dele para inserir uma nova forma de narrativa confessional que instiga reflexões e críticas. São diversos os textos em que Plá faz alusão á cultura local, aos estados de ânimo, ou á provocativa sensualidade feminina como contraponto à brutalidade sexual masculina.

Comparar a obra de ambas escritoras, seriam perspectivas diferentes sobre literatura e folclore, e quiçá, iluminasse melhor aqueles que como eu, vêem Josefina Plá não apenas como propulsora de um movimento renovador, mas também como um elemento vanguardista, mesmo considerando uma vanguarda tardia. Acredito que esta seria uma oportunidade para revisar os critérios analisados pelos que defendem a *ausência* da vanguarda no Paraguai.

Se na poesia, Plá é profundamente subjetiva, a intensa riqueza de imagens transfiguradas em palavras encontra no conto, o sucinto lugar para trabalhar relatos breves denotando domínio da linguagem poética. É interessante observar que em alguns textos denominados *Cuentos del dintorno y sus gentes*⁷², o *yopará* assume destaque expressivo, como estilo inovador de uma tendência experimentalista. Não se trata de textos *yopará*, na composição do cenário da realidade contada, a fala dos mais diversos personagens, é que está em *yopará*.

⁷¹ *Residentas* são as mulheres que apoiaram contundentemente o contingente paraguaio na guerra da Tríplice Aliança.

⁷² Contos do circundante e sua gente.

A linguagem falada e escrita - polida - de Josefina Plá interage na encruzilhada de dois mundos, e Plá escreve sobre isso: pinta e talha *imagens* recriando impressões que a sua sensibilidade estética alcança. A imagem expressa a necessidade de reproduzir os caracteres humanos, suas paixões, fraquezas, a urgência em evidenciar o grande e o pequeno, o detalhe, a minúcia, os perfis do corpo e da alma.

I.2. Introdução à narrativa plasiana

As inúmeras trajetórias de Josefina Plá merecem aprofundamento., este capítulo é apenas um perfil de algumas trajetórias da sua narrativa. A escolha de alguns fragmentos foi uma forma de introduzir pelo menos superficialmente, o *cosmos* da linguagem plasiana.

Entre as características de renovação na obra de Plá está a transfiguração poética de temas relativos à problemática social, ao indigenismo e ao regionalismo. Ela aborda outros como por exemplo, a descrição da vida urbana e a angústia existencial, são elementos somados à recriação da literatura fantástica. Nos contos do *circundante*⁷³, Josefina Plá retrata com habilidade o quadro quase *surrealista* de um cotidiano silencioso.

A narrativa da hispano-paraguaia recolhe a interpenetração cultural com seus interstícios e suas *fugas* no importante contexto interpretativo da peculiaridade mestiça.

⁷³ Ou "*del entorno*" como também os denomina Plá.

Nestes textos também surgem, como na poesia, o desenvolvimento renovador dos espaços expressivos, tanto no nível do discurso como nos artifícios verbais de índole surrealista como em "La muralla robada"⁷⁴. Em alguns contos escritos nos anos 40-60 como "Prometeo" aparece a técnica do monólogo interior. Outros como "El canasto", traz a mudança de perspectiva do narrador-protagonista. Em muitos o narrador é onisciente, outros apresentam desarticulação da temporalidade. Às vezes utiliza técnicas como a transferência do espaço universal para o particular, em transparente influência de escritores como Marcel Proust, James Joyce, Franz Kafka e William Faulkner.

A narrativa plasiiana, se caracteriza por trazer em linguagem peculiar um acervo de testemunhos de uma época importante para a história cultural e literária. Em alguns contos encontramos a técnica da mudança do ponto de vista num ritmo narrativo pausado e sóbrio, fazendo lembrar as tardes quentes do verão *asunceno*. Em varios encontramos frases em língua espanhola cruzando com frases em guarani, espelhando a fala híbrida do povo paraguaio.

A literatura, a partir de um enfoque de reelaboração encontra na linguagem um lugar específico para construções simples, mas estruturadas na aplicação de artifícios metafóricos, Plá utiliza metonímias e anáforas como se fossem estes os signos ocultos de uma narradora cuja intenção é contar apenas o que vê. Nos contos que Plá chama "dei dintorno"⁷⁵ o tom é coloquial, o discurso é antirretórico em "Mandiyú" (1949) e "Curuzú la novia" (1958); há humor trágico em "El canasto de Serapio"; às vezes usa técnicas de "flashback" aproveitando temas do drama

⁷⁴ Este como todos os contos citados constam da obra **Cuentos completos**. Op. cit. pp. 289-291.

⁷⁵ Contos como : "Maní tostado", "Mainá", "Plata yvyvy", "Cuídate dei água", "Cayetana", "La jornada de Pachi Pachi", "Sesenta listas", "La corona de la Virgen", "La misa dei ogro", "El Canasto", "La pierna de Severina" e outros, muitos inéditos.

cotidiano, são textos como "Cayetana" ou "Siesta". Nos "Cuentos de la tierra" usa a abolição do desenlace ou a fórmula do inusitado como em "Mascaritas" (1950) ou "Gustavo"(1945). Em alguns textos classificados como "Cuentos folklóricos y fantásticos" Plá explora o universo introspectivo, é o caso dos textos "Al salir el sol" (1950), "Eternidad" (1958) e "Aborto" (1970). A associação livre de imagens surge em "El ladrillo" (1946), é a reação da escritora às barbáries da humanidade na segunda guerra e sobretudo pós-Hiroshima.

Até 1992, a narrativa de Josefina Plá, compreendia cinco volumes de contos, inúmeros trabalhos que nunca foram publicados enquanto outros adormecem até agora espalhados em jornais e revistas. Infelizmente, reunir em livro sua produção constitui uma façanha, uma vez que "*el ineditismo es moneda corriente en el Paraguay*"⁷⁶. Em 1996 Miguel Angel Fernández publica uma edição de seus **Cuentos completos**⁷⁷ na introdução ele comenta:

Tal como ya se ha indicado, los volúmenes de cuentos de Josefina Plá aparecen con cierto retraso respecto a los otros autores principales de la narrativa contemporánea del Paraguay. Sin embargo, si se observan las fechas de redacción dadas por la autora, se nota el paralelismo temporal en relación con los cuentos de Casaccia y Roa Bastos⁷⁸. Cuatro títulos da a la estampa Josefina a partir de 1963, en un lapso de veintiséis años : *La mano en la tierra*⁷⁹ el primero, *El espejo y El Canasto* diecinueve años después, en 1981, *La pierna de Severina*⁸⁰ en 1983 y, por último, *La muralla robada*, que se publica en 1989.(..) Algunos textos fueron escritos tempranamente (1927) y reelaborados mucho después. Afortunadamente, la autora generalmente da al pie las fechas de redacción, que pueden no ser siempre exactas, dado el hecho de ser textos recuperados algún tiempo después de su redacción primera.⁸¹

⁷⁶ BORDOLI DOLCI, Ramón: **Josefina Plá: canto y cuento**. Introdução e antologia. Asunción: Ed Arca, 1993. pp. 5-38.

⁷⁷ O volume é o maior de todos, e reúne pelo menos os contos mais relevantes.

⁷⁸ Ambos escritores paraguaios conhecidos internacionalmente.

⁷⁹ Escrito em 1952.

⁸⁰ Escrito em 1954.

⁸¹ Ver **Cuentos completos**. Introdução e bibliografia de Miguel Angel FERNÁNDEZ. Op. cit. pp. 7-11.

Para examinar o universo de significações em sua esfera criativa, convém considerar a situação particular de Josefina Piá. A jovem européia veio pela primeira vez ao Paraguai trazendo consigo uma bagagem não só intelectual como vital. Para compreender e valorizar seu labor literário e artístico, Miguel Angel Fernández pondera:

Me parece pertinente señalar que esta labor viene a darse en el punto de encuentro de dos sistemas: la cultura hispánica peninsular y la cultura hispano-mestiza paraguaya, sin entrar por ahora a distinguir matices en el proceso (téngase en cuenta que esa ingente labor arranca de sus primeras colaboraciones en la revista *Juventud*, en 1926, y llega hasta el fin, prácticamente, de la década del 80). Puede presumirse, por tanto, que en esta encrucijada cultural se produce una situación semiótica nueva y que los productos literarios correspondientes han de llevar su marca. De hecho, mi hipótesis es que su creación literaria refleja - sobre todo en algún texto como "La mano en la tierra", que presenta el conflicto de culturas entre el padre español y el entorno indígena y mestizo, que sólo se resuelve simbólicamente al tocar la mano del conquistador, en el momento de expirar, la tierra en que han nacido sus hijos - lo que podríamos llamar una situación de contacto.⁸²

No volume de **Cuentos completos**, encontramos a superfície crítica para que a perspectiva seja remetida à qualidade receptiva na medida em que, sendo ficção, o universo narrativo de Piá em contexto espaço/ temporal, expresse por meio de formas e imagens concretas, o modo estrutural para organizar seu discurso.

Os temas em Piá, as técnicas e os materiais, emergem do coletivo, são elementos reelaborados para serem inseridos na problemática coletiva. Entendo a sua criação literária como produção, trabalho, arte como *praxis vital* e não como um objeto distanciado, desautomatizado das diversas categorias de leitor. A sua linguagem faz com que o leitor se sinta reconhecido, informação e visão de mundo, da mesma maneira como ela mesma se *reconhece* na construção das

⁸² Op. cit., pp. 9.

suas personagens, essa é a caracterização de fundo de todas as suas expressões artísticas.

A poesia, na experiência narrativa é a chave para alcançar, a partir do imaginário, o toque mágico que incide na ascensão interna do real, não como reflexo mas como agente funcional do valor criativo. Parece que Piá, possui uma intensa noção deste critério, como uma forma de trabalhar sem mascarar aquilo que deveria ser a sua visão poética. Essa entranhável experiência, quiçá brote da possibilidade de permitir que *vivam nela* suas personagens. Figuras integradas a uma função contraditória, a de transformar a realidade para afirmar um mundo em que a luta cotidiana pela existência, também admita, a *poesia* da oralidade e do livre pensamento.

Em "El espíritu dei fuego"⁸³, Piá, escreve uma bela biografia sobre seu marido, o artista Plástico Julián de la Herrería (pseudônimo de Andrés Campos Cervera). Nela, a autora conta na terceira pessoa em tempo presente- o lembrado é sempre presente-, a realidade que se distancia: a noiva, a esposa.

Neste texto, a narrativa fiel em comunhão com a técnica enfatiza a poética. A poesia mistura descrições com exatidão mágica, também aí se confundem o humor e a dor⁸⁴, a distância consegue um *ler* como se fosse *ver*. Descrever as coisas como eram, ofício de historiadora. Sua preocupação é com a fidelidade em contar como aconteceu, sem tendências. A fidelidade é com o principio interior,

⁸³ PLÁ, Josefina: "El espíritu de fuego" Biografía de Andrés Campos Cervera, artista plástico Paraguaio. Seu marido e motivo da sua primeira viagem ao Paraguai (1927). Ver em **Obras completas** Vol III. Op. cit. pp. 74-250.

⁸⁴ "En la enorme variedad de la novela contemporánea hispanoamericana sobresalen dos aspectos : en primer lugar, la necesidad casi universal que han sentido los escritores de romper con el molde de la narrativa lineal: y en segundo lugar el uso dei mito, la fantasía, el humor y la parodia (...) esta fantasía y este humor pueden funcionar como un escudo interpuesto entre el escritor y la realidad..." Ver FRANCO, Jean: **Historia de la literatura hispanoamericana**. Barcelona. Editorial Ariel. 1983 pp. 419.

um estilo ético de escrever e descrever o objeto, inclusive o mais difícil: o objeto amado.

Na biografia citada Josefina Piá, narra a cidade de Assunção a princípios de século e também o burburinho parisiense com seus cafés e seus ateliês, com a vida (1917) transviada dos jovens artistas deparados com a iminência da primeira guerra mundial. Ela desvenda com clareza a simplicidade elaborada, o *ars* espanhol nas artes da época, os hábitos e os costumes, as idéias e as influências, a alienação que estava por vir, a encruzilhada do universo italiano, francês, bretão e andaluz.

Josefina Piá, nos oferece a idéia centralizadora de uma Europa decadente, como se a vida fosse um navio de fogo ardente iluminado de paixões por sob as brumas bucólicas pintadas a óleo, e que hoje silenciam em museus como *El Prado*:

Ofrece Paris, en ese lustro de pre-guerra y para los artistas jóvenes, un cariz que no tuvo en tiempos calenturientos de Mürger. Porque a la Bohemia de los bohemios han venido a sumarse nuevos, curiosos acentos. América, ganosa de cultura, ha volcado su juventud en el que se llama, por eso quizá, "Quartier Latin". Y no sólo en América. En todos los cafés Montparnasse - La Rotonde, Le Dôme, La Coupole - se escuchan todas las lenguas del mundo y se ven desfilan todos los tipos de la tierra, así como por los "ateliers" y exposiciones desfilan todos los credos estéticos y por las calles todas las vestimentas del globo y algunas más⁸⁵.

Os artistas estrangeiros, iam para Paris ver e ouvir, aprender técnicas nas melhores escolas do mundo, avançar nas suas criações individuais e mergulhar num ambiente único. A biógrafa *fotografa* o ambiente da época. Percebemos que o processo não foi passivo nem unilateral, a experiência é ambivalente, as culturas se transferem, é um intercâmbio semelhante a simbiose ecológica. A

⁸⁵ PLÁ, J.: " El espíritu del Fuego". Op. cit. pp. 99.

cultura vai transmutando aproximações e deslocamentos, produzindo descentralizações :

Paris arma como nunca a los caballeros del arte, velando las armas en los cenáculos humanos de sus cafés, donde se codean sultanes destronados y diplomatas poeta ; genios aún en yema y talentos jamás florecidos; escultores de corto porvenir y pintores de largo pasado; sus mujeres recién emancipadas y prostitutas; aristócratas, **snoobs**, y musas de taller.

"...Car La rotonde est le café
où l'art de l'avenir se fonde..."

Es así como el artista se sentó más de una vez en la tertulia de Picasso y escuchó sus **boutades** ; compartió las emociones de Foutija, a quien unió fina amistad; tomó apuntes del perfil episcopal de Amado Nervo, y de estragada carátula de Gómez Carrillo, y escuchó opiniones de Matisse y Dufy"⁸⁶.

Josefina Piá, relaciona as cruzadas da Idade média com os *cavaleiros* da arte, são os vanguardistas em sua *guerra* santa. As observações de Josefina Piá neste texto refletem seu perfil cosmopolita, uma abordagem que poderia lembrar a expressão vanguardista de um Oswald de Andrade no Brasil, Vicente Huidobro no Chile ou Jorge Luis Borges na Argentina, se não isto, pelo menos, a expressão de uma cidadã do mundo desterritorializado da arte.

Escrever em nossos dias tem se aproximado infinitamente a sua origem, reflete Michael Foucault em **Linguagem ao infinito**⁸⁷ lembrando Blanchot, que dizia que escrevemos para não morrer. A escrita é como um relevo na memória humana. O relato é transportado pela linguagem de um vazio a outro nas vizinhanças de um infinito perecedouro. Para o filósofo francês, a linguagem se reflete sobre a linha da morte, uma repetição de espelhos sem limites, um canto que se ouvirá indefinidamente, mesmo após a morte do seu autor como na *Odisséia de Ulisses*.

⁸⁶ *ibid.* pp. 99.

⁸⁷ FOUCAULT, Michel: **El lenguaje al infinito**. Argentina, Ediciones de Dianus.1986. pp. 15.

O conto "El espejo" (1962-1966)⁸⁸ de Josefina Plá, trata de um velho que fica confinado a um quarto onde é esquecido pelos familiares, estes repetem indefinidamente sempre as mesmas perguntas, como se ele só tivesse direito a uma vida limitada por ser idoso. A história que Plá narra, coloca um armário antigo no aposento do confinado, em nenhum momento ficamos sabendo que coisas são guardadas nele, o que este armário tem de valioso, é um espelho com quem o velho dialoga, até que um certo dia, ele conta:

Hoy amanecí sin el ropero. Sin el espejo. Ya no existo. Nadie me mira cuando yo lo veo. Estoy listo para el entierro. Estoy maduro para la muerte⁸⁹.

Para os familiares, o velho já está morto há muito tempo, já não serve como marido, nem como pai sustentando a casa, e ironicamente acaba num quarto cuja janela ele mesmo vedara anos antes, para transformar num quarto de despejo. Quem diria que ele acabaria naquele lugar? Que o único a ouvi-lo seria seu reflexo? O conto termina com a sua morte. O relato descreve uma maneira de transpor o momento em que uma vida, uma história, transcende em forma de murmúrio que se apaga devagarinho, diluindo lembranças, reunindo passado e esquecimento. O narrador vai invertendo o espaço entre o velho e o espelho. O espelho é o duplo de toda linguagem, e termina quando confiscam seu armário, o protagonista compreende que a hora de ir se aproxima:

Mi esposa y Berta entran más a menudo en el cuarto. Me dirigen rápidas ojeadas. Me hablan. Pero no las oigo. No quiero oírlas. Es otra voz dentro de mí, lo que estoy tratando de escuchar. Una voz que tiene algo para decirme; algo que no sé que es, pero que preciso oír para cerrar los ojos en paz y encontrar en el fondo de ellos algo parecido a un espejo. Un espejo infinitamente vacío donde "el" ya no me espera.⁹⁰

⁸⁸ diversos contos foram iniciados numa data e concluídos em outra.

⁸⁹ PLÁ, J. "El espejo" em **Cuentos completos**. Op. cit. pp. 55-68.

⁹⁰ Op. cit. pp. 55-68.

O duplo já não responde. Está indo para onde já não pode contar, ouvir e nem ver-se. Onde a palavra não ecoa na possibilidade dos seus infinitos recursos. Um lugar onde a morte, a busca ilimitada e a auto-representação da linguagem se fundem num espelho escuro e vazio, um lugar além de si mesmo. A escrita e a busca da eternidade simbolicamente se narram em si mesmas.

Esta reflexão sobre o espelho e a morte, remonta à necessidade mais originária do homem, a visibilidade de sua linguagem que, em sua duplicidade incorpora o infinito para driblar a insensibilidade do tempo. O imaginário permite que um episódio cotidiano abranja a largura ontológica do ser humano como paradigma e destino, na iminência do seu próprio fim. Um último recurso para procurar entender a partir da duplicação da linguagem, esperando ainda ouvir enquanto vai saindo da vida, e enquanto a relação com a linguagem também termina.

Transcendendo temas, categorias e estilos, a estética em Josefina Plá - na performance do seu jogo lingüístico - reencontra a realidade, o eixo comum, ou seja, a encruzilhada do ato criativo. O projeto de seu conhecimento parece tecer critérios de funcionamento sob os viáveis portais do seu imaginário. Esta realidade, a partir de uma perspectiva pragmática pode estar inserida no denominador comum de toda a sua narrativa.

A arte para Josefina Plá, tal vez seja, uma forma de reagir a sua dualidade existencial, à arte que flui e se alimenta da mesma coisa que ela também alimenta: o ser humano. Não interessa mais onde ela começa, nem quem é quem em seu universo. O que interessa é que o processo do paradigma humano constitui, sim, a chance capaz de vislumbrar aquilo que existe, aquilo que para a

ciência é insensato e impossível, e mesmo assim, e apesar disso, ainda existe como seu paradigma.

Onde equacionar o paradigma libertário do narrador de "*Prometeo*", quando a sua tremenda angústia necessita renovar um pacto, para absolver-se da sua iminência mortal. Esta questão surge lendo:

...Yo sé que siempre hallarás una manera de recordarme, de recordar cómo era, de perdonarme mis flaquezas, de absolverme. Y acaso podrás seguir mis rastros, con tu mirada ya no sometida a mis pobres cristales marcesibles; perseguir mi fuga innumerable por las cuatro esquinas del mundo: sonreír ante el libertinaje de mi loca diáspora. Y me sentiré menos desterrado y solo...⁹¹

Longe de resolver as questões, o paradigma parece tornar ainda mais evidente o paradoxo, o paradigma na verdade abre um processo ilimitado de interpretações, e esta característica define um outro paradigma, um estar lá para ser questionado: não estaria Prometeo, nesse *estar lá*, a sua razão de ser ?

Quem poderia decifrar o paradigma da mulher paraguaia, testemunha carimbada nas personagens de Piá. Em vários contos encontramos mulheres com atrativo indefinido, sorriso humilde, quase triste, quase alegre. Em outros contos, personagens como *Minguela* em "*La niñera mágica*", ou como *Manuela* em "*A Caacupé*" tentam entender por que algumas mulheres têm sorte enquanto outras como elas não tiveram nenhuma. Mulheres como *Cayetana* e *Sisé*, em contos homônimos, vieram ao mundo para padecer e servir como objeto de um perverso poder chamado destino: mulheres únicas, miniaturas talhadas do circundante.

Quantas mulheres, neste exato momento, estão desaparecendo de *cena* lenta, silenciosa e inexoravelmente, enquanto fingimos que não existem, como *Remigia* em "*Ña Remigia*" ou *Susana* em "*Adiós Doña Susana*".

⁹¹ "Cuentos folklóricos y fantásticos" em **Cuentos completos**. Op. cit. pp. 325.

I.3. "LA MANO EN LA TIERRA"

O conto "La mano en la tierra"⁹² foi escrito em 1952 e narra a história de Don Blas de Lemos, fidalgo espanhol que há mais de quarenta anos partira da sua terra para viver aventuras nas novas terras. Aos sessenta e cinco anos está em seu leito à beira da morte. Esta aproximação com a morte traz ao seu universo a transposição tempo/espaço; entre luzes e sombras, a sua consciência alterna realidade e fantasia. Na primeira pessoa Don Blas vai relembrando o que fez e o que não fez, ao longo da vida.

Na Espanha, ficou Isabel, a jovem mulher a quem prometera voltar, algo que jamais fez. Deixou-a grávida. Teve um filho que morreu sem conhecer, esta linhagem acabou na batalha de Lepanto. América, ofereceu-lhe outro tipo de mulheres, jovens fêmeas ofertadas pelos índios como forma de aliança e união. Uma delas, Úrsula, deu-lhe seis filhos. Dentre os seis, Diego foi o único que lhe herdou os olhos da cor do mar. Uma outra índia, Maria, morreu no parto e lhe deu Cecília, filha única, de pele clara e cabelos lisos e pretos. A terra parecia-lhe mágica e cativa.

Dom Blas, relembra tudo esperando a morte. Nunca conseguira consubstanciar-se com a sua família nativa. Tampouco alcançara aprofundar-se nos segredos da língua que falavam. Não pode, apesar dos seus esforços, compreender aquela terra, tão diferente dos verdes vales ibéricos. Mas nada disso determinou o seu retorno.

⁹² PLÁ, Josefina: em **Cuentos completos**. Op. cit. pp. 15-22.

Durante sua vida na colônia, enviava relatórios oficiais aos superiores da coroa, e ao mesmo tempo, escrevia suas memórias para si próprio. Quantas aventuras e quanto esforço, para arrancar riqueza e sustento daquela terra que agora queria levá-lo. As memórias *escritas* estavam escondidas embaixo do travesseiro, esperando um destino. Revelar seus segredos ao mundo ou calar para sempre? Seu confessor e testamenteiro deverá guardar ou revelar estas memórias, sabe o código que consiste em observar a posição da mão de Dom Blas depois de morrer. Se ao expirar, a mão de Dom Blas apontar a terra, os escritos tornar-se-ão públicos.

Ao lado do leito, a filha Cecília borda em silêncio seu *ñandutí*, enquanto que os demais filhos, aguardam a sua benção final. A agonia de um pai às portas da morte de um lado, e de outro, a cumplicidade de olhares e gestos, sempre silenciosos entre a mãe índia e seus frutos *criollos*, enlaçam não apenas dois mundos, mas o espaço que ainda cabe neles.

A narrativa de Plá, é uma possibilidade de alcançar o rigor de uma atitude, escrever como *signar*, sem tocar além do necessário - despertar tenuemente -, as convicções demasiadamente estabelecidas. Os paradigmas surgem em consequência de eternos e de novos questionamentos. O propósito desses questionamentos parece ser sempre o mesmo. Só muda a maneira de formalizá-los. Tal vez, seja para que ao serem formalizados, inevitavelmente sejam questionados.

Quem poderia responder ao paradigma existencial de Blas de Lemos?

Como abençoar, se perguntava Dom Blas, um sangue tão cheio de mistérios, uma descendência com quem não conseguia comunicar-se?

Ao examinar um fragmento deste texto, observamos uma outra característica na prosa plasiana, os neologismos :

Cuántas veces en aquellos cuarenta años ha pensado Blas de Lemos seguir el camino que señalan unánimes los camalotes !....Pero nunca se decidió a despegar los pies de esta tierra roja y cálida que encegece con resplandores y seduce con mansedumbres. (...) Hace más de cuarenta años que pisó estas riberas, hace dos que está allí clavado en la yacija, paralela al río, y con cada camalote que pasa boyando manda una saudade al mar lejano. Al mar de su sed, que no sabe ya si es el mar azulsueño mediterráneo o el mar verdefuria, loco de soledad, que sorteó su remoto viaje de venida. Qué lejos está de todo eso. Qué engreimiento el suyo, y cómo Dios usa a los hombres cuando ellos creen estar usando su albedrío...⁹³

Os termos *azulsueño* e *verdefuria*, por exemplo, são neologismos confluentes na paradigmática plasiana, uma amostra dos seus matizes metafóricos explorando realidade e fantasia, elementos racionais e irracionais da vida no sentido da existência. Este uso poderia também caracterizar uma expressão vanguardista.

Ao final deste conto, morre o espanhol com a mão para baixo, como se quisesse "*prender la tierra*", enquanto isso, a correnteza leva rio acima os camalotes, carregando mais uma das tantas histórias que alguém vai contar...

Contar em guarani, em espanhol ou em yopará ?

Independente da língua, o tema trata do encontro de dois sistemas, a cultura hispânica peninsular e a cultura hispano-mestiça-paraguaia, este é o pulso da narrativa. Josefina Piá, parte de um **realismo crítico** diferenciado e uma particular constituição semiótica, para definir o encontro originário e crucial nas relações de cultura, relações de um conflito refletido no relato. Isto só se resolve simbolicamente quando a mão do conquistador toca, na hora de expirar, a terra em que nasceram seus filhos, "*lo que podríamos llamar una situación de*

⁹³ Fragmento do conto 'La mano en la tierra', Op. cit. pp. 15-22.

*contacto*⁹⁴. A imagem da filha mestiça tecendo *ñandutí*, quiçá observando o que está prestes a herdar, revela o espaço em que cruzam dois mundos muito diferentes.

A "história de dom Blas", abre lugar para interpretações sobre um momento histórico em que se conjugam o choque entre duas culturas que coexistem numa comunicabilidade anterior à oralidade, no olhar, no gesto, inclusive no princípio primeiro da subjetividade humana. O *ñandutí* sendo tecido é sutilmente introduzido na trama por uma personagem quase silenciosa, Cecilia, a filha híbrida.

O *ñandutí*, segundo Piá, emigrou das Canárias. A denominação guarani (*ñandutí*) dada a este artesanato, significa "teia de aranha", porque lembra o trabalho que a aranha executa para apanhar a presa. Ao longo da história paraguaia, o *ñandutí* foi tornando-se o seu logotipo, enquanto que o *yopará* (mistura) transforma a experiência individual e coletiva num complexo lingüístico, constituindo ao mesmo tempo, um elemento real da história social do Paraguai.

O *ñandutí* parece um exemplo pleno de compenetração cuja metamorfose fala das coisas que a história não revela. Para Josefina Piá, o *ñandutí* é a renda que melhor reflete o temperamento, a sensibilidade, e também o complexo psicológico que aflige á mulher paraguaia.

Colocar o enigma do *ñandutí* e por extensão, a incógnita da sua *literatura*, como metáfora do país- na forma como foi estudada e representada por Piá-, configura a imagem de caráter plural e cuja narrativa monolítica - hermenêutica -, descreve criticamente uma urgência emancipatória, a experiência de um saber que critica a fábula da realidade. Parece que o *ñandutí* ainda mantém um sentido

⁹⁴ FERNÁNDEZ, Miguel Ángel na Introdução de **Cuentos completos**. Op. cit. 7-11.

de contemporaneidade embora não esteja ligado aos limites de uma intensa ideologia, sendo uma espécie de conexão ligada à própria multiplicação dos centros da história. Um lugar de unificação e transmissão de informações⁹⁵.

Um elemento mítico da sociedade guarani parece encontrar um referencial na técnica do *ñanduti*. Isto explicaria a incorporação e a diluição sobre a sua origem. A mitologia sempre simbolizou os princípios eternos e pertence em definitivo a todas as artes. Ver o *ñanduti* como revelação e como possibilidade de uma nova mitologia hispano-guarani; como protótipo de um universo poético comporta uma cosmovisão mais abrangente.

Para Octavio Paz, o modelo da intemporalidade primitiva não está no fim dos tempos - como é o caso do cristianismo, no tempo da salvação ou do inferno, mas antes. Os povos pré - colombianos viam o passado sempre imóvel e sempre presente. Para os primitivos, o modelo do presente e do futuro é o passado. Um passado anterior a tudo, na origem da origem. A concepção dual na noção de passado pode ser a contribuição fundamental na fusão hispano-guaraní.

Sobre a interporalidade primitiva, Paz escreve:

...este passado de passados flui continuamente, desemboca no presente e, confundido com ele, é a única atualidade que realmente conta. A vida social não é histórica, mas ritual; não é feita de mudanças sucessivas, mas consiste na **repetição** rítmica do passado intemporal. O passado é um arquétipo, e o presente deve se ajustar a esse modelo imutável; além do que, esse passado está sempre presente, já que retorna no rito e na festa. Assim, tanto por ser um modelo **continuamente imitado**⁹⁶ quanto porque o rito o **atualiza**⁹⁷ periodicamente, o passado defende a sociedade da mudança. Duplo caráter desse passado: é um tempo imutável, impermeável às mudanças; não é o que se passou uma vez, mas o que está passando sempre: é um presente.⁹⁸

⁹⁵ O artesanato foi introduzido nas reduções Jesuíticas, se expande durante a colônia ganha prestígio e difusão a partir da guerra de 70, sobretudo de 1950 para cá - segundo Piá - quando se reafirma como uma prova incontestável da sua enraizada simbologia.

⁹⁶ A razão pela qual se constitui o modelo típico do povo paraguaio.

⁹⁷ Constantemente imitado e ao mesmo tempo atualizado são elementos claves no enigma do *ñanduti*.

⁹⁸ PAZ, Octavio. Op. cit. pp. 26

O passado arquetípico dos nativos americanos é, na noção global do tempo, o fator mais original dentre os diversos elementos no processo de transculturação. A estrutura radial do *ñandutí* pode representar a estrutura fixa, imutável, o passado. O presente necessita ajustar-se a esta estrutura, a esse modelo imutável. A presença desse passado é sempre presente, marca o ritmo e ordena os eventos do presente.

O *ñandutí* tem em sua conformação círculos sucessivos, a técnica estrangeira pode ter sido bem-vinda por causa desta analogia: a de lembrar a idéia da repetição rítmica do passado atemporal. A necessidade de conservar este princípio⁹⁹ encontrou no *ñandutí* uma maneira de *inscrever* efeitos em sucessivos momentos, um processo inexorável. O remédio contra a mudança e a extinção é o retorno: o passado é um tempo que reaparece e que nos espera ao final de cada ciclo. Se o passado é uma idade vindoura - seguindo Paz -, o futuro é uma imagem dupla, ou seja, o futuro é ao mesmo tempo, o fim dos tempos como o do cristianismo e também o seu recomeço. Por um lado, a degradação do passado arquetípico, por outro, a sua ressurreição. O fim do ciclo é a restauração do passado original e o começo da inevitável degradação.

A crítica do tempo- escreve Paz-, reduz a mudança a uma ilusão, uma maneira, talvez mais radical, de se opor á história. Para Octavio Paz, o passado atemporal do primitivo temporiza-se, encarna-se e se torna tempo cíclico. Enquanto que o indiano dissipa os ciclos; o cristão rompe-os: tudo acontece apenas uma vez, Cristo veio ao mundo para salvar a civilização, numa única ressurreição. Na América, esta novidade foi espantosamente assimilada pelo

⁹⁹ "A sociedade primitiva vê com horror as inevitáveis variações que o passar do tempo implica; longe de serem consideradas benéficas, essas mudanças são nefastas: o que denominamos história é para os primitivos falta, queda". PAZ, Octavio. Op. cit.. pp. 27.

povo que o colonizador europeu, veio submeter. A catequese por exemplo, foi rapidamente sintetizada em renovados relatos do mito folclórico, isto demonstra a habilidade que tiveram os elementos envolvidos no processo de *sincretismo*.

Existem objetos, que são contingentes e outros que são necessários ao homem. A arte é um objeto necessário na função de expressar e elevar o espírito e a moral. Apesar da literatura- a arte da linguagem-, ter sido geralmente considerada através da palavra escrita, a literatura desde a sua origem, tem sido de caráter oral, esta característica é fundamental por conter a *narrativa* que recolhe as tradições dos povos, o começo do seu começo.

A linguagem é um código de signos originariamente orais que empregam os homens para comunicar-se. Estes signos podem ser representados graficamente pela escritura, mas a civilização guarani não teve originariamente esta linguagem escrita.

Ninguno de los cronistas de los primeros siglos de la historia colonial paraguaya menciona para nada el origen o desarrollo de esta artesanía en el Paraguay. Los inventarios de las sucesiones en los siglos XVI y XVII nada nos dicen del ñanduti; aunque sí dan patético testimonio de la lastimosa pobreza en que vivían los conquistadores, y que de por sí descarta la posibilidad de delicadezas y filigranas encajeras.¹⁰⁰

Se por um lado, a língua guarani se impôs desde o início e até a bíblia foi traduzida para que os índios pudessem estudar com o maior "êxito" possível, por outro lado, o *ñandutí*, pode ter sido o lugar de resistência silenciosa e pagã, escolhido por conter em sua estrutura uma similaridade particular, a idéia do tempo cíclico, a idéia de conjunto. Ainda hoje, pode estar constituindo um espaço passivo perante o avanço da modernidade, um olhar para ela, para a própria modernidade desde as prateleiras à espera do turista, esperando que venha e o

¹⁰⁰ PLÁ, Josefina: "**Ñanduti. Encrucijada de dos mundos**". Op.cit. pp. 60.

leve como lembrança. Faz pensar também no conceito de tempo para a história das religiões. Se tivessem encontrado por acaso um *ñandutí* introduzido de outra maneira poderiam tê-lo copiado, e até hoje o mesmo efeito subjacente continuaria contido nele, mas, a vinda pela via religiosa, pode ter reforçado seu sentido e intensificado sua representatividade.

Segundo Octavio Paz, o centro da gravidade da história mudou: o tempo circular dos pagãos era infinito e impessoal, enquanto que o tempo cristão era finito e pessoal. O que intriga é que a identificação com aquela técnica que veio de longe parece ter acontecido por tratar-se de algo que já existia analogamente na estrutura mental do indígena. A transferência de qualquer conhecimento exige, em sua origem, afinidade, confiança. A linguagem do *ñandutí* lhes soava familiar, reconheceram-se nela. E além do mais, com a aprendizagem da técnica veio a idéia de produzir diferentes efeitos, e ainda, a individualização do trabalho..

A invisível *escritura* do *ñandutí* "expressa o jogo livre da fantasia", e mesmo que encontremos dificuldade em decifrar o seu enigma, habita nele o mesmo dilema presente no conto "La mano en la tierra" quando questiona uma situação diferenciada quando o espanhol percebe uma cumplicidade intrínseca entre seu filho mestiço e a mãe índia. De certa forma, o espanhol acaba por compreender que o silêncio é uma forma de comunicação, por outro lado, a presença da filha tecendo ao pé da cama, parece não estar lá por acaso, também pertence ao cenário da mesma *história*.

Esta leitura permite compreender que a estrutura não pertence mais ao colonizador, observando a estrutura que se constrói ao redor do personagem, e trazendo a sua mensagem para hoje, vejo que, se a *colonização* ainda persiste -

como persiste o intento de reduzir -, a força que se levanta não é a rebelião de uma língua nativa, é justamente o produto da miscigenação.

É gestado um drama no relato de *dom Blas*, um drama que mostra sua cara em *Severina*¹⁰¹. Uma das filhas do fidalgo espanhol bem poderia ser a híbrida Severina, uma personagem que Josefina Piá, coloca como protagonista na odisséia moderna. Ela também tece *ñandutí*, porém, o artesanato que Severina tece é mais *eloqüente* sobretudo se observarmos a *consustanciação* que representa.

O *ñandutí*, como objeto da hegemonia nacional, instituiu uma evidência *a priori* com relação à tradição, ao passado. Discutir a leitura de um artesanato como o *ñandutí* a partir do imaginário de Josefina Piá, revela um elemento transfigurador: o fracasso que países periféricos, no caso específico, o Paraguai têm de acompanhar a modernidade.

¹⁰¹ Personagem do conto "La pierna de Severina" examinado no capítulo II.

II. A HISTÓRIA DE SEVERINA

O mundo verdadeiro afinal tornou-se fábula.
Nietzsche¹⁰²

Plá vasculha a carência espiritual e material do povo, sente necessidade de explorar essas *severas* relações em tramas do imaginário como é o caso em "La pierna de Severina"(1954)¹⁰³. Neste conto a protagonista é uma camponesa, pobre, analfabeta, e sem perna. Ela tece o *ñandutí* como ninguém embora sonhe em ser Filha de Maria. Severina quer participar dos eventos da igreja igual às demais mulheres que conhece. A protagonista deseja compartilhar tarefas como a de levar a imagem da Mãe de Deus em procissão, polir candelabros e realizar outras atividades afins no átrio e na sacristia.

Sem perna, esse sonho é quase impossível para Severina. Certo dia observa uma moça sem perna igual a ela. Fica surpresa quando descobre que esta mulher anda, e é nesse momento que Severina fica sabendo que é possível conseguir uma perna artificial. Com esperança de conseguir uma perna para si, resolve viajar até a cidade para pedir auxílio ao embaixador da Argentina: a

¹⁰² Nietzsche: num dos capítulos de *Il crepuscolo degli idoli*. Trad. Italiano de F. Masini in *Opere* Ed. Colli- Montinari vol VI, 3, Milão, 1970.

¹⁰³ PLÁ, J. em **Cuentos completos**. Op. cit. pp. 165-174.

esposa do presidente daquele país costumava oferecer esse tipo de auxílio aos necessitados, provavelmente tratasse de *Evita*¹⁰⁴.

A viagem se transforma numa trágica odisséia, nela Severina acaba percebendo que a selva urbana é extremamente hostil e perigosa. Sem solução retorna ao interior ferida, violentada por uns bêbados, inclusive um homem manco e o que é pior, sem a perna que queria. Conformada, volta ao seu *ñanduti*, e em pouco tempo o altar da Virgem se renova graças a uma belíssima toalha que Severina tece para ela.

Textos narrativos podem ser encontrados em todas as culturas, em todos os níveis sociais, em todos os tempos e lugares da história. Isto levou Barthes¹⁰⁵ à conclusão de que todos os textos narrativos se baseiam num modelo comum, um modelo que faz com que as narrações sejam reconhecidas como tais. Para Mieke Bal¹⁰⁶, os estudos desse modelo genético tem nos levado a duas suposições. Por um lado, a existência de uma correspondência, entre a estrutura lingüística da *frase* e a do *texto* composto de várias frases. Do mesmo modo, se supunha a existência de uma homologia entre "estrutura profunda" da frase e a "estrutura profunda" do texto narrativo, a *fábula*

O conto começa pouco antes do início de um ciclo que se fecha na vida da personagem¹⁰⁷. Aos dez anos Severina tinha sido atropelada por uma carroça e ficou sem uma perna. Fazia quinze anos que Severina só se movia dentro do quarto, via o mundo detrás da grade - espaço e tempo referencial da história -,

¹⁰⁴ Josefina Piá pode ter aproveitado este detalhe histórico para mostrar a ironia da solidariedade por parte de um elemento de poder com relação às classes menos favorecidas.

¹⁰⁵ "*Innombrables sont les récits du monde*" Assim começa um artigo de Roland Barthes que deu passagem a uma série de novas teorias sobre a fábula. Ver BAL, Mieke: **Teoria de la narrativa** (una introducción a la narratología) . Ed. Cátedra. España, 1985., pp. 19.

¹⁰⁶ *ibid.* pp. 20-21

¹⁰⁷ Lembra os círculos do *ñanduti* representando o cotidiano da mulher.

Severina... "*trabajaba todo el tiempo en su ñanduti; porque tenía que vivir*".¹⁰⁸

Muito religiosa confessava todo sábado, ia a missa aos domingos, o mais cedo possível, para que ninguém a visse arrastando sobre a *lustrosa* muleta que deficientemente lhe substituí a perna que não tinha. Severina tecia o seu labor mas... *abrigava* - muito antes do acidente -, *no fundo do seu coração, um intenso desejo: ser Filha de Maria.*

A constatação de que agora está em busca do seu próprio objeto, caracteriza o que para Mieke Bal consiste em duplicação, umas das especificações estruturais da fábula: enquanto um sujeito possui seu próprio programa, seus próprios objetivos e atue para conseguir isso, será um sujeito autônomo. Mas o objeto se duplica em função do sujeito, do ideal para o concreto, do sonho em ser Filha de Maria, uma participação real, à resignação de tecer seu sonhos numa toalha subjetivamente *concreta*.

Essa passagem dupla foi conseqüência de luta, de processo, a oposição dos objetos em forma de fábula configura o percurso entre o subjetivo e o objetivo, entre o orientado na direção do individual e o dirigido ao exterior. A trajetória renovadora retoma esta estrutura e nela insere sua perspectiva crítica.

No decorrer dos acontecimentos, em Severina, o objeto ideal desaparece e surge uma "solução": tecer e ofertar uma toalha de *ñandutí* como substituto à incapacidade de acompanhar a procissão. Existem pelo menos duas alternativas em minha leitura, numa, Severina se transforma num *anti- sujeito*, um objeto, Severina não é mais o sujeito que buscava um determinado objetivo. O sentido da toalha no conto caracteriza a cultura tradicional, a base patrimonial da sociedade em forma de tecido horizontal, passivo perante o avance da

¹⁰⁸ Em "La pierna de Severina". Op. cit. pp. 165-174.

modernidade. Uma alusão à corrente folclórica e suas propostas de resgate de bens simbólicos em museus, escolas e altares sacros ¹⁰⁹. Uma outra, Severina, passa a ser sujeito da história, a partir da sua participação, tecendo a toalha, sendo assim, ela consegue realizar algo, por substituição ou deslocamento de seu desejo, virando assim sujeito da história, de passivo (aleijado) para ativo, participativo, equiparando-se funcionalmente à sociedade a que pertence, ou seja, às filhas de Maria. Embora sejam alternativas opostas, me parece que a autora trabalha esta ambigüidade com objetivo crítico, transformando o relato em algo capaz de provocar questionamentos, sem respostas resolvidas no texto.

Para Mieke Bal (em **Teoría de la narrativa**)¹¹⁰, a competência pode ser subdividida em: *determinação* ou seja, a vontade do sujeito em proceder à ação, *poder* ou a possibilidade, e o *conhecimento* ou a *habilidade* necessários para cumprir sua meta. Sabemos que Severina tinha a vontade, a determinação de ser Filha de Maria, e esta é uma das condições de toda fábula, é a razão de ser da sua história. O desenlace acontece a partir do poder ou possibilidade e alcança a do conhecimento ou habilidade. Severina consegue vencer a imobilidade inicial e viaja.

Esta viagem desata um universo que desconhece, o choque que a acorda para uma realidade desapercibida, uma verdade que mostra sua insuficiência ao mesmo tempo em que desaparecem as contradições sobre aquilo que considerava ser possível resolver. A questão do seu ideal suprimido neste sentido assume um aspecto *positivo* quando a viagem de Severina reclama uma

¹⁰⁹ "El folclor está constituido por un conjunto de bienes y formas culturales tradicionales, principalmente de caracter oral y local, siempre inalterables". Ver GARCIA CANCLINI, Nestor : "La puesta en escena de lo popular" em **Culturas Híbridas...** Op. cit. pp. 199.

¹¹⁰ Ver BAL, Mieke: **Teoría de la narrativa** (una introducción a la narratología). Op. cit. 20-22.

reflexão, semelhante ao impasse da modernidade.

Severina quer servir Nossa Senhora participando dos eventos religiosos como Filha de Maria, a outra opção seria a de tecer uma toalha para o altar da Virgem: o percurso de um ponto ao outro constitui a sua história. Caso desconsideremos Severina como sujeito, então o relato não retrata o herói transcendendo desafios graças as suas qualidades. Pelo contrário, Severina como elemento sub-humano, subalterno não pode vencer nenhum dos obstáculos que a modernidade lhe oferece. Se pelo contrário, Severina fosse sujeito, por entendermos que ela consegue transcender a sua passividade, e graças a suas qualidades, a sua contribuição, ou seja, a toalha que ela faz "como ninguém" , permite que transcenda para o centro da história. A questão, retornando um pouco ao início do texto, permite conferir que para Severina, a glória, o grande desejo dela, não era tecer o artesanato, isso era algo que ela já vinha fazendo, ela queria muito andar para fazer parte do grupo que subia escadas, com as pernas ela poderia acompanhar a procissão, este sonho, parece estar sendo sepultado na fala final do conto.

Pensando na ambigüidade que desperta Severina, lembro que estas ambigüidades também servem para que possamos enxergar a base divergente entre o itinerário impuro - teatralizado - da tradição e a realização desencaixada, heterodoxa da nossa modernidade¹¹¹.

Mieke Bal diz que o último fator capaz de conduzir a uma maior especificidade dos actantes é o valor da verdade: como a toalha de *ñandutí* não está ao "acaso" no relato, mas fechando o destino da personagem. Por outro

¹¹¹ Ver CANCLINI. Op. cit. pp. 190.

lado, posso também divergir, e admitir que a presença do tecido representa uma espécie de libertação, desloca de seu lugar de passividade absoluta para um patamar participativo, mesmo que inferior ao seu desejo, porém diversa da inanição inicial.

A realidade com função de sentido da verdade, a partir da narrativa - como exercício textual - coloca a trama exatamente na especificação deste actante e não em outro, esta especificação - seguindo Mieke Bal - não é de importância apenas em relação à Severina, mas principalmente em relação aos "agentes" que contribuíram para os acontecimentos do relato: o padre, a cidade, os homens que a violentaram, o casal que lhe prestou solidariedade. Finalmente a ironia na voz da protagonista ao responder aos que perguntam sobre sua epopéia; uma resposta submissa que silencia.

Segundo Mieke Bal, a relação entre a identidade e as qualidades do ator se constitui de duas formas: por um lado, esta relação se estabelece quando um ator é o que parece ser, neste caso será verdadeira porque não se constrói uma aparência, ou seja, é a impressão que causa o que afirma. Ou então quando esconde o que é, neste segundo caso, sua identidade vai ser secreta. Quando nem é e nem se constrói uma aparência, não pode existir como ator, neste contexto encontramos Severina quando parece o que não é e sua identidade é uma mentira.

Geralmente, estes actantes - tal como o seu *ñandutí* - são só *aparência* e na verdade demostram ser o oposto. O padre com seus sermões, conselhos, avisos e ameaças, é a *solidariedade* que não resolve o problema real de Severina. O embaixador com seu protocolo se distancia de suas verdadeiras funções e se esconde por trás da burocracia, é a sociedade como um todo

acostumada a elogiar a beleza do *ñandutí*, se orgulha de ter um produto feito à mão e cheio de representatividade mas não tem consciência do seu significado: o quanto contém de aparência e o quanto "relata" o seu *texto*.

Se fosse possível, a toalha de Severina ornamentando o altar de nossa Senhora, poderia *relatar* a história da personagem, como fazem os *tecedores* de histórias em seus textos, mas é impossível trabalhar o plano da língua e do sentido a partir deste ponto, portanto o conto justifica a sua presença: a descrição textual como ferramenta fundamental para comunicar a seqüência de acontecimentos que acaba por colocar o objeto - a própria toalha - no lugar onde está.

Severina com seu *ñandutí* mostra as similitudes e as diferenças da *verdade* na modernidade, um texto que traz à frente do cenário contemporâneo uma personagem, mulher, pobre e sem perna, em sua relação com a verdade, que surge na coincidência entre a existência de pessoas como ela (desaparelhada) e a aparência homogênea que a sociedade determina.

O *ñandutí* nem sempre pode ser *lido* da mesma forma, deveria ser *visto* analogamente à forma como fazem aqueles que consideram outros sistemas não lingüísticos em que a imagem corresponde ao *corpus* de um texto narrativo. Considerando o *ñandutí* como poesia, e esta como imagem, poderíamos ver a sua poesia se nos detiver-mos nos seus microsignos¹¹². A pesar de não ser uma

¹¹² "Os microsignos lingüísticos - semas - parece que constituem a base das bases de uma consciência crítica. Cada noção que adquirimos de seres e coisas resulta de um composto de semas, unidades significativas conglomeradas. Usamo-las já globalizadas em signos lingüísticos mais complexos, por força do aprendizado intuitivo da infância, e a escola não nos habituou a discerni-los de maneira adequada. Estão na raiz da operação cognitiva e merecem ser investigados para que as consciências ingênuas passem ao discernimento, e tornem-se amadurecidas, condição para ser sujeito-agente". em **O idioma português no processo educacional: uma reflexão quanto aos "semas"**. PEREIRA LEITE, Cecília C. (madre Olivia, PUC . SP) . Em **Linguagem**, revista para estudos de língua e literatura No. 1 Rio de Janeiro. Ed. presença. 1983., pp. 85.

gramática textual, o "texto" deste artesanato trabalha a linguagem do pensamento como forma de vencer as deficiências da encruzilhada que o próprio objeto representa.

Quando a vontade humana pelo saber, trabalha no exercício deste conhecimento, ela se interessa pelas unidades menores de significação. Um olhar sobre as unidades menores do termo que denomina o artesanato me faz pensar que "*ñandu*" em guarani paraguaio significa também sentir, e "ty" é o mesmo que conglomerado, plantação, então, a palavra *ñanduty*¹¹³ parece uma metáfora, a sementeira do sentir.

No Paraguai, geralmente quando se pensa em *ñandutí*, a tradução é "teia de aranha". A aranha pode ter sido chamada de *ñandú*, por causa da dor que causa sua picada, o sentir "(o) *ñandu*" passou a identificar o animal¹¹⁴. Posteriormente seu tear recebeu a denominação de "*ñanduty*" ou seja teia de aranha. Quando Josefina Plá, diz que este artesanato é a poesia onde as mulheres trabalham seus sonhos, seus sentires, sem saber, também pode estar nos aproximando de um dos sentidos de seu sema¹¹⁵.

¹¹³ originalmente e até pouco tempo o termo (*ñanduti*) era com y gutural (*ñanduty*).

¹¹⁴ No conto "ñandurié" (1950) o personagem Don Juan Vicente recebeu esse apelido por lembrar uma pequena cobra preta cuja picada era mortal. Ver **Cuentos completos**. Op. cit. pp. 263-269.

¹¹⁵ Ver a termo "*ñandu*" no dicionário Guarani- Espanhol de Antonio Guasch, SJ e Diego Ortiz, SJ. 13 ed. CEPAG. 1996. pg. 463 **telaraña** = *ñanduti* e na pg. 444 encontramos **sensibilidad** = *ñandu* também nesta pg. **sentir** = (a) *ñandu* ou (o) *ñandu*. Os tempos verbais são diferentes em guarani, os tempos verbais se expressam por meio de perífrases ou adição de prefixos, a língua carece de conjugação da forma como se dá no espanhol ou português, não há diferença entre substantivo e verbo. Não existe o verbo "ser" este pode estar incluído entre os pronomes pessoais (ché, ndé, ha'é, ñandé, oré, poê, ha'é kuera). Tem muitas onomatopéias e sons guturais e nasais.

II.1. A FALA DE SEVERINA

Apesar do conto não ser um texto *yopará*, a cosmovisão da sua autora parece refletida no polêmico assunto do que significa mistura. Os argumentos de que o texto não é *yopará* são definidos porque:

O narrador usa sempre a língua normativa. A personagem principal (Severina) usa muito mais o espanhol padrão do que uma mistura, salvo algumas divergências quanto à concordância, e este fato acontece em consequência ao seu estrato social, ou seja, não é uma questão determinada pela raça, por tanto não pode tratar-se de transculturalidade¹¹⁶. Os dois padres, também falam apenas espanhol. A amiga de Severina (Justa)¹¹⁷ usa variantes discutíveis, como por exemplo "veraité" por "verdad"¹¹⁸.

Segundo estas premissas, não existem neste conto elementos que permitam aplicar a teoria do hibridismo ou da transculturação¹¹⁹. Não há, de fato evidências na estrutura narrativa que focalize para o critério de transculturalidade, porém isto não justifica rejeitar indícios destes mesmos fenômenos na formulação do texto, enquanto cosmovisão da autora. Para mim, ela olha em volta, parecendo enxergar neste redor os meandros de culturas que cruzam por entre os desvíos

¹¹⁶ Entendo que esta afirmação determina que raça e cultura são homônimos, que culturas se diferenciam por raças, mas neste caso acredito que ocorre justamente o contrário, a contribuição latino-americana, mostra o quanto raças misturadas geraram tao diversos efeitos, diversidades regionais bem diferenciadas culturalmente provém de combinatórias bastante semelhantes. Tal vez o termo não seja raça, porque reduz a sua abrangencia.

¹¹⁷ **Contos completos**. op. cit. pp. 168.

¹¹⁸ verdad + ité (espanhol com guarani) : ité significa completamente, absolutamente, ou seja, verdade verdadeira.

¹¹⁹ como acontece no conto "Los ríos profundos" de Argüedas, por exemplo.

da modernidade, produzindo produtos e sub-produtos nem sempre contabilizados pela história porque não pertencem a parte alguma.

A estrutura desta narrativa não parece estar apenas na língua dos que "lêm" a cultura, mas nas entrelinhas, em forma de denúncia, para que estes mesmos letrados entendam, o quanto revela o "silêncio" daqueles que ainda não conseguem "ler" a sua própria cultura.

Deixar de lado o contexto híbrido é uma forma de permitir que o conto de Josefina Piá, assim como a própria Severina, não consiga participar daquilo que deseja como contribuição ativa, afastada do propósito que a própria autora oferta.

Dentro da crítica sobre a realidade, a narrativa denuncia o abismo entre quem conta a história, uma elite que fala e acede a todas as camadas, enquanto que o povão é quem compõe o cenário. Este cenário por sua vez, é o espaço que permite que a mesma elite se constitua. Severina é como a massa que oferta suas tradições, seus valores. A relação estrutural parece estar internalizada, nas entrelinhas da história que o narrador conta, nos meandros de uma linguagem que qualquer paraguaio reconheceria, da mesma maneira como o personagem de Roa Bastos reconhece em **El fiscal**.

É possível que para aqueles que defendem o mezo a mezo como pré-requisito do termo mistura, o *yopará* ou castelhano paraguaio, seja ainda um pouco complexo enquanto perdas e acréscimos. O fato mostra o quanto esta mistura é também uma prova palpável da distância entre as forças que dentro dela ainda digladiam.

Embora pouco pesquisada, esta mistura específica pode estar contendo um foco de contestação e resistência capaz de incluir usos léxicos trancos, e até inovadores, apenas paraguaios. São produtos de apropriação e metamorfose,

alguns irreconhecíveis em qualquer uma das duas línguas originais, enquanto que outros, sutis camuflagens, tão semelhantes que confundem.

Vale lembrar que o modo paraguaio de falar não constitui dialeto, nem é língua oficial, é uma alternativa, uma forma de viabilizar o histórico encontro que se inicia com raças diferentes, e que hoje traduz a cultura conseqüente desse encontro.

Examinando uma sentença particular na fala da personagem Severina, observo que o seu enunciado não deveria ser desvinculado do resto da análise, e ao mesmo tempo, acredito que o seu caráter expressivo é um componente integrado em relação à pragmática da geração dos seus demais enunciados.

O potencial comunicativo de uma língua natural é fato *incontesti*, contudo, a força pragmática de um determinado texto em língua natural pode trazer um importante contexto comunicativo em sua semântica argumentativa. Destaco este enunciado porque acredito que evidencia o quão determinante pode ser a *escolha* numa situação sintático- semântica.

No final Severina¹²⁰ concluiu que não tinha condições de ser Filha de Maria. Quando alguém perguntava se já não pensava naquilo ela respondia de forma monótona :

- Eso pasó todo. Una renga como yo no sirve **luego**¹²¹ para hija de María

Severina expressa sua condição de *servir* com sentido de *atuar* gerando em seu enunciado a sua exata *participação*, ou melhor, a incapacidade em que se encontra submetida, *não poder e não ser* são mediados pelo *não servir*. Para complementar a intensidade pragmática do seu enunciado ela diz: *Una renga*

¹²⁰ Plá Josefina: "La Pierna de Severina" em **Cuentos completos**. Op. cit. pp. 173.

¹²¹ negrito nosso. Luego = "mesmo"..... não serve *mesmo* para filha de Maria.

como yo no sirve **luego**¹²² para hija de María. Uma outra atitude proposicional caracterizam sua fala, a presença do termo *luego* que em *yopará* serve como "muletilha" e denota reforço de uma impossibilidade: *Una renga como yo no sirve luego para (ser) hija de María*.

O termo *luego* em espanhol significa "depois", "logo", "em seguida" também denota dedução, conseqüência, neste caso se assemelha à forma como se usa no modo paraguaio de falar, e à forma como usa Severina para reforçar um fato. E mais, um reforço a submissão.

Josefina Plá coloca o termo na frase para reiterar uma impossibilidade sabendo que o termo *luego*, no Paraguai especificamente, descreve um componente semântico considerado para o espanhol como sendo o futuro como progresso, porque sabe que no universo mestiço além de significar o já, o evidente, o presente, conota *confirmação*: *donde luego voy a irme, no sabemos luego nada, no tengo luego dinero*, são frases comuns na forma de falar.

Em espanhol, Severina, poderia dizer :

Una renga como yo, desde luego, no sirve para hija de María ou *...una renga como yo no sirve, desde luego, para hija de María*.

O termo *luego*, da forma que está no conto, parece evidenciar o fato de que o acontecimento (a história) seja um *processo*, uma alteração que leva à estagnação. Muitas vezes algumas frases contêm elementos que tanto podem ser considerados processos como também objetos em função do contexto¹²³. A forma lingüística encarregada da informação permite visualizar os acontecimentos

¹²² negrito nosso. *Luego* como *picó*, *nicó* etc. são termos característicos do espanhol paraguaio, seu uso constante nas frases populares não tem qualquer função a não ser o hábito de uso, possivelmente para caracterizar seu regionalismo e marcar território.

¹²³ Ver BAL, M. Op. Cit. pp. 21-22.

da mesma forma que a intenção do sujeito descreve -em si mesma-, a insuficiência para alcançar o objeto.

Do mesmo modo como o povo se apropriou do *ñanduti* e o transformou em seu logotipo, simbolizando seu hibridismo, podem também ter -se apropriado do termo "luego", apesar de existirem termos que o substituem - vários termos em guarani e muito usados em *yopará*, como *ningó*, *nicó*, *hina*, etc-, o seu uso tem profunda capacidade performática na questão da identificação lingüística paraguaia.

O termo *luego* reencontra a sua apropriação transcultural (marginal) nos interstícios da linguagem; é um movimento extralingüístico de significância denotativa. O advérbio espanhol *luego* significa "em seguida", "logo", "depois". Como conjunção conota dedução e consequência quando acrescido de outro termo, *hasta luego* (até logo), *luego que* (em seguida que, assim que), *desde luego* (com certeza, indiscutivelmente). Existe mudança de sentido, porque se em espanhol tem várias acepções, algumas são diferentes do valor ilocucional que tem no *yopará*.

O texto "La pierna de Severina" passeia pelas encruzilhadas do espanhol-guarani. Como num laboratório pragmático do enunciado lingüístico, escolhi apenas esta sentença para demonstrar melhor a amplitude e o poder comunicativo de quem sabe usar o sentido intencional que a semântica transcultural lhe oferece.

O *yopará* - a fala popular - trava ainda sua guerra particular sem lembrar que o ponto crucial de sua encruzilhada é análoga à leitura do *ñanduti*: uma areia de consubstanciação, um campo de intensas aproximações e conflitos.

Roa Bastos alude ao *yopará* em sua obra **El fiscal**, com o personagem *Félix Moral*¹²⁴. Neste livro, o protagonista, um ex - exilado chamado *Félix Moral*, está retornando para o Paraguai no intuito de assassinar o ditador. O personagem/narrador critica a linguagem popular, os demais companheiros de viagem de Félix falam *yopará*¹²⁵, para quem aliás, não é língua e sim, dialeto. Isso parece representar a linguagem como instrumento de poder. São severas críticas a esta forma de linguagem, uma severidade que nos lembra Severina, a personagem de Josefina Plá¹²⁶.

Lembra o conto-poema de uma personagem que tece seus sonhos sobre uma estrutura social que não a abrange de maneira justa, nem a inclui na inserção merecida. Severina e a sua "expressão subalterna" são os milhares de

¹²⁴ Na obra **El fiscal**, o narrador coloca a observação crítica da linguagem popular, é interessante observar que a crítica está na boca do opositor. O narrador diz: "Estoy tratando de no ceder a esos pequeños tics de comportamiento, propios de una comunidad gregaria, deformada, en su vieja forma de ser. Ellos forman una especie de atávico mimetismo que ya no domino o que ya no me domina. Igual cosa me ocurre con los giros expresivos de la lengua natal, pero sobre todo con el horrendo dialecto *yopará* derivado de ella, que parece el habla idiota de la senilidad colectiva, el *ñe'e tavy dei* débil mental, de una sociedad enferma, atacada masivamente por el síndrome de Alzheimer....." Ver

ROA BASTOS, Augusto. Buenos Aires. Ed. Sudamericana. 1993. pp. 280.

¹²⁵ Na obra de Roa Bastos, **El Fiscal**, o personagem Félix Moral viaja junto à "*ruidosa tribu local*" que retorna de "suas douradas viagens de turismo por diversos países do mundo". O narrador-personagem descreve as mulheres conversando... " Hablan como cotorras, todas al mismo tiempo, en el infecto dialecto del *yopará*, esa mezcla obsena de un español que ha dejado de ser español y de un guaraní que insulta al guaraní, acoplados contra natura". A seguir o narrador transcreve os diálogos que ouve, e que denunciam a presença da fala *yopará*, Uma señora conta que está levando maçanetas de ouro para o banheiro de sua mansão diz: ... "- Los mandé labrar por mi joyero de París. Nosotros recibimos muchas visitas importantes **luego**." . Termos como "che ama", "karaí" "pikó" representam o mais puro "champurreado dialecto criollo" seguindo o narrador. Mais adiante, ainda em viagem, destaco: "Le conté todo **luego** a Juan Bautista...". Os negritos são meus, para caracterizar seu uso no que Felix Moral reconhece como *yopará*. Ver **El fiscal** op. cit. pp. 232-247.

¹²⁶ Fazendo uma análise bastante superficial, e guardando as proporções quanto à categoria das duas narrativas, ambos personagens, Félix Moral de Roa em **Ei fiscal**, e a Severina de Plá, vejo que, embora, sendo ambos marginalizados, um por exilado político (Felix), e a outra (Severina) por exílio social, divergem completamente, Félix Moral abomina a linguagem que mistura, enquanto que Severina é justamente, a mistura. No discurso de Félix Moral a mistura está relacionada ao poder, enquanto que em Severina isso não acontece. Seria interessante refletir sobre ambos discursos levando em conta que seus autores embora contemporâneos, Plá e Roa, tiveram experiências de vida exatamente opostas, Roa expulso do Paraguai pela ditadura viveu e escreveu fora de seu país, enquanto que Plá, que veio da Europa, viveu e escreveu no Paraguai. Um tema que teria que considerar a questão do bilingüismo ou de uma terceira língua para os paraguaios.

homens e mulheres que com seus *efeitos* - trabalho, suor e número - repovoam a terra paraguaia.

Para Nestor Canclini, o conhecimento do universo popular, não é apenas um requisito para conformar integradas nações modernas e sim para liberar os oprimidos e solucionar as divergências das classes protagonistas.

Observando o *yopará* é possível explorar os dispositivos do *ñandutí* de Severina e enxergar sua autoridade ambígua, como emblema do conteúdo tradicional e como processo executado pela protagonista.

O fundamento da *tradição yopará* e sua *literatura* é um processo que advém de uma crítica, é a resposta a um confronto, uma voz para a mudez interna que ainda não sabe se deve deixar o velho e tomar o novo ou resgatar o velho e rejeitar o novo. Uma voz que busca encontrar o negativo de uma imagem, como na toalha de Severina, uma reinscrição produzida pelo deslocamento, em forma de repetição.

II.2. A toalha de Severina

O *ñandutí* em "La pierna de Severina", abrange três aspectos: o caráter local, sua associação com o nacional e o elemento subalterno. O texto revela o quanto as oposições inseridas na relação destes três elementos ainda permanecem ausentes dos debates entre tradição e modernidade, sobretudo na dinâmica divergente entre arte culta e popular. O artesanato *ñanduti* tão coberto de representatividade nacional mascara em seu folclórico discurso hegemônico as diferenças do povo que nele se reflete.

Severina com seu *ñandutí* se afasta - como o seu ideal - de todo sentido criativo, original ou mesmo conciliatório. A experiência estética permite estender *at infinitum* os limites do que realizamos nas oportunidades do nosso cotidiano, o profundo sentido da experiência estética é também a própria experiência historiográfica¹²⁷.

Por um lado, o *ñandutí* no mundo da cultura de massa se insere na finalidade contemporânea dos sistemas unitários. O historicismo fica nele difundido na forma da sua mensagem: uma experiência estética que devido às condições atuais de pluralismo vertiginoso e de simultaneidade dinâmica, é dada uma experiência de reconhecimento a uma comunidade em seu modelo¹²⁸. Por outro lado, a personagem Severina demonstra como a sua vida confronta desafios e conflitos nunca autenticados pela consciência e como esta experiência estética pode ser irreal, fabulada. A multiplicidade em explícita referência se desloca para uma multiplicidade de modelos ou efeitos como forma de realização e destino: acaba como artesã de *ñandutí*.

O reconhecimento que Severina faz de si mesma no modelo do seu

¹²⁷ Vivemos - escreve Gianni Vattimo - a experiência do belo como reconhecimento de modelos que fazem o mundo e que fazem comunidade apenas no momento em que estes mundos e estas comunidades se dão explicitamente como múltiplos. Vattimo, Gianni em **A sociedade transparente**. Op. cit. pp. 74.

¹²⁸ "O reconhecimento de si que grupos e comunidades fazem nos seus modelos de beleza tem intrinsecamente uma norma, dada pelo modo de acontecer, pelo *Wesen* da arte e do estético nas nossas condições de destino histórico: é que a experiência do reconhecimento de uma comunidade num modelo deve fazer-se em explícita referência, com explícita abertura, à multiplicidade de modelos. Isto é provavelmente como inverter em positivo, tornando-a um cânone, a posição que o Nietzsche da segunda "Intempestiva" (em *Da utilidade e dos inconvenientes da História para a Vida*, 1874) descrevia como típica do homem do século XIX, produto de uma cultura histórica exagerada, o qual atua como um turista no jardim da história, e como quem numa loja de máscaras teatrais procura disfarces sempre diferentes" VATTIMO, Gianni . Op. cit. pp. 75.

ñandutí é uma experiência de identificação com sua comunidade concatenada à experiência da própria humanidade. Para Severina ofertar a toalha a Nossa Senhora poderia ser a maneira que encontra de demonstrar o belo, realizar um tipo de reconhecimento particular dada às condições da sua experiência vital: um conceito de beleza que sua comunidade também possa reconhecer, e o faz na forma de um *valor de troca*¹²⁹. Por outro lado, o significado da oferta, numa ótica diferente, esse valor seja de um valor de *uso*. Distinguir a diferença parte da perspectiva com que olhamos essa oferta, ao fazer do ato uma forma de participação, mesmo que anônima, do conjunto social da igreja.

Para Josefina Piá, o *ñandutí* é poesia feminina, o lugar onde a mulher paraguaia recolhe seus sonhos e suas angústias¹³⁰. No ensaio "Ñandutí, encruzillada de dos mundos" ela escreve :

El ñandutí es la geografía - laberinto de la perfecta soledad. El *sol* o rueda básica repite en el encaje, como en la vida, la ronda cotidiana, iluminando días iguales, que la mujer trata de diversificar, entretejiendo y engalanando sus radios, y dando origen - con el único recurso de la urdidumbre - a infinitas figuras inevitablemente estilizadas, a veces en grado un tanto fantástico, pero que en el subconsciente de la tejedora diseñan su perfecta identidad.¹³¹

Neste sentido, o *ñandutí* pode ilustrar-se dada a sua disponibilidade menos ideológica para a experiência do mundo como objeto ontológico manipulado pelos saberes. Ser o produto de um sistema simbólico e não mitológico, justamente por ser histórico.

¹²⁹ A "verdade" possível - escreve Vattimo - da experiência estética da modernidade avançada é provavelmente o "coleccionismo, a mobilidade das modas, o museu também; e afinal, o próprio mercado, como lugar de circulação de objetos que desmistificaram a referência ao valor de uso e são puros valores de troca: não necessariamente apenas de troca monetária, mas de troca simbólica, são *Status symbols*, cartões de identificação de grupos. Ver Op. cit. pp. 75.

¹³⁰ PLÁ, J: "Ñandutí. Encruzillada de dos mundos". Op. cit. pp. 59-73.

¹³¹ Op. Cit. pp. 69.

O jogo dialético do *ñandutí* deveria aproximar-se da experiência vital, da cerne constitutiva dos meios de massa como via de comunicação generalizada:

La escisión entre "poesía" (y ficción) y "verdadera historia social" es históricamente muy significativa. La dicotomía revela, ya a mediados de siglo, cierta *tendencia* a la autonomización de las funciones discursivas. Asimismo registra una notable jerarquización, en el interior de una economía utilitaria del sentido, en la cual la literatura figura como un modo devaluado de representación, subordinado a la autoridad política de las formas más "modernas" y "eficientes" de la "verdad".¹³²

O *ñandutí* "narra" a história da pátria sobredeterminada, e elimina a necessidade de ouvir a voz confusa do outro, a sua linguagem *yopará*, "língua" não oficial que carrega consigo o sentido de termos como transferência e significação, elementos muito presentes no processo transcultural.

Para Gianni Vattimo, as possibilidades que oferecem os meios massivos ainda não receberam o valor merecido pela teoria estética, nem quanto à conceituação nem à terminologia. Até que ponto estes aspectos serão adequados para avaliar a experiência estética? Aspectos como desenraizamento, oscilação, perda de fundamento, choque? Um sinal de que não o são poderia ver-se no fato da teoria estética não ter ainda feito justiça aos meios de massa e às possibilidades que eles oferecem. Isto é, continua a parecer que se trata de salvar um "ideal" da arte (criatividade, originalidade, fruição da forma, conciliação, etc.) das ameaças que as novas condições de existência da massa representam não só para a arte, mas para o próprio ser humano.¹³³

¹³² RAMOS, Julio: "Saber del otro" em **Desencuentros de la modernidad en América Latina: Literatura y Política en el siglo XIX**. México. Fondo de la Cultura Económica. 1989. pp. 28

¹³³ VATTIMO, G.. Op. cit. pp. 63.

É desta forma que as imagens do mundo poderiam estar contidas nas leituras dos efeitos do *ñandutí*, que assim ficariam de fato, revelados pelos meios de massa, pelas "artes" das Severinas¹³⁴.

A questão da reprodutibilidade é problemática em relação às exigências da criatividade, o *ñandutí* que Josefina Piá olha não seria é justamente a possibilidade de criar efeitos distintos entre si, aquilo que configura justamente sua poesia?

Por um lado, a estética clássica, até meados do século XIX passou longe desse tema, para muitos, a estética moderna trata justamente desta questão. A reflexão vem à tona a partir de Baudelaire¹³⁵, ou seja, a modernidade preocupada com a modernidade, com isto o esporádico, ou o inacabado na obra de arte, pensada no contexto de uma nova teoria estética¹³⁶.

Por outro, as circunstâncias atuais da experiência estética como *experiência*, envolve intensamente o sujeito, seja criador ou espectador. Para Vattimo por exemplo, tudo agora é dominado pela potência (e impotência) dos meios massivos e contra a saudade pela eternidade da obra, e ainda pela autenticidade da experiência. Será necessário reconhecer que tudo que resta é o choque.

O choque parece ser tudo aquilo que sobra da criatividade da obra de arte na época da comunicação global. Isso faz pensar no *ñandutí* de Josefina Piá, quando ela coloca uma artesã como Severina, pode estar retirando esse produto

¹³⁴ A conclusão de Gianni Vattimo é que estas imagens são fornecidas pelos meios de massa e também pelas ciências humanas - em níveis distintos constituindo a própria objetividade do mundo, e não apenas interpretações diferentes de uma "realidade" de algum modo "dada".

¹³⁵ **O pintor da vida moderna.**

¹³⁶ Ver sobre teoria da estética em Adorno, Marcuse, etc.

cultural da formalidade com que é visto, para criar uma imagem de estranhamento.

O *ñandutí* em suas condições de destino histórico - identidade e representação - tornou-se um símbolo da noção de valor de troca e sentido transcultural, o domínio de uma experiência capaz de circular em meio aos processos de identificação, um processo heterotópico, e que ainda, como querem Heidegger e Ricoeur ser aquela arte que consegue *fazer o mundo*¹³⁷.

Me pergunto se o modelo - belo - em que a comunidade não só se reconhece, como converge para um inconsciente modo de acontecer, constitui um valor de troca ou de uso? No conto, esse modelo como princípio de participação, parece propositalmente ambíguo, segundo o modo com que olhemos a toalha no gesto da oferta.

A possibilidade de uma experiência estética em Severina, não significa apenas um fazer o mundo, no sentido plural, é também uma forma de realizar, de *fazer* o seu viver. A oferta é um acontecimento concreto do seu ser. A mensagem é uma referência à essência ornamental da cultura da sociedade de massa, um exemplo palpável do caráter provisório dos seus produtos, e do quanto é problemático reconhecer neles a autenticidade com que se auto-reconhece uma dada comunidade.

Se a época atual é aquela do ornamento plural, temos que ver o *ñandutí* não como um cânone simbólico de unidade cultural, mas olhar seu verdadeiro

¹³⁷ Na constatação de que a universalidade em que pensava Kant se realiza para nós na forma de multiplicidade, podemos assumir legitimamente como critério normativo a pluralidade explicitamente vivida como tal. Aquilo que, legitimamente e não só a falsa consciência da ideologia, era para Kant o apelo à comunidade humana universal. (a expectativa de que, em torno dos valores do belo "burguês", se aglutinasse o consenso de qualquer ser humano verdadeiramente digno do nome), tornou-se hoje, em condições diferentes da história do ser, a explícita referência à multiplicidade. Ver VATTIMO, Gianni. Op. cit. pp. 74.

teor simbólico, sua metáfora intrínseca, não ver o mundo, mas olhar os mundos, seu recado existencial. O *ñandutí* não pode ser visto apenas como ornamento capaz de dar uma resposta ao sentido da dilatação do mundo da vida num processo de possibilidades do imaginário, eventos marginais ou complementares ao mundo real. Deve ser olhado no seu jogo recíproco, dialético com o mundo real, algo que permita uma constante atualização do seu dilema, a pluralidade unificada. "*Quer dizer, não é com base num regresso a avaliações "estruturais", centradas no objeto belo, que se pode assumir uma atitude seletiva relativamente a esta cultura"*.¹³⁸

O caráter definitivo do *ñandutí* e o sentido de "autenticidade" da toalha tecida por Severina se aproxima do divergente sentido *Kitsch*, um termo que se usa para falar da questão ornamental da cultura de massa. É relativo ao caráter efêmero dos seus produtos e à ausência de reconhecimento nestes "produtos" de qualquer "essencialidade" que Gianni Vattimo diferencia usando o termo *kitsch*, não como aquilo incapaz de responder a critérios formais rigorosos e que se dá na inautenticidade da falta de um estilo forte, *kitsch* é aquilo que na época do ornamento plural, pretende ainda valer como monumento mais perene que o bronze, o objeto capaz de possuir a estabilidade do "caráter definitivo" a partir da noção "clássica" da arte.

Severina, incorpora de certa forma o exemplo da experiência em que seu ser é justamente aquilo que não é, aquilo que desaparece e que como diria Vattimo, seguindo Heidegger, se firma na diferença como uma não-presença, estabilidade, estrutura. A toalha de Severina é a necessidade de buscar um

¹³⁸ Ibid. pp. 77.

caminho ainda não percorrido e que cruza cada vez mais com a exuberância ornamental estereotipada do que consideramos atualmente como fato estético.

Se ela não deseja ser uma tecedora de *ñandutí*, ela está uma tecedora e nestas condições a narrativa realiza a crítica da identificação metafísica do ser como objeto; traduzir a "estabilidade estrutural" do seu *ñandutí*, uma tarefa para a ciência antropológica que necessita retirar a legitimidade desta estrutura como algo já "dado", uma avaliação que deve considerar como "acontecimento" com todas as suas implicações interculturais.

Para Nietzsche, o valor da verdade é uma crença baseada em exigências vitais, portanto um "erro". Por outro lado, Severina e o seu "erro" passam pela questão mítico-religiosa. A palavra de Nietzsche em **A gaia ciência** não é apenas um paradoxo filosófico, para Vattimo é a expressão do destino da nossa cultura: este destino pode também indicar-se com outro termo, *secularização*. Nesta palavra exprimem-se os dois elementos indicados pela divisa de **A gaia ciência**: saber que se sonha e continuar a sonhar. A secularização do espírito europeu da idade moderna - lembra Vattimo - não é apenas a descoberta e a desmistificação dos erros da religião, mas também a sobrevivência, em formas diversas e, num certo sentido, degradadas, daqueles "erros". Assim o tema da modernidade na história de Severina não é apenas *uma* história mas a história de uma grande maioria. *"Uma cultura secularizada não é uma cultura que tenha simplesmente atirado para trás das costas os conteúdos religiosos da tradição, mas que continua a vivê-los como vestígios, modelos ocultos e deturpados, mas profundamente presentes"*.¹³⁹

¹³⁹ Ibid., pp. 47.

Severina, no início do relato não quer ser o objeto, ela quer ser o sujeito da história. Acaba tendo que se conformar em ocupar a *função* que a sociedade lhe destina. A função narrativa é contar a história não apenas a de Severina, mas a história que pode estar sendo *contada* em seu *ñandutí*, entre os fios de uma bela toalha.

A frase ... *Severina era para todo menos para el ñandutí, un poco lerda...* marca a simbologia do *ñandutí* como discurso no espaço subjetivo. O espelho - em função ficcional do tempo - acorda Severina para o passar da idade; a morte da velha tia a quem cuidava aceleram os eventos que irão transformar a sua realidade, o mundo que ela via desde seu canto poderia *vir a ser* o mundo participativo tal como o era para as outras mulheres; mas a protagonista começa e termina tecendo *ñandutí*. Entretanto o *ñandutí* que Severina tece no início é diferente do *ñandutí* que tece no fim do relato. O conto é a trajetória do objeto (Severina) que cria o *ñandutí*, querendo ser sujeito, retorna ao mundo metonímico de ser apenas duas mãos que fabricam o artesanato.

Severina em seu pensamento desenvolve um ideal: ser Filha de Maria. O seu *ñandutí* é o objeto real, o objeto consensual da realidade: a interpretação do quão nebulosa e irreal é a compreensão histórica na participação de um sentido comum. O relato aborda o tema do limite, a ambigüidade da sua personagem revela a estrutura de identificação proveniente da relação entre identidade e representação. A toalha é na superfície da forma, uma mediação das claves entre a modernidade e a tradição na ordem de um discurso que explora fronteiras, limites, na dialética ausente do espaço que se pensa democrático. Questiona a quem é que se atribui representatividade no discurso hegemônico, como se a voz que se ouve fosse de fato depositária de uma transculturação equilibrada, *inventada*

a metáfora do sincretismo como o lugar onde as tradições se inscrevem, isentas de sua oralidade.

O efeito de um artesanato *ñandutí* ocupa um lugar neutro, diferentemente do caso de quem transcreve esta neutralidade, desloca e subordina o particular para submeter-se a uma técnica generalizadora. Como se nele - Severina -, se *inscrevesse* obedecendo os raios sobre os quais constrói a sua *representação*, trazendo consigo um intenso "estranhamento", um distanciamento do sujeito.

Dentro do espaço que a sociedade reserva às Severinas, considerando as peripécias, limitações, desafios da personagem, ela possa ser vista como sujeito da história, mesmo que sujeito conformada, onde a toalha é a única produção possível, por esse motivo reconheço que a sua ação pode significar participação, porque seu produto é algo palpável, concreto, algo como diz o narrador, nunca visto antes. Neste momento, por alguma razão lembro que o título do conto é "La pierna de Severina" e pergunto porque? Porque não um título sobre a toalha, ou sobre o *ñandutí* de Severina? Tal vez porque a perna seja justamente o motivo que fez de Severina, uma narrativa.

Vejo em Severina, uma ênfase que desnaturaliza a sua voz, seu sentir, seu desejo, produzindo uma mensagem que revela em si mesma uma denúncia: a incomunicabilidade entre mundos, tal vez os dois mundos vivenciados por Josefina Plá, alguém que abordou a encruzilhada hispano-guarani. Um espaço que de certa forma, se assemelha ao perfil da personagem, ambos historicamente, desmentem o modelo generalizador com que se identificam.

O tema do conto lembra o tema da modernidade, a maneira como faz sobressair a realidade, não se trata da realidade real do indivíduo, mas da realidade ideal da sociedade. Octavio Paz em **Os Filhos do Barro** escreve :

Se os atos e as obras dos homens deixaram de ter significação religiosa individual - a salvação ou a perdição da alma -, tingiram-se de um colorido supra- individual e histórico. Subversão dos valores cristãos que foi também uma verdadeira conversão : o tempo humano pára de girar em torno do sol imóvel da eternidade e postula uma perfeição que não está fora, mas dentro da história : e espécie, não o indivíduo, é o sujeito da nova perfeição, e a via que se oferece para realiza-la não é a fusão com Deus, mas a participação na ação terrestre, histórica¹⁴⁰.

O destino da personagem é semelhante ao destino do homem na modernidade, quando não se trata mais da fusão com a divindade, mas a sua fusão com a história.

O *ñandutí* em sentido original¹⁴¹, representa o tempo circular onde o termo circular, é o tempo do mito, do eterno retorno, ou seja, de um tempo antagónico com a ideia de revolução ou transformação. O que define a expressão mais visível de transformação parece estar contido em seu próprio processo de transculturalização.

Por um lado, o *ñandutí* não se modifica¹⁴², ele recupera a memória de seu povo, ou seja, a história precisa do tempo cíclico. Por outro lado, as transformações são necessárias para a evolução, esta ideia parece contida na possibilidade de trabalhar, imprimir efeitos sobre um círculo, a base que representa o mítico, o retorno. A escritura de efeitos não sendo circulares, podem representar o histórico, a transformação. Como o ser e o estar, o *ñanduti* representa o tempo primitivo, revelada pela própria estrutura de repetição, ao mesmo tempo tem a capacidade de modular sobre os mesmos círculos, diversas formas, combinatórias, efeitos.

¹⁴⁰ PAZ, Otavio. Op. cit. pp. 49.

¹⁴¹ Vale lembrar que as tribus, e dentre elas aquela que se apropria do *ñandutí* transmitida posteriormente ao povo paraguaio, possuíam uma visão de dualidade, ou seja, eram estruturalmente duais.

¹⁴² Recuperando o tempo primitivo.

Esta incógnita - da ambigüidade moderna - é o dilema do *ñandutí* ao conjugar a idéia da revolução - efeitos diferentes - na superfície circular de sua estrutura¹⁴³.

Para Paz, a contradição da sociedade cristã foi a oposição entre a razão e a revelação, o ser que é pensamento e que pensa em si, e o deus que é pessoa que cria. Na contradição da Idade Moderna encontramos diversas formas de construir sistemas sólidos como foram as mais clássicas noções filosóficas e religiosas com a diferença de que os sistemas modernos não se fundamentam num princípio atemporal, mas no princípio da mudança.

Em Severina não é possível construir uma realidade aparte, a noção da negação à auto-suficiência é uma noção crítica à literatura moderna a partir do interior da criação poética. Ao deslocar o sentido *central* deste enunciado, descreve suas violentas características, não mais negando a modernidade, mas criticando o quanto esta negação transformou o curso da história.

O trabalho executado por Severina lhe permite uma forma de escolha, esta *escolha* faz parte da "inalienável liberdade crítica". Escreve seus efeitos da mesma maneira como o autor - escritor, poeta - faz ao criar seu trabalho. A estética do *ñandutí* visto deste ângulo, transcende a palavra, vai além dela.

"La pierna de Severina" poderia servir para um ensaio sobre a polêmica metafísica em forma de conto, de história, de relato testemunhal. A narração deixa indícios de um pensamento reflexivo sobre os paradoxos hermenêuticos. Isto significa que a hermenêutica pode estar reiterando um engano ao comparar as convicções ingênuas, positivas ou ideológicas, sem perceber que são as mesmas que pretende desmascarar.

¹⁴³ O tempo histórico é diferente do tempo mítico.

Se a literatura é toda expressão estética da escrita, a projeção de uma personagem como Severina reclama uma linguagem que a contenha, como o caráter oral reclama da literatura o seu acervo de tradições. A narrativa *provoca* o sentido de representação gráfica da escritura que não alcança a todos. A arte de Severina é uma denúncia sobre a sua finalidade. Por um lado, o relato desarticula o caráter *anônimo* de sua toalha. Não se trata de ver apenas o *ñandutí* como fenômeno folclórico, produzido no seio de uma comunidade como representação do saber popular, da oralidade coletiva transferida de boca em boca. Se trata da história de Severina não estar escrita no artesanato, ela só nos alcança através do manejo de outros materiais expressivos. É a escrita, e a crítica à escrita, enquanto que o *ñandutí* de Severina é poesia, e também, a crítica à poesia no mesmo contexto.

Será a partir do movimento renovador que escritores como Piá ensaiam reaproximações, recuperando testemunhos da riqueza oral como produto das atividades humanas e que ainda consolidam um valioso meio de comunicação. A escritora, embora cativa de sua linguagem, consegue inserir seu estilo; se a poesia pode estar nos pontos de um artesanato, a arte pode estar no cotidiano. A narrativa é um olhar autocrítico sobre a literatura elitizada.

Severina foi em busca de uma perna artificial seguindo o princípio do seu ideal, ser Filha de Maria, e acaba sentindo o que sente o homem moderno, este que se vê - segundo Paz - lançado para o futuro com análoga violência com que o cristão se via lançado para o céu ou para o inferno.

A modernidade é uma ruptura contínua, os seres e as coisas não alcançam a perfeição, sua plena realidade. A personagem Severina se fragmenta enquanto

paradoxo: a separação a une ao movimento original da sociedade, a desunião, ao encontro de si mesma :

O tempo finito do cristianismo torna-se o tempo quase infinito da evolução natural e da história, mas conserva duas de suas propriedades constitutivas: o ser irrepitível e sucessivo.¹⁴⁴

A mudança que Severina esperava não se operou da forma que pensara, seu destino é o futuro que nunca alcança. Este futuro, na sociedade cristã, estava condenado à morte. O seu único futuro está no tempo presente, na toalha de *ñandutí*.

A modernidade inverte os termos: se o homem é história e só na história se realiza; se a história é tempo lançado para o futuro e o futuro é o lugar de eleição da perfeição; se a perfeição é relativa ao futuro e absoluta diante do passadoentão o futuro se transforma no centro da tríade temporal: é o ímã do presente e a pedra de toque do passado.¹⁴⁵

O *ñandutí* que Severina *tece* sugere uma crítica às distancias instaladas no sistema de coordenadas socioculturais, e apresenta - não como algo *natural* -, um espaço de transformação que existe para descrever e criticar o sentido amplo da "verdade". A história de Severina lembra à história da sociedade humana que Darcy Ribeiro define como sucessão de revoluções tecnológicas e de processos civilizatórios¹⁴⁶.

O *ñandutí* de Josefina Piá nas mãos de Severina revela que a arte já não está circunscrita à obra mas à experiência, frisando o quanto a estética ainda dispõe de diversas formas de expressão. A sua linguagem não é mais o espaço de arbitragem para regras e modelos.

¹⁴⁴ PAZ, Octavio. Op. p. 49.

¹⁴⁵ *ibid.*

¹⁴⁶ RIBEIRO, Darcy : **O processo civilizatório**. Círculo do Livro. Lic. pela Ed. Vozes. SP., 1978.

Na medida que tomemos consciência sobre a fabulação do mundo, esta será a questão mais constante entre a criatividade e a liberdade, uma experiência de ambigüidade: algo que na arte se transforma em oscilação e desenraizamento.

O padre em "La pierna de Severina" avisa a protagonista sobre o castigo do orgulho, lembrando o pecado dos nossos pais. Para Paz, a queda de Adão significa a ruptura do paradisiaco: presente eterno. O tempo reitera a cisão original em sua continua divisão, repete a ruptura inicial, o presente eterno é o mesmo de ontem, de hoje ou de amanhã, cada um diferente e único.¹⁴⁷

Os índios nas missões trabalhavam para a igreja, produziam ornamentos que combinavam com as peças sacras que chegavam da Europa. Se antes cultuavam o sol, a lua, os ciclos da natureza, tiveram de adaptar-se a um novo saber. O índio não tinha noção do pecado, de inferno. No seu presente coexistiam o passado e o futuro, não tinha idéia de dualidade, e num mesmo instante em que este leque de informações o transforma irreversivelmente, as concepções do tempo no mundo das idéias também se transformam.

O que define a imperfeição, a queda, é a constante mudança, imperfeição definida pelas noções de finitude, reversibilidade e heterogeneidade. O tempo separa cada minuto, são todos eles únicos e distintos retirados da unidade. Nesse contexto a história é vista como queda.¹⁴⁸

O *ñandutí* como fenômeno transcultural, revela o tempo primitivo, mas o *ñandutí* na história de Severina faz pensar na possibilidade da diferença entre um e outro produto, e também nas histórias das suas anônimas executoras. Esta leitura traz à frente do cenário uma inovação ao conceito temporal, introduzida

¹⁴⁷ PAZ, Octavio. Op. cit. pp. 32.

¹⁴⁸ Op. cit. p.p. 32.

entre os elementos assimilados a partir da conquista. A idéia de que um conjunto de círculos unidos entre si acabam por formar uma unidade, originando uma toalha, um véu, uma peça de vestir, inclusive belíssimos vestidos de noiva, pode estar inserida na familiaridade cognitiva da sociedade que o incorporou.

A renda tem uma transparência delicada, não apenas vistosidade - afirma Josefina Piá -, uma renda rica em sua arquitetura global e em seus detalhes, o seu único defeito é a sua delicadeza, a sua limitação prática.

Cada pieza de ñandutí es un *noli me tangere*. Aún tejido con hilos gruesos, no es para usar con frecuencia. Tejido con hilo fino o seda es algo para ver y no tocar, es un encaje hecho con los cristales de nieve.¹⁴⁹

O círculo vazio e o raios situam efeitos no meio do caminho para fundamentar-se em imagens, os saberes novos como diferença e pluralidade, revolução e mudança, história. Uma forma de inscrever um meio termo, entre o saber original e o adquirido. O *ñandutí* como fenômeno transcultural já não revela o tempo primitivo mas a passagem para um novo saber uma vez que o sujeito que o produz não é mais o indígena e sim uma sociedade multiétnica, é o produto da modernidade que tece seus objetos simbólicos por entre as articulações socioculturais as quais pertencem.

Severina retorna ao seu *ñandutí* chocada com as adversidades que a modernidade lhe deparou. Conformada com a impossibilidade de participar dos eventos da procissão aceita a sugestão do padre e tece uma toalha nova para o altar de Nossa Senhora. Seu processo de reconciliação consigo mesma é tornar-

¹⁴⁹ PLÁ, Josefina: "Ñandutí. Encrucijada de dos mundos". Op. cit. pp. 56- 73.

se imóvel, fluindo por um artesanato com que estranhamente se identifica, sempre igual a si mesma¹⁵⁰.

O *ñandutí* para Piá, é a renda de Tenerife, ao ser trasladada a estas latitudes encontra eco e ressonância no espírito da mulher do povo. O *ñandutí* é um poema que presentifica o passado na imortalidade da sua tradição. E presentifica o futuro, ao ser o que não é: uma perfeição ideal. A transculturação sempre insuficiente e incompleta, está inserida na truncada linguagem da modernidade e os diversos caminhos de uma unidade que se transforma na dinâmica velocidade contemporânea.

A mulher do povo adota o *ñandutí* como uma linguagem, assim entende Josefina Piá. Uma linguagem esperada, e na qual pode expressar saudade, sonhos e solidão. A mulher paraguaia nunca teve companheiro - em qualquer uma das suas conotações - nem na esfera do tempo tribal nem cristã, e sobretudo após a guerra de 70:

Es el encaje de Canarias, que aqui sufre o experimenta modificaciones técnicas y "ecológicas", dicen los antropólogos. Pero los antropólogos no explican porqué la mujer paraguaya acoge ese encaje como un mensaje inagotable y en él deposita su ansia de transfiguración, de sublimación, que es la poesía.¹⁵¹

A narrativa de "La pierna de Severina", focaliza outras leituras sobre a toalha da protagonista, o *ñandutí* de Severina é como o futuro para Octavio Paz, um eterno fazer-se e desfazer-se buscando o rosto radioso, o próximo, o rosto que nunca veremos. A metáfora desta renda como poema último do Paraguai é o

¹⁵⁰ "Todas as sociedades, exceto a nossa, imaginaram mais além, no qual repousa o tempo, por assim dizer, reconciliado consigo mesmo: já não muda porque, tornado imóvel transparência, cessou de fluir ou porque, ainda que flua sem cessar, é sempre igual a si mesmo. Estranho triunfo do principio da identidade : desaparecem as contradições porque o tempo perfeito é intemporal ". Paz, Octavio. Op. cit. pp. 27.

¹⁵¹ PLÁ, Josefina: "Ñandutí. Encrucijada de dos mundos". Op. pp. 73

possível poema universal se esquecermos a retórica e observarmos as suas imagens:

En efecto, cuando se habla del Paraguay en el exterior, en América en general y en la meridional en particular, surge de inmediato para caracterizar este país - antes que sus grandes ríos, sus cataratas magníficas (de las cuales, la imponente *Canendiyú* quedará seco en breve plazo, debido a las obras hidroeléctricas de Itaipú)¹⁵² sus selvas (hoy ya bastante raleadas) o su flora increíble - el esquema solar del encaje típico: el ñandutí.¹⁵³

Como no calendário azteca, o sol incaico, o guarani teve no *ñandutí* a imagem do círculo temporal com a diferença de que este foi trazido pelo europeu e aqui sofreu um impacto transcultural que deu lugar a sua subsequente origem metafórica. A toalha está no texto "La pierna de Severina" como que lembrando o quanto esta relação precisa ser revista. O processo das relações de cultura em um país que tem em sua língua uma das grandes incógnitas da sua fonte cultural e que ainda merece estudos de profunda natureza teórica.

O que queremos constatar é que a narrativa de Josefina Piá, e a realidade que descreve em seus contos do "Dintorno y sus gentes", coincidem num mesmo projeto crítico: a aventura de uma realidade que em si mesma ajuda a resgatar aquilo que o vácuo da ruptura moderna não tinha conseguido propor claramente. Neste sentido, alguns dos seus contos permitem uma leitura crítica sobre a modernidade, sobre como esta realidade se apresenta, a começar pela linguagem. Um regionalismo que abrange desafios que ainda haveria que desvendar: o *yopará*, por exemplo, uma mistura cinzenta, uma zona neutra, um "idioma" que não é uma coisa nem outra¹⁵⁴.

¹⁵² o texto é anterior à construção da represa

¹⁵³ Op. cit. pp. 59

¹⁵⁴ Nem espanhol nem guaraní. O idioma é um terciário no contexto bilingüe. Ver PLÁ, Josefina em "Bilingüismo y tercera lengua en el Paraguay". Op. cit. pp.7-35.

O conto "La pierna de Severina" descreve um mapa particularizado sobre os limites da sua geografia espaço-temporal. A perna que falta em Severina lembra a ruptura que tem causado a modernidade, sua vida desejosa de participação parece a síntese de uma trajetória que deveria ser situada num plano histórico, porém dentro de uma dimensão crítica capaz de assinalar a incapacidade de qualquer hegemonia.

A aproximação dolorosa e indesejável sobre aquelas zonas complexas que o modernismo conformou-se em negar, assinalam para a crise da modernidade - crise da maior importância porque justifica sua existência- no processo que permite restituir à tradição o que lhe foi negado, é possível que isto só pudesse acontecer a partir da sua negação, do seu rechaço. Se víssemos o rechaço do rechaço como uma das formas repúdio ao movimento moderno, veríamos que o paradigma da tradição da negação é o meio que abre as comportas de uma verdadeira afirmação. Não é uma afirmação que represente um retorno, da mesma maneira como quando Severina de volta ao seu *ñandutí*, não é mais a mesma tecedora; trata-se de uma visão mais realista sobre o nosso processo civilizador e todas as suas conseqüências.

Parece que o projeto moderno não cabe como conteúdo porque existem diversidades que este projeto não comporta, não abrange os milhares de paradigmas que se tem proposto. A dificuldade de Severina em andar é "solucionado" por meio de uma sutil mutação, como se estivesse negando uma das bases do projeto moderno, a renovação integral da sociedade. Se ela (Severina) é um pré-sujeito, o subalterno que se dilui no paradigma moderno como seqüela dessa mesma modernidade, seria o subalterno que não participa,

não acompanha, não anda e nem adquire a perna, produto elaborado graças à tecnologia que a modernidade oferece ambigualmente.

Em minha leitura, o termo fraturado torna-se imagem no conto "La pierna de Severina", quando a protagonista volta ao seu *ñandutí* após ter experimentado a realidade do mundo moderno. Tecendo, imagino Severina buscando uma forma de seguir habitando a zona conflitiva que significa ser *alguém*, e não *algo* dentro do que este mesmo mundo transformou dentro dela. Para Severina pode ser o lugar onde ela vive seu ponto de transformação ou metamorfose. Este lugar tornar-se-ia espaço de consumação que incapacitaria qualquer redenção; por mais belo que fosse o "produto" oferecido.

A toalha de Severina, parece ser uma representação figurativa, que mostra a relação que se processa num tempo ainda contemporâneo, o jogo do confronto social e seus diversificados saberes. O *ñandutí* que tece Severina é como se fosse um poema concreto *escrito* e ofertado à Virgem Maria. Não é de fato uma toalha plana, desligada da sua simbologia na história. A oferenda, tal como a oferenda ancestral aos deuses, pode ser significativo em seu *ñandutí*, nele habita o seu sentir, a sua sensibilidade, o seu "*ñandú*".

A ciência, a filosofia, as formações ideológicas em geral, assumem, devido ao crescimento econômico, uma função muito mais relevante e decisiva no desenvolvimento e na transformação da sociedade. O texto tem a possibilidade - seja literário, poético - de **participar** desse processo em constante mutação. Textos como "La pierna de Severina", podem ser *lidos* como sintomas de uma mutação profunda da cultura, e da base econômica da sociedade, embora a relação entre essa "superestrutura" tão delicada chamada texto, e o processo econômico-político, nem sempre seja muito transparente.

A leitura do *ñandutí*, e mais especificamente, o *ñandutí* de Severina, talvez exija uma *leitura* mais intensa sobre a transformação daquilo que conhecemos como sociedade cultural. Precisamos nos perguntar como, de que maneira o *ñandutí* representa uma cultura, e como uma *fábula* semelhante à história de Severina, em que - a protagonista - não consegue ser aquilo que deseja, aponte para o conto, como um dos tantos *relatos* necessários, para corroborar a importância do quanto um determinado texto, deveria ser inserido, de alguma maneira, no universo da *transculturação* narrativa.

Josefina Plá merece ser mais conhecida, por ter sido uma das primeiras a visualizar a porosidade das fronteiras que contextualizam o ser moderno, neste conto, ela parece simbolizar em uma personagem, não só as conseqüências das hibridações entre culturas, mas também, a evidência da impossibilidade hegemônica na modernidade.

Nestor Garcia Canclini, lembra que as vanguardas intensificaram a procura pela autonomia da arte, no entanto, coexistiu a essa tendência a corrente que inseriu a revolução artística no universo social, uma corrente que pensava que a revolução artística só seria possível se existisse a revolução social. Trata-se da combinação vanguardista com outros movimentos da modernidade, como, por exemplo, o movimento de renovação na terra *guarani*.

A junção da revolução artística com a revolução social é uma tendência em que a liberdade estética cruza com a responsabilidade ética. Josefina Plá é uma das artistas engajadas na possibilidade de aprofundar a autonomia da arte e ao mesmo tempo, inseri-la novamente na vida ao promover as experiências cultas em fatos coletivos.

Da miscelânea latino-americana emergem os produtos híbridos produzidos pelos encontros e desencontros, neste contexto, Josefina Piá nos estende uma *toalha*, como se quisesse complementar o cenário, o mesmo cenário apresentado por Canclini (em **Culturas Híbridas**) e seus exemplos mexicanos e argentinos na dramática teatralização que representam o culto, o popular e o massivo.

III. YOPARÁ: FENÔMENO TRANSCULTURAL

O *yopará* é formado de um léxico muito rico e variado de palavras que misturam espanhol e guarani. No Paraguai as palavras se misturam da mesma forma como se misturam as raças que compõem o seu povo. O *yopará* é muito mais do que uma linguagem cheia de *gírias*, termos populares como "ningó", "mbaé", "picó", "luego", "kuera", "maera, etc. nascem do anseio de encontrar um consenso e uma identidade. O uso popular abriga palavras e/ou frases com raiz espanhola que terminam em guarani, e vice versa. A mistura produz uma palavra nova como por exemplo *de barte que* significa a toa, sem serventia, e provém do termo espanhol *de balde*. *De barte nomá vo te preocupá jhina...* (A toa você está se preocupando...). O termo *maera*, por exemplo, vêm do espanhol *manera*. *Mbae maera picó reipotá pe camisá ?* (De que maneira você quer a camisa?). Em espanhol podemos dizer: *el señor vino luego* (o senhor veio logo), em *yopará*, a mesma frase: *el señor vino luego* significa: o senhor veio de fato¹⁵⁵.

A sociedade hispano-guarani cresceu, e se alimentou da reciprocidade entre duas línguas até alcançar na dimensão estética e humana uma nova linguagem, uma linguagem equacionada por similaridade e contraste: o *yopará*. Josefina Piá aborda o polêmico tema do bilingüismo a partir de uma perspectiva analítica, abordado num ensaio: "El bilingüismo y tercera lengua en el Paraguay"¹⁵⁶. Sua maneira de trabalhar este tema segue estritamente o critério da

¹⁵⁵ Para dizer a mesma coisa em espanhol diria: *el señor vino, desde luego*.

¹⁵⁶ PLÁ, Josefina: "El bilingüismo y tercera lengua en el Paraguay". Op. cit. pp. 7 a 35.

pesquisa bibliográfica, ainda que as dificuldades, perdas e manipulações de diversos materiais relativos ao tema tenham sido enormes, ela consegue uma compilação interessante sobre o bilingüismo em sua relação com a literatura e o teatro.

Josefina Plá aproveita a circunstância de estar num lugar como o Paraguai para percorrer o trajeto histórico dos seus conterrâneos, embora demonstre um certo distanciamento enquanto a juízo de valores deixa marcas oriundas da sua origem¹⁵⁷. Apesar de assinalar para o *yopará*, não aprofunda além de uma morna superfície, é nos contos como os do "entorno" que visualizamos a intensa relação de conflito e coexistência entre as duas línguas, revelando as articulações e os processos dessa mistura.

No ensaio sobre bilingüismo, Josefina Plá explica que a narrativa paraguaia em espanhol está relacionada a uma situação de coexistência, uma situação de conflito real ou imaginário com a literatura em guarani. Desde a primeira fundação - século XVII - até a independência, a literatura popular em suas manifestações cultas foi ínfima ou ausente, e assim foi até meados do século XIX.

Entre 1700 e 1727 os Jesuítas implantam a imprensa, os sermões nas missões costumavam ser em três línguas: latim, espanhol e guarani. Eles foram os precursores na edição de textos em vernáculo. A literatura missionária oferece perfis muito interessantes como fenômeno de transculturação pelo fato de ter instrumentalizado a fala indígena no sentido de elevá-la à categoria de idioma escrito. Segundo Josefina Plá, não num plano de igualdade com relação às outras línguas, mas com relação ao espanhol, não apenas como instrumento

¹⁵⁷ A fala dos personagens de Josefina Plá são em *yopará*, guarani e/ ou espanhol, quem narra raras vezes se afasta da língua cervantina.

cotidiano, mas também como órgão literário.

Após a expulsão dos Jesuítas os indígenas se desinteressaram pela literatura religiosa. Mesmo assim, o bilingüismo seguiu mais firme na literatura teatral. Um século após a saída dos padres da Companhia de Jesus, os índios ainda representavam as ingênuas peças de teatro aprendidas nas missões. Este teatro também vigorou até fins do século XIX, seguindo o sistema de encomendas. A língua que predominava em todos estes casos era o guarani.

O espanhol e o guarani na colônia - séculos XVII e XVIII - tiveram seus percursos e evoluções. Durante dois longos séculos o idioma espanhol não sentiu necessidade de expressão literária, ficou reduzido à área vivencial. O guarani, por sua vez, também não, limitado - segundo Josefina Plá - pela característica própria de língua falada em seu âmbito sociocultural. A narrativa guarani, dentro de uma estrutura conformista da sua sociedade, não apresentou expressividade alguma, porque funcionou, para seus autores, como uma criação em língua estrangeira.

El uso de la lengua aborígen más allá de lo familiar y cotidiano se dio en los sermones y cánticos piadosos; pero estas expresiones eran de origen culto; obra de misioneros, no de indígenas. (...) rigió el teatro piadoso o edificante, de texto mayoritariamente en guarani. (...) esos textos fueron en muchos casos objeto de reelaboraciones parciales, de espontáneo aporte popular.¹⁵⁸

A mulher guarani, educava seus filhos em sua própria língua. Inicialmente eram elas as que cuidavam dos filhos mestiços e lhes ensinavam o guarani porque as mulheres espanholas demoraram para chegar às colônias. Desde a infância a mulher indígena tinha tarefas distintas às atribuídas aos homens, com

¹⁵⁸ PLÁ, Josefina: "El bilingüismo y tercera lengua en el Paraguay". Op. cit. pp. 7 a 35.

seu espaço de atuação restrito ao lar. Este detalhe permite entender o predomínio da fala autóctone no lar e na formação dos descendentes.

Não se trata apenas da comunicação cotidiana das classes menos favorecidas, mas estudando documentos da época, Josefina Plá, nos informa que mesmo aquelas mulheres pertencentes às classes superiores se recusavam a falar espanhol, ou resistiam a falar porque não o dominavam. Isso para ela, não foi uma desvantagem lingüística feminina, uma vez que este fato deu forma a uma educação cujo início irá marcar o perfil da massa mestiça. A desvantagem consistia em que, nestas circunstâncias, o domínio do idioma espanhol ficava reduzido aos homens, já que era praticamente nulo o número de mulheres que falavam espanhol.

Durante a independência, a elite falava o espanhol e o povo, o guarani-parlante. Ambos evoluíram sobre seus próprios conteúdos culturais. Os que falavam espanhol não interagem com outras nações que também falavam espanhol, seu âmbito - escreve Josefina Plá - se imobilizou e se restringiu. O guarani se estendeu de novo, não mais em profundidade, mas em superfície, graças ao crescimento populacional. Gaspar Rodríguez de Francia enclausurou o país pouco depois da independência (1811 - 1840). Sem comunicação com as nações estrangeiras, o Paraguai falou, quase que apenas só em guarani, e isso demorou até o governo de Carlos Antonio López (1844 - 1862).

Dom Carlos, o estadista presidente, pai do futuro Marechal López (1862-1870) foi um homem instruído, seu governo buscou colaboradores em todos os cantos. Por um lado, se uniu aos conhecedores do guarani para poder falar com o povo, por outro, se aproxima dos cultuadores do espanhol, servidores de uma

maquinaria sócio-política, e que reconheciam neste idioma a herança histórica e indivisa como o resto da América hispânica.

O espanhol era visto como órgão natural das relações de poder, e como língua de comunicação com o exterior. O espanhol passa a ganhar seu espaço definitivo sobretudo graças ao incentivo à alfabetização e às idéias progressistas de Dom Carlos.

Na guerra da tríplice Aliança (1864-1870), o guarani vai adquirir um lugar definido, pois ele representa uma arma a mais para a defesa paraguaia contra os inimigos, e passa também a ser visto como símbolo da unidade nacional.

Y poco después aparece, por primera vez también, la literatura profana en guaraní, en la prensa de guerra. Notas, noticias, versos, diálogos en vernáculo, o en un lenguaje mixto de guaraní y castellano, ocupan parte del espacio en *Cabichuí*; la totalidad, en otros periódicos de trinchera.¹⁵⁹

Após a guerra que aniquila o país, surgem fatores a favor e contra a expansão do guarani. Segundo Josefina Plá, Isso foi positivo porque as classes que perderam seu lugar de prestígio social com a guerra, não retornaram aos seus lugares anteriores depois da guerra. O fator negativo se deve ao analfabetismo, e a conseqüente destruição do sistema educativo.

El guarani, sin embargo, ha mostrado su efectividad en momentos cruciales como vehículo de cohesión espiritual y expresión de estados emocionales a cierto nivel; y esta experiencia ya no la olvidará, aunque la situación de posguerra no contemple de inmediato un lugar para el guaraní escrito.¹⁶⁰

A posição a favor do espanhol na questão do bilingüismo é defendida pelas *minorias ilustradas* que viviam no exterior e que viajam ao Paraguai e aí desenvolvem um trabalho de "castelhanização" do país. Essas minorias eram

¹⁵⁹ PLÁ, Josefina: "El bilingüismo y tercera lengua en el Paraguay". Op. cit. pp. 14.

¹⁶⁰ Op. cit. pp. 15.

profissionais: médicos, jornalistas, advogados, professores, que constituíram a elite dirigente, e tinham o ensejo comum de colaborar na reconstrução nacional, sobretudo a partir de iniciativas culturais como a criação e a difusão literária. É interessante observar que os profissionais no Paraguai, mesmo antes da guerra de 70, não eram só "mestiços" de língua espanhola que foram estudar na Europa e voltaram, mas eram também europeus que vieram radicar-se na América¹⁶¹.

A minoria constituída pelos hispano-falantes e imigrantes europeus de maneira geral, sentem curiosidade e simpatia pela cultura tradicional nativa, ainda que tal empatia nasça de uma visão romântica e/ou pitoresca. Nos jornais são publicados anônimos ensaios métricos bilingües que combinam, nas duas línguas, letras de cantos religiosos de épocas passadas.

No es difícil hallar en la prensa de esa larga época composiciones en verso - difícilmente podremos llamarlas, en el noventa por ciento de los casos, poemas - en las cuales se incrustan palabras guaraníes; y hasta frases, en las cuales el romanticismo inmigrante halla un aliciente exótico por la sonoridad inédita o el misterio del concepto. Esa inclusión sería una reminiscencia del arcaico prurito mágico: adueñarse de la palabra es adueñarse de un poder, o de un secreto.¹⁶²

O *mundonovismo* alcança a América por volta da década de 20 do século XX, após o término da primeira guerra mundial, surge um reflexo longínquo do movimento universal que revê valores e se autodetermina. Para Josefina Plá é quase um *neo romantismo americano*; este movimento identifica o *exotismo em distância temporal* investigando o passado.

Naquele momento o precursor da narrativa guarani em teatro é Francisco Martín Barrios, que "*preconiza as virtudes do vernáculo como veículo da*

¹⁶¹ Em *Yo el supremo* (1974) - obra de Augusto Roa Bastos sobre o Dr. Francia - é evidente a "dominação científica" que profissionais de origem estrangeira, da medicina, biologia e botânica, desempenharam em território paraguaio, mesmo a contragosto do *Supremo* ditador.

¹⁶² PLÁ, Josefina: "El bilingüismo y tercera lengua en el Paraguay". Op. cit. pp. 16.

autenticidade expressiva do ser e do fazer popular"¹⁶³. Depois de Barrios vieram outros autores de teatro em guarani citados por Josefina Plá. Mas é Julio Correa que na época da Guerra do Chaco vai dar ao guarani a dimensão social e humana que o guarani ainda não tinha¹⁶⁴. Josefina Plá diz que no teatro de Correa o guarani se torna, pela primeira vez, o que deve ser: "*cauce analítico da psique nativa*"¹⁶⁵. Correa escreveu contos e poemas sociais em **Cuerpo y alma** (1943), foi autor, ator e diretor de teatro, seus mais conhecidos dramas e comédias em espanhol e guarani são: **Terehó jey frentepe, Karú poká, Sandía yvyvy, Karaí Ulogio, Ñande mbaerá ' yn, Sombrero Ka'á**, etc. Correa aborda a *situação*, cativa o público e toma conta do cenário.

Durante a guerra com a Bolívia¹⁶⁶, a língua guarani ascendeu outra vez e chegou a assumir intensa responsabilidade ao se mostrar como elemento unificador do coletivo emocional da nação. A narrativa guarani surgiu na retaguarda, sobretudo no teatro em guarani cujos temas refletem uma situação diferente à da guerra de 70:

Por primera vez el hombre del pueblo paraguayo hace sentir sin retórica su dolor de marginado; alborea en él una conciencia de sí mismo, lleva la carga de un destino. El teatro de Correa, además, tuvo un valor reactivo importante: reveló que el ángulo

¹⁶³ Op. cit. pp. 16.

¹⁶⁴ O uso do guarani na dramaturgia era a melhor forma de chegar a um público mais abrangente, o teatro de Correa obtém grande sucesso, nesse período o espanhol entra numa espécie de recesso temporário enquanto que a poesia popular era em espanhol, mesmo em Correa. O sucesso de Correa no teatro é superior do que outros autores como Luis Rufinelli, Félix Fernández, Rigoberto Fontao Meza, Roque Centurión Miranda, e Josefina Plá. Estes dois últimos escreveram juntos a obra **Episodios chaqueños** em espanhol e guarani, posta em cena no teatro Granados em Assunção em 29 de novembro de 1932. Esta obra abre a nova trajetória da dramaturgia paraguaia.

¹⁶⁵ PLÁ, Josefina: "El bilingüismo y tercera lengua en el Paraguay". Op. cit. pp. 25.

¹⁶⁶ "Se dice que los paraguayos habían emprendido la lucha mal equipados, sin armas, con porras en las manos, pero que al celebrar la victoria en Asunción todo el arsenal bélico boliviano se encontraba ya en su poder. Fue en realidad la población india del país, profundamente conocedora de los secretos del Chaco, la que consiguió la victoria para su patria. Sólo los indios sabían, por ejemplo, dónde se podía encontrar agua potable en la selva, y sólo ellos eran capaces de conducir a las tropas hasta los manantiales; mientras, los soldados bolivianos morían de sed en la maraña del *infierno verde*." Ver MALMBERG, Bertil em **La América hispanohablante: unidad y diferenciación del castellano**. Madrid. Ediciones Itsmo. 1974. pp. 261.

desde el cual se venía enfocando al hombre de la tierra era falso, convencional; dejó al descubierto la razón por la cual sonaba a retórico y a hueco el discurrir de la mayoría del teatro anterior, no sólo en castellano sino también en guaraní. Al protestar, al afirmarse como individuo, el personaje rompe el molde convencional en que le venía encajado; se convierte en *agonista*, en hombre que sufre y se revela.¹⁶⁷

O teatro de Julio Correa serve como um divisor de águas para a narrativa em guarani. Isso ocorre porque consegue trazer ao cenário nacional a realidade de um povo marginalizado, expressando a linguagem familiar do povo, e ao mesmo tempo se faz hermético à classe dos poderosos, o autor dribla desta maneira, os jogos de dominação social. A farsa do teatro de Correa representa, portanto, um marco para a literatura¹⁶⁸ em guarani.

Cabe lembrar que para Josefina Plá, a poesia não é poesia guarani, mas poesia em guarani :

La poesía en castellano ha conseguido, a través del grupo del 40, alcanzar el nivel de la repetida autenticidad dentro de módulos más actuales. Sigue presentando como característica la ausencia total del guaraní, ni aún como aliño de la poesía de tema local (...) la poesía en este tramo, busca sus motivaciones al nivel confidencial o de los temas universales; pero si ello es cierto para algunos de estos poetas, no lo es para los otros, como Herib Campos Cervera o Elvio Romero. La verdad es que el motivo social no galvanizó poesía en guaraní.¹⁶⁹

Correa escreveu poemas irados de rebelião civil, versos em espanhol que segundo Plá, calaram fundo no coração do povo. Herib Campos Cervera, filho de pais espanhóis e cunhado de Josefina Plá, escreveu artigos teóricos sobre o

¹⁶⁷ PLÁ, Josefina : "El bilingüismo y tercera lengua en el Paraguay". Op.cit. pp. 25.

¹⁶⁸ Sobre o uso literario do guarani, Malmberg escreve: "Seria natural que la literatura guarani supusiese una continuación de las tradiciones orales indígenas, e implicase la conservación de canciones y leyendas de la época precolombina. Por el contrario, se emplea el guarani en imitaciones directas, tanto en verso como en prosa, de modelos españoles, llegando tan lejos este celo mal orientado que se traducen obras literarias del español ". O autor cita obras como *Hans e Greta*, poesias de Lope de Veja, e até a tradução do Epos *Martin Fierro*. MALMBERG, Bertil em **La América hispanohablante**: unidad y diferenciación dei castellano. Op. cit. 269.

¹⁶⁹ PLÁ, Josefina : "El bilingüismo y tercera lengua en el Paraguay". Op. cit. pp. 27.

guarani exaltando a sua importância como instrumento expressivo, tal entusiasmo teria sido provocado justamente pelo êxito das obras de Julio Correa:

.. es verdad que Hérib Campos Cervera y Roa Bastos escribieron versos en guaraní. (Roa Bastos escribió inclusive un poemario, perdido¹⁷⁰). Pero si estos poemas no pueden por cierto anotarse en la poesía popular; tampoco constituyen una vertiente poemática personal. Representan sólo el ejercicio de los poetas en un idioma querido en el que quisieron medir la fuerza expresiva del lenguaje.¹⁷¹

Barrios, em 1922, foi precursor de Correa, e buscou demonstrar que o guarani também poderia expressar o homem da terra. Junto com Barrios, Correa reclama o atributo exclusivo à língua nativa. O guarani, na obra de Correa é o mágico desvendador dos mistérios da alma nacional.

Para Josefina Plá, este fato é bastante verídico, não só porque o guarani possui essa virtude por si mesmo, mas sobretudo porque o público - a massa - que assiste ao espetáculo, ou a quem se dirige esta literatura, não domina bem o espanhol. Por isso os conceitos transmitidos na fala popular alcançam mais direta e profundamente seu público. Entendo que há um elemento que se transmite na linguagem e com o qual o público facilmente se identifica: o humor da língua.

Apesar da obra de Julio Correa ter sido uma violenta reação ao narcisismo *cultural*, este não sucumbiu. Nesse meio, alguns autores buscavam uma evasão à pressão psicológica (a vitória na guerra) criando outra perspectiva crítica. A prosa de Casaccia Bibolini¹⁷² experimenta a intimidade psicológica do homem como ser contraditório, ou seja, o paraguaio buscando a sua unidade ontológica. Os críticos

¹⁷⁰ **El naranjal ardiente** (1960).

¹⁷¹ PLÁ, Josefina : "El bilingüismo y tercera lengua en el Paraguay". Op. cit. pp. 27.

¹⁷² Piá cita Bibolini e a sua obra **El Guajhú** livro de contos publicado a fins da década de 30 a 40.

da narrativa contemporânea paraguaia - inclusive Josefina Piá - consideram os contos de **El Guajhú**¹⁷³, tanto desde o aspecto cronológico, como pela sua estrutura temática e estilística, o ponto de partida da narrativa contemporânea no Paraguai.

A travessia de enlace entre dois mundos produz uma linguagem simples sem nenhum refinamento livre de normas mas com vontade de dar forma ao impulso de comunicar-se, e como resposta a uma necessidade intensa de identidade nacional¹⁷⁴.

Uma das questões para desconstruir o mito do bilingüismo paraguaio parece estar contido na fórmula que Josefina Piá apresenta em textos narrativos mais específicos, este fato parece evidente quando funcionaliza o comportamento lingüístico das suas personagens numa gama heterodoxa de comunicabilidade. O dialogismo com línguas diferenciadas perante a constatação objetiva ao dar ênfase à mistura do espanhol com o guarani. O equilíbrio só se estabelece graças ao plano sociocultural da organização lingüística, a questão é problematizada de forma anedótica em função do que se pressupõe ser a intenção do sujeito. Um exemplo :

¹⁷³ Gabriel Casaccia escreveu este conto em 1938 e significa "o uivo". Uma coletânea de contos onde a personagem camponesa se despoja da sua máscara romântico-idealista com que tinha transitado pela imensa maioria da narrativa anterior, e se apresenta despido como realmente é, um despossuído sujeito fronteiriço entre a racionalidade incipiente e a magia cativante. Francisco Pérez-Maricevich escreve : " Ya no se aniquila en la perversa alienación partidista de la ideología de tejas abajo de su autor, sino que vive y muere inmerso en su hemisferio de alucinaciones y resentimientos individuales (detrás sin embargo, se adivina nítida la estructura social de la que proviene y que le sostiene" Ver PÉREZ-MARICEVICH em **La poesía y la narrativa en el Paraguay** Op. cit. pp. 39-40.

¹⁷⁴ O desejo de elevar a literatura (sobretudo a poesia) em guarani ao cenáculo provoca controvérsias, como por exemplo o fato que afirma que o guarani é mais poético, Josefina Piá retruca dizendo que isto não procede pois para quem não conhece o espanhol, uma *saeta* andaluza não significaria grande coisa, ela esquece que este debate não caberia para língua alguma a não ser dentro do espaço de recepção a que pertence. A opinião da autora está no ensaio : "El bilingüismo y tercera lengua en el Paraguay". Op. cit. pp. 23.

TRAS¹⁷⁵ tanto sufrimiento, Doña Raquel creyó haber acertado, esta vez. Tomó a una mujer fea, flacuchenta, desdentada, barrigona. No le agradaban las sirvientas viejas, porque para achaques le bastaba con los suyos; pero transigió con la esperanza de que ésta por razones que estaban a su parecer bien patentes se hallaría libre de tan odiosa costumbre como la del filo¹⁷⁶.

Durante unas semanas todo fue bien. Doña Raquel no se sentía feliz del todo con aquella figura contrahecha junto a sí: pero cerraba los ojos y se resignaba. Hasta que una mañana, justamente cuando Doña Raquel empezaba a creer que había llegado por fin su descanso, y mientras con el corazón lleno de radiosos propósitos de limpieza pensaba en la fecha, ya próxima, de la primavera, y preparaba unos ravioles, la sirvienta pidió audiencia.

- Ete..**nicó** la señora...yo quiero saber si tamién vo me va mandar a la maternidá... Doña Raquel se le quedó mirando como si le hablase en payaguá. La otra le explicó:

- La otra patrona, cada ve me ha conseguido para entrar en la maternidá. Y si vo me va conseguir tamién me voy quedar, sino **catú** fin de mé me voy tener que rebucar, **jhina**.

Doña Raquel no salía de su estupefacción.

- Pero es que vos?...vos?...

Y recurrió a un ademán universal, porque las palabras se le habían quedado atascadas en la campanilla. La vieja corroboró:

- Y sí, la señora.

- Y...es el primero ?...

- Qué esperanza la señora. Tengo seis. Dos mellizo primero y luego dos melliza y dos mellizo después. Y el doctor **nicó** dice que es peligroso que esta vuelta sea tamién mellizo, porque quiere repetir, **jhina**

- Pero vos me dijiste que no tenías compañero...- balbuceó, agónicamente, Doña Raquel.

- Y no, la señora. No tengo. Lo hombre **catú**, son muy j....

Doña Raquel renunció a más averiguaciones. Pensó que cuando una mujer vieja, fea, tuerta, flaca y sin dientes se las apaña para tener seis hijos dos a dos, el mundo debe andar cerca de su consumación.¹⁷⁷

Os termos *Nicó, catú, ningó, luego e jhina (yopará)* na tradução literal não tem aparentemente nenhuma função, mais parecem espaços vazios para dar tempo ao locutor para poder pensar seu próximo argumento, ou para deixar bem claro seu enunciado, uma forma de corroborar o que está sendo dito, um outro aspecto nestes termos é que eles conotam um efeito de intimidade emotiva.

¹⁷⁵ No texto original a palavra "tras" está em maiúsculo.

¹⁷⁶ O termo *filar* significa namorar.

¹⁷⁷ Fragmento de "El mirlo Blanco" (1950) em **Cuentos completos**. Op. cit. pp. 257- 259.

O texto expõe a diferença de classes entre a patroa e a empregada, a dificuldade comunicativa é solucionada quando uma se aproxima da linguagem da outra. O uso do guarani ou do espanhol no Paraguai está relacionado a normas sócio-lingüísticas, a fala cotidiana é um *mutatis mutandis* tentando seguir um denominador comum. No interior o paraguaio fala em guarani, expandindo e solidificando um guarani diferente do original, ao tempo que se apropria de termos desconhecidos nesta língua, mas que o espanhol e a modernidade, vem acrescentando ao léxico indígena. A zona urbana constituída pela capital, Assunção e arredores é domínio do espanhol mas sobretudo do *yopará* ou híbrido. O texto de Piá contém um encontro bastante comum no país, a tentativa de aproximação de universos que o povo processa até hoje.

Por um lado, o paradigma verdadeiro é aquele que permite nunca ser definitivo, por outro, o paradoxo, mas neste caso, se trata de um paradoxo que permite avaliação porque contém uma relação de coerência interna - muito próxima do fazer criador. O ato criativo nasce de uma relação resultante da junção entre o metadiscurso e o discurso-objeto, como pode ser visto neste fragmento: *Doña Raquel se le quedó mirando como si le hablase en payaguá. La otra le explicó...*

O metadiscurso é justamente o paradoxo da linguagem. Na coerência interna do primeiro reside a razão de ser da segunda: *Pero vos me dijiste que no tenías compañero... - balbuceó, agónicamente, Doña Raquel.*

No mundo real não existe uma linguagem de pura observação - sem pólos da idéia -, no imaginário a experiência neutra, mesmo condicionado pelo paradigma em que o narrador se insere, consegue um distanciamento e muda também o nível da sua própria experiência sensorial. Para cada imagem,

estabelece a sua comunicabilidade e cria seu paradigma: *Doña Raquel renunció a más averiguaciones. Pensó que cuando una mujer vieja, fea, tuerta, flaca y sin dientes se las apaña para tener seis hijos dos a dos, el mundo....*

A diferença do modo como o escritor vê o mundo e o próprio mundo em si é seu ponto frágil, a narrativa desafia esta distância, e um paradigma de visão de mundo se constitui. Em Josefina Piá, a escrita busca eqüidistância, e a cada texto um novo paradigma se instala, uma outra visão de mundo se apresenta. Este exercício passa pelo real, mas é no universo narrativo, o lugar onde um novo paradigma é elaborado sem um limite definitivo.

A narrativa provoca o que no mundo real é impossível: a comunicabilidade entre certos paradigmas. O acesso à comunicação fortalece o paradigma e na facilidade de mudar a visão de mundo, a narrativa facilita a mudança de paradigmas. A cada novo paradigma um novo mundo surge no horizonte, a cada conto estamos noutro mundo, mudamos de ontologia, de vida e de lugar, como diria Sena¹⁷⁸, vemos o que não víamos¹⁷⁹ ou vemos de outra forma.

O *yopará*, é um complexo sócio-lingüístico que ainda precisa definir a sua topografia cultural uma vez que necessita ser melhor demarcado apesar das

¹⁷⁸ Apud. PRADO COELHO em Paradigma, Texto e Metáfora - os limites da discussão cultural em **Os universos da Crítica.: paradigmas nos estudos literários**. Lisboa. Edições 70. pp. 101-119. Jorge de Sena num poema de 1969. Outubro, e publicado postumamente (Sena, 1980. p. 102), escreve : "É impossível discutir seja o que for. / Se se tem razão ou não tem/ É totalmente indiferente: / ou se aceitam as regras do jogo, ou se muda de vida e de lugar". Este poema é citado e comentado no ensaio de Neste texto o autor escreve : "De facto, cada um pensa que é relativamente fácil saltar da sua linguagem para a linguagem do outro. E, no entanto, quase sempre é ilusório qualquer gesto desse tipo. Jakobson diria que a noção de idiolecto é absurda, porque, em lingüística, não existe propriedade privada: para eu falar com o outro preciso de aceitar a linguagem dele. Mas, na maior parte dos casos, eu continuo a *falar a minha linguagem através da linguagem dele*. (...) Kuhn(..) fala o mesmo em *comunicação parcial*. E supõe que o problema poderá ser adequadamente debatido se houver a "convicção comum da importância da filosofia da linguagem e da metáfora (Kuhn, 1970)".

¹⁷⁹ "Todo ver é também um "ver que"- a visão é uma mistura de imagens e palavras. Representação de coisa e representação de palavra - mais carga afetiva (como diria Freud) ". Ver PRADO COELHO. Op. cit. pp 71-99.

dificuldades com que se agilizam essas mudanças. O grau de *sincretismo* modifica sensivelmente a reelaboração de valores socioculturais, desde a noção sobre o sacro e o profano até as reinvenções sobre a tradição, estes valores renovados podem ter reforçado o sistema de opressão que como os raios do *ñanduti* instituíram um sistema inquebrantável, uma estrutura dual assimétrica complexa de decodificar.

O desequilíbrio de poder enfraquece as zonas subalternas da sociedade e ameaça a estrutura dual desta matriz, como o espelho que Plá descreve em forma de ficção¹⁸⁰ esta dualidade está muito presente no cotidiano que conhecemos. No cotidiano o povo revitaliza suas lembranças, seu passado, suas tradições. Neste espaço a subcultura nativa empobrece e fica reduzida a uma *geografia cultural* cada vez menor. Isto acontece graças ao fomento dos interessados em sustentá-los naquele lugar, desta forma ficam caracterizados como classe social minoritária no contexto nacional moderno.

Questionar o valor de um modelo de cultura dual, como é o caso do bilingüismo no Paraguai não pode deixar de considerar as zonas nebulosas interculturais, interracialis, e principalmente no interior das classes sociais. Estas zonas fronteiriças podem mudar a composição de forças e invalidar a matriz da estrutura que as construiu. Ou seja, zonas de refugio das marginalizadas glebas socioculturais que dominam cada vez mais o processo independista que os move historicamente, afastados do poder conseguem fazer sobreviver uma autonomia que vai se auto-definindo paulatinamente.

O *yopará* abrange a relação sócio-lingüística entre a língua dominante e a

¹⁸⁰ "El espejo", conto de Josefina Plá citado no cap. 1. Ver **Cuentos completos**. Op. cit. pp. 55-68

dominada, como parte integrante do conflito intercultural, seus aspectos lingüísticos projetam sobre o contexto nacional a manifestação de uma relação assimétrica cujos discursos são o resultado entre práticas discursivas do espanhol e do guarani.

Seguir a trajetória do *yopará*, um "código" subalterno que *funciona* como um elemento cultural é capaz de refletir uma interessante documentação sobre as relações compartilhadas por processos paralelos entre a fala popular (anseios e necessidades) e o contexto nacional (o poder). A literatura neste momento permite extrair informações sobre a peculiaridade lingüística desta região, explorando o fato do quanto a linguagem, graças ao seu nível de estruturação, permanece autônomo a outros elementos.

A ação política na decisão de tornar o guarani idioma oficial junto ao espanhol é relevante na trajetória do *yopará* porque corrobora o grau de independência que o povo sustenta com relação aos demais elementos compositores da sua cultura.

O *yopará* cristaliza um processo histórico de mudança, ruptura com a função de dissolver a enorme diferença entre ambos mundos. A marginalização e deslocamento da linguagem na coexistência e substituição perante a consolidação do idioma espanhol provoca a introdução da experiência na linguagem ao tempo que, a prática do guarani provoca "entraves" ao desenvolvimento, mas, é também o espaço de identificação nacional. O fato de conectar ambos lados passa longe da visão idílica do bilingüismo oficial, o *yopará* por trás de toda articulação política mostra a força que possui uma dada comunidade para buscar com seus próprios meios o estabelecimento de um "consenso".

A hegemonia sociocultural e política encontra no *yopará* o lugar por onde circulam informações apesar de suas assimetrias, um conjunto de práticas discursivas, um jogo central da cultura no eixo da experiência histórica.

O conflito lingüístico é também o reflexo do conflito sociocultural, este conflito começou a partir do contato entre os dois mundos e seguiu crescendo longe do poder, da política e das suas práticas hegemônicas. O *yopará* é também o espaço de interações subjacentes em suas interpretações, não permite limites, geografias definidas, não obedece regras, é uma linguagem diferente das línguas que a originaram.

A valorização do *yopará* à sombra do bilingüismo oficial pode estar relacionada a uma política sociocultural e para avaliar os seus efeitos teríamos que considerar fatores políticos, sociais e econômicos e ver como se interrelacionam neste contexto. Trata-se da fala que caracteriza uma classe que se reconhece híbrida, que aceita normas do grupo dominante mas não abre mão das suas tradições.

Existem forças primitivas no ensejo popular do idioma guarani, a perspectiva que aceita sua mistura como forma de adaptação a uma nova realidade parece consolidar-se historicamente. O uso do *yopará* é majoritário e deve ser considerado um sintoma na tendência paraguaia ao expressar as interrelações de uma sociedade que busca assim identidade, na língua e na cultura.

Aceitar e valorizar a língua autóctone abrange um forte poder emotivo, estendendo este fato a uma hibridação que mesmo não sendo oficial conforma uma terceira língua. Observamos que o *yopará* passa a ser o idioma do oprimido, do subalterno, um elemento que o favorece e o representa.

Em Josefina Plá há um panorama dessa diversidade :

- Pero tu hijo **picó** no se ocupa un poco de vos?¹⁸¹

Gracias, **che memby** - dijo ella¹⁸²

- **Anina upéicha**, mi teniente. Hay que beber de a poquito¹⁸³

- Cierto: **co raé**¹⁸⁴

O paraguaio do interior necessitando relacionar-se com o centro urbano foi levando sua parcela guarani até a cidade e cruzando com o espanhol conformou o *yopará*. A fala popular está muito bem estabelecida nas camadas mais baixas e também no âmago do poder, este foi um detalhe que não escapou aos articuladores do poder, a necessidade popular de encontrar uma identidade e de comunicar-se entre uma e outra classe, interagir o interior com o centro. Eu vejo que quando mais se deu força oficial ao guarani, mais cresceu o espaço de interação, mais lugar para a prática do *yopará*.

A raça guarani é algo que orgulha os paraguaios, mas dizer que se ensina o guarani da mesma forma que se ensina o espanhol não é verdade. Atualmente o guarani se está se fragilizando embora permaneça como idioma íntimo, do lar, do campo, das raízes. Muitos termos em *yopará* podem ser lidos na imprensa paraguaia e são ouvidos no rádio. Por longo tempo, os programas ofereciam na maioria dos programas de TV um espanhol com sotaque nada paraguaio, eram programas de outros países como Venezuela, Colômbia, Chile, Argentina ou Espanha, exceto raros programas locais. Estes programas pareciam ter saído de

¹⁸¹ Em "Adiós Doña Susana" . **Cuentos completos**. Op. cit. pp. 223.

¹⁸² Em "La misa del ogro" **Cuentos completos**. Op. cit. pp. 157.

¹⁸³ Ver em "Cuidate del agua" **Cuentos completos**. Op. cit. pp. 102.

¹⁸⁴ Op. cit. pp. 100.

outro planeta, o espanhol que se ouvia não tinha nada a ver com a fala do povo que os assistia. Na última década, houve uma grande mudança, os produtores de programas locais introduziram novidades, embora copiem programas brasileiros consumidos com avidez via novelas da Globo¹⁸⁵. Os paraguaios fazem hoje programas de humor calcados em *sketches* à brasileira¹⁸⁶ porém com a fala típica do paraguaio.

A fala "marginal" age num constante espaço de luta, o povo tenta conservar-se no hibridismo que não tem relação com o bilingüismo diretamente, passa antes pelo contexto histórico e as suas interações com a cultura indo-hispânica. Por este motivo é importante tratar de conceitos como transculturação, mutação e hibridismo na esfera cultural, para poder entender o mecanismo do dominador com a potencialidade dos grupos subalternos. No Paraguai o poder conseguiu exercer um papel de comum denominador e este paradoxo foi a base da sua sustentação.

O *yopará* não é um dialeto, também não é um idioma e provavelmente nunca será oficializado porque representa justamente o contexto subalterno, o inferior, a casta que não existe oficialmente, como parecem *não existir* os favelados, os pobres, os miseráveis, as Severinas.

Por muito tempo a estrutura ditatorial ensinou pelas avessas ao povo paraguaio a encontrar no contrabando e na contravenção uma fonte de lucro e sobrevivência. O poder usa a massa para alcançar seus objetivos e instala uma simbiose predatória nociva e perigosa. Não é diferente de outros países em que o poder se relaciona com as classes mais fortes e estas dominam às inferiores.

¹⁸⁵ As novelas da Globo são dublados na Colômbia ou Venezuela.

¹⁸⁶ No estilo "Casseta e Planeta", entre outros.

A idéia que muitos paraguaios tem da época de Stroessner é que um igual a ele estava no poder, falava como ele, cometia os mesmos erros e o sotaque era o seu, o fez sentir-se amparado e seguro. Apesar da eterna corrupção eleitoral, muitos paraguaios realmente acreditavam nele porque Stroessner falava das coisas e da forma como eles entendiam.

A posição pendular do Paraguai com relação às nações citadas contém um outro fator, seu paradigma consiste em diferenciar-se. O Paraguai, ora se volta para Argentina, ora para o Brasil, esta dualidade é um sofrimento contínuo e contundente de influências econômicas provenientes dos seus vizinhos.

Externamente, após a guerra de 70 o Paraguai desperta para uma realidade que necessita administrar e apesar de seus vizinhos pensarem que suas atitudes são pendulares, luta até hoje para independizar-se sem saber exatamente como.

A força subalterna cresce invisível à sombra de um poder que sem querer ajuda a sustentar, este paradoxo guarda em suas características uma das páginas mais intrigantes de uma história que quero entender como ruptura, como assimilação, como sincretismo e como particularidade.

A linguagem é um aspecto fundamental no quadro do processo transcultural paraguaio, neste sentido o *yopará* demonstra o alto grau de incorporação de traços lingüísticos não originariamente espanhóis. Com termos emprestados de diversas fontes mas com estrutura evidentemente guarani. O *yopará* é uma linguagem em processo dialético, demonstra a possibilidade real de coexistência e principalmente de convivência. Este fator não deve ser separado em fato e teoria na descrição de uma cultura; pode estar representando outros aspectos da fusão sociocultural de forma diferente às que conhecemos.

Muitas palavras em espanhol são usadas num sentido diferente do significado original no *yopará*. Algumas palavras em guarani não tem outra função na frase senão a de marcar presença, território ou efeito. A reconstrução das palavras brotam das vozes de uma encruzilhada, no conto "Gustavo" (1945) Josefina Plá escreve: :

EL CACIQUE¹⁸⁷ Gustavo no se llamaba así por bautismo. Era un mote que le pusieron porque la única frase que por mucho tiempo dijo en castellano fue "te gusta", que él decía "gustá vo?". La decía a menudo, en el curso de su trato con el blanco y especialmente en ciertos días de la quincena, cuando los quebracheros acudían desde un par de leguas de distancia, encendidos los irritados ojos, en busca de una india con la cual despenarse¹⁸⁸.

Gustavo era um cacique diplomático e filósofo, acreditava que o ser humano era filho das circunstâncias, e o mundo, um espaço em permanente evolução. O branco era um perigoso mal necessário com quem teve que aprender a conviver. "Gusta vo?" repetia enquanto mostrava uma índia- sua moeda de troca- ao branco que oferecia-lhe de volta não só dinheiro como também um terrível veneno chamado "cachaça".

Quando o paraguaio fala, geralmente traduz a partir da língua mãe, por exemplo: o paraguaio diz, *ningó*, a todo momento como também diz, *luego*, num sentido diferente ao espanhol, para demarcar sua maneira característica de falar. São "marcadores conversacionais" vazias de significado, como em português, não tem nenhuma função no sentido estrito do termo, embora sejam cheias de sentido conversacional, semelhantes a palavras em português como "né"; "entende"; "sabe como é" etc. O paraguaio, transfere alguns termos do guarani para o espanhol e cria o espanhol paraguaio ou então, recria o sentido de uma

¹⁸⁷ Em maiúsculo no original.

¹⁸⁸ PLÁ, J: em **Cuentos completos**. Op. cit. pp. 225-231.

palavra, inclusive incorporando termos do espanhol europeu como o "luego" porém num sentido paradoxal, geralmente usado como "de maneira alguma", "de que jeito", ou "obviamente impossível": *Como luego voy a irme a tu casa?* É bastante usado para reforçar algo como por exemplo uma impossibilidade, é o caso em Severina quando diz ... *una renga como yo no sirve luego para hija de María.*

Da mesma forma, o paraguaio diz: ... *y vino luego temprano nde raé ; Marciano luego me dijo ; y como luego queré que te traiga tu hijo ?; Hay ningún do casa para vender... ; Como picó te hago nde ahó kuera? pe almorzata picó ñandeve?.. Aquí todo somo paraguayoité hina!*

Em guarani não se diferencia o singular do plural, pouco importa repetir, e repetir é o princípio da oralidade. A necessidade de reproduzir carece de importância porque este é o seu fundamento. Como no *ñanduti*, o efeito também se repete infinitamente em tantos círculos como necessários para terminar o artesanato. Este detalhe pode estar relacionado à questão da indiferença entre o plural e o singular. Se diz ou pensa em guarani e se *transfere* para o *yopará*.

São inúmeros os exemplos em Josefina Piá:

- Y dónde está Cayetana ahora?...
- Se murió.
- Se murió...
- De este **lune** en ocho cumple dos meses.
- De qué murió?...
- Y, no sé. Hacía mucho tiempo que **taba** enferma, **luego**. Echaba sangre.¹⁸⁹

O fato provém do produto da dublagem ou tradução da língua mãe para a segunda língua do indivíduo, algo que com o tempo ficou registrado na cultura da

¹⁸⁹ Fragmento do conto "Cayetana" (1948) em **Cuentos completos**. Op. cit. pp. 110.

linguagem, a estrutura da língua materna poderia ser considerada como estrutura do dominante, pelo menos na linguagem. Parece que um dos elementos de composição da nova *estrutura* é na verdade uma característica do guarani que além de ser nômade por tradição não tinha a mesma noção de limites de seu colonizador. Durante a conquista e a colonização, o índio guarani percebeu que sua linguagem - para seguir sendo veículo das suas tradições - devia sobreviver mesmo admitindo enxertos de outra língua.

O guarani sendo nômade possui uma fonte que pode simbolizar na transculturação a sua dinâmica de convergência particular de domínio. Os índios não conheciam animais domésticos. Após a chegada dos espanhóis, o acento no termo "vaca" sofre uma apropriação semântica e fica "vacá"; "cabayú" (cavalo ou "caballo" em espanhol). Outros animais foram rebatizados netamente como "yaguá" (cachorro) ou "kuré" (porco), entre outros exemplos.

O povo hispano-guarani buscando uma forma de autorepresentar-se "consagra" um símbolo como o *ñanduti* sem imaginar que faz isso paradoxalmente. Para um povo que viveu e ainda vive uma desaparelhada e intensa transformação, a solução intermediária parece ter sido a melhor saída.

Uma linguagem que encontra no humor, no deboche e no simulacro um espaço para praticar sua independência, a eficácia escorregadia do subalterno, da massa que se apropria dos elementos que o poder promove e consegue inserção quando transforma em elementos de auto-reconhecimento em metáfora que justifica a elaboração representativa de uma leitura alegórica sobre a multiplicidade de vozes. Um relato grotesco que fere contundente o conceito de pureza.

Esta é a leitura da diferença que coexiste e que inscreve a metáfora do híbrido, que entende que o silêncio atávico não é mais o gesto de um comportamento primitivo, mas a reflexão irônica sobre as condições de incorporação de um outro, étnico e lingüísticamente diferente sobre o espaço racional. Consiste na administração de uma língua *nativa* que contem relações produzidas por lutas entre a dominação e a subordinação na base da constituição da cidadania moderna.

Personagens plasianas como *ña Remigia* entre outras falam *yopará*:

- No me **hallo** aqui. En mi casa solamente. Yo quiero mi perro y mi gallina. Quién sabe qué pasó con ellos. (sic)
- Basilio **raí cuéra** cuidarán de ellos.¹⁹⁰

O *yopará* significa uma ação específica entre o ato da fala e o sistema que não consegue controlar o desvio inserido no projeto da sistematização da língua, um espaço que a oralidade consegue vencer quando a escrita marginaliza mais.

O acondicionamento do guarani no interior dos acontecimentos históricos, revitalizado na mesma época de crises como as guerras que o Paraguai enfrentou também cristaliza a crise social que se operava paralelamente aos eventos históricos, possibilitando a emergência da oralidade reprimida, a busca do hábito particular de falar resistindo aos códigos em crise. O bilingüismo parece caracterizar a imensa diferença entre os mundos, traz o impacto da ruptura à cena presente, o dispositivo para enfrentar as diferenças internas, uma unidade que permite uma identificação nacional de fato.

A ditadura mostrou aos paraguaios algo que Piá tinha visto na Espanha, a crise civil, a espantosa diferença entre irmãos envolvidos em lutas ideológicas, em

¹⁹⁰ Ver em "Ña Remigia" **Cuentos completos**. Op. cit. pp. 207.

uma época que a crise de identidade perante a dualidade modernidade- tradição estavam também buscando parâmetros. As letras tardiamente encontram este viés, este marginalizado bem simbólico. A fala popular como a verdadeira veia expressiva paraguaia, não sincretizada, desprovida de todo cânone, consolidada em forma de reação, como maneira de estabilizar subjetivamente os desafios que as classes sociais vivenciam.

Uma forma de participar "enxertando" uma perna artificial complicada de costurar ao *corpus* nacional. O *yopará* é a fala sem lógica como represália à imposição artificial e desequilibrada. Parece que não percebemos ainda o alcance desta articulação de resistência fomentada entre as regiões internas de uma nação e perante o resto do universo hispano-americano.

A fala *híbrida* é desprezível para os que não atinam sua importância, a historicidade mediática que carrega um veículo poderoso de fraternidade, uma correspondência por sobre todos os outros símbolos preconizados como nacionais. Uma fala que conserva em sua infra-estrutura a inércia de um reflexo que não desejam ver, e nem ler. Um dispositivo que intervêm no sistema lingüístico oficial para deixar evidente que a aparência não satisfaz às condições do seu povo. Um item que não admite negociação, o intercâmbio insubstituível entre a centralização de um discurso e a realidade que mesmo submersa, ainda existe.

Enquanto o poder continua mostrando o quanto o espanhol é a língua do sucesso para a modernidade, o idioma é contaminado sem limites pelo guarani, o povo assimila uma fala que carrega motivos muito distantes da lei. No Paraguai o guarani vinga num *yopará* forte e livre.

O bem falar é ainda um espaço muito bem colocado na estruturada classe social enquanto o guarani orgulha como identidade nacional. A re-distribuição desta ruptura provocaria uma ambivalência caso não tivesse o povo encontrado uma saída, uma fuga. Ao fundar sua legitimidade longe da força da lei, na oralidade. A paradigmática linguagem faz com que a divergência entre a lei que defende e ampara o bilingüismo encontre um mediador, uma língua *misturada* que dialoga com um e com outro idioma. O discurso oficial é de fato o que os mantém separados e não unidos como aparenta por deixar clara a distinção de oportunidades em ambos universos. O *yopará* transita nos dois universos cada vez mais visivelmente até transformar sua convivência em algo muito representativo, apesar da lei, da ordem e do progresso.

O *yopará* une a subjetividade, o sentir guarani, sob as regras que regem o dominador, o mais forte e o dominado se fundem, como se unem o *corpus* nacional e a lei, a fundição evolui até que a voz do outro e a voz própria soem exatamente iguais.

Não posso afirmar que a metáfora do *ñanduti* contenha necessariamente uma mensagem sobre toda a cultura paraguaia, acredito que uma de suas leituras possa ser interpretada desta forma quando penso sobre o seu significado como logotipo paraguaio.

Quando Josefina Plá decifra seu conteúdo, quando o define como poema, a partir disso posso questionar sobre seus efeitos, a ação da sua simbologia sobre o povo como conteúdo cognitivo. Uma lente que oferece possibilidades analógicas para uma leitura mais abrangente sobre o transcultural. Associar a metáfora do *ñanduti* e a cosmovisão de Josefina Plá permite um contexto relativo à transmissão de mensagem, um decodificador inserido num bem simbólico

capaz de compreender e transmitir a informação num quadro concreto, numa obra que não busca sua interpretação, é nisto que radica seu significado e revela sua significância.

As propriedades que interagem no processo de transfêrencia entre culturas não é apenas aculturado por parte do dominador e assimilado pelo dominado, não se trata tampouco de um sincretismo puro e simples. A constituição real de uma linguagem como o *yopará* é o resultado de uma relação entre o poder dominador do espanhol e aparência passiva do guarani, uma interação que reage com outros elementos socioculturais e forma um contexto existente.

A soma entre o interno e o externo desde o inicio foi consolidando-se na oralidade. O "luego" do espanhol sofre uma metamorfose quanto a função lingüística e passa a ser usada no *yopará* para definir um argumento puramente lógico, como deseja que seja sua forma de comunicação, uma tentativa de fazer interagir seus estado de abstração com a linguagem incutida na ambivalência do mestiço.

Os termos *yopará* "pikó", "kuera", "maera", etc. são termos que possuem em seu fundamento um fluxo proveniente de um nó estrutural, nascem de um principio complicado, a eles fica a tarefa de reunir o tropos com o relato, contundentemente inseridos na frase que precisam comunicar. O falante em sua mente processa as modificações, as transferencias necessárias para que o seu interlocutor compreenda.

Se o indivíduo está no interior provavelmente vai usar muito mais guarani, mas se tiver que falar das coisas da cidade terá que transferir termos que denominam coisas na cidade à moda guarani de apropriação. É um sujeito

habitado a inverter este processo caso estiver no interior e for à cidade ou vice-versa, esta é uma interação que acontece quotidianamente no Paraguai.

A reivindicação dos *meios massivos*, do popular e do mestiço em suas metafóricas críticas convergem numa grande responsabilidade, a de construir o mesmo paradigma constituído por outra perspectiva: nem dominado nem dominador, um terceiro elemento, diferente, nascido do encontro entre as semelhanças e as diferenças de antepassados tão distintos.

A reformulação crítica consiste na prática da interação substituindo semelhanças ilusórias, funções metafóricas como meio de produzir uma síntese. Como unidade o *yopará* é uma crítica ao processo histórico marginal.

O *yopará* como eixo na história da língua no Paraguai contém em si mesmo a desaparelhada distribuição do protótipo bilingüista ao deixar em evidência uma contradição sistemática entre uso e representação, e ao mesmo tempo reimprimir no cotidiano a ruptura secular.

Tratasse de uma zona nebulosa em que se encontram a fala íntima e privada com o espaço público, um diluído de confusa interação na prática discursiva. O produto de uma dicotomia oral promovida pela articulação de sujeitos que constróem seu próprio universo: sujeitos capazes de conjugar a dualidade que os origina surgem da desigualdade que solidifica a possibilidade conciliatória, o meio termo.

Interpretar a situação deste contato em fios invisíveis ao discurso dos fatos sociais revela o porque, apesar de não permitir-se-lhes trânsito oficial, mesmo assim fazem parte de um processo permanente de mudanças históricas: mudanças no contínuo de relações e articulações capazes de provocar como resultado diversidades de efeitos sem fronteiras definidas.

Não podemos esquecer que no teatro da modernidade o papel do popular corresponde na realidade ao drama do excluído, onde o folclore é o *museu* expositor para obras de artesãos que nunca serão artistas individualmente, nem participarão no "mercado de bens simbólicos *legítimos*"¹⁹¹. A problemática da utilização do artesanato é uma leitura vertical sobre o *ñanduti* quando definido como uma imagem que vende originalidade, como arte da indústria turística e cultural quase sempre associado ao pré-moderno e ao subsidiário.

Se o atraso das classes populares as condena à subalternidade, a dicotomia entre a exaltação da tradição (limitada à cultura) e a modernização (referente ao sócio-econômico) provém do mesmo impasse que enfrentam os subalternos e não ilumina a questão que Nestor Garcia Canclini apresenta quando pergunta sobre os motivos destes setores populares buscarem ansiosamente a sua adesão à modernidade, para ele não se trata só de uma necessidade participativa mas também de uma necessidade em misturá-la com as suas tradições.

Oficialmente bilingüe, o Paraguai ainda luta para que a riqueza da oralidade seja mantida e defende seus traços de ancestralidade para que as raízes não desapareçam de vez. A sua contemporaneidade mistura tempo e espaço, aproxima e separa, e ainda procura autodefinir-se principalmente por meio da sua literatura.

A periferia como zona fronteira - campo e cidade - surge definitivamente como temática. O anônimo homem do povo é a personagem principal, sem aura e sem inibições, despido da roupagem saudosista e romântica, a realidade crua e

¹⁹¹ GARCIA CANCLINI, Nestor: *La puesta en escena de lo popular em Culturas híbridas...* op. cit. pp. 191.

nua e sobretudo, implacável. Em Josefina Piá a prosa poética em forma de conto não está muito longe deste universo temporal. Em Josefina Piá, uma *visão fotográfica* é promovida pelo nível lingüístico, sua prosa não só resgata a desoladora realidade como permeia uma abordagem crítica contundente. As frustrações, perdas e violências são intensificadas pela poética. Esta suavidade gesta o processo em si de uma narrativa de conteúdo interno: aquilo que a escritora capta ao seu redor só poderia ser narrado no âmbito da ficção que tem a turbulência social como fábula.

IV. POESIA E MEMÓRIA

Pelando la palabra esperanza le encontré pulpa de manzana
y carozo de piedra
Pelando la palabra amor le hallé piel de durazno
y carne de ceniza
Pelando la palabra verdad, llenó mis manos
y al llegar a mi boca, no existía.¹⁹²

Enquanto a inventiva popular criou a "história" do *ñandutí*, a difusão do artesanato quase desaparece durante a Guerra do Paraguai. Uma única tecedora sobrevivente consegue sua salvação e continuidade. Josefina Plá cita a cidade de Itaguá, próxima à área metropolitana, porque após a hecatombe de 70, é nesta cidade onde ressurge o *ñandutí*. E ressurge firmemente enraizado, Josefina Plá caracteriza este fato como consequência da concentração de mulheres que conservavam traços de dominante ascendência hispânica. A mulher espanhola apreciou sempre a confecção e o uso de mantilhas cobrindo-lhe os ombros.

O *ñandutí* para os antropólogos é um mistério, uma incógnita. Plá escreve sobre a introdução do artesanato na época colonial:

...uno de los primeros canarios en llegar fue el Padre Lebrón, acompañado del Padre Martín Armenta en peripecias religiosas y profanas durante el gobierno de Cabeza de Vaca (aunque ellos llegaron temprano, con el veedor Cabrera, quedaron hasta 1542 en Santa Catalina (..) pero es muy dudoso que entre los expedicionarios se contase con alguna mujer canaria (...) por otra parte la huella canaria aparece profunda, indeleble, en algo tan sutil, como lo es el patrón de un encaje que por sus características podría calificarse de "nacional".¹⁹³

Os colonizados não só se apropriam da técnica do *ñandutí*, como também

¹⁹² Em "Follaje del tiempo" Plá escreve o verso "Pelando la palabra". Ver **Poesías completas**. Asunción. El Lector, 1996. pp. 172.

¹⁹³ PLÁ, Josefina: "Ñanduti: Encrucijada de dos mundos". Op. cit. pp. 59.

criam pontos e dão nomes em guarani. Piã lembra que o mundo doméstico como universo semântico é tão reduzido quanto são os objetos correspondentes às tantas *letras do alfabeto* que nomeiam os pontos do labor. O "*forno*" da lida diária; o "*farol*" que ilumina as curtas noites de um tempo sem energia elétrica; o "*nicho*" da religiosidade familiar ou a culinária típica eram signos de uma linguagem que ampliava o reduzido núcleo de um cotidiano de círculos em infinitas composições:

Tal vez estas interpretaciones de la raíz subconsciente o simplemente selectiva de los motivos suenen para muchos como fantasias románticas o simplemente traídas de los pelos . Pero no lo serán para quien conozca a esta mujer paraguaya y se haya aproximado a su mundo de soledad pronto encontrada y jamás perdida; a su tiempo repetido, hasta calcar un día sobre otro; a su vida girando en torno a una serie siempre igual de trabajos, como la sombra girando en torno a su rancho, y que de lo diverso y de la alegría sólo alcanza a captar casi siempre la vaga estela; la "cola" fugitiva del animal furtivo o caprichoso, la pisada que se aleja.¹⁹⁴

Habitualmente a tecedora, define o número de círculos conforme a finalidade do produto final, os efeitos destes círculos podem ou não, ser idênticos entre si, seus sóis podem ser combinados simetricamente, ou ainda, podem ser todos diferentes. Sobre a técnica do *ñandutí* Piã escreve :

El encaje, en su realización, tiene características operativas discontinuas - distintas de otros encajes.(...) Cada elemento de él, aún los más contiguos, es decir, los soles, se ejecuta por separado, sobre un diseño elemental "diseñado, esbozado sobre un género fino, que cubre una tela de fondo, perfectamente estirada en un bastidor, sobre el cual - ayudándose con alfileres - la encajera tiende una y otra vez los radios de sus "soles"(...) Sobre los tensos hilos radiales de estos *soles*, que forman el contorno exterior de la prenda y sus eventuales divisiones ornamentales internas, la encajera "teje" los diseños elegidos ...¹⁹⁵

A adoção da técnica do *ñandutí* por parte do povo guarani remete à idéia

¹⁹⁴ Op. cit. pp. 59-73.

¹⁹⁵ Op. cit. pp. 59-73

de que o mito não está necessariamente ligado aos assuntos religiosos, o *ñandutí* poderia constituir um espelho refletor da realidade, contendo um espaço de expressão para a natureza circundante e sobre seu próprio trabalho como atividade. Em **A poética do mito**, Mielietinski menciona Tokariév que considera que os mitos sobre os animais são relativos aos hábitos dos animais diferentes da mitologia *celeste*. O autor escreve:

...os objetos da natureza se antropofornizam e se tornam uma personificação das forças e relações humanas. O conteúdo dos mitos em si não é religioso, porém se torna religioso quando o mito serve para explicar o rito. ("os mitos culturais")¹⁹⁶.

Geralmente o mito surge do rito, porém se consideramos as idéias de Octavio Paz e pensarmos no *ñandutí* especificamente *acreditamos que* pode ter ocorrido o oposto, um caso em que o mito surge antes da religião e antes do rito, da curiosidade inerente ao homem primitivo, em seu processo mental e sobretudo na função "elucidativa" deste processo como defenderia Tokariév quando não identifica o mito com a religião.

Por este viés, o *ñandutí*, poderia ser o modelo de artifício heurístico para o Paraguai, considerando o artesanato como o símbolo de um sistema cultural capaz de exibir em seu ícone relações e processos de sua cultura. Uma maneira artística de compreender os elementos multiétnicos que se cruzam num específico poema mítico.

A transfiguração nominal do labor canário permitiu que se imaginasse o *ñandutí* como criação indígena. Existem diversas lendas sobre a origem do *ñandutí*, tecidas de certa forma de míticas histórias universais :

¹⁹⁶ MIELIETINSKI, E.M.: **A poética do mito**. Rio de Janeiro, Ed. Forense -universitária. 1987. pp. 144.

En esas leyendas algunas sitúan sus personajes en la época prehispánica: hijos e hijas de caciques figuran en ellas, al lado del tigre, la fiera temida por excelencia, y la araña, animal de difusión universal, y cuya vinculación con el encaje tiene ineluctable raíz analógica. Ninguna de esas leyendas alude al **origen hispánico**¹⁹⁷ del encaje. Contadas en una u otra forma, en las leyendas aparece siempre una pareja enamorada, y el tigre y la araña son elementos constantes, como el asunto. El cazador enamorado que sale en busca de la piel de tigre; sus restos más tarde son hallados cubiertos por una fina tela de araña, que la novia obsesa trata de reproducir¹⁹⁸. En una leyenda menos difundida, una india encerrada por la dueña o el dueño cruel en un sótano o cueva, entretiene sus penas imitando la tela que una araña tejió en un rincón.¹⁹⁹

O que posso afirmar - seguindo Plá - como fato, é que ao longo das vicissitudes da história paraguaia, o *ñandutí* em seu entranhável enraizamento tem se intensificado como um paradoxo profundamente identificado com a perfeita compenetração entre um artesanato barroco, sutil, e o espírito da mulher paraguaia.

A presença do *ñandutí* no conto "La mano en la tierra" e sobretudo em "La pierna de Severina" escritos por quem define o artesanato como um poema incentivou minha reflexão sobre o quê é poesia para Plá²⁰⁰. "El poema es instrumento para la apertura de la intimidad del poeta" diz Bordoli Dolci sobre a poesia de Plá: "El poeta es algo más que un yo profundo y estático, es una suma cronológica de "egos" que a veces se divorcian y pujan por abstraerse del orden

¹⁹⁷ negrito nosso. No ensejo de independência, o rechaço a "pátria mãe" é um dos vetores em toda Latino-américa e não é diferente na terra Guaraní. Josefina Plá tratou de resguardar as pegadas dos seus compatriotas, sem extrapolações, sua obra sobre a história cultural mantém eqüidistante postura crítica.

¹⁹⁸ Apud. PLÁ, Josefina: "Ñanduti. Encrucijada de dos mundos". Op. cit. pp. 66. " En alguna ocasión (excepcional) la tejedora obsesa es la madre. Sin embargo, cabe anotar que aunque los elementos de la leyenda son indígenas, las pautas de conducta de los personajes no lo son sino muy parcialmente".

¹⁹⁹ PLÁ, Josefina: "ñanduti: Encrucijada de dos mundos". Op. cit. pp. 60.

²⁰⁰ "...los autores no "sacan" sus personajes de la vida. Los extraen de sí mismos. Son *ellos mismos*, secretos culpables en libertad, impunes. Aunque para extraerlos de sí mismos necesitan del conjuro de la circunstancia, del imprevisible llamado a la transfiguración que moviliza la empatía". PLÁ, Josefina em *Una vez más, en busca de William Shakespeare*. Asunción. Arte Nuevo Ediciones, 1985. pp. 12.

*temporal que los rige. Esta disociación los hace incurrir en anacronías y actualizaciones que se constituyen en una negación de la estratificación a la que el ciclo los supedita*²⁰¹.

Poesia é um lugar de inovação onde distância significa alternância; polaridade entre o ser e o estar; o eu e o outro; o ser e o não - ser. Para Josefina Piá, mais do que dar respostas, poetar é inquirir. E também uma fuga porque "*poesía es huir de sí mismo; restituyéndose al propio tiempo a la más profunda dimensión; enajenarse y por ello reintegrarse a plenitud del ser; desangrarse hasta morir para poder resucitar...*".²⁰²

O aspecto fundamental na personalidade artística de Josefina Piá vem da poética. Esse sentido poético se dilui em meio às mais variadas e intensas atividades que realizou. É a mais citada quando se trata da história cultural do Paraguai. Em se tratando de poesia lembramos La "Peña",²⁰³ reuniões promovidas pelo meio intelectual e que desfraldava a bandeira da resistência cultural numa época em que as instituições fechavam suas portas às manifestações culturais por causa de fatos políticos. A cultura viveu sob cerrada censura e aqueles que não seguiram o caminho do desterro dividiram com Josefina Piá a *tarefa cultural*.

O Paraguai, de intensa literatura oral, cativa a autora, o ambiente espiritual do Paraguai afeta e influencia o seu sentido expressivo. Compiladora, jornalista,

²⁰¹ BORDOLI DOLCI, Ramón: **Canto y cuento**. Op. cit. pp. 9-23.

²⁰² PLÁ, Josefina, "Visión de la poesía" em **Cambiar sueños por sombras**. Asunción. Ed. Alcándara. 1978, pp. 8.

²⁰³ Reuniões culturais que se denominavam também de "brigada móvil de la cultura paraguaya". A última destas reuniões foi em dezembro de 1940. Josefina Piá fez parte ativa do grupo e também do Grupo Arte Nuevo que surge depois. Carlos Centurión descreve: "*La peña* incluía en sus audiciones no solamente números literarios y de propaganda ideológica, sino también de música, recitado y canto, constituyendo, así, aquellas reuniones; verdaderos torneos culturales. Estas fiestas dei espíritu se realizaban, generalmente, los domingos por la mañana". CENTURION, Carlos. Op. cit. pp. 518.

ceramista, dramaturga, Josefina Plá manteve ao longo da sua vida uma fidelidade constante com a poesia. Para Plá, o poeta é cada coisa que nomeia, essas encarnações sucessivas elaboram a sua paixão contínua. Da mesma maneira que o poeta não escolhe sua poesia, nem suas palavras, nem suas metáforas - são elas as que o escolhem, ou melhor, ele se escolhe nelas -, assim também, Josefina Plá, vê na mulher que tece o *ñanduti* o caminho intuitivo de dimensões²⁰⁴ interiores como se fossem paisagens desconhecidas de nós mesmos, como "*un eco alejándose por los corredores secretos del alma...*"²⁰⁵.

Para ela, escrever um poema- como os escreveu ao longo da vida- era morrer e ressuscitar. Plá não acreditava na poesia circunstancial, pois a poesia era antes de tudo uma forma de redenção humana. Se perguntava se a poesia não seria quiçá toda a literatura, talvez por esse motivo, em seus percursos sempre houvesse um intenso sentido poético, um *andar* percorrendo os lugares onde fosse possível manifestar o seu maior discurso: a imagem.

No ensaio "Poesia e literatura"²⁰⁶, Josefina Plá abre um leque de dispositivos para legitimar a poesia na abrangência de um assunto que lhe parece inesgotável: definir a estrutura literária a que pertence o que consideramos um ramo dela, a poética. Esse veículo potencializou todos seus percursos artísticos e inclusive os trabalhos científicos desenvolvidos por ela. Sua obra promove a

²⁰⁴ "Se há correspondência íntima entre o pensar e o Ser também há também distinções, porque se o pensar manifesta o Ser, não o manifesta totalmente, dependendo de um ponto de vista prévio, que não é determinado pelos princípios lógicos, mas pelo modo da relação hermenêutica" Ver MIRANDA HÜHNE. Leda Maria: **O sentido hermenêutico da poesia**, Dissertação de MestradoUFRJ, Centro de Ciências humanas, Departamento de Filosofia, Rio de Janeiro, 1986., pp. 79.

²⁰⁵ PLÁ, J. Ensaio "Poesía y literatura". Op. cit. pp. 72.

²⁰⁶ Op. cit. pp. 63 a 73.

aliança concreta entre poesia e reflexão crítica²⁰⁷. A estética, com suas raízes tradicionais, cruza com o movimento de renovação, desafiando-o na sua eficiência em trabalhar o imaginário, a vontade, e sobretudo a intensa curiosidade como forma de conhecimento.

Ela diz que a metáfora fez a linguagem e a linguagem fez ao homem. E para o homem guarani, essa linguagem criadora - a original, de Deus - era o guarani, a língua que ele falava e que depois foi desvirtuada pelo espanhol. O que sabemos é que o "espanhol paraguaio" trafega em meio à modernidade e cruza a meio caminho com a mesma necessidade de renovação que atinge todas as esferas das ciências humanas. A cultura paraguaia é uma cultura que se identifica com a *"ecumênica soma poética, visualizável e iconizada. Documento de uma crise levada ao seu zênite e prospecto de uma aventura em devir"*²⁰⁸.

Para Haroldo de Campos, o desenvolvimento da "escrita icônica" (*Bilderschrift*), cruzaria com a fundação de uma escrita de trânsito universal. Os poetas, que sempre foram, sobretudo expertos em grafia, renovariam sua autoridade na vida dos povos e assumiriam um papel em comparação com o qual todas as aspirações de renovação da retórica pareceriam meros *devaneios góticos*²⁰⁹.

Se nem toda literatura é poesia, toda poesia é literatura justifica Piá. Porém esta problemática nunca foi simples. Para ela, não é fácil determinar onde começa e onde acaba a literatura. Também fica difícil estabelecer onde começa e acaba a poesia. Definir de forma absoluta se poesia e literatura são ou não a

²⁰⁷ Segundo Haroldo de Campos, Octavio Paz privilegiou sobretudo uma poética : a aliança da reflexão crítica com a prática do poema. Ver DE CAMPOS, Haroldo: em **O arco iris branco**. Op. cit. pp. 253.

²⁰⁸ Op. cit. pp. 259.

²⁰⁹ Op. cit. pp. 259.

mesma coisa é ainda uma questão complexa. No ensaio sobre poesia e literatura

Josefina Plá escreve :

Etimológicamente *literatura* viene de letras. Esto lo sabe cualquier estudiante del primer año de latín. Todo aquello que tiene como vehículo la palabra - dice Kayser - y no solo la palabra escrita, porque existe también la literatura oral (sin necesidad de recurrir al ejemplo de la rica literatura folklórica, podemos recordar que los grandes poemas épicos griegos, fueron literatura oral durante siglos, antes de verse en caracteres alfabéticos)... Todo aquello que tiene como vehículo la palabra cae automáticamente debajo de ese rótulo.²¹⁰

Para Plá, a literatura é mais do que organizar idéias, fatos ou conceitos em palavras, não é apenas o veículo de uma emoção, de um afeto, de uma paixão. Intuitivamente tendemos a dar esse nome ao que expressado em palavras organiza idéias e conceitos. Limitar a literatura ao âmbito da ficção, deixa de fora produtos essenciais como: a história, o ensaio e a crítica. Literatura não pode ficar reduzida ao jogo livre da fantasia ou a realidades da memória e da imaginação do escritor. O contexto literário abrange - segundo Josefina Plá- uma vasta área, apesar de muitos autores ao estudá-la só levarem em conta a de ficção, ela entende que na literatura de ficção se encontram os módulos mais dinâmicos da experiência individual e coletiva. Plá julga que a fantasia não é um signo exclusivo do gênero de ficção, embora seja a sua principal característica:

... la inclusión o exclusión de los aspectos históricos o críticos en la literatura considerada como hecho estético y humano y social, es cosa muy distinta del esquema que cada escritor se forma para su trabajo, y cuya elección forma parte de la inalienable libertad crítica. (...) La historia, el ensayo, la ciencia, exigen, o por lo menos, se benefician en sus autores con una dosis considerable de imaginación; aunque esta - y ello constituye también un signo característico - está sujeta a los esquemas documentales, al dato, a la bibliografía previa, a la regla. Por otra parte, hay formas de literatura de ficción, épocas literarias, o escuelas que, como en la narrativa, han hecho de la fidelidad objetiva a los hechos sociales o históricos su lema creativo. Vemos, pues, que tampoco aquí es absoluta la diferencia entre

²¹⁰ PLÁ, Josefina: Ensaio "Poesía y literatura". Op. cit. pp. 63 a 73.

literatura de *ficción* y de *no ficción*; al menos como para establecer rasgo representativo²¹¹.

Por muito tempo e até hoje, segundo Josefina Plá, poesia é aquela parte da literatura de ficção que adota como forma o verso, mas ela também afirma que se aceitarmos esta definição, muitos poemas em prosa - algumas obras mestras da literatura - ficariam de fora da poesia.

Nos primórdios, a poesia nasceu na oralidade, no interior da intuição humana, na necessidade de relações das paixões do homem, nas relações de identificação e identidade, na busca do conhecimento e da liberdade. Segundo Haroldo de Campos²¹², o poeta latino-americano atual é aquele que pensa a modernidade como uma assunção de sua universalidade como poeta. Seu nacionalismo não é mais ontológico, *substancialista*, mas modal, ou seja, simultaneamente diferencial e dialógico.

Experiências com a linguagem marcam a estilística de Josefina Plá. Para ela não existe um vocabulário especificamente poético. O processo de autonomia da linguagem poética no século XIX consistiu no distanciamento da linguagem do discurso de idéias, isto é, na aproximação da poesia ao seu próprio ser intransitivo.

Haroldo de Campos lembra que segundo Marx, na modernidade não havia mais espaço para a épica. Diante da imprensa, a fala e a fábula, o conto e o canto, a musa dos gregos são vozes que já não se ouvem. Também lembra Lamartine que em 1831 dizia que o pensamento se difundiria no mundo com a

²¹¹ Op. cit. pp. 63 a 73.

²¹² De CAMPOS, Haroldo: em **O arco iris branco**. Op. cit. pp. 251.

velocidade da luz, atingiria todas as geografias e não teria tempo de amadurecer nem se acumular num livro. O livro chegaria muito tarde, o único livro possível seria o jornal.

Josefina Plá sempre gostou do jornalismo, sua economia de palavras e sua capacidade seletiva somadas ao seu vasto conhecimento no exercício da linguagem fazem de Plá uma interessante personagem da resistência intelectual a uma das ditaduras mais ferozes da nossa América. Ela foi a primeira mulher a ocupar o posto de jornalista efetiva no jornal *El Orden* de Assunção, também foi a primeira locutora "paraguaia" e autora de textos para rádio, em 1928: ano da fundação da primeira rádio-emissora.

A tarefa de Josefina Plá no jornalismo enriqueceu durante décadas a cultura paraguaia, assim reconhece Ubaldo Centurión Morinigo²¹³. Muitos dos seus contos foram publicados nos jornais desde 1929 como "La pesadilla del poeta". Num dado momento este personagem reflete :

Tal vez esperéis que os diga que después de este sueño el poeta cesó de escribir. Siento mucho deciros que no fue así...Con un poco más de cansancio en el alma, nuestro poeta siguió escribiendo. El pecado de escribir no se corrige por pesadilla más o menos!²¹⁴

Plá em seu ensaio sobre poesia e literatura diz que em nenhum estudo literário omitir-se-á a Homero, Cervantes ou Shakespeare; tanto quanto em nenhum veremos a Testut nem a Justiniano. Porém em muitos tratados literários cruzamos com Antonio de Solís, Díaz de Guzmão; Josefina Plá cita os ensaios de Montaigne e Emerson; assim como os pensamentos de Pascal e os discursos de Cícero. Para Plá as motivações para incluir ou excluir o que é literário do que

²¹³ CENTURIÓN MORINIGO, Ubaldo: **Josefina Plá y el periodismo paraguayo**. Op. cit., pp. 31.

²¹⁴ Op. cit. pp. 115.

não é, são complexas, porém é útil buscar nessas razões um fio comum: o estilo, a linguagem, a inédita ordenação dos elementos estruturais do idioma, na particular potência expressiva. Todos estes aspectos são predominantemente literários²¹⁵.

Para Josefina, Piá a literatura de ficção seria aquela que é levada em conta ao se traçar uma teoria literária, ou simplesmente quando se redata um livro de texto. O texto não busca um objetivo externo a ele, não é utilitário, não persegue um propósito prático imediato, pois ele é desinteressado. Para a autora, o romance, o drama, ou o poema, são expressões que têm ao que parece em si mesmas sua raiz e seu término: não perseguem outro objetivo que não seja a expressão de uma realidade interna. Não são utilitárias enquanto não entram no jogo das necessidades coletivas, como no caso da medicina, da jurisprudência ou da eletrotécnica. Ela pergunta no ensaio se a literatura é sempre desinteressada²¹⁶.

Piá parece ter refletido sobre esta questão. Para ela, existe de fato uma literatura engajada. Os romances, poesias e dramas de propaganda, podem constituir algo ainda mais importante: uma literatura de denúncia.

Josefina Piá questiona se existe ou não uma intenção útil nesta denúncia; se ajusta ou não o escritor ao âmbito da pura expressão quando escreve um romance denunciatório. Este romance - por ser veículo de denúncia -, deixaria de ser fato literário? Embora o terreno da função social da literatura não esteja em questão, Josefina Piá evidencia o fato para registrar que também o desinteresse pela literatura de ficção não é atributo absoluto, nem mesmo relativo. Segundo

²¹⁵ PLÁ, J.: Ensaio "Poesía y Literatura". Op. cit. pp. 63 a 73.

²¹⁶ Op. cit. 63 a 73

Piá, o interesse existe sempre, embora o objetivo desse interesse possa aparecer em ocasiões remoto, mediato e inoperante.

Ao mesmo tempo em que emerge a autonomia da linguagem poética-século XIX- surgem no mundo as novidades produzidas pelo avanço tecnológico, uma civilização cultural-tecnológica contemporânea à crise do pensamento discursivo-linear, na esfera artística é um vórtice chamado por Marshall McLuhan como *civilização do mosaico eletrônico*. Para Haroldo de Campos trata-se de uma civilização marcada não pela idéia de principio-melo-fim, mas pela simultaneidade e interpenetração, quanto à compreensão da informação.

Apesar da deficiência editorial paraguaia o leitor teve acesso à obra literária de Josefina Piá através de contribuições diárias durante muitas décadas: crônica, conto, crítica e sobretudo poesia.

Em Haroldo de Campos existem dois fenômenos a considerar: primeiro, o poema começa a tomar como seu objeto a própria poesia; o ato de poetar, a crise ou a possibilidade do próprio poema. Ou seja, é como se o poeta estivesse assumindo em seu ofício o dilema de Hegel e Marx, questionando-se sobre o fim ou o futuro da poesia; é uma poesia cujo tema é a *póiesis*, inclusive no sentido etimológico do termo. Segundo fenômeno: a linguagem da poesia vai ganhando cada vez mais em especificidade, fazendo com que a estrutura discursiva ganhe autonomia diante da linguagem puramente referencial, independizando-se dos nexos, das redundâncias e se concentrando e reduzindo ao limite mínimo ou essencial. Parece que a poesia já não pode ser idéia, e nem pertencer apenas necessariamente às palavras :

El verso de por sí solo no caracteriza a la poesía, aunque sea seguramente un signo externo lo bastante para que "libro de poemas" sea sinónimo corriente de libro de versos. Tampoco lo es el ritmo. Hablando en términos generales, el ritmo es

también propio de la prosa, y aunque ese ritmo tomó durante siglos en el verso forma de medida y acento, esta distinción desaparece de más en más en los moldes líricos actuales²¹⁷.

Ao falar de linguagem literária, a poeta, inclui a zona irradiada pela linguagem: para ela uma região infernal e mágica, uma região onde encandece em mística temperatura toda e qualquer poesia. Buscando definir a poética, Josefina Plá pergunta se a poesia possui um vocabulário que a faça ser o que é. Por muito tempo as teorias tentaram definir o vocabulário poético. Ela recorda a afinidade que alguns poetas têm por certas palavras das quais estes parecem tomar seu oxigênio: *celestial, áureo, ebúrneo, eternal, empíreo, estrela, fúlgido*, são alguns exemplos. No entanto, Josefina Plá admite que não existe um vocabulário especificamente poético. História, ciência, técnica, fala cotidiana. Josefina Plá, afirma seguindo Wellek, que todos esses ramos do conhecimento empregam quase o mesmo léxico que a poesia.

Os vocabulários especializados - técnicos -, apesar de estarem geralmente composto de admiráveis palavreados, são formados, na realidade de uma percentagem mínima do idioma. Dentre os vocabulários específicos de cada área, o léxico poético é o menos especializado de todos, pois não há vocabulário que não invada e se aproprie, em algum momento, de um vocábulo específico de outra área do saber. Assim acontece com o vocabulário técnico, científico, comum, e até com o lunfardo.

Para Josefina Plá, não existem palavras específicas ou essencialmente poéticas ainda que existam palavras que são, por sua estrutura fonética, mais musicais que outras. "Trovoada" é mais musical que "bagunça", embora também

²¹⁷ Plá, J. Ensaio "Poesía y literatura" Op. cit. pp. 63 a 73

existam palavras que possuem um nome eufônico: pleurisia, pneumotórax, aneurisma, lipotimia, são vocábulos escolhidos por Piá para mostrar o quanto podem ser atraentes se atentássemos somente às suas qualidades fônicas. Por outro lado, palavras sem conteúdo poético em si mesmas podem formar um verso altamente musical pela combinação dos seus sons vocais. Piá defende, neste ensaio, a abrangência poética no interior do campo literário.

Na plêiade dos seus contos, a prosa poética de Piá, é uma zona neutra para a intensa experiência narrativa em seu sentido poético. Seus contos corroboram o sentido expressivo da sua linguagem. O sofrimento do homem comum - imerso numa sociedade indiferente -, são o tema fluente nos contos *de entorno*. O desafio de encontrar-lhes poesia aporta valiosa experiência estrutural e estilística. A linguagem explora o caminho do conto, e neste sentido ela reafirma ainda mais sua vocação lírica. Usando técnicas renovadas²¹⁸ o seu estilo pessoal diferencia os espaços íntimo e local separados por distâncias universais. Nestes contos a linguagem mais *cultivada* não é apenas capaz de tornar presente a mensagem da linguagem ordinária, mas, a de dar-lhe ênfase.

Se na linguagem corrente, a metáfora já pertence ao caudal cotidiano, para

²¹⁸ "Actualmente la prosa hispanoamericana representa una rebelión y una liberación. La rebelión, iniciada por los vanguardistas de los años veinte, reaccionaba contra un concepto de "realismo" y de "realidad" que era demasiado estrecho y que demasiado a menudo daba origen a obras esquemáticas en las que los escritores se mostraban más preocupados por la receta que por la substancia. En conjunto, el realismo hispanoamericano careció de esa densidad de especificación que Henry James considerava como el distintivo de la gran novela. Pero una vez los escritores se desembarazaron de la idea de que "la novela" significaba "la novela realista", una vez se sintieron libres para usar el flujo de la consciencia joyceano, el tratamiento de la memoria y del tiempo a lo Proust, la parodia dadaísta, la fantasía surrealista, ect., se produjo un gran brote de energía creadora y se desarrollaron estilos y técnicas completamente nuevos". Ver FRANCO, Jean. Op. cit. pp 337. As tendências que surgiram no Paraguai de conto e romance, entre 1915 e 1945 são antecedentes de renovação na narrativa. O modernismo - de Eloy Fariña Núñez (1885-1929), Leopoldo Centurión (1893-1922) -, o romanticismo tardio - de Teresa Lamas de Rodríguez Alcalá (1897-1975) -, o naturalismo - Stefanich, a narrativa de exaltação autóctona de Natalicio Gonzáles e a histórica de María Concepción Leyes de Chaves será o âmbito local de onde futuramente surgiriam Gabriel Casaccia, Roa Bastos, Bareiro Saguier, e Josefina Piá, entre otros.

Piá, a metáfora na poesia é um achado único e fulminante, é propriedade exclusiva de um poeta, de um poema e de um instante. Na poesia, a metáfora se transforma em algo substancial. Não é mais a metáfora isolada, aquela que pode ser encontrada fora da poesia. A metáfora inédita nasce a serviço da estrutura do poema, integrada a ele. A esta metáfora vincula-se a criação poética como exercício da liberdade *interna* ²¹⁹. Será que nesta idéia não há influência do ultraísmo, nesta corrente argentina de vanguarda havia a questão da metáfora, não teria Josefina Piá, neste critério, inserido um forte resquício da concepção ultraísta da poesia?

Para a poeta, a poesia é o lugar onde as palavras adquirem uma ressonância diferente, revestem uma ordem diferente. Se na poesia abunda a metáfora, na prosa histórica ou narrativa as palavras são preferentemente denotativas, a expressão é conceptual, e o ritmo temporal é lógico. Na criação poética as idéias condensam ou ordenam arbitrariamente, ao que parece, o processo das suas relações; o tempo torna-se vertiginoso e essas mudanças de ritmo e de ordem encontram seu atalho na ponte mágica da metáfora.

A fala cotidiana está cheia de metáforas, está na origem mesmo da fala, uma vez que a metáfora é a forma pela qual a intuição atravessa suas próprias fronteiras. Piá diz que é a única maneira de aproximar entre si objetos e espírito, a única forma de salvar a distância abismal entre o homem e o universo; dar uma imagem ao que no nosso pensamento carece ainda dela e que quiçá não a possuirá nunca. Este sentido poético faz parte da natureza do poema, pertence á sua verdade atemporal, o que ela define como a sua metáfora última, necessária

²¹⁹ PLÁ, J: Ensaio "Poesía y Literatura" Op. cit. pp. 63 a 73.

e suficiente. A sua última instância no limite de um espaço poético que é o vislumbre sutil do mistério, a possibilidade de uma nova dimensão interna.

O poema é um instrumento para a abertura da intimidade do poeta; implica uma espécie de desdobramento do criador enquanto desterra, iluminando, uma série de vivências que intenta traduzir inteligivelmente. Bordoli Dolci caracteriza a poesia de Josefina Piá como a elucidação da misteriosa e genesíaca nebulosa interna, ao se despojar de cargas fincadas visceralmente, a elevação de um problema universal na fronteira com o categórico e o absoluto, implicando na necessidade existencial e material da palavra, como "o átomo de um organismo codificado chamado língua"²²⁰.

Em 1963 Josefina Piá publica a obra "Rostros en el agua", e em 1964 Drummond escreve "... Su poesía es de las que se imponen por la autenticidad y la intensidad del testimonio ante la vida"²²¹. Para Roque Vallejos, Piá faz do desconsolo um tema-objeto para suas contemplações estéticas: o paradoxo existencial em Piá não é um recurso intelectual mas uma maneira de estar no mundo com as coisas²²². A sensibilidade - filtrada do cosmopolitismo - fazem da palavra ou da linguagem o tema da criação poética. Quando a palavra não é o tema mesmo, aparece pelo menos como imagem. "Rostros en el agua" surge numa época literária em que a linguagem se transfigura em metalinguagem, em linguagem-objeto.

²²⁰ BORDOLI DOLCI, Ramón. Josefina Piá: Canto y cuento. Op. cit. pp. 5-37.

²²¹ Apud. Roque VALLEJOS em **Josefina Piá Crítica y antología**. Asunción. La Rural editores. 1995. pp. 75.

²²² VALLEJOS, Roque. Op. cit. pp. 39

Josefina Plá²²³ vai ao encontro da poética contemporânea a partir da sua lírica feminina, retomando percursos que vinha semeando ao longo da sua trajetória pessoal. A lírica de Josefina Piá, traz consigo a necessidade de participação e denota um sentido de genuína transição, estes elementos de comunicação se instauram em sua prosa poética, enquanto seus versos vão se tornando mais *silenciosos*²²⁴, segundo Angeles Mateo del Pino²²⁵, isto se deve ao seu caráter cíclico, este fato a leva a *escolher ..."en cada época el género propicio mediante el cual expresar sus vivencias, sus sueños o sus interrogantes"*.

Para Mateo del Pino, uma das características do estilo lírico de Josefina Plá consistiu em escrever poemas que podemos considerar como "unidades concatenadas", são poemas que tanto podem constituir um único livro de poemas ou serem lidos como poemas independentes. Citamos como exemplo a obra **Los 30.000 ausentes (Elegía a los caídos del Chaco)**, um poema épico que Piá escreveu em homenagem ao cinquentenário da vitória paraguaia na guerra do Chaco. Também o opúsculo "Luz Negra" que contém 28 estrofes numeradas. Mateo del Pino diz que certos núcleos temáticos são uma constante ao longo da produção lírica de Plá, como no canto XVI onde o ser humano transcende à morte física.

Na poética plasiana, o tempo, o amor e a morte são temas recorrentes na visão existencial do mundo:

²²³ A criação poética de Josefina Plá se estende desde 1927 a 1985. Apesar de ser uma das peças fundamentais do movimento de renovação artística percorre diversos universos estéticos.

²²⁴ Coloquios internos.

²²⁵ MATEO DEL PINO, Ángeles : **Latido y tortura: selección poética de Josefina Plá**. Puerto del Rosario, Ed. Servicio de publicaciones del Excmo. Cabildo Insular de Fuerteventura. 1995. pp. 21-23.

Nacimos herederos de la muerte
y devolvimos pronto nuestra herencia
Pasamos como en sueños
desde una aurora a otra inmensa y sin
orillas

Sin esperar que el tiempo
quebrase nuestras rótulas
o marchitase el lustre
de follaje en setiembre en nuestro pelo
Antes de que la fuente diáfana de los ojos
se convirtiese en charco mortecino
negado al resplandor de los luceros.²²⁶

No jogo de linguagem plasiana, encontramos com certa frequência o elemento da repetição, um exemplo são os poemas dos três círculos (1960-1972)²²⁷. Todas as estrofes se Iniciam com a palavra "Oye". Estes poemas permitem aproximação à sua cosmovisão poética com relação a sua leitura sobre o *ñanduti* porque parece coincidir na idéia circular.

Algumas *reincidências* encontradas nos versos enfatizam sobre a origem, a continuidade e o crescimento da lírica feminina de Josefina Plá. Parece que ao mesmo tempo em que, Josefina Plá desafia pela renovação, também busca uma ressonância particular que lhe permita socavar em profundidade a sua condição humana. Destaco:

Sueño con muertos que son vivientes
inconclusos;
.....

Sueño con canciones que vienen de lejos alzando sus
castillos
.....

²²⁶ Canto XVI em **Los 30.000 ausentes**. Ver MATEO DEL PINO, A. Op. cit. pp. 171

²²⁷ O conjunto de poemas dos três círculos (1960-1972) . Angeles Mateo del Pino seleciona estes poemas sob o título de "Tiempo y Tiniebla" Ver **Latido y tortura**. Op. cit. pp. 134-139. Já em **Poesías completas** Op. cit. estes poemas constam sob o título de "Al oído del tiempo" pp. 260-267. A primeira publicação dos mesmos consta em "Tiempo y tiniebla". Asunción, Alcándara., 1982.

Canciones que **regresan** desde el viejo corazón de los
muertos.
Oye...²²⁸

Transfigura a vida num sonho, e o sonho na morte, e tudo retorna em forma de canção ou memória. O último verso do poema "Tercer círculo" termina assim:

Oye,
Sueño que estoy de nuevo
plantando
en un rincón del alba
mi raíz
en la tierra,
que es
el sueño.

Não tece assim a poeta seu "ñanduti"? Josefina Piá pede para ouvir o que vê: um espiralado descer até o subconsciente, enxaguar a verdade nas águas da impressão primeira, ao útero que forma o corpo e que retorna ao êxtases do nácara; ao poema. Pede para ouvir, para que o seu canto propague sonhos em ondas e se transforme em caracóis, são suas águas "verdefúria" ou "azuisueño", sentimentos que lhe aumentam o som ao infinito enquanto o fogo da intuição ainda for sentinela do signo, e o tempo sem horas, guarde seu segredo.

Josefina Piá parece dizer ... *"uma vez destruídas as utopias, resta a natureza. Ao redor de nós, dentro de nós"*²²⁹ é como o sonho das ondas arrulhadas nas veias...

A poesia de Josefina Piá, é toda ela uma construção, um fazer-se poeta *fazendo* poesia. Para Carlos Bousoño, o exercício da repetição na poética

²²⁸ Fragmento do "Segundo círculo" em **Poesías completas**. Op. cit. pp. 265.

²²⁹ SEGRE, Cesare em **Os signos e a crítica**. São Paulo. Ed. Perspectiva. 1979., pp. 243.

moderna²³⁰-, aproveita a força de propagação como "signo de sugestão", estes signos são capazes de oferecer novas dimensões à nova estilística da língua. A repetição às vezes está na rima, como em "Sueño dormido"²³¹, às vezes na aliteração, ao retornar ao mesmo som ou produzindo diversas formas de paralelismo, lembram um dos princípios da oralidade, uma forma de reter-se na memória o que foi ouvido. A lembrança que traz para o presente o momento vivido, em Piá, pode estar associado a um mecanismo primitivo, uma interação com a cerne das línguas sem escrita como o guarani em seus primórdios, e na forma como o povo que o carrega em sua cultura reproduz este mecanismo em seu cotidiano, repetindo termos como para reter na memória o seu acervo social e mítico.

A poesia como linguagem, o *ñandutí* como poema, em ambos a *repetição* não é redundância, a repetição é a figura que parece ter a intenção de ser um ponto de contato com a linguagem. Num fragmento do poema "Tres motivos" publicado em abril de 1932 lemos:

Un árbol y una piedra. Hoy más no necesito
para hilar en la rueca de mi anhelo infinito.
Hermanos es la lucha, y hermanos en ceguera
cómo alumbrar sus ojos con mis ojos quisiera.

- Hermanos en el canto, pares abracadabras
cómo cuajar quisiera su garganta en palabras!
Hermanos en la carne multiforme y potente:
cómo sentir quisiera su latido inocente!...
Prisioneros perennes del silencio inviolable,
corazones sellados del misterio infranqueable,
ellos tienen su clave, cual yo tengo la mía:
ellos viven la misma misteriosa agonía!...
Roca parda y helada que maltratas mi carne;
Arbol fresco y sonoro que podrás devorarme!...²³²

²³⁰ BOUSOÑO., Carlos em **Teoría de la Expresión Poética**. Madri, Gredos, 1956. pp. 120.

²³¹ Em "Tiempo y tiniebla". PLÁ, J: **Poesías Completas**. Op. cit. pp. 226-236.

²³² Ver CENTURIÓN MORINIGO, Ubaldo em **Josefina Plá y el periodismo...** OP. cit. pp. 134.

A poesia aspira ser uma força anterior à linguagem, ela pretende situar-se na raiz da fala, participar do ato ou do mito da criação. Piá compartilha o percurso de um povo cuja sobrevivência consiste nos recursos da sua linguagem genuinamente *yopará* no assombroso paradoxo cíclico, confabulando com as suas contradições históricas. O *yopará* no lastro do guarani, e sobre o espanhol conserva em sua linguagem o hábito de repetir a mesma palavra ou substituí-la por sinônimos da mesma forma como acontece num dos recursos da poesia até hoje. A mistura espanhol-guarani funciona como artifício territorial, um estilo lógico em que predominam todos os elementos concretos de uma unidade potencializadora de vigor expressivo no ato da fala, com características de sua região e de sua cultura, do seu *modus vivendi* mestiço.

A contraposição de termos antagônicos produzem imagens que também caracterizam a estilística poética de Josefina Piá, nela é como se a incoerência em toda a sua irreverência também pudesse ser uma maneira de reversão, como se a ambigüidade também fosse um paradigma.

Décadas depois, em 1965, numa homenagem ao povo paraguaio Josefina Piá escreve o poema "La guarania":

Crecían entre todos con un signo en la frente
que en secreto a ellos mismos les consagraba hermanos
Bajo un sol de alegría maduraba su suerte
Soñaba bayonetas el arado en sus manos

Crecieron sin saberlo a un mismo sol inerte
Secretos acreedores reclamaban sus días
La misma primavera les bordaba la muerte
y el rojo del lapacho se tornó profecía

Cuando sonó la hora marcharon bajo un cielo
que su pacto y su sombra con el hombre rescinde
Soñaba surco y maíz el fusil en sus hombros

...Su pulso confundióse con el temblor del suelo
Y su polvo es ya nube sobre lejanas lindes
...La guarania nació para cantar su asombro²³³

Imagens como: "sonhar com armas que matam" ou "a primavera que em lugar de trazer esperança tece a morte anunciada" são algumas das muitas possibilidades para estabelecer equivalências entre seus diversos códigos, porque Josefina Plá, trabalha com a estética das realizações sintéticas, o poema como escultura, o artesanato em forma de conto, a pintura como viagem. Ela nos permite correlacionar uma tal simultaneidade, cujo valor radica na interpenetração intrínseca, de um contexto que as próprias obras parecem sugerir.

Há uma relação semiótica entre as diversas artes plasianas, lembrando as correspondências do simbolismo de Baudelaire quando a artista vai em busca de referências análogas em diversos âmbitos expressivos. Este poema oferece uma plástica verbal semelhante ao seu desenvolvimento pictórico, incentiva uma paisagem humana: *un sol de alegría maduraba su suerte ...la misma primavera les bordaba la muerte ...*

Assim via Plá o povo que resolveu adotar, a descrição desse entorno está em seus contos sobre sua gente, estes são os casos de "La pierna de Severina", "El espejo", ou "El canasto", mas é no conto "La mano en la tierra" onde encontro o primeiro indicio referente a suas recorrências temáticas, a síntese que prevalece no livro de poemas **Las preguntas** quando questiona: "*Cómo cantar aquello que aún no nació palabra..?*"²³⁴

Se a vida é uma interrogação constante, é nesta constância que Plá

²³³ Ver MATEO DEL PINO, Ángeles em **Latido y Tortura**. Op. cit. pp. 127.

²³⁴ Fragmento do poema "Cómo escribir?" em **Poesías completas**. Op. cit. pp. 278.

encontra sua verdadeira forma, na poesia. Para Josefina Piá, é através da poesia que a vida prorroga de um poeta a outro a sua resposta. Assim nos revela seu significado *poético*. Como a tocha olímpica, diria Charles Morgan, para quem a origem poética pertence ao princípio dionisíaco de liberação. Toda vez que a literatura se aproxima do mistério, invade-- como faz o teatro, o romance, a história e a ciência- o terreno da poesia, revela origem e urgência comum: revelação do homem.²³⁵

Ir além de si mesmo é criar, buscar, transcender na esfera nuclear do particular: o *ñandutí* também é produzido no silêncio do colóquio pessoal, o efeito se produz no meio do círculo, o poema do *ñandutí* revigora, surge entre a estrutura dos raios que dividem em partes iguais os mesmos círculos, e se diferenciam de acordo ao desejo, na vontade que expressam os seus *efeitos*.

De um lado, há intencionalidade na tecedora de *ñandutí* ao depositar no trabalho o melhor de si mesma: a sua escolha. No poema-*ñandutí*, por outro lado, não se trata do que diz, mas, do que não diz: a *imagem*²³⁶ em seu misterioso encanto.

A obra de um poeta, de um escritor, de um artista, de uma tecedora de *ñandutí*, poderiam ser "portas que se abrem sobre paisagens internas, corredores secretos da alma ". Ecos, sussurros de uma história moldada e transformada ao

²³⁵ PLÁ, J. no ensaio "Poesía y literatura". Op. cit. pp. 63 a 73

²³⁶ Para Chklovsky - em *A arte como procedimento* - a idéia de que "a Arte é pensar por imagens" é uma idéia que existe na consciencia de muita gente e cita Potebnia (em *Notas sibre a teoria da Literatura*) para quem "não existe arte e particularmente poesia sem imagem". Para Potebnia a imagem é um predicado constante para sujeitos variáveis, um meio constante de atração para percepções mutáveis; a imagem é muito mais simples e muito mais clara do que aquilo que ela explica. Ver *A arte como Procedimento* de V. Chklovski em **Teoria da literatura: Formalistas russos**. Op. cit. pp.44 .

prazer dos seus autores. Embora a forma e o fundo do poema-imagem-*ñanduti* não possua palavras, todo ele se constitui numa única unidade indivisível, formado por sóis.

Me parece que Josefina Piá retoma a equação: poesia = imagem. Ela vê o *ñanduti* como objeto estético, mas, diferenciando a metáfora da linguagem cotidiana da metáfora no contexto poético, Josefina Piá considera o *ñanduti* como um poema em função do seu processo²³⁷. Isso me permite concluir que o *ñanduti* é um poema capaz de oferecer explícitas referências do quanto a imagem poética tem uma semelhança superficial e por vezes alheia à imagem-pensamento daquele que o criou, até porque à arte só interessa dar o objeto como visão, ou seja, restituir o ato da percepção à sua primeira instância, à única que fica sempre no devir; fazendo deste ato, como quer Chklovsky, um fim em si mesmo.

Segundo Peter Bürger (em **Teoría de la vanguardia**), alguns definem a vanguarda como algo que comenta a realidade através de um olhar oblíquo, são obras que apenas registram os aspectos menos evidentes da história, outros a descrevem como um fenômeno interior ao processo da arte, um episódio concreto localizável no tempo. Para muitos trata-se de um sentimento generalizado que se manifesta no âmbito artístico pela especialidade da própria arte: transfigurar em metáforas as vicissitudes civilizatórias²³⁸.

O território que delimita divergências sobre a vanguarda consiste em identificá-la de alguma maneira, como uma atitude crítica ante a convenção. Uma outra premissa consiste em que a vanguarda seja em si mesma uma

²³⁷ A imagem pode não ser modificada, mas o processo de elaboração de duas imagens semelhantes na superfície exterior podem ser diferentes. O processo poético tem evoluído sempre no âmbito da sensação do objeto como visão e não como reconhecimento.

²³⁸ BÜRGER, Peter: **Teoría de la Vanguardia**. Op. cit. pp. 7-10.

manifestação concreta. A dimensão crítica da arte moderna a partir da sua própria estrutura de composição já constitui uma tomada de consciência histórica, sendo assim possível atribuir à arte um valor crítico essencial desde que suas obras supõem um julgamento sobre as condições históricas em que emergem.

Se por um lado a divisão de objetos da crítica que caracteriza a arte de renovação parece supérflua na verdade constitui algo mais do que uma bifurcação de paradigmas, trata-se de um desvio de um determinado setor da arte, setor que tomou para si a crítica moral à sociedade como incentivo do seu desenvolvimento estético e todavia como garantia de compromisso com a história.

Para Octavio Paz, a vanguarda é ruptura pelo tamanho da sua dimensão crítica em relação ao século XX. Este desvio define uma vanguarda como crítica social através da arte.²³⁹

A obra no movimento de renovação, contém o real na qualidade de juízo referente ao uso de materiais- instrumentos técnicos, valores, mitos - que a história oferece como condição implícita de possibilidade da forma, não como referente a alusões simbólicas. Comparando a torção produzida por Josefina Piá com as idéias de Peter Bürger posso afirmar que há implícita uma crítica às convenções que reduzem o seu objetivo, como reduzem o objetivo da música e toda arte. A tentativa de conciliar arte e vida, desnaturaliza a primeira ao transformá-la num marco decorativo da existência.

Os âmbitos geográficos são diferentes, o espaço da grande cidade é um laboratório e este fato acentua a condição de estranhamento tanto da artista como

²³⁹ BÜRGER, Peter . Op. cit.. pp. 7- 8.

a prática que executa com relação aos valores que controlam sua convivência. Assim também, a descrição de uma personagem executando sua obra, elabora a subjetividade, estabelecendo uma pauta sobre uma livre escolha - os efeitos - adquirindo um sentido concreto, coincidindo com o objetivo comum da arte.

CONCLUSÕES

O impulso hegemônico da aliança continental representada pelos ideais de Simón Bolívar, San Martín, e por outros que fomentam a construção do nacional com a preservação da raiz indígena instaura elementos que fazem parte da história comum das nações latino-americanas. Os efeitos que produzem estes contrastes parecem estar contidos na metáfora do *ñanduti*, um emblema da formação cultural heterodoxa e rica de paradoxos proporcionados pela história cultural de cada país: um microssistema cultural idiossincrático produzindo efeitos culturais muito diferentes.

O *ñanduti* poderia constituir o exemplo concreto de um campo produzido e ordenado da forma como Julio Ramos via a questão do latino-americano, ou seja, politicamente supradeterminado, na mesma disposição do discurso que nomeia e ao nomeá-lo gera o campo dessa identidade. Um postulado da vontade de poder, da vontade de luta, um signo particular de reflexão em que seu enunciado já é a sua definição, o *ñanduti* naturaliza sua representação particular na experiência universal da mestiçagem paraguaia, sem palavras, sem discursos, sem retóricas. Só imagens.

O continente Latino-americano, em sua unidade, forma um contraste cuja realidade está em suas raízes e nos fatores que o instituíram, raízes diversas desde sempre, uma mistura e uma maleabilidade que é herdada do seu passado, e que o tempo e os eventos foram associando e dissociando, intercomunicando-se ou afastando-se até oferecer algo semelhante a uma *toalha de ñanduti*, uma unidade de tão diversas vozes, efeitos, idiossincrasias.

O Paraguai moderno, ainda busca em suas fontes passadas a sua leitura, e ainda procura uma resposta que possa explicar de onde brotaram estas vozes, estes efeitos, e de que maneira a diversidade procurou a unidade pluralista que ora representa.

O polimorfismo cultural dado num país como o Paraguai, não significa uma estrutura amorfa. Pelo contrário, se caracteriza pela ausência de um fator dominante, sem uma cultura sobressaindo sobre a(s) outra(s).

O *yopará* parece um som catatônico, um híbrido bem pouco poético. Como poderia Severina escrever a sua poesia numa linguagem que não a representa? sua única alternativa, sem escolha, é depositar num silencioso *ñandutí* toda sua angustia e solidão, o lugar apropriado que a ruptura moderna lhe oferece é a única oportunidade para construir anonimamente a bela toalha que nos oferta.

O Paraguai trava ainda hoje lutas internas com relação à sua independência, sua originalidade e sua representatividade, estes elementos se situam num nível diferente mas não desaparecem, participam em diversos graus de evolução e circunstâncias num mesmo momento histórico. No mesmo contexto latino-americano a literatura paraguaia nasce do rechaço de suas fontes metropolitanas²⁴⁰. O internacionalismo não a integrou ao marco ocidental como aconteceu com outros países, mesmo assim continuou buscando sua autonomia.

A partir de 1940 se abre um vasto questionamento continental, e o papel de escritores e pensadores será fundamental: o freio em que tropeçam os setores médios em sua ascensão ao poder são as *Severinas* de Plá; a refluência de suas conquistas, a autocrítica a que se submetem seus orientadores²⁴¹, e a presença

²⁴⁰ Na forma como Severina escreve tecendo seu *ñanduti*.

²⁴¹ Os intelectuais que pensam a cultura.

crescente e autônoma dos setores proletários e camponeses sobre o cenário nacional.

Este período, é hoje mais do que nunca passível de análise histórica, sociológica, política e sobretudo literária, não apenas de seus autores e obras, em suas cosmovisões e em suas formas artísticas, preferentemente. Suas peculiaridades produtivas servem para responder com elas às normas que regulam a literatura latino-americana a partir de um processo transculturador diferenciado.

Nesse sentido estudar a obra de Josefina Piá, poderia contribuir para uma rede transnacional em uma contextualização sobre o que significa escrever *em e sobre* o híbrido Paraguai.

O conto "La mano en la tierra" traz a simbologia do encontro dos dois mundos, a filha de dom Blas tece *ñandutí* ao pé da cama, como se fosse um poema inscreve nele o momento em que o pai espanhol está morrendo, deixando na terra sua herança mestiça, a prole que a partir do *Cabildo de Asunción, La Madre de ciudades* vai repovoar *El Plata*; *yoparás* que irão com Juan de Garay uma vez mais, fundar Buenos Aires. São os filhos híbridos de dom Blas. O *ñandutí* é a teia de aranha que cativou o fidalgo à terra que tantas aventuras lhe deu a ponto de impedi-lo de voltar à península.

Depois de guerras, uma sangrenta (a de 70) e a outra inútil e politicamente devastadora (a do Chaco), Josefina Piá, traz à cena uma outra tecedora de *ñandutí* carregada de representatividade, Severina, a protagonista principal da nebulosa modernidade paraguaia. Esta representatividade é uma questão bastante problemática, em Severina, uma revelação denunciativa que pode responder à ausência de uma análise específica sobre o lugar da autonomia dos

setores proletários em suas peculiares modulações culturais. A análise não poderia recortar a narrativa do seu contexto cultural, a tarefa consiste justamente na busca da sua representação sob a especificidade que conota.

A operacionalidade literária tem-se esforçado para se constituir como elemento valioso em capacitar as linguagens simbólicas: a voz própria e independente sempre tão presente no anseio de ser americano. Uma forma de questionar sua posição no contexto cultural paraguaio deveria também estar nos princípios de independência, originalidade e representatividade.

As obras literárias, não estão desvinculadas das culturas, elas as coroam, e na medida em que estas culturas são invenções seculares e multitudinárias fazem do escritor um produtor que trabalha em suas obras com inumeráveis *fisionomias* humanas, diria Josefina Plá.

As *fisionomias* artísticas de Plá, se conjugam e se diferenciam no âmbito espiritual e físico, um âmbito que não só nos constitui, como nos rodeia. Plá teve grande domínio do processo criativo, seus intrínsecos aspectos de desenvolvimento estético; um processo multifacético conjugado ao seu ímpeto visionário. Ela conseguiu alcançar inúmeros campos da expressividade artística em áreas separadas, tal qual os círculos do *ñandutí*: fez de sua vida vários centros de produtividade: as artes plásticas, o jornalismo, o teatro, a poesia e a narrativa.

A tecedora de *ñandutí* não pode contar sua história no artesanato, o próprio Blas de Lemos, não sabe se deve ou não publicar seus escritos, já não sabe se são testemunhos reais válidos, sua distância em relação à terra em que veio viver não lhe parecem familiares. Entre Severina e Blas de Lemos, parece existir uma contingência tempo espacial diferente, mas em ambos há um mesmo dilema, a

expressão do que significa comunicação e transferência de experiências que não surgem como meros documentos sociológicos, mas como a primeira instância humana, o sentido da existência, seu ser-no-mundo, e como tal, a necessidade de comunicar para perpetuar, em ambos este perpetuar se dilui, se evapora, Lemos morre, deixa um legado embaixo do travesseiro; em Severina, não é a morte física mas a morte do seu ideal, a toalha que tece não traduz a epopéia que um outro, o narrador, terá que nos contar, o papel do sujeito na história, a partir de um mesmo *ñandutí*, como se fosse sempre a mesma história.

A história, é um dos tantos exemplos do quanto a cultura do grupo dominado, pode estar deixando de ser o que era, e está ficando a cada dia reduzido a uma subcultura. Ela mostra como a miséria se expande pelo planeta, a situação revela o quanto a invisibilidade de sua força retroativa pode explodir e atingir a todos no geral.

O *ñandutí* é o lugar onde Severina deposita seu sentir, seu triste fim contínuo, contemporâneo, próximo e simultâneo: o de ter de sobreviver²⁴² apesar das perdas, na solidão da sua (des) memória.

A obra de Josefina Piá, exige uma análise diferenciada, mas existe um vetor constante nas formas entranháveis de expressão sobre o conhecimento desde que, a perspectiva desta análise se detenha- via poética²⁴³ - sobre o substratum do pensamento mítico. O Paraguai *yopará* detém um universo dialético no abismo cultural constituído pelo elemento estrutural da sua híbrida circunferência como o *ñandutí*.

²⁴² O próprio *ñanduty* parece ter perdido o *y* grego pelo *i* latino nas etapas da sua consolidação. A pronúncia é diferente, o *y* é gutural. O termo (o) *ti* em guarani significa tímido, reservado.

²⁴³ Um procedimento que singularizasse o objeto, obscurecendo a sua forma aumentasse a sua dificuldade e a duração da sua percepção, como diria Choklovski.

Esse universo de expressiva e poética mutação, é a encruzilhada que não só analisa Josefina Plá, como também o aplica no exercício contingente de sua obra.

A narrativa de "El espíritu dei fuego" constitui uma manifestação de onipresença. A perspectiva da biógrafa, como a tecedora com seu *ñandutí* se distancia na presença factual da sua lembrança. Sua temática cria o porvir, por dentro conjuga o recheio de fora. Sentimento e pensamento, dialogam com a linguagem que se instrumentaliza. Sua produção leva em si mesma a arte de narrar, reproduzir, inventar, inventariar, reinventar usando seu alento criativo.

O imaginário na sua luminosa espontaneidade se aproxima da realidade cotidiana. A arte com a sua (efi) *ciência* e a sua expressividade assume no espaço contemporâneo, mais do que nunca, a tarefa humana. O *ñandutí* de Severina, por outro lado, envolve uma subjetividade íntima, oculta de qualquer dialética, embora paradoxalmente revestida de representatividade. O paradoxo consiste em transformar o vivido numa experiência, o cotidiano numa unidade primordial. O artesanato constrói o imaginário sobre formas cíclicas, funcionando como toda linguagem, através de símbolos, de metáforas, de metonímias, de signos²⁴⁴.

No momento em que o descobrimento da América coloca em marcha a sua carroça, atropela e invalida uma personagem como Severina que olha para o futuro buscando sua afinidade, se vê obrigada a retornar ao seu *primitivismo* - seu reduto -, porque não consegue andar unitariamente. A busca é uma busca de

²⁴⁴ "No momento em que a oposição funcional se converte em convivência de opostos, temos um oxímoro poetológico : o *poema crítico*. É assim que também se pode definir, com auxílio de operadores extraídos da teoria lingüística, o conceito de "modernidade". A instância poemática que, por excelência, a tipifica é o poema constelar de Mallarmé." Ver Haroldo de Campos . **O arco iris branco**. Op. cit. pp. .253.

equilíbrio, um deslocamento poético, para uma linguagem que permita **enxertar** na monstruosa imagem da salvação, uma perna artificial, articulatória como é a linguagem do yopará, uma linguagem cheia de nebulosas zonas de fronteira que desafiam qualquer ensejo de determinismo.

A operacionalidade do *yopará* consiste numa originalidade historicamente imperceptível, a frase que dá voz à resignação à protagonista não pertence ao guarani nem mesmo ao espanhol "puro", pertence à linguagem verdadeira das Severinas que a sociedade mesma produz.

O *ñandutí* não deveria ser visto apenas como objeto, mas como uma unidade entre si e o sujeito anônimo, excluído que nele parece ter enxergado a mesma urgência: identidade, busca, e destino. "*Desenraizada e cosmopolita, a literatura hispano-americana é regresso e busca de uma tradição. Ao buscá-la, inventa-a*" diz Octavio Paz em **Literatura de fundación**. Este enunciado poderia descrever também a cultura paraguaia. Seu texto não revelaria apenas um conteúdo válido para a realidade mas também permitiria a sua compreensão histórico-cultural²⁴⁵.

A palavra cultura, inclui neste termo as variáveis e variadas relações intrínsecas do povo paraguaio e a diferença que representa o conjugar esferas distintas no seu âmbito sócio- econômico. O *ñandutí* como a *encruzilhada de dois mundos* parece esse encontro, essa fusão de horizontes num espaço de desterritorialização.

Os jesuítas trouxeram muito provavelmente a técnica do *ñandutí*, mas o

²⁴⁵ "O verdadeiro objeto histórico não é nenhum objeto, mas a unidade deste um e outro, um conteúdo no qual consistem tanto a realidade da história como a compreensão histórica". *Princípio da efetivação histórica*. CORETH, E.: **Compreensão e verdade em Questões Fundamentais de Hermenêutica**. São Paulo: E.P.U. USP, 1973 Op. cit. pp. 126.

que justifica sua tradição no contexto transcultural, na intenção de revalidar sua consistência no imaginário ao longo da história paraguaia, está no quanto o mito consegue acompanhar acontecimentos ainda presentes e ao mesmo tempo recolhidos neste ícone como experiências vitais do povo. Para Lévi-Strauss o mito se extenua sem desaparecer, o percurso do *ñandutí* é um percurso dual, inserido entre a tradição e a modernidade, como paradoxo e como paradigma. Lévi-Strauss escreve as vias que ainda permanecem abertas aos estudos da mitologia, a da reelaboração romanesca e ao do reemprego para fins de legitimação histórica.

Sobre a legitimação histórica, Lévi-Strauss, vê duas possibilidades que parecem estar presentes no *ñandutí*: sua fase retrospectiva, familiar com o passado arquetipo para fundamentar uma ordem tradicional, e uma outra prospectiva, capaz de fazer desse passado um esboço para o futuro ²⁴⁶.

Se o *ñandutí* do Paraguai é uma incógnita, uma continuidade orgânica entre a mitologia, a tradição lendária e as articulações sócio-políticas do cenário nacional, para Plá é um poema-imagem. Se a incógnita possui no seu âmago uma formulação nuclear: Como foi que se deu? Que elementos explicam o esboço de uma encruzilhada? A imagem deste ícone continua tão misterioso como a poesia definida por Plá.

Sabe-se que a poesia é imagem, pois para Josefina Plá, a imagem é que é poesia. A poeta lembra que muitas das metáforas básicas do idioma estão sumidas no esquecimento, viraram resíduo das mudanças lingüísticas e semânticas. Quem lembra, pergunta Plá, que *mundo* significa purificado; que a

²⁴⁶ Ver LÉVI-STRAUSS, Claude: "Como eles morrem" . Coletânea de artigos publicados na revista *Sprit* No. 402, abril de 1971 em **Atualidade do mito**. trad. Carlos Arthur do Nascimento. São Paulo. Duas cidades, 1977. pp. 103.

alvorada chamasse assim porque é a hora branca do horizonte; que *oriente* significa o que abre, e *ocidente*, o que mata? Para Josefina Plá, o idioma é como o Ganges, arrasta milhares de cadáveres, metáforas calcificadas.

Por um lado, a imagem que Josefina Plá, tem do Paraguai é a de uma selva semi-virgem, uma boa argila para amassar e lavar sua viuvez prematura, fato que lhe serve para transformar a solidão em trabalho produtivo, um *artesanato* cujos planos e metas são compartilhados com aqueles que considera verdadeiros herdeiros dos antepassados. No Paraguai, Josefina Plá acaba conquistada pelos que haviam sido conquistados. Por outro lado, a artística *toalha* no conjunto da obra plasiana lembra o *ñandutí* que Severina tece para nossa senhora.

O que intuo agora é que o sentido de renovação em Plá, é um silencioso e misterioso colóquio entre duas Josefinas, uma espanhola, que desejou intensamente sua metamorfose *morena* enquanto que uma outra, paraguaia, não lhe permitiu nunca esquecer a sua raiz *fidalg*a.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

OBRAS DE JOSEFINA PLÁ:

- * *Teatro escogido*. Asunción: Ed. El Lector, 1996
- * *Obras completas*. Historia Cultural Vol I a IV. Asunción. RP ediciones e ICI. Instituto de Cooperación Iberoamericana, 1996.
- * *Cuentos completos*. Asunción: Ed. El Lector, 1996.
- * *Los Treinta mil ausentes* (Elegía a los caídos del Chaco). Asunción: Arte Nuevo Editores, 1985.
- * *Poesías completas*. Asunción: El Lector, 1996
- * *Literatura paraguaya del siglo XX*. Asunción: Ediciones Comuneros., 1972.
- * Ensaio: *Una vez más en busca de William Shakespeare*. (Reflexiones mínimas). Asunción: Arte Nuevo Editores, 1985.

PLÁ, Josefina, BLINDER, Olga e ESCOBAR, Ticio: *Arte actual en el Paraguay: 1900-1980*. Asunción: Ediciones Idap. 1983.

OBRAS SOBRE A AUTORA:

BORDOLI DOLCI, Ramón: *Josefina Plá: canto y cuento*. Introdução e antologia. Asunción. Ed Arca, 1993.

CENTURIÓN, Carlos R. : *Historia de la cultura paraguaya*. Asunción: Biblioteca "Ortiz Guerrero". Vol I., 1961.

CENTURIÓN MORINIGO, Ubaldo : *Josefina Plá y el periodismo paraguayo*. Asunción: Edipar.. 1996

FERNÁNDEZ, Miguel Angel : *Introducción y antología em Josefina Plá* :Cuentos completos. Asunción: Ed. El Lector, 1996.

MATEO DEL PINO, Ángeles : *Latido y tortura : Selección poética de Josefina Piá*. Puerto del Rosario. Servicio de publicaciones del Excmo. Cabildo Insular de Fuenteventura, 1965.

PÉREZ-MARICEVICH : *La poesía y la narrativa en el Paraguay*. Asunción: Editorial del Centenario, 1969.

VALLEJOS, Roque em *Josefina Plá Crítica y antología*. Asunción. La Rural editores.1995.

BIBLIOGRAFIA GERAL

BAL, Mieke: *Teoría de la narrativa* (una introducción a la narratología) Madri: Ed. Cátedra, 1985.

BÚRGER, Peter : *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Ediciones Península, 1997.
BOUSOÑO, Carlos : *Teoría de la expresión poética*. Madri: Gredos, 1956.

CHKLOVSKI, V. : *A Arte como procedimento*. em *Teoria da Literatura : formalistas Russos*. Org. Dionisio de Oliveira Toledo. Porto Alegre: Ed. Globo, 1973.

FLORES DE ZARZA, Idalia: em *La mujer paraguaya protagonista de la historia 1870-1935 guerra del Chaco* tomo II. Asunción. Intercontinental Editora, 1935.

FOUCAULT, Michel: *Discurso, poder y subjetividad*. Org. Oscar Terán. Buenos Aires: Ediciones el Cielo Por Asalto, 1995.
- *El lenguaje al infinito*. Argentina, Ediciones de Dianus.1986.

FRANCO, Jean : *Historia de la literatura hispanoamericana*. Barcelona: Editorial Ariel., 1983.

GARCIA CANCLINI, Nestór : *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*.. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1995.

LÉVI-STRAUSS, Claude :

- *Linguistic and anthropology* in *Structural anthropology* . NY: Basic books.,1963.

- "Como eles morrem" . Coletânea de artigos publicados na revista *Spirit* No. 402, abril de 1971 em *Atualidade do mito*. trad. Carlos Arthur do Nascimento. São Paulo. Duas cidades, 1977.

MALMBERG, Bertil em *La América hispanohablante: unidad y diferenciación del castellano*. Madrid. Ediciones Itsmo. 1974

MIELIETINSKI, E.M.: *A poética do mito*. Rio de Janeiro, Ed. Forense - universitária. 1987.

NIETZSCHE : *il crepuscolo degli idole* tradução italiana de F. Masini em *Opere*.
Milão: Ed. Colli- Montinari vol VI. 3, 1970.

PAZ, Octavio : *Os filhos do barro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

PRADO COELHO, Eduardo: *Os universos da crítica : paradigmas nos estudos literários*. Lisboa. Edições 70.

RAMA, Angel: *Transculturación narrativa en América Latina*. México: Ed. XXI., 1985.

RAMOS, Julio : *Desencuentros de la modernidad en América Latina: literatura y política del siglo XIX*. México. Fondo de la Cultura Económica. 1989.

RIBEIRO, Darcy: *O processo civilizatório: etapas da evolução sócio-cultural*. Estudos de antropologia da civilização. São Paulo: Ed. Círculo do Livro. Lic. Ed. Vozes 1978.

ROA BASTOS, Augusto. Org.: *Culturas condenadas*. Org. Augusto Roa Bastos. México. Siglo XXI editores. 1978.

- *El fiscal*. Buenos Aires: Ed. Sudamericana, 1993.

- *Vigilia dei Almirante*. Asunción: RP ediciones, 1992.

SCHWARTZ, Jorge. *Vanguardia e cosmopolitismo na década de 20: Olivério Girondo e Oswald de Andrade*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1979

SEGRE, Cesare : *Os Signos e a crítica*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1974.

TOMACHEVSKI, B.: "Temática em Teoria da literatura" em *Teoria da literatura : formalistas Russos*. Org. Dionisio de Oliveira Toledo. Porto Alegre: Ed. Globo, 1973.

VATTIMO, Gianni. : *A Sociedade transparente*. Lisboa. Relógio D'água, 1992.

VELAZQUEZ, Rafael Eladio: *Breve historia de la cultura en el Paraguay*. Asunción., 1966.

ENSAIOS

CAMPOS, Haroldo de : *Poesia e modernidade: da morte da arte à constelação*. O poema pós-utópico em *O ARCO IRIS BRANCO: ensaios de Literatura e Cultura*. São Paulo: Ed. Imago. S. D.

PEREIRA LEITE, Cecilia (madre Olivia, PUC . SP) . Em *Linguagem*, revista para estudos de língua e literatura No 1. Rio de Janeiro: Ed. presença, 1983

DISSERTAÇÕES

CORETH, E.: *Compreensão e verdade em Questões Fundamentais de Hermenêutica*. São Paulo: E.P.U. USP, 1973.

MIRANDA HÜHNE, Leda Maria : *O Sentido hermenêutico da poesia*, Dissertação de Mestrado, UFRJ. Rio de Janeiro. Centro de Ciências humanas, Departamento de Filosofia, 1986

DICIONÁRIOS

Dicionário Guarani- Espanhol de Antonio Guasch, SJ e Diego Ortiz, SJ. 13 ed. CEPAG. 1996

REVISTAS

PEN CLUB del Paraguay: *Poesía y literatura*. Org. pelo ILARI no Centro Cultural Paraguayo Americano. Asunción. 1978. No.2.

TRAVESSIA revista de literatura. *Crítica cultural latino-americana*. "Uma visita a Augusto Roa Bastos" entrevista à Dora Angélica Segovia. Santa Catarina. Editora da UFSC. No. 38. jan/ jun 1999.