UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS

Etopeyas de Luis Cernuda:

presença e condução do mito em *Desolación de la quimera*

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-Americana, do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

Orientador: Profa. Dra. Valeria de Marco

Orientando: Ivan Martucci Fornerón

São Paulo
2010

ÍNDICE

Agradecimentos.....	03
Resumo / Resumen / Abstract.....	04
I. <i>Carácter es destino</i>	
I.a. Um poliedro de exílios.....	08
I.b. Ficção e história em Luis Cernuda.....	18
I.c. A construção de uma consciência.....	26
I.d. O imperativo do testemunho.....	35
II. <i>Etopeyas de Luis Cernuda</i>	
II.a. O mito em <i>Desolación de la quimera</i>	44
II.b. Heróis, fantasmas e esqueletos.....	58
II.c. Máscaras, vozes e espelhos.....	86
II.d. Oráculos, história e diatribe.....	116
II.e. O amor espinescido: pátria e bálsamo venenoso.....	128
III. Conclusões.....	144
IV. Bibliografia.....	147

AGRADECIMENTOS

À Profa. Valeria de Marco, pelo empenho, orientação e amizade que fomentaram a feitura do presente trabalho. Ademais de sua crítica e dos comentários imprescindíveis, a paciência e compreensão dos grandes mestres.

À Profa. Margareth Santos, pelo apoio incondicional, empréstimos de livros, elucidação de questões importantes e uma atenção determinante que muito estimularam o desenvolvimento da pesquisa.

À Profa. Mary Lafer, pela leitura atenta e sugestões preciosas quando de sua participação na Banca de Qualificação.

À Regina Celi Sant'Anna, mãe de Alice e Pedro, à nossa amizade decana e ao seu profissionalismo irrepreensível. Minha memória é grata ao referi-la. Simplesmente: um modelo.

Aos demais funcionários do Serviço de Pós-Graduação, sempre atenciosos e solícitos.

Aos mestres, por serem mestres.

Aos colegas que desde a Graduação nutrem essa fratria indelével por esse fruto comum do conhecimento.

Ao Grupo Redimunho de Investigação Teatral, amor e resistência entrelaçados, pela minha reeducação na travessia dos abismos.

A meus pais e irmãos pelas impossibilidades possíveis.

Resumo

A presente dissertação dedica-se ao estudo da obra poética de Luis Cernuda (1902-1963), concentrando-se em seu último livro, *Desolación de la quimera*, escrito entre os anos de 1956-1962. A investigação se detém na presença do mito enquanto arquitetura textual da referida obra e procura mostrar como essa questão é relevante na construção desses poemas a ponto de transformá-los em *etopeyas*.

Palavras-chave: Luis Cernuda – mito – poesia – poesia espanhola – exílio – etopeia

Resumen

El presente estudio investiga la obra del poeta español Luis Cernuda (1902-1963). Nos detenemos específicamente en su último poemario *Desolación de la quimera*, escrito entre los años 1956-1962. Investigamos la presencia del mito como arquitectura textual para la construcción de lo que llamamos poemas-etopeyas.

Palabras-llave: Luis Cernuda – mito – poesía – poesía española – exilio - etopeya

Abstract

The present study investigates the works of the Spanish poet Luis Cernuda (1902-1963), specifically his last poetry book, *Desolación de la quimera*, written between 1956 and 1962. The research focuses on the presence of myth as a textual architecture and attempts to demonstrate how this question is central to the construction of these poems as “etopeyas”.

Keywords: Luis Cernuda - myth – poetry – spanish poetry - exile - etopeyas

Etopeyas de Luis Cernuda:

presença e condução do mito em *Desolación de la quimera*

*Lo que el espíritu del hombre
Ganó para el espíritu del hombre
A través de los siglos,
Es patrimonio nuestro y herencia
De los hombres futuros.
Al tolerar que nos lo nieguen
Y secuestren, el hombre entonces baja,
¿Y cuánto?, en esa escala dura
Que desde el animal llega hasta el hombre.*

Luis Cernuda

(Díptico español, parte I, vv. 10-18)

CARÁCTER ES DESTINO

“CARÁCTER ES DESTINO”¹

I.a. UM POLIEDRO DE EXÍLIOS

Luis Cernuda é território de extremos, e a leitura de sua obra não deixa dúvida quanto à necessidade de uma investigação multifacetada, onde o estranhamento da leitura inicial transforma-se numa intimação espiralada de releituras que não se esgotam. É um estranhamento que permanece estranhamento, e essa é a primeira grandeza da obra cernudiana. A segunda — e isso não obedece a níveis ou graus de importância, mas apenas um caminho para ordenar nosso discurso — é a força com que são esculpidas muitas das questões em que há tempos o homem se debate, entre elas, a noção de exigüidade em que está disposta a nossa vida. Claro que essa noção pode ser alcançada por qualquer bom observador, mas em Cernuda isso é tratado com tamanha contundência negativa que somos obrigados a subverter nossa lógica e trabalhar com a possibilidade de que o homem vive com o futuro às suas costas. Uma sombra, portanto, na visão mais otimista do autor, é a condição humana. Alguma semelhança, talvez, com Píndaro que dizia que “o homem é o sonho de uma sombra”², mas em Cernuda fica evidente que a sombra não sonha, quando muito, tem um punhado de pesadelos que são os desejos que a realidade tem por ofício ceifar.

¹ “Carácter es destino” é a máxima com que Cernuda finaliza *Historial de un libro*. A frase remete a um pensamento, na verdade fragmento, de Heráclito, filósofo grego do início do século V a. C. O fragmento original diz: “Ethos antrophoi daimon”, literalmente algo como “O caráter é a divindade do/no homem”, ou ainda, “O caráter é o gênio protetor do homem”. Ao citar a frase, além de reiterar o que entende por uma fatalidade inescapável sua, Cernuda também evoca a própria figura do filósofo cuja vida consiste em histórias inventadas a partir da fama de orgulhoso e misantropo, calcada em interpretações maldosas de suas obras, situação semelhante à experimentada por Cernuda.

² Píndaro (522 – 438 a.C.). Ode Pítica VIII, vv. 95-96. Trad. Antonio Medina Rodrigues. Apostila do curso “Poesia lírica da Grécia: época arcaica”. 1º sem/2001.

Não por outra razão Luis Cernuda agrupou todos os seus poemários sob o título de *La realidad y el deseo*³, oximoro de quem experimenta verdadeiramente a vida. Daí para alcançarmos a terceira questão cernudiana: um pessimismo específico que não é retrógrado nem conservador, é uma lucidez aliada a uma sensibilidade que organiza toda a sua resistência e que se desdobra num fazer poético que devolve à fatalidade humana o espelho anti-Narciso: uma consciência que desdenha a estupidez e o mesquinho, coisas, desde sempre, recusadas pelo poeta. Tanto não é só pessimismo gratuito a postura do poeta, que vemos por toda sua obra risos bem pontuais: é a sua ironia. Em Cernuda, assim como nos grandes poetas, a ironia é o riso impiedoso frente às ilusões. Nesses termos, e exilado ‘ab ovo’, forja as armas de combate e cedo descobre que a única alternativa possível é encarar o exílio como doação de memória, de testemunho, uma verdade que não quer convencer, mas apenas existir. Nesse sentido é um vitorioso, pois o seu não-lugar é definitivamente um lugar, como o são, e têm sido ao longo de tanto tempo, as grandes obras de arte, pois o caráter próprio dessas obras impele a investigação daquilo que nos livra da indiferença.

São sempre incômodas e contundentes as interrogações que nascem da leitura das grandes obras literárias. Sua constituição textual, elaborada com o rigor intencionalmente oculto, deixa ver apenas sua beleza perturbadora, exigindo uma resposta condizente com a interpelação que nos faz. A obra do poeta espanhol Luis Cernuda é paradigmática nesse sentido. Difícil classificá-la, e até mesmo desnecessário inseri-la em alguma categoria, a poesia cernudiana é construída a partir de elementos eviternos: iminência da morte

³ CERNUDA, Luis. *Poesía completa*. Edición a cargo de Derek Harris y Luis Maristany. Madrid: Siruela, 2005. Esta edição é a que utilizamos neste trabalho.

que confere grandeza à vida; os desejos que sempre erram o alvo, pois este está em constante movimento; o “estranho ímpar” que nós somos; a realização que não encontra repouso, mas apenas insatisfação; a contemplação do belo, o anseio pela beleza e a solidão que nos expulsa do mundo: tributo inevitável para tentar compreendê-lo. E essa compreensão se dá pelo olhar que desvela a realidade, numa interrogação que reordena o pensamento, constatando a impossibilidade da vida diante da frustração dos desejos, indicando-nos o que parece ser o terreno onde brota o exílio, adubado com a fatalidade que é a resposta própria do pensamento.

Assim, diante desse emparedamento resta-nos a reinvenção possível de um mundo impossível, a criação de um lugar, de um mundo, ou mesmo de um país, desde que ficcional (condição imprescindível), onde o habitar seja efetivo, *donde habite el olvido* da condição humana, vale dizer, onde o exílio seja presença e “thêatron”, lugar de onde se contempla.

Luis Cernuda é autor de uma obra poética, sobretudo após 1936 (ano da publicação de *La realidad y el deseo*) que à primeira vista se revela complexa e extraordinária, cuja análise repele qualquer fórmula pré-concebida, frustrando qualquer definição sintética. Os diálogos que estabelece, na construção de suas imagens, com as outras artes (música, pintura, escultura) obrigam-nos a identificar, como num caleidoscópio, as múltiplas associações que convergem para a transfiguração daquilo que nomeia, o que nos faz pensar que Cernuda via a existência da unidade apenas na poesia, em detrimento de um mundo quebra-cabeça cujas peças jamais se encaixariam; uma arte poética fundamentalmente criadora, tendo como principal razão de ser a de ampliar as dimensões da consciência, esculpindo seus testemunhos

inadiáveis. Ademais, dentre os diálogos que traça está a forte presença da intertextualidade. A esse propósito é enriquecedora a noção de “reminiscência” que o crítico Manuel Ulacia acrescenta à idéia da leitura e apropriação que Cernuda faz dos outros escritores e poetas:

“Desde el primer libro de Cernuda la reminiscencia, que yo prefiero llamar presencia, es una constante en la escritura. Esta presencia es precisamente la labor crítica del poeta que incide en su creación., (...) si utilizo el término <intertextualidad> en vez del ya tradicional <influencia>, es porque este último término propiamente dicho implica una actitud pasiva por parte del escritor, en tanto que <intertextualidad> implica la actitud opuesta. Es decir, al leer la obra de otro autor, la transforma, la hace suya. O en otras palabras, se podría decir, que Cernuda <cernudiza> sus lecturas. (...) Cernuda metafóricamente <canibaliza> la tradición poética europea en sus diferentes expresiones desde el romanticismo hasta los diferentes movimientos de vanguardia.”⁴

A nosso ver, a criação poética do autor sevilhano, com a acentuação dos elementos que vimos descrevendo desde o início, torna-se possível dada a sua condição de retirado do mundo, seja por motivos sociais e políticos impostos como os da guerra civil espanhola, seja por auto-condução ou decorrência destes que o levam para Escócia, Londres, Paris, Califórnia e, por fim, México, onde fixa residência e morre, em 1963.

⁴ ULACIA, Manuel. *Luis Cernuda: escritura, cuerpo y deseo*. Barcelona: Laia, 1986. p 11-12.

Sua condição de retirado é exemplar também para compreendermos possivelmente a(s) estrutura(s) da sua narrativa poética, primeiramente, porque entendemos seus poemas como resultado da combinação de múltiplas artes para alcançar o resultado desejado. Assim, acercando-nos a seus poemas para investigá-los, adotamos a seguinte postura: percorrê-los como se fossem literalmente, cada um deles, "retrato", no sentido mesmo desse participio passado, "retrato=retirado". Ou seja: algo retirado não apenas da aparência física ou exterior da imagem observada, mas algo retirado ou estilizado como formulação sintética de um juízo, ou seja, de uma idéia ou conceito intelectual da impressão imaginária ou o efeito que a presença dessa imagem ou sensação produz no poeta-observador-pintor. No nosso entendimento esses retratos pregam, entre outras coisas, o triunfo da memória sobre a morte. Poderíamos até utilizar a expressão 'mortalha' como uma metáfora, como uma evidência em seus poemas, não apenas pela rica plasticidade dos seus versos, mas também para não resvalar na injustiça redutora de uma mera classificação. Daí seus poemas como mortalhas (retratos) e a arte de tecê-los, o que é possível, da forma que os faz Cernuda, graças à sua peculiar condição.

De todo modo, são afirmações apanhadas nas evidências que saltam à medida em que lemos e relemos o mesmo poema que, feito um jogo lusco-fusco vão se insinuando e se escondendo como cenários em movimento.

Inserido no que se convencionou chamar de *Generación del 27*, o poeta sevilhano tem entre seus contemporâneos prosadores e poetas de qualidade artística e talentos inquestionáveis: Jorge Guillén, Pedro Salinas, Gerardo Diego, Dámaso Alonso, Garcia Lorca, Rafael Alberti, Vicente Aleixandre, Emilio Prados e Manuel Altolaguirre, entre outros. Entretanto, não

teve em vida a mesma projeção que seus colegas escritores tiveram. Somente a partir do final da década de 1960, e mais precisamente nas décadas de 1970/80 é que teve a (re)leitura merecida e conseqüente divulgação de suas obras através de estudos criteriosos e atentos que a própria poética cernudiana exige. Os motivos que justificam mais esse irônico “ostracismo” são diversos, e alguns deles nem mantêm relação entre si. Como assinala Carlos Ruiz Silva:

“La verdad es que durante su vida Luis Cernuda fue marginado, olvidado, desconocido. De todos los miembros de su generación poética fue sobre el que menos se escribió y al que menos se leyó: ¿por qué? Varias razones pueden ofrecerse: su calidad de exiliado, de republicano con simpatías comunistas, de homosexual abiertamente declarado; también su carácter difícil, su soledad en contraste con el mundo social y de relaciones de varios de sus compañeros de generación y quizá, sobre todo, el tipo de poesía que produjo, una poesía sin brillanteces, una poesía honda y meditada muy alejada de cualquier deslumbrante facilidad, (...) tal vez la mezcla de todos estos elementos haya sido la causa del olvido oficial que hasta hoy se ha mantenido sobre el escritor sevillano.”⁵

Esse panorama de esquecimento da obra de Luis Cernuda tem sido rechaçado com a crescente publicação de trabalhos e estudos que abordam sua obra a partir de diversos aspectos. Por outro lado, e pela grandeza da obra do poeta, é uma incógnita desconcertante verificar que não há nenhuma

⁵ RUIZ SILVA, Carlos. *Arte, amor y otras soledades en Luis Cernuda*. Madrid: Ediciones de La Torre, 1979. p 19-20.

publicação de Luis Cernuda no Brasil, nenhum trabalho significativo sobre sua obra e nenhuma dissertação ou tese que a contemple.

Produzida na sua maior parte no exílio, e seguramente a mais significativa, a obra de Luis Cernuda sempre foi assombrada por sua biografia. Algumas abordagens, inclusive, se debruçam sobre a vida do poeta, em detrimento do texto propriamente dito. Isso não é sem razão, pois a lenda que se criou em torno do sevilhano ‘arredio e intratável’, por ele também alimentada, termina por despertar o interesse do público leitor para as questões detalhadas ligadas à sua biografia, dando à sua obra um caráter de extensão da sua vida privada.

Muitas alegações poderíamos formular para esclarecer esse quase inexplicável desconhecimento de sua obra enquanto vivo; entre elas, duas se destacam e são as mais reiteradas pelos estudiosos do poeta: seu exílio e uma suposta misantropia que o forçava a tolher e sempre recusar as exigências do convívio social. Sem dúvida, esses dois fatores muito contribuíram para o ‘ilhamento’ tanto da obra como do próprio Luis Cernuda, sobretudo se considerarmos as ‘desfiliações’ do poeta: não era ligado a nenhum movimento literário, ainda que tenha participado, na década de 20, do grupo madrilenho de jovens artistas; não tinha nenhum vínculo com partidos políticos — o que não significa que fosse indiferente às questões de seu tempo, principalmente aquelas que mantinham relação com a Guerra Civil Espanhola; não professava nenhuma religião, nesse aspecto sempre foi um desiludido; seus anseios amorosos — a força do seu homoerotismo transborda em muitos de seus poemas — contrariavam os padrões e eram abertamente declarados, coragem

essa que lhe valeu uma infinidade de comentários equivocados; enfim, são dados que inegavelmente contribuíram para a sua, digamos, marginalização.

Assim, e como se não bastasse esse exílio interior enquanto cidadão espanhol, o desfecho da Guerra Civil veio acrescentar-lhe o exílio, propriamente dito, por terras estrangeiras: França, Inglaterra, Estados Unidos e México, onde faleceu. Entretanto, a nosso ver, o motivo mais relevante que impediu o reconhecimento público da obra de Cernuda é, ironicamente, sua própria obra. A leitura de alguns poemas de Luis Cernuda, sobretudo após o seu período londrino, deixa isso mais do que evidente. Se atentarmos para o fato de que ainda hoje a poesia de Cernuda é de difícil abordagem e exige a releitura do leitor hábil, não é exagero afirmar que à sua época seus textos eram recebidos como indigestos, causando certo mal-estar, não estimulando os poucos que se aventuravam.

De todo modo, e inevitavelmente, essa legião de exílios — amoroso, familiar, religioso, político, artístico — que Luis Cernuda colecionava terminou por se converter num rico manancial onde o poeta ergueu sua obra. A solidão foi o seu tempo, e a observação aguda do que o rodeava está impressa nos seus textos, escritos e reescritos, uma vez que consagrou à sua obra o sentido de sua existência, como homem, poeta e artista. Isso desemboca em conseqüências inegáveis. A primeira é a de que Cernuda não é apenas criador de sua obra, mas é também criador do seu público, e o poeta tinha plena consciência disso. Em carta a Rica Brown, de 28 de setembro de 1943, Cernuda escreve:

“(...) andaba preparando la impresión de un libro.
(...) No es la falta de público lo que me hace a veces

dudar del mayor o menor valor que puedan tener mis escritos, sino otras razones un tanto complejas de explicar. Yo nunca he deseado popularidad porque sabía que las calidades estéticas que siempre me esforcé por alcanzar traían consigo, una vez conseguidas en todo o en parte, la falta de popularidad. Hay un tipo de escritor, y es el único que me interesa, que tiene que crear su público, y eso es tarea de siglos. Sólo me interesa el público ‘a la medida’, si puedo decirlo así; el público hecho, como las ropas hechas, no vale nada.”⁶

Cernuda conhecia o alto grau de exigência implicado na leitura de seus versos: uma poesia que era assimilada muito vagarosamente, qualidade involuntária dos poetas que ‘duram’. Nesse sentido, e enquanto produção poética, só encontraremos ecos de sua poesia, bem mais tarde, e principalmente, em poetas como José Gil de Biedma e José Angel Valente.

Os muitos diálogos que sua obra apresenta são os estabelecidos pelo próprio autor nas referências que faz às obras literárias de autores distanciados por muitas gerações; é como se buscasse evidenciar a aporia imutável dos homens, travestida nas fabricadas linhas do tempo. Além disso, temos a apropriação de mitos helênicos e figuras bíblicas nos quais buscava os precedentes para suas provocações que resgatavam conceitos e noções primitivas sobre beleza, amor e desejo.

A criação de uma obra com a consciência de se criar também um público leitor, no sentido de formação, é relevante para considerarmos que o autor de *La realidad y el deseo* tinha bem claro sobre o que escrever— sua coleção de exílios — e que isso o encaminhava fatalmente a uma indagação

⁶ CERNUDA, Luis. *Epistolario (1924-1963)*. Edición de James Valender. Sevilla: Residencia de estudiantes, 2003. p 358.

que acompanha escritores em condições similares às suas: por que e para quem escrevemos? É nesse terreno de dúvidas e inseguranças que o exílio alimenta-se na resistência e aí encontra as suas razões e os seus sentidos.

I.b. FICÇÃO E HISTÓRIA EM LUIS CERNUDA

Ao afirmarmos que o poeta escreve sobre sua coleção de exílios e suas conseqüências, ou melhor, sobre o que decorre da sua condição de ser no mundo, acaso não seria o mesmo que afirmar que o poeta realizou em *La realida y el deseo* sua biografia? Possivelmente. *La realidad y el deseo*, obra que reúne a poesia completa de seu autor, é a biografia de Luis Cernuda, sua autobiografia, melhor dito. Entretanto, um simples detalhe muda por completo a postura com a qual deve ser abordada: trata-se de uma autobiografia poética, e isso implica em averiguar quais são os elementos formais dessa poética, a aplicação no texto desses mesmos elementos e sobre o que está assentado o seu discurso: quais são os temas caros à Luis Cernuda e como eles alinhavam e constroem a unidade de *La realidad y el deseo*. É pertinente citar aqui “O texto histórico como artefato literário”, de Hayden White, onde lemos:

“(…) é óbvio que esta fusão da consciência mítica e da histórica ofenderá alguns historiadores e perturbará aqueles teóricos literários cuja concepção de literatura pressupõe uma oposição radical da história à ficção ou do dado da fantasia. Como observou Northrop Frye, “em certo sentido, o historiador é o oposto do mítico, e dizer ao historiador que aquilo que dá forma ao seu livro é um mito lhe pareceria vagamente acintoso”. No entanto, o próprio Frye admite que, “quando o projeto de um historiador alcança certo nível de abrangência, ele se torna mítico na forma e, assim, se aproxima do poético na estrutura”. Frye se refere inclusive a diferentes tipos de mitos históricos: mitos românticos, “baseados numa busca (ou peregrinação) de uma Cidade de Deus ou de uma

sociedade sem classes”; mitos cômicos, “mitos de progresso mediante evolução e revolução”; mitos trágicos, de “declínio e queda como as obras de Gibbon e Spengler”; e mitos irônicos, “de recorrência ou de catástrofe casual”. Mas Frye parece acreditar que estes mitos só são operativos nas vítimas do que se poderia chamar “falácia poética”, como Hegel, Marx, Nietzsche, Splenger, Toynbee e Sartre — historiadores cujo fascínio pela capacidade “construtiva” do pensamento humano lhes atenuou a responsabilidade pelos dados “descobertos”. “O historiador trabalha indutivamente”, diz ele, “coletando seus dados e tentando evitar quaisquer padrões de formação, exceto aqueles que ele vê, ou tem a honesta convicção de ver, nos próprios fatos”. Ele não trabalha “a partir” de uma “forma unificadora”, como faz o poeta, mas com vistas a ela; (...) O que Frye diz é bastante verdadeiro enquanto afirmação do ideal que inspirou a escrita histórica desde a época dos gregos, mas esse ideal pressupõe uma oposição entre mito e história que é tão problemática quanto venerável. Ela serve muito bem aos propósitos de Frye, visto que lhe permite localizar o especificamente “fictício” no espaço entre os dois conceitos de “mítico” e “histórico”. (...) Os sentidos fundamentais de todas as ficções, o seu conteúdo temático, consistem, segundo Frye, nas “estruturas de enredo pré-genéricas”, ou mythoi, derivada dos corpora da literatura religiosa clássica e judaico-cristã. De acordo com essa teoria, compreendemos por que uma estória particular “se revelou” como fez quando identificamos o mito arquetípico, ou estrutura do enredo pré-genérica, do qual a estória é uma exemplificação. E vemos o “ponto” de uma estória quando lhe identificamos o tema (a tradução de Frye para dianoia), que a transforma numa “parábola ou fábula ilustrativa”. “Toda

obra de literatura”, insiste Frye, “tem ao mesmo tempo um aspecto ficcional e um aspecto temático”, mas quando nos movemos da “projeção ficcional” para a articulação aberta do tema, a escrita tende a assumir o aspecto de “comunicação direta, ou escrita discursiva imediata, e deixa de ser literatura.”⁷

A questão é que Cernuda foi até o limite da história e da ficção, e isso é plenamente compreensível a quem palmilhou os limites da vida e viveu por um triz. Parece que o sem sentido da vida só vale pela ficção: a ficção é o mito irônico dentro do mito trágico. White e Frye, brilhantes que são, certamente acrescentariam isso aos seus discursos se tivessem lido Cernuda.

Para todo grande artista, a palavra, aquilo que nomeia, o que dá título é o indicativo, sempre revelador, não apenas do seu ponto de partida, mas principalmente da máscara (do símbolo, do *eidolon*, do *ethos*) que melhor a representa. Desse modo, quando Cernuda elege para representar o conjunto de sua obra, que reúne seus onze livros de poemas: (*Primeras poesías* (1924-1927), *Égloga, elegía, oda* (1927-1928), *Un río, un amor* (1929), *Los placeres prohibidos* (1931), *Donde habite el olvido* (1932-1933), *Invocaciones* (1934-1935), *Las nubes* (1937-1940), *Como quien espera el alba* (1941-1944), *Vivir sin estar viviendo* (1944-1949), *Ocnos* (1944), *Con las horas contadas* (1950-1956), *Desolación de la quimera* (1956-1962) e *Ocnos* (versão aumentada (1963)) sob o título de *La realidad y el deseo* há, logo de saída, uma evidência que não pode ser desprezada: é como se toda sua obra fosse regida por uma metáfora impossível, a realidade e o desejo, opostos que caminham simultaneamente, que procuram o convívio e a harmonia mesmo sabendo-se

⁷ WHITE, Hyden. *Trópicos do discurso. Ensaios sobre a crítica da cultura*. Trad. Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: Edusp, 2001. p 98-100.

extremos e inconciliáveis, ou inconciliáveis na sua maior parte. Daí alcançamos outra alegação decorrente dessa 'pista' cernudiana: o desejo está para a realidade assim como a resistência está para o exílio. A vida é impossível; o homem é o impossível; o projeto de qualquer vida é um projeto fadado ao fracasso. E é nesse poço do não-sentido que nascem as contradições, e estas convidam, ou intimam, o homem para o embate; encarar esse embate, participar dessa luta é o que comumente designamos por resistência, ou o existir duplamente que é o existir do homem consciente.

Trafegando nessa duplicidade — o que vive e o que escreve — o que vive *sin estar viviendo*, nessa fatalidade inescapável que é o organizar do eterno não-lugar (utopia) do exilado, reside os *quehaceres* cotidianos de Luis Cernuda. Talvez não seja o caso de falar em mente dividida (esquizofrenia), mas de algo externamente semelhante: como conciliar, ou melhor, como lidar com os opostos que se afiguram intransponíveis na sua vida? É difícil, senão desnecessária uma resposta que seja abrangente e que concorra para a compreensão do assunto. Talvez, seja de maior valia, e pertinência também, o estudo particular das situações individuais, o que no nosso caso significa procurar entender como Luis Cernuda lidou com o choque dos extremos, com o abandono do mundo, a ânsia que morria no gesto e uma consciência fulminante do que estava à sua volta.

São questões essenciais as que emergem dos poemas de Cernuda, são proposições que convidam à percepção do amplo até às questões do nosso íntimo: o mundo e a história desse 'eu' no mundo através da dissecação do experimentado.

Em Luis Cernuda, vida e obra mantêm um relacionamento proibitivo na literatura e pertencem ao mesmo dilema que permeia a discussão sobre inspiração e técnica. Uma questão fundamental para Cernuda é a discussão sobre o conceito de verdade, a ponto de o poeta fazer espelharem-se uma na outra, ficção e história, para entendermos — e isso é uma denúncia do poeta — que tanto uma quanto outra não podem carecer do imprescindível: o contraponto de contestação para que possamos, como num verso de Brecht, encontrar “o horror no coração da farsa”⁸.

A esse respeito, também é esclarecedora a noção de “As Ficções da Representação Factual”, igualmente de Hayden White, ao afirmar que o objetivo de um escritor de romance e do historiador é o mesmo: “Ambos desejam oferecer uma imagem verbal da “realidade”. O romancista pode apresentar a sua noção desta realidade de maneira indireta, isto é, mediante técnicas figurativas, em vez de fazê-lo diretamente, ou seja, registrando uma série de proposições que supostamente devem corresponder detalhe por detalhe a algum domínio extratextual de ocorrências ou acontecimentos, como o historiador afirma fazer. Mas a imagem da realidade assim construída pelo romancista pretende corresponder, em seu esquema geral, a algum domínio da experiência humana que não é menos “real” do que o referido pelo historiador. Não se trata, pois, de um conflito entre dois tipos de verdade, que o preconceito ocidental com relação ao empirismo como única via de acesso à

⁸ *A Resitível ascensão de Arturo Ui*. “Se soubéssemos ver sem nos embasbacar, / acharíamos o horror no coração da farsa. / Se em lugar de falar pudéssemos agir, / não iríamos rolar às vezes pelo chão. / Foi isso que chegou a dominar-nos quase. / Não cantemos porém sua derrota, amigos. / Todo o mundo se ergueu e deteve o patife, / mas está de novo no cio a cadela que o fez”. BRECHT **apud** WEST, Morris. *A Salamandra*. Trad. Pinheiro de Lemos. São Paulo: Círculo do livro, 1974. p 09.

realidade nos impingiu: de um conflito entre a verdade de correspondência, de um lado, e a verdade de coerência, de outro.

Toda história precisa submeter-se tanto a padrões de coerência quanto a padrões de correspondência se quiser ser um relato plausível do “modo como as coisas ‘realmente’ aconteceram”, pois o preconceito empirista é reforçado pela convicção de que a “realidade” é não só perceptível como coerente na sua estrutura. Uma simples lista de afirmações existenciais singulares, passíveis de confirmação, não indica um relato da realidade se não houver alguma coerência, lógica ou estética, que as ligue entre si. Da mesma forma, toda ficção deve passar por um teste de correspondência, deve ser “adequada” como imagem de alguma coisa que está além de si mesma, se pretende apresentar uma visão ou iluminação da experiência humana do mundo. Quer os eventos representados num discurso sejam interpretados como partes diminutas de um todo molar, quer como possíveis ocorrências dentro de uma totalidade perceptível, o discurso tomado na ‘sua’ totalidade como imagem de alguma realidade comporta uma relação de correspondência com aquilo ‘de que’ ele constitui uma imagem. É nesse duplo sentido que todo discurso escrito se mostra cognitivo em seus fins e mimético em seus meios. E isto vale também para o discurso mais lúdico e aparentemente mais expressivo, para a poesia tanto quanto para a prosa e até para aquelas formas de poesia que parecem querer iluminar apenas a própria “escrita”. Neste aspecto, a história não é menos uma forma de ficção do que o romance é uma forma de representação histórica”.⁹

⁹ WHITE, H. *Trópicos do discurso. Ensaios sobre a crítica da cultura*. Ed. cit., p 137-138.

A natureza de uma consciência poética é constituída por elementos que possuem ritmos avessos às percepções imediatas e o seu vigor e sua força estão no seu desvelar paciente e atento, exigências mínimas quando nos debruçamos sobre aquilo que nos alcança, ultrapassa e transcende: é a nossa brevidade frente ao que é perene. Sua grandeza reside nisso: uma vida que está sempre em movimento enquanto morre o mundo à sua volta. Construir algo que partilhe dessa semelhança é alcançado por muito poucos.

Há uma contradição incômoda que se impõe aos que se debruçam sobre a obra de Cernuda e obriga-nos a rever a noção sacralizada da crítica em que vida e obra não podem ocupar o mesmo espaço para qualquer análise que seja feita, sendo a obra o único viés autorizado para corroborar os discursos analíticos, o que por sua vez coloca a vida de um escritor apenas como mero recurso de ilustração. A questão é importante porque revela, como já o dissemos, esse espelhamento proposital que Cernuda faz, como denúncia, entre ficção e história.

Um poliedro de exílios é a configuração que procuramos dar ao autor de *La realidad y el deseo*, e que também é autor do ensaio autobiográfico *Historial de un libro*,¹⁰ onde tomamos conhecimento da biografia intelectual de Luis Cernuda. Nesse ensaio — autobiográfico — são mapeadas questões, e também revelações, pertinentes e enriquecedoras acerca da formação do poeta. Já no início do referido ensaio Cernuda declara que deseja contar a história do que está por trás de *La realidad y el deseo*, onde o poeta que a criou é o homem que a viveu. A essa relação o poeta dá o nome de conexões, e dá ao leitor a tarefa de saber estabelecê-las. Assim, trata de esclarecer os

¹⁰ CERNUDA, Luis. "Historial de un libro". In: *Poesía y literatura I y II*. Barcelona: Seix Barral, 1975.

primeiros contatos com a poesia, passando pelas primeiras leituras, a relação com os poucos amigos, formação escolar, hábitos e costumes da Espanha de então, viagens, trabalhos e, claro, uma crítica direta e segura aos comportamentos que julgava condenáveis.

“Así, frente a la turbamulta que se precipita a recoger los dones del mundo, ventajas, fortuna, posición, me quedé siempre a un lado, no para esperar, como decía mi hermana, a que acabaran, porque sé que nunca acaban o, si acaban, que nada dejan, sino por respecto a la dignidad del hombre y por necesidad de mantenerla; y no es que crea no haber cometido nunca actos indignos, sino que éstos no los cometí por lucro ni por medro. Verdad que la actitud puede parecer a algunos tontería, no ha dejado de parecérmele también a mí bastantes veces. Pero ya lo dijo hace muchos siglos alguien infinitamente sabio: *Carácter es destino*”.¹¹

Assim termina *Historial de un libro*, ensaio que resume a formação intelectual e espiritual do poeta sevilhano. É claro que não precisamos que todo escritor faça sua biografia para que possamos entender e mesmo analisar a sua obra. Isso é dispensável na maior parte dos artistas, mas torna-se imprescindível quando é feita pelo próprio poeta. E talvez seja esse o termo mais acertado para situarmos Luis Cernuda no contexto histórico-literário: um poeta imprescindível.

¹¹ CERNUDA, L. Ed. cit., p 216.

I.c. A CONSTRUÇÃO DE UMA CONSCIÊNCIA

O poema *Soliloquio del farero*¹², pertencente ao poemário *Invocaciones* (1934-1935), é emblemático para apontar e discutir em Cernuda o alto grau de consciência quanto à sua condição de retirado do mundo, e até comporta uma leitura profética para aquilo que o poeta experimentaria e seria a sua trajetória ao longo dos anos, acompanhando-o até a morte. O poema foi escrito quase dois anos antes da Guerra Civil Espanhola, num período de atividade intensa em que Cernuda participava das Missões Pedagógicas, acabava de publicar *Donde habite el olvido*, mudava de apartamento, preparava conferências e começara a traduzir Hölderlin.

¹² “Cómo llenarte soledad / Sino contigo misma. / De niño, entre las pobres guaridas de la tierra, / Quieto en ángulo oscuro, / Buscaba en ti, encendida guirnalda, / Mis auroras futuras y furtivos nocturnos, / Y en ti los vislumbraba, / Naturales y exactos, también libres y fieles, / A semejanza mía, / A semejanza tuya, eterna soledad. / Me perdí luego por la tierra injusta / Como quien busca amigos o ignorados amantes; / Diverso con el mundo, / Fui luz serena y anhelo desbocado, / Y en la lluvia sombría o en el sol evidente / Quería una verdad que a ti te traicionase, / Olvidando en mi afán / Como las alas fugitivas su propia nube crean. / Y al velarse a mis ojos / Con nubes sobre nubes de otoño desbordado / La luz de aquellos días en ti misma entrevistos, / Te negué por bien poco; / Por menudos amores ni ciertos ni fingidos, / Por quietas amistades de sillón y de gesto, / Por un nombre de reducida cola en un mundo fantasma, / Por viejos placeres prohibidos, / Como los permitidos nauseabundos, / Útiles solamente para el elegante salón susurrado, / En bocas de mentira y palabras de hielo. / Por ti me encuentro ahora el eco de la antigua persona / Que yo fui, / Que yo mismo manché con aquellas juveniles traiciones; / Por ti me encuentro ahora, constelados hallazgos, / Limpios de otro deseo, / El sol, mi dios, la noche rumorosa, / La lluvia, intimidad de siempre, / El bosque y su alentar pagano, / El mar, el mar como su nombre hermoso; / Y sobre todos ellos, / Cuerpo oscuro y esbelto, / Te encuentro a ti, soledad tan mía, / Y tú me das fuerza y debilidad / Como al ave cansada los brazos de la piedra. / Acordado al balcón miro insaciable el oleaje, / Oigo sus oscuras imprecaciones, / Contemplo sus blancas caricias; / Y erguido desde cuna vigilante / Soy en la noche un diamante que gira advirtiéndolo a los hombres, / Por quienes vivo, aun cuando no los vea; / Y así, lejos de ellos, / Ya olvidados sus nombres, los amo en muchedumbres, / Roncas y violentas como el mar, mi morada, / Puras ante la espera de una revolución ardiente / O rendidas y dóciles, como el mar sabe serlo / Cuando toca la hora de reposo que su fuerza conquista. / Tú, verdad solitaria, / Transparente pasión, mi soledad de siempre, / Eres inmenso abrazo; / El sol, el mar, / La oscuridad, la estepa, / El hombre y su deseo, / La airada muchedumbre, / ¿Qué son sino tú misma? / Por ti, mi soledad, los busqué un día; / En ti, mi soledad, los amo ahora”. CERNUDA, L. *Soliloquio del farero*. In: “Invocaciones”. *Poesía completa*. Ed. cit., p 223-225.

E mesmo nesse ritmo produtivo em que o trabalho confere sanidade ao pensamento e dá algum sentido à vida, Cernuda não alimenta ilusões quanto à sua condição no mundo, não faz concessões à lamúria, muito menos a solidão é pranteada com temor. Diante do inevitável o poeta faz perguntas ternas e amenas, e que por isso mesmo esconde uma violência travestida de mordacidade: *Cómo llenarte, soledad, / Sino contigo misma*. Assim inicia o referido poema, numa tentativa de não se deixar domar pela fatalidade e dela apreender-lhes o tamanho e a força, não maior e nem menor, que cada adversidade possui. Esses dois primeiros versos, aliás, mostram um recurso, uma maneira de lidar com o intratável sem desesperação. Na aparente simplicidade da pergunta em que o poeta se vê confrontado pela solidão, e sabedor de que ela pode enlouquecê-lo, trata de investigá-la como coisa, numa ironia em que o poeta se exime do confronto e coloca a solidão, agora coisa, frente a ela mesma. Nesse espelhamento — quase impossível de reconhecimento de coisa para coisa — estabelece a ironia em colocar a coisa diante dela mesma. Esse espelho é a consciência do poeta, treinada em confrontar as coisas do mundo. Solidão aí, nesse caso, não é o que lhe falta, mas o que lhe sobra, e muito preenche. E nesse caminho de aceitar pela ironia a solidão que se doma, vai recuperando noções da infância e as associa à solidão presente pontuada pela mesma busca incansável, e que já intuía “Mis auroras futuras y furtivos nocturnos”. Todos eles tinham o semblante exato de sensações “A semejanza tuya, eterna soledad”.

Numa memória que só encontra satisfação na mais detalhada narrativa, como se de um diálogo corriqueiro se tratasse, alude à intimidade conquistada e, portanto, ao direito de se reportar a ela, solidão, como algo

aceito, que lhe pertence e que também pode ser manipulado para ser visto como coisa. E isso foi aprendido com o tempo, pois a postura do poeta (“carácter es destino”) tanto a do adulto de agora como a de quando era criança é a mesma: “De niño, entre las pobres guaridas de la tierra, / Quieto en ángulo oscuro, / Buscaba en ti (...)”, reiterando a força de uma personalidade contemplativa, meditativa.

Solilóquio del farero é a consciência plena da maturidade e do lugar do poeta, uma lucidez tal que, por isso mesmo, pode ser relacionada com um farol; e não se trata de torre de marfim ou encastelamento do poeta, mas a ‘demarcação’ de um território onde resistir, um oximoro a mais para Cernuda: o farol é o território do desterritorializado. É um poema que se ocupa do itinerário do poeta, entendedor do lugar que a solidão ocupa na sua qualidade de apreensão de si e do mundo. É uma solidão nada romântica, ao contrário, é fonte de saber e distintivo de um certo posto que o poeta ocupa numa antisociedade. Tem um sentido mesmo ritualístico, necessário para forjar o pensamento, vale dizer, dar ordem ao pensamento; sem falar nessa qualidade mesma de solilóquio, inaugurada por Santo Agostinho, onde a revisão tem por efeito uma confissão, uma correção da vida ao pôr uma espécie de lupa sobre a memória. E também, nesse sentido, é possível estabelecer um paralelo com o *Tratado da correção do intelecto* de Espinosa. Portanto, o que foi dado e o que não foi dado, o que foi tido e também o não tido, seja como existência ou inexistência, devem, igualmente, atender às exigências de uma consciência que se constrói.

Essa possibilidade de pensar o mundo estando sozinho, fora dele, é um pré-exílio como pré-condição que garante o exercício dessa atividade. A

posição do exílio é a posição do farol: sempre alerta, em vigília, seu estado é o de atenção. É meditativo, reflexivo, a luz do farol, o ser luciferino. Assim como o farol alerta e conduz, o poeta retirado também tem esse atributo, até mesmo num sentido platônico: o demiurgo, o condutor de almas, embora em Cernuda essa condução seja sempre negada, visto que o farol quer deixar ver, revelar a desentranhada escuridão. Não é tarefa do faroleiro impor o caminho, mas revelá-lo. E, nesse aspecto, comunga com a idéia muito cara ao também crítico e poeta Ezra Pound quando este se referia aos poetas como “antenas da raça”.

Há um dado valioso e que é fornecido pelo 16º verso do poema: “Quería una verdad que a ti te traicionase”, onde a consciência do vulto dessa solidão que paira sobre tudo também anseia por alguma surpresa que possa refutar alguma dessas conclusões implacáveis, portanto, difícil de desmontar, sólidas como o farol. Por isso experimenta negá-las, mas nenhuma tentativa em fazê-lo alcança a verdade do insulamento, nem os “menudos amores ni ciertos ni fingidos” e nem mesmo as quietas “amistades de sillón y de gesto”, pois o convívio é o que realmente trai com suas “bocas de mentira y palabras de hielo”. O lugar onde está habitam os tempos do homem: “el eco de la antigua persona / Que yo fui, / Que yo mismo manché con aquellas juveniles traiciones; / Por ti me encuentro ahora, constelados hallazgos”.

O tempo agora é de alcançar o entendimento das coisas que têm valor e, ao elencá-las, percebe, uma vez mais, que estão todas mediadas pela solidão. Se resta alguma esperança, esta é a reconciliação, ou melhor, a reiteração de que a solidão é o que lhe concerne, o que é realmente seu; é fonte de grandeza e consolação: “soledad tan mía, / Y tú me das fuerza y debilidad / Como al ave cansada los brazos de la piedra”.

Se a essa consciência já tão bem estabelecida são incorporadas todas as vivências e aprendizagens do poeta — a feitura dos poemas, os exercícios de tradução, as conferências, aulas e o seu trabalho como crítico literário — é porque são atividades, todas elas, aprendidas e apreendidas através de duas vertentes: o recolhimento que sua sensibilidade exigia, daí o faro sempre agudo frente ao mundo e, não menos decisivo, as leituras que realizou no período de sua formação, bem como o aprofundamento de obras e de autores que são indeléveis na desconstrução e construção do poeta. Essas leituras revelam, ademais do talento poético, um talento para a escolha, um talento crítico.

Ao longo do labor poético, desde o primeiro livro até o último, Cernuda incorpora ecos de noções adquiridas em suas leituras. Uma apropriação que revela o itinerário do poeta leitor. Se dissermos, por exemplo, que ele incorpora a poesia de Bécquer é porque incorpora a insatisfação do desejo do poeta romântico. Incorporação semelhante dá-se com os simbolistas franceses, sobretudo Mallarmé. Em carta ao poeta Jaime Gil de Biedma, de 15 de fevereiro de 1963, Cernuda escreve: “Mallarmé no sólo fue maestro mío (con muy mal discípulo en mi caso) cuando yo era joven, sino que lo ha sido después y lo sigue siendo hoy. Le respeto en extremo y le admiro siempre”.¹³ Semelhante a Mallarmé, outro poeta francês, Pierre Reverdy, também teve a atenção de Cernuda que analisou um poema seu e ocupou-se, a partir do convite de Octavio Paz, em escrever para o jornal francês, *Mercure de France*, um artigo em homenagem a Pierre Reverdy, morto em 1962.

¹³ CERNUDA, L. *Epistolario*. Ed. cit., p 1101.

Estudiosos de Luis Cernuda já se detiveram sobre a ‘influência’ e a ‘biblioteca’ do poeta, de modo que não pretendemos esmiuçar essa questão, mas é importante constatar, seja pelo depoimento do próprio Cernuda, ou de evidências observadas em seus textos ao longo de sua obra poética, a presença do diálogo — e o reflexo da leitura — com autores como os que já citamos e também com Fray Luis de León, Garcilaso, Gérard de Nerval, os ingleses Blake e Browning, sendo este último importantíssimo na construção do jogo de vozes e espelhos dos poemas cernudianos após 1936. Outros poetas franceses como Baudelaire, Rimbaud, Paul Eluard merecem sua leitura atenta, assim como o escritor Andre Gide, cuja obra o próprio Cernuda atribui a responsabilidade de lhe ter aberto o caminho para encarar aberta e poeticamente um “problema vital mío decisivo”, isto é, sua homossexualidade.

Uma vez assimilada essa fratria de poetas e temas que lhe eram caros, Cernuda tem as ferramentas que lhe dão essa compreensão da tradição na qual ele agora se insere, com suas diferenças, sua poética e sua ética: triângulo que forma a indissolúvel estética cernudiana.

O aspecto de tradutor de Luis Cernuda não é nosso objeto de investigação, mas dele cabe ressaltar alguns pontos para jogar luz sobre essa atividade que fortaleceu o ofício do crítico e do poeta. É o próprio Cernuda que, em *Historial de un libro*, nos revela:

“Comencé a leer y a estudiar a Hölderlin, cuyo conocimiento ha sido una de mis mayores experiencias en cuanto a poeta. Cansado de la estrechez en preferencias poéticas de los superrealistas franceses, cosa natural en ellos, como franceses que eran, mi interés de lector comenzó a orientarse hacia otros poetas de lengua

alemana e inglesa y, para leerlos, trataba de estudiar sus lenguas respectivas.”¹⁴

E detalha, logo em seguida, informações mais factuais a respeito:

“Vivía entonces en Madrid Hans Gebser, poeta alemán que con la ayuda de un amigo inglés, Roy Winstones, traducía los textos para una antología de los poetas de mi generación, la cual se publicaría en Berlín poco tiempo antes de comenzar la guerra civil. De ahí la ocasión de nuestro conocimiento, y gracias a él pude poner en práctica mi propósito de estudiar a Höderlin de quien había leído algo. Con la colaboración de Gebser, emprendí luego la traducción de algunos poemas. (...) el texto de Höderlin, la hondura y hermosura poética del mismo parecían levantarme hacia lo más alto que pueda ofrecernos la poesía. Así aprendía, no sólo una visión nueva del mundo, sino consonante con ella, una técnica nueva de la experiencia poética.”¹⁵

Essa atividade tradutória de Cernuda o deixa cada vez mais cioso de seu trabalho. É como se fortalecesse no poeta a crença numa religião literária, mitigando a estranha noção de pertencença ao seu não-lugar como um lugar que ainda não há, e onde viver é construí-lo. Esse trabalho de construção é a tarefa dos imprescindíveis.

Por que discorrer sobre a construção de uma consciência que, no caso cernudiano, não é apenas poética, mas de toda ordem? Em Luis

¹⁴ CERNUDA, L. “Historial de um libro”. In: *Poesía y literatura I y II*. Ed. cit., p 105.

¹⁵ Idem, p 106.

Cernuda, a apreensão do mundo, na consciência construída, convergiu para a criação artística.

De Shakespeare a Hölderlin, de Blake a Browning, de Eluard a Yeats, Cernuda compreende o que lhe coube viver, seu quinhão provido de ‘nobreza estóica’ que, ao estabelecer seu diálogo com a tradição e ler o presente, ocupa por merecimento inequívoco o posto de *Farero*, enquanto são destroçadas, em poesia, as sinas redutoras do homem. Não é sem razão que escolheu o herói Ulisses — como veremos na análise do poema *Peregrino*, mais adiante — para dialogar com as andanças do homem que, como ele e ao contrário do herói, não tem para onde voltar, e nem mesmo essa idéia de volta o apetece. O diálogo com esse herói, logo veremos, é muito mais profundo e radical que a usual referência literária ao personagem feita no campo semântico da viagem. O diálogo que Cernuda trava com o herói Ulisses está, principalmente, na semelhança de ambos na forma de combater.

Por fim, tratamos de consciência como quem trata de um lugar, pois acreditamos ser essa a mais plausível e justa abordagem quando nos referimos a essa intangível e escorregadia palavra “consciência”; e é desse lugar, sala de espelhos, caverna de vozes, moradia da memória e posta-restante das sensações, enfim, é desse lugar que o poeta fala, uma vez alcançados os seus domínios e as responsabilidades decorrentes dessa construção. As leituras em que se debruçava resumem o único mundo onde o poeta era bem-vindo, e foi aí que encontrou guarida. Sua consciência trafegava nesse saber-se inserido na tradição dos imprescindíveis, e também nos poucos, mas imarcescíveis amores onde provou — e cantou — o mito

imorredouro da eterna sucessão das ações de corpos e cadáveres, os primeiros povoando o mundo e estes últimos povoando a literatura.

I.d. O IMPERATIVO DO TESTEMUNHO

A prosa poética de Luis Cernuda, principalmente *Ocnos* e *Variaciones sobre tema mexicano*, se somadas ao ensaio autobiográfico já citado, *Historial de un libro*, mostra-nos o inequívoco valor que o poeta conferia ao que está além de qualquer gênero e que pode ser dito em forma de poesia, teatro, música ou outra qualidade de manifestação, algo que, ao lado da construção de sua obra, sempre respondeu por uma necessidade vital, a saber, o testemunho.

Entretanto, sua primeira manifestação sobre essa necessidade está num outro ensaio, de 1935, *Palabras antes de una lectura*:

“Siempre he rechazado cualquier tentación de comentar mis versos o de explicar lo que con ellos he pretendido. ¿Por qué lo hago ahora? Quizá porque crea cómo la deficiencia mía pudo no expresar en ellos cuanto yo pretendía o porque crea que la deficiencia de otros puede no ver en ellos cuanto yo he puesto; aunque respecto al caso primero, como sé que bien pocos poetas llegaron a expresar enteramente cuanto pretendía expresar, me consuelo, en lo posible, recordando que acaso sea bastante el expresar algunas experiencias fragmentarias que nos permitan suponer el pensamiento completo del poeta. (...) El instinto poético se despertó en mí gracias a la percepción más aguda de la realidad, experimentando, con un eco más hondo, la hermosura y la atracción del mundo circundante. Su efecto era, como en cierto modo ocurre con el deseo que provoca el amor, la exigencia, dolorosa a fuerza de intensidad, de salir de mí mismo, anegándome en aquel vasto cuerpo de la

creación. Y lo que hacía aún más agónico aquel deseo era el reconocimiento tácito de su imposible satisfacción. (...) Puesto que, según parece, ésa o parecida ha sido también la experiencia de algunos filósofos y poetas que admiro, con ellos concluyo que la realidad exterior es un espejismo y lo único cierto mi propio deseo de poseerla. Así, pues, la esencia del problema poético, a mi entender, la constituye el conflicto entre realidad y deseo, entre apariencia y verdad, permitiéndonos alcanzar alguna vislumbre de la imagen completa del mundo que ignoramos, de la “idea divina del mundo que yace al fondo de la apariencia”, según la frase de Fichte. Contando con esa experiencia preliminar en torno a lo que yo estimo como móvil de la actividad poética, al menos de la mía, podemos preguntarnos ahora: dicho conflicto entre apariencia y verdad, que el poeta pretende resolver en su obra, ¿qué fases y qué posibilidades ofrece a través de la vida del poeta? (...) Esa raíz estética es la que permite, aun en las peores horas, cuando todo parece confabularse contra él, que siempre le quede, cuando menos, la embriaguez dramática de la derrota. Tal aceptación indistinta del bien y el mal, del fracaso y la derrota, ha de parecer a algunos cosa peligrosa. Se me dirá que supone una actitud fatalista, y que el fatalismo es actitud bien cómoda. Pero ese fatalismo tiene causas hondas. ¿Qué puede el poeta por sí? Nunca como ahora la sociedad ha reducido la vida a tan estrechos límites. Y ciertamente el poeta es casi siempre un revolucionario, yo por lo menos así lo creo; un revolucionario que como los otros hombres carece de libertad, pero que a diferencia de éstos no puede aceptar esa privación y choca innumerables veces contra los muros de su prisión. La mayoría de las gentes produce hoy la impresión de cuerpos amputados, de troncos podados cruelmente.

Como a casi todo puede dársele doble interpretación, alguno recordará ahí que limitarse es necesario, y supone madurez. No soy de los últimos en reconocer el valor de la limitación, o de la resignación, para dar a esa virtud su verdadero nombre cristiano. Mas esto no es obstáculo para que al contemplar la vida me parezca asistir a una desagradable comedia policíaca, y si otras sociedades estimaron al artista o al filósofo, ésta de hoy adora al polizone. (...) La sociedad moderna, a diferencia de aquellas que la precedieron, ha decidido prescindir del elemento misterioso inseparable de la vida. No pudiendo sondearlo, prefiere aparentar que no cree en su existencia. Pero el poeta no puede proceder así, y debe contar en la vida con esa zona de sombra y de niebla que flota en torno de los cuerpos humanos. Ella constituye el refugio de un poder indefinido y vasto que maneja nuestros destinos. Alguna vez he percibido en la vida la influencia de un poder demoníaco, o mejor dicho, diamónico, que actúa sobre los hombres. (...) Aquí la definición es inevitable y se nos presenta casi fatalmente: la poesía fija a la belleza efímera. Gracias a ella lo sobrenatural y lo humano se unen en bodas espirituales, engendrando celestes criaturas, como en los mitos griegos del amor de un dios hacia un mortal nacieron seres semi-divinos. (...) ¿Qué sabemos nosotros lo que nuestra vida sea en el pensamiento de los dioses? Todo nos es preciso y necesario, porque en todo vibre un eco de poesía, y ella no es sino expresión de esa oscura fuerza daimónica que rige el mundo. (...) Además, ¿cómo expresar con palabras cosas que son inexpresables? Las palabras están vivas, y por lo tanto traicionan; lo que expresan hoy como verdadero y puro, mañana es falso y estará muerto. Hay que usarlas contando con su limitación, y procurar que no falseen demasiado, al

traducirla, esa verdad intuida que a través de ellas intentamos expresar.”¹⁶

Ao abordar algumas questões quanto à recepção de sua obra, o poeta revela mais do que simples preocupações; revela também uma leitura do mundo, a seu ver, imaturo para questionar o ambiente social de então, bem como de uma leitura da luta travada pelo homem ao lidar com o fatalismo entre a realidade e o desejo. E aponta que esse fatalismo tem causas profundas, e os limites da sociedade nunca foram tão estreitos. Nesse cenário, o que pode um poeta? Ao poeta só cabe a atitude revolucionária de investir contra os muros do emparedamento social, o mesmo que produz a sensação “de las gentes de cuerpos amputados, de troncos podados cruelmente”, afirmações agudas que são igualmente pertinentes à nossa contemporaneidade e fragmentação. Essa imagem de corpos mutilados, amputados e de troncos podados de forma cruel será desgraçadamente profética nos anos subsequentes com a Guerra Civil Espanhola e, logo após, com a eclosão da Segunda Guerra Mundial.

Essa lucidez de Luis Cernuda justifica plenamente seu receio que o impele a escrever o referido ensaio em que, ao reiterar a importância do saber ler, quer deixar claro que isso também significa saber observar e ler o mundo. Entendendo a possibilidade de visões distintas sobre uma mesma coisa, não deixa de condenar o caminho de estupidez que a indiferença pode acarretar.

Sabendo que tudo pode ter dupla interpretação, aponta que as sociedades adotam os valores que mais a traduzem. Desse modo, se em

¹⁶ CERNUDA, L. “Palabras antes de una lectura”. In: *Poesía y literatura I y II*. Ed. cit., p 151-156.

outros tempos o artista e o filósofo foram estimados, a sociedade contemporânea a Cernuda adora “al polizonte”.

Não é, portanto, nenhum exagero — embora seja assustador — referir um texto de 1935 onde são apontadas as evidências de um cotidiano fascista, e que o leitor de hoje facilmente reconhecerá — espera-se — como se estivesse percorrendo as mesmas ruas sob a égide do século XXI. De todo modo, nosso cenário ‘polizonte’, em pleno 2010, não deixa de ser menos ameaçador.

A geração de Luis Cernuda inaugura a noção de exílio que permeia todo século XX até os nossos dias. Por ser uma noção política, uma condenação política, difere dos exílios clássicos onde ainda não havia a idéia de nação. Portanto, se o nacionalismo é uma história de uma continuidade no tempo, o exílio é uma descontinuidade no tempo. Ademais da cisão entre idéias dos que padeceram o exílio, existe a cruel situação de ser exilado entre os exilados. Diante disso, o trabalho funciona como um método em si para fazer com que o mundo aceite a sua diferença particular, individual, e é assim que os exilados marcam obsessivamente sua presença no mundo. No caso espanhol, o exílio representa o êxodo da inteligência, inteligência estilhaçada pelo mundo, que só entendemos em forma de mosaico. Porém, como construir e reconstruir esse mosaico?

Outro dado é a indiferença dos Estados que acolhiam tanto os exilados como os seus algozes, reduzindo a questão a uma bizarrice inclassificável, já que a mistura do discurso de ambos acaba por instituir uma espécie de ficção circense da vida real. Somado a falta de compromisso (por não se pertencer a nada) e gerando as muitas formas que a omissão produz, o

cinismo é engendrado como trato social que estrangula e desumaniza. Dessa forma, ter de lidar com o cinismo, no caso de Cernuda, fez com que buscasse nos corpos amados o seu país, e na sua obra, no seu texto, a sua casa. A origem não se apaga, mas fica catatônica, como morta-viva; e como a vida exige o pulsar dos movimentos, surge uma ‘nova origem’, uma procedência postiça, substituta. E essa procedência é o lugar onde se está. Narrá-lo, portanto, dar testemunho, e isso sempre através da moldura artística, pois esta suscita a discussão e garante sua existência, é imperativo para o autor de *La realidad y el deseo*.

Outro desdobramento do testemunho em Luis Cernuda é o que podemos chamar de memorialística. Dela se ocupam tanto *Variaciones sobre tema mexicano* quanto *Ocnos*, ambas escritas em prosa poética, embora *Ocnos* seja obra de maior amplitude, pois abarca desde a infância do poeta, a educação dos sentidos, suas geografias experimentadas, demônios vários. Reflexões sobre música, pintura, livros e tantos outros temas mostram uma diversidade em Cernuda tão necessária aos grandes criadores. Como bem ressalta T. S. Eliot:

“Os poetas têm outros interesses além da poesia — caso contrário, a sua poesia seria bastante vazia; eles são poetas porque o seu interesse dominante foi converter a sua experiência e o seu pensamento (experimentar e pensar é possuir interesses fora da literatura) — converter a sua experiência e o seu pensamento em poesia.”¹⁷

¹⁷ ELIOT, T. S. *Ensaio de doutrina crítica*. Trad. Fernando de Mello Moser. Lisboa: Guimarães Editores, 1997. p 143.

Se pudéssemos estabelecer uma mínima diferenciação apenas para situar *Variaciones sobre tema mexicano* e *Ocnos* nesse contexto a que vimos chamando de memorialista em Luis Cernuda, podemos dizer que a primeira obra trata de um capítulo específico, mas não menos poderoso e agudo, enquanto que a segunda procura dar conta de toda uma vida. Seja como for, são obras que citamos para, além de ressaltar sua importância literária, corroborar nossas afirmações do quanto indissociáveis estão no poeta a criação artística e o imperativo do testemunho. Assim, alcançar a mestria na feitura de suas *Etopeyas* — como veremos mais adiante — seria inevitável.

O testemunho de Luis Cernuda, dessa forma, arraigado no vivido, florescido no pensamento e frutificado no verso, é sempre fiel à sua própria história: a ficção em Cernuda constitui-se apenas em recursos poéticos, a forma; tema e conteúdo, sua narrativa, são derivados de uma experiência real, onde o testemunho, por ser imperioso, partilha daquela noção exposta no poema *Díptico español*: “Es patrimonio nuestro y herencia / De los hombres futuros”. Uma tradução, portanto, aguda de uma confissão, que só pode ser aguda e crítica porque é mediada pela escrita, escudo da reflexão humana. Entendemos que isso seria necessário ao poeta principalmente como condição *sine qua non* para lidar com a sua legião de exílios — amoroso, familiar, religioso, político e artístico — que Cernuda colecionava e que terminou por se converter num rico manancial onde ergueu a sua obra.

Bem como as obras que citamos, o breve ensaio *Palabras antes de una lectura* não trata, portanto, de um discurso paralelo, mas de discursos vários — amor, memória, solidão, testemunhos tantos — que concorrem na

mesma direção onde procuram desentranhar “un tanteo en las tinieblas”, no dizer do próprio poeta.

Assistir ao desaparecimento de amigos, ver morrer e ser dizimada uma geração já é matéria de sobra para uma narrativa interminável. Levar fantasmas consigo, habitar lugares inóspitos, ser errante até o fim põe tudo à margem. Essa margem é o novo caminho, imperativo do testemunho. Picada feita de fuga, mas também de procura, lucidez e resistência. Périplo em si.

Em *Como quien espera el alba* o poeta discorre sobre essa grandeza do avesso:

“Esto es el hombre. Aprende pues, y cesa
De perseguir eternos dioses sordos
Que tu plegaria nutre y tu olvido aniquila.
Tu vida, lo mismo que la flor, ¿es menos bella acaso
Porque crezca y se abra en brazos de la muerte?”¹⁸

¹⁸ CERNUDA, L. “Las ruinas”. In: *Como quien espera el alba. Poesía completa*. Ed. cit., vv 63-67. p. 323.

ETOPEYAS DE LUIS CERNUDA

II. ETOPEYAS DE LUIS CERNUDA

II. a. O MITO EM *DESOLACIÓN DE LA QUIMERA*

Escrito entre os anos de 1956 e 1962, *Desolación de la quimera*¹⁹ apresenta uma diversidade notável em todos os seus aspectos. Por isso, agrupá-lo por temas principais pareceu-nos a mais segura — no que tange à clareza — e menos fastidiosa maneira para discorrer sobre a leitura analítica desse poemário, objeto central da presente dissertação.

A maturidade de Luis Cernuda no período em que este seu último livro foi escrito parece ter-se convertido numa profunda análise de si mesmo, elevando essa análise a uma categoria, digamos, tratadística, onde uma espécie de revisão do mundo exige do poeta o olhar do filósofo, do historiador, do geógrafo, do biógrafo e do memorialista. Não que fosse uma tarefa a que o poeta não estivesse acostumado, dado o caráter meditativo presente nos seus poemas, mas desta vez, amparado pela idéia renitente da morte, a agudeza recupera com empenho todos os saberes do poeta antes do silêncio final.

Essa antevisão da morte não dá espaço para compreensões superficiais. Nesse sentido, a mais simples lembrança é dissecada com habilidade de anatomista, e somos intimados a conferir tais vísceras.

Mesmo sem dar ênfase especificamente às formas poéticas das quais Cernuda se serve para compor *DQ*, é preciso apontar como o livro está disposto: poemas longos e curtos, quadras, dísticos, sonetos em forma de canções, oitavas e sextilhas como se fossem cartas, enfim, formas de

¹⁹ Adotaremos, doravante, *DQ* sempre que nos referirmos ao livro *Desolación de la quimera*.

composição sobre as quais não nos deteremos, pois o estudo que propomos lê *DQ* como forma temática, a saber, o mito, mais precisamente, o mito resgatado e reconstruído. Indicamos essas formas poéticas tão somente para apontar essa intencional celebração de olhares e ângulos acerca dos sentimentos que o poeta faz.

Cada poema de *DQ* encerra um pequeno universo de ponderações lapidadas durante uma vida. Uma vida que, pelas próprias condições extremas em que Cernuda viveu, não poderia prescindir da ética para existir. Sob este aspecto, os assuntos de *DQ* são a morte, a ética, o amor e a memória. E estes se desdobram em motes, em que o amor, a solidão, a beleza, a história, a guerra e a infância também se desdobram em paisagens, águas, animais, fantasmas, nuvens e toda uma ciranda alucinatória de solilóquios irrefutáveis.

Essa ciranda alucinatória a que nos referimos, embora a expressão possa denotar uma espécie de anfigurismo por parte do autor, é antes o extremo oposto, pois a construção e a condução de *DQ* estão sob o controle rígido do elemento que as organiza e conduz e a isso estão destinados. O elemento a que nos referimos é o emprego do mito e o seu desdobramento é o que entendemos por *Etopeya*. E já que entendemos os poemas de *DQ* como *Etopeyas*, e o mito como elemento fundamental para percorrê-los, convém que estabeleçamos algumas noções tanto sobre *Etopeya* e mito, bem como a noção, ou mesmo a compreensão que Cernuda, a partir de sua formação, pudesse ter sobre ambos.

Ao utilizarmos a noção de *Etopeya*, com essa grafia em Espanhol, temos em conta a mesma noção, conceitual, por assim dizer, que a expressão possui em Português (*Etopeia*), em Italiano (*Etopeia*), em Francês (*Ethopée*),

em Inglês (Ethopoeia). Todas elas que se reportam ao Grego em que Ethopeia não é apenas a formação de um caráter, mas principalmente a criação de um caráter e, nesse criar, entenda-se criação poética, pois ‘peia’ vem de ‘pôio’, verbo que deu ‘poiesis’ (poesia) e significa ‘fazer’, ‘criar’ considerando que *ethós* é caráter, a disposição que cada um traz consigo, em que *ethos* + *peia* nos dá a inequívoca noção de criação de um caráter. E essa acepção, ainda que possa sugerir também algum aspecto educacional no que diz respeito à formação de cada um, é a noção mais acertada para *etopeya*/etopeia, entendida como a da criação/poética de um caráter, uma biografia poética, melhor dito, na qual tanto é possível detratar ou louvar quem ou o que se cria. Trata-se de um perfil que se ocupa de uma certa memória que tem razões e merecimento próprios a ponto de serem emoldurados numa *etopeya*. Em suma, *etopeya* é poesia de um caráter.

É claro que ao longo do tempo o termo *etopeia* foi assumindo ora uma disposição mais afunilada e específica, ora mais desmembrada e abrangente. Pertencente à categoria dos elementos retóricos, desde Aristóteles²⁰ que discorrera sobre o termo, e mesmo tantos outros filósofos e estudiosos, a *etopeia* responde por essa maneira de caracterizar alguém. Claro que há entendimento diverso quanto à sua precisão²¹, mas a maneira e a descrição de

²⁰ AISTÓTELES. Capítulo XII. “Dos caracteres em geral. Caracteres dos jovens”. Cap. XII, “Caráter dos velhos”. Cap. XIV. “Caráter da idade adulta”. Cap. XV. “Caráter da nobreza”. Cap. XVI. “Caráter dos ricos”. Cap. XVII. “Caracteres provenientes do poder e da sorte”. Cap. XVIII. “Características comuns a todos os gêneros de discurso”. *Arte retórica*. Trad. Antonio Pinto de Carvalho. São Paulo: Difusão Européia do Livro. Garnier, 1959. p 138-146.

²¹ Veja-se, por exemplo, o que escreve M^a Dolores Reche Martinez: “Hermógenes y Aftonio entienden por *etopeya* (...) lo que Teón considera *prosopopeya* (...). Hermógenes y Aftonio distiguen entre *etopeya* (cuando se representa a un hombre pronunciando discursos), *prosopopeya* (cuando se representa a una cosa) e *idolopeya* (cuando se representa a una persona que ha muerto), mientras que Teón únicamente habla de *prosopopeya* y considera que ésta se produce cuando se representa a un personaje pronunciando discursos, sin precisar más”. RECHE MARTINEZ, Maria Dolores. *Teón, Hermogénes, Aftonio. Ejercicios de retórica*. Madrid: Editorial Gredos, 1991. p 23.

um caráter é ponto comum em quase todos, e é a acepção da qual nos servimos e, pensamos, seja a mais afinada em Luis Cernuda, sobretudo quando nos referimos a *DQ*.

Esses poemas-*etopeyas*, então, além de serem construídos com recursos poéticos de diversa sofisticação têm, no caso de *DQ*, o mito como o alicerce de sua arquitetura. E, desse ponto de vista, e já que repassamos o nosso entendimento de *etopeya*, é necessário esclarecer o que entendemos por mito.

É inevitável, quando tratamos de mito, resgatar a sua ascendência helênica. Isso não apenas pela importância que ocupa no pensamento grego, mas principalmente porque, queiramos ou não, os mitos são também nossa ascendência enquanto sistemas explicativos formados pela cultura ocidental.

O mito, entendido como uma concepção de linguagem e uma atitude em face dessa concepção de linguagem, e que era própria da Grécia Antiga, abarca duas importantes expressões: *Mythos* e *Mithológema*. *Mythos* é um dos nomes que a língua grega dá à palavra, assim como *lógos* que são nomes da fala, do ato da fala. *Lógos* se especializou ao longo da história da língua nesse sentido de palavra narrativa. Mas aqui usaremos a palavra *Mythos* para designar, usando o prestígio e o sentido que ela tem em Português, essa experiência de linguagem própria do pensamento mítico e que corresponde a uma concepção da linguagem universal.

A palavra *Mithológema* (que contém a palavra *mythos* e *lógos*) vem do verbo *mithologeo* e, em geral, significa contar, seja um acontecimento, seja um fato. Narrar. Contar uma narrativa. Portanto, a palavra *mythología* significa

narrativa (é um substantivo feminino) e *mythológema* é o substantivo neutro que também significa narrativa.

O pensamento mítico tradicional pensa o mundo e a vida, única e exclusivamente, através de imagens. Lendo Homero, por exemplo, não há em momento algum, nenhuma palavra que não seja visualizada, que não seja objeto da percepção sensorial e, no entanto, essas imagens não estão todas no mesmo plano, não têm o mesmo valor. Embora tudo seja dito e cantado através de imagens, o pensamento mítico tradicional estabelece uma hierarquia entre as imagens, relacionando-as com a noção de Deuses que é pensada através dessas imagens. Essas noções que orientam os mitos e estabelecem categorias entre eles enquanto forma de linguagem são apreendidas nos diálogos platônicos, principalmente no *Fedro*, pois Platão respeita essas exigências de como se falar sobre os Deuses, transpondo-as em todo uso da palavra, inclusive para discorrer sobre a retórica ou qualquer outro assunto. No Diálogo citado, por exemplo, quando Sócrates faz sua palinódia para finalizar o seu segundo discurso, equivale dizer que possui conhecimento de seus limites. A linguagem humana (noção filosófica) equivale ao dom dos Deuses (noção mítica): é um modo com que os homens ultrapassam os seus limites habituais, os limites próprios da condição humana e podem adquirir um conhecimento salvífico, um conhecimento necessário para a sobrevivência de si próprio.

Portanto, o mito, da maneira como vimos tratando, tem essa trajetória que estabelece a linguagem como forma de narrativa por excelência. E narrativa mítica é a criação a partir daquilo que nos interpela de modo que só podemos nos desvencilhar pelo enfrentamento, enfrentamento poético que é a

criação. Entre algumas definições propostas por Platão, uma das mais inquietantes é a que diz que o mito é uma mentira originada na verdade.

Um outro dado que é importante ressaltar é que aqui não tratamos, em momento algum, de ‘helenizar’ a obra de Luis Cernuda, mas antes, a partir da nossa hipótese, de verificar como o mito é por ele apreendido, como o poeta se apropria desse recurso poético-narrativo e quais as razões dessa atitude. O que nos indica e traduz essa forma de composição de *DQ*?

Se, como afirma Jaa Torrano, em seu estudo introdutório sobre o mito de Dioniso, “O pensamento mítico é uma produção coletiva peculiar a civilizações tradicionais, em que o peso do passado configura e dirige o presente, cuja realidade essencial consiste em reiterá-lo”²², temos a dimensão de como os temas da poesia são as eternas grandes questões do homem, no tocante ao sentido da vida e a morte iminente, e que os nossos discursos correspondem a essas reiterações que todo ato de pensar torna inevitável. O ato de pensar, portanto, nada mais é do que a busca pela forma, e essa forma não é outra senão a linguagem construída a partir da nossa percepção: apreender o sensível é torná-lo concreto.

Acerca desse ‘concreto’, vale citar outro trecho de Torrano, presente no texto já referido:

“Por concretude entendemos o irrestrito império da imagem sensível, que domina soberana e incontestável. Na ausência de toda a abstração e de toda generalidade, o pensamento mítico pensa e diz o ser em sua totalidade a existência em geral e o mundo em seus

²² TORRANO, Jaa. *O mito de Dioniso*. In: Bacas. Eurípides. Estudo e tradução por Jaa Torrano. São Paulo: Hucitec, 1995. p 11.

aspectos fundamentais, recorrendo unicamente ao que se tem acesso através da sensação e da sensibilidade; todo termo e toda palavra poderiam acompanhar-se do gesto que aponta e que indigita”.²³

Portanto, é o mito entendido como a própria criação como resposta à necessidade de (re)construir o mundo pela linguagem que abordaremos em nossas investigações sempre que a sua expressão for evocada para encaminhar as discussões do fazer poético. É dessa noção de concretude que extraímos a compreensão de mito.

Se, por um lado, não queremos e nem seria acertado helenizar Luis Cernuda, por outro, não podemos deixar de referir, mesmo que brevemente, seu conhecimento e apreço pelas obras de renomados helenistas, bem como o interesse pela leitura dos filósofos, leituras essas que em várias oportunidades declarou.

Um dos mais esclarecedores ensaios sobre a ‘questão helênica’ em Luis Cernuda, foi escrito por Pau Gilabert Barberà. Em *Luis Cernuda: emotividad platónica versus mentalidad presocrático-aristotélica*, o crítico radiografa a obra poética de Cernuda, *La realidad y el deseo*, como se fosse um correspondente direto ao binômio platônico e pré-socrático.²⁴

²³ TORRANO, Jaa. Op. cit., p 13.

²⁴ “Cumple reconocer que la aparente osadía de elegir a estas alturas dos insignes adjetivos del legado filosófico helénico, “platónico y aristotélico”, con la pretensión de redefinir la binaria tensión poética cernudiana realidad/deseo pudiera parecer tan poco novedosa como indigna de la atención de quienes ahora tienen la amabilidad de leerme. Al fin y al cabo, el mismo poeta explica que la más reveladora de las lecturas en Mount Holyoke fue *Die Fragmente der Vorsokratiker* de diels, complementada más tarde en México por *Early Greek Philosophy* de Burnet: “Los fragmentos de filosofía presocrática que en una y otra obra conocí, sobre todo, quizá, los de Heráclito, me parecieron lo más profundo y poético que encontrara en filosofía”. Y, así, reconocida su iniciación en los misterios físicos del mundo de la mano de un compañero, de un filósofo-poeta, confiesa su adhesión a la actitud griega de “ocuparse en el mundo, sin divagar del final inevitable”, para salvarnos por último de un error lógico y reconducirnos hacia el usual talante de su quehacer poético: “Es cierto que en determinados versos yo mismo he querido engañarme con nociones halagueñas de inmortalidad, en una forma u otra; es siempre

Estabelecendo relações com essa formação de Cernuda, e apontando nos versos do poeta as referências não apenas platônicas, mas também heracletianas, temos as inequívocas manifestações cernudianas que traduzem, entre outras coisas, sua percepção e agudeza, vale dizer, intimidade com a idéia mítica-histórico-filosófica que persegue e atualiza em sua obra poética.

Se a referência, entendida como diálogo, como forma literária inaugurada por Platão, é um dos recursos chave em Cernuda, é oportuno referir ao que se reporta o título *DQ*. Ele é retirado de uma expressão presente num dos versos de “Four Quartets”²⁵, de Eliot, poeta e crítico admirado por Cernuda. É também significativa porque revela não apenas a leitura de determinado poema, mas também o modo de ler o mundo. E esse modo de ler o mundo procura alinhar o que o próprio mundo dispõe em fragmentos. O poema de Eliot, dividido por estações, como que esmiúça as noções do tempo para conferir ao presente a sua grandeza de ser único e generoso, pois somente o presente é que garante o repouso da memória, inclusive as

difícil ser siempre fiel a nuestras convicciones, por hondas que sean. La culpa tal vez pueda achacarla a cierto idealismo mío, espontáneo y cándido, que sólo con ayuda del tiempo puedo dominar y, tras la reflexión, orientar hacia lo materialista. Ya Coleridge decía que los hombres son, por nacimiento, platónicos o aristotélicos, o sea, idealistas o materialistas”. Así pues, la esencia del problema poético, a mi entender, la constituye el conflicto entre realidad y deseo, entre apariencia y verdad, permitiéndonos alcanzar algún vislumbre de la imagen completa del mundo que ignoramos, de la “idea divina del mundo que yace al fondo de la apariencia”, según la frase de Fichte”. Y es que Platón, el más mitológico, alegórico e imaginativo quizá de los pensadores griegos, se convierte para él en un pozo inagotable. ¿Cómo no va Cernuda a inspirarse en él, en efecto, si, angustiado por la mutabilidad de unos cuerpos que ama hasta la enajenación, necesita recobrar el aliento y encontrar el refugio seguro de la permanencia de la Belleza, de la Idea? (...) Realidad última escondiéndose tras la apariencia, según Fichte, y el deseo cernudiano, inalcanzado, de poseerla. Realidad inmortal o platónico-ideal como sede casi permanente de su emotividad poética, enfrentada en nuestro análisis — y por indicación expresa del mismo poeta — al deseo presocrático-aristotélico de aprehenderla en su objetividad y presencia material. Una nueva visión, en suma, del motor de su instinto poético”. GILBERT BARBERÀ, Pau. *Emotividad platónica versus mentalidad presocrático-aristotélica*. Madrid: Akal Editores, 2005. p 331-343.

²⁵ Trata-se do 21º verso da quinta parte do poema Burnt Norton: “The loud lament of the disconsolate chimera”. ELIOT, T.S. “Burnt Norton”. In: *Four quartets*. Quatro quartetos. Trad. Gualter Cunha. Lisboa: Relógio d’água, 2004. p 89.

intranquïlas, e especula o futuro, esse divertido jogo mental com que desde há muito aprendemos a brincar: manipulações ilusórias, forjadoras de abstração.

O inescapável também tem seu lugar nesse ato lúdico que nunca pudemos evitar, onde o pensamento é a voz das possibilidades. “Todo tempo é irredimível, nos diz Eliot, e O que poderia ter sido e o que foi / Apontam para um só fim, sempre presente”.²⁶

Não só desse, mas nesse presente é que Cernuda pretende fixar a triangulação do tempo, do seu tempo, tanto com o que poderia ter sido como também com o que foi: escolhe a imagem da Quimera²⁷ desolada, conforme o poema de Eliot, para agrupar as suas *etopeyas* conduzidas pelo mito. Quimera aqui pode ser entendida como sonho e como discurso utópico, esse lugar que procuramos construir, ou apenas vislumbrar, em situações extremas em que o próprio chão é dúvida. Uma Quimera desolada, portanto, é a própria noção de sonho frustrado, idéia cara a Cernuda que entende a Quimera como criação

²⁶ ELIOT, T. S. Ed. cit., p 86.

²⁷ **Quimera** é um ser mítico representado, normalmente, como um animal de cabeça e corpo de leão, e mais duas outras cabeças: uma de dragão e outra de cabra. Há, ainda, a representação que a traz com duas cabeças, uma de leão e outra de cabra, e também uma cauda de serpente. Em ambos os casos, a Quimera tem a habilidade de soltar fogo pela boca e nariz. É por esse seu caráter pluriforme de figura mítica que designamos o adjetivo quimérico às coisas imaginativas, próprias das alucinações e dos sonhos. Já fazia parte do imaginário grego desde o século VII a. C., e segundo as narrativas onde sua presença é relatada, é fruto da união entre Equidna (mulher serpente) e o Deus da defumação, da ilibação, a própria fumaça: o Deus Tífon. Há, no entanto, a referência que lhe fazem como sendo filha de outros dois seres míticos e que faziam parte dos doze trabalhos de Hércules: o leão de Neméia e a hidra de Lerna. Nesse caso tinha o dorso de cabra, a cabeça de leão e a cauda de uma serpente. E em todos os casos, soltava fogo semelhantemente aos dragões. No período entre os séculos XI e XV, a arte cristã a representava com corpo de leão e nas costas uma cabeça de cabra, a cauda de víbora e o fogo que saía das suas ventas. Os alquimistas a entendiam como o resultado de uma criação entre o homem e o animal. De todo modo, sua pluriforma, como já o dissemos, faz referência aos absurdos, às coisas monstruosas e fantásticas. E é o sonho, no entanto, a melhor geografia da sua expressão.

mítica que possibilita o sonhar, grandiosidade humana de concepção, a própria idéia do sonho de civilização.

Em *DQ* há o poema homônimo²⁸ no qual Cernuda expõe um panorama de ruínas à mercê da indiferença. São imagens que, ao invocar o passado desses destroços, compõem as imagens da sua própria contemporaneidade, principalmente de poeta, de homem e de intelectual.

Como é comum em sua narrativa poética, começa por apresentar, por descrever o cenário onde habitam suas *etopeyas*, indicando partes do cenário como pedaços de símbolos em que os diálogos de *tu* y *yo*, espelhando *yo* e dissencando *tu*, produzem vozes de turbamulta e encerram uma multidão num caleidoscópio. Curioso notar que os nove primeiros versos lembram o andamento do poema *A Máquina do Mundo*, de Drummond e, claro, o igualmente famoso poema de Eliot, *The Waste Land* (Terra Desolada), sendo que com este último mantém muito mais correspondências nos temas, embora sejam irmãs a aridez do mineiro e a do sevilhano.

Depois de descrever a geografia onde seus olhos se debruçam — um cenário de desolação, onde o calor ardente asfixia pelo seu bafo, e há restos de animais no meio de um ossário — descreve a situação em que está, pelo abandono, a Quimera lamentável e corroída nesse deserto que lembra um cemitério violado. A Quimera agora tem seu peito e garras mutilados e, esburacada, serve de abrigo a “aves obscenas que se nutren / En la desolación, la muerte.” E nesse transpor de outros tempos ao agora, está a sempre eternidade verdadeira do homem: a Quimera abandonada pelo homem é a sua renúncia e a sua indiferença produzindo uma sociedade pletora de

²⁸ CERNUDA, L. *Poesía completa*. Op. cit., p 527.

neuroses, esburacada, em ruínas, um cemitério para aves obscenas. Essas aves obscenas são as que tradicionalmente devoram os restos, pois as sobras da Quimera também são as sobras do homem que abriu mão de uma busca que exige combate e entrega, tendo preferido submeter-se ao conforto da vida burguesa: um patíbulo em doses bem lentas.

Essa existência iludida no conforto, uma espécie de parasitária vida burguesa, entendido esse ‘parasitário’ como atrofia mental, é ao que aludem os versos 55-63 do referido poema onde o homem, e principalmente seus pares (intelectuais e poetas), domados pela ilusão, sucumbiram voluntariamente. Dando-lhe voz, Cernuda extrai o lamento de Quimera que, por estar em frangalhos, assemelha-se a fragmentos, poderosos estertores que dizem:

“¿Es que pueden creer ser poetas
Si ya no tienen el poder, la locura
Para creer em mí y en mi secreto?
Mejor les va sillón en academia
Que la aridez, la ruina y la muerte,
Recompensas que generosa di a mis víctimas,
Una vez ya tomada posesión de sus almas,
Cuando el hombre y el poeta preferían
Un miraje cruel a certeza burguesa.”²⁹

O poema título de *DQ* iniciado com um cenário, dificilmente se deixa fotografar na sua inteireza porque sua tragédia não pode ser apreendida, senão em pedaços, em fragmentos, e acaba sendo conduzido pela própria fala de Quimera, como nos versos 28-72, cujo discurso/lamento fragmentado, mas preciso, aponta elementos centrais para elencar a biografia da tradição. Nesse

²⁹ Ibidem, p 529.

biografar está a própria biografia, a de Quimera, símbolo do alcance do imaginário humano e, nessa dupla biografia, uma terceira se impõe, a do poeta, pois sente-se irmanado, uma vez que foi constituído por essa tradição e pela mesma inquietação que leva os homens a buscar Quimera. Desse conjunto de pequenas biografias surge um dos temas maiores do poema: os homens, a busca humana. O poema possui dois grandes temas: o homem, entendido como a própria existência, e o mito, a narrativa que procura dar conta dessa existência. Podemos também pensar em dois elementos no poema, algo concreto e mítico: o monstro Quimera e a acepção de desejo, de possibilidade. Em ambos reside essa imagem da perfeição antiga e em ambos reside a frustração do desejo; o que resta é uma vida prolongada, sequer a morte chega. É a eterna loucura, é o imaginar ditoso, os sonhos de futuro.

Em suma, a história do homem. E é a história desse homem que, no período de composição do poema, fim da década de 50 e começo da década de 60, parece estar comprometida com o rasteiro, homens que não perguntam, que não desafiam, que estão seguros num conforto vão de apequenamento, pois o transcendente já não os atrai. Trata-se de um desejo atrofiado que busca apenas o imediatismo. É um grito à covardia, à deserção dos que cederam. A Quimera destruída é o homem que trai a si mesmo, que abandona tudo aquilo que o constituiu.

O homem padece a sina da criação, da sua criação. É o ser que cria o fantástico, sendo ele também uma espécie de Quimera. Entretanto, ao renunciar a esse encantamento, que é aquilo que o anima, atinge o mesmo estado da esburacada Quimera, asilo de aves obscenas. Aí está o terrível, o homem pode morrer, mas o que ele cria, não. A Quimera lamenta sua

imortalidade em frangalhos diante do ser que já não anseia mais por imortalidade. É o caminho infame desse novo homem infame que relega a Quimera às traças de seu desdém e de sua indiferença. Essa Quimera, símbolo da potência imaginativa que o homem engendrou no mundo, é o mito que mesmo abandonado não morre, só agoniza. E são muitos os agonizantes, pois o poeta também é o homem que morre, enquanto a poesia, diante disso, e ainda mais por isso, não quer, não pode morrer.

Os detritos, as sobras, as ruínas, os vestígios de civilizações são moribundos poderosos, restos capazes de reconstruir o mundo, não podem morrer mesmo que queiram. Essas sobras, esses restos são o que de mais sublime o homem pensou, sonhou e construiu.

É muito valiosa essa noção que Cernuda traz para discutir a cultura humana, principalmente essa idéia renitente de uma ruína que sussurra para aliviar sua desolação: “La Quimera susurra hacia la luna / Y tan dulce es su voz que a la desolación alivia”. A morte de Quimera não é possível porque ela representa esse elo do homem consigo mesmo e a sua concepção do mundo, daí esse lamento de não poder e não querer morrer: a recusa no morrer é o que melhor traduz a imortalidade do mito.

A unidade do poemário, além do mito, é conduzida pelos títulos dos poemas que demarcam seus territórios semânticos. Alguns são nomes próprios, figuras mitológicas, homens que são a própria referência de um período histórico como Mozart, Dostoievski, o imperador Adriano, Goethe, etc. E esses nomes todos elencados a cada poema nos dão conta dessa onomástica, semelhante à *Divina Comédia*, em que é preciso conhecer muitos deles para entrar nas entrelinhas políticas de Dante. Cernuda parece conhecer o risco da

incompreensão, da possibilidade de não alcançar o entendimento a partir das referências, e é por isso que se vale, portanto, do mito para resolver a questão. Podemos não apreender a inteireza do biografado/retratado, dos assuntos sutis que se desdobram num determinado poema, mas sabemos o traço principal com que o poeta quis (re)construí-lo, ou mesmo eternizá-lo, colocando-o permanentemente junto ao mito, como se dele fosse lápide.

Esse recurso cernudiano atende a uma necessidade do poeta em construir-se/retratar-se/biografar-se a partir da narrativa composta de elementos míticos que ele recupera e com os quais dialoga, reconstruindo-os. Os diálogos são alucinatórios em uma primeira leitura, tamanha a quantidade de vozes e as impensáveis referências, mas isso porque são abordagens inusitadas, ângulos novos: Cernuda nos mostra como um mito, apesar da idade milenar de um deus, pode ser revolucionário no sentido de redizer suas conhecidas verdades aumentando as dimensões da consciência.

Como dissemos no início desse capítulo, agrupamos os poemas de *DQ* em temas que nos parecem dar conta dessa proposta cernudiana de construir suas *etopeyas* pela releitura dos mitos. É a partir dessa organização que escolhemos os poemas que serão analisados nos capítulos seguintes, divididos em: 1) Heróis, fantasmas e esqueletos; 2) Máscaras, vozes e espelhos; 3) Oráculos, história e diatribe e 4) O amor espinescido: pátria e bálsamo venenoso.

II. b. HERÓIS, FANTASMAS E ESQUELETOS

A esse primeiro triângulo de temas, encabeçado pela idéia do herói, relacionamos os poemas a partir dessa noção que o poeta tem de comportamento exemplar: o humano paradigmático. O herói em Cernuda tem esse aspecto multiforme e pode ser um grande músico, um grande poeta, ou mesmo um ato de grandeza para, tal como o herói, ser digno de culto. Em alguns momentos, no caso de *DQ*, falar em herói é como se falássemos de gênios, no sentido primitivo, de guardião: eles encerram as coisas amadas, sublimes e invioláveis do poeta. E por esse atributo, por essa qualidade de seres amados, eles são o mundo e seus feitos são a história humana.

Mozart é o poema que abre *DQ*. Celebrando o bicentenário de nascimento do compositor austríaco, o preferido de Cernuda, Mozart é encarado como a própria música: “(...) el cuerpo entero / De la armonía impalpable e invisible”. Os sons e os movimentos desse corpo são relacionados aos próprios sons e movimentos da natureza: “(...) el frescor que dan lunas y auroras, / En cascadas creciendo, en rios caudalosos”. E toda a construção do poema trata a figura do músico como uma conquista humana, diante da qual todo “Poder, riqueza detentaban nulos” porque o verdadeiro poder e riqueza são de outra ordem: mítica, divina como Mozart. *Etopeya* por excelência, a presença do músico no mundo é entendida como contraposição às respostas que nunca acharemos e, assim, diante dessa mente humilhada do

homem essa música nos consola³⁰. É uma memória que dá guarida aos desenganos. Dessa maneira, Mozart também pode ser religião, uma fé que não abandona. E mais do que isso, essa música e seu compositor se sobrepõem ao mito cristão do salvador, porque nele não há pecado que justifique o despropósito do martírio e o desperdício do sangue. Mozart é figurado pela visão cernudiana como uma espécie de deus olímpico, pois os deuses são deuses pelos atributos que os fazem imortais: não são apenas deuses apreendidos num nome, mas são os seus próprios atributos. Assim, o deus Amor é o próprio amor, o deus Guerra é a própria guerra. Mozart é o deus Música, a própria música. De modo semelhante a Hesíodo, Cernuda celebra a imortalidade de Mozart com essa *etopeya* divina, espécie de teogonia abreviada.

Se pudéssemos falar em Teogonia na obra de Luis Cernuda, não seria uma idéia distante, visto que reconstrói a genealogia daquilo que é valioso e sagrado em sua vida: a beleza, a juventude e a memória. Essas têm quase sempre um tratamento de coisas/seres divinos e, assim como nos mitos clássicos, são associados a alguém que porta essas qualidades, esses atributos: para Cernuda é a manifestação do divino, do *daimon*. É desse modo que é tratada, por exemplo, a lembrança de si mesmo em “Niño trás um cristal”, onde o simples ato de leitura é apreendido como epifania: “En su sombra ya se forma la perla”. Essa ‘perla’ é símbolo de tantas associações, mas principalmente de uma beleza gerada por um tempo que tem a contemplação

³⁰ Assim é entendida a presença do músico — Mozart — no mundo: “Si de manos de Dios informe salió El mundo, / Trastornado su orden, su injusticia terrible; / Si La vida es abyecta y ruin El hombre, / Da esta música al mundo forma, orden justicia, / Nobleza y hermosura. Su salvador entonces, ¿Quién es? Su redentor, ¿quién es entonces? / Ningún pecado en él, no martirio, ni sangre”. CERNUDA. L. Cf. o poema *Mozart*, vv 50-56. *Poesía completa*. Ed. cit., p 489.

por único fim. Afastada de vil utilidade, sua presença justifica uma vida toda. A pérola é essa beleza em si, e o tempo de sua feitura corresponde ao tempo de formação de um caráter. Tal qual no poema *Dostoievski y la hermosura física*, trata-se de duas belezas: a já citada beleza física e também a beleza moral.

Temas centrais de outros heróis cernudianos, Dostoievski e Goethe, as belezas física e moral são celebradas como conquistas próprias do caráter heróico, do homem exemplar: um Dostoievski cujo trabalho de criador é a própria manifestação da beleza moral, assim como o exemplo de Goethe, e suas obras é um ato heróico. A descrição que Cernuda faz do jovem personagem Falalei, de Dostoievski, é uma releitura de Ganimedes, jovem de beleza ímpar, raptado por Zeus. Cernuda questiona, no referido poema, se Dostoievski “(...) inventó a Falalei o lo encontró en la vida, / Si inventó la hermosura o supo verla”. Relaciona de forma indissociável uma a outra, porquanto a beleza moral — a consciência que não teme porque julga ser mais honroso ter razão do que obedecer a leis que atrofiam — não pode se eximir de reconhecer a ‘verdade’ da beleza física: “La hermosura moral representando, / Nos dejó de la física una imagen / Dialéctica: Falalei”. Seja como for, pondera que há “mérito igual en ambos casos”. Esse reconhecimento do belo é uma atitude generosa que se contrapõe ao desdém dos infelizes. Contemplar, admirar é a melhor maneira de ter. Isso bem nos mostra o pequeno poema *Bagatela* onde temos essa noção de que é belo também aquele que cria coisas belas, como na referida pintura de gravura japonesa, em que a paisagem de uma beleza natural pode melhor ser associada ao deus mítico daimônico, e não ao deus empobrecido pela culpa e pelo autoflagelo do martírio. Observar e atender às interpelações desse mundo daimônico é

recuperar as forças perdidas do homem quando sucumbe tantas vezes ao medo e à covardia.

As percepções fatasmagóricas também percorrem a totalidade de *DQ*. Associadas às mesmas figuras tradicionais de aparições e fantasmas, um dos mais emblemáticos poemas, nesse sentido, é “Las Sirenas”.

A primeira leitura de “Las Sirenas” permite identificar sem maiores dificuldades, não apenas pelo título revelado, mas principalmente pelo elemento que conduz o poema desde o primeiro verso, o tema sob o qual está construído: o canto das sereias. Ou seja, tem como tema principal um mito tão antigo quanto famoso que é a fatal sedução a que todos os mortais estão sujeitos ao ouvir esse canto. Por outro lado, é apenas aparente essa simplicidade, pois a existência de deslocamentos sutis faz com que o poema se revele surpreendente numa construção que, além de dar uma nova leitura para o mito, conferindo-lhe contemporaneidade, insinua uma espécie de fantasmagoria presente na atitude de uma escrita que resgata a memória ao fazer referência ao mito — memória coletiva — e incorporá-lo no seu presente para mostrar como a linguagem é capaz de buscar no passado elementos que dêem sentido a sensações eternas como o encanto da beleza e a desolação que a sua ausência produz.

Já nos primeiros versos temos o argumento que faz referência ao mito e logo em seguida a transposição do seu lugar:

“Ninguno ha conocido la lengua en que cantan las sirenas
Y pocos los que acaso, al oír algún canto a medianoche
(No en el mar, tierra adentro, entre las aguas/De un lago)

creyeron ver a una friolenta

Y triste surgir como fantasma (...)"

indicando que o mistério é uma sensação que a linguagem, ao tentar descrevê-la para entender, apenas a interroga. E esse canto sedutor cuja língua desconhecemos pode ser observado na solidão de uma madrugada qualquer, *a medianoche*, e não apenas nas águas do mar ou de um lago, conforme o mito, já que a medida da história é o próprio homem e sua relação com a memória cuja reconstituição é feita de fantasmas. E por que a referência a um mito? A referência a um mito revela o desejo de compreensão universal. Introduzi-lo, portanto, é um diálogo que se inicia pelo reconhecimento do assunto.

A partir do 7º e 8º versos são tratados a contemplação do 'canto' e o seu tempo e lugar. Refletir sobre o dia todo num instante da madrugada, "Cuando la noche acaba y tiempo ya no hay/ A cuanto se esperó en las horas de un día", corresponde a pensar na vida que se teve, estando no fim dela. E esse pensar a vida corresponde ao alinhar da memória. E como essa memória se apresenta, o que ela nos revela e traz? "Vuelven los que las vieron". E esses que 'vuelven' são tantos e são um só: são primeiramente os muitos Cernudas que antecederam a este que agora fala e são também as referências do poeta, a sua experiência constituída. Portanto, são muitas vozes e uma só, correspondendo, respectivamente, à memória e ao espelho do poeta.

O canto das sereias também se insere na categoria daqueles instantes decisivos e inesquecíveis da vida, como um fenômeno, feito epifania que se

nos apresenta e que não aceita atitude débil ou vacilante, mas resolução, seja para rechaçar, seja para incorporar definitivamente à própria vida. Não seria impertinente evocar aqui, nas próprias palavras de Cernuda, a primeira vez que o poeta ‘ouviu’ o ‘canto das sereias’:

“Hacía entonces el servicio militar y todas las tardes salía a caballo con otros reclutas, como parte de la instrucción, por los alrededores de Sevilla; una de aquellas tardes, sin transición previa, las cosas me aparecieron como si las viera por vez primera, como si por primera vez entrara yo en comunicación con ellas, y esa visión inusitada, al mismo tiempo, provocaba en mí la urgencia expresiva, la urgencia de decir dicha experiencia”.³¹

Essa é uma das maneiras de entender um dos muitos significados que Cernuda dá ao referido canto das sereias, ampliando a dimensão do mito e trazendo-o para si como uma máscara, uma entre tantas que o poeta usa para traçar sua biografia poética e mítica, sua *etopyea*.

A um poeta crítico como Cernuda a leitura é sempre carregada de significados múltiplos. O que (ou quem) são essas sereias em pleno século XX, mais precisamente entre a década de 1950 e 1960? Se resgatarmos a tradição na qual o mito se constitui, sabemos que as sereias são filhas do rio Aquelôo e da musa Terpsícore (a rodopiante) cuja arte é a dança. Não são, portanto, como seria mais óbvio de associar, filhas de Calíope (a de bela voz), nem de Euterpe (a doadora de prazeres) cuja arte é a música. Temos aí, representadas

³¹ CERNUDA, L. “Historial de un libro”. Ed. cit., p 178.

pelo mito, as figuras que correspondem ao rodamoinho das águas, imagem que por si só já revela o destino de quem aí se detém.

Pertencentes ao grupo lúgubre das Harpias e das Parcas, as sereias são almas de mortos que não podem ser pacificadas com orações; elas se atiram aos mortais em busca de sangue e de sedução. Geralmente, as tentativas de explicação etimológica do seu nome ligam-no a um vocábulo grego que representaria a ação de amarrar, o que confere concordância com o mito a representação de Ulisses amarrado ao mastro do navio. Outro dado é que nas representações iconográficas a sereia foi muitas vezes representada com corpo de ave e parte superior de mulher, diferentemente da literatura que a representava como corpo híbrido de mulher e peixe. De todo modo, a referência ao sexo e à sensualidade, bem como à encantadora voz e à beleza que perturba são elementos inevitáveis ao se evocar esse mito. Isso dito apenas para exemplificar que um mesmo mito possui distintas formas, mas todas elas convergem para um mesmo entendimento.

Assim, e diante das versões que se tem conhecimento, qual delas é a escolhida por Cernuda? As sereias de Cernuda se deixam ouvir à noite, e mais do que sedução, elas reiteram a lembrança da sedução. Daí o retorno daqueles que, assim como o poeta, as escutam ou escutaram, indicando uma outra possibilidade para apontar quem são os que “vuelven”. Parece não haver dúvidas no que diz respeito às coisas passadas como já nos referimos, mas também aos desesperançados. A indicação nos é dada pelos versos 13 e 14, os que tenham “Escuchado tan bien y con pasión tanta oído,/ Ya no eran los mismos y otro vivir buscaron / Posesos por el filtro que enfebreció su sangre”. Sob a menção de uma experiência única que é o escutar muito bem e com

muita paixão é evocado aqui como motivo de uma transformação irreversível, e que por isso mesmo buscam um outro viver, pois já não é possível ser o mesmo depois de tomar consciência da vida. Constatar pelo pensamento é a desilusão constante, a lembrança só faz reforçar os desenganos e tudo conduz a essa fatalidade, pois o seguir só é possível na ilusão. Essa lembrança dos desenganados, e o poeta entre eles, surge como inútil lamento, mas com uma constatação terrível porque diante do abandono e da desolação de uma vida que os traiu (o canto seduz para afogar), diante da canção que ainda existe (o canto sempre foi dos poetas), sua ressonância é funda porque o desejo de encanto ainda é sentido, mas encontra “el canto de la sirena envejecida”. Essa sereia envelhecida é uma outra voz do poeta, condição em que se transforma pelo abandono que sente: a beleza que o impulsionou na vida agora são ecos de uma lembrança que não se sabe real ou produto da sua solidão que, refletida, povoa mais esse instante.

No 10º verso do poema onde se lê: “Filtro, poción de lágrimas, embebida en su espíritu (...)” que depois é retomado no 15º verso “Posesos por el filtro que enfebreció su sangre (...)”, o termo ‘filtro’ é trabalhado com dois significados: o caminho estreito que a vida impõe aos que ouvem o canto e, também, uma poção mágica feita para despertar o amor de alguém — a tradição dicionarizou, tanto em Português como em Espanhol, o termo ‘filtro’ como uma bebida com poderes especiais; em Português temos essa definição: “beberagem que se supunha despertar o amor ou qualquer outra paixão na pessoa a quem era propinada”,³² em Espanhol, a versão é semelhante: “bebida

³² LIMA, Hildebrando de. BARROSO, Gustavo. *Pequeno dicionário brasileiro da Língua Portuguesa*. São Paulo: Editora São Paulo, 1951. p 559.

o composición con que se pretende ganar el amor de uma persona”;³³ o que não deixa de ter relação direta com o termo, já que *filtrar* significa a ação de penetrar um corpo sólido. Em grego, origem da palavra, o significado é mais evidente ainda: *phíltron*³⁴ (meio de se fazer amar). Portanto, quando Cernuda qualifica o canto como “filtro” (meio de amar) acrescido de “poción de lágrimas, embebida en su espíritu (...)” revela que a beleza que o despertou, esse canto que nos penetra como um filtro, que nos faz amar, desejar (tanto o desejo de uma forma geral como o seu em particular, i. e., sua homossexualidade) foi vivido com frustração (“poción de lágrimas”), tudo “embebida en su espíritu” (no espírito do canto) que ele próprio transformou em poesia.

Outra questão diz respeito à postura frente ao canto. No poema de Cernuda, o escutar as Sereias (a essa altura da vida: “Cuando la noche acaba y tiempo ya no hay”) não é uma postura passiva, mas ativa, não é um acaso, mas um querer e, claro, um querer frustrado. O que se escuta à meia-noite é uma lembrança de canto no qual o poeta incorpora sua memória para torná-lo presente. O canto que o poeta ouviu, somente agora é que perdeu seu caráter de promessa transfigurada na desolação. Os mitos, os heróis, as lendas são todos representações humanas que procuram triunfar sobre os dilemas da vida, e a criação poética, no dizer de Paul Valéry, é essa relação de amor e desamor que nutrimos pela literatura: preenché-la com o que nos falta. Desse modo, o que falta é procurado na noite, buscar colher na noite o que de dia foi desejado: a noite como silêncio, compreensão, estado em que normalmente as coisas são desveladas. Paradoxalmente o dia com sua luz ofusca o

³³ *Diccionario de la lengua española*. Real Academia Española. Madrid: Espasa, 2006. ‘Filtro’(2), p. 676.

³⁴ HOUAISS. *Dicionário da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2004. p 1344. Cf. também MONTANARI, Franco. *Vocabolario della lingua greca*. Milano: Loescher Editore, 2003. p 2166.

entendimento; é a noite que tem o caráter de desentranhar o oculto. Não deixa de ser também, uma espécie de imagem romântica, a noite como ocasião propícia e desejada em contraste com o dia que traz consigo o trabalho, as obrigações.

Antes de mais nada é preciso acreditar nas sereias para escutar o seu canto; descortinar o oculto implica na crença do que não se vê, um desejo que paira sobre tudo. O canto das sereias é como um canto do abismo, um canto da perdição. A desolação brota principalmente ao constatar que se o mito tinha significado no passado para justificar a vida, hoje não tem nenhum sentido, pois no universo de Cernuda, o exílio lato senso, o mundo perdeu o sentido: o mito só tem razão de ser na medida em que participa do mundo. Entretanto, a canção é eterna (“La canción quedaba”), e o que é abordado é a nossa relação com ela, ainda que esse pensar seja sempre uma desilusão. Daí a pergunta em forma de resposta que contém o verso 16: “Una sola canción puede cambiar así una vida?” Sobreviver ao canto das sereias, pelo mito tradicional, não é permitido a nenhum dos mortais. No caso de Cernuda a paga é a ‘viuvez’ e a desolação eternas: “El que una vez las oye viudo y desolado queda para siempre”. Ser viúvo é perder uma vida, a vida que se desejava, um amor, uma ilusão. O canto persiste porque traz a idéia de permanência. A apropriação desse canto é a inversão da beleza para ficar com a velhice, os fantasmas, enfim, a viuvez.

Retomar um mito é um recurso utilizado por muitos autores. E no que consiste esse recurso, ou melhor, além do sentido universal do mito, qual é a razão principal para evocá-lo? Como todo mito, encerra uma tentativa de apreender o inapreensível, ou seja, pela constituição da linguagem nortear a

compreensão do mundo como um instrumento que, ao nomeá-lo, o governa, ou seja, a linguagem como nosso único domínio sobre o mundo. A título de ilustração gostaríamos de citar apenas um trecho de Kafka ao se apropriar do mesmo mito das sereias:

“As sereias, entretanto, têm uma arma ainda mais terrível que o canto: o seu silêncio. Apesar de não ter acontecido isso, é imaginável que talvez alguém tenha escapado ao seu canto; mas do seu silêncio certamente não. Contra o sentimento de tê-las vencido com as próprias forças e contra a altivez daí resultante, que tudo arrasta consigo, não há na terra o que resista.

E de fato, quando Ulisses chegou, as poderosas cantoras não cantaram, seja porque julgavam que só o silêncio poderia ainda conseguir alguma coisa desse adversário, seja porque o ar de felicidade no rosto de Ulisses, que não pensava em outra coisa a não ser em cera e em correntes, as fez esquecer de todo e qualquer canto.

Ulisses, no entanto, se é que se pode exprimir assim, não ouviu o seu silêncio, acreditou que elas cantavam e que só ele estava protegido contra o perigo de escutá-las. Por um instante, viu os movimentos dos pescoços, a respiração funda, os olhos cheios de lágrimas, as bocas semi-abertas, mas acho que tudo isso estava relacionado com as árias que soavam inaudíveis em torno dele. Logo, porém, tudo deslizou pelo seu olhar dirigido para a distância, as sereias literalmente desapareceram diante da sua determinação, e quando ele

estava no ponto mais próximo delas, já não as levava em conta”.³⁵

Essa apropriação inusitada que Kafka faz do mito, ou seja, ao invés do canto das sereias, reafirmá-lo pelo silêncio das mesmas, amplia ainda mais a sensação de estupor e consternação, pois o silêncio porta a grandeza de uma situação, seja de pesar ou de alegria. Captar, portanto, a essência de um mito para introduzir uma questão a mais é trazer para a contemporaneidade a tradição que dialoga universalmente para servir de base para um determinado assunto debatido no presente: no caso de Kafka, o silêncio diante do absurdo de um mundo sadoburocrático; no caso de Cernuda, os fantasmas que revelam aos atentos o implacável da existência.

Tudo sugere a recuperação das distâncias: os lugares e pessoas estão tão longe que essa distância cria a necessidade de entendimento e um saber mítico é evocado com todos os seus princípios com que construímos nossa história e vivência (*etopeyas*), somadas as coisas que não sabemos e outras tantas que imaginamos. A recriação é a vida. *Las Sirenas* é possivelmente o maior retrato cernudiano sobre a consciência de solidão: a viuvez de uma vida. Em todo caso, Cernuda torna o mito ainda mais pesado e fatal ao constatar o desamor e abandono como elementos importantes no poema *Las Sirenas*, pois o pior não é ouvir o seu canto e afundar, sucumbir, cumprindo o destino trágico, mas honroso, do mito. Não. Na sua modernidade o pior é como ele o ouve e vê: o pior é ouvir e ficar, como num limbo, morrendo no desejo. Escapar sempre foi impossível porque o escapar de si é que é a questão: tudo são restos que compõem o homem, um receptáculo de sobras.

³⁵ KAFKA, Franz. “O silêncio das sereias”. In: *Narrativas do espólio*. Trad. Modesto Carone. São Paulo: Cia. das Letras, 2002. p 104-105.

No entanto, há uma idéia de redenção, pois assim como o herói é o conjunto de suas façanhas, o poeta é o conjunto da sua obra. Essa idéia de salvação tão incutida no universo do homem, seja de matriz pagã ou cristã, em Cernuda encontra no fazer artístico a sua força, a sua totalidade. E essa idéia de arte como salvação está bem demonstrada pelos ícones artísticos que sua escolha revela: Dostoievski, Rimbaud, Mozart e outros, até o ponto de se converter em referência para a poesia *culturalista* ou *novíssima* dos anos setenta. Uma possibilidade, portanto, em meio à impossibilidade de plenitude.

Poderoso e frágil, pois de restos vive, o mito vai se reduzindo até o estado de poeira. Esses vestígios conversam diretamente com as coisas retiradas do mundo, tal como o foram o homem e o poeta Luis Cernuda. E é por conta desse seu estado de ruínas que o mito é aquilo que se reconta e é, ao contrário do que comumente se imagina, a forma mais confiável de atualizar a história humana. Essa atualização é o distanciamento necessário para narrar aquilo sobre o qual ainda não foi dito tudo ou aquilo que foi mal dito. Para tanto, um dos recursos da atualização mítica é a palinódia. Em “Birds in the night”, poema que aborda simultaneamente presente e passado da tão explorada relação que mantiveram os poetas Rimbaud e Verlaine, esse recurso se mostra pertinente e eficaz, pois deposita a verdade na releitura. Dessa forma, é preciso ler o contemporâneo como mentira, uma vez que nosso julgamento do agora será sempre redutor na sua impossibilidade de distanciamento. A palinódia, portanto, esse canto de retratação é o caminho inevitável para atingir a justiça plena que habita na posteridade.

Assim, desde seu título, os pássaros noturnos³⁶ de Rimbaud e Verlaine foram julgados na mesma escuridão a que seu amor proibitivo os condenou viver. Essa condenação de outrora é motivo de sarcasmo para Cernuda ironizar o status que é conferido aos poetas, principalmente Rimbaud, passadas décadas de suas mortes. Pertencentes à categoria do que podemos chamar de heróis malditos, ambos pairam por sobre os dois mundos do homem: seu tempo de vida e a memória que deixam. No mundo em que viveram, a condenação; no mundo em que suas memórias persistem, a hipocrisia. Da junção de ambas, Cernuda constrói essa etopeya em forma de palinódia, amparada pela força mítica que os dois poetas franceses exercem. Nesse caso, a palinódia é necessária justamente pela maneira equivocada com que Rimbaud e Verlaine são lembrados: apenas pelo amor homoerótico, assinalando que o que era tido como escândalo terminou por encobrir o valor da poesia de cada um. E nisso reside uma outra denúncia: o interesse mesquinho pela intriga daqueles que hoje lhes rendem homenagem (os governos francês e inglês) não é menos aviltante do que a visão estreita que os condenou em sua época.

É claro que Cernuda, por sua própria experiência, também fala de si ao evocar os dois pássaros noturnos específicos, e nisso há um sabor que

³⁶ *Birds in the night* é uma referência à canção de um famoso compositor inglês do século XIX, Arthur Sullivan (1842-1900). Compositor de cantatas, músicas para peças teatrais, oratórios e numerosas canções, entre as quais, *Birds in the night*, da qual se serve Cernuda para referir os amantes (ou os amores) que não tomam sol. A letra da canção original é: *Birds in the night that softly call, / Winds in the night that strangely sigh, / Come to me, help me, one and all, / And murmur, murmur, murmur, / Murmur baby's lullaby, / Lullaby, lullaby, / Lulla, lulla, lulla, lulla, lullaby. / Lullaby baby, / While the hours run, / Fair may the day be, / When night is done, / Lullaby baby, / While the hours run, / Lullaby, lullaby, lullaby, / Lullaby, lullaby. / Life may be sad for us that wake, / Sleep little bird and dream not why, / Soon is the sleep but God can break / When angels whisper. Whisper, / Angels whisper lullaby, / Lullaby, lullaby, / Lulla, lulla, lulla, lulla, lullaby. / Lullaby baby, / While the hours run, / Fair may the day be, / When night is done, / Lullaby baby, / While the hours run, / Lullaby, lullaby, lullaby, / Lullaby, lullaby. Cf. página web: http://www.archive.org/stream/sirarthursulliva00finduoft/sirarthursulliva00finduoft_djvu.txt*

mistura gosto e desgosto, bem próprio das ironias. Veja-se, por exemplo, os versos 6 e 7 do referido poema: “Al acto inaugural asistieron sin duda embajador y alcaide, / Todos aquellos que fueron enemigos de Verlaine y Rimbaud cuando vivían”. O quanto da vida não é constituído por histórias assim? Essa incapacidade em enxergar o que está sob nossos olhos nos leva a condenar a diferença da vida alheia, onde o arrependimento nada pode: é inútil toda forma de remorso. Daí que a condenação é recurso fácil, pois tenta negar a grandeza que a covardia sempre recusa. O poeta está presente em diversas passagens do poema: sua *etopeya* palinódica sobre Rimbaud e Verlaine procura, com sucesso, ser um contraponto à mísera e hipócrita placa/lápide que os governos inglês e francês colocaram na casa de Camden Town, em Londres, onde os poetas franceses estiveram durante algumas semanas e aí “Vivieron, bebieron, trabajaron, fornicaron”. É uma ironia retribuída com desdém e uma outra face, a mais poderosa, um espelho feito de tempo que se encarrega de refletir as memórias: “La libertad no es de este mundo, y los libertos, / En ruptura con todo, tuvieron que pagarla a precio alto”. Preço alto que Cernuda também paga pela condição semelhante, espelhada e dialogada com história/*etopeya*/palinódia de Rimbaud e Verlaine, mitos que ele dissecou e, num movimento oposto, desconstrói para reconstruir: é uma retratação (palinódia) necessária. São mitos, mas são mortos: mortos que precisam de reparação. Tal qual os versos 50-54 que encerram uma pergunta como um desejo:

“¿Oyen los muertos lo que los vivos dicen de ellos?

Ojalá nada oigan: ha de ser un alivio ese silencio interminable

Para aquellos que vivieron por la palabra y murieron por ella,
Como Rimbaud y Verlaine. Pero el silencio no evita
Acá la farsa elogiosa repugnante”.

Querem silêncio aqueles que viveram e morreram pela palavra; esse silêncio, entenda-se, apenas a leitura de suas obras.

Objeto da mesma ironia, o semblante de Luis Cernuda também se transformou em moeda comemorativa que o governo espanhol mandou cunhar por ocasião do centenário do nascimento do poeta, em 2002. E mais irônico ainda é que a referida moeda (de prata, no valor de 10 euros) traz, em seu anverso, a imagem do rei de Espanha Juan Carlos I. Poeta e rei numa mesma moeda: que ironia maior podia esperar um republicano Luis Cernuda?

“Birds in the night” encerra com uma imagem, um desejo cernudiano como que proferido pelo próprio Rimbaud: “Que la humanidad tuviese una sola cabeza, para así cortársela. / Tal vez exageraba: si fuera solo una cucaracha, y aplastarla”. Sabemos que nem é preciso, pois assim como o mito, Rimbaud e Verlaine sobreviveram às ‘baratas’.

Essa sobrevivência, na verdade triunfo sobre os algozes, é também uma das noções presentes na construção do poema “El poeta y la bestia”, onde a figura de Goethe, outro herói cernudiano, assume a resistência da civilização frente à barbárie da guerra e seus exércitos bestificados. Um Cernuda e a Guerra Civil Espanhola aí falam, através de um Goethe e sua jovem esposa acossados pela visita, brutal e humilhante, na calada da noite, de soldados napoleônicos que, ao chegarem a Weimar, onde reside Goethe, aí se hospedam, comem, bebem e provocam o poeta alemão.

Os poemas de *DQ* que tomam explicitamente uma figura histórica como seu mote narrativo, tratam de personagens com as quais Cernuda mantém afinidades, e essas afinidades significam que são autores de obras que formaram o poeta sevilhano, sua conduta, sua personalidade. O caráter desses artistas são exemplares a Luis Cernuda. Esse reconhecimento, essa devoção, esse espelhamento são adotados não apenas para falar de si, mas também para reafirmar que o homem que não se deixa escravizar é o que sabe transformar memória em exemplo para entender seu mundo e o seu tempo, e aí estabelecer seu compromisso indissociável com o que lhe precedeu. É um ensinamento, algo que direciona a conduta humana. O mito vive de exemplos, e o caráter exemplar das ações narradas é o princípio de uma educação, uma formação que seja contrária às bestas e às armas. Também foram bestas e armas que seqüestraram a nação espanhola e ceifaram a geração de Cernuda. Portanto, esse caráter de ensinamento próprio do mito é o que se faz necessário, conforme apontam os versos 65-70:

“Mas hay que recordarlo a los que olvidan,
A los que todavía en nuestro mundo aclaman
A la Bestia, la sangrienta vedette que exhiben los Inválidos
Y Francia, bien que ésta no fuera su tierra.
La espada se anuncia con vivo reflejo.
Palabra de poeta refleja sombra viva”.

Esse ensinamento é algo caro a Cernuda: ver como e o que é que nos comunica a trajetória da vida que nos antecede para aquilo que nós somos e, a partir disso, para a vida que está por vir.

Esse porvir em Luis Cernuda, em suas desesperanças e amarguras vividas, são emblemáticos, e também exemplares, no poema *ANIMULA*, *VAGULA*, *BLANDULA*, onde um triângulo bem delimitado encarna o discurso de uma Enteléquia³⁷ surpreendente.

A primeira referência é o seu título, emprestado do último poema escrito pelo Imperador Adriano³⁸, à beira da morte. O Imperador, homem que cultivou as Letras e as Artes, é famoso pelo legado de importantes obras que mandou construir e outros numerosos monumentos. Conhecida também é sua paixão pelo seu favorito Antinous, quem elevou à categoria de divindade depois de morto. O *ANIMULA* cernudiano tem, portanto, logo de saída, esse diálogo tanto com a figura do Imperador que cultua a filosofia, a beleza e o amor homoerótico, como também com o momento em que o poema é escrito, pouco antes de morrer. Cernuda, de igual forma, tem, na beleza e na reflexão, seu prazer e, no amor homossexual, seu desejo, e escreve seu poema um ano antes de sua morte.

Na primeira estrofe do poema, versos 01-09, temos a já conhecida disposição cernudiana do cenário que distribui suas peças, atributos e seus

³⁷ Do grego 'entelechia', força ou energia que age. Vocábulo forjado por Aristóteles para exprimir o ato enquanto realização, a perfeição de seres e coisas, animados e inanimados. A disposição da alma, por exemplo, segundo Aristóteles, é a sua essência. No Latim, *entelechia*, ae também traz o significado de 'realidade plenamente realizada'. Aqui, no poema, *enteléquia* é tratada como essência da alma, ainda não corrompida, na infância, que busca questões 'essenciais'.

³⁸ ADRIANO (76-138). "Animula vagula blandula, / hospes comesque corporis, / quae nunc abilis in loca / pallidula rígida nudula? Nec ut soles dabis iocos". (Anímula vágula blândula / do corpo sempre hóspede e amiga / a que lugares vais agora, / já pálida gélida núdula? / ...e não mais nos dás logojogos). Trad. Ivan Campos. *Cadernos de literatura em tradução* (nº 7). São Paulo: Humanitas. FFLCH – USP, 2006. p 257-260

movimentos. Nesse caso, um menino³⁹ de cinco anos, em típica posição infantil de contemplação, sério e triste, num jardim, observa o céu da tarde “Propenso a irrazonables rabias, / A obscenos juegos a sua edad lastimosos”. A esse caráter infantil e a essa disposição de investigação das crianças encerradas nesse menino, Cernuda chama Enteléquia, apelido com o qual o poeta nomeia esse mesmo garoto que brinca no jardim. Contemplar o menino que contempla, versos 10-18, é como reincorporar uma questão que nunca se responderá, questões óbvias e poderosas que se estabelecem na infância e que o amadurecimento trata de abandonar pelo caráter de aporia que elas encerram. Nesse caso do poema a pergunta do garoto é sobre o céu: quem o pôs onde está e até onde alcança? É a partir dela, versos 19-29, que o poeta é levado a incorporar-se no jogo infantil ao lembrar-se de semelhante pergunta, igualmente aporética, que na sua infância também ‘o assaltava’, a saber, a eternidade do tempo; pergunta rodeada pelo advérbio: “siempre, siempre, siempre, siempre”. (v.29)

O poema também está ordenado segundo uma curiosa lógica platônica-aristotélica: é platônica no que trata e no seu desenvolvimento até alcançar a aporia, é aristotélica na sua clareza e disposição. A primeira estrofe que descreve o cenário e o menino corresponderia ao corpo; a segunda estrofe corresponde à questão, não a pergunta específica, mas o ato próprio de perguntar; a terceira estrofe trata da alma, sucedendo-lhe a junção de ambas e a noção do tempo na quarta estrofe, para alcançar na quinta e última estrofe do poema um espelho multifacetado onde são refletidos o próprio poeta no agora e quando criança, o menino, a pergunta, o tempo e, num reflexo mais distante,

³⁹ O menino em questão é o neto de Manuel Altolaguirre, e que mais tarde viria a ser o crítico literário, já falecido, Manuel Ulacia. A casa de Concha Méndez é a residência de Cernuda durante toda sua permanência no México.

o Imperador Adriano e seu logojogo, bem como a poesia de Luis Cernuda, igualmente logojogo, pois esse perguntar — tal brincadeira ou questionamento de criança — é o que corresponde à eternidade, pois dela se ocupa o menino, assim como Cernuda em sua infância e o Imperador às portas da morte. Esse logojogo parece traduzir a vida, uma experimentação: ambos sérios, a mesma seriedade infantil ao brincar. A pergunta é o nosso questionar acerca das coisas, e questionar é o que vive e revive, daí o serem questionamentos eternos e grandiosos, pois essa alma, essa Enteléquia, está presente no homem mais poderoso do mundo, um Imperador romano, e também numa criança brincando num jardim. Ademais, mesmo um Imperador é pequeno diante das palavras, dos logojogos. E se um homem de tal poder rende-se a esses logojogos é porque é sábio: sabe que o poder dos homens não alcança o poder da eternidade que é o pensamento, daí a contemplação.

O logojogo do poema é associado à atividade de criança, atribuindo à infância essa sabedoria ainda não fustigada pelos engodos mentais e artimanhas de segundas intenções. Nem um poeta nem um Imperador podem responder o que pergunta um menino: “¿Puedes tú responderselas?”, desafia o verso 41. Essa aporia causa no poeta e nos demais eus — visão do menino, Imperador e o poeta quando criança — compaixão, assim como é merecedora de compaixão “A esa burbuja que su vida es hoy”, (v. 39) porque todas as vidas são burbujas de uma “animula vagula blandula”. O garoto Enteléquia é uma espécie de enteato⁴⁰ de Cernuda; há fadiga e um pouco de sarcasmo pela fatalidade sem escapatória que a visão do menino traz, mas também há regozijo pelo deleite do logojogo, atividade dessa *anima*, dessa enteléquia,

⁴⁰ *Entheatus*; que tem o espírito divino, inspirado, entusiasmado, furioso. HOUAISS. *Dic. da língua portuguesa*. Op. cit., p 1161.

essência da alma, o perfeito, o ato, o realizado, o fim da própria entidade, o que pode ser e já é: o estado do ser. Primitivo, mítico, começo e fim de uma narrativa. Uma narrativa, diga-se, que só encontra fim no seu começo. Essa disposição no homem é o próprio homem: mito de si mesmo, “zozobra [que] despierta”. (v.44)

O poeta vale-se dessa maneira que caracteriza a narrativa mítica de personificar, isto é, dar identidade, corporificar elementos, conceitos e ideias para fixar um entendimento e, assim, melhor conduzir a sua própria narrativa. E nisso faz o seu próprio logojogo. O logojogo do poeta é descobrir a pertinência desses mundos. O menino é a enteléquia, o Imperador é o único poder — resgata a ideia de um único poder — e esse poder ocupa-se de logojogos.

À beira da morte, tanto poeta como Imperador, perguntam sobre o fim da vida — o que será. O menino-enteléquia, no início da vida, pergunta sobre o céu — o que é. O que é e o que será sempre se encontram como ecos que se respondem perguntando. Trata-se da vida e da morte, que também são perguntas, as principais, as que desencadeiam todas as outras. E morte e vida são perguntas mediadas pelo tempo: o logojogo.

Logojogo também é o principal atributo daquele que é tido como o mais sagaz e eficiente herói grego: Ulisses. O polítropo⁴¹ é o herói cernudiano com o qual o poeta dialoga para construir o poema *Peregrino*. E esse diálogo é estabelecido pelo movimento que deriva de dois verbos: *volver* e *seguir*, o que está entre um e outro é o que dá andamento a esse personagem quádruplo de peregrino-poeta-exilado-herói de Luis Cernuda. Em cada um deles o poeta se mostra, se introduz e se relaciona e, por fim, os ultrapassa.

⁴¹ É o principal epíteto do herói Ulisses, e pode significar múltiplas astúcias, muitas artimanhas, enfim, *o de muitas habilidades*, principalmente em sagacidade e astúcia.

Além do que já sabemos pelo tão conhecido mito/história do herói da Odisséia, ou seja, o seu peregrinar desde o término da guerra de Tróia, por dez anos, por armadilhas, lutas e uma série de peripécias que o impedem de voltar para casa, a sua desejada Ítaca e encontrar sua mulher, Penélope, e seu filho, Telêmaco, enfim, além da famigerada história homérica, dialogar com esse herói especificamente também significa dialogar com o que esse herói representa e significa, e isso se traduz pelo éthos do herói e, por ser herói, suas armas e forma de combater.

Ulisses — ou Odisseus — é o herói de muitas artimanhas, daí o dizer-lhe polítropo. Seus feitos são famosos pelo engenho dos planos que elabora: só tem rivais entre os deuses nessa arte de estratégias, qualquer mortal é por ele derrotado nesse quesito. Provavelmente o maior episódio onde essa capacidade de arquitetar planos é retratada está no relato sobre a construção do cavalo de madeira na guerra de Tróia⁴², ideia que, como se sabe, foi a responsável pela queda da cidade sitiada por uma década.

⁴² O episódio máximo, pelo qual ele é celebrado (Ulisses) na guerra de Tróia é o estratagema do cavalo de madeira, que não é relatado na *Ilíada*. Se a *Ilíada* é o épico de Aquiles, da sua *Mênis*, a *Odisséia* é o épico do retorno (nostos) de Odisseus. Contrariando o arquétipo do herói que procura a *kleos* (glória) no exercício da atividade guerreira, tudo o que Odisseus deseja é voltar para Ítaca, reino do qual nem sequer desejara ter saído, fazendo uso de um estratagema para que o tomassem por louco. No caso de Odisseus, portanto, o feito heróico supõe a *métis* (astúcia) como *arethê* (excelência). “Diz Homero que Aquiles e Ájax escolheram armar suas tendas nos extremos e Odisseus escolheu montar a sua no meio. Agamêmnon acusa Odisseus de estar sempre disposto a participar dos banquetes, mas não de ser um *promacós*, isto é, de não ir para a frente de batalha. O *promacós* confia a tal ponto no próprio valor que dispensa o auxílio dos companheiros. Odisseus não age dessa maneira, reconhecendo os limites do poder humano e sempre disposto a contar com os companheiros; por esse motivo é que sua tenda fica no meio e não nas extremidades do acampamento. O arquétipo heróico pressupõe a afirmação da individualidade sobre o coletivo e Odisseus foge a esse modelo. Odisseus chama a seu filho de Telêmaco, quer dizer “o que está longe do combate” ou “o que combate de longe”. Alguns autores vêem nisso indícios do próprio caráter de Odisseus que sempre combateria à distância, protegido, disparando o arco. Mas Homero o coloca sempre nessa posição com a lança, embora seja também exímio arqueiro. Outros heróis exercitaram a excelência em campos diferentes do ideal guerreiro: Nestor, Menelau e Páris. Nestor é caracterizado tendo a velhice por traço distintivo. Isso o afasta do combate mas lhe confere sapiência e competência discursiva. Suas ponderações são bem acatadas nas assembléias. Quando Agamêmnon lhe dirige um discurso lamentando sua velhice, Nestor responde que “jamais os deuses deram aos homens tudo junto... apesar disso estarei junto dos meus

A figura de Ulisses na poesia ocidental tem sido abordada constantemente e são inúmeros os exemplos da presença desse personagem na literatura ou nas artes plásticas. De qualquer modo, a simples referência ao herói nos remete à idéia de viagem com o pensamento empenhado em alcançar um destino, precisamente, Ítaca, ilha mítica de poderosa simbologia. Ulisses não tem dúvidas sobre sua vontade em regressar. Afinal, são dez anos longe de casa, passados numa guerra para a qual seguiu contrariado.

Já o poema cernudiano inicia por uma pergunta (*¿Volver?*) ante a possibilidade de regressar à sua terra natal como alguns companheiros seus almejavam. Sua pergunta é bem simples porque quem deseja regressar é porque anseia por reviver e retomar o que lhe é caro: a própria terra, a casa, os amigos, o amor, como Ulisses onde um reinado (Ítaca) o aguarda, sua casa, sua mulher, seu filho. Não há nada disso à espera de Cernuda, nem em Espanha nem em parte alguma. O mais adequado a se fazer, no seu caso de políexilado, de peregrino, é seguir adiante e não se deixar enganar por essa ilusão, esse canto de sereias que a essa altura seria a entrega aviltante de uma vida construída com uma dignidade que não aceita consolações burguesas e nenhuma possibilidade há em transformá-la em moeda de troca. Negar o regresso é não reduzir a migalhas a grandeza de sua resistência, essa sim, símbolo de uma terra imortal de homens imortais, tal como o são os heróis. “No echas de menos un destino más fácil” (v.13) é a tradução de quem não trai a memória que educa os homens. A coragem por ser quem é deseja “pies sobre la tierra antes no hollada”, e “ojos frente a lo antes nunca visto”. É preciso que o regresso (*volver*) tenha sentido e é preferível a Cernuda o ignoto de seguir

cavaleiros com minhas ordens e alvitre, que é sempre esse o ofício dos mais velhos. Como lanceiros, disponho os mais moços.” RABELLO, Ivonete de Souza. *Entre deuses e homens: as faces do herói homérico*. Manuscrito inédito. São Paulo, 2000. p 07.

adiante ao desgosto já tão bem provado que lhe impôs a peregrinação do desterro. Ele viaja como Ulisses, no entanto, ao invés de buscar sua Ítaca, Cernuda é fiel apenas ao caminho que se lhe apresenta à frente.

De Ulisses, Cernuda guarda o aprendido: a forma distante no combater, sem a disposição violenta para a guerra, mas a partir do engenho e de sua arte. E isso não corresponde a indiferença nem tampouco covardia, mas obstinação em existir pelo que lhe havia de mais eterno e caro: o amor. A isso faz referência o poema *Antes de irse*⁴³, também presente em *DQ*.

Quase todas as intenções do poeta são movidas pela insatisfação constante, a qual como que impõe uma busca por referências, por vezes distantes, mas sempre significativas. Essa apropriação das distâncias, esse combate do perto com o longe, essa construção do ser polítopo é entendida por Cernuda como determinante para construir sua obra e reafirmar sempre que for necessário a consciência de estar vivo.

Em *Variaciones sobre tema mexicano* ao discorrer acerca da língua espanhola, Cernuda relata o prazer de ouvir sua língua ao chegar ao México, depois de tanto tempo em terras de língua inglesa (Escócia, Londres, EUA), ouvir a língua que

“(...) hablaron nuestras gentes antes de nacer
nosotros de ellos, esa de que nos servimos para conocer
el mundo y tomar posesión de las cosas por medio de sus
nombres, importante como es en la vida de todo ser
humano, aún lo es más en la vida del poeta”.⁴⁴

⁴³ “Más no pedí de ti, / Tu mundo sin virtud, / Que en el aire y en mi / Un pedazo de azul. / A otros la ambición / De fortuna y poder; / Yo sólo quise ser / Con mi luz y mi amor”. CERNUDA, L. “Variaciones sobre tema mexicano”. Ed. cit., p 495.

⁴⁴ CERNUDA, L. Ed. cit., p 626.

Sente que a língua faz existir seu país ainda que este não existisse mais. E conclui:

“Al lado de ese destino, cuán estrecho, cuán perecedero parecen los de las otras lenguas. Y qué gratitud no puede sentir el artesano oscuro, vivo en ti, de esta lengua hoy tuya, a quienes cuatro siglos atrás, con la pluma y la espada, ganaron para ella destino universal. Porque el poeta no puede conseguir para su lengua ese destino si no le asiste el héroe, ni este si no le asiste el poeta”.⁴⁵

É possível que “Peregrino” seja sua maior resposta ao exílio que, agora, em face da morte que se avizinha, já não tem o tamanho e o peso assustadores do início. “Peregrino” também é o desprezo; e esse desprezar é o golpe fatal que arranca a cabeça do monstro agonizante. Ao inovar e atualizar o mito, Cernuda parece comunicar que é tão ou mais herói do que Ulisses, pois viaja e resiste às adversidades como herói, mas sem promessa alguma, sem nenhum vislumbre de compensação, sem interesse por recompensa, “Disponible por siempre, mozo o viejo. / Sin hijo que te busque, como a Ulises, / Sin Ítaca que aguarde y sin Penélope”. Forja o que na vida lhe falta, fiel apenas ao caminho que segue em frente e, como ele, não regressa.

Tanto em *Birds in the night* como em *El poeta y la bestia*, e como vimos também em *Peregrino* e em todos os poemas onde personagens históricos e míticos são postos em evidência nos cenários que Cernuda

⁴⁵ Ibidem, p 626.

reconstrói, vemos dialogar as ações do herói, as coisas pelas quais passa o herói, os desafios que deve enfrentar, com as considerações sobre as ações do próprio poeta que vai nomeando-se e renomeando-se a cada poema/etopeya construído. Ele também é um pássaro noturno tal qual Rimbaud e Verlaine, é o poeta acossado pela selvageria da guerra como Goethe, é o peregrino de uma odisséia particular, e isso lhe dá mais do que razão para recuperar esses mitos todos e incorporar-se neles dada a sua fatalidade heróica na qual residem os saberes do mundo: são heróis porque a história só pode ser contada através deles, mitos que são. E também fantasmas, na medida em que assombram e exigem, cobram respostas, ou melhor, instigam as perguntas. E também podem ser assombrações, esqueletos eternos, como estrutura de corpos que o futuro enxertará. No entanto, esses relatos, essa narrativa mítica deve seguir sua forma primitiva para ser transmitida, comunicada com clareza, pois o exemplo que encerram é basilar à estrutura própria de uma civilização, daí o emprego, muitas vezes, de uma linguagem coloquial em quase todos os poemas/etopeyas.

Prova dessa linguagem coloquial está em *Birds in the night*, em que Cernuda emprega a linguagem proscrita da sociedade e abre mão também de procedimentos retóricos. Ao mesmo tempo em que o poema nos convida a pensar nessa épica maldita que foi a vida de Verlaine e de Rimbaud, reflete o inconformismo romântico dos dois através de uma linguagem coloquial, seca, direta, narrativa e dura, que termina com o silêncio radical das cabeças cortadas.

Para alcançar essa linguagem coloquial, resgatando a força de uma narrativa, sobretudo as palinódicas, as retratações ou reparações históricas, é

preciso abordar o mito do ponto de vista menos divino da aceitação irrestrita, e mais próximo da dúvida que questiona: a memória e o testemunho do homem. Essa abordagem consiste, portanto, no tratamento que Cernuda dá ao mito, transformando-o, deformando-o, estirando o alcance de suas histórias para deixar ver o que ocultam, bem como também o envelhecimento pela ancestralidade do que representa a narrativa do homem (por que é que o homem conta?), numa tentativa de unir épica e poesia, o cotidiano e o sublime nessa linguagem que descrevemos como seca, dura, direta e narrativa.

Essa capacidade será admirada pelas gerações posteriores, em especial pela geração de 1950 e pelos *Novísimos*.

Como bem pontua García Montero em seu ensaio *Los dueños del vacío*:

“Distancia, rechazo, extrañeza, ante unas maneras de vida que no se corresponden con “el oficio de ser hombre” aprendido duramente por El poeta. La ética sustituye así a la biología a la hora de sugerir unas señas de identidad, es decir, se aleja de las expresiones originales para acercarse a la consciencia, entendida como un oficio de palabras, que se aprende en soledad y por el camino de las dificultades. La única seña de identidad humana será la consciencia, que es individualidad y diálogo, oficio y comunidad. La lengua pasa a convertirse en el vínculo estricto que reconoce el poeta, porque es la única heredad que permite el entendimiento y la discrepancia”.⁴⁶

⁴⁶ GARCÍA MONTERO, Luis. “La lección de Luis Cernuda: el poeta y el surrealismo”. In: *Los dueños del vacío*. Madrid: Marginales Tusquets, 2006. p 229.

citando, logo em seguida, o poema *Díptico español*, para retomar seu argumento entre língua e consciência:

“La lengua y la consciencia se unen en el espacio de la comunidad. Las relaciones entre el ser viviente y los muertos no suponen ya la encarnación de una crisis subjetiva, representada por el hombre deshabitado o por el cuerpo vacío, sino el patrimonio de una cultura, el vínculo con unas “gentes en que hallara raíz nuestra existencia”. Y el poeta da voz y libera las bocas mudas de los suyos, siendo fiel a la poesía y a su dignidad. El patrimonio recibido es una herencia elaborada, y hasta cierto punto elegida, matizada, por la propia consciencia, que necesita tejer sus ficciones”.⁴⁷

⁴⁷ GARCÍA MONTERO, L. *Los dueños del vacío*. Op. cit., p 230.

II. c. MÁSCARAS, VOZES E ESPELHOS

Bastaria a abordagem de dois termos, *pessoa* e *eu*, para que fôssemos tentados a discorrer sobre aqueles que são possivelmente os maiores artifícios do homem. No entanto, pensar sobre essa dupla representação que fazemos de nós mesmos, seria um trabalho interminável e labiríntico se não fizesse parte de um plano estético, se não viesse dentro de uma moldura artística. Essa moldura, sobretudo em Literatura, é feita de máscaras, vozes e espelhos, bem como o que representam, o discurso que pronunciam e o que refletem. Em alguns textos, essa *persona* e esse *eu* estão tão bem posicionados que é preciso investigar máscara por máscara, voz a voz e suas imagens refletidas.

Essa presença e essa necessidade são constantes em muitos poemas de Luis Cernuda, sobretudo em *DQ*.

Aqui observaremos como o poeta recorre a máscaras, vozes e espelhos em “Elegía”, um de seus primeiros poemas, de um lado, e, de outro, nos dois poemas “Ninfa y pastor, por Ticiano” e “Luis de Baviera escucha Lohengrin”, de *DQ*. Faremos o contraponto para examinar como Cernuda apura o efeito estético de uma para outra época.

Exemplo importante desse procedimento especular cernudiano, o poema *Elegía*, pertence ao livro de poemas *Égloga, elegía, oda*. Escrito em 1927-1928, em sua abertura há o poema *Homenaje*, escrito sob encomenda

para a revista *Carmen*, organizada por Gerardo Diego, e que naquele ano celebrava o 4º centenário de nascimento de Fray Luis de León.

A formação de cada um dos dois poetas (Fray Luis e Cernuda) difere imensamente uma da outra, e não poderia ser diferente. E mesmo suas inclinações poéticas retratam não apenas a distância, mas também a divergência que a cada um deles coube vivenciar e assimilar nas suas respectivas contemporaneidades históricas. Entretanto, há um elemento crucial que funciona, diríamos, como cisterna e constante reiteração, nos mais diversos textos de ambos os autores, e que caracteriza sobremaneira a voz poética de cada um. Falamos aqui dessa qualidade que o pensar/contemplar exige: a solidão/ilhamento.

No ensaio em que trata da forma exterior e forma interior da obra de Fray Luis de León, Dámaso Alonso, preocupado em delimitar, se isso é possível, o terreno por onde se move o renascentista, escreve:

“Fray Luis de León es de una enorme complejidad. Complejidad de raíces, complejidad de intenciones y complejidad de eficacia. No es sólo su expresión lo que en él es individual: lo es también su mensaje. El pensamiento de Fray Luis es una composición de elementos que le brindaba la tradición filosófica; pero él ha elegido las proporciones. Y ha metido en la empresa un palpitar de corazón humano, un huelgo de hombre”.⁴⁸

⁴⁸ ALONSO, Dámaso. “Forma exterior y forma interior en Fray Luis”. In: *Poesía española: ensayo de métodos y límites estilísticos*. Madrid: Editorail Gredos, 1966. p 77.

Se atentarmos para uma das afirmações chave de Dámaso Alonso “El pensamiento de Fray Luis es una composición de elementos que le brindaba la tradición filosófica”, veremos que essa tradição filosófica a que se refere Alonso trata da filiação do pensamento de Fray Luis à filosofia platônica e pitagórica.

Com relação a Cernuda, sua filiação é semelhante. Ainda que sua investigação e estudo acerca da Antigüidade sejam consideráveis, isso se dá apenas bem depois do período em que *Elegía* foi escrito. Por esse tempo, Cernuda estava inclinado sobre os autores franceses e, mesmo sem nunca ter-se filiado a nenhuma tradição poética ou movimento artístico, inteirava-se com curiosidade sobre o que estava em evidência ao seu redor. Praticar algumas formas, para Cernuda, na década de 20, era afirmar-se como poeta e mostrar sua habilidade. Isso nos deixa claro em suas próprias palavras:

“Tras de la Égloga, escribi la Elegía y luego la Oda. Tales ejercicios sobre formas poéticas clásicas fueron sin duda provechosos para mi adiestramiento técnico; pero no dejaba de darme cuenta cómo mucha parte viva y esencial en mí no hallaba expresión en dichos poemas”.⁴⁹

Ainda que possa parecer depreciativa essa afirmação de Luis Cernuda, *Elegía* não deixa dúvida, depois de atenta leitura, da sua alta qualidade estética. Ademais, o que o poeta destaca em sua afirmação “no hallaba expresión” refere-se a uma questão muito particular, a saber, sua homossexualidade, onde apenas uma ‘lírica moderna’ como forma poderia atender à sua expressão essencial que, por esse tempo, não conseguia

⁴⁹ CERNUDA, L. “Historial de un libro”. Ed. cit., p 105.

abordar de maneira mais contundente, o que só aconteceria em sua obra posterior: “Un río, un amor”.

Outra questão relevante é a que trata do gênero a que ambas composições poéticas se reportam: ode, no caso de Fray Luis, e elegia⁵⁰, no caso de Cernuda. Essas noções e distinções nos falam da emulsão criadora dos dois poetas e, ao examinarmos as escolhas de cada um, localizamos com maior segurança boa parte das suas referências. Com isso desejamos estabelecer a seguinte proposição: a correspondência que há entre o ‘canto’, a que se propõe Fray Luis com *Noche Serena*, e o lamento carregado de pesar a

⁵⁰ Partindo das noções tradicionais e do senso comum entre os estudiosos, entendemos que a **ode** não é apenas uma composição poética dividida em estrofes simétricas, mas principalmente uma composição poética para ser cantada: *ode* é a palavra grega designada para o canto (odé=cantar); seja ode anacreônica, heróica, pindárica, regular, sáfica, e mesmo uma ode sinfônica recitada (cantada) por coros. A princípio, os gregos designaram genericamente por *ode* todos os gêneros de poesia lírica, que se caracterizavam por serem cantados, com acompanhamento musical, sobretudo de lira, embora diferissem entre si quanto ao ritmo e ao assunto. As partes poética e musical eram inseparáveis, característica que se conservou por muito tempo. A forma singela por excelência da ode grega, que consistia numa composição para uma só voz, foi cultivada por Alceu, Safo, Anacreonte e outros poetas eólios. A ode coral foi criada pelos dórios e teve diversos desenvolvimentos, até ser elevada ao máximo da perfeição por Píndaro. Cada ode ficou tendo sua própria estrutura métrica, bastante complexa, correspondente a respectiva música. As medidas mais simples das odes gregas foram imitadas em latim por Horácio e Catulo. Por imitação a Horácio, a ode foi muito usada na poesia latina dos séc. XV-XVI. A ode moderna, em língua ‘vulgar’, data do Renascimento, mas sofreu consideráveis modificações, devido, em grande parte, ao divórcio operado entre o verso e a música. De um modo geral é celebrativa no tema e de caráter menos pessoal que o comum da poesia lírica. Já **elegia** é o que podemos designar por um poema, grego ou latino, composto de hexâmetros e pentâmetros alternados, mas fundamentalmente uma composição poética consagrada a temas tristes. Ainda que entre os gregos a elegia definia-se pela forma métrica e não pelo tema, sendo cada poema constituído de dísticos elegíacos, ou seja, com um hexâmetro e um pentâmetro, a adoção desse gênero foi utilizada para evocar a gravidade de um pesar. Na Antigüidade a elegia podia expressar os sentimentos mais diversos, sendo caracterizada pelo ritmo vivo e pessoal; sua leitura acompanhava-se geralmente com flauta, e marcou, entre os jônios, uma afirmação de tendências individualistas na poesia. Entre os áticos, porém, passou a interpretar o sentimento nacional, graças, sobretudo, aos epigramas de Simônides de Queos. Entre os alexandrinos, o gênero, embora conservasse sua forma tradicional, expôs as alegrias do amor. O dístico elegíaco foi introduzido em Roma por Ênio, mas o gênero se consagrou na literatura latina somente com os imitadores dos alexandrinos. Tibulo é considerado o verdadeiro criador da elegia latina e consagrou o dístico à expressão de melancolia amorosa ou de idéias fúnebres, concepção que passou a relacionar-se com o vocábulo. Também, na obra de Propércio, a elegia volta por vezes aos temas patrióticos. O gênero *elegia* reapareceu no Renascimento, com a imitação da antigüidade. No entanto, mais tarde, o termo passou a aplicar-se a composições poéticas de qualquer metro, caracterizadas pela tristeza e melancolia. Com o Romantismo, o gênero teve, novamente, grande aceitação. O tom elegíaco predominou na obra de numerosos românticos, atendendo muito bem a uma de suas principais características: o lamento. O gênero elegíaco (elegiakos) é aquele em que há tristeza; que lastima as tristezas, próprias e alheias.

que se propõe Cernuda com *Elegía*. No caso de Fray Luis, não poderia ser diferente dada a tradição à qual está vinculado seu pensamento; em sua obra o canto representa aquilo que é próprio do divino. Toda épica, por exemplo, tem no seu proêmio a invocação às divindades “Canta, oh musa”, ou “Canta oh deusa”, pois o canto é a maneira pela qual a voz humana alcança os ‘ouvidos’ da divindade a quem celebra ou lamenta. O diálogo *Fedro*, de Platão, é exemplar nesse quesito e, sobretudo no livro VII da República, também de Platão, onde se narra o mito das cigarras. Por seu turno, o que faz Cernuda ao nomear o seu texto poético como *Elegía*⁵¹? Faz referência à propriedade lutuosa a qual serve o gênero elegíaco e, como referência direta, invoca o cenário de *Noche Serena*⁵², de Fray Luis, e o transporta para o seu momento

⁵¹ “ELEGÍA. Este lugar, hostil a los oscuros / Avances de la noche vencedora, / Ignorado respira ante la aurora, / Sordamente feliz entre sus muros. / Pereza, noche, amor, la estancia quieta / Bajo una débil claridad ofrece. El esplendor sus llamas adormece / En la lánguida atmósfera secreta. / Y la pálida lámpara vislumbra / Rosas, venas de azul, grito ligero / De un contorno desnudo, prisionero / Tenuemente abolido en la penumbra. / Rosas tiernas, amables a la mano / Que un dulce afán impulsa estremecida, / Venas de ardiente azul; toda una vida / Al insensible sueño vuelta en vano. / Vive o es una sombra, mármol frío / En reposo inmortal, pura presencia / Ofreciendo su estéril indolencia / Con un claro, cruel escalofrío? / Al indeciso soplo lento oscila / El bulto langoroso; se estremece / Y del seno la onda oculta crece / Al labio donde nace y se aniquila. / Equívoca delicia. Esa hermosura / No rinde su abandono a ningún dueño; / Camina desdeñosa por su sueño, / Pisando una falaz ribera oscura. / Del obstinado amante fugitiva, / Rompe los delicados, blandos lazos; / A la mortal caricia, entre los brazos, / Qué pureza tan súbita la esquivo? / Soledad amorosa. Ocio yace / El cuerpo juvenil perfecto y leve. / Melancólica pausa. / En triste nieve / El ardor soberano se deshace. / Y qué esperar, amor? Sólo un hastío, / El amargor profundo, los despojos. / Llorando vanamente ven los ojos / Ese entreabierto lecho torpe y frío. / Tibio blancor, jardín fugaz, ardiente, / Donde el eterno fruto se tendía / Y el labio alegre, dócil lo mordía / En un vasto sopor indiferente. / De aquel sueño orgulloso en su fecundo, / Espléndido poder, una lejana / Forma dormida queda, ausente y vana / Entre la sorda soledad del mundo. / Esta insaciable, ávida amargura, / Flecha contra la gloria del amante, / Enturbia ese sereno diamante / De la angélica noche inmóvil, pura? / Mas no. De un nuevo albor el rumbo lento / Transparenta tan leve luz dudosa. / El pájaro en su rama melodiosa / Alisando está el ala, el dulce acento. / Ya con rumor suave la belleza / Esperada del mundo otra vez nace, / Y su onda monótona deshace / Este remoto dejo de tristeza”. CERNUDA, L. *Poesía completa*. Ed. cit., p 133-135.

⁵² “ODA XII. NOCHE SERENA. Cuando contemplo el cielo / de innumerables luces adornado, / y miro hacia el suelo, / de noche rodeado, / en sueño y en olvido / sepultado: / El amor y la pena / despiertan en mi pecho un ansia ardiente; / despiden larga vena / los ojos hechos fuente; / la lengua dice al fin con voz doliente: / Morada de grandeza, / templo de claridad y hermosura: / mi alma que a tu alteza / nació, qué desventura / la tiene en esta cárcel baja, obscura? / Qué mortal desatino / de la verdad aleja así el sentido, / que de tu bien divino / olvidado, perdido, / sigue la vana sombra, el bien fingido? / El hombre está entregado / al

histórico, depondo esse cenário que tem imagens de jardim noturno celeste em Fray Luis, mas com Cernuda ganha aspectos de jardim mortuário, noturno de cemitério.

Apresentamos os dois poemas para situá-los historicamente e apontar, não apenas as motivações, mas também as condições em que foram produzidos. Isso leva a localizá-los no tempo, a fim de recuperar algumas noções que, segundo cada época, norteiam o fazer poético e traduzem o estilo e as convenções que orientam o ato de escrever. Dessa forma, buscamos evitar os anacronismos tão prejudiciais para o entendimento, assim como poderemos verificar se é possível estabelecer correspondências entre textos distanciados por quase quatrocentos anos.

Num primeiro aspecto de abordagem, tempo e espaço, temos a Espanha no século XVI, Fray Luis e sua produção poética. Isso implica em apresentar o seguinte panorama: toda a vida de Fray Luis de León (1527-1591) transcorre durante os reinados de Carlos V (1517-1556) e de Felipe II (1556-1598). Durante o reinado de Carlos V, a Contra-Reforma era o tema que mediava as discussões de qualquer círculo de poder, fosse ele político ou

sueño, de su suerte no cuidando; / y con paso callado / el cielo, vueltas dando, / las horas del vivir le va hurtando. / ¡Ay!, despertad, mortales; / Mirad con atención en vuestro daño; / las almas inmortales, / hechas a bien tamaño / podrán vivir de sombra y sólo engaño? / ¡Ay!, levantad los ojos / a aquesta celestial eterna esfera, / burlaréis los antojos / de aquesta lisonjera / vida, con cuanto teme y cuanto espera. / Es más que un breve punto / el bajo y torpe suelo, comparado / con este gran trasunto, / do vive mejorado / lo que es, lo que será, lo que ha pasado? / Quien mira el gran concierto / de aquestos resplandores eternos, / su movimiento cierto, / sus pasos desiguales / y en proporción concorde tan iguales: / La luna cómo mueve / la plateada rueda, y va en pos de ella / la luz do el saber llueve, / y la graciosa estrella / de amor la sigue reluciente y bella: / Y cómo otro camino / prosigue el sanguinoso Marte airado, / y el Júpiter benino, / de bienes mil cercado, / serena el cielo con su rayo amado: / Rodéase en la cumbre / Saturno, padre de los siglos de oro, / tras él la muchedumbre / del reluciente coro / su luz va repartiendo y su tesoro: / Quién es el que esto mira / y precia la bajeza de la tierra, / y no gime y suspira / por romper lo que encierra / el alma, y de estos bienes la destierra? / Aquí vive el contento, / aquí reina la paz; aquí asentado / en rico y alto asiento / está el amor sagrado, / de honra y de deleites rodeado. / Inmensa hermosura / aquí se muestra toda; y resplandece / clarísima luz pura, / que jamás anochece; / eterna primavera aquí florece. / Oh, campos verdaderos! / oh, prados con verdad frescos y amenos! / riquísimos mineros! / oh, deleitosos senos, / repuestos valles de mil bienes llenos!" LEÓN, Fray Luis. *Poesías*. Selección y org. Arturo Marasso. Buenos Aires: Kapelusz, 1952. p 82-89.

religioso. No caso da Espanha isso é ainda mais forte, pois trata-se da nação que era o braço secular da Contra-Reforma, braço ampliado e sedimentado no reinado posterior, de Felipe II.

Nesse período a que aludimos, a separação entre a igreja católica e o universo político é praticamente inexistente, sobretudo se considerarmos que a Espanha desse tempo foi a nação mais importante para forjar, digamos, um novo catolicismo, bem como seus dogmas e a condução moral de seus seguidores, dentro e fora de Espanha. Portanto, ao abordar Fray Luis de León é preciso ter em mente essas questões sociais, suas estruturas e como ditam a conduta daquela época. Se religiosamente domina esse imperativo da Contra-Reforma, politicamente é o exercício da prepotência, natural a todo império em ascensão: a Espanha, por esse tempo, vive o auge do seu poder e as terras sob os seus domínios sentem, cada vez mais, a presença espanhola. O catolicismo da Contra-Reforma é uma força inegável e evidente, e a arte, fundamentalmente religiosa, pinta, desenha e escreve essa realidade, retratando-a com suas verdades absolutas. Paredes Méndez, por exemplo, argumenta que

“Los conflictos políticos exteriores en contra de reformistas religiosos crearon un ambiente intenso donde la espiritualidad personal se vio ligada a las campañas militares afuera de la Península. Ese fervor se ve representado en los escritos autobiográficos de Santa Teresa de Jesús quien de niña expresó deseos de morir luchando contra infieles en el extranjero”.⁵³

⁵³ TANNER, Raymond. *La poesía como idioma divino*.
<http://www.ucm.es/info/especulo/numero33/nserena.html> ; Data de fichamento: 11 de dezembro de 2007.

Essa união do político e do religioso acaba por determinar um modo de agir e de pensar em nome de uma fé, em que as ações do Estado e da Igreja se justificam por si só. Munido dessa premissa é que o reino espanhol, por exemplo, investe contra os príncipes reformistas europeus. É bem esclarecedora a análise de Peredes Méndez:

“En Italia, la influencia política española se vio también. En los primeros años del siglo XVI, aragoneses y castellanos terminan la conquista del reino de Nápoles, a pesar de la competencia francesa. De esta manera, España ejerce sobre Italia un dominio político que se reforzará en el transcurso del siglo XVI: en 1535, a la muerte del último Sforza, el futuro Felipe II se convierte en duque de Milán y el rey de España añadirá después de 1556 el ducado de Milán a la lista de sus títulos. Bajo el reinado de Felipe II la grandeza imperial de España y sus convicciones espirituales y culturales serán subrayadas. Él intervendrá en Francia y en los Países Bajos en contra de reformistas religiosos, y su triunfo más glorioso ocurrirá en Lepanto en 1571, contra los turcos”.⁵⁴

Se tivéssemos que resumir esse período, baseado nos apontamentos de estudiosos e historiadores, poderíamos dizer que o século XVI é refém do discurso cristão católico apregoado por esses tempos, em que ser obsecado pela salvação, por exemplo, é sinal de boa conduta. A boa conduta de então era o mostrar-se faminto por espiritualidade e basear todo tipo de estudo e investigação na busca de Deus e nas suas palavras, as Sagradas Escrituras.

⁵⁴ TANNER, R. *Op. cit.*, p 08.

Enfim, num período em que a respiração era saturada por esse ar, seria até inconseqüente não se fazer a seguinte pergunta: o quanto isso conduziu e orientou a obra de Fray Luis de León, que mesmo sendo homem de fé, não escapou da terrível Inquisição? E, por fim, uma outra pergunta que é decorrente da primeira: o quanto disso está presente no poema em questão, *Noche Serena*?

Ainda que não estejam presentes, em *Noche Serena*, de forma explícita, elementos que tratem da Inquisição, do poderoso reino espanhol, ou mesmo da Contra-Reforma, que são os temas que marcam a época do poeta, o poema é conduzido pelo binômio que também conduziu o século XVI, ou seja, religião e espiritualidade. É sobretudo nesses dois pontos, e nos seus desdobramentos — amor, corpo, alma, o mundano e o celestial — que o poema se constrói e alcança sua noção aporética, daí a “soledad/aislamiento” proveniente desse choque de contrários: vida terrena que anseia pela vida celestial e que se frustra diante dessa impossibilidade.

Se pudéssemos resumir o itinerário de *Noche Serena*, poderíamos dizer que a alma, ao contemplar o transcendente, é arrebatada em êxtase, mas ao constatar suas próprias limitações — estar presa ao corpo e este corpo estar preso no mundo (“cárcel baja”) — lamenta sua condição e, numa cisão de resignação e anseio, canta sua poesia em feitio de oração.

É nesse sentido que podemos falar de um amor frustrado e da dor causada por essa frustração. Nos versos 16 a 20 podemos ver claramente essa aflição apreendida pela alma, e logo em seguida já vai sendo delineado o elenco de situações paradoxais de ser e estar no mundo. Esses paradoxos são reveladores, mas ao constatá-los, a voz poética os assimila com profundo

pesar, pois o não-sentido que é o desejar o impossível é tão cruel que só nos cabe “mirad (miremos) con atención en vuestro (nuestro) daño” (verso 27).

Entretanto, mirar e conhecer aquilo que nos apresenta a voz poética é um ganho igualmente paradoxal, porque se descobri-lo é algo extraordinário — o céu, a alma, o paraíso — saber que não se pode alcançá-lo é um tormento — o mundo, o corpo, o inferno. Os versos 41-42 mostram que estamos diante de uma situação irreversível, daquilo de que não se pode escapar: a contradição entre a concepção terrena e a celestial; como aponta Arturo Marasso:

“También sintió en la Noche Serena esa aspiración religiosa y romántica de tornar a la hermosura del cielo. Más feliz que Leopardi, que desde desierta colina naufraga en lo infinito, en Luis de León hay una exaltación que nace de la religiosidad de su ser y le reintegra a su patria ideal. La certidumbre pura, la aspiración no contaminada, le elevan a la “Morada de grandeza/templo de claridad y hermosura”, le abren los ojos para que vea en la armonía de los cielos, ese “gran trasunto”: “do vive mejorado/lo que es, lo que será, lo que ha pasado”. Fray Luis, aquí tan platónico, va a la gloria sobre el esplendor de las esferas fulgurantes. El número pitagórico, la coordinada música se compenetran con su fe, hacen que descansen en esa “alma región luciente”, donde el universo es beatitud en presencia del que conoce y enamora”.⁵⁵

Quem seria capaz, tendo vislumbrado aquilo que nos ultrapassa, de esquecer e ficar satisfeito sem que “el alma (y) de estos bienes (la) lo destierre

⁵⁵ MARASSO, A. *Fray Luis de León. Poesías. Op. cit.* p 93.

(destierra)”? Daí a reiteração sucessiva do paradoxo: uma vez que o humano constata o divino — ou o imagina — como contentar-se com a sua sina?

Não há uma resposta para esse emparedamento, mas um imperativo de ação: “despertad, mortales!” (v.26) (...), “mirad con atención!” (v.27) (...), “levantad los ojos!” (v.31); são versos que podemos entender como exortação tanto ao conhecimento divino e sua difusão, sua propagação como à evangelização.

Contemplar parece ser o verbo mais apropriado para abordar o poema *Elegía*, de Luis Cernuda, sem, no entanto, perder de vista seu contraponto com *Noche Serena*. Já no começo do poema cerduniano, o poeta nos indica o momento em que contempla, o que contempla e em que condições o faz, isto é, a partir do que e motivado por quais razões, vê-se impelido a dar vazão à sua voz poética.

Os dois primeiros versos já nos dão conta desse ambiente, de um mundo às escondidas revelado pela noite, cujo “avance” permite contemplar. E o que é que esse momento dá ao poeta? “Pereza, noche, amor”, bem como poder desvendar “la lánguida atmófera secreta”. E, note-se, não é uma noite qualquer, mas uma noite que revela ao homem sua condição de sombra; e ele (o poeta, a voz poética) o que é nesse cenário? É o vulto langoroso que, estremecido, prefere o silêncio, pois as palavras que lhe chegam aos lábios, ali mesmo nascem e se aniquilam. Nascem porque vislumbra e se aniquilam porque o esplendor do que se vê as emudece.

Reveladora também é a historiografia de um amor — se podemos dizer assim — que vemos surgir a partir do verso 37. Historiografia que torna a memória amargurada, mas de forma alguma desprezível, pois faz compreender

que a “sorda soledad del mundo” é o que dá consciência, pois esta só pode surgir no sujeito que se retira do mundano para contemplar aquilo que lhe ultrapassa, deixando ver que a frustração, seja de qual ordem for, sempre estará presente quando se descortina o oculto. E assim, acaba por se perguntar se tudo isso envilece esse ‘sereno diamante’ (versos 51-52). Ou seja, a noite contemplada por Cernuda, está mais próxima da *Noite Estrelada*, de Van Gogh, pois ao revelar o oculto de uma dor, sua beleza e eternidade suplantam todas essas angústias.

Quando comentamos anteriormente o poema *Noche Serena*, localizamos brevemente o momento histórico em que foi feito, a primeira metade do século XVI. Quanto ao poema de Cernuda, *Elegía*, este foi composto, como já o dissemos, entre os anos 1927-1928, e pertence a um grupo de textos poéticos, cujo poema de abertura, “Homenaje”, é um poema feito sob encomenda por ocasião do 4º centenário de nascimento de Fray Luis de León. Cumpre-nos apenas destacar que por esse tempo a moderna poesia espanhola, discutida pelo grupo de poetas a que se convencionou chamar *Generación del 27*, buscava nortear a produção de poesia a partir de uma noção denominada “poesía pura”. Não nos deteremos sobre as definições desse conceito, mas apenas o citamos para esclarecer que a produção poética de Cernuda, nesse período, como podemos ver em *Elegía*, trafega no caminho oposto a essas orientações em voga. É por essa razão que os versos de *Elegía* soaram tão estranhos aos poetas modernos, a tal ponto de acusarem Cernuda de retrógrado. No entanto, o poeta serve-se do mesmo mote de Fray Luis em *Noche Serena*, pois este pondera “Cuando contemplo el cielo” é como se se propusesse a uma busca espiritual solitária, onde a presença de um

interlocutor como o céu, torna o assunto mais grave. E é nessa linha de gravidade que se equilibram os versos de Cernuda, em *Elegía*, ao estabelecer como interlocutor aquilo que os “Avances de la noche vencedora” permitiram.

Ao contrário de Fray Luis de León, cuja voz poética enaltece o divino na solidão, a voz poética cernudiana, atirada à solidão pela angústia do mundo, enaltece o divino e sua imutabilidade — indiferença em alguns momentos — frente às aflições passageiras do mundo. A voz poética de *Noche Serena* despreza o mundo em face do amor divino, e lamenta essa separação que entende como uma espécie de purgatório. Já a voz poética de *Elegía* deseja esse mundo, e o penar nele é o que a faz descobrir o divino, perene e superior a essas angústias. E ela vai além, pois reconhece que o divino é a beleza do mundo, ou melhor, a possibilidade de contemplar o divino estando no mundo, já que esse mundo também é criação do divino e tem, portanto, seu quinhão de divindade, seu lado sagrado que pode ser apreendido pelo espelhamento de uma contemplação celestial: é uma visão alcançada na “soledad/aislamiento” que filtram as impurezas daquilo que nos rodeia, tornando mais límpida, e por isso mesmo compreensível, a visão da “belleza esperada del mundo”. Esta “soledad/aislamiento”, tanto em *Noche Serena* quanto em *Elegía*, é o que podemos entender por desolação, e esta desolação nos afasta do mundo: um desolado é um ilhado, um separado, um apartado de tudo aquilo que o constitui e constituiu. Desse modo, seja em *Noche Serena*, seja em *Elegía*, a redenção está no contemplar que dialoga, cria máscaras e vozes. É nessa contemplação que está o entendimento acerca das coisas do mundo e da existência investigativa, e é de posse desse entendimento que o poeta vai orientar suas buscas e cantar suas aflições. Mais do que no campo da forma, a comparação

entre os dois textos aponta suas dessemelhanças no terreno do conceitual: o desejo do celestial — a crença, ou fé — apregoada por Fray Luis aponta para uma modernidade que encontrará sua maior representatividade, quase dois séculos depois, entre os românticos. Já o “sereno diamante de la angélica noche inmóvil, pura”, de Cernuda, encontrará sua máxima representação, décadas mais tarde, “entre la sorda soledad del mundo”, no seio dos existencialistas.

Esse diálogo, pluralidade e mascaramento vão avançando na poesia cernudiana até alcançar a mestria de *Ninfa y Pastor*, por Ticiano e Luis de Baviera escucha “Lohengrin”. Cernuda tornou-se tão hábil no uso desses recursos que, além do jogo de espelhos, máscaras e vozes, encontra espaço para posicionar o eu-poético e o eu-empírico até nas sombras, o que veremos mais adiante.

Uma das memórias indeléveis do poeta sevilhano é o conjunto de visitas que fazia durante as tardes ao Museo do Prado, durante sua permanência em Madrid. Em especial as obras e imagens de Ticiano povoaram as idéias do poeta, e sempre eram invocadas não apenas para falar da beleza que elas representam, mas também da beleza dessa época de sua mocidade em que juventude e beleza se buscavam. E é a partir de evocação/invocação de beleza e juventude que o poeta espelha nas mãos do pintor as mãos do escritor, ofícios humanos movidos pelo que de sobrehumano possa haver, tal qual nos declara na primeira estrofe, versos 1-8.

Mais uma vez adverte para esse pressentimento de proximidade da morte, sem arrependimentos e ainda capaz de amar, tal qual o velho Ticiano⁵⁶

⁵⁶ Nascido em Pieve di Cadore, Friuli, Ticiano, ou Titianus, de nome completo Ticiano Vecelli ou Vecellio, também cognominado o Divino. É considerado o maior manipulador de tintas, no

“Hablando silencioso con ciencia ya admirable” (v.14). E esse pressentimento que tantas memórias traz à tona, trouxe a ninfa reclinada ao lado do seu pastor absorto, pastor e poeta, pela “carnal hermosura”. A memória de Cernuda ao evocar, tantos anos depois, essa imagem do quadro de Ticiano, desenha as formas e cores da imagem que guardou e escreve como se pintasse, ele próprio, o quadro do mestre veneziano. E isso é possível, segundo o poeta, porque ambos conhecem as partes demoradas de uma composição em que se usa de “ternura / Diestra, no el pincel, mas los dedos, / Con ahínco de amor” (v.31-32), esse amor que não morre e que nos destina a ser homem, e apenas homem para sempre. Esse homem, em contraposição ao santo, é aquele que não renunciou, deixando a santidade sem imagem, portanto, sem reflexo, pois renúncia é o que não houve: seu reflexo é sombra, sua voz é muda, máscara sem rosto, máscara mortuária. No entanto, a renúncia é tão sobrehumana como o amor, ainda que opostos de um mesmo caminho. O mesmo amor que move Cernuda, move Rimbaud e o pintor Ticiano. O amor no sentido lato, o mesmo que move o santo e sua renúncia, o mesmo amor extremado da perdição e da entrega total. São todos sobrehumanos: heróis e mito de suas pegadas.

Uma ‘renúncia positiva’, se é que podemos chamar assim, está expressa nessa sala de espelhos, nessa caverna mágica platônica que é o cenário e a composição do poema *Luis de Baviera escucha “Lohengrin”*. O poema trata do poder da música, do poder de corporificar a beleza, de concretizar sonhos e desejos, e também do desdobramento do que é ser poeta

que se refere a cores, tom, luminosidade, riqueza, suavidade e harmonia. Pintor de excelência incontestável, é também destacada sua longevidade para a época em que viveu, 1477-1576. Luis Cernuda aborda três dados biográficos do pintor no referido poema: sua longevidade, a habilidade do ofício e o apaixonar-se constantemente.

e do que não é ser poeta. Poema meditativo, como disse José Angel Valente, em que no narrativo confluem, através do mito, o cotidiano, o fantástico e a história pessoal.

“Luis de Baviera escucha ‘Lohengrin’” bem que poderia figurar no grupo de heróis a que vimos configurando apenas para nortear algumas questões, sobretudo a noção mítica, arquitetura fundante de *DQ*. Colocamos o poema nesse grupo de máscaras, vozes e espelhos porque é um grande paradigma da presença desses três elementos na poesia de Luis Cernuda. Desvendar suas questões parece pintar, como em Ticiano, o retrato do próprio poeta.

O comentário de Manuel Ulacia acerca do poema *Luis de Baviera Escucha “Lohengrin”*⁵⁷ tem como título uma definição que nos parece bem reveladora — “El Teatro de Narciso” — remetendo-nos àquele que é possivelmente o espelho mais famoso da história: o lago onde Narciso projeta e contempla sua bela face.

O poema trata principalmente da beleza, da contemplação da beleza e do amor que isso produz naqueles que a contemplam, aumentando o desejo, sempre renovado.

O poema começa por apresentar um ambiente bem particular, diferente das observações cotidianas. Aproximando-se da descrição de um sonho, somos conduzidos por um lugar insólito onde “Al fondo luce una caverna mágica/Donde unas criaturas (...) pasan / Melodiosas, manando de sus voces música / Que, con fuente escondida, lenta fluye (...)”, e assim a narrativa dos primeiros dez versos vai formando o lugar onde estamos, o teatro

⁵⁷ ULACIA, Manuel. “El teatro de Narciso: Luis de Baviera escucha Lohengrin”. In: *Luis Cernuda ante la crítica mexicana*. James Valender (Org.). México: Fondo de cultura económica, 1990. p 179.

de um monarca onde “En el palco real un elfo solo asiste/Al festejo del cual razón parece dar y enigma (...)”. E é de se destacar, principalmente pelos dois primeiros versos, a descrição de imagens muito próximas dos roteiros cinematográficos que, à maneira de uma importante advertência, nos diz: “Sólo dos tonos rompem la penumbra:/Destellar de algún oro y estridencia granate”.

É certo que o próprio título do poema já nos fornece os personagens da narrativa e em que situação serão retratados: *Luis de Baviera escucha “Lohengrin”*, ou seja, o jovem rei Ludwig Otto Friedrich Wilhelm von Wittelsbach (1845-1886), rei da Baviera, grande entusiasta das artes em geral, sobretudo de música, escuta *Lohengrin*, famosa ópera de Richard Wagner. É essa a cena que o poeta retrata para discorrer sobre um tema que lhe é caro: a beleza; e essa beleza está presente no decurso de todo o poema, seja a beleza do jovem rei, seja a beleza da música de Wagner e até mesmo o deleite que é contemplar a beleza.

Um mito mais, mais uma *etopeya* cernudiana, mas dessa vez construídos com uma complexidade bem maior, e com uma projeção triangular, a saber: o poeta, o personagem do poema, Luis de Baviera, e o personagem do personagem, Lohengrin.

O mito de rei louco, que até hoje se inscreve na biografia de Luis de Baviera⁵⁸, é decorrente de seu fascínio pelo universo artístico, em detrimento das suas ocupações políticas como soberano. Esse conflito do rei, o de desdenhar o ofício de governar, dedicando seu tempo à arte, fez com que levasse uma vida reclusa, mas sempre patrocinando projetos arquitetônicos e, principalmente, obras musicais e teatrais. Pouco tempo depois da sua

⁵⁸ Luis de Baviera (1845-1886). Governando a Baviera entre 1864 a 1886, o rei foi deposto aos 40 anos de idade sob alegação de insanidade.

deposição foi encontrado morto no lago Starnberger, próximo ao castelo de Berger onde estava confinado. Seus biógrafos, ainda que não descartem a hipótese de um afogamento, consideram obscuras e insatisfatórias as possíveis causas de sua morte.

Cernuda, ao contrário, não atribui nenhum traço de insanidade ao jovem monarca, antes, enaltece sua veneração pelo belo, pela música e, assim como a música, o rei também é belo e se mistura a ela pela transcendência alcançada na contemplação. Portanto, não trata de descrever um insano, mas alguém muito lúcido, por isso próximo da loucura, que, em face das misérias da vida, escolheu o que há de mais nobre para conduzir sua existência: “Sólo el amor depara al rey razón para estar vivo” (v.83).

É extraordinário observar como o poeta vai entrelaçando o personagem, Luis de Baviera, e o personagem assistido por Luis de Baviera, Lohengrin, assumindo ora uma identidade, ora outra, utilizando como recurso pensamentos que são seus e que ele estende a todas as pessoas que compartilham os mesmos anseios, desejos e volúpias. Unir-se em afinidade com a história mítica do rei Luis de Baviera é biografar-se a partir de um mito para representar-se como um mito, indicando o status da sua linhagem para demonstrar que a beleza, o desejo e o seu amor têm legitimidade e não podem ser algo censurável.

Lohengrin também é um mito. Basta lembrar que é conhecido como o *cavaleiro do cisne*, que ama e é amado por Elsa e, para que esse amor se realize e perdure, a amada Elsa não pode jamais questionar a origem do cavaleiro, interrogando por sua real identidade. A plenitude do amor é apenas vivida na sua incondicionalidade, porque ele é superior ao entendimento e às

coisas conhecidas. Daí o dilema de Elsa que termina sobrepondo a curiosidade pela origem do amado (Lohengrin) ao amor que este lhe devota, frustrando o sublime e terminando desolada: ela descobre a verdadeira identidade do cavaleiro do cisne, mas perde o amor. O amor também é um mito, e o mito deve ser vivido e não estar condicionado a uma razão. É nesse sentido que também a referida obra de Wagner recupera e dialoga com as noções míticas que vimos apresentando, e que Cernuda, sabedor desses elementos, incorpora ao poema.

Retomando a questão sobre a presença da voz do poeta figurada nos seus pensamentos que ele associa ao jovem rei, ao espetáculo que o monarca assiste e ao deleite que daí surge, vejamos, a partir do texto, como isso ocorre. Primeiramente, uma noção presente na poesia cernudiana é o caráter frustrado do desejo que funciona como um dos alicerces da sua construção poética, daí atribuir ao desejo uma força sobre-humana, semelhante às coisas inomináveis. É por isso que uma das primeiras definições que ele dá a essa ânsia do jovem rei pela beleza é “su reino verdadero” (v. 43); reino verdadeiro entendido como o lugar onde “El sueño le espera, donde la soledad le aguarda” (v.44): a música é para o rei o que a literatura é para o poeta. Todo o deleite que o rei experimenta é familiar a Cernuda: “Encanto imperioso que el rey mismo conoce/Y sufre con tormento inefable” (v.47), atribuindo ao jovem rei o mesmo desejo homoerótico:

“Gracia de un cuerpo joven. Él lo conoce,
Sí, lo ha conocido, y cuántas veces padecido,
El império que ejerce la criatura joven,

Obrando sobre él, dejándolo indefenso,

Ya no rey, sino siervo de la humana hermosura" (vs.51-54).

Não é apenas o rei que vê o espetáculo, mas também o poeta que o imagina na mesma solidão que a sua, reverenciando as mesmas imagens que o fascinan até alcançar as interrogações: "Magia o espejismo?/Es posible a la música dar forma, ser forma de mortal alguno?"

Nesse poema encontramos muitos versos que tratam do antagonismo sonho/realidade; o próprio Cernuda já havia se posicionado a respeito no ensaio que escreveu, intitulado *El espíritu lírico*:

"Un poeta, dicen, es un soñador. Quizá... En todo caso no es soñador quien persigue un sueño, sino quien persigue la realidad. La realidad, en cuyo nombre pretenden los demás dirigirnos, no es ciertamente esa vana apariencia creada por ellos mismos para tranquilidad suya, aunque es verdad que su diversidad abigarrada, neutralizada por la repetición diaria, refresca y descansa a veces los ojos del poeta... Aquí tal vez vale más equivocarse, aunque, como un remordimiento, acuden a la memoria las palabras que para sí mismo escribía Luis II de Baviera: "No más besos, Señor, no más besos: acuérdate": Sólo en la vacación del amor las fuerzas líricas se aplican para tender a la poesía el pobre lazo del verso. En tal sentido, el poeta escribe sus versos cuando no puede hallar otra forma más real a su deseo".⁵⁹

⁵⁹ CERNUDA, L. "El espíritu lírico". In: *Poesía y literatura I y II*. Ed. cit., p 117.

Outra discussão importante que o poema suscita é a relação entre a arte e o poder, onde este sucumbe àquela. E não poderia ser outra a visão de Cernuda, já que sua vida foi, como já o dissemos na introdução desse trabalho, consagrada à sua obra: mais uma semelhança com a qual o poeta dialoga no texto ao marcar mais esse traço do comportamento do jovem rei, traço que sempre o orientou, principalmente após o desfecho trágico da guerra civil espanhola que imprimiu em Cernuda uma enorme desolação e a morte de qualquer ingenuidade e esperança com relação à sua pátria.

No mesmo ensaio de Ulacia a que fizemos referência no começo dessa análise, o crítico mexicano faz menção ao trabalho de um outro estudioso de Cernuda que faz referência às máscaras do poeta:

“En su libro *Other Voices: A Study of the Late Poetry of Luis Cernuda*, Alexander Coleman ha sinalizado con detenimiento este problema. Coleman nos dice que la creación de la máscara poética en Cernuda es el resultado de un proceso que se da en tres etapas. “La primera fue aquella de la simple sustitución imaginativa del ser amado por el poeta en su soledad”; y que corresponde a las primeras colecciones de poesía. La segunda, nos dice el crítico americano, es el uso del ‘tú’ para referirse a sí mismo a través del imaginado ‘otro’; desdoblamiento que se da sobre todo en *Los Placeres Prohibidos*. La tercera es la creación de la máscara que se da a partir del libro *Invocaciones*. La creación de la máscara poética en Cernuda tiene como objeto proyectar el yo a otro, y en sentido más amplio, la creación de la

figura del poeta como sustitución de una ausencia deseada”.⁶⁰

Essas observações têm plena validade para entendermos como é produzido textualmente o distanciamento do poeta no poema. Ele se dá a partir de máscaras que se distinguem apenas na sua aparência, na descrição diferente de cada uma delas, mas sabemos que é o poeta que aí fala porque todas portam o mesmo discurso, o que nos faz acreditar que o poeta tinha plena consciência do termo ‘pessoa’ a partir do latim ‘persona’ com o significado de ‘máscara’, mas não uma máscara qualquer e sim ‘máscara de teatro’, significando o papel que essa máscara (pessoa) representa. ‘Pessoa’, portanto, é antes de mais nada personagem.

Os últimos anos de Cernuda transcorrem entre México e Estados Unidos, mais precisamente Los Angeles, onde em 1960 ministra um curso de verão, entre junho e julho. A redação de *Desolación de la quimera* se dá entre 1956-1962. Por esse tempo pôde rememorar o período de euforia, quando conheceu o México, e esses últimos anos mais solitários e tristes. Seus biógrafos constataam que já no ano de 1962, um ano antes de sua morte, o poeta estava bem amargurado. Nenhum outro poemário é tão biográfico como *Desolación de la quimera*. Em particular no poema *Luis de Baviera Escucha Lohengrin*, há um verso que certamente poderia funcionar como uma das epígrafes de Cernuda: “No fue de nadie, ni a nadie pudo llamar suyo” (v.99). No entanto, um gosto estranho que poucos conhecem é a sua sentença final, tanto do poeta como do rei: “La melodía le ayuda a conocerse,/A enamorarse de lo que el mismo es. Y para siempre en la música vive” (Vs.107-108).

⁶⁰ ULACIA, M. “El espejo de Narciso”. In: *Cernuda ante la crítica mexicana*. Op. cit. p 179.

Uma leitura atenta não deixa de perceber em Luis Cernuda a presença em profusão de vozes, partes e membros do corpo e seus fantasmas. Alvos fixos da poética cernudiana onde vemos essas referências como obsessões. Todas elas se reportam a noções de beleza física e também atributos da beleza, principalmente olhos e voz. Em “Los ojos y la voz”, presente em *Variaciones sobre tema mexicano*, podemos ler:

“Lo que el hombre es, si algo es, a los ojos y en la voz asoma; tanto, que pueden ganar a quien los mira o los escucha. Hasta al cuerpo hermoso, por hermoso que sea, le hace falta algo más: una chispa de luz, un eco de música. ¡Perderse en una voz, quemarse en unos ojos! ¿Quién no lo ha deseado una vez?”⁶¹

E reiterando a hipnótica anatomia faz uma breve genealogia de sua experiência:

“Muchos años viviste entre gentes de ojos apagados y de voz inexpresiva. Y no es que algunas dejaran de estar bien; pero sus ojos, cuando más, eran aguas estancadas, y cuando menos, tragaluces. ¿Había algo dentro? Si lo había, que no pocas veces dudaste, estaba muerto. Y sus voces, o rencorosas o desdeñosas; entre ambos extremos, ruido, ruido, ruido. Temblor ninguno. Voces incultas eran aquellas (cultura: patrimonio de voces desinteresadas), sin modulación, sin caricia; voces para el negocio o la necesidad, y nada más”.⁶²

⁶¹ CERNUDA, L. *Op. cit.* p 640.

⁶² *Idem.*

É uma espécie de antiguidade mítica que o poeta encontra nas faces e vozes mexicanas:

“Pocas o ningunas voces son aquí incultas; por humilde que sea quien habla, es en lenguaje delicado. Un habla precisa, una lengua clásica, sin modismos vulgares ni entonaciones plebeyas. Y cómo suenan estas voces, claras, sedosas, con el rumor frío y airoso de la seda. Estos ojos morenos, de mirar prolongado, que toca y que penetra; ojos a lo que asoma el alma, que son ellos mismos el ama. Al pasar, inesperadamente, se abren y caen sobre uno como un poniente quemado, dejando en quien los ha visto un gozo inconcluso, y con él el deseo de verles abrirse otra vez mañana”.⁶³

E arremata, reafirmando a si mesmo o justo de sucumbir por elementos de naturezas tais:

“Hay quienes se pierden por codicia y quienes se pierden por vanidad; quienes se pierden por ambición y quienes se pierden por no querer perderse; hay quienes se pierden por una criatura, y tú te perderías por unos ojos y por una voz. Podrías seguirlos hasta el infierno (si ya no estás en camino), por una palabra, por una mirada, y aún te parecería poco el precio.”⁶⁴

Essa presença é antiga, sempre retrabalhada com acuidade, e desde *Vivir sin estar viviendo* alcança a maturidade plástica na construção de

⁶³ *Ibidem*, p 641.

⁶⁴ *Ibidem*.

cenários e seres que os povoam, oriundos de sombras e vozes como de criaturas fantasmagóricas, sobre as quais o poeta constrói uma espécie de memória paisagística. Nesse sentido, vale destacar o poema “La Ventana” (*Vivir sin estar viviendo*), que é o primeiro de um quarteto (*Cuatro poemas a una sombra*), escrito entre os últimos anos britânicos (1944-1947) e os primeiros norte-americanos (1947-1949). Esse período corresponde, na sua maior parte, à permanência de Cernuda como *lector de español* em Cambridge e em Londres onde viveu num pequeno quarto na casa do pintor Gregorio Prieto “con una ventana que da al parque pleno de árboles — tan queridos por Cernuda — y que aparecen reflejados — ventanas y árboles — en sus poemas”, segundo descrição de Carlos Ruiz Silva⁶⁵, quando trata dos anos ingleses do poeta. Esses aspectos de austeridade, contemplação e entrega literária mantêm um constante diálogo com os modos de ‘peregrinação’ de Cernuda pelos seus mais variados destinos. Poder-se-ia dizer que o modo como passou a compor seus poemas mostra que tomava contato e se aprofundava nas obras dos autores mais representativos das suas ‘pátrias moventes’ ao mesmo tempo em que zelava por sua própria obra como único sentido da vida. Dessa forma, seus monólogos-diálogos — apreendidos principalmente depois da leitura de Browning — eram enriquecidos e ganhavam expressões cada vez mais amplas, a tal ponto que, não raro, muitos de seus poemas abarcam referências longamente encadeadas, tornando necessária a exposição de um itinerário quase sempre extenso a fim de compreender o que nos seus versos está incorporado.

⁶⁵RUIZ SILVA, Carlos. Ed. cit., p 117.

Dessa maneira, ao nos referirmos à construção desses cenários, assim como o quadro de Ticiano, entendemos que eles possuem objetivos estéticos bem definidos e que servem para sustentar uma poética que podemos chamar de ‘poética de restituição’, entendendo nessa definição provisória a construção de imagens das quais se serve Luis Cernuda para resgatar e manter no seu horizonte uma compreensão possível da impossibilidade, e assim atender justamente aos seus oximoros que se completam, proposta evidente não apenas de “Vivir sin estar viviendo”, mas também de toda sua obra posterior.

Logo nos primeiros versos podemos ver a construção do que é evocado pela lembrança: os símbolos a partir dos quais o poeta vai dispondo as peças para construir o cenário que tem por função restituir ao discurso do presente o ambiente de suas origens, pois a palavra que rememora alcança sua fidelidade quando trafega amparada em referências materiais que, por sobreviver ao nosso passado, guardam aquilo que fomos, nossa memória, portanto. A ‘*ventana*’ é o próprio canal para contemplar a paisagem na qual o silêncio exigido por um “conventual jardín nocturno” permite a reflexão segura para o entendimento que vai se aprimorando e que é movido pelas mesmas sensações: os efeitos da presença da figura amada, evocados num tempo distante, sustentam o que agora é assimilado como “*realidad profunda*”. O sentido dessa contemplação é justificado por seu “*esplendor*”, cultivado pelo mistério; daí a recusa em abandonar essa *ventana* onde o seguir adiante revela-se promissor⁶⁶.

⁶⁶ Reproduzimos aqui a primeira parte do quarteto *Cuatro poemas a uma sombra* por entendê-lo como uma das obras paradigmáticas de Cernuda ao que vimos percorrendo quanto à fabricação de cenários, bem como os símbolos que o poeta adotará em muitos dos seus poemas. I. *La Ventana*. “*Recuerda la ventana / Sobre el jardín nocturno, / Casi conventual;*

Os temores que inevitavelmente podem surgir dessa luz que incide sobre o cenário recomposto pelo poeta são captados por distintas assimilações e, diante daquilo que não pode ser modificado, a assimilação se dá a partir do deleite, “penetrando en la sangre, como música”. Diferentemente do discurso que provoca a contestação, a música, por sua natureza peculiar, adentra mais rapidamente nas veias como “inmaterial dominadora” e permite “un azul tranquilo y frío” contemplado simultaneamente por vida e morte.

Entre o real e o imaginado a distinção é um fio tênue, já que a percepção, ainda que despertada e aguçada por exterioridades e diversos ângulos sobrepostos, é limitada pelo particular: “la mirada es quien crea, por el amor, el mundo”. Sua amplitude está na vivência do olhar que desvela o amor que fora vivido. O silêncio é o que nos permite entender o movimento tumultuado das coisas; ele é a metáfora própria de todo espetáculo, pois há um

aquel sonido humano, / Oscuro de las hojas, cuando el tiempo, / Lleno de la presencia y la figura amada, / Sobre la eternidad un ala inmóvil, Hace ya de tu vida / Centro cordial del mundo, / De ti puesto en olvido, / Enajenado entre las cosas. / Todo esplendor, misterio / Primavera!, el cielo luce / Como agua que en la noche orea; / Y al contemplarle, sientes / Pena de abandonar esta ventana, / Para ceder en sueño tanta vida, / Al reposo definitivo / Anticipado el cuerpo, / Cuando por el amor tu espíritu rescata / La realidad profunda. / Sin esperarle, contra el tiempo, / Nuevamente ha venido, / Rompiendo el sueño largo / Por cuyo despertar te aparecía / La muerte sólo; y trae / El sentido consigo, la pasión, la conciencia, / Como recién creados admirables, / En su pureza y su vigor primeros, / Que estando ya, no estaban, / Pues entre estar y estar hay diferencia. / Su voluntad, maestra de la tuya, / Delicia y miedo inspira, / Penetrando en la sangre, como música / Inmaterial dominadora, / Y al poder te somete de unos ojos, / Donde amanece el alma / Allá en su fondo azul, tranquilo y frío, / Hacia la luz alzados, / Unida a ellos, y unido tú con ellos / Por vida y muerte quieres contemplarlos. El amor nace en los ojos, / Adonde tú, perdidamente, / Tiemblas de hallarte aún desconocido, / Sonriente, exigiendo; / La mirada es quien crea, / Por el amor, el mundo, Y el amor quien percibe, / Dentro del hombre oscuro, el ser divino, / Criatura de luz entonces viva / En los ojos que ven y que comprenden. / Miras la noche a la ventana, y piensas / Cuán bello es este día de tu vida, / Por el encanto mudo / Del cual ella recibe / Su valor; en los cuerpos, / Con soledad heridos, / Las almas sosegando, / Que a una y otra cifra, dos mitades / Tributarias del odio, / A la unidad las restituye. / Un astro fijo iluminando el tiempo, / Aunque su luz al tiempo desconoce, / Es hoy tu amor, que quiere / Exaltar un destino / Adonde se conciertan fuerza y gracia; / Fijar una existencia / Con tregua eterna y breve, tal la rosa; / El dios y el hombre unirlos: / En obras de la tierra lo divino olvidado, / Lo terreno probado en el fuego celeste. / Como la copa llena, / Cuando sin apurarla es derramada / Con un gesto seguro de la mano, / Tu fe despierta y tu fervor despierto, / Enamorado irías a la muerte, / Cayendo así, ello es muerte o caída?, / Mientras contemplas, ya a la aurora, / El azul puro y hondo de esos ojos, / Porque siempre la noche / Con tu amor se ilumine. CERNUDA, L. *Op. cit.*, p 383-386.

momento para assistir e um outro para comentar. E todos os pensamentos anseiam pela impossível restituição à sua unidade para sempre dispersa, sentimentos indelévels “con soledad heridos”.

O poeta está na sombra ou, mais provavelmente, é a própria sombra. E como um dos elementos do cenário, não vê apenas o que descreve, mas também a si mesmo naquilo que reconstitui. De um lado ou de outro está diante daquilo que na vida nos move, o inominável. Como dar conta disso? Formalmente, através da junção de algumas linguagens artísticas — imagem, som e abstração — todos mediados pela palavra. Essa postura frente ao que emana dessa “ventana” não é apenas a constituição, mas também o desenvolvimento da linguagem poética. Os sentidos, sempre contraditos, oprimem-nos em face do nosso limitado alcance de percepção, e se contemplamos as coisas sob a luz de “un astro fijo iluminando el tiempo” será sempre a disposição do olhar que desvendará os amores e as enfermidades. E é essa poética a partir da sua condição de poeta, de retirado do mundo, que atende, entre outras coisas, à construção de imagens que a memória poética tem. A sobrevivência do olhar, do saber olhar está condicionada a isso.

São questões primitivas e repetidas como a sucessão de gerações humanas as que emergem dos poemas de Cernuda; são proposições que convidam à percepção do amplo até às questões do nosso íntimo: o mundo e a história desse eu no mundo através da dissecação do experimentado.

O procedimento especular na obra de Luis Cernuda é um dos alicerces sobre o qual se sustenta o que chamamos anteriormente de poética da restituição. Poética que se dá — e que se mantém — com essa introdução do narrativo na poesia espanhola, por exemplo, onde o diálogo dramático de

Browning é um dos primeiros pontos de partida do poeta para a criação de uma *persona*, *persona* de vozes múltiplas⁶⁷ que falam no poema, indicando não propriamente a realidade, mas a possibilidade das vozes: vozes possíveis — algumas vezes imaginárias — mas sempre imaginadas. Desse modo, essa *persona* poética será sempre um personagem: viés entre o imaginário e o imaginado. Daí que esteja presente não apenas nos personagens nomeados — Ticiano, Rimbaud, Luis de Baviera e outros — como também nos monólogos em que falar consigo mesmo pressupõe uma pluralidade de modos de consciência e de vozes interiores, em que todos têm direito de usar um “eu”. Nesses monólogos dramáticos, claro, a pessoa é um tu e o monólogo especular converte-se em diálogos onde a figuração — palavra que também pode ser pensada em seu sentido latino de espectro, fantasma — é tão significativa que elucida e dá clareza a muitos poemas com aspectos ou aparência alucinatórios, pois a figuração é também o ato de criar máscaras. E como máscaras só podem ter vozes imaginadas, é nesse imaginar que se constrói a reflexão dessa poesia meditativa: resultado do alcance das vozes.

Assim como a idéia de Rimbaud de “eu é outro”, a consciência de si mesmo, o socrático “conhece-te a ti mesmo” são a constatação de um mesmo *daimon*, de um mesmo demônio: atendê-lo é questão urgente para compreender, no imaginado, o que pode ser real. Contempla-se a *persona*

⁶⁷ A primeira voz é a do poeta que fala para si mesmo — ou não fala para ninguém. A segunda é a voz do poeta dirigindo-se a um auditório, grande ou pequeno. A terceira é a voz do poeta quando ele procura criar uma personagem dramática falando em verso; quando ele diz, não aquilo que pessoalmente nos diria, mas aquilo que lhe é possível dizer dentro dos limites de uma personagem imaginária que se dirige a outra personagem imaginária. A distinção entre a primeira voz e a segunda, entre o poeta quando fala para si e o poeta que fala aos outros, aponta o problema da comunicação poética; a distinção entre o poeta que fala aos outros, quer pela sua própria voz quer servindo-se de uma voz adotada, e o poeta que inventa a fala de determinadas personagens imaginárias com outras, aponta o problema da diferença entre o verso dramático, quase-dramático e não dramático. ELIOT. T.S. op. cit., p 97.

poética, atende o demônio interior quem conhece seu lugar e sabe o seu ofício de

“reconocimiento de la tarea del hombre sobre la tierra: hacer vida del tiempo muerto, dar significado al transcurrir ciego; rechazo de una falsa tradición y descubrimiento de una historia que aún no cesa y en la cual su vida y su obra se insertan como un nuevo acorde.”⁶⁸

Tal qual o mito, é história que também não cessa.

⁶⁸ PAZ, Octavio. “La palabra edificante”. *Cernuda ante la crítica mexicana*. Ed. cit., p 74.

II. d. ORÁCULOS, HISTÓRIA E DIATRIBE

Dado importante que à primeira vista chama atenção em *DQ* é a profusão de nomes evocados. Desde personagens históricos até amigos do poeta, o livro encerra uma grande quantidade de referências e diálogos. Em muitos casos temos a impressão de um elenco conduzido semelhantemente às *Vidas* de Plutarco e suas biografias históricas como se buscassem ordenar um mundo, na sua fúria, carente de sentido.

Desse modo, recuperar nomes e suas histórias/biografias e com elas dialogar é uma das formas para compreender uma espécie de história triangular, as três histórias que sempre nos constituem: a pessoal, a coletiva, e a pessoal e coletiva na sua contemporaneidade. Assim como o mito que na sua distância nos impele à sua atualização/releitura — pois o caráter do presente é a consequência — toda história só pode ser narrada sob essa égide do triângulo. Em suma: o tempo de uma narrativa é sempre triangular⁶⁹.

⁶⁹ “A rigor não há um tempo mítico, porque o mito, a história sagrada do cosmos, do homem, das coisas e da cultura, abole a sucessão temporal. O que quer que o mito narre, ele sempre conta o que se produziu num tempo único que ele mesmo instaura, e no qual aquilo que uma vez aconteceu continua se produzindo toda vez que é narrado. Será mais correto dizer que o mito relata um acontecimento genérico que não cessa de produzir-se: uma origem coletiva — tal o drama do Éden — e a repetição dessa origem — a nostalgia do paraíso perdido num presente intemporal, que se insinua na linha mutável da vida individual. Convém manter a distinção entre o tempo do mito, tal como agora definido, e o mito do tempo, isto é, o tempo mitificado enquanto potência criadora e destruidora afim à marcha da Justiça (Diké), para a antiguidade grega, nos termos da invocação do Coro no Édipo-Rei de Sófocles: “O tempo vê tudo; à tua revelia, o tempo te desmascara, denunciando o passado...” NUNES, Benedito. *O tempo na narrativa*. São Paulo: Ática, 1999. p.66.

É a partir desse triângulo histórico — ou História triangular — que podemos ler o poema *Díptico español* para investigar qual é o seu tema ou elemento mítico sobre o qual está construído e por qual razão.

A partir dessa noção própria que faz Cernuda sobre um díptico, temos dois momentos em que o poema está dividido. Cada divisão está ancorada por um título, ambos de reconhecimento, sendo um de louvor, enquanto o outro é de diatribe/condenação⁷⁰. Os dípticos são, em sua maioria, pinturas com motivos religiosos feitas sobre madeira, normalmente tábuas retangulares que, através de dobradiças, unem-se uma à outra e representam partes de um mesmo cenário ou imagem, sempre em tempos diferentes que se espelham e dialogam; muitas vezes funcionam como a pintura em seu próprio suporte, podendo ser fechada e aberta sobre um altar. Portanto, ao transpor essa feitura, essa técnica da pintura para o texto, para a poesia e, em se tratando do seu tema principal que é a nação espanhola, somos conduzidos por essa idéia de uma Espanha dividida, e essa divisão está situada em dois momentos: *Es lástima que fuera mi tierra* e *Bien está que fuera tu tierra*, onde para a exposição de uma Espanha “En la que regentea hoy la canalla” é evocada a Espanha de Galdós, “viva y siempre noble”. Trata-se de um retrato de uma Espanha desprezível, que é o momento da escritura do poema e, portanto, passageiro, e uma Espanha mítica que pode e deve ser evocada em situações terríveis. O *Díptico* cernudiano porta esse caráter de exorcismo onde conjurar e desconjurar apresentam-se como um ritual poético em que o veneno do presente é combatido com o antídoto do passado “según la tradición generosa de Cervantes”, uma Espanha “heróica viviendo, heróica luchando”.

⁷⁰ Aqui utilizamos os dois sentidos do termo diatribe, em Português e em Espanhol, *diatriba*, isto é, o discurso violento onde as más ações são condenadas.

A esse caráter de tempo histórico, ademais do seu duplo tempo — tempo de si mesmo, e o tempo político e moral — juntam-se os igualmente duplos personagens — os personagens de ficção e os autores dessas ficções. A importância que encerram é tal que funcionam como exemplos. O que dizem é o que nos instrui, e suas histórias é o que nos educa. Criaturas oraculares, eles portam o oráculo e, ainda que a verdade seja idealizada, o que dizem é a verdade.

É significativo, portanto, o elenco desses personagens oraculares nessa disposição em díptico de uma nação, dando a conhecer tanto a sua grandeza como a sua destruição.

O oráculo, num sentido amplo, é a resposta em geral que uma divindade dava quando era consultada sobre determinado assunto. Heráclito num de seus fragmentos diz: o oráculo não revela, mas significa. Modernamente também tem o sentido de palavra incontestável, palavra ou proposição tida como verdade, conselho, opinião a ser acatada.

De divergente origem, tem ligação, a partir do Grego, com o termo "chresmós" que é aparentado a "chrê" (é necessário, é útil, etc.), que é da mesma família de "cheír" (= mão). O historiador Heródoto, por exemplo, serve-se de muitos oráculos como ponto de partida, e até para justificar e legitimar suas histórias. Talvez venha daí esse caráter de serem 'necessários' os oráculos, ou mesmo úteis, à sua narrativa.

No caso de *Díptico español*, Cernuda, ao 'pintar' sua história duplicada, promove uma espécie de ressurreição de personagens fictícios para amparar o caráter da história tenebrosa que vem sendo escrita em Espanha. Altamente inusitada é essa maneira que contrapõe uma Espanha maldita a

uma Espanha possível “Con tantos personajes creados para siempre” que fez o poeta cruzar “El umbral de un mundo mágico, / La otra realidad que está tras ésta (...) Héroes amados en un mundo heróico”. *Díptico* representa essa forma de apresentar os discursos segundo um modelo tradicional conforme os discursos de louvor e de vitupério, pois, seguindo os antigos e sua tradição, louva o que neles não deve ser esquecido e condena as ações viciosas que são uma afronta ao “Existir en la busca de un imposible sueño vivo”.

Perceber e assimilar o passado, exercer o culto do que foi conquistado é a principal forma de não se deixar escravizar. A brutalidade e a estupidez da Espanha contemporânea ao poeta é também uma ruptura violenta com a tradição que assoma, e mesmo garante, a existência dos homens no futuro:

“Lo que el espíritu del hombre
Ganó para el espíritu del hombre
A través de los siglos,
es patrimonio nuestro y herencia
de los hombres futuros” (VV. 10-14).

Permitir ou tolerar que isso seja seqüestrado é condenar o homem a ser o pior dos animais. E a herança só é plena quando exercida: uma herança passiva é algo que se deteriora e perde-se.

O mito, mais do que qualquer outro elemento ou recurso, é a melhor maneira para entendermos os sentidos da tradição. Sobre esta última, escreve Eliot:

“A tradição é de significado muito mais amplo. Não pode ser herdada, e se a quisermos, tem de ser obtida com árduo labor. Envolve, em primeiro lugar, o sentido histórico, o qual podemos considerar quase indispensável a quem continue a ser poeta para além dos seus vinte e cinco anos. E o sentido histórico compreende uma percepção não só do passado, mas da sua presença; o sentido histórico compele o homem a escrever não apenas com a sua própria geração no sangue, mas também com um sentimento de que toda literatura europeia desde Homero, e nela a totalidade da literatura da sua pátria, possui uma existência simultânea e compõe uma ordem simultânea. Esse sentido histórico, que é um sentido do intemporal bem assim como do temporal, e do intemporal e do temporal juntos, é o que torna um escritor tradicional. E é, ao mesmo tempo, o que torna um escritor mais agudamente consciente do seu lugar no tempo, da sua própria contemporaneidade”.⁷¹

Parece-nos bem pertinente as observações anteriores, e não apenas ao poema que discutimos, mas a toda a vida de poeta de Luis Cernuda.

Em *Díptico español* essa realidade histórica versus a Espanha de Galdós também traduz a recorrente oposição entre o mundo interior do poeta e o mundo contingente, entre a realidade e o desejo: essa contradição provoca um sentimento de estranheza e de desenraizamento que, claro, se acirra ainda mais com o passar dos anos.

A idéia de uma pátria possível — ou idealizada — também passa, no caso de Cernuda, por um ideário de beleza que tem, no discurso de Winckelmann, historiador de arte alemão, sua maior fonte. Ao definir o ideal de

⁷¹ ELIOT, T.S. “A tradição e o talento individual”. In: *Ensaio de doutrina crítica*. Op. cit., p 22-23.

beleza a partir do modelo de escultura clássica como qualidades da “nobre simplicidade” e da “grandeza serena”, Winckelmann renova as idéias estéticas de sua época. E, ao situar esse belo ideal num passado longínquo, que não voltará nunca mais, ele confere à beleza e à felicidade uma tonalidade melancólica encontrada mais tarde nas obras dos autores como, por exemplo, os românticos alemães e Baudelaire.

“Quando estava refletindo sobre a destruição da arte, experimentei o mesmo desprazer que sentiria um homem que, ao escrever a história de seu país, se visse obrigado a traçar o quadro de sua ruína (...) Assim uma amante desolada jaz imóvel à beira-mar, e acompanha com os olhos o navio que leva embora o seu amado, sem esperança de revê-lo: em sua ilusão, ela crê vislumbrar ainda, sobre a vela que se afasta, a imagem do objeto de seu desejo. Tal como esta amante, nós não temos mais, por assim dizer, do que sombra do objeto do nosso amor; mas sua perda aumenta o nosso desejo, e contemplamos as cópias com mais atenção do que teríamos com os originais, se eles estivessem em nosso poder.”⁷²

Nesse sentido, é a língua a única capaz de aplacar nossas distâncias e entender nossa existência, por mais especulativa que seja, para conduzir

⁷² WINCKELMANN, J.J. *Reflexões sobre arte antiga*. Tad. Herbert Caro e Leonardo Tochtrop. Porto Alegre: Movimento Editora. UFRS, 1975.

toda a História dentro da nossa história a fim de orientar esse espaço sagrado que há entre vida e morte. Assim segue *Díptico español*:

“La poesía habla en nosotros
La misma lengua con que hablaron antes,
Y mucho antes de nacer nosotros,
Las gentes en que hallara raíz nuestra existencia;
No es el poeta sólo quien ahí habla,
Sino las bocas mudas de los suyos
A quienes él da voz y les libera.” (vv. 52-58)

Civilização e cultura têm sido, sobretudo após a Revolução Francesa, o ideal a ser buscado e alcançado pelas nações ou estados nacionais. O conceito de Nação presta-se a variadas interpretações. O que define uma nação: o território, a raça, a religião, a língua? O elenco que Cernuda faz, em *Díptico español*, dos personagens de ficção, dos livros que escreveram e escrevem, constituem o que chamamos de nação; nação ficcional que já na infância do poeta “Entraron en tu vida / Para no salir de ella ya sino contigo”. A ficção tem essa natureza de sonho, um paraíso que se sonha no presente, mas é um sonho necessário porque é esse sonho, a construção de um ideal que gera nações, que nos dá norte e pode denunciar os que aviltam essa nação idealizada onde sua ausência significa a destruição. Uma utopia, portanto, mas assim como a língua também é uma utopia na qual acreditamos, porque sabemos que ela corresponde ao nosso limite — ao limite de sentir e abarcar

com plenitude a natureza. No entanto, a língua reflete e traduz o que é e o que foi segundo o testemunho de cada um de nós. Esses testemunhos são rastros porque o limite reduz a pedaços o nosso tempo, mas deixa que seus registros sejam retomados sob nova luz a cada nova época que se apropria do passado para ler o presente.

De todo modo, é assim como instrumento que nos dá a conhecer a nós mesmos e a nossa gente que a língua é observada em *Díptico español*. Ela é a mediadora de quase todas formas de relação social. E essa língua o poeta leva consigo porque o mito e toda a narrativa que o constituiu não permite o ‘abandono’ de sua terra:

“No he cambiado de tierra,
Porque no es posible a quien su lengua une,
Hasta la muerte, al menester de poesía”. (vv. 49-51)

Díptico español tem esse caráter também de traçar o quadro de uma ruína — a do poeta, da sua geração, de um país, de uma ideologia — dada a derrocada e o massacre de uma utopia balizada entre cultura e civilização. Grande parte da frustração cernudiana é constatar a natimorta tentativa de restituir o sagrado — contido na idéia de cultura e civilização — como condição imprescindível para receber e deixar herança “al que alimenta nuestra vida” (v.84).

Ler o mito na obra de Luis Cernuda, principalmente neste seu último poemário, é também vislumbrar, como é próprio do mito, a restituição ou

restauração do que é eterno no seu propósito: o sagrado. Mesmo que esse sagrado não seja possível, o que foi construído em seu nome nos dá a dimensão do poder do seu alcance: literatura, música, política, nações. E, note-se, esse sagrado não está restrito à espiritualidade das religiões, mas diz respeito principalmente ao homem frente ao homem e essa relação no mundo, em suma, a própria construção do homem e do mundo.

O *Díptico español* na sua totalidade, como possível leitura panorâmica permite-nos caracterizá-lo como uma pintura hipostásica. Hipóstase entendida como atribuição a uma existência concreta e objetiva uma realidade fictícia, considerando que se a visão amorosa — pelo seu desdobramento e por tudo o que constrói — vale mais do que aquilo que se ama, assim também a visão galdosiana vale mais do que a Espanha.

Platão, no Diálogo *Timeu* trata o pensamento como o maior dos bens.⁷³ Ou ainda, o amor e o pensamento valem mais do que aquilo que se ama e é tanto maior do que o objeto sobre o qual pensamos.

Assim, tanto o amor cernudiano — tema do último capítulo da presente dissertação — como os lugares em que viveu e o conjunto de suas experiências são o que podemos chamar de geografias refundantes. São as pátrias idealizadas do poeta, sua infância, mocidade, Andaluzia, México: é a criação de uma realidade não apenas a partir do que viveu, mas de como padeceu essa realidade redimida pela poesia.

A redenção poética não atenua o discurso crítico de vitupérios e ditiribos em *DQ*. Ao contrário, o tom aí usado, provavelmente pela aproximação

⁷³ PLATÃO. *Timeu* (47b): “É a partir disso (do pensamento) que recebemos o gênero da filosofia; maior do que ele (o pensamento), nenhum bem veio nem virá jamais, outorgado da parte dos deuses ao gênero mortal.” Trad. France Murachco. Dissertação de Mestrado. *Cícero e o Timeu*. São Paulo: FFLCH/USP, 2004. p 02.

da morte ou por um pressentimento da morte, incorpora uma necessidade de ajuste de contas mediado por uma memória afiada que não esqueceu suas agruras e que, implacável, destila seu orgulho e ressentimento. Um bom exemplo disso é o poema *A sus paisanos*, último do poemário, que logo no seu primeiro verso enterra qualquer possibilidade de hipocrisia: “No me quereis, lo sé, y que os molesta / Cuanto escribo”. (vv.1-2)

A sus paisanos, disposto como último poema do livro, deixa claro esse lugar de último capítulo como resumo ou síntese, a título de considerações finais, sobre a *etopeya* que o poeta faz de si mesmo em forma de monólogo/diálogo, de entrevista, porque aí, também, há uma palinódia a ser feita, uma retratação que o eu-poético deseja fazer como contraposição à sua legenda, ao mito que bocas alheias construíram: “¿Mi leyenda dije? Tristes cuentos / Inventados de mí por cuatro amigos”. (vv. 10-11) Uma tensão entre ataque e defesa conduz o poema: a história que se conta e quem a conta, estabelecendo uma noção de que tanto verdade como mentira escondem algo que suas sombras denunciam. O poeta, no seu discurso, semelhante em situação e em condução à *Defesa de Sócrates* de Platão, identifica o mote deflagrador da condenação: o primeiro livro do poeta, recebido como imitador, adolescente e romântico. A isso são incorporadas a idéia de misantropo e sua homossexualidade declarada, ou seja, sobre uma timidez e sobre um amor fora da norma recaiu a falsa idéia de criatura intratável, o que, com o passar dos anos e a distância, acentuou-se de maneira irreversível.

Motivado não apenas por orgulho, mas pela necessidade de dar a entender o que está entre o que é e o que dele falam, assume o lugar do oráculo cuja palavra dirige-se “Contra vosotros y esa vuestra ignorancia

voluntaria, / Vivo aún, sé y puedo, si así quiero, defenderme”. (vv. 19-20) Se em *Díptico español* são descritos duas Espanhas e dois tipos de espanhóis, em *A sus paisanos* vemos apenas os desprezíveis e que

“Cubriéndome por fin, lo mismo que cubristeis

A otros que, superiores a mí, esa ignorancia vuestra

Precipitó en la nada, como al gran Aldana”.⁷⁴

O poeta vive essa história, mas também sabe daqueles que a viveram e não puderam contá-la; padece os dois males: viver seu tempo e traduzir os males do outro que também a padeceram. No verso 53 pergunta: “¿Quise dejar de mi memoria? Perdón por ello pido”. Memória que não é só a do poeta, mas de uma vida, de homens, de um mundo, de um tempo.

No entanto, o que os une é maior do que “La indiferencia y el olvido, vuestras armas / De siempre”, é a língua, matéria em que se escrevem os testemunhos. E é essa língua que permite escrever *A sus paisanos* e não *A mis paisanos*, denunciando que a primeira forma, a da terceira pessoa (o poeta fala aos seus), é a forma histórica e, portanto, a que fica. Uma história que vem sendo escrita tacitamente por

“(…) poetas de ahí tácitos [que] lo dicen

Enviando sus versos a través del tiempo y la distancia

Hasta mí, atención demandando”. (vv. 50-52)

⁷⁴ CERNUDA, L. “A sus paisanos”. *Poesía completa*. Ed. cit. p 546. Francisco de Aldana, poeta e militar espanhol, 1537-1578, é um dos poetas espanhóis renascentistas, assim como Garcilaso, por quem Cernuda manteve grande interesse.

Ainda que entre esses a quem Cernuda dirige sua palinódia estejam os que lhe devotam amizade, isso não atenua o ressentimento, o orgulho e um sarcasmo travestido de humildade: “superiores a mi” (v. 26) e “¿Quise de mí dejar memoria? Perdón por ello pido”. (v. 53)

Trata-se, portanto, de um testamento, se quisermos pensar assim, de si mesmo, da sua memória, da sua biografia sustentada pelo eu-poético que conduz a narrativa de uma etopeya/palinódia, para assimilar a legenda que dele foi criada, e que se mostra implacável na retratação e nas acusações de difamação, vaidade e traição, elementos mais terríveis e, portanto, mais condenáveis do que o ser “huraño” com o qual o poeta era habitualmente associado. Em *A sus paisanos* temos o poeta que procura lidar com essa fama, esse mito que dele foi criado; temos a história se desnudando ou, antes, se travestindo ainda mais. De todo modo, é no esteio de uma história e com a preocupação de testemunhá-la a partir também da preocupação com a morte e com aquilo que deixamos, a famigerada herança, que podemos assimilar *A sus paisanos* como um testamento do que pensa o poeta e, principalmente, do que acredita que será o futuro depois de sua morte. É impossível aplacar esse fantasma. (v. 71)

A obra que fica, assim como a perenidade do mito, é quem responde.

II. e. O AMOR ESPINESCIDO: PÁTRIA E BÁLSAMO VENENOSO

Em carta à sua amiga Silvana Ottieri, Pier Paolo Pasolini escreve:

“Aqueles que, como eu, têm o destino de não amar segundo a norma, acabam por supervalorizar a questão do amor. Um ser normal pode se resignar — a palavra terrível — à castidade, nas ocasiões perdidas; mas em mim, a dificuldade de amar tornou obsessiva a necessidade de amar: a função hipertrofiou o órgão quando, adolescente, o amor me parecia uma quimera inacessível; em seguida, quando com a experiência, a função retomou as suas justas proporções e a quimera foi reduzida à cotidianidade mais miserável, o mal já estava inoculado, crônico, incurável. Eu me encontrava com um órgão mental enorme para uma função desde então negligenciável.”⁷⁵

As palavras do cineasta italiano encontram semelhança e eco inegáveis na obsessão retroalimentada pelos amores interditados que o poeta Luis Cernuda conheceu em profundidade. Obsessão das obsessões, o amor cernudiano é o motor principal de sua obra. O amor é o que abre e encerra toda a poesia de Luis Cernuda, desde a primavera do amor abordada em seu

⁷⁵ NAZÁRIO, Luis. *Pier Paolo Pasolini: Orfeu na sociedade industrial*. São Paulo: Brasiliense, 1983. p14.

primeiro poema de seu primeiro livro, *Perfil del aire* (ou *Primeras poesías*), até o inverno desse amor nos últimos versos do último poema do último livro, *DQ*.

Em carta a Gregório Prieto⁷⁶, de 31 de janeiro de 1945, Cernuda escreve que seus versos lhe dão consciência de si mesmo e que os instantes mais produtivos são os que a ausência de um amor concreto, ou mesmo uma amizade dão sentido à solidão. Termina o texto com uma imagem que bem traduz o destino dos seus amores, e principal discussão desse capítulo a que chamamos de amores espinescidos. Diz o poeta ao pintor:

“¿Sabes con qué me calenté anoche? Con leña que han sacado del árbol cortado hace unos días: el árbol que yo contemplaba desde mi ventana el verano pasado, pensando en mi amor, su hermosura y su inutilidad. Ya ves, aunque uno salga de sí, luego todo vuelve a entrar en uno, y este calor y luz que ahora el árbol me da no son más que una restitución triste.”⁷⁷

Essa restituição do perdido, ou melhor, do transformado, uma vez que não é perdido aquilo que ainda produz lembranças, leva a memória a experimentar a segunda dor dos amores e das coisas que nos são caras na vida e cuja morte ou distância a lembrança pode atenuar. Uma memória, portanto, que faz acalantos, aquilo que tão bem conhecemos e que em Português damos o nome de saudade. Em Cernuda essa saudade é mais amargurada porque não é apenas lembrança distante do que se viveu, mas também lembrança do não vivido — o imaginado, o que poderia ter sido

⁷⁶ Gregório Prieto Muñoz, pintor espanhol (1897-1992). Conviveu com o poeta Luis Cernuda durante a permanência deste em Londres, e dividiram a mesma casa entre agosto de 1945 a setembro de 1947, enquanto Cernuda aí estava como 'lector' de literatura no Instituto Español de Londres.

⁷⁷ CERNUDA, L. *Epistolário* (1924-1963). Ed. cit. p 429.

possível — e que certas imagens ou paisagens têm o poder de evocar. A árvore transformada em lenha é implacável e restitui a lembrança de um desejo, com ironia e desdém, porque um amor foi deslocado do seu lugar de contemplação e desmetaforizado até a condição concreta de lenha para aquecer no inverno: é como se o poeta presenciasse a utilidade da morte de um amor.

Os poemas de *DQ* são de temas variados e obedecem a uma construção específica segundo uma estranha narrativa de monólogo/diálogo/história/biografia conduzida por uma aguda releitura de mitos. No entanto, o amor aparece e ‘desaparece’ como se fosse um círculo onde girassem todas as idéias aí presentes. Um amor às vezes tratado com minúscula e noutras vezes como uma divindade. Juan Maria Ponce diz que

“Ninguno de los poemas de Cernuda habla jamás de otra cosa que de la verdad y la fugacidad de la hermosura, de la exaltación y el dolor que acompañan al amor, de la presencia de la muerte, de la ausencia de sitio en el mundo y la soledad del poeta. Pero todos estos elementos reunidos crean una humana plenitud que logra que aun en sus momentos más negativos y desesperanzados el poeta no renuncie jamás a la obligación de celebrar el mundo.”⁷⁸

De todo modo, é sempre uma celebração mediada pelo amor supervalorizado dos que amam fora da norma.

⁷⁸ GARCÍA PONCE, Juan. “El camino del poeta: Luis Cernuda”. In: *Cernuda ante la crítica mexicana*. James Valender (org.). Ed. cit., p 84-85.

Os ‘poemas de amor’ de *DQ* alinhavam todo o livro como se esse sentimento — ou o Amor mitificado — o presidisse e a esse sentimento os poemas fossem consagrados. Isso não significa que *DQ* seja um livro de amor, antes, é mais um livro de história, ou melhor, de memórias que se revisitam umas às outras, amparadas num discurso ficcional que escolhe o mito como difusor dessas memórias, inseridas numa linhagem e perpetuação de cultura a que chamamos de tradição. Essa revisitação de memórias encontra o ininteligível: sensações obscuras, desejos contraditórios, razões inexplicáveis e um entendimento inútil acerca da distância das coisas mortas para um presente que continuará sendo o da errância. Enfim, é a própria manifestação do impossível que só permite aproximação se for referida em uma narrativa de correspondência de uma história na História. E esse narrar do amor em Cernuda, é um narrar supervalorizado porque o amor a que o poeta alude, como já sabemos, é um amor específico, o amor homossexual, o amor fora da norma, daí o narrar, porque é um amor que tem de ser construído. E é também — pois não se trata de uma suposta literatura homossexual, o que seria uma leitura equivocada — um livro de amor do Amor. Entretanto, não são amores que têm a doçura do amor idílico: são principalmente a trajetória do amor perpassando histórias terríveis de guerra, loucura, solidão e uma pungente certeza de fugacidade que mortifica. O amor cernudiano sentencia a todo instante que, em meio ao absurdo em que vivemos — a história é um absurdo — o amor é o que nos vale, e é preciso vivê-lo, apesar de todos os impedimentos, mesmo que ficcionalmente porque toda idéia, palavra ou movimento estão circunscritos ao amor.

O amor, assim, é um sentimento nobre porque é o grande engano que protege e defende a vida do aniquilamento. Esse amor como única possibilidade de entendimento de si e do mundo é a única indicação, o único rastro de sentido, é a causa maior de Cernuda que entende, assim como no poema de John Donne, *O êxtase*⁷⁹, como a única coisa que faz sentido e nos dá nexos. A possibilidade, única e só, onde o humano se constrói.

Numa breve contagem de palavras de *DQ*, notamos que as expressões mais recorrentes são ‘homem’ e ‘tempo’. Sendo o homem “o sonho de uma sombra”, e o tempo o pouco que se tem, fica evidenciado o emparedamento onde a condição sem-saída da existência torna fácil o

⁷⁹ **O EXTASE.** John Donne (1573-1631). “Onde, qual almofada sobre o leito, / Grávida areia inchou para apoiar / A inclinada cabeça da violeta, / Nós nos sentamos, olhar contra olhar. / Nossas mãos duramente cimentadas / No firme bálsamo que delas vem, / Nossas vistas trançadas e tecendo / Os olhos em um duplo filamento; / Enxertar mão em mão é até agora / Nossa única forma de atadura / E modelar nos olhos as figuras / A nossa única propagação. / Como entre dois exércitos iguais, / Na incerteza, o Acaso se suspende, / Nossas almas (dos corpos apartadas, / Por antecipação) entre ambos pendem. / E enquanto alma com alma negocia, / Estátuas sepulcrais ali quedamos / Todo dia na mesma posição, / Sem mínima palavra, todo o dia. / Se alguém — pelo amor tão refinado / Que entendesse das almas a linguagem, / E por virtude desse amor tornado / Só pensamento — a elas se chegasse, / Pudera (sem saber que alma falava / Pois ambas eram uma só palavra), / Nova sublimação tomar do instante / E retornar mais puro do que antes. Nosso Êxtase — dizemos — nos dá nexos / E nos mostra do amor o objetivo, / Vemos agora que não foi o sexo. / Vemos que não soubemos o motivo. / Mas assim com as almas são misturas / Ignoradas, o amor reamalgama / A misturada alma de quem ama, / Compondo duas numa e uma em duas. / Transplanta a violeta solitária: / A força, a cor, a forma, tudo o que era / Até aqui degenerado e raro / Ora se multiplica e regenera. / Pois quando o amor assim uma na outra / Interanimou duas almas, / A alma melhor que dessas duas brota / A magra solidão derrota. / E nós, que somos essa alma jovem, / Nossa composição já conhecemos / Por isto: os átomos de que nascemos / São almas que não mais se movem. / Mas que distância e distração as nossas! / Aos corpos não convém fazermos guerra: / Não sendo nós, são nossos. Nós as / Inteligências, eles as esferas. / Ao contrário, devemos ser-lhes gratas / Por nos (a nós) haverem atraído, emprestando-nos forças e sentidos: / Escória, não, mas liga que nos ata. / A influência dos céus em nós atua / Só depois de se ter impresso no ar. / Também é lei de amor que alma não flua / Em alma sem os corpos transpassar. / Como o sangue trabalha para dar / Espíritos, que às almas são conformes. / Pois tais dedos carecem de apartar / Esse invisível nó que nos faz homens. / Assim as almas dos amantes devem / Descer às feições e às faculdades / Que os sentidos atingem e percebem, / Senão um Príncipe jaz aprisionado. / Aos corpos, finalmente, retornemos, / Descortinando o amor a toda a gente; / Os mistérios do amor, a alma os sente, / Porém o corpo é as páginas que lemos. / Se alguém — amante como nós — tiver / Esse diálogo a um ouvido a ambos, / Que observe ainda e não verá qualquer / Mudança quando aos corpos nos mudamos”. *DONNE, J. apud POUND, Ezra. O ABC da literatura.* Trad. Augusto de Campos. São Paulo: Cultrix, 2002. p 198-200.

enlouquecer⁸⁰. Assim, o amor, nesse cenário, converte perdição em força que se expressa na luta, na resistência, e celebra a vida, afirmando-a. Essa afirmação não se esgota na vida pessoal que o poeta possa ter tido e nas experiências que o constituíram. Há o interesse pela realidade da experiência de cada um como matéria poética, tanto para afirmar a própria vida, apesar das impossibilidades, como também, ao afirmar a vida do outro, afirmar a História.

Esse encontro de vidas que se correspondem — Mozart, Dostoievski, Goethe, Rimbaud, Enrique Asúnsolo, García Lorca, Adriano, Falalei, Manona, Luis de Baviera, etc — mostra uma necessidade de encontrar seu lugar no mundo a partir do entendimento do lugar do outro. Isso se dá através do misticismo de Luis Cernuda em que podemos situar sua condição solitária. Essa mística nada tem a ver com obscurantismo, antes, com o seu sentido próprio — *mistiká*, vida secreta, fio secreto: *múw* (mío), fechar-se para concentrar, concentrar-se; *múthis* (mítis), inserido nos cultos, movimento contínuo da concentração para desvelar — de encontrar nos rastros de outros o fio da vida humana, essa história do homem tantas vezes incompreensível.

⁸⁰ Sobre Cernuda, com relação a esses três elementos, amor, homem e tempo, o poeta e crítico mexicano Octavio Paz escreve: “Es un poeta del amor pero también del mundo natural. Su misterio lo fascinó. Va de la fusión con los elementos a su contemplación, evolución paralela a la de su poesía amorosa. A veces sus paisajes son tiempo detenido y en ellos la luz piensa como en algunos cuadros de Turner; otros están contruidos con la geometría de Poussin, pintor que fue uno de los primeros en redescubrir. Tampoco ante la naturaleza el hombre hace buena figura. Juventud y hermosura no lo salvan de su insignificancia. Cernuda no ve en nuestra poca valía un signo de la caída y menos aún el indicio de una salvación futura. La nadería del hombre es sin remisión. Es una burbuja del ser. La negación de Cernuda se resuelve en exaltación de realidades y valores que nuestro mundo humilla. Su destrucción es creación o, más exactamente, resurrección de poderes ocultos. Frente a la religión y la moral tradicionales y los sucedáneos que nos ofrece la sociedad industrial, afirma la pareja contradictoria deseo-amor; ante la soledad promiscua de las ciudades, la solitaria naturaleza. ¿Cuál es el sitio de hombre? Es demasiado débil para resistir la tentación del amor y el deseo; tampoco es árbol, nube o río. Entre la naturaleza y la pasión, ambas inhumanas, hay nuestra conciencia. El periodo de madurez de Cernuda será el de la reconquista del hombre. Nuestra miseria consiste en ser tiempo, y tiempo que se acaba. Esta carencia es riqueza: por ser tiempo finito somos memoria, entendimiento, voluntad. El hombre recuerda, conoce y obra: penetra en el pasado, el presente y el futuro. Entre sus manos el tiempo es una sustancia maleable; al convertirlo en materia prima de sus actos, pensamientos y obras, el hombre se venga del tiempo. PAZ, O. “La palabra edificante”. In: *Cernuda ante la crítica mexicana*. James Valender (org.). Op. cit., p 71.

Para tanto, é preciso entender o que se ama, já que é de amor que o maior da vida trata. Nesse sentido, tanto quanto os amigos e os seres queridos, o que se ama é o que deles temos: memória. Daí o elevar dessas memórias caras à categoria de heróis, pois resgatar mitos e compará-los ao que foi vivido é construir o panteão que a esses amigos — heróis na concepção do poeta — foi negado. No poema homônimo, temos o amigo Enrique Asúnsolo, por exemplo, que de saúde frágil vaticinou o último encontro que tiveram. Pintor e poeta, “saber vivir fue su don más profundo”. E elevando o amigo a um grau inquestionável, diz, no verso 18: “Quisiera verle aún. ¿De qué muerto podemos decir eso?” No poema *Otra vez con sentimiento*, Cernuda torna a invocar a memória de García Lorca — já rememorado em *Las nubes*, de 1937, no poema *A un poeta muerto* — para condenar a apropriação que “toda una tribu extraña” faz da memória do poeta assassinado em 1936. E acrescenta, duro e irônico: “Ahora la estupidez sucede al crimen”. (v. 21)

Do mesmo modo, ao poeta Manuel Altolaguirre cabe sua palinódia no poema *Supervivencias tribales en el medio literario* que Cernuda constrói ao mesmo tempo que denuncia esse caráter tribal de certos grupos literários onde o parecer poeta é mais importante do que sê-lo. Por esse pensamento, e também pela estima e carinho que tinha por Altolaguirre, Cernuda expõe a imaturidade de barulhentos membros de uma tribo que não souberam ver o poeta “admirable que en él (Altolaguirre) hubo”, tratando de “consignar al olvido su raro don poético”. (v. 24)

Do mesmo modo que os críticos se referem a *DQ* como um acerto de contas do poeta com os seus desafetos — o que é facilmente comprovado — também é significativa — se não maior — a declaração de amor, essa fratria

com que Cernuda celebra a memória de suas amizades. Além dos poemas já citados, *Del otro lado*, por exemplo, é demonstração suficiente do lugar grandioso que amigos queridos ocupam na sua memória. Nesse mesmo tempo que já eles não podem presenciar, Cernuda trata de construir as memórias dos ausentes a partir do mais simples, mas ao mesmo tempo do que neles é mais exemplar e, portanto, deve ser seguido e imitado nos homens. É assim que se refere, por exemplo, no poema ao amigo Víctor Cortezo que

“sólo su pronta risa
Y simpatía generosa
(...) transformaron e hicieron tolerables
Esos odiosos dias”

referindo-se ao período turbulento da Guerra Civil. Essas memórias isoladas têm poder único como a própria vida do poeta, como o exemplo do soldado estrangeiro de que trata o poema 1936:

“Recuérdalo tú y recuérdalo a otros,
Cuando asqueados de la bajeza humana,
[cuando iracundos de la dureza humana:
Este hombre solo, este acto solo, esta fe sola”. (vv. 1-4)

O poema *Despedida*, emulado pelos primeiros versos do famoso tango argentino⁸¹, trata desse transcorrer do amor no tempo e da inutilidade de

⁸¹ ADIÓS MUCHACHOS (1927). Letra: Cesar Felipe Veldani. Música: Julio César Sanders.

um desejo que não encontra repouso. Amores inconciliáveis, juventude e velhice dividem-se num tempo em que ao primeiro é farta a condição, mas limitada pela inexperiência, e ao segundo, a condição é escassa ou nula, e tem um saber que produz remordimento. Mesmo sentindo-se apartado por sua condição de homem envelhecido, o poeta exorta a que sigam “descuidadamente, / Atrayendo al amor, atrayendo al deseo”. Acima de tudo está a condição de companheiros, pois quem não compartilha amor, não compartilha nada: não podem ser companheiros nunca os que não vivem mediados por esse sentimento. Amor que é a *Pregunta vieja, vieja respuesta*, e que embora sejam antigas, conforme bem encaminha o poema, sua fatal incongruência está em ser sempre quem pergunta aquele que fomos, e quem responde aquele que somos. O amor aí é tratado como um encontro que não sabe a si mesmo e, quando alcança a consciência de si, bebe remorso.

Toda experiência amorosa cernudiana trata de um amor que necessita ser nomeado para não sucumbir à ordem vigente. É também um amor que termina em ferimento; amores interrompidos e que vivem de fragmentos, de pedaços, mas pedaços que são poderosos o suficiente para defender-se da realidade do mundo, tal qual na tradução que Cernuda fez de Hölderlin, o poema *Aplauso de los hombres*:

“¿No es celeste mi corazón, su vida más hermosa

Desde que amo? ¿Por qué en más lo teníais

Cuando más orgulloso y feroz era,

De palabras más rico y más vacío?

Gusta la multitud lo que el mercado precia

Y sólo al violento honra el criado;
En lo divino creen
Únicamente aquellos que lo son.”⁸²

O amor, então, é esse desejo que, transfigurado poeticamente, instaura uma ética do desejo social como um instrumento de luta para o enfrentamento do real. Octavio Paz aborda “as índoles da paixão” em Cernuda:

“La unión amorosa no es una identidad (si lo fuese seríamos más que hombres) sino um estado de (...) perpetuo acordarse. Cernuda siempre afirmó su verdad diferente: ¿vio y reconoció la de los otros? Su obra nos ofrece una respuesta doble. (...) Para amar deberíamos vencer a nosotros mismos, suprimir el conflicto entre deseo y amor — sin suprimir ni al uno ni al otro. Difícil unión entre amor contemplativo y amor activo. Cernuda aspiró a esa unión, la más alta; y esa aspiración señala el sentido de la evolución de su poesía: la violencia del deseo, sin dejar nunca de ser deseo, tiende a transformarse en contemplación de la persona amada. (...) En un poema de Como quien espera el alba (1947) dice: “el amor es lo eterno y no lo amado.”⁸³

Essa constatação de que o que se ama é o amor e não alguém especificamente foi conquistada por esse caráter obsessivo, girando em torno de uma mesma questão, procurando cercá-la por todos os ângulos. Essa descoberta também é consolo para os amores naufragados, e a necessidade

⁸² CERNUDA, L. *Poesía completa*. Ed. cit., p 733.

⁸³ PAZ, O. “La palabra edificante”. In: *Cernuda ante la crítica mexicana*. James Valender. *Op. cit.*, p 118.

de entender o amor como algo que nunca é plenamente realizado. Essa consciência já apresentava antecedentes na poesia de Cernuda. Como bem observa Octavio Paz no mesmo ensaio:

“Quince o veinte años antes había dicho lo mismo, con mayor exasperación: “no es el amor quien muere, somos nosotros mismos”. En uno y otro caso afirma la primacía del amor sobre los amantes pero en el poema de juventud hay una queja implícita: el acento está en el morir del hombre y no en la inmortalidad del amor. La diferencia de tono muestra el sentido de su evolución espiritual: en el segundo texto el amor ya no es inmortal sino eterno y el “nosotros” se convierte en lo “amado”. El poeta no participa: ve. Paso del amor activo al contemplativo. Lo notable es que este cambio no altera la visión central: no son los hombres los que se realizan en el amor sino el amor el que se sirve de los hombres para realizarse. La idea del ser humano como “juguete de la pasión” es un tema constante en su poesía”.⁸⁴

E isso é plenamente justificado pois trata-se da investigação do poeta que, ao tratar de preencher ausências, acaba rendendo culto àquilo que é maior que o ser amado e que, portanto, torna-se presença. Amar o amor torna-se, assim, alimento para a resistência, compreensão e consolo. O amor para Cernuda é a própria compreensão do universo. Desse modo, continua afirmando Octavio Paz:

⁸⁴ *Op. cit.*, p 119.

“Cernuda emplea pocas veces las palabras alma o conciencia para hablar de sus amores; tampoco alude siquiera a sus señas particulares, ni a esos atributos que, como dice vulgarmente, dan personalidad a la gente. En su mundo no reina el rostro, espejo del alma, sino el cuerpo. No se entenderá lo que significa esta palabra para el poeta español si no se advierte que ve en el cuerpo humano la cifra del universo. Un cuerpo joven es un sistema solar, un núcleo de irradiaciones físicas y psíquicas. El cuerpo es surtidor de energía y aún más: es una fuente de “materia psíquica” o mana, sustancia que no es ni espiritual ni física, fuerza que mueve al mundo según los primitivos. Al amar a los cuerpos, no adoramos a una persona sino a una encarnación de esa fuerza cósmica. La poesía amorosa de Cernuda va de la idolatría a la veneración; sufre y goza con esa voluntad de preservar y de destruir lo que amamos en que consiste el conflicto entre deseo y amor — pero ignora al otro. Es una contemplación de lo amado, no del amante. Así, en la conciencia ajena no ve sino su propio rostro interrogante. Esa fue su “verdadverdadera, la verdad de si mismo”. Hay otra verdad; cada vez que amamos, nos perdemos: somos otros. El amor no realiza al yo mismo: abre una posibilidad al yo para que cambie y se convierta. En el amor no se cumple el yo sino la persona: el deseo de ser otro. El deseo del ser.”⁸⁵

Disposto entre o desejo de ser outro e essa ‘aparição cósmica’ dos corpos a que se refere Octavio Paz, está essa contemplação do amor — o contemplar é amar — de Cernuda que entende como a primeira etapa do ato,

⁸⁵ Ibidem, p 120.

conforme em *Lo que al amor le basta*, numa distância que melhor apreende esse corpo “cuyo existir adoras”.

“Este mirar lo amado.

En la fase primeira

Del amor te demoras” (vv. 20-22),

Possuir pelo olhar, entendendo que o culto a esse corpo é sua verdadeira posse, como se afirmasse que gostar é a melhor forma de ter, “A pesar de ti mismo / La edad aún no te exime” (vv. 3-4) de servir a esse Amor. É um amor que ensina a morrer, tal qual vemos em *El amor todavía*, um Amor maiúsculo, uma divindade que se exhibe nos corpos. É uma verdade, aquilo que tem o poder de convencimento. É a verdade que nos impele e nos arrasta, verdade entendida como tudo aquilo que tem o poder de se adonar de nós. É uma verdade que não só liberta, mas também aprisiona: “La paradoja lamentable”, como se lê no verso 25: “Veneno y triaca es a un tiempo”. Assim é o bálsamo venenoso a que nos referimos no título desse capítulo: o que cura e alivia é feito da mesma substância que fere e provoca dor. Em *El amor todavía*, esse paradoxo também está expresso no espelho quando mostra uma velhice que tem o poder de entender, que se contrapõe a juventude, pois só ela triunfa.

Ainda que tratemos esses amores, essa celebração do amor em Cernuda, qualificando-os como espinescidos, pois encerram em ferimento o gozo que porporcionaram, o poeta ciente disso, e por conta disso, mantém um distanciamento espelhado no binômio realidade e desejo ou ficção e memória, para daí escolher o contemplar como prazer maior do amor. É um prazer em

ver e um prazer em aprender, um duplo deleite. Isso vem sendo celebrado desde *Como quien espera el alba* (1941-1944), em que o poema *Los espinos*⁸⁶ é revelador nesse sentido.

Isso a que vimos chamando de contemplação é, para Cernuda, como que uma conquista do saber amar. O poeta já enterrou o tempo e o medo de quando amava na sombra, proibições que enfrentava com desdém, conforme o poema *Amor oculto*⁸⁷, pertencente a *Las nubes*. O amor agora o consagra e, espinescidos e venenosos bálsamos, também entre mito e história, pedem palinódias, como o belíssimo *Epílogo* de *Poemas para un cuerpo* onde alcançamos essa extensão amorosa já num sentido que traz a ideia de lugar; geográfico, portanto.

À Geografia também referem-se todos os poemas cernudianos de amor, porque à terra pertence a carne futura, bem como é a terra desses amados corpos a pátria que o poeta encontrou. Essas geografias refundantes são a única força que pode fazer frente à condição impeditiva do estrangeiro, o que claramente anuncia o jogo de pergunta e resposta de *Contigo*, fragmento X do poema *Poemas para un cuerpo*, presente no poemário anterior a *DQ*, *Con las horas contadas* (1950-1956), onde podemos ler a afirmação desse amor-mundo, esse amor lugar:

⁸⁶ **LOS ESPINOS.** “Verdor nuevo los espinos / Tienen ya por la colina, / Toda de púrpura y nieve / En el aire estremecida. / Cuántos ciclos florecidos / Les has visto; aunque a la cita / Ellos serán siempre fieles, / Tu no lo serás un día. / Antes que la sombra caiga, / Aprende cómo es la dicha / Ante los espinos blancos / Y rojos en flor. Ve. Mira”. CERNUDA, L. *Op. cit.*, 354.

⁸⁷ **AMOR OCULTO.** “Como el tumulto gris del mar levanta / Un alto arco de espuma, maravilla / Multiforme del agua, y ya en la orilla / Roto, otra nueva espuma se adelanta; / Como el campo despierta en primavera / Eternamente, fiel bajo el sombrío / Celaje de las nubes, y al sol frío / Con asfoledos cubre la pradera; / Como el genio en distintos cuerpos nace, / Formas que han de nutrir la antigua gloria / De su fuego, mientras la humana escoria / Sueña ardiendo en la llama y se deshace, / Así siempre, como agua, flor o llama, / Vuelves entre la sombra, fuerza oculta / Del otro amor. El mundo bajo insulta. / Pero la vida es tuya: surge y ama”. CERNUDA, L. *Op. cit.*, p 308.

“¿Mi tierra? / Mi tierra eres tú.

¿Mi gente? / Mi gente eres tú.

El destierro y la muerte

Para mí están adonde

No estés tú.

¿Y mi vida?

Dime, mi vida,

¿Qué es, si no eres tú?”⁸⁸

De igual maneira, *Epílogo* é a memória de um mapa, de um atlas: ponto de partida que, trazido à tona, torna-se ponto de chegada. É o ciclo de um amor que corre simultaneamente ao périplo geográfico. Em *Epílogo* o cenário é *Playa de la Roqueta* que, igualmente revisitada, é também a imagem de um amor que, ao ser contemplado, “Dentro de mí la hallo y revivo”, é como se apresentasse o reconhecimento de uma paisagem. É também um poema palinódico em que o “tormento de amar, antiguo como el mundo, / (...) unos pocos instantes rescatar consiguen”, insiste na idéia de um amor que não deve ser perjurado por sua condição efêmera, já que é a única coisa que ilumina o existir obscuro. Maduro, o retorcimento do que se amou está contido na feitura de um único verso, onde “Todo estuvo pagado, si, todo bien pagado”.

Como já dissemos, *tempo* e *homem*, homem no sentido de antropos, de semelhante, são os temas mais recorrentes de *DQ*. Os poemas *Tiempo de*

⁸⁸ CERNUDA, L. *Op. cit.*, p 478.

*vivir, tiempo de dormir*⁸⁹ e *A propósito de flores*⁹⁰ são exemplares nesse sentido. No primeiro, há a idéia mítica de sono como irmão da morte, poderosa condição em que encontra ocasião “Para aprender la sombra, el sueño”, o que alimenta o encanto de estar vivo. No segundo poema, o que está entre o tempo e o homem corresponde ao poeta e ao mundo, com vantagem do homem e do poeta sobre o tempo e o mundo: quando o homem ama, assiste o “crecer silencioso de las flores” e, ao constatar a morte, não pode lidar com isso sem sarcasmo e passa a conjugar pureza com amargura, que é o que dá lucidez ao homem no tempo, pois o “lírío se corrompe como la hierba mala”. O poeta mostra o homem e ensina ao mundo o que é o tempo:

“(...) el poeta no es puro o amargo únicamente:

Devuelve sólo al mundo lo que el mundo le ha dado,

Aunque su genio amargo y puro algo más le regale.”⁹¹

Cernuda é um grande estrangeiro; estrangeiro que adquire nacionalidades pelo amor que assimila geografias e reinventa o mundo restaurando seus mitos até encontrar o elo em que a ‘pintura’ de *Clearwater*, por exemplo, poema que retrata os desejos do poeta numa única paisagem, tenha os cinco sentidos humanos dos versos de *Málibu*.

Essa acantologia de Cernuda ao tratar o amor, seja ele homoerótico ou frátrio, está presente em toda sua obra e, após *Los placeres prohibidos*, ganha contundência até alcançar o sublime em *DQ*.

⁸⁹ *Idem*, p 532.

⁹⁰ *Idem*, p 523.

⁹¹ *Ibidem*, p 524.

III. CONCLUSÕES

Entendemos, a partir de nossa leitura, que Luis Cernuda compôs os poemas de *DQ* dando-lhes a feitura de *etopeyas* e, para tanto, como estas tratam de caráter e de personalidade, ou seja, dos feitos que são inerentes a cada caráter e que formam personalidades, o poeta lançou mão do recurso mítico, da narrativa que confere grandeza ao que se narra com o intuito de transformá-la em paradigmática e exemplar. E se é de mitos que falamos, é preciso reconstruí-los, já que para narrar é preciso recontar, reconstruir um mito, portanto. E isso se dá por referências imediatas e distantes, ou melhor, a conjugação do agora com o antigo, porque o mito é de alcance universal: introduzi-lo ou abordá-lo é trazer para o assunto uma pré-ciência, um conhecimento prévio para alcançar maior contundência e veracidade ao que se narra, e, também, porque relacionar aquilo que é tratado a um mito é dar-lhe maior legitimidade e força.

Notamos também que a partir daí a noção de ficção é forçada a se deparar com uma dupla biografia: a de quem se conta, o autor daquilo que se conta e, um terceiro modo de biografia que insere o autor mascarado em algum mito. Com o propósito bem definido de denunciar as ‘verdades históricas’, a condução de *DQ* usa de recursos para contrapor história e ficção por meio da mesma estrutura e forma que constrói a ambos. Assim, presta-se a narrativa

mítica para tratar de alguém ou algo que vale a história. O real que se ocupa de ficção pode ser entendido como o desejo que também na ficção — e no sonho — encontra guarida e o contraditório repouso inquieto. Nossa realidade, de igual maneira, também está inserida nesse binômio. Assim como a narrativa mítica dá unidade ao texto, também orienta nosso pensamento formado pelo mito sempre em constante reconstrução. Dessa forma, relacionar-se com o mito, como se relaciona Cernuda, tem três movimentos: apropriação, subversão e revelação. Isso implica em confessar sua origem, a fonte em que bebeu e certo motivo de orgulho ao dialogar com sábios e exilados resistentes de outros tempos. A capacidade de unir elementos poéticos muito diversos, desde o absurdo fatasmagórico até uma cena de uma criança brincando num jardim, mostra não só o poder do mito, mas também a agudeza do olhar do poeta. É também uma escolha platônica e, tal qual Platão em seus diálogos socráticos, arma um jogo entre anacronismo e contemporaneidade, entre paixão e sentimento, expressos pelo uso da linguagem. Trata-se de uma atitude verbal, uma maneira que encontrou para conceber e realizar o poema.

Embora tenhamos nos detido muito pouco sobre alguns aspectos formais dos poemas, ritmo, música, métrica, sabemos que estão presentes na poesia cernudiana. Entretanto, o poeta deixa claro a hierarquização que faz desses recursos, bem como dos seus elementos constitutivos. Há uma variedade muito grande, muita irregularidade também no emprego desses recursos que saltam de poema para poema, todos com o fim de atender o movimento e a configuração que cada tema exige, exigência que é dada também pelo diálogo entre mundo interior e o contingente.

De todo modo, a escolha da palavra obedece a uma sensibilidade que, muitas vezes, não está relacionada com a palavra, mas com uma experiência que carece desesperadamente de nomeação; a palavra, portanto, é o reflexo que tenta traduzir uma certa sensação evocada — vivida e distante — mas que permanece numa memória constitutiva de saberes. A esse reflexo de sensação podemos chamar de palavra poética.

Os poemas de *DQ* podem ser considerados, num primeiro momento, como epístolas, gênero que tem esse caráter de testemunho e exortação em forma poética. Mas Cernuda vai além desse gênero e, ao (re)mitificar a historiografia já consagrada e relacioná-la à historiografia do seu tempo, através dos recursos próprios da poesia, constrói essa poderosa ficção de testemunhos e exemplos em *DQ*, ficção que passa a existir na medida em que se contrapõe e, principalmente, se pergunta acerca do real, do vivido: um poderia ter sido que pergunta ao que foi.

Cernuda falava também deliberadamente para o futuro. Ao inserir a si mesmo no mito, seja como Ulisses ou canto de sereias, ou ainda Enteléquia, afirma, nessa atitude, que somos o desdobramento do próprio mito: o que conta é o que conta. É o duvidar e crer em si mesmo na exata medida em que acreditamos e duvidamos do mito, ou seja, é um existir como se fôssemos mito, pois vivemos e perguntamos. E somos tão críveis quanto inverossímeis.

Uma obra é vingança ou testemunho?

IV. BIBLIOGRAFIA

IV. a. Obras de Luis Cernuda:

CERNUDA, Luis. *La realidad y el deseo*. México: Fondo de Cultura Económica, 1958.

_____, *Antología poética*. Madrid: Alianza, 1977.

_____, *Antología*. Cátedra de poesía de las letras hispánicas.

Selección e introducción de José Francisco Ruiz Casanova. Cátedra, 1998.

<http://www.poesia-inter.net/indexlc.htm> Páginas consultadas em 17.04.2003.

_____, *Poesía completa*. Edición a cargo de Derek Harris y Luis Maristany. Madrid: Siruela, 2005.

_____, "Tres poetas clásicos (Garcilaso de la Vega, Fray Luis de León, San Juan de la Cruz)". In: *Poesía y Literatura I y II*. Barcelona: Seix Barral, 1975.

_____, *Antología*. Edición de José María Capote Benot. Madrid: Cátedra, 2007.

_____, *Epistolario (1924-1963)*. Edición de James Valender. Madrid: Residencia de Estudiantes, 2003.

_____, *Poesía Completa*. Edición de D. Harris y L. Maristany. Barcelona: Seix Barral, 1974.

_____, *Antología Poética. Música Cautiva*. Selección y prólogo de Fernando Ortiz. Sevilla: Fundación El Monte, 2002.

_____, *Las nubes y Desolación de la quimera*. Edición a cargo de Luis Antonio de Villena. Madrid: Cátedra, 1991.

_____, *Poesía y literatura I y II*. Barcelona: Seix Barral, 1975.

IV. b. Obras Gerais:

ACHCAR, Francisco. *Lírica e lugar-comum*. São Paulo: Edusp, 1994.

ADORNO, Theodor W. *Textos escolhidos*. Trad. Flavio Kothe e Guido Antonio de Almeida. Consultoria de Paulo Eduardo Arantes. São Paulo: Nova Cultural, 2000.

AGAMBEN, Giorgio. *Homo Sacer. O poder soberano e a vida*. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

ALONSO, Damaso. "Forma exterior y forma interior en Fray Luis". In: *Poesía española: ensayo de métodos y límites estilísticos*. Madrid: Editorail Gredos, 1966. p 128-184.

AMUSCO, Alejandro Duque. *Cómo se hace un poema. El testimonio de 52 poetas*. Valencia: El Ciervo. Editorial Pre-Textos, 2002.

ANKERSMIT, F. R. *Historia y tropología: ascenso y caída de la metáfora*. Trad. Ricardo Martin Rubio Ruiz. México: Fondo de Cultura Económica, 2004.

ARFUCH, Leonor. *El espacio biográfico: dilemas de la subjetividad*. México: Fondo de Cultura Económica, 2007.

ARISTÓTELES. *Arte poética e arte retórica*. Trad. Antonio Pinto de Carvalho. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1959.

AYALA, Francisco. "¿Para quién escribimos nosotros?". In: *La estructura narrativa y otras experiencias literarias*. Barcelona: Crítica, 1984. p. 181-204.

AZAR, Inês. *La imaginación de lo real en El Quijote*. Recienvenido, Nº13. São Paulo: FFLCH/USP, 2000.

CALVINO, Italo. "A combinatória e o mito na arte da narrativa". In: LUCCIONI, G. et. al. *Atualidade do mito*. São Paulo: Duas Cidades, 1977. p. 75-80.

_____. *Por que ler os clássicos*. Trad. Nilson Moulin. São Paulo: Cia. das Letras, 2001.

CANDIDO, Antonio. *O Estudo analítico do poema*. São Paulo: Humanitas – FFLCH/USP, 1999.

CASTIGLIONE, Baldassare. *El cortezano* (fragmentos). Ed. Mario Pozzi. Trad. Juan Boscán. Madrid: Cátedra, 1994.

EUFRACCIO, Patricio. “Cernuda: entre el regreso y la errancia. Análisis del poema ‘Peregrino’”. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). 1998.

<http://www.ucm.es/OTROS/especulo/numero8/cernuda.html> Páginas consultadas em 11 de novembro de 2007.

_____. “De Ocnos a Sevilla: Cernuda nuestro. Nostalgia, desolación y esperanza”. Universidad Nacional Autónoma de México. 1999.
<http://www.ucm.es/info/especulo/numero13/ocnos.html> Páginas consultadas em 12 de novembro de 2007.

EURÍPIDES. *Bacas: o mito de Dioniso*. Estudo e tradução de Jaa Torrano. São Paulo: Hucitec, 1995.

FERREYRA, Marta Magdalena. “El estallido surrealista en “Un río, un amor” de Luis Cernuda”. Universidad Nacional de Mar del Plata, Argentina.
http://www.educoas.org/portal/bdigital/contenido/rib/rib_1997/articulo6/index.aspx?culture=en&navid=37#!5 Páginas consultadas em 15 de novembro de 2007.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. Trad. Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

_____, *A ordem do discurso*. Trad. Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Loyola, 1996.

_____, *Vigiar e punir*. Trad. Raquel Ramallete. Rio de Janeiro: Vozes, 2005.

_____, “Sobre Édipo” In: *A Verdade e as formas jurídicas*. Rio de Janeiro: PUC. NAU, 1996. p 82-109.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Sete aulas sobre linguagem, memória e história*. São Paulo: Imago, 1998.

GARCÍA PONCE, Juan. “El camino del poeta: Luis Cernuda”. In: *Cernuda ante la crítica mexicana*. México: Fondo de cultura econômica, 1990.

GIDE, Andre. *O imoralista*. Trad. Theodomiro Tostes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

GRACIÁN DANTISCO, Lucas. *Galateo español*. Madrid: Ediciones Atlas. Colección Cisneros, 1943. p 95-99.

GRACIÁN, Baltasar. *El discreto*. Edición de Aurora Egido. Madrid: Alianza, 1997. p 354-366.

GUILLAMON, Julià. *Literaturas del exilio (Buenos Aires)*. Barcelona – Buenos Aires: Sociedad estatal para la acción cultural exterior de España, Seacex y Centro Cultural Recoleta, 2005/2007.

HANSEN, João Adolfo. “O discreto”. In: *Libertinos libertários*. São Paulo: Cia das Letras, 1996. p 77-102.

_____, “Categorias epidíticas da ekphrasis. *Revista USP*, v. 71, São Paulo, 2006. p 85-105.

HAVELOCK, Eric. *Prefácio a Platão*. Trad. Enid Dobránszky. Campinas: Papirus, 1996.

HERÓDOTO. *História*. Trad. Brito Brocca. Livro I. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001.

HOBBSBAWM, Eric. *Era dos extremos: O breve século XX (1914-1991)*. Trad. Marcos Santarrita. São Paulo: Cia. Das Letras, 1997.

JUNG, C. C. *Tipos psicológicos. O problema dos tipos na arte poética*. Petrópolis: Vozes, 1991.

KAVÁFIS, Konstantinos. *Reflexões sobre poesia e ética*. Trad. José Paulo Paes. São Paulo: Ática, 1998.

_____. *Poemas*. Trad. José Paulo Paes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.

_____. *Kaváfis íntegro*. Ensayo, traducción y notas por Miguel Castillo Didier. 2vol. Santiago: Universidad de Chile, 1991.

LAFETÁ, João Luiz. *Figuração da intimidade: imagens na poesia de Mário de Andrade*. São Paulo: Martins Fontes, 1986.

LEÓN, Fray Luis de. *Poesías*. Colección Clásicos Castellanos. Prólogo y notas de Arturo Marasso. Buenos Aires: Angel Strada Editores, 1946.

LEÓN, Fray Luis de. *Antologia poética*. Luiz Antonio de Figueiredo (Org.) Vol. I. São Paulo: Editora Arte & Ciência, 1997.

LLORENS, Vicente. *Estudios y ensayos sobre el exilio republicano de 1939*. Edición de Manuel Aznar Soler. Sevilla: Renacimiento, 2006. p 105-179; p 259-285.

LOPEZ PINCIANO, Alonso. *Philosophia antigua poética*. Edición de Alfredo Carballo Picazo. Madrid: CSIC, 1973. Fragmentos.

LORCA, Federico García. *Libro de poemas*. Introducción y prólogo por Miguel García-Posada. Barcelona: RBA Editores, 1998.

_____. *Antología poética*. México: Editores Mexicanos Reunidos, 1992.

MABREY, María Cristina. *La obra poética de Luis Cernuda: entre mito y deseo*. Madrid: Editorial Pliegos, 1996.

MONTERO, Luis García. *Completamente viernes*. Barcelona: Tusques Editores, 1998.

_____. *La intimidad de la serpiente*. Barcelona: Tusques Editores, 2003.

NAHARRO-CALDERÓN, José Maria. *Entre el exilio y el interior: el “entresiglo” y Juan Ramón Jiménez*. Barcelona: Anthropos, 1994.

NAZÁRIO, Luiz. *Pier Paolo Pasolini: Orfeu na sociedade industrial*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

NEIRA, Julio & BAZO, Javier Pérez. *Luis Cernuda en el exilio. Lecturas de “Las nubes” y “Desolación de la quimera”*. Toulouse: Press Universitaires Du Mirall, 2002.

NUNES, Benedito. *O tempo na narrativa*. São Paulo: Ática, 1995.

PIEPER, Josef. *Sobre los mitos platónicos*. Trad. Claudio Gancho. Barcelona: Editorial Herder, 1984.

PAZ, Octavio. “La palabra edificante”. In: *Cernuda ante la crítica mexicana*. James Valender (org.). México: Fondo de cultura económica, 1990.

PLATÃO. *Diálogos. Menon. Banquete. Fedro*. Trad. Jorge Paleikat. Porto Alegre: Livraria do Globo, 1945.

POUND, Ezra. *ABC da Literatura*. Trad. Augusto de Campos e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2002.

_____. *Poesia*. Trad. Augusto e Haroldo de Campos, Décio Pignatari, José Lino Grünwald e Mário Faustino. Santos: Hucitec/UnB, 1983.

RUIZ, Carlos Silva. *Arte, amor y otras soledades en Luis Cernuda*. Madrid: De la Torre. Madrid, 1979.

SALVADOR, Álvaro. "El impuro amor de las ciudades". In: *La literatura modernista y el espacio urbano*. Madrid: Visor, 2005.

SÁNCHEZ, Federico Escribano y PORQUERAS, Alberto Mayo. *Preceptiva Dramática Española (del Renacimiento y el Barroco)*. Madrid: Editorial Gredos, 1965. p 139-147.

SÁNCHEZ, Pedro A. Cruz. "La realidad y el deseo: una metáfora imposible". Revista Eletrónica de Estudios Filológicos, número 07. Universidad de Murcia, junio 2004. www.tonosdigital.com Páginas consultadas em 12 de dezembro de 2007.

SICOT, Bernard. *Exilio, memoria e historia en la poesía de Luis Cernuda*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2002.

_____. *Quête de Luis Cernuda. Primeras poesías, Ocnos et Variaciones sobre tema mexicano*. Paris: Editions L'Harmattan, 1995.

SOLÍS, Francisco Arias. "La voz de la soledad". <http://www.arrakis.es/~aarias> Páginas consultadas em 20 de agosto de 2006.

SOUZA, Eudoro de. *Mitologia*. Lisboa: Guimarães Editores, 1984.

TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro*. Rio de Janeiro: Vozes, 1997.

TORRANO, Jaa. *O sentido de Zeus. O mito do mundo e o modo mítico de ser no mundo*. São Paulo: Iluminuras, 1999.

- ULACIA, Manuel. *Luis Cernuda: escritura, cuerpo y deseo*. Barcelona: Papel 451/Editorial Laia, 1986.
- VALDÉS, Hernán. *Escritores en el exilio y el exilio de la escritura*. Madrid: Quimera, 25, 1982. p 27-28.
- VALENDER, James. (org.) *Luis Cernuda ante la crítica mexicana*. México: Fondo de Cultura Económica, 1990.
- VALLE-INCLÁN, Ramón Del. *Luces de Bohemia*. Esperpento. Ed. Alonso Zamorra Vicente. Madrid: Espasa Galpe, 1991.
- VIDAL-NAQUET, Pierre. *Mito e tragédia na Grécia antiga*. Trad. Anna Lia Almeida Prado. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- VIEIRA, Maria Augusta da Costa. "Um diálogo ibero-americano: Cervantes, Garret e Machado". *Via Atlântica*, nº 2. São Paulo: Humanitas, FFLCH/USP, 1999. p 160-173.
- VIVES, Juan Luis. *El arte retórica / De ratione dicendi*. Introd. Emilio Hidalgo-Serna. Edición, traducción y notas de Ana Isabel Camacho. Barcelona: Anthropos, 1998. p 03-09.
- WHITE, Hayden. *Trópicos do discurso*. Trad. Alípio Correa de Franca Neto. São Paulo: Edusp, 2001.
- WILLIAMS, Raymond. *Palavras-Chave. Um vocabulário de cultura e sociedade*. Trad. Sandra Guardini Vasconcelos. São Paulo: Boitempo, 2007.
- WINCKELMANN, J. J. *Reflexões sobre arte antiga*. Porto Alegre: Movimento Editora. URGs, 1975.
- ZAMBRANO, María. "El exiliado". In: *Los bienaventurados*. Madrid: Siruela, 2004. p 29-44.

ZULETA, Emilia de. *Cinco poetas españoles: Salinas, Guillén, Lorca, Alberti, Cernuda*. Madrid: Editorial Gredos, 1971.

III. c. Dissertações e Teses:

ABRAHÃO, Jussara Zottmann. *Tradução comentada de Discourses on Art de Sir Joshua Reynolds*. Dissertação de mestrado. FFLCH/USP. Filosofia. Orientador: Leon Kossovitch. São Paulo, 2002.

ALVES, José Helder Pinheiro. *A representação do tempo na poesia de Mario Quintana*. Tese de doutorado. FFLCH/USP. Literatura brasileira. Orientador: Alcides Celso Oliveira Villaça. São Paulo, 2000.

ANDRADE, Gênese. *Imagens eloqüentes: A escritura plástica de poetas e artistas latino-americanos*. Tese de doutorado. FFLCH/USP. Letras modernas: espanhol. Orientador: Jorge Schwartz. São Paulo, 2001.

BELMONTE, Blas Jesús González. *La lírica tradicional y el flamenco en la poesía de Federico García Lorca*. Dissertação de mestrado. FFLCH/USP. Letras modernas: espanhol. Orientador: Maria de la Concepción Piñero Valverde. São Paulo, 2004.

BORGES, Anderson de Paula. *Sobre os limites da sensação na questão da definição de conhecimento no TEETETO*. Dissertação de mestrado. FFLCH/USP. História. Orientador: João Vergílio Gallerani Cuter. São Paulo, 2003.

BRESIGHELLO, Mario. *Valentina: desideri in forma di nuvole*. Dissertação de mestrado. FFLCH/USP. Letras modernas: italiano. Orientador: Andrea Lombardi. São Paulo, 2004.

DIAS, Maurício Santana. *Lavorare stanca: O projeto impossível de Cesare Pavese*. Tese de doutorado. FFLCH/USP. Teoria literária e literatura comparada. Orientador: Aurora Fornoni Bernardini. São Paulo, 2002.

FALEIROS, Álvaro Silveira. *Tradução e significância nos Caligramas de Apollinaire: o espaço gráfico, o metro e a textura fônica*. Tese de doutorado. FFLCH/USP. Letras modernas: francês. Orientador: Mário Laranjeira. São Paulo, 2003.

FERRAZ NETO, José. *Walter Benjamin: O olhar que vê sem ser visto*. Tese de doutorado. FFLCH/USP. Filosofia. Orientador: Olgária Matos. São Paulo, 2003.

GOUVÊA, Leila Vilas-Boas. *Pensamento e lirismo puro na poesia de Cecília Meireles*. Tese de doutorado. FFLCH/USP. Literatura brasileira. Orientador: Alcides Villaça. São Paulo, 2003.

KAWANO, Marta. *A Linguagem dos homens e a linguagem de Deus*. Dissertação de mestrado. FFLCH/USP. Filosofia. Orientador: Luiz Henrique Lopes dos Santos. São Paulo, 2000.

MÉLEGA, Maria Pelella. *Estados de mente poéticos: o processo de criação de Eugenio Montale*. Tese de doutorado. FFLCH/USP. Teoria literária e literatura comparada. Orientador: Homero Freitas de Andrade. São Paulo, 2004.

MISKOLCI, Richard. *Thomas Mann, o artista mestiço*. Tese de doutorado. FFLCH/USP. Sociologia. Orientador: José Carlos Bruni. São Paulo, 2001.

MOTTA, Kary Alessandra. *Elementos narrativos e tensivos para a abordagem da apreensão estética*. Dissertação de mestrado. FFLCH/USP. Linguística. Orientador: Luiz Augusto de Moraes Tatit. São Paulo, 2003.

NASCIMENTO, Cristiane Maria Rebello. *A doutrina de pintura antiga de Francisco de Holanda*. Tese de doutorado. FFLCH/USP. Filosofia. Orientador: Leon Kossovitch. São Paulo, 2002

PEREIRA, Marinê de Souza. *Antonin Artaud: da palavra ao ato*. Dissertação de mestrado. FFLCH/USP. Filosofia. Orientador: Marilena Chauí. São Paulo, 2004.

SANTORO, Elisabetta. *Guido Boggiani: sulle orme dell'altro*. Dissertação de mestrado. FFLCH/USP. Letras modernas: italiano. Orientador: Andrea Lombardi. São Paulo, 2002.

SKROCK, Everaldo. *Percepção e linguagem em George Berkeley*. Tese de doutorado. FFLCH/USP. Filosofia. Orientador: Luiz Henrique Lopes dos Santos. São Paulo, 2000.

STEIN, Sofia Inês Albornoz. *A construção da linguagem e do mundo: aproximações entre as obras de Carnap e Quine*. Tese de doutorado. FFLCH/USP. Filosofia. Orientador: Caetano Ernesto Plastino. São Paulo, 2002.

VILLA, Dirceu. *Lustra de Ezra Pound: tradução, estudo e notas*. Dissertação de mestrado. FFLCH/USP. Letras modernas: inglês. Orientador: John Milton. São Paulo, 2003.