

**O ONÍRICO COMO SUBTERFÚGIO: A REPRESENTAÇÃO DE UM PAÍS
ECLIPSADO NA POESIA DE JOSEFINA PLÁ**

**THE ONEIRIC AS SUBTERFUGE: THE REPRESENTATION OF AN ECLIPSED
COUNTRY IN JOSEFINA PLÁ'S POETRY**

DOI 10.20873/uft2179-3948.2021v12n3p410-421

Fernanda Scheluchuak-Dias¹

Caroline Peres Martins²

Resumo: Octavio Paz, em *O Arco e a Lira*, afirma que “o poema nos faz recordar o que esquecemos: o que somos realmente” (PAZ, 1982, p. 133). Tal afirmação atravessa o mais intrínseco de Josefina Plá, poeta, prosadora e dramaturga hispano-paraguaia. Ao analisar uma fase poética de maior maturação, esperamos encontrar aspectos que confirmem uma linguagem voltada para a fragmentação do eu, que se esvazia ao reconhecer a absoluta cólera social, mas que também enxerga outra alternativa: a de não se manter inerte e de não ousar esquecer a si e nem o outro; “a contrapelo” da história.

Palavras-chave: Descolonizar; Ditadura paraguaia; Plá; Onírico.

Abstract: Octavio Paz, in *O Arco e a Lira*, states that “the poem reminds us of what we have forgotten: what we really are” (PAZ, 1982, p. 133). This statement goes through the most intrinsic part of Josefina Plá, a Spanish-Paraguayan poet, prose writer and playwright. By analyzing a more mature poetic phase, we hope to find aspects that confirm a language dedicated to the fragmentation of the self, which empties oneself when recognizing the absolute social anger, but which also sees another alternative: that of not remaining inert and not daring to forget oneself nor the other; “against the grain” history.

Keywords: To decolonize; Paraguayan dictatorship; Plá; Oneiric.

Repressão de gênero: uma introdução

1 Mestra em Estudos Literários pelo PPG da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (UNESP), Campus de Araraquara. Atualmente é aluna do curso de pós-graduação (especialização) em Linguística e Ensino de Língua Portuguesa da Universidade Federal do Rio Grande (FURG). ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7409-7066>. Endereço eletrônico: fernandasched@hotmail.com.

² Doutoranda em Letras Neolatinas (PPGLEN) pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). E professora substituta de língua portuguesa no IFPR – Campus Avançado Goioerê. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1352-3698>. Endereço eletrônico: carolperes16@hotmail.com.

Marcado por diferentes genocídios ao longo de sua história, o Paraguai foi governado por mais de três décadas pela ditadura de Alfredo Stroessner (1954-1989). Embora tenha inaugurado a violência militar na América Latina, com o golpe de 1954, como ocorreria anos mais tardes nos países fronteiriços (Brasil, Argentina e Bolívia, por exemplo), foi um dos regimes mais duradouros.

Para zelar pela manutenção do poder, foi pioneiro na instauração de práticas que foram mobilizadas posteriormente pelo aparato repressivo em diferentes países do Cone Sul, de forma muito semelhante. Entre as diferentes nuances assumidas pelo *modus operandi* do regime, destacamos o uso de uma retórica que visava a salvaguardar a dominação masculina, o que era corroborado pela sociedade.

Em linhas gerais, segundo Alfredo Boccia Paz (2010, p.76, tradução nossa), “Stroessner (...) apelara a uma mensagem patriarcal, dominante e disciplinadora”. Anseios que ultrapassavam os limites do discurso, visto que agentes de Estado executaram violações de cunho sexual e de gênero. Isso evidencia a permanência de uma noção colonizadora, de disciplinar corpos, sobretudo o das mulheres. Estas que não estavam imunes à desconsideração de suas ideologias e ideais políticos até mesmo enquanto integrantes de partidos de esquerda, pois tarefas tradicionalmente relegadas às mulheres ficavam a seus cargos.

Outro mecanismo de controle recuperado ao longo do governo Stroessner foi o cerceamento da produção literária em guarani. Conforme Rubén Bareiro Saguier (1978, p. 56, tradução nossa), essa perseguição tinha rastros coloniais e impunha, outra vez, a língua espanhola, símbolo de “prestígio cultural”. À margem, ficava não somente a língua, mas seus falantes.

O Paraguai, assim como o caso do Brasil, tardou a estabelecer uma comissão da verdade. Isso apenas foi possível anos atrás, graças à criação de uma lei a qual permitiu investigar, entre 2004 e 2008, as violações ocorridas de 1954 a 2003. Dessa maneira, a Comisión de Verdad y Justicia (CVJ) produziu uma série de recomendações, em seu relatório final, a fim de impedir que o passado recente caísse no esquecimento coletivo.

Nesse relatório, entre outros capítulos, aborda-se as violações empreendidas contra mulheres e povos indígenas. Além de pontuar uma série de recomendações voltadas a políticas de memória firmadas em torno do guarani, como língua materna (COMISIÓN DE VERDADE Y JUSTICIA, 2008). À vista disso, havia uma perspectiva categórica: descolonizar. Um processo que também mirava na elaboração dos traumas, dado que o terror de Estado deixou profundas marcas das vítimas, aspecto que é trazido à baila em uma das conclusões da Comissão paraguaia, como pode ser verificado do excerto a seguir:

Este terror era parte de uma estratégia de controle social contra grupos ou pessoas que militavam em grupos de oposição, mas também cumpriam uma função de controle social mais amplo, de toda a sociedade. Em guarani, essa estratégia se conheceu com o nome “ñemongyhyje”, que é como dizer, fazer ter medo. Os impactos coletivos das ditas estratégias foram o medo como parte de uma conduta coletiva e a inibição da comunicação, desestruturar processos organizativos levando ao isolamento das vítimas e sobreviventes, gerando impotência e conformidade (COMISIÓN DE VERDAD Y JUSTICIA, 2008, p. 65; tradução nossa).³

A “estratégia do medo” e de controle também atingiu o campo das artes, as obras passavam pelo arbitrário filtro da censura, mecanismo que acarretava uma “autocensura”, como chama Saguier (1978, p. 57), no ato de escrita. À vista disso, autores que se encontravam fora do país foram fundamentais no processo de lançar luz à violência ditatorial que acometia o Paraguai; a exemplo de Augusto Roa Bastos, um dos escritores mais aclamados da literatura paraguaia.

Com relação às mulheres, tal como se averiguava em outras esferas sociais, eram consideradas pouco significativas à literatura. Cenário que se modificaria entre as décadas de 1980 e 1990, momento no qual chegam a assinar mais livros do que os homens, com textos líricos e, principalmente, narrativos (BARCO; ACALÁ, 2003).

Fenômeno comum ao rol literário do Cone Sul, pois, de maneira geral, a derrocada dos governos militares latino-americanos impulsionou um surgimento muito mais expressivo de livros de autoria feminina. A literatura paraguaia soma-se nomes importantes como o de Teresa Lama, Renée Ferrer e Josefina Plá, alvo deste estudo.

Josefina Plá e a sombra “*enemiga de todos los espejos*”

Em *Sobre o conceito da história*, o também crítico literário Walter Benjamin (1987, p. 224-225) recorda que “os mortos não estarão em segurança se o inimigo vencer. E esse inimigo não tem cessado de vencer”. Ante tal constatação, seu imperativo é lançar um olhar à história, “a contrapelo” (BENJAMIN, 1987, p. 226). Isso significa recordar que os mortos, as vítimas da história, ainda não podem seguir seguramente, pois permanecem no presente como

³ “Este terror era parte de una estrategia de control social contra grupos o personas que militaban en grupos de oposición, pero también cumplió una función de control social más amplio de toda la sociedad. En guaraní esa estrategia se conoció con el nombre de ñemongyhyje, es decir, hacer tener miedo. Los impactos colectivos de dichas estrategias fueron el miedo como parte de la conducta colectiva y la inhibición de la comunicación, desestructurar procesos organizativos llevando al aislamiento de las víctimas y sobrevivientes, y generar impotencia y conformidad” (COMISIÓN DE VERDAD Y JUSTICIA, 2008, p. 65).

fantasmas, como corpos desaparecidos e jamais devolvidos. De fato, como uma sombra do impune passado autoritário dos regimes militares do Cone Sul.

Nesse bojo, Regina Dalcastagnè, crítica literária brasileira, diz o seguinte, quanto a esse inimigo cujas vitórias têm sido seguidas:

Eles permanecem aí, sorrindo (...) Cada vez que um deles se olha no espelho, preparando-se para aparecer em público, uma súbita alegria o invade. É um homem impune, e sempre que se lembra disso ele sorri. Sorri diante do nosso esquecimento (...) Sorri por todos os sorrisos que roubou.

Sim, eles permanecem aí e celebram nossa indiferença, nossa curta memória. Mas ainda é cedo demais para esquecer (DALCASTAGNÈ, 1996, p. 15).

A imagem do “sorriso dos canalhas” (diante do espelho), nos termos de Dalcastagnè (1996), escancara a impunidade: Stroessner, Geisel, Ustra, Franco, todos eles e outros tantos violadores de direitos humanos, morrem intocáveis, impunes. E mesmo depois de três décadas depois da saída de Stroessner do governo, a “justiça” chegou apenas pela via literatura, a fim de acolher os traumas e recordar dos silenciados. A exemplo dos versos da hispano-paraguaia María Josefina Plá Guerra Galvani, conhecia no círculo literário como Josefina Plá.

Poeta, contista e dramaturga, ao longo de sua produção visava a protagonizar a mulher paraguaia, bem como a cultura guarani, opondo-se aos poderes de raízes coloniais e ditatoriais. Assim, a “contrapelo”, nos termos benjaminianos (1987, p. 126), Plá engajou-se na luta em defesa dos presos políticos; criando um mal-estar com o governo de Stroessner. Por essa razão, ela chegou a perder o cargo que ocupava na Escola de Artes Cênicas, ao se opor à detenção do escritor Rubén Bareiro Saguier (RODRIGUES, 2019).

Isso também se estendeu a sua produção, na qual trata dos desaparecimentos forçados e dos espectros deixados pela ditadura, os quais nos perseguem como sombras. Estas que são recuperadas, por exemplo, no poema *Esa sombra*, em que trata desse vulto que assombra espelhos.

*La veréis alargarse cada vez como un agua vertida
sin remedio
como un manto cayendo despacio de sus hombros
como si fuese él mismo arrepentido que quisiera
volver sobre sus pasos
—reptil de limpia muerte sin cadáver— [...] (PLÁ, 1995, p. 56).*

Imagem que se contrapõe a explanação de Dalcastagnè (1996), de modo a evidenciar que são as vítimas, diretas e indiretas, que convivem com as ausências e a dor de se confrontar com o passado; alegorizado pela metáfora da sombra como inimiga de todos os espelhos. Um

cenário que, por outro lado, serve aos violadores de direitos humanos como um espaço no qual podem “gargalhar” impunes, ainda que não seja tão “cedo” (DALCASTAGNÈ, 1996, p. 15), quanto fora.

“han muerto muerto muerto”: o relato do outro

“Poesia é fugir de si mesmo, restituindo-se ao próprio tempo a mais profunda dimensão; alienar-se e por isso reintegrar-se à plenitude do ser; dessangrar-se até morrer, para poder ressuscitar” (PLÁ *apud* DEL PINO, 1990, p. 243; tradução nossa)⁴.

O poema analisado a seguir descortina uma lírica associada ao surrealismo, em que Plá se aproxima de uma atmosfera onírica e pouco realista. A poeta elabora um espaço no qual seu eu lírico transita e revisita mortos, utilizando a alucinação surrealista, então, como subterfúgio, dada as circunstâncias nefastas da época em que essa poética se deu. Embora o momento fosse de paralisação devido ao medo, a poeta não se permitiu omitir o panorama político-social vigente, realçando sua característica que del Pino classifica como “espírito desconforme”, em que sua postura discordante “implica a revisão de explicações anteriores, ou ‘introdução de um testemunho diferente; todo testemunho implica o compromisso com uma verdade; e toda verdade implica um desafio’ [...]” (DEL PINO, 1990, p. 242; aspas da autora, tradução nossa)⁵.

Deste modo, a fim de escancarar o surrealismo na poética de Josefina Plá, ao elencar os diversos elementos que conferem certa soturnidade ao poema, e a importância de seu testemunho e memória sobre o golpe militar, escolhemos o poema “Aprenderás que hay muertos”, poema reunido na seção “Invención de la Muerte” (1965)⁶, de *Latido y tortura* (1995). Este é um livro de poemas selecionados pela estudiosa de sua poesia, a professora Maria de los Ángeles Mateo del Pino, no qual há uma diversidade poética considerável. Diante de tal apanhado, concordamos que o poema supracitado é um dos poemas que melhor reflete a tensão vigente, sendo perceptível a manifestação de um eu lírico consciente da mescla entre o ambiente

4 “Poesia es huir de si 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” (PLÁ *apud* DEL PINO, 1990, p. 243)

5 “implica la revisión de planteamientos anteriores, o ‘introducción de un testimonio diferente; todo testimonio implica el compromiso con una verdad; y toda verdad implica un desafío’ [...]”. (DEL PINO, 1990, p. 242)

6 De acordo com Miguel Ángel Fernández, a partir de 1940, Plá não publica nenhum livro de poesia, até 1960, em que “aparecen algunos de esos textos reunidos en la plaqueta *El precio de los Sueños*. A partir de entonces va publicando, primero en pequeños cuadernillos, y luego en volúmenes de mayor porte, sus poemas de diversas épocas.” (FERNÁNDEZ, 1996, s/p).

fantasioso e a realidade impiedosa, já que “o homem vive em dois mundos, um consciente, racional, próprio do estado de vigília e um outro mundo inconsciente, irracional, imaginário próprio do estado de sonho.” (TRINGALI, 1990, p. 43).

APRENDERÁS QUE HAY MUERTOS

*Aprenderás que hay muertos diferentes
Los hay inquietos como luciérnagas ingenuas
despertando a la noche para un juego de luces que
sólo existen en su sueño
y son tan inocentes que no debieran haber muerto*

*Los hay indiferentes como cruces caídas cara al cielo
porque no esperan ya ni el recuerdo que se echa
como un mendrugo al perro deshauciado*

*Muertos un poco locos de esperanza Los muertos
que creen en la palabra que les dieron
y que acercan su oído de arena a los vientos nocturnos
esperando escuchar su nombre en boca de otros
muertos*

*Muertos de ceño torvo Los muertos acreedores
que no quieren saber que han muerto muerto muerto
y pegan sus manos como estrellas de un hueco mar
sobre el pecho del durmiente
y desvían un poco en el reloj del corazón la manecilla*

*Muertos ya todos polvo Muertos ciegos de muerte
Muertos de sí mismos vaciándose
que están ya más cerca que nadie de la vida. (PLÁ, 1995, p. 64).*

O poema da hispano-paraguaia Josefina Plá revela, a princípio, um diálogo estabelecido pelo eu lírico para um interlocutor, em que sua identidade permanece desconhecida. Podemos inferir que a relação entre os dois é de informalidade devido à conjugação do verbo aprender, que figura em segunda pessoa do singular, correspondente ao pronome *tú*. Desta forma, é perceptível o emprego de uma linguagem de lamento neste discurso, aproximando-se, apenas em conteúdo, da elegia, já que sua forma é de origem épica. De acordo com Massaud Moisés, a elegia consiste em uma

das formas líricas em que a pessoa do poeta mais francamente se põe em cena. Ele queixa-se ou louva; moraliza; geralmente exorta. Quase atua como orador: seja o orador político e popular, que busca desencadear nas almas sentimentos belicosos e patrióticos; seja orador filósofo, que disserta acerca da vida humana, seus prazeres e seus males; sempre voltado para a prática e pressuroso de concluir. (MOISÉS, 2004, p. 138).

Portanto, a proximidade sugerida pelo sujeito implícito *tú*, e o tempo verbal de *aprenderás*, no futuro, reforça um momento de reflexão, do diálogo sigiloso mesclado ao tom oratório de quem testemunhou e vivenciou o ambiente de silenciamento por duas vezes, já que Josefina Plá presencia golpes militares: o primeiro na Espanha, na década de 30 e, posteriormente, no Paraguai, na década de 50.

Nota-se uma característica surrealista na linguagem empregada: o automatismo, dado a ausência de pontuação, que se converte em uma livre expressão, buscando apenas apreender o subconsciente. Sobre essa escrita, Octavio Paz afirma que

Todo aquele que tenha praticado a escrita automática – até onde é possível essa tentativa – conhece as estranhas e deslumbrantes associações da linguagem entregue à sua própria espontaneidade. Evocação e convocação. [...] O sonho, o delírio, a hipnose e outros estados de relaxamento da consciência favorecem o jorro das frases. A corrente parece não ter fim: uma frase nos leva a outra. (PAZ, 1982, p. 62).

Graças ao seu contato com as vanguardas artísticas e com o modernismo espanhol, Plá herda algumas características patentes de comunhão entre a poesia e as artes modernas, como a presença dos versos livres e brancos. Segundo Antonio Quilis, o verso livre “é uma ruptura quase total das formas métricas tradicionais. Suas características são: a) ausência de estrofes; b) ausência de rima; c) ausência de medida nos versos; d) ruptura sintática da frase; e) a separação da palavra, etc” (QUILIS, 1969, p. 168; tradução nossa)⁷. Destas características, percebemos a ausência de rimas finais e métrica variável, de 8 a 16 sílabas poéticas. Os 20 versos se encontram divididos em 5 estrofes, sendo dois quintetos e dois tercetos e um quarteto, além de apresentar uma preponderância de versos graves⁸, confirmando um enunciador de voz feminina: encontram-se apenas duas ocorrências de versos agudos (v. 3 e 16) e uma de verso esdrúxulo (v. 19), respectivamente.

Ainda sobre as questões técnicas poéticas, temos, nos versos 3 e 4, 9 e 10, 13 e 14 e 15 e 16, os *enjambements*, ou, em língua espanhola, os *encabalgamientos*. Eles são definidos como “um desajuste que se produz na estrofe quando uma pausa versal não coincide com uma pausa morfossintática” (QUILIS, 1969, p. 74; tradução nossa)⁹, em que o primeiro é o “verso

7 “es una ruptura casi total de las formas métricas tradicionales. Sus características son: a) ausencia de estrofas; b) ausencia de rima; c) ausencia de medida en los versos; d) ruptura sintáctica de la frase; e) aislamiento de la palabra, etc” (QUILIS, 1969, p. 168).

8 A escansão poética em língua espanhola se difere da escansão em língua portuguesa. Quando falamos em versos graves, nos referimos ao verso paroxítono. Segundo explicação, “si el verso es paroxítono, por ser paroxítona la estructura acentual del español [...] se cuentan las sílabas reales existentes.” (QUILIS, 1969, p. 24)

9 “un desajuste que se produce en la estrofa cuando una pausa versal no coincide con una pausa morfossintática” (QUILIS, 1969, p. 74).

encabalgante” e o segundo é o “*verso encabalgado*” (QUILIS, 1969, p. 76). Ademais, há uma preferência na utilização de palavras com /o/ e /u/, bem como de ditongos /ue/, de modo que tais sons ressoem por todo o poema. São exemplos de tal arcabouço fonético: *muerto(s)*, *luciérnagas*, *juego*, *lucés*, *sueño*, *cruces*, *recuerdo*, *mendruco* e *hueco*. Fica patente a assonância encontrada nesses pares: *lucés* e *cruces*, *muerto*, *juego*, *sueño* e *hueco*, em que tal repetição também é a mesma sílaba tônica dessas palavras.

Essa estética do sonho, arquitetada por Plá, conta com o registro de 24 verbos, divididos entre os seguintes modos verbais: presente (14), gerúndio (3), infinitivo e futuro (2 cada), condicional, pretéritos indefinido e perfeito (1 cada). Tais ocorrências sugerem que o eu lírico possui a capacidade de transcender a outro plano, no qual é bastidor valioso deste outro mundo. Ele descreve detalhes entre os mortos ali reunidos, implicando uma familiaridade e intimidade diante do exposto. A criação desse espaço onírico é outra marca devedora dos chamados poetas malditos, como Baudelaire, que encadeia símbolos a fim de realçar o papel da imaginação, caro aos poetas modernos.

E eis como avança tal liberdade: o papel da imaginação, diz-nos Baudelaire, é o de atribuir às imagens e aos símbolos “um lugar e um valor relativos” – relativos ao espírito humano, relativos à obra que ele decidiu realizar. [...] A missão da poesia é a de abrir uma janela para esse outro mundo, que é de fato o nosso, é a de permitir ao eu escapar a seus limites e dilatar-se até ao infinito. Através desse movimento de expansão esboça-se ou realiza-se a volta à unidade do espírito. (RAYMOND, 1997, p. 20; aspas do autor).

Tendo em vista o exposto por Raymond, Plá, alinhada às ideias baudelairianas, nos convida para esse outro mundo, valorizando a experiência ao empregar verbos no presente e gerúndio. Esses usos estão atrelados à criação e manutenção de um ambiente preservado, o que resulta em uma antítese, isto é, o eu lírico apresenta mortos que se mantêm vivos naquele determinado espaço. Além disso, vale destacar a utilização dos verbos “*despertando*” (o que, notadamente, já podemos confirmar um espaço reservado ao sonho) e “*esperando*” que não fornecem qualquer precisão de tempo, o que confere uma ideia de ser um ato contínuo dentro desse ambiente. A quebra de lógica, ou a criação de um outro mundo, é procedimento da lírica moderna, como podemos perceber na fala da professora Salette Cara, a seguir:

As audácias da poesia lírica moderna ecoam num conceito de poesia como transgressão da lógica e, nesse sentido, podem até ser chamadas “loucuras”. A poesia moderna é, mais claramente do que as anteriores, continente de todas as dispersões possíveis do “eu” e da “alma” em direção ao mundo do desejo e da utopia. Aquela dimensão do “eu” aprisionada pela lógica liberta-se, através do poema. O poema é um espaço possível de liberdade. Outro espaço pode ser o sonho. (CARA, 1985, p. 49-50; aspas da autora).

A morte permeia todos os aspectos do poema, a começar pelo título da seção, como nos recorda Ramón Dolci, “a coleção de poemas se ajusta tematicamente ao que enuncia o título; e é tal o encaixe existente entre os poemas que a compõem que é permitido considerá-los como estrofes de uma única e extensa composição” (DOLCI, 1982, p. 155; tradução nossa)¹⁰. Logo, Plá utiliza da anáfora para que a repetição da palavra *muerto(s)*, que aparece 13 vezes no poema, de modo a ecoar a mensagem que o eu lírico deseja transmitir. Há, ainda, o retrato da morte e dos mortos por meio das alegorias (v. 8, “*como un mendrugo al perro deshauciado*”), o que denota que o seu trato com a temática se mostra obsessivo para além das ostensivas repetições.

É necessário pensar em como esses mortos são vistos pelo eu lírico, pois há uma distribuição de adjetivos pelo poema, que buscam qualificá-los. Existem os mortos diferentes, que são inquietos e inocentes; mortos indiferentes, que contrasta com o anterior. Enquanto o primeiro grupo são “inquietos como vaga-lumes ingênuos”, que “não deveriam ter sido mortos” (v.2 e 5), o segundo são indiferentes, de “rosto terrível” (v. 13), como “cruzes caídas de cara para o céu”, já que “não esperam a recordação, que é atirada como um pão dormido a um cachorro doente” (v. 6, 7 e 8). Nos parece que, ao longo do poema, tal oposição é construída para evidenciar mortos, que foram vítimas de algozes, e mortos, os agentes causadores de toda a repressão daquele momento, que transmitem a simbologia do fim. O eu lírico segue descrevendo a cena, em que o primeiro grupo “crê na palavra que lhes deram [...] esperando escutar seu nome na boca de outros mortos” (v. 10 a 12), o que sugere uma certa ânsia pela verbalização dos nomes de tantos torturados. No entanto, o próprio eu lírico sinaliza a ingenuidade em torno dessa questão, sendo apenas “mortos um pouco loucos de esperança” (v. 9).

Nem mesmo a plasticidade da natureza é capaz de romper com a simbologia da morte. Os elementos escolhidos são mais do que paisagem: eles são intensificadores do ambiente mortífero, uma vez que o “*juego de luces*” só é possível “*en su sueño*”. Desta forma, os ventos noturnos e as estrelas fazem parte da moldura de um mar oco, resultando em uma imagem tensionada e enfática do que é a morte para o eu lírico. A figura do mar é metáfora importante na poesia de Plá, como afirma Dolci,

10 “*El poemario se ajusta temáticamente a lo que enuncia el título; y es tal ensamble existente entre los poemas que lo componen que es permisible considerarlos como estrofas de una única y extensa composición*”. (DOLCI, 1982, p. 155)

As variadas formas simbólicas que assumirá a morte no decorrer da obra poética de Josefina Plá são de caráter notadamente obsessivo, e se constituem de movimento da maré. Esta palpitación sempre presente e sempre inacessível, ilegalmente incluída no mistério impenetrável, transforma o ser humano em experiência de morte. (DOLCI, 1982, p. 159; tradução nossa)¹¹.

O eu lírico se serve de atributos e partes do corpo humano para contrastar com a morte, resultando em outra antítese que penetra todo o poema, além das metáforas que reforçam imagens relacionadas ao ato de padecer. Os mortos, que são classificados de maneira diversa, têm o mesmo fim: eles possuem “ouvidos de areia” (v. 11, *oído de arena*), o “rosto terrível” (v. 13, *ceño torvo*), transformam-se em “todos poeira” (v. 18, *todos polvo*) e, posteriormente “esvaziam-se” (v. 19, *vaciándose*), ilustrando um ciclo da morte. Além disso, observamos a característica sinestésica do poema: mortos que “esperam escutar seu nome” (v. 12), bem como estão “cegos de morte” (v. 18). Tais artifícios poéticos implicam na decomposição e da deformação do corpo humano, aproximando-se da estética do feio, além de reiterar a experiência de morte.

Ao encerrar o poema, percebemos que, apesar da reincidência na utilização de palavras relacionadas à morte, para o eu lírico, é necessário que o corpo humano seja reduzido ao pó, para que haja a possibilidade de estar, portanto, “mais perto que ninguém da vida” (v. 20, *más cerca que nadie de la vida*). Fica patente, também, que essa aproximação da vida fica restrito ao primeiro grupo de mortos, pois os outros, “*ciegos de muerte*”, estão mortos de valores, ainda que fisicamente vivos. Portanto, apesar do eu lírico se deparar com um ambiente desarmônico, percebe-se que o mistério que cerca a vida e a morte é combustível poético inebriante, de modo que a imaginação continua a despertar a vontade incessante de compreendê-los.

Considerações finais

De acordo com o exposto por Del Pino e Fernández, estudiosos da lírica de Josefina Plá, podemos perceber que há uma necessidade de elaboração e retratação poética da vida e da morte, bem como da solidão. Embora não tenhamos analisado outros poemas de “*Invenición de la Muerte*”, é perceptível que a temática transborda a cada verso, revelando uma face

11 “*Las variadas formas simbólicas que asumirá la muerte en el correr de la obra poética de Josefina Plá son de carácter notadamente obsesivo, y se constituyen a manera de movimiento de la marea. Esta palpitación siempre presente y siempre inasible, subrepticamente incluída en el misterio insondable, transforma al ser humano en experiencia de muerte*”. (DOLCI, 1982, p. 159)

introspectiva da poeta, que se recolhe em busca de decodificar os lugares mais profundos do eu e das questões existenciais, que vivem em cada um de nós.

Referências

BARCO, José Vicente Peiró; ACALÁ, Guido Rodríguez. *Narradoras paraguayas (antología)*. [s.n], [s.l], 2003. Disponível em: <https://biblioteca.org.ar/libros/89224.pdf>. Acesso em: 11 out. 2021.

BAREIRO-SAGUIER, Rubén. Los intelectuales frente a la dictadura: la represión cultural em Paraguay. *Nueva sociedad*, n. 35, p. 56-63, 1978. Disponível em: <https://nuso.org/articulo/los-intelectuales-frente-a-la-dictadura-la-represion-cultural-en-paraguay/>. Acesso em: 11 out. 2021.

BENJAMIN, Walter. Sobre os conceitos da história. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 3.ed. São Paulo: Brasiliense, 1987. (Obras escolhidas, v.1).

CARA, Salete de Almeida. *A poesia lírica*. 1. ed. São Paulo: Ática, 1985.

COMISIÓN VERDAD Y JUSTICIA. *Tierras Mal Habidas. Informe Final, Anive haguâ oiko*. Asunción: Comisión Verdad y Justicia Paraguay – CVJ, 2008.

DALCASTAGNÈ, Regina. *O espaço da dor: o regime de 64 no romance brasileiro*. Brasília: Editora UnB, 1996.

DEL PINO, Maria de los Ángeles Mateo. Josefina Plá: La poesia, manifestacion de un espiritu disconforme. *Revista de Filología de la Universidad de La Laguna*, Santa Cruz de Tenerife, n. 8-9, p. 239-248, 1990.

DOLCI, Ramón Atilio Bordoli. *La problemática del tiempo y la soledad en la obra de Josefina Pla*. 1982. Tese – Facultad de Filología, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 1982. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=193542>. Acesso em: 13 out. 2021.

FERNÁNDEZ, Miguel Ángel. *Nota preliminar: Itinerario poético de Josefina Plá*. 1996. Disponível em: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/poesias—11/html/ff32d89e-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.htm. Acesso em: 10 out. 2021.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. 12. ed. São Paulo: Editora Cultrix, 2004.

PAZ, Alfredo Boccia. Represión política y de género en la dictadura paraguaya. In: PEDRO, Joana Maria; WOLFF, Cristina Scheibe (org.). *Gênero, feminismos e ditaduras no Cone Sul*. Florianópolis: Editora Mulheres, 2010. p. 75-93.

PAZ, Octavio. *O Arco e a Lira*. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PLÁ, Josefina. *Latido y tortura*: selección poética de Josefina Plá. Maria de los Ángeles Mateo Del Pino (org.). Cabikio Insolar de Fuerteventura: Puerto del Rosario, 1995.

QUILIS, Antonio. *Métrica española*. 3. ed. Ediciones Alcalá: Madrid, 1969. Colección Aula Magna.

RODRIGUES, Daiane Pereira. *La imposible ausente*. [s.l], 2019. Disponível em: www.cervantesvirtual.com/downloadPdf/la-imposible-ausente-biografia-de-josefina-pla-1051600/+&cd=4&hl=pt-PT&ct=clnk&gl=br#36. Acesso em: 13 out. 2021.

RAYMOND, Marcel. *De Baudelaire ao Surrealismo*. Tradução de Fúlvia M. L. Moretto e Guacira Marcondes Machado. São Paulo: EDUSP, 1997. Coleção Ensaios de Cultura.

TRINGALI, Dante. Dadaísmo e surrealismo. *Itinerários*, Araraquara, n. 1, p. 27-59, 1990. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/itinerarios/article/view/1236>. Acesso em: 10 out. 2021.

Recebido em 15 de outubro de 2021

Aceito em 18 de dezembro de 2021