UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LÍNGUA ESPANHOLA
E LITERATURAS ESPANHOLA E HISPANO-AMERICANA

JOSENILDES DA CONCEIÇÃO FREITAS

Jardín cerrado: um trânsito para a identidade

São Paulo
2015
Versão corrigida

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LÍNGUA ESPANHOLA
E LITERATURAS ESPANHOLA E HISPANO-AMERICANA

Jardín cerrado: um trânsito para a identidade

Josenildes da Conceição Freitas

Dissertação 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, para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientadora: Profa. Dra. Valeria De Marco

De acordo:

São Paulo
2015
Versão corrigida

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Josenildes da Conceição Freitas

Jardín cerrado: um trânsito para a identidade

Dissertação 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, para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientadora: Profa. Dra. Valeria De Marco

Aprovada em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

A minha mãe e a minha irmã.

AGRADECIMENTOS

À Profa. Dra. Valeria De Marco, meu sincero agradecimento pela oportunidade, pela paciência, pela orientação e pelos ensinamentos que muito contribuíram para o meu crescimento acadêmico e pessoal.

À Profa. Dra. Ana Lúcia Trevisan e à Profa. Dra. Margareth Santos, pelas recomendações de leitura durante o exame de qualificação de mestrado, as quais foram fundamentais para o prosseguimento deste estudo.

Aos colegas do grupo de estudos sobre o exílio republicano espanhol, particularmente a Karina Arruda Cruz e Ivan Martucci Fornerón, pelas contribuições e conhecimentos compartilhados.

Ao Prof. Dr. José Domínguez Caparrós, pela atenção e pelas informações enviadas por correio eletrônico, as quais contribuíram para ampliar meus conhecimentos referentes à métrica espanhola.

Aos funcionários do DLM e às bibliotecárias da Biblioteca Florestan Fernandes.

A Solange Chagas Munhoz, pelo apoio, pelo companheirismo, pelas aprendizagens e pelas palavras de incentivo nos momentos cruciais da elaboração deste trabalho.

A minha família, pelo carinho e pela compreensão.

RESUMO

FREITAS, J. C. ***Jardín cerrado***: um trânsito para a identidade. 2015. 154 f. Dissertação (Mestrado) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

Este trabalho propõe-se a examinar a obra *Jardín cerrado* (1946) de autoria do poeta espanhol Emilio Prados, exilado no México. Tem por objetivo apontar o “jardín cerrado” como um território de busca da identidade do sujeito lírico, onde se realiza um deslocamento simbólico que é associado ao processo de elaboração poética. O trabalho constrói-se a partir da análise de sete textos poéticos, na sequência dos livros que compõem a obra, e pretende analisá-los sob o signo do trânsito que marca a experiência do exílio republicano espanhol para delinear a proposta de uma poética do escritor.

Palavras-chave: Emilio Prados. Exílio republicano espanhol. Exílio. Literatura espanhola do exílio. Poética. Identidade.

RESUMEN

FREITAS, J. C. ***Jardín cerrado***: un tránsito hacia la identidad. 2015. 154 f. Dissertação (Mestrado) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

Esta tesina se propone a estudiar la obra *Jardín cerrado* (1946) de autoría del poeta español Emilio Prados, exiliado en México. Su objetivo es mostrar el “jardín cerrado” como un territorio de búsqueda de la identidad del sujeto lírico, en el que se realiza un desplazamiento simbólico que se asocia al proceso de elaboración poética. Este estudio se construye a partir del análisis de siete textos poéticos según la secuencia de los libros que constituyen la obra y pretende analizarlos bajo el signo del tránsito que marca la experiencia del exilio republicano español para delinear la propuesta de una poética del escritor.

Palabras-clave: Emilio Prados. Exilio republicano español. Exilio. Literatura española del exilio. Poética. Identidad.

ABSTRACT

FREITAS, J. C. *Jardín cerrado*: a passage to identity. 2015. 154 f. Dissertação (Mestrado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

The proposed study aims to examine the literary work *Jardín cerrado* (1946) written by the Spanish poet Emilio Prados, exiled in Mexico. It aims to define “jardín cerrado” as a search territory of the identity of the lyrical subject where there is a symbolic displacement associated to the process of poetic creation. The study builds on the analysis of seven poetic texts presented according to the sequential books which compose the work. The study intends to analyse them under the image of the passage that describes the experience of the Spanish republican exile to outline the author's poetic proposal.

Keywords: Emilio Prados. Spanish Republican exile. Exile. Spanish exile literature. Poetic. Identity.

SUMÁRIO

Introdução.....	10
Emilio Prados: vida e obra.....	11
<i>Jardín cerrado</i>	18
1 “Jardín perdido”: a ruptura e o extravio	21
1.1 “Rincón de la sangre”	23
1.2 “Bajo la alameda”	40
1.3 “Mi universo”	55
2 “El dormido en la yerba” : a busca da identidade através da escrita poética.....	68
2.1 “Tres tiempos de soledad”	69
2.1.1 Primeira parte: o “cuerpo” edificado.....	75
2.1.2 Segunda parte: a letra “abandonada”	94
2.1.3 Terceira parte: a “letra perseguida”	102
3 “Umbrales de sombra”: o “sueño” e a morte.....	113
3.1 “Mitad de la sangre”	114
3.2 “Invitación a la muerte”	122
4 “La sangre abierta”: a comunhão com o universo.....	134
4.1 “El cuerpo en el alba”	135
Considerações finais	146
Referências	148

Introdução

A partir da análise de poemas publicados na obra *Jardín cerrado* (1946) de autoria do poeta exilado espanhol Emilio Prados, o presente estudo aponta no sujeito lírico um movimento de busca da própria identidade. O “jardín cerrado” afigura-se como um espaço restrito em que se realiza um deslocamento metafórico de ida e retorno em direção a um “yo” que representa o processo de elaboração poética.

O trânsito ou deslocamento assinalado nos poemas selecionados remete à vida de Emílio Prados, autor que, como muitos outros intelectuais espanhóis, exilou-se após a derrota dos republicanos na Guerra Civil Espanhola. Portanto, para o desenvolvimento das análises propostas não se pode descartar uma reflexão sobre essa dura experiência à qual Prados foi submetido. *Jardín cerrado* é uma das obras de maior relevo do poeta escritas no México e em seus poemas é possível rastrear a condição dos indivíduos afetados por essa tragédia: suas inquietações, expectativas e receios.

Com vistas a obter uma compreensão mais integrada das noções que norteiam esse estudo, optou-se por dividir o exame da obra em quatro capítulos cuja ordem de apresentação respeitará a sequência dos quatro livros que a compõem. O *corpus* analisado constitui-se de sete poemas representativos de *Jardín cerrado*.

O primeiro capítulo detém-se nos poemas “Rincón de la sangre”, “Bajo la alameda” e “Mi universo”, extraídos de “Jardín perdido”, primeiro livro da obra. Nele, o “jardín cerrado” é apresentado como um lugar de subjetividade, uma natureza com a qual o sujeito lírico se identifica e da qual se sente ao mesmo tempo distanciado.

O segundo capítulo desenvolve-se a partir da análise de “Tres tiempos de soledad”, maior poema do segundo livro, denominado “El dormido en la yerba”. A escolha de apenas um texto poético deve-se ao fato de ele abarcar todos os temas considerados essenciais do livro, como a noite, a sombra e a solidão que, embora presentes no livro anterior, ganham aqui outra dimensão.

O terceiro capítulo detém-se nos poemas “Mitad de la sangre” e “Invitación a la muerte”, extraídos do penúltimo livro, intitulado “Umbrales de sombra”. Concentra-

se na elaboração do tema da morte, apresentado como desdobramento do tema do “sueño”, da noite, da obscuridade.

O quarto capítulo é dedicado à análise de “El cuerpo en el alba”, poema conclusivo de *Jardín cerrado* e encontrado em seu último livro, intitulado “La sangre abierta”. A partir de sua leitura, este estudo aponta no tema da morte a reafirmação de um desejo de perpetuação do ser e de comunhão com o universo. Nesse capítulo, assinala-se a conquista de uma condição libertadora almejada pelo sujeito lírico e, ao mesmo tempo, recompensadora de sua busca. Os deslocamentos aludidos no *corpus* analisado se reiteram como um trânsito em direção à própria identidade, cuja percepção se constrói no processo de criação poética.

Emilio Prados: vida e obra

Emilio Prados Such nasceu em Málaga em 04 de março de 1899. Seu pai, Emilio Prados Navero, era proprietário de uma reconhecida fábrica de móveis e sua mãe, Josefa Such Martín, era uma mulher dedicada ao lar¹. A favorável posição econômica de sua família permitiu ao poeta uma sólida formação cultural e intelectual para a qual contribuiu sua passagem, como aluno, pela Institución Libre de Enseñanza (ILE)², inicialmente no Grupo de Niños, onde haviam estudado personalidades como Antonio Machado, e posteriormente na Residencia de Estudiantes.

As práticas educativas desenvolvidas na mencionada instituição, situada em Madri, eram guiadas pelo modelo de pedagogia “activa” proposto por Francisco Giner de los Ríos e fundamentado nos postulados krausistas³. Esse modelo visava propiciar uma aprendizagem autônoma, um conhecimento intuitivo da realidade.

¹ O interesse de sua mãe pelas atividades do espírito contribuiu para a educação de Prados e dos seus dois irmãos Miguel e Inés (BLANCO AGUINAGA, 1963, p. 15).

² Neste trabalho, a Institución Libre de Enseñanza é mencionada pelo nome ou pela sigla ILE.

³ O Krausismo foi uma doutrina criada pelo filósofo alemão Karl Christian Friederich Krause (1781-1832), defensor do “racionalismo armónico”, pensamento que entende a humanidade como uma sociedade unificada cujas partes se relacionam de forma orgânica com um todo. A doutrina se propaga pela Europa no século XIX e é introduzida na Espanha por Julián Sanz del Río, um catedrático de Filosofia que estuda na Alemanha, onde tem seu primeiro contato com os postulados

Na “pequeña Residencia” ou “Residencia de niños”, como era conhecido o Grupo de Niños, entendido como um período ou etapa de formação educacional precedente à cursada na Residencia de Estudiantes e onde Prados ingressa em 1914, o escritor tem aulas de Botânica e Biología e se deleita com as frequentes visitas ao Museo de Ciencias. Também estuda História, faz suas primeiras leituras filosóficas e lê textos clássicos da cultura greco-latina e da literatura espanhola. Conhece expoentes da poética francesa, como Mallarmé, Gide e Valéry, começa a interessar-se pela poesia “arábigo-andaluza” e inicia uma relação de amizade com Juan Ramón Jiménez, poeta que exerceu grande influência em sua vocação literária⁴.

Cabe acrescentar que a Institución Libre de Enseñanza, diferentemente das demais instituições oficiais de ensino da época, era laica. Uma de suas principais preocupações era “la dignificación del trabajo”, do ofício solitário; um sentido moral que marca a mentalidade de Prados e sua atuação literária:

En un país donde no hay mucha elocuencia, muchas tertulias de café, mucha palabrería, en donde a las mejores cabezas se les va, como dice el pueblo, la fuerza por la boca, la Institución preconiza el trabajo callado, el trabajo personal, modesto, sin alharacas, y este tipo de actividad es algo que tiene que atraer mucho a Prados, porque corresponde absolutamente con su carácter (SANCHIS-BANÚS, 1987, p. 37).

Entre 1918 e 1919, Prados encontra-se na Residencia de Estudiantes, é um dos alunos universitários do primeiro ano do curso de Ciencias Naturales. De acordo com Blanco Aguinaga, nessa época, o “cómo y el porqué de las actividades de la

krausistas (LÓPEZ MORILLAS, 1956). Conforme essa doutrina, a plenitude vital resulta “del conocimiento racional de Dios”; algo que permite “una noción adecuada del mundo y de la humanidad”. O “yo” corresponde a uma essência finita que aspira ou “postula una esencia superior, infinita, fundamento de todas las esencias finitas y fuente de toda realidad”. Essa essência superior é denominada “*Wesen*” e pode ser traduzida por “*Ser absoluto o Dios*”. O “sistema krausista es, propiamente hablando, una *Wesenlehre* o Teoría del Ser” (LÓPEZ MORILLAS, 1956, p. 33 e 37). Seus fundamentos humanísticos norteiam as práticas pedagógicas da Institución Libre de Enseñanza. Segundo Francisco Chica (1994, p. 25), conhecido estudioso da obra de Emilio Prados, essa doutrina filosófica projeta-se na obra de Unamuno, Antonio Machado, Juan Ramón e ainda na de outros poetas da Residencia de Estudiantes, como Prados, Moreno Villa e Lorca.

⁴ Juan Ramón Jiménez passou certo tempo na Residencia de Estudiantes como “huésped mayor” (SANCHIS-BANÚS, 1987, p. 40). Não foi aluno da “Residencia de Niños”, tampouco professor, mas conheceu Emilio Prados nesse lugar (BLANCO AGUINAGA, 1963, p. 15).

Naturaleza le intrigan más que nunca, la ciencia va a acercarle a la Verdad que anhela” (BLANCO AGUINAGA, 1963, p.15). Na Residencia, une-se à mentalidade literária da Espanha revolucionária, representada por escritores como Manuel Altolaguirre, Moreno Villa, Jorge Guillén, León Felipe, Federico García Lorca e outros, além de conhecer artistas como Salvador Dalí e Luis Buñuel.

Desde muito jovem, Emilio Prados sofria de bronquiectasia, doença pulmonar que lhe provocava sérias crises (conhecidas como hemoptises), obrigando-o, inclusive, a interromper os estudos na Residencia para submeter-se a tratamento médico. Em uma dessas crises, sua família decide enviá-lo à Suíça acompanhado de seu irmão para ser internado em uma clínica localizada em Davos Platz, de onde sai praticamente um ano depois com a saúde restabelecida.

Durante sua estadia em Davos Platz em 1921 o autor começa a escrever poesia (SANCHIS-BANÚS, 1987, p. 43). A morte e a solidão vivenciadas no ambiente são assuntos que terminam por interessar ao poeta⁵. Em relação a esse período, Blanco Aguinaga e Antonio Carreira observam:

Este año pasado a orillas de la muerte en extraña y remota contemplación de la Naturaleza y del vivir y morir de los otros pacientes, es de radical importancia en la vida de Prados. Convive en Davos con muchos de los enfermos de sanatorio; acompaña a más de uno a bien morir; entra de vez en cuando en los juegos morbosos con que los pacientes se distraen de la agonía; pero se acentúa su tendencia a la soledad. Parecen sin fin las horas que vive paseando y leyendo: Baudelaire, Verlaine, algunos de los narradores rusos entonces tan difundidos (Tolstoi, Gógol, Turguéniev, Chéjov...). Continua e intensa es la *meditatio mortis*, no sólo según lo recordaba el poeta, sino según lo revelan las partes del ya citado *Diario íntimo* escritas en Davo Platz (BLANCO AGUINAGA; CARREIRA, 1999, p. 25-26).

Restabelecido, Prados retorna à Málaga. O poeta não dá continuidade à carreira de Ciencias Naturales, definitivamente interrompida devido a um

⁵ Blanco Aguinga e Antonio Carreira informam: “Cuando le anuncian por fin su curación, conoce ya lo que va a ser: ha nacido el poeta de la intimidad con la muerte” (BLANCO AGUINAGA; CARREIRA, 1999, p. 27).

desentendimento com um dos catedráticos da Residencia⁶. Tenta estudar Farmácia na Universidad de Sevilla, mas abandona o curso em pouco tempo. Da sua cidade natal, parte em 1922 para a Alemanha com o objetivo de estudar Filosofia na ilustre Universidade de Friburgo, por onde transitaram renomados pensadores como Husserl e Heidegger (SANCHIS-BANÚS, 1987, p. 44-45).

Nessa mesma época, Miguel Prados, irmão do poeta, está especializando-se em psiquiatria na Alemanha. Ambos aproveitam para viajar juntos e, em Paris, conhecem Picasso, entram em contacto com novas tendências artísticas daquele momento⁷:

Estamos en una Europa en la que acaba de levantarse al Este lo que todavía parece ser una aurora roja, en la que Alemania está sacudida por las convulsiones del pre-nazismo, en una Europa conmovida hasta sus cimientos por las consecuencias de la terrible matanza que fue la guerra europea, y en donde se está creando lo que será el arte de nuestra época (SANCHIS-BANÚS, 1987, p. 45).

Após a estadia de um ano na Alemanha, Prados retorna à Madri, “se ahoga en el mundillo literario en el que se mueve” (SANCHIS-BANÚS, 1987, p. 46) e um tempo depois regressa a Málaga⁸. Em sua cidade natal o poeta é presenteado pelo pai com uma tipografia que, a princípio, recebe o nome de Imprenta Sur e, posteriormente, passa a ser conhecida como revista e editora *Litoral*.

Na Imprenta Sur, Prados publica seus primeiros livros de poesia como *Tiempo: veinte poemas en versos* (1925), *Canciones del farero* (1926) e *Vuelta*

⁶ Sobre o desentendimento de Prados com o mencionado catedrático da Residencia de Estudiantes Carlos Blanco Aguinaga comenta: “Siempre retraído, como protegiéndose del mundo con esa peculiar timidez suya, que le permite, tarde o temprano, negarse a lo que los demás quieren imponerle, Prados encuentra pronto la oportunidad ya deseada de abandonar las aulas: entrega un día unos detalladísimos dibujos de una planta; el catedrático se permite dudar que sea obra suya. No le hace falta más a Prados: surge una discusión violenta, se niega luego el estudiante a pedir disculpas y abandona, oscuro y lejano dentro de sí, la carrera de Ciencias Naturales” (BLANCO AGUINAGA, 1963, p. 15).

⁷ Sanchis-Banús acrescenta que além de conhecer Picasso, o poeta malaguenho “conoce también, respira, o percibe, las corrientes que luego desembocarán en el surrealismo, que Prados acogerá con entusiasmo” (SANCHIS-BANÚS, 1987, p. 45).

⁸ Prados sente-se incomodado com comentários de Moreno Villa acerca da sua produção poética e decide retornar à sua cidade natal. Sobre o seu retorno à Málaga nessa época, isto é, em 1924, Sanchis Banús faz a seguinte observação: “Prados hace entonces una cosa que ha hecho con mucha frecuencia, y que no es huida, no es una escapatoria, es un regreso a los orígenes, un regreso a las fuentes. Prados se marchó. Cuando no está de acuerdo se marcha. Se marcha a Málaga, a *hacer lo suyo*, como él dice” (SANCHIS-BANÚS, 1987, p. 46).

(1927). Trabalha certo tempo com Manuel Altolaguirre na direção da revista *Litoral*, na qual são divulgados textos dos poetas representantes da literatura espanhola de vanguarda.

Após uma década sem publicar, durante a Guerra Civil Espanhola o autor dá a conhecer os poemas *El llanto subterráneo* (1936), *Llanto en la sangre: romances 1933-1936* (1937) e *Cancionero menor para los combatientes* (1936-1938). De acordo com estudiosos, nessas obras sua poética adquire novas nuances:

fueron libros compuestos con intención de colaborar en el combate social y luego en la guerra al lado de quienes, en el sentir de Prados, estaban en su derecho de proponer un mundo mejor o de defender sus pobres derechos en el que estaba vigente. (DÍAZ DE GUEREÑU, 2000, p.52).

À época do bombardeio que afeta sua cidade natal, Prados passa a viver em Madri, onde acaba residindo com integrantes da Alianza de Intelectuales Antifascistas como Rafael Alberti, María Tereza León, Miguel Alberti, Bergamín, Maria Zambrano, León Felipe, Serrano Plaza e outros. Ali trabalha ativamente em prol da causa republicana (BLANCO AGUINAGA; CARREIRA, 1999, p. 48). Na cidade, ocupa-se ainda com as atividades culturais do Quinto Regimiento (unidade organizada pelos comunistas), atua no Socorro Rojo Internacional (SRI) e nas emissões da Radio Madrid (SANCHIS-BANÚS, 1987, p. 73). Sobre sua atuação literária nessa época, Díaz de Guereñu informa:

Al estallar La Guerra Civil, sus ideas le llevaron a una intensa actividad cultural en defensa de La República: compuso libros de poesía de combate, recopiló antologías de idéntica intención y participó en la dirección de la revista *Hora de España*. (DÍAZ DE GUEREÑU, 2000, p. 25)

Hora de España era uma revista cultural do governo, tinha grande difusão entre os intelectuais e no exterior. Nela, Emilio Prados começa a trabalhar juntamente com Maria Zambrano em Valencia. Com o acirramento da guerra e a transferência do governo republicano para a cidade, o poeta e outros intelectuais

mudam-se para esse lugar onde o escritor “termina, para no morirse de hambre, en un hospicio de la asistencia pública” (SANCHIS-BANÚS, 1987, p. 74). Para ajudá-lo, Manuel Altolaguirre organiza a publicação do seu livro *Llanto en la sangre*, obra que “saca a Prados de la miseria” (p. 75). Assim, o governo termina por oferecer-lhe um emprego no Ministerio de Instrucción Pública, mais precisamente na mencionada revista.

Com o término da guerra, o poeta cruza a fronteira em um “tren de trilita”⁹ e, ao chegar à França, é levado pela Embaixada do México a Paris, de onde embarca definitivamente para a Cidade do México em 1939. Ao chegar à capital mexicana, passa uma rápida temporada na residência de Octavio Paz e, posteriormente, muda-se para o edifício situado à “calle de Lerma, 265” (BLANCO AGUINAGA; CARREIRA, 1999, p. 52), onde sobrevive com modestos recursos financeiros provenientes do trabalho exercido no exílio e dos cheques recebidos de seu irmão Miguel que, naquela época, residia no Canadá.

Na Cidade do México, além de trabalhar e colaborar com editoras como Séneca e Cuadernos Americanos, ao lado de compatriotas exilados, como Bergamín e José Gaos, o escritor ainda trabalhou como uma espécie de mentor¹⁰ no Instituto Luis Vives, colégio fundado pelos refugiados espanhóis.

Costuma-se apontar o exílio como o período mais intenso e produtivo da poética do escritor malaguenho. Nessa época, foram publicadas obras como *Memorial del olvido* (1940), *Mínima Muerte* (1944), *Jardín cerrado* (1946), *Antología* (1954), *Río natural* (1957), *Circuncisión del sueño* (1957), *La piedra escrita* (1961) e *Signos del ser* (1962) (BLANCO AGUINAGA; CARREIRA, 1999, p. 70).

Na relação de Emilio Prados com a palavra nota-se uma preocupação com as gerações futuras, de deixá-las a par do seu momento histórico, dos acontecimentos de então, e que está presente na escrita dos intelectuais do exílio. O escritor sentia-se portador de um legado a ser transmitido em sua produção poética.

Além de ter sofrido aquela tragédia, que prejudicava a recepção de suas obras, durante toda sua existência, o poeta foi acometido por graves enfermidades e

⁹ Um trem de explosivos.

¹⁰ Ocupava-se dos alunos durante os recreios, excursões etc. (SANCHIS-BANÚS, 1987, p. 85).

internado várias vezes. Seus temores em relação às restrições impostas a sua condição de exilado e à própria saúde física inquietavam-no. Receava não conseguir deixar para a posteridade a sua produção literária ou que esta fosse relegada ao esquecimento.

Tais preocupações aparecem claramente no trecho de determinada carta de Emilio Prados, já residente no México, enviada a seu amigo Sanchis-Banús, um espanhol exilado, posteriormente naturalizado na França, estudioso da obra do poeta. Nessa época, Banús lecionava na Sorbonne e pretendia escrever sobre o escritor malagueño, de quem recebe a mencionada carta datada de 5 de abril de 1960:

El hombre está necesitado y yo, por ser hombre lo sé y siento igualmente. No veo la palabra en nadie y yo creo que no la tengo para lo que quiero. Me veo, como a vista de pájaro con mis semejantes. Y, aquí sí, como español, responsable de todo ¡como enfermo de nada! Esta situación hace que mire uno hacia atrás, con los ojos del momento en que está viviendo. Y ¡qué catástrofe interna! Ya sabes a lo que me refiero. ¡Este afán! Y este saber que no has cumplido. Y... no hay tiempo. Eso es terrible. Evítalo tú si puedes. Por eso, hermano, tírate a fondo con los ojos abiertos y tira las patas por alto y mándalo todo al demonio. Pero exponte a perder el juicio (ya lo sabes por no sé quién). Esta es la única manera de *sentirse vivir* que es lo que nos piden y debemos. Yo no puedo hacerlo. Si me fuera a morir y me preguntaran, diría que volvería si pudiera a vivir – para enmendar ciertas cosas – mi misma vida. [...] Y pienso los anillos o el año o los meses o ¿quién sabe? de vida que me queda. ¿Habrà tiempo? ¿Vendrà la palabra necesaria? ¡Eso es todo! (BANÚS SANCHIS; PRADOS, 1995, p. 281, grifo do autor)

A urgência em fazer uso da palavra reitera-se em trechos semelhantes encontrados nessa carta de 1960 e em outras remetidas por Prados ao professor da Sorbonne e evidencia sua preocupação com o tempo, que também seria motivada por seus temores em relação a sua saúde física:

Al llegar a los 30 más o menos: ¡la crisis!... Tú, y otros, al llegar a los 40 más o menos: ¡la crisis! Y yo, y otros, al llegar a los 60 más o menos: ¡la crisis! Pero la mía es más dura. Por eso vete preparando desde hoy en tu trabajo, aplicando lo que en tu libro dices sobre los desterrados [...] Tú tienes mucho que hacer. [...] Lo que dé al

hombre mejor eso es lo que tenemos que hacer. Yo sé (en cuanto a lo de España) que lo que importa es nuestra labor, nuestro trabajo (BANÚS SANCHIS; PRADOS, 1995, p.280).

Em 24 de abril de 1962, aos 63 anos, Emilio Prados falece vítima da enfermidade pulmonar que o atormentou durante toda a vida. Naquele momento, dedicava-se à escrita de *Cita sin límites*, última obra do autor.

Jardín cerrado

A obra *Jardín cerrado* foi publicada em 1946, no México, pela editora Cuadernos Americanos que, na ocasião, era dirigida por Juan Larrea e possuía uma revista com o mesmo nome, além de uma coleção de livros (DÍAZ DE GUEREÑU, 2000, p. 22).

Apesar de não ter contado ainda com o devido reconhecimento da crítica literária, *Jardín cerrado* é apontada por muitos estudiosos da literatura espanhola como a primeira obra de repercussão de Prados¹¹ e remete a um momento particular do autor, quando a tragédia do exílio passa a imprimir “un nuevo sello a su poesía” (SANCHEZ VÁZQUEZ, 2008, p.15). A riqueza expressiva captada nos poemas que reúne contribui para que a apontem como o trabalho que revela um maior amadurecimento do autor e de sua sensibilidade literária.

A obra estrutura-se em quatro livros intitulados “Jardín perdido”¹², “Dormido en la yerba”, “Umbrales de sombra” e “La sangre abierta”. Estes se subdividem em conjuntos de poemas organizados em sequência numérica e associados a uma

¹¹ Ao falar sobre a obra de Emilio Prados, Sanchis-Banús observa: “Todos los lectores de Prados, prácticamente, coinciden en pensar que *Jardín cerrado* es la cumbre de esta obra –aunque luego cada cual pueda tener afición especial a otros libros o a otros momentos–. En todo caso, es el libro de Prados que tuvo más resonancia cuando se publicó en Méjico, en 1946; resonancia en América; en España menos, porque en aquel momento la obra de Prados estaba prohibida en España, de manera que no la pudo leer todo el mundo; pero en fin, se leyó y se comentó ese libro” (SANCHIS-BANÚS, 1987, p. 9).

¹² Utiliza-se neste trabalho a convenção adotada por Carlos Blanco Aguinaga e Antonio Carreira (1999) ao referir-se aos quatro livros de *Jardín cerrado* no “Prólogo” às Poesías Completas de Emilio Prados. Os livros, assim como os títulos de suas subdivisões internas e poemas, são citados entre aspas.

espécie de título temático. Reúnem composições poéticas que remetem à tradição lírica espanhola, como *coplas*, *romances* e *canciones*; embora, em seu aspecto formal, suponham-se adaptações daquela tradição a novas exigências que configuram a lírica contemporânea e a própria poética do exílio.

Na poética de *Jardín cerrado*, sugere-se uma retomada de concepções referentes ao fazer artístico que tiveram vigor na Europa entre o século XIX e XX. A disposição do texto poético aparece profundamente imbricada com seu assunto, manifesta-se como um recurso expressivo que lhe agrega significados¹³. Atribui-se a Prados uma inclinação pela arte expressionista; conforme se insinua na relação entre arquitetura e sentidos dos seus poemas em cuja materialidade se assinala uma sintonia com o assunto poético. Tal característica corrobora com noções defendidas por Wassily Kandinsky, um reconhecido pintor do Expressionismo e teórico das artes. Para Kandinsky, em uma obra de arte a aparência formal deve manifestar-se como expressão de uma necessidade interna¹⁴ ou de uma “ressonância interior” (KANDINSKY, 1996, p. 142).

A natureza é descrita como uma mata obscura cujas espécies vegetais configuram-se como elementos simbólicos associados à subjetividade. Sua flora não apenas alude à recordação, mas aprofunda ainda “uma visão da criação artística como um processo da natureza dentro dos domínios da mente” (ABRAMS, 2010, p. 275). Em sua caracterização repercutem noções defendidas pela filosofia romântica alemã, por uma “crítica que equiparou o processo artístico ao crescimento espontâneo de uma planta” (ABRAMS, 2010, p. 250) e ainda concebeu a arte e a personalidade “como variáveis correlatas” (p. 302).

¹³ A relação de Prados com a poesia e seu apuro, inclusive com a forma em que tinha que se materializar, transparece em carta do escritor datada de 13 de outubro de 1958 e remetida a Sanchis-Banús, na qual o poeta afirma: “Y no voy inconcientemente ni a lo que Vd llama ‘necesariamente’, *tema*, ni a la *forma* en que *poéticamente* ese tema tiene que darse. Pero, claro está, esto es siempre movimiento anterior de mi razón” (PRADOS; SANCHIS-BANÚS, 1995, p.90). Mais adiante, na mesma carta, o poeta acrescenta: “Una vez así Vd. verá que la forma está impuesta por aquello que vivo. Y tiene que ser sobria, dramática y en el preciso tono armónico que Vd. marca. No es que la forma esté supeditada al tema: tuvo que ser así, como yo necesité a mi padre y a mi madre para nacer *forma* y *tema* de mi propia vida y su *misterio*” (p. 92, grifos do autor).

¹⁴ O pintor acredita que para “cada artista (artista produtivo, e não ‘seguidor’), seu meio de expressão é o melhor, visto que materializa aquilo que ele deve comunicar” e também declara: “*A necessidade cria a forma*”, bem como afirma que “o espírito de cada artista se reflete na forma. A forma traz o selo da *personalidade*” (KANDINSKY, 1996, p. 143, grifos do autor).

No romantismo alemão, os “produtos naturais da mente” foram comparados com “produtos do mundo vegetal”, entendido como um “universo organicamente inter-relacionado, onde qualquer parte envolve o todo” (ABRAMS, 2010, p. 287). Essa comparação está latente em *Jardín cerrado*, obra em que as particularidades ressaltadas pela voz lírica ao aludir ao processo de germinação das plantas, como espontaneidade, pureza, vitalidade e/ou capacidade de renovação, poderiam ser atribuídas à criação imaginativa ou, mais especificamente, à criação poética.

Percebido como um produto da subjetividade, o poema termina por ser apontado como “uma transparência que se abre e leva diretamente à alma do autor” (ABRAMS, 2010, p. 303). No texto, a criação poética é reivindicada como prolongamento do seu criador, que se vê ou quer ver-se projetado, reconhecido¹⁵.

Em *Jardín cerrado*, assinalam-se traços da estética surrealista e simbolista que caracterizaram os movimentos de vanguarda europeus entre fins do século XIX e início do século XX. A mobilidade apresenta-se como motivo poético. O sujeito lírico dissipa-se na escuridão. É um andarilho cego que se embrenha na noite, persegue a obscuridade nas profundezas de um jardim onde se sente pleno. Seu deslocamento termina por propor um constante repensar sobre a realidade, ou seja, sobre “los confines limitantes del mundo visible y de la experiencia terrenal” (FLITTER, 2003, p. 8) e transcorre em um lugar onde subjaz, ao mesmo tempo, uma ideia de “centralidade” e de “sentido compartido” (GUILLÉN, 1989, p. 97).

O jardim que se revela nos poemas em estudo é um lugar de busca ascética. Coincide com um “jardín poético”¹⁶ que “parece más bien un yermo espiritual” e assoma em uma nova sociedade ou “mundo que carece de sensibilidad y de consciencia” (FLITTER, 2003, p. 2). Nele transita um sujeito cuja existência é marcada pelo sentimento de ausência de um marco referencial, pela transitoriedade das coisas e do tempo, assim como por sua entrega ao desconhecido e desejo de comunhão com o universo.

¹⁵ Segundo Abrams, essa relação entre obra literária e personalidade do autor tem sua origem nas vertentes discursivas *decimonónicas* que tentavam entender e explicar determinado escritor: “Para o bem ou para o mal, o amplo uso da literatura com um indicador – o mais confiável indicador – da personalidade foi produto da orientação estética característica do início do século XIX” (ABRAMS, 2010, p. 302).

¹⁶ Trata-se de um jardim cuja configuração marca o Modernismo espanhol: “El jardín modernista español suele ser otoñal, melancólico, lugar ameno que llora, en su efusividad evocativa, la decadencia de todo un mundo aristocrático de belleza plástica y de elegancia artística; un mundo donde ya habita solamente el ensueño nostálgico” (FLITTER, 2003, p. 1).

1 “Jardín perdido”: a ruptura e o extravio

O primeiro livro de *Jardín cerrado* intitula-se “Jardín perdido” e reúne dois conjuntos de poemas: “Nostalgias y sueños” e “Las alamedas”. No primeiro, encontram-se trinta e três textos poéticos numerados com algarismos romanos. Neles, o título frequentemente alude à forma poética adotada (*copla*, *refrán*, *romance* etc.) ou à temática proposta (LOMBARDI, 2000, p. 161). No segundo, há seis poemas cuja numeração segue o modelo do conjunto anterior, e apenas o quinto (“Niños”) aparece intitulado.

A ausência e o extravio apresentam-se como motivos poéticos. Os poemas aludem constantemente a um jardim do passado cuja perda repercute no estado de alma do sujeito poético e se expressa no tom nostálgico ou lamento percebido na voz lírica, que é provocado pela recordação de um ambiente e tempo de outrora.

O sujeito poético aparece submerso em uma espécie de mata fechada ou vereda, termina por perder-se na noite, transpor a escuridão. As fontes, os álamos, oliveiras, ciprestes, flores, frutos e demais plantas que constituem esse “jardín perdido”, ou ainda fenômenos como a noite e o dia, são elementos figurativos, conformam uma natureza simbólica que aparece em consonância com uma realidade subjetiva, com a disposição de ânimo do sujeito. Mais do que reproduzir um espaço físico em si, esses elementos tendem a salientar um estado de espírito, constituem uma espécie de topografia representativa de uma condição interna ao indivíduo. Resguardam sentidos que se coadunam com o assunto poético, com o tema da ausência e do extravio.

O sentimento de perda que transparece neste livro é uma constante na poética do exílio e, para estudiosos da obra de Emilio Prados, estaria profundamente relacionado a uma crise espiritual vivenciada pelo poeta, como assinala Maria Caballero Wangüermert (1987):

Hasta integrarse en la nueva sociedad y rehacer su vida, pasa por una crisis espiritual que se refleja en los primeros libros del exilio: *Memoria del olvido* (1940), y *Mínima muerte* (1944) que anticipa parte de *Jardín cerrado* (1946). La convulsión de la contienda explica el tono nostálgico y el constante volver los ojos hacia el recuerdo mediante el que se pretende recuperar el pasado, esa especie de ‘paraíso perdido’. Es ésta una vivencia común a varios poetas exiliados, que utilizan en sus obras una simbología concomitante: Aleixandre escribe *Sombra del paraíso*; Alberti titula sus memorias *La arboleda perdida*; y tanto Guillén en *Cántico* como Cernuda en *Ocnos* y en *La realidad y el deseo* emplean el *leitmotiv* del jardín. Y precisamente *paraíso perdido* se denomina el primer libro de *Jardín cerrado*, [...] (CABALLERO WANGÜEMERT, 1987, p. 134).

O “paraíso perdido” mencionado por Caballero Wangüemert evoca o mito do Éden¹⁷, remete ao “mito del pecado original” que, segundo Rose Lombardi (2000, p. 162), está presente em todo o primeiro livro de *Jardín cerrado* e se estende “aún más allá”. Nesse mito, estaria a exegese que fundamenta toda a obra, explica-se a origem da morte e da dor, temas que inquietam profundamente o poeta Emilio Prados:

El deseo de conocer fue la causa original de que el hombre esté sujeto a la muerte y al dolor. La ambición de conocer persiste todavía en el hombre, pero el conocimiento le causa dolor al enfrentarlo con la muerte (LOMBARDI, 2000, p. 162).

Em “Jardín perdido” essa ambição corresponde a um anseio obstinado do indivíduo pelo (re)conhecimento de si. Seu propósito de (re)conhecer-se remete a uma situação de conflito em torno à própria identidade, que na literatura do exílio republicano espanhol manifesta-se como sintoma da perda e da dor desencadeada por aquele infortúnio.

A partir da análise dos poemas “Tan chico el almoraduj”, “Bajo la alameda” e “Mi universo”, no presente capítulo, pretende-se discorrer sobre os modos como a busca pela identidade se manifesta em “Jardín perdido”. Tenciona-se estabelecer associações entre as representações atribuídas ao sujeito lírico e as que configuram

¹⁷ Traduz-se aqui a expressão “mito del Éden” utilizada por Debick (1981, p. 130) em seu estudo sobre a poética da *generación del 27*.

a imagem do exilado, assim como as que caracterizam a literatura ou, mais precisamente, a poética do exílio.

1.1 “Rincón de la sangre”

“Rincón de la sangre” integra uma sequência de textos poéticos agrupados sob o título temático “Últimas nostalgias de Jardín Perdido”.

RINCÓN DE LA SANGRE

TAN chico el almoraduj
y... ¡cómo huele!
Tan chico.

De noche, bajo el lucero,
tan chico el almoraduj
y, ¡cómo huele!

Y... cuando en la tarde llueve,
¡cómo huele!

Y... cuando levanta el sol,
tan chico el almoraduj
¡cómo huele!

Y, ahora, que del sueño vivo
¡cómo huele,
tan chico, el almoraduj!
¡Cómo duele!...
Tan chico.
(Livro “Jardín perdido”, p. 795)

O poema é um discurso impulsionado pela evocação de uma típica flor da zona mediterrânea da Espanha que é descrita não de maneira objetiva, mas emotiva. É construído pela constante repetição dos versos “TAN chico, el almoraduj / y... ¡cómo huele! ” da estrofe inicial que constitui o seu estribilho. Esses versos, ao longo do enunciado poético, sofrem poucas ou pequenas alterações que contribuem para ampliar ou reforçar significados.

Considerando-se a sua composição¹⁸, trata-se de um poema dividido em cinco segmentos¹⁹ curtos. Os quatro primeiros são introduzidos por *octosílabos* e o último, o mais longo, por um *decasílabo*. No terceiro e no último aparecem as rimas *asonante* e *consonante* do poema, respectivamente identificadas entre os pares “llueve” / “huele” e “huele” / “duele”²⁰.

O texto apresenta uma linguagem simples, marcada pela repetição e pela presença de exclamações, além do uso do diminutivo. O seu tom inspira ternura, intimidade, e remete à lírica “arábigo-andaluza” cuja temática trata da natureza, ou seja, de elementos como o jardim e as flores, além do amor e da ausência, da qual decorre o lamento perceptível na voz poética. O uso das exclamações, repetições e do diminutivo relembram as *jarchas*, *moaxajas* e o *zéjel*, poemas escritos aproximadamente entre o século X e XI, que compõem a tradição lírica árabe.

O poema remonta às origens da lírica castellana, à época da poesia castelhana primitiva. Pode-se dizer que as *jarchas*, *moaxajas* e o *zéjel* aparecem reelaborados em sua materialidade e assunto. A *jarcha* (ou *kharja*) é uma *breve cancioncilla* mozárabe (PEDRAZA JIMÉNEZ; RODRÍGUEZ CÁCERES, 1991, p. 15) que é incorporada ao final da *moaxaja* e “constitui o ponto de partida temático do poema” (GONZÁLEZ, 2010, p. 84). O *zéjel*, por sua vez, é iniciado por uma estrofe conhecida como “preludio” ou “cabeza” (MARCOS MARÍN, 1989, p. 28) que funciona como um estribilho ou refrão.

No *zéjel* costuma-se repetir um verso ou fragmento da primeira estrofe ao final das demais ou em seus intervalos, recurso conhecido como *vuelta*. De maneira

¹⁸ Utiliza-se neste trabalho a convenção métrica e a terminologia espanhola dos conceitos referentes aos aspectos formais dos poemas.

¹⁹ A expressão ‘segmentos’ em lugar de ‘estrofes’ pareceu mais adequada para essa análise que toma em consideração variações na disposição dos versos desse poema apontadas por Sanchis-Banús e que o induzem a declarar que nesse texto poético “no hay estrofas”. O escritor adverte: “No pasen por alto esta observación, porque estrofas y rimas son variedades de un mismo recurso, la repetición: las rimas repiten a distancia fija unos fonemas, las estrofas repiten una disposición determinada de los versos”. Banús ainda acrescenta: “en el poema no hay estrofas, pero vemos en él cinco párrafos, cinco partes, indicadas claramente por la misma tipografía” (SANCHIS-BANÚS, 1987, p. 15 e 20).

²⁰ Essa análise percebe a correspondência de sons entre os pares “llueve”/“huele” e “huele”/“duele” como rima. Entretanto, para Sanchis-Banús, no poema em estudo não há estrofes assim como não há rimas, mas “parecidos fónicos”. De acordo com o autor, em “Rincón de la sangre” a repetição não aparece “en forma de estrofas ni rimas”, mas incide em três palavras “protagonistas” ou “fundamentais”: “almoraduj”, “chico” e “huele”. Estas se repetem cinco vezes; pois Banús também inclui a referência ao “almoraduj” como sujeito implícito nos versos “... Y cuando en la tarde llueve, /¿como huele?”. A esse substantivo, adjetivo e verbo se subordinariam as demais palavras do poema, onde “casi no caben otras” ou praticamente “no hay otra cosa” (SANCHIS-BANÚS, 1987, p. 15 e 16).

similar, ao final da segunda, terceira e quarta estrofes de “Rincón de la sangre” repete-se o segundo verso da estrofe introdutória — “¡cómo huele!” — quase em sua totalidade e o terceiro no desfecho do poema.

Sugere-se, no texto, uma tentativa de resgate da tradição árabe que também se insinua no motivo poético: o “almoraduj”, cujo nome provém do árabe hispânico *almarda[d]dúš*. A flor brota de uma planta vulgarmente conhecida como “mejorana de monte”²¹, ou manjerona silvestre, e assim como outras ervas aromáticas, foi levada à Europa por aquele povo.

O legado “arábigo-andaluz” repercute ainda na sonoridade do poema. A repetição do fonema fricativo velar [x], presente na palavra “almoraduj”, aliada à do fonema lateral alveolar [l] e à *sinalefa* — evidente em versos como “Tan-chi-coel-al-mo-ra-duj” e “De-no-che-ba-joel-lucero”— terminam por produzir ecos que aludem à oralidade árabe.

Importa acrescentar que as *jarchas*, *moaxajas* e o *zéjel* caracterizam-se pelo uso de elementos da oralidade que contribuem para a simplicidade do tom e acentuado teor emotivo. A escolha dessas formas poéticas simples indica um desejo de alcançar a sensibilidade do leitor, como também se observa em “Rincón de la sangre”, em cujo núcleo temático nota-se uma correspondência com a temática recorrente naquelas formas. Essa correspondência não apenas se assinala na alusão à natureza, mas no lamento perceptível na voz poética e na causa que o motiva: a separação, a ausência de uma flor, no caso do poema em análise. Interessa observar que a separação e ausência são temas que demonstram sintonia com o título atribuído ao conjunto de poemas no qual o texto está inserido (“Últimas nostalgias de jardín perdido”).

O primeiro segmento mostra-se como estrutura matriz do texto. A voz poética faz menção ao “almoraduj”. Sua recordação é apreendida pelo sentido visual e olfativo, pois se trata de uma flor diminuta e de aroma intenso, contraste enfatizado pela presença dos advérbios intensificadores “tan” e “cómo”, que põem em destaque

²¹ Quanto à preferência do poeta malaguenho pelo termo “almoraduj”, um “andalucismo”, ao invés de “mejorana” Sanchis-Banús faz a seguinte observação: “Y no es, por supuesto, que Prados no conociera *mejorana*; claro que la conocería, pero [sic] precisamente por adquisición de cultura elaborada, de la época en que tuvo veleidades de estudiar Farmacia, de sus múltiples incursiones por la Botánica. Pero la palabra que le viene a la pluma es la palabra entrañable, la que oyó desde niño, la que para él es sencilla y auténtica: ‘*almoraduj*’” (SANCHIS-BANÚS, 1987, p. 17).

o tamanho (“tan chico”) e o perfume dessa espécie (“cómo huele”) e aprofundam a estima que se sugere na voz lírica ao mencionar essa flor.

O advérbio “tan” não apenas acentua o valor diminutivo do adjetivo “chico”, de maneira a salientar o pequeno tamanho do “almoraduj”, mas ainda ressalta uma conotação afetiva na referência a este. Reforça marcas da subjetividade presentes no uso do diminutivo, que, no texto literário, frequentemente extrapola a proporção dos objetos aos quais se refere:

Na maior parte das vezes, diminutivos não querem designar a pequenez do objeto, mas sim exprimir, em primeira linha, a afeição do que fala; pertencem menos à perspectiva óptica do que à emocional. Na lírica popular, bem como na literatura infantil e ainda na literatura mística, são recursos estilísticos frequentemente empregados (KAYSER, 1967, p. 165).

Na voz lírica insinua-se certo apreço em relação a uma flor que, por seus atributos, mereceria ocupar um lugar de afetividade ou recanto ao qual o próprio título do poema parece aludir: ao “rincón de la sangre”. Ao recordar o “almoraduj”, o sujeito do texto reconstitui a paisagem onde essa flor se insere, uma espécie de jardim que poderia corresponder ao “recinto da subjetividade”, conforme as palavras de Benedito Nunes:

O jardim é antes de tudo um quadro da natureza viva, que combina ‘de maneira interessante o ar, a terra e a água com a luz e a sombra’. Tal como na bela pintura, a pintura estética, sua contemplação incita o jogo livre da imaginação: o espaço ajardinado abre para o sujeito contemplativo menos um exterior ilimitado do que o recesso de sua vida interior, de que é o espelho reflexivo (NUNES, 1996, p. 38, grifo do autor).

Retomando a análise dos intensificadores “tan” e “cómo”, este último, um advérbio exclamativo (“¡cómo huele!”), põe em relevo o perfume do almoraduj e tende a encarecê-lo, atribuir-lhe maior destaque, ao mesmo tempo que demarca uma antítese entre flor pequena e aroma intenso que permeará todo o poema. As duas características contrastantes se complementam, são interligadas pela conjunção aditiva “y” e não por uma conjunção adversativa (como “pero”), pois em

lugar de desmerecer o primeiro atributo da flor, perceptível na expressão “Tan chico”, ou refutar sua pequenez, tal conjunção lhe agrega valor. Conforme sua posição ao longo do texto, a expressão “Tan chico”, mais do que enfatizar a proporção diminuta dessa flor, ressalta uma dimensão afetiva.

O próprio ritmo do poema termina por realçar uma ideia de afeto. Seu segmento inicial é constituído por três versos. O primeiro é um *octosílabo* cuja acentuação recai praticamente em suas extremidades, na segunda e penúltima sílaba métrica, mais precisamente nas vogais altas fechadas [i] e [u] — “Tan-**chi**-coel-al-mo-ra-**duj**”. O segundo é um *pentasílabo* e seu acento também incide na segunda e penúltima sílaba, nesse caso, nas vogais médias semifechadas [o] e [e] — “y-**có**-mo-**hue**-le”. O terceiro é *trisílabo*, sua tonicidade recai na segunda sílaba — “Tan-**chi**-co”. Observa-se um estreitamento na extensão e acento de intensidade dos versos, que tendem a afunilar-se, a condensar-se. Neles, a voz lírica parece estreitar o vínculo afetivo entre o sujeito e a flor.

O vínculo do sujeito com a flor já é sinalizado no verso introdutório do poema, em que a voz lírica sugere consternação, nostalgia, ou, segundo Rose Lombardi (2000, p. 161), “el dolor” que nos poemas de *Jardín cerrado* frequentemente se manifesta nos versos agudos. A autora identifica nesses versos um ritmo “cortante, incisivo y enfático” que poderia ser atribuído ao verso inicial de “Rincón de la sangre” — “Tan chico el almoraduj”.

Considerando-se ainda a arquitetura do poema, verifica-se que o estribilho — “Tan chico el almoraduj / y ¡cómo huele!” — é apenas interrompido ou intercalado pelos versos que introduzem os segmentos posteriores ao primeiro — “De noche, bajo el lucero” —, — “Y... cuando en la tarde llueve” —, — “Y cuando levanta el sol” —, — “Y, ahora, que del sueño vivo”. Esses versos inserem dados ou informações suplementares que conferem maior expressividade à imagem da flor evocada pela memória. Introduzem no texto complementos circunstanciais que intensificam a recordação do “almoraduj”.

Observados de maneira isolada, os versos que intercalam o estribilho e ao mesmo tempo introduzem as partes subsequentes à primeira são apresentados na seguinte sequência: “De noche, bajo el lucero”, “Y... cuando en la tarde llueve”, “Y cuando el sol se levanta” e “Y, ahora, que del sueño vivo”.

O primeiro verso do segundo segmento —“De noche, bajo el lucero”— é constituído por uma locução adverbial de tempo (“de noche”) e um advérbio de lugar (“bajo el lucero”). Entre este e os versos iniciais dos dois segmentos seguintes —“Y... cuando en la tarde llueve” —, — “Y cuando levanta el sol” —, que também são orações adverbiais temporais, há uma relação de continuidade que é interrompida no verso que encabeça o segmento final — “Y, ahora, que del sueño vivo”. Nota-se que o advérbio “ahora” rompe com a sequência temporal anterior, embora sua menção no poema não implique uma ruptura com a conexão semântica estabelecida entre suas partes.

O fluxo do tempo observado entre a segunda e a quarta parte transcorre de maneira inversa à natural, orienta-se para uma perspectiva decrescente, é apresentado conforme uma ordem de precedência. Sua apreensão deriva do retrocesso evidente na disposição sequencial dos complementos adverbiais “de noche”, “cuando en la tarde llueve”, “cuando levanta el sol”, nos quais a ideia de recuo no tempo ressalta um movimento de retorno que em “Rincón de la sangre” aparece associado ao exercício da memória, à atitude de rememorar, e marca a dinâmica do texto poético.

A imagem do “almoraduj” adquire mais expressividade à medida que ganha distância no tempo ou se reitera o distanciamento da flor em relação ao momento da enunciação poética e, mais precisamente, do sujeito lírico, como se observa na última parte. Esse afastamento se manifesta de modo gradual e começa a revelar-se no segundo segmento, no verso —“De noche, bajo el lucero”—, no qual a voz lírica situa o “almoraduj” em um tempo (“de noche”) e lugar (“bajo el lucero”) distintos ao do poema.

Novamente, vale destacar a importância da conjunção “y” no texto, pois, além de instaurar a contradição entre flor pequena e aroma intenso, ela amplifica a imagem do almoraduj ao acrescentar sensações olfativas às impressões visuais e táteis evocadas. Efeitos sinestésicos também serão ampliados à medida que a descrição da flor será enriquecida com a inserção das circunstâncias temporais relacionadas por essa conjunção. Seu uso reiterado contribui ainda para a reconstituição do tempo.

Nos dois primeiros tercetos a conjunção une os versos “Tan chico el almoraduj / y... cómo huele” e ao longo do poema favorece uma evocação que se constrói de maneira acumulativa, de forma a enaltecer a flor e atribuir valor à distância. No primeiro e terceiro segmentos ela aparece seguida por reticências que marcam momentos de suspensão no discurso poético, como se observa nos versos “¡y... cómo huele!”, “Y... cuando en la tarde llueve”. Em seu uso, insinua-se um esforço de superar interrupções iminentes à atitude de recordar, de reconstituir o passado através da palavra, de atenuar lapsos ou fissuras dos quais se deduzem enfrentamentos linguísticos que se interpõem ao exercício de rememorar.

A mesma conjunção introduz as três últimas partes, nas quais aparece grafada com letra maiúscula e, portanto, com maior destaque. Em seu emprego se entrevê uma tentativa do indivíduo de organizar o pensamento, concatenar reminiscências, reatar lembranças de um momento ausente e/ou distante.

Já no último segmento, a conjunção conecta o tempo do “almoraduj” ao do sujeito poético e marca a ruptura entre eles. A voz lírica assume a primeira pessoa e faz menção a um momento que dista do percurso temporal traçado pelo encadeamento das três partes anteriores. Refere-se ao “ahora”, advérbio que é enfatizado pelas vírgulas e corresponde ao momento da enunciação poética, ao presente do sujeito lírico, à sua condição atual — “Y, ahora, que del sueño vivo”.

O único verso de *arte mayor* utilizado no poema encabeça seu segmento de desfecho. Nesse *decassílabo* a voz lírica acentua a distância temporal entre o sujeito do texto e a flor, assim como reaviva a recordação. No mesmo verso é possível obter uma maior apreensão da passagem do tempo, que “encuentra su paralelismo en el desarrollo de los ciclos de la naturaleza”, como aponta Caballero Wangüemert (1987, p. 137) ao referir-se à temporalidade na lírica de Prados no exílio.

No texto, nota-se um momento anterior que remete ao “almoraduj” e um momento presente marcado pelo “sueño”, ilusão ou devaneio e que alude ao sujeito lírico. Embora distantes, ambos os momentos se conectam pela memória. No tempo do “almoraduj” estão a noite, um “lucero”, a tarde, a chuva e o sol, elementos que parecem compor um período de plenitude ou de graça vivenciado no passado do sujeito. Por sua vez, o tempo do sujeito lírico — o presente — é marcado pela privação, pela perda, pela recordação, pela dor.

É importante ressaltar que a “noche”, elemento associado ao tempo do “almoraduj” — “De noche, bajo el lucero” —, em *Jardín cerrado* simboliza um lugar de introspecção ou reflexão interior em cujo cerne repousa o saber ou conhecimento, concebido como uma espécie de luz ou chama advinda da alma e que, na obra, é metaforizado pelo “lucero”. É o que se verifica no pequeno poema intitulado “Refrán”, no qual é possível estabelecer uma correspondência metafórica entre um “lucero” e o coração do sujeito lírico:

¿Que un lucero se apagó?
 ¡No;
 Se paró
 mi corazón!
 —¡No!
 (Livro: “Jardín perdido”, p. 782)

Assim, a imagem do “almoraduj” é inserida em um território que condiz com o lugar da subjetividade. Aparece em plena escuridão e ocultado à sombra de um “lucero”²², uma luz misteriosa que alude à sapiência e se apresenta como essência do ser. Por sua vez, a imagem do “lucero” é investida de um sentido de recusa ao conhecimento dado, pronto. Essa fonte luminosa oculta-se nas profundidades do indivíduo, metaforiza o saber genuíno, a verdade pura, que resulta de um exercício reflexivo, de introspecção. Sua menção no texto poético remete à formação de Emilio Prados na ILE²³.

Entre os aspectos observados no poema, outro que merece destaque é a relação que se estabelece entre aroma e recordação. O “almoraduj” configura-se como uma flor de outrora que “huele” no presente. A locução interjetiva “¡cómo huele!” aparece cinco vezes no texto e se constitui como um refrão que serve de desfecho para suas partes intermediárias. Alude a uma recordação que persiste e se revigora na existência de um sujeito apartado ou privado da natureza mencionada. Essa relação entre aroma e recordação é apontada por Staiger:

²² O “lucero”, de acordo com as palavras de Sanchis-Banús, “es la primera estrella (en plural, las primeras), o la última, según el crepúsculo” (SANCHIS-BANÚS, 1987, p. 18).

²³ Para Francisco Chica, “el modelo institucionista había contribuido a afirmar su visión intuitiva de las cosas, animándolo en el camino del autoconocimiento y en el de la búsqueda de la verdad”. Chica ainda comenta que o “respeto por la verdad del ser y el desvelamiento interior a través del conocimiento” serão “la constante más significativa de su práctica poética” (CHICA, 1994, p. 24 e 43).

Aromas, mais que impressões ópticas pertencem à recordação. Pode ser que não conservemos um aroma na memória, mas sem dúvida o conservamos na recordação. Quando ele se espalha de novo, um acontecimento passado de há muito torna-se subitamente perceptível; o coração bate e finalmente a recordação instiga a memória; podemos dizer em que circunstâncias este aroma nos enebriou os sentidos (STAIGER, 1977, p. 27).

O aroma do “almoraduj” remete aos tempos idos do sujeito lírico, metaforiza e reitera a lembrança de um momento distante, de proximidade com a flor em seu entorno — “¡cómo huele!”. A distância parece estimular a memória do sujeito e aumentar seu vínculo afetivo com essa flor e espaço natural, instaurando uma contradição que, conforme as palavras de José Bergamín, caracteriza a relação do homem com os seres ou coisas:

La lejanía que nos adentra en la intimidad de los seres queridos al separarnos de ellos, también es la que nos ofrece de las cosas, como de las lecturas, esa honda intimidad, cuando se nos alejan en el tiempo y por la distancia. Las cosas toman, gracias al recuerdo, su intimidad en la lejanía, dándonos, por la memoria, con el alma, a su vez, como la nuestra; animándose íntimamente. Recordamos las cosas que se fueron o alejaron de nuestra presencia como si adquirieran entonces un alma propia. Un alma íntima que, hasta que se apartaron de nosotros no les conocimos, ni habíamos encontrado, ni sentido en ellas (BERGAMÍN, 2005, p. 119)

Em seu estudo sobre o exílio republicano de 1939, Vicente Llorens (2006) assinala na literatura daqueles escritores a mesma contradição apontada por José Bergamín e reitera as palavras anteriores do autor:

La lejanía, en vez de oscurecer el recuerdo, haciéndolo impreciso, parece intensificarlo. Las cosas adquieren nueva claridad porque están ahora iluminadas por el amor, que quiere fijarlas para siempre, sin que la distancia o el tiempo logren borrar su contorno (LLORENS, 2006, p. 151).

No texto em estudo, a dor e o lamento do presente são provocados pela interrupção, no tempo e no espaço, de um convívio íntimo com a natureza apresentada. Nos versos “¡cómo huele!” e “¡Cómo duele!” do último segmento, nos quais se produz a rima *consonante* do poema, aprofunda-se seu tom emotivo, salienta-se uma disposição da alma na menção ao “almoraduj”. Assinala-se ainda um pesar na voz lírica ou, como declara Maria Zambrano (2007, p. 200), um “ensanchamiento del corazón”, “lo indecible”. Seria o “suspiro sin el ‘ay’ que es ya gemido, el puro suspiro que prodigiosamente se filtra entre las palabras”. Para a escritora, em “Rincón de la sangre”, o suspiro “aún más prodigiosamente se da por una sola palabra; un cambio en el verbo”, isto é, manifesta-se na alteração do verbo ‘oler’ para ‘doler’ (ou do verso “¡cómo huele!” para “¡Cómo duele!”)²⁴.

Para Sanchis-Banús, após a exaustiva repetição da acepção verbal “huele”, sua substituição por “duele” na parte final do poema produz um “tropezón”, um “efecto sorpresa”. Segundo o autor, a sensação de “tropezón” se deve a que “entre *huele* y *duele* hay un parecido fónico”, assim como um “parecido” na forma e, ao mesmo tempo, uma completa diferença de sentido. Nas acepções verbais “huele” e “duele”, semelhança e diferença são simultâneas e provocam uma “anomalía brusca”: “Parece que hemos tropezado: hemos tropezado efectivamente en la *d* de *duele*” (SANCHIS-BANÚS, 1987, p. 19, grifo do autor).

Segundo o autor, a inesperada substituição de “huele” por “duele” revela “una implicación cada vez mayor del sujeto en el poema” que ocorre de maneira concomitante à progressão de um presente habitual, mais perceptível na primeira parte, para um presente atual e pessoal que é demarcado no desfecho — “Y, ahora, que del sueño vivo / como huele, / tan chico el almoraduj! / ¡Cómo duele!.../ Tan chico”. O uso da palavra “duele” no lugar de “huele” enfatiza a constatação da perda, da ruptura com o momento de plenitude evocado nos quatro primeiros segmentos, assinala um “accidente personalísimo” e “sufrido con sobresalto”, de acordo com as palavras de Sanchis-Banús (1987, p. 22-23).

²⁴ A relação entre *dolor* e *olor* que se estabelece em “Rincón de la sangre” também é comentada por Patricio Hernández (2012). Para o autor, o poema “expresa en muy pocas palabras el dolor que puede producir el recuerdo de un olor, el olor de una minúscula planta como el almoraduj o mejorana malagueña. ¡Como huele! y ¡Cómo duele!, nos dice Prados con su magistral empleo de dos verbos de sonidos próximos y de sensaciones tan opuestas” (HERNÁNDEZ PEREZ, 2012, p. 39).

No verbo *doler* plasma-se uma experiência pessoal²⁵ de perda, interpretada por Sanchis-Banús como um “testimonio” que confere ao poema uma abrangência maior:

cuanto más subjetivo, cuanto más personalísimo es ese testimonio, tanto más universal es, tanto más transmisible. Y así, precisamente porque ese dolor de almoraduj es personalísimo de Prados, por eso mismo nos llega (SANCHIS-BANÚS, 1987, p. 23).

Assim como sucede com o sujeito lírico, a ruptura com o ambiente de outrora afeta a existência de Prados, poeta republicano espanhol que se exilou no México até a data da sua morte²⁶. A alusão ao meio natural é uma constante em toda a obra *Jardín cerrado* e “en un momento llega a identificarse con España y con el pasado que el poeta recuerda y recrea en sueños cargados de nostalgia [...]” (LOMBARDI, 2000, p. 162).

Na descrição do “almoraduj”, nota-se certa idealização de um entorno do passado e que poderia resultar da perda da própria terra, experiência vivenciada por Emilio Prados. No entender de Sánchez Vásquez, a atitude de idealizar “lo perdido” é recorrente no discurso do exílio da Espanha Republicana:

Cortadas sus raíces, no puede arraigarse aquí; prendido del pasado, arrastrado por el futuro, no vive el presente. De ahí su idealización de lo perdido, la nostalgia que envuelve todo en una nueva luz (las calles sucias resplandecen; la fruta pequeña se agranda; las flores huelen mejor; las voces duras se suavizan, y hasta las piedras pierden sus aristas). Idealización y nostalgia, nutriendo la comparación constante (SÁNCHEZ VÁSQUEZ, 1997, p. 46).

O “almoraduj” é típico na região onde nasceu Emílio Prados, Málaga. Em sua terra natal o escritor, que se tornou um grande conhecedor de Botânica, inicia suas incursões solitárias na natureza com o intuito de explorar os campos. Sua

²⁵ Em relação ao emprego do verbo *doler* no poema, Sanchis-Banús (1987, p. 23) acrescenta: “¿cosa habrá más personalísima que el dolor?”.

²⁶ A ideia de ruptura e *dolor* presentes no poema apresentam uma profunda relação com a vida do poeta: “Y este poema viene a estar escrito en un momento en que Prados todavía no puede saber a ciencia cierta que ya no volverá a Málaga, a su país natal, pero lo presiente; presiente que ese regreso es imposible; y eso explica el dolor del almoraduj y del poema” (SANCHIS-BANÚS, 1987, p. 25).

proximidade com as plantas remete à primeira infância naquela cidade e, posteriormente, às excursões realizadas pela Institución Libre de Enseñanza em Madri²⁷.

No texto poético, a flor constitui uma pequena parte de um todo, poderia remeter a um espaço delimitado do solo pátrio, a uma paisagem que, para Vicente Llorens (2006, p. 139), corresponderia à “zona nostálgica” ou “ámbito de evocación del desterrado”: “la región o comarca nativa”, “la patria chica”, “más frecuente e íntima en la poesía del destierro”. Ao comentar sobre a obra de Emilio Prados, o autor identifica em sua poesia “pequeños rincones” da terra natal do poeta evocados pelos sentidos e principalmente pelo olfato, pelas fragrâncias:

Lo único que recuerda Prados es el campo, campo abierto o cerrado. Mundo natural hecho de flores, de árboles, de agua, agua que discurre por acequias o quieta en la alberca, y sobre todo de hierbas olorosas: orégano, romero, espliego, mastranzo, tomillo (LLORENS, 2006, p.140)

De acordo com o autor, na poética de Prados a recordação está frequentemente associada à sensação olfativa, conforme indica no poema “Rincón de la sangre”:

Hasta ahora el poeta desterrado veía con los ojos, los ojos de la imaginación, recordando de la tierra lejana, formas, contornos, colores. Prados, sin morbosidad romántica por otra parte, sustituye la sensación visual por la olfativa. A través de un océano parece sentir todavía el olor penetrante de su tierra; con tal intensidad que una sola hierba puede bastar para la evocación. Nunca la imagen de la tierra lejana se había concentrado tan conmovedoramente en cosa tan diminuta (LLORENS, 2006, p. 142).

O “almoraduj” aparece como um argumento que permite recriar literariamente um espaço de vida do qual o sujeito lírico se sente excluído. Seria um símbolo que termina por reconstituir e representar aquele território que, no poema, afigura-se

²⁷ Francisco Chica declara: “Con sus maestros lo vemos frecuentar el Museo de Ciencias Naturales, interesado por el conocimiento de la Botánica y la Biología, profundizando en la observación directa de la naturaleza que ya había iniciado en los alrededores de Málaga” (CHICA HERMOSO, 1994, p. 21).

como um lugar privilegiado, de vitalidade e satisfação plena. Entre o sujeito lírico e a natureza evocada há uma identificação e, inclusive, uma fusão que advém do seu desejo de reunir-se ao ambiente de outrora, com os seres que o constituem.

Em “Rincón de la sangre”, o mundo natural e humano interpenetram-se, aspecto também apontado por Debick (1981, p. 356) ao analisar a poética de Prados. A natureza que se descortina conta com elementos como a água, a luz e o calor, os quais garantem o equilíbrio e a conservação do ambiente, permitem a sobrevivência do “almoraduj”. Da mesma forma, tais elementos remetem a necessidades vitais do indivíduo, a carências humanas primordiais, pois assim como são necessários à subsistência daquela flor, são essenciais para a existência do sujeito lírico.

Desse modo, é possível estabelecer uma associação entre esse sujeito lírico e o “almoraduj”. Ambos, apesar de separados no espaço e no tempo, são religados através da recordação e terminam por identificar-se. A recordação termina por fundir o passado, o momento da flor, com o momento atual do sujeito. De acordo com Staiger, esse fenômeno manifesta-se na criação lírica:

Assim podemos dizer que o narrador torna presente fatos passados. O poeta lírico nem torna presente algo passado, nem também o que acontece agora. Ambos estão igualmente próximos dele; mais próximos que qualquer presente. Ele se dilui aí, quer dizer ele “recorda”. “Recordar” deve ser o termo para a falta de distância entre sujeito e objeto, para o *um-no-outro* lírico. Fatos presentes, passados e até futuros podem ser recordados na criação lírica (STAIGER, 1997, p. 59-60, grifo do autor).

No poema, tanto o espaço natural como o sujeito são afetados pela temporalidade. Os eventos, fenômenos ou circunstâncias que afetam o suposto jardim do passado mantêm um vínculo com o momento presente desse sujeito, com seu “ahora”. Entre a segunda e a quinta parte, observa-se uma continuidade temporal que se estende ao verso inicial da última — “Y ahora que del sueño vivo”. O jardim afigura-se como um espaço que constitui uma etapa de vida que poderia ser associada à tenra idade.

É possível estabelecer uma analogia entre o sujeito lírico e o “almoraduj”. Pode-se dizer que o primeiro recorda a flor e esta relembra aquele, evoca uma ocasião que lhe era favorável e poderia aludir à primeira infância, remeter aos seus anos primaveris, de ventura, ou ainda à experiência vital apontada por Staiger:

“Recordação” não significa o “ingressar do mundo no sujeito”, mas sim, sempre, o *um-no-outro*, de modo que se poderia dizer indiferentemente: o poeta recorda a natureza, ou a natureza recorda o poeta. O segundo corresponderia, inclusive, melhor à experiência de muitos poetas líricos que o primeiro. Pelo menos haveria maior aproximação com o estado de graça ou de maldição da disposição interior (STAIGER, 1997, p. 60, grifo do autor).

Assim, a imagem do “almoraduj”, típica flor da região da Andaluzia, poderia recordar a própria existência de Emilio Prados, sua essência, seu “sangre”. Remeteria a suas origens, ao “suelo que le dio los valores más hondos” (REJANO, 2000, p.56), ao “Rincón de la sangre”.

Segundo Javier Sánchez Zapatero (2008, p. 440), “el recuerdo de la niñez” está associado a “la nostalgia y la vuelta al pasado del autor desterrado” e é um dos temas que ocupa um lugar de destaque no “tratamiento literario” do exílio. Apresenta-se como uma possibilidade de retorno à própria identidade do indivíduo:

Volver a la infancia no sólo supone regresar literariamente a la patria que tanto se ansía, sino también dar un paso más hacia la reconstitución de la identidad del sujeto, bruscamente dañada tras el trauma del exilio (SÁNCHEZ ZAPATERO, 2008, p. 440).

Entretanto, se a primeira infância é vista como o período de graça primaveril do sujeito lírico, importa acrescentar que em “Rincón de la sangre” esta não condiz com o tempo dos sonhos ou da fantasia que lhe é comumente atribuído, mas se manifesta como um momento autêntico, verdadeiro. Por sua vez, o tempo do “sueño” é associado ao presente do sujeito, em que se pressupõe um vazio ou certa apatia. Corresponderia a uma fase de maturidade que é marcada pelo desejo e ilusão de unidade com um território do qual esse indivíduo se sente separado.

A apatia que se pressupõe no sujeito do poema é motivada pela perda e recorda a ruptura provocada pelo exílio, que acarreta certa indiferença do exilado em relação ao presente e uma mitificação do momento de outrora (SÁNCHEZ VÁSQUEZ, 1997; SÁNCHEZ ZAPATERO, 2008). A perda do lugar de origem produz um forte abalo, uma “fractura en el desarrollo de la personalidad” (SÁNCHEZ ZAPATERO, 2008, p.438), uma sensação de descontinuidade interior. Por conseguinte, o indivíduo se volta para o passado, lugar em que encontra suas referências, o seu centro:

La traumática experiencia del exilio provoca la consciente adquisición en quien lo sufre de una nueva identidad. El hecho de que el alejamiento forzoso del país de origen sea concebido como el final abrupto de un ciclo vital, como si de una <<muerte en vida>> se tratase, motiva la concepción de la existencia anterior como todo un completo y, consecuentemente, la creación de una nueva identidad que puede mirar desde un prisma diferente, el que constituyen la distancia y el cambio, a la antigua (SÁNCHEZ ZAPATERO, 2008, p 447).

Para Sánchez Zapatero (2008, p. 438), no exílio o ser humano “se encuentra en su estado más puro”, vê-se “despojado de su identidad”. Excluído de sua comunidade, o exilado necessita descobrir sua verdadeira essência, afirmar sua personalidade através da palavra, assim como atribuir sentido a essa experiência (p.446). Assim, a criação literária seria um instrumento do qual escritores exilados se apropriam para reconstituir ou resgatar o território perdido, em sua dimensão espacial e temporal, e ao mesmo tempo recuperar a própria identidade.

Essa tentativa de resgate se manifesta no poema apresentado, em que a escrita poética permite reelaborar o espaço e tempo de outrora, atribui a estes “um modo historicamente possível de existir” (BOSI, 2000, p.165). Através dela, o ambiente do passado é recriado como uma natureza perene e atemporal em cujo entorno o sujeito lírico se reconhece.

Pode-se identificar em “Rincón de la sangre” uma busca da identidade, construída a partir de um movimento de retorno que se estende à própria arquitetura do texto, demarca-se em suas repetições ou *vuelatas*. Considerando-se o texto em

sua materialidade, os lugares que a expressão “Tan chico” ocupa tendem a ressaltar esse movimento cíclico. Ausente apenas na terceira parte, essa expressão inicia e finaliza o poema. Sua disposição na superfície textual termina por imprimir fôlego à leitura e a orientá-la para o regresso.

Em sua composição, reitera-se no poema uma noção de circularidade permanente que subjaz na sequência temporal apresentada e ainda nos símbolos da chuva e do sol. Essa ideia de contínua circularidade no texto poético parece se sobrepor à percepção da transitoriedade das coisas, assim como da brevidade da existência humana, pois atribui uma condição de permanência à natureza e ao homem. O estado provisório dos seres angustiava Emilio Prados, em cuja poética Debick aponta uma dúvida central “acerca del valor de la vida” (DEBICK, 1981, p. 355).

No texto, o espaço natural onde o sujeito lírico se reconhece termina por admitir uma condição transitória e ao mesmo tempo permanente. É afetado por eventos previsíveis como a noite, tarde e manhã, que conformam uma natureza cíclica e, portanto, inalterável. Essa natureza é provida de certo vigor e dinamismo. O “almoraduj”, de acordo com o poema, “huele” na tarde que chove e quando o sol se levanta. Embora aludem a um passado, os verbos *oler*, *llover* e *levantarse* estão empregados no presente do indicativo, apresentando um valor durativo.

A chuva e o sol constituem fenômenos periódicos, conformam um ciclo biológico. Aliados, ambos os elementos remetem à sementeira, ao processo de fertilização da terra, pressupõem renovação, ideia que também ressoa na alusão ao sangue mencionado no título do poema e que em *Jardín cerrado* é frequentemente associado à fertilidade, como se observa na estrofe inicial de “Otra copla”, poema encontrado no terceiro livro dessa obra:

La noche suelta su sangre
desde el cielo...
Sobre el suelo
—¡qué terremoto de sombras!—,
empieza a brotar un árbol...
(Livro “Umbrales de sombra”, p. 920)

O movimento circular que caracteriza o poema “Rincón de la sangre” consistiria em uma dinâmica que permite à voz lírica reter o passado e revitalizá-lo, ao mesmo tempo que renova, no presente, a imagem, o tempo e o espaço do “almoraduj”. A repetição que se manifesta tanto na visualidade como no âmbito semântico do texto poético seria um recurso estilístico que permite a reconstituição e resgate da memória, um propósito que norteia a escrita dos intelectuais do exílio republicano espanhol²⁸.

A noção de circularidade é recorrente na poética de Emilio Prados. Maria Zambrano assinala nos livros do poeta “círculos concéntricos” que se encaminham “hacia dentro, pues que allá en lo hondo encuentran la claridad” (ZAMBRANO, 2007, p. 199). É possível propor que os “círculos” apontados por Zambrano condizem com um movimento ininterrupto de retorno a si mesmo que, na obra de Prados, representaria simbolicamente o “proceso total de su poetizar, un solo proceso en verdad al modo de una esfera (p. 200)”.

²⁸ Tal propósito transparece nas seguintes palavras de Jofresa Marquès: “Escribir se convierte en un acto de expresión de la memoria, intentando llenar un espacio y un tiempo que no valen, para recuperar el verdadero paraíso del que uno fue alejado con el exilio. Esta memoria se convierte en un deber para el exiliado, quien debe transmitir su tradición y, además, dejar huella de su paso en la memoria de los otros” (JOFRESA MARQUÉS, 1999, p. 54).

1.2 “Bajo la alameda”

Assim como se observou no poema “Rincón de la sangre”, em “Bajo la alameda” encontra-se uma circunstância de privação individual ocasionada pela distância em relação a um jardim:

BAJO LA ALAMEDA

1

AYER, tan cerca el jardín.
Hoy, ¡qué lejos!

Me voy perdiendo de mí,
para buscarme en lo eterno...

—¿Hoy?...
¡Qué lejos!

2

CON TEMORES voy
pero voy.

Y esto que marcha
conmigo;
y esto que va
tras de mí,
y esta sombra
a la que sigo
con temores,
¿a dónde va?:...
¿dónde voy?...

— Con temores.

3

—¿Y ESE rumor?...
— Es el rumor
de las hojas secas.
—Y ¿por qué se quejan?

4

LA NOCHE, cerrada.

—¿Dónde está el jazmín?
Dormido en el agua.

(¡Qué alto el ciprés!
¡Qué alto el lucero!)

La fuente, callada.
—¿Dónde está la noche?
Dormida en el agua.

(¡Qué alto el ciprés!
¡Qué alto el lucero!)

Si te viera, amor,
si te viera...
— Ay, ¿dónde está el agua?

(¡Qué alto el ciprés!
¡Qué alto el lucero!)
(Livro “Jardín perdido”, p. 777-778)

O poema “Bajo la alameda” subdivide-se em quatro partes ou segmentos numerados que correspondem a poemas curtos²⁹, compostos por versos de *arte menor*. Está escrito em primeira pessoa do singular e apresenta uma linguagem simples, na qual o sujeito lírico exprime inquietações em seu estado de ânimo.

O primeiro segmento é composto por versos que apresentam entre duas a oito sílabas métricas e se distribuem em três dísticos de rima *asonante ab ab cb*. De forma semelhante à observada em “Rincón de la sangre”, o meio natural inscreve-se como um lugar do passado. A imagem de um “jardín” surge como uma espécie de referencial anterior, do qual o sujeito se vê afastado no tempo e espaço, assim como se sente distanciar de si mesmo.

No verso inicial, o advérbio “AYER” remete a uma época de maior proximidade do sujeito lírico com um ambiente natural — “AYER, tan cerca el jardín”. No seguinte, o advérbio “Hoy” marca um momento de ruptura com esse lugar — “Hoy, ¡qué lejos!”. Essa proximidade e ruptura ou distanciamento em relação ao “jardín” são enfatizadas pelo advérbio “tan” e pronome exclamativo “qué”.

²⁹ Blanco Aguinaga e Antonio Carreira (1999, p. 777-778), em nota de rodapé 1, informam que a primeira e última parte desse poema constam em *Dormido en la yerba* (1953), obra em que aparecem, respectivamente, sob o título de “Nocturno” e “Bajo la alameda”.

Nos dois primeiros dísticos, os marcadores temporais “AYER” / “Hoy” e espaciais “cerca” / “lejos” instauram uma antítese que persiste nos versos “Me voy perdiendo de mí, / para buscarme en lo eterno...”. Já os verbos *perderse* e *buscarse* apontam atitudes ambivalentes nas quais se nota um movimento introspectivo, uma andança no sentido de adentrar-se; como demarcam os complementos pronominais “de mí” e “me” aos quais se vinculam.

A busca presente no texto poético não se dá com falsa perspectiva de retorno a um lugar de equilíbrio encontrado no jardim de outrora, como se verificou em “Rincón de la sangre”, e sim direciona-se para um território marcado pela instabilidade, pelas incertezas:

AYER, tan cerca el jardín.
Hoy, ¡qué lejos!

Me voy perdiendo de mí,
para buscarme en lo eterno...

O verso “para buscarme en lo eterno” completa o sentido do anterior — “Me voy perdiendo de mí” — e constitui uma oração subordinada final introduzida pela preposição “para”. Atribui-se à ação verbal de *perderse* uma finalidade que o mesmo verso parece salientar: a busca de si. Perda e busca seriam movimentos recíprocos que indicam uma tentativa de reconhecimento da individualidade. Ambos conduzem à essência do ser e constituem uma dinâmica que, na poética de Emilio Prados, como declara Maria Zambrano, consiste em “[q]uedarse perdido para ser encontrado; para en soledad vivir en compañía verdadera” (ZAMBRANO, 2007, p. 198).

A imagem do jardim mencionado em “Bajo la alameda” mais parece ressaltar um território subjetivo ou uma situação de estabilidade interior e precedente do que um espaço físico dos tempos de outrora. Entre esse jardim e o sujeito lírico há um nexos particular que se entrevê na sonoridade da primeira parte do poema. Nos *octosílabos* “AYER, tan cerca el jardín” e “Me voy perdiendo de mí”, nota-se um paralelismo entre o nominativo “jardín” e o genitivo “de mí”, entre os quais se

estabelece uma identidade acústica, a rima *asonante* em “i”, vogal em que incide o acento de intensidade desses versos *agudos*.

O nominativo “jardín” e genitivo “de mí” são expressões correlatas. A rima entre eles é um artifício retórico que contribui para marcar e reiterar uma identificação entre o sujeito poético e o jardim, pois, como declara Carlos Bousoño (1970, p. 463), “¿Qué es rimar dos palabras sino hacer que se repita su parte más significativa, la que existe a partir del acento?”.

Além da identidade acústica, nos *octosílabos* “AYER, tan cerca el jardín” e “Me voy perdiendo de mí” assinala-se uma continuidade semântica. O afastamento em relação ao “jardín” surge como motivo desencadeador de uma espécie de extravio que ocorre de modo gradual no íntimo do sujeito lírico. A progressiva perda que se processa em seu interior, indicada no uso do gerúndio “perdiendo”, é concomitante ao seu distanciamento em relação àquele lugar.

A distância temporal e espacial apresenta-se como assunto, pois tende a adquirir mais evidência que o próprio jardim. O contínuo afastar-se do sujeito em relação ao saudoso ambiente natural adquire maior ênfase que o lugar em si e se orienta para uma zona imprecisa destacada nos versos *graves* “Hoy, ¡qué lejos!” e “para buscarme en lo eterno”. A rima *asonante* em “e” que se verifica entre eles cria uma correlação de sentidos entre o advérbio “lejos” e o adjetivo “eterno”. Ambos sugerem amplitude, pressupõem espaço e tempo dilatados, sem limites definidos, e configuram um território simbólico em que o sujeito busca a si próprio.

A menção ao “eterno”, lugar de destino do sujeito de “Bajo la alameda”, recorda a lírica de San Juan de la Cruz. Em *Jardín cerrado*, pressupõe-se certa filiação ao discurso místico daquele poeta de quem o escritor Prados era leitor fervoroso³⁰. De forma semelhante à observada na obra do poeta carmelita, a eternidade resulta de uma ascese espiritual, apresenta-se como alvo de uma busca interior cujo propósito é alcançar uma verdade sublime, decorrente da comunhão

³⁰ A afinidade de Emilio Prados com a lírica de San Juan de la Cruz transparece em várias cartas do autor remetidas a seus compatriotas, nas quais cita longos fragmentos de poemas do frade carmelita. No prólogo da obra que reúne suas correspondências com José Luis Cano, este último recorda seus encontros com o poeta quando ainda residiam em Málaga e assinala essa afinidade: “En nuestras charlas diarias a lo largo del puerto o del paseo de la Farola, me solía hablar de sus poetas predilectos —a la cabeza de ellos San Juan de la Cruz— de su amistad con García Lorca, de la necesidad de amar y ayudar a los pobres, a los humildes” (PRADOS, 1997, p. 12).

com o divino e pressupõe um “camino hacia el encuentro” com Deus (GARCÍA DE LA CONCHA, 2004, p. 287).

No término da primeira parte, o verso “Hoy, ¡qué lejos!” fragmenta-se em dois: — “¿Hoy?...”/ “¡Qué lejos!”. Isolados, os fragmentos convertidos em versos adquirem maior eficácia expressiva e se prestam como síntese do excerto poético lido. A repetição reforçaria uma constatação que inquieta o sujeito lírico e constitui o enfoque do poema: seu afastamento ou extravio interior. A própria posição da palavra “lejos” no último verso provoca impressões auditivas que favorecem ou reforçam a noção de distanciamento temporal e espacial que norteia o texto.

A andança aludida na parte introdutória do poema é o assunto que permite seu encadeamento com as demais, a contiguidade entre esta e as posteriores. O segundo segmento aparece seccionado em duas estrofes e um verso final isolado. Apresenta versos irregulares cuja métrica varia entre três e cinco sílabas. Em seu dístico inicial, o uso do verbo *ir* no presente do indicativo assinala uma ideia de movimento que intensifica a de locomoção expressa no segmento anterior e que é ressaltada pela repetição desse verbo: —“CON TEMORES voy / pero voy”. A atitude de locomover-se corresponde a uma iniciativa individual de confrontar-se com os próprios medos, com o desconhecido, sugerindo um ato de coragem, ao qual se atribui valor e ênfase.

No segundo segmento, verificam-se ainda questionamentos nos quais transparecem inquietações pessoais que irrompem no deslocamento simbólico apresentado no poema e que os versos *libres* parecem manifestar de maneira mais espontânea. O verbo *ir* é mencionado três vezes e soma-se a outros que conotam movimento: *marchar* e *seguir*. Os três verbos se reportam à primeira ou terceira pessoa do singular do presente do indicativo, reiteram o contínuo extraviar-se desencadeado pela ruptura aludida na primeira parte.

A voz lírica faz menção a uma sombra cuja presença inquieta o andarilho do texto poético. Ela o acompanha, “marcha” com ele, segue-o ou é seguida por este, que desconhece o rumo dessa espécie de fantasma andante assim como desconhece o próprio destino. Com a anáfora, os pronomes demonstrativos “esto” e “esta” indicam uma relação de proximidade do sujeito lírico com o ser enigmático:

Y esto que marcha
 conmigo;
 y esto que va
 tras de mí,
 y esta sombra
 a la que sigo

Em *Jardín cerrado*, a sombra é frequentemente mencionada e termina por constituir-se como uma aparição familiar, intimamente ligada ao sujeito lírico, que muitas vezes não só se compara, mas também se identifica e até mesmo se confunde com ela, como se observa na seguinte estrofe do poema “Tres canciones” que integra o segundo livro:

Y entre mis dos soledades,
 igual que un fantasma hueco,
 vivo el límite de sangre
 sombra y fiel de mis deseos.
 (Livro “El dormido en la yerba”, p. 883)

Assim como em “Bajo la alameda”, na imagem da sombra ou “fantasma hueco” mencionado em “Tres canciones” é possível apreender uma ideia de escassez, exiguidade, ou melhor, de vazio. Sua aparição reitera o tema da ausência, do rompimento com o “jardín” aludido no primeiro segmento poético. Nela, parece projetar-se um indivíduo incompleto, despossuído da própria essência interior cuja perda decorreria da ruptura com o lugar de satisfação pessoal vivenciado no passado.

Trata-se de um indivíduo que não consta apenas nos poemas de *Jardín cerrado*, mas caracteriza o sujeito lírico da poética do exílio republicano, como se observa no seguinte poema que constitui os “Sonetos del sueño”, de Juan Rejano, poeta espanhol exilado no México e contemporâneo de Emilio Prados:

En fatiga niebla, en sombra errante
 De alguna sombra en el olvido hundida
 me voy quedando. Por mi sien transida
 resbala el tiempo su cristal distante

y advierto entre las horas, delirante,
que va creciendo mi dolor: la herida,
más que la sangre al despertar vertida,
recuerda el golpe su aterido instante.

Ya no sé si es en mí, si donde estoy
dejo una huella o si una huella soy
de lo que he sido ayer y en sueños sigo,

insensible a mi ser, únicamente
cuerpo de la memoria, cuerpo ausente,
que vive junto a mí, mas no conmigo.
(REJANO, [2005?], p. 168)

A sombra errante aludida por Prados e Rejano surge como prolongamento do sujeito lírico, seu espectro. Traz um ser descontínuo, desagregado e opaco, ou seja, desprovido de entusiasmo ou vivacidade de espírito em cuja imagem poderia repercutir a experiência do exílio espanhol. Tal experiência não implica apenas um rompimento geográfico com o território de origem, mas ainda acarreta a profunda interrupção de uma história pessoal: “Cuando un exiliado atraviesa las fronteras de su tierra natal para adentrarse en otro lugar, él o ella han de enfrentarse a otra realidad, a veces escindida por completo da la precedente” (UGARTE, 1999, p. 208).

O transplante a uma realidade sociopolítica e cultural diversa, como a dos países que acolheram os exilados da Espanha do general Franco, representou uma fratura em sua identidade, obrigou-os a desapegar-se de um repertório adquirido, acumulado ao longo da sua existência, e a reelaborar-se como indivíduo. Essa noção de fratura está nas palavras de Blanco Aguinaga e Antonio Carreira (1999, p.53) ao comentar a chegada de Emilio Prados ao México. Os escritores apontam no poeta malaguenho “un profundo desequilibrio vital característico de la vida del exilio en sus primeros años”:

Como para todos los refugiados, es al principio difícil para Prados la estancia en México. Tarda mucho a acostumbrarse a pensar que en un mundo tan ajeno tiene que empezar nueva vida, ya que, a pesar de las pruebas de afecto de los colegas y de las atenciones oficiales con que se le recibe (al igual que, por los demás, a todos los españoles que entonces llegaron), sabe que el Emilio Prados que fue ha muerto. Es una sombra de su recuerdo el hombre que ahora vive por una breve temporada en casa de Octavio Paz [...] (BLANCO AGUINAGA; CARREIRA, 1999, p. 52).

O brusco rompimento com os vínculos criados na terra natal condena o indivíduo à saudade, a sentir-se fora do lugar, em desajuste com o tempo e o espaço, despossuído da própria individualidade, “expulsado de su lugar primero, patria se le llama, casa propia, de lo propio”, como declara Maria Zambrano (2004, p. 31).

As palavras de Zambrano somam-se às de Edward Said, pois, para o escritor, o exílio “é fundamentalmente um estado de ser descontínuo” (SAID, 2003, p. 50). Trata-se de uma “condição de perda terminal” e “terrível de experienciar”:

é uma fratura incurável entre o ser humano e um lugar natal, entre o eu e seu verdadeiro lar: sua tristeza essencial jamais pode ser superada. E, embora seja verdade que a literatura e a história contem episódios heróicos, românticos, gloriosos e até triunfais da vida de um exilado, eles não são mais do que esforços para superar a dor mutiladora da separação. As realidades do exílio são permanentemente minadas pela perda de algo deixado para trás para sempre (SAID, 2003, p. 46).

Nos modos de apresentação do sujeito poético de “Bajo la alameda” é possível perceber uma condição de perda similar à apontada por Said. Os versos “AYER tan cerca el jardín” e “Me voy perdiendo de mí” da primeira parte poderiam aludir a um sentimento de privação da própria individualidade, que no poema parece profundamente vinculada ao “jardín” de “ayer”, seria representada por este lugar.

No texto poético, descortina-se um percurso individual cujo início parece associado à interrupção de um vínculo com um lugar de equilíbrio e que se vive como uma interminável situação de trânsito. Nesse percurso, a imagem de uma sombra vagante poderia ser apreendida como indício de uma identidade fragmentada, instável, que emerge e reelabora-se na errância.

Ainda no segundo segmento, a estrofe mais extensa constitui-se exclusivamente de questionamentos que se sobrepõem. O sujeito lírico indaga acerca do seu rumo, da sombra que o acompanha, do espaço em que se locomovem — “y esta sombra / a la que sigo / con temores, / ¿a dónde va? / ¿dónde voy?”. Suas indagações expressam uma tentativa de reconhecer-se e situar-se. Os

pronomes interrogativos “a dónde” e “dónde” indicam imprevisibilidade na sua andança, assinalam um destino (“a dónde”) e lugar (“dónde”) incertos, um deslocamento sem paradeiro que se realiza num território desconhecido e misterioso que exige uma atitude de repensar a si mesmo.

A terceira parte do poema é a menos extensa. Em seus quatro versos, nota-se um desdobramento da voz lírica. O sujeito do texto indaga a si mesmo, inquire o próprio pensamento³¹. Nesses versos insinua-se um transtorno ou perturbação interior motivada pela privação. A imagem das folhas secas acrescenta-se à da sombra mencionada na segunda parte. Ambas conformam e ampliam a representação de um ambiente taciturno, fantasmagórico, enfatizam o tema da perda.

As folhas secas aparecem como vestígios de um estado de beleza, vitalidade. São signos arquetípicos da nostalgia e da fugacidade da vida, constituem um “paradigma de la caducidad temporal que afecta al hombre” (CABALLERO WANGÜERMET, 1987, p. 135). Apresentam-se como resquícios de momentos idos e, assim como a sombra, sinalizam privação. Seu “rumor” é ausência de som, de voz, manifesta-se como eco, como um lamento no vazio, como se lê no verso “¿Y por qué se quejan?”. O uso do pronome demonstrativo “ese” que acompanha o substantivo “rumor” no verso inicial — “¿Y ESE rumor?” — poderia marcar sutilmente uma distância no tempo.

A última parte distribui-se em três estrofes intercaladas por estribilhos, nas quais persiste o desdobramento da voz lírica apontado no segmento precedente. Sua estrutura e sonoridade recordam formas poéticas da lírica popular andaluza, como o *zéjel* e o *gazel*. Esse segmento parece propor-se como uma adaptação ou variação daquelas formas, também conhecidas como *canciones*, que foram reelaboradas por poetas da *generación del 27*, como Federico García Lorca e Rafael Alberti.

Na primeira estrofe, a voz lírica alude à “noche”, esta remete à escuridão, assunto introduzido e enfatizado nessa parte conclusiva e que se prenuncia nas

³¹ Para Patricio Hernández a poesia de Prados apresenta um caráter dialógico. Na obra do poeta, o autor identifica a presença de outra voz que corresponde ao pensamento ou ao “ser amor” (HERNÁNDEZ PÉREZ, 2012, p. 36).

anteriores com a imagem das folhas secas e da sombra mencionada, intensifica o sentimento de ausência e nostalgia evocado por esses elementos.

Carlos Bousoño declara que “la noche nos priva de una importante función vital, y, sumidos en la tiniebla, en cuanto a tal función, por tanto, nos despojamos de la vida en cierta proporción” (BOUSOÑO, 1970, p. 212). Assim, em “Bajo la alameda” a imagem da noite coaduna-se com a sensação de perda da essência ou da individualidade, reforçada aqui com a alusão a elementos como o “jasmín”, o “ciprés” e a ‘fuente callada’.

O jasmim é uma flor comumente associada à pureza e poderia aludir a um estado de inteireza da alma, de completude interior supostamente inexistente no presente do sujeito lírico, como se pode inferir na leitura dos versos: “¿Dónde está el jasmín? / Dormido en el agua”. Seu aroma intensifica-se durante a noite e arrefece com a luz do dia e, portanto, em *Jardín cerrado* essa flor noturna é uma “figura nostálgica de la pérdida y la entrega” (BERROCAL, 2011, p. 143) que, no poema, repõe a dinâmica apontada na primeira parte, o movimento de ‘perderse’ e ‘buscarse’ que impulsionam o deslocamento do sujeito lírico.

Sobre a presença do jasmim em *Jardín cerrado*, Berrocal acrescenta as seguintes impressões:

una flor insomne, que a lo largo de todo el libro de Prados adquiere una especial presencia. La flor que se abre en la noche bien puede tener ese valor de entrega a la infinitud [...] y concentrar en esa entrega simbólica, en esa apertura, cierta suspensión de la temporalidad – como también parece sugerir la noche misma –, por la que es posible la evocación y actualización del pasado “el mundo que perdí” [...]. (BERROCAL, 2011, p. 139)

A entrega ao desconhecido ou ao infinito, como menciona Berrocal, é um valor que perpassa todo o poema e recobra força em sua última parte, na qual o andarilho do texto poético parece imerso em uma espécie de abismo, na mais completa obscuridade noturna e percebe sua admiração — “¡Qué alto el ciprés! / ¡Qué alto el lucero!”.

Na última parte, aprofunda-se um sentimento de pesar, de desencanto e inclusive fúnebre não apenas evocado pela noite, mas ainda por elementos como o “ciprés”, uma típica árvore de cemitérios, e a *fuelle callada* cuja imagem contradiz a ideia de renovação comumente atribuída pela tradição literária aos mananciais. Nessa nascente muda ou silenciosa projeta-se uma descontinuidade, a interrupção do fluxo das águas, a cessação de vida.

Entre a *noche cerrada* e a *fuelle callada* mencionadas pela voz lírica se estabelece um paralelo perceptível nas semelhanças observadas na estrutura sintática, pausas e rima. As duas primeiras estrofes são entendidas como *tercerillas*³². Nos versos *graves* que as introduzem — “La noche, cerrada” e “La fuente, callada” —, os substantivos “noche” e “fuente” são acompanhados de qualificativos destacados pelo emprego da vírgula, nos quais incide o acento de intensidade, assim como se verifica a rima *consonante* em “**ada**”.

Na imagem da *noche cerrada* e da *fuelle callada* nota-se uma continuidade, plasma-se uma ideia de desalento. A noite e a fonte aliadas à sombra, às folhas secas, ao jasmim e ao cipreste conformam um conjunto de elementos dotados de expressividade. Tais elementos suscitam sensações táteis, visuais e olfativas que ressaltam o tema da ausência e do pesar decorrentes da separação do jardim do passado.

As imagens da noite, da fonte e do cipreste associadas convergem para uma ideia de inércia ou imobilidade que se contrapõe ao movimento de deslocar-se apontado no poema. Nesses elementos incide uma ideia de perecimento que gera a angústia “ante la fugacidad de los seres y su terminación en la muerte”, sentimento que para Rose Lombardi (2000, p. 160) atormentava Emilio Prados.

A morte é um tema presente em todos os livros de *Jardín cerrado* e remete à própria vida do seu autor, à sua saúde delicada, aos sérios problemas pulmonares que o atormentavam desde a infância. Estudiosos e/ou conhecedores da sua obra chegam a supor que os frequentes padecimentos físicos sofridos por Prados, que esteve diversas vezes prestes a morrer, contribuem para tornar esse assunto recorrente em seus poemas:

³² A *tercerilla* é um terceto composto por versos de *arte menor* e comumente apresenta rima **aba** (QUILIS, 1969, p. 94).

Y Emilio se estuvo muriendo siempre. Lo decía. Pero no fue tampoco un aprendiz de la muerte, ni alguien que se adelanta a ella por la meditación, por esa “meditación sobre la muerte” que nace del no querer morir de verdad. [...] Emilio la vivía, vivió la muerte desde muy joven, ayudado por la enfermedad que le hizo su elegido. Mas la “Montaña Mágica” no lo fascinó tampoco. Consideraba esencial su estancia en ella – allá en Davos Platz – porque allí comenzó a escribir poesía, dato que revela cómo su poesía nació de la presencia constante de la muerte, de su compañía. A diferencia de esos otros que han tenido una “entrevista” con la muerte y vuelven escapados con ganas de hablar y de no morirse ya nunca (ZAMBRANO, 2002, p. 163-164).

A perda, a memória e a morte são temas que conformam os “múltiplos simbolismos” presentes no próprio título de *Jardín cerrado*, como acrescenta Rose Lombardi:

“Jardín cerrado” es el pasado del poeta que continúa vivo en su memoria, es también su cuerpo que lleva en sí mismo la semilla de la muerte y le impide la comunión con los demás seres y es el paraíso terrenal, reino de armonía y amor, perdido por ansia de conocimiento del ser humano (LOMBARDI, 2000, p. 159-160).

Na obra em estudo, o tema da morte comporta uma ideia de interrupção igualmente atribuída à situação de exílio e que ressoa nas palavras de Muñiz-Huberman (1999, p. 66): “Partir al exilio es partir a la muerte. Quien abandona el claustro materno inicia, en ese momento, su propia muerte: el viaje de tumba en tumba”.

Em relação ao referido tema na poética de Prados, entende-se que “es efectivamente la muerte su segura obsesión, simbolizada por el ciprés, las sombras y la luna. [...] Noche y muerte funcionan como binomio de desolación, angustia y pesimismo en su obra” (CABALLERO WANGÜEMERT, 1987, p. 136). Entretanto, ao mesmo tempo que instaura um sentimento pessimista, em *Jardín cerrado*, o tema da morte é ressignificado. Ao morrer, o indivíduo incorpora-se à natureza, sua matéria integra-se a ela, funde-se com o cosmos.

Para Caballero Wangüemert, a fusão do ser com “el cuerpo del universo” é uma meta ansiada em *Jardín cerrado* e a noite, entendida neste estudo como a morte, seria um dos obstáculos que o “yo itinerante” necessita transpor para conquistá-la. A fusão lhe permite tornar-se perpétuo, pois a “muerte no es ajena a la vida, sino un paso más en ella, incluso una liberación que le aproxima a la eternidad” (CABALLERO WANGÜEMERT, 1987, p. 136). Assim, a imersão na ‘noche cerrada’ também adquire um sentido positivo, representa um trânsito que possibilitaria a esse “yo” o acesso a outra dimensão, a uma condição perene.

No texto, elementos figurativos que evocam sensações relacionadas à ausência e inclusive a um sentimento funesto — como a noite, a sombra andante, e o jasmim —, ao mesmo tempo suscitam impressões sinestésicas que podem ser associadas à ideia de busca de si mesmo, à entrega ao infinito aludida por Berrocal e implícita no deslocamento simbólico ou suposto extravio assinalado ao longo do texto poético.

Cabe ainda acrescentar outro elemento natural que potencializa a noção de entrega, busca e perda presente no poema: a alameda mencionada em seu título (“Bajo la alameda”). Ela pode ser entendida como uma vereda constituída de álamos e também pode representar uma espécie de atalho ou vereda que conduz à essência do indivíduo, ao encontro consigo mesmo.

Em *Jardín cerrado* a “entrada al jardín se realiza por la alameda (‘puerta del jardín’), símbolo de vida y también de esa España que se ha dejado” (CABALLERO WANGÜEMERT, 1987, p. 135). Tanto Caballero Wangüermet como Blanco Aguinaga, Antonio Carreira e Patricio Hernández entendem a “alameda” como uma alusão à memória, uma recordação da cidade natal do poeta Emilio Prados³³. Através desse elemento a voz lírica retoma o vínculo com um ambiente do passado³⁴, o *jardín de ayer*. Portanto, essa alameda poderia figurar como um símbolo relacionado à busca da identidade.

Tal busca realiza-se na *noche cerrada*, concebida em *Jardín cerrado* como um lugar genuíno, em que os seres e as coisas encontram-se em seu estado puro,

³³ Para Patricio Hernández (2012, p. 33), Blanco Aguinaga e Antonio Carreira (1999, p. 68) essa seria a alameda malaguenha.

³⁴ Sobre a imagem da alameda na poética de Prados, Alfonso Berrocal (2010, p. 133) acrescenta: “ese espacio simbólico y evocado de la alameda pertenece a una lejanía”.

incorruptível. Na escuridão noturna, o sujeito lírico alcança o deleite da alma, a vivacidade do espírito e parece tentar reaver a própria essência — “Si te viera, amor, / si te viera...”. Nos dois versos a voz lírica se refere a um ‘tú’ que corresponde ao “ser-amor”³⁵ (HERNÁNDEZ PEREZ, 2012, p. 36 e 38), entendido como um estado de plenitude que o sujeito deseja alcançar.

No primeiro livro de *Jardín cerrado*, a obscuridade apresenta-se como algo que o sujeito poético almeja superar, ou um chamado ao qual se inclina a atender, como se verifica no poema intitulado “Copla”:

Algo me llama en la noche,
No sé qué es...

Algo en la noche me llama.
¡Miedo me da!

En la noche me entraré;
pero... ¿saldré?

¡Miedo me da!
(Livro “Jardín perdido”, p. 789)

De forma similar à observada em “Bajo la alameda”, no poema anterior, a incursão na noite pressupõe uma perda ou extravio e infunde temores — “Con temores voy / pero voy”. Em ambos os poemas, a escuridão noturna pode ser entendida como um ambiente de busca interior e entrega ao indeterminado. Também está presente a atitude individual de “atreverse con el miedo de perderse a sí mismo” apontada na obra *Jardín cerrado* por Carlos Blanco Aguinaga e Antônio Carreira (p. 68).

Reiterando os comentários apresentados ao longo desta análise, em “Bajo la alameda” a obscuridade do jardim atende a um argumento que é sinalizado em sua primeira parte: a perda, cuja finalidade é a busca interior. Está vinculada a uma

³⁵ Segundo Patricio Hernández, na poética de Prados esse “ser amor” manifesta-se como uma voz distinta, com a qual a voz lírica dialoga (PÉREZ HERNÁNDEZ, 2012, p. 36 e 38).

necessidade do indivíduo de ocultar-se³⁶ para examinar-se, perscrutar-se — “Me voy perdiendo de mí / para buscarme en lo eterno”. Inclusive, mostra-se como um requisito para a realização de um anseio que se concretiza ao final do poema: o extravio.

No próprio texto poético verifica-se uma caminhada que se constrói pelo movimento de perder-se do sujeito lírico. Observando-se o poema em sua totalidade, percebe-se certa progressão no encadeamento das partes que o constituem, as quais convergem para uma espécie de desenlace: o extravio na mais completa escuridão. Em sua estrofe introdutória, ocorre a constatação da perda de um jardim e, concomitantemente, de uma ruptura ou desvio interno ao sujeito lírico. Nas duas estrofes subsequentes, apresenta-se o seu vaguear, o perambular em si. Na última, dá-se a perda total, sua desapareição na noite.

O extravio decorrente da ruptura com o passado é enfatizado pelas expressões que introduzem as estrofes do poema, que são grafadas em letras maiúsculas e poderiam salientar circunstâncias associadas à perda, ao deslocamento apresentado no texto, seu início e desenrolar: “AYER”, “CON TEMORES”, “Y ESE rumor”, “LA NOCHE”.

Os elementos figurativos que constituem o ambiente noturno mencionado na estrofe final, como a “fuente” e o “ciprés”, permitem retomar um tópico mencionado no início do poema: o jardim. A *noche cerrada* é apresentada como um terreno incógnito, obscuro e que, assim como o jardim, poderia corresponder ao plano do inconsciente e, portanto, representar uma submersão interna do indivíduo, o movimento de perder-se dentro de si mesmo. Desse modo, a escuridão noturna não apenas remeteria à morte, a um sentimento de desolação, mas ainda suscitaria uma ideia de confinamento subjetivo igualmente captada na imagem do “jardín cerrado” que serve de título à obra em estudo.

A imersão na noite pode ser entendida como uma iniciativa individual que visa o alcance da sabedoria, simbolizada pelo “lucero” — “¡Qué alto el lucero!” —, como foi assinalado em “Rincón de la sangre”. Em *Jardín cerrado*, a luz evoca uma noção de alumbramento presente em toda a poesia de San Juan de la Cruz, na qual se

³⁶ A ideia de ocultamento seria reforçada pelo advérbio “bajo” que constitui o título do poema “Bajo la alameda”.

articulam dois núcleos temáticos: “la secreta vía y la luz que guía la noche” (GARCÍA DE LA CONCHA, 2004, p. 236). O “lucero” corresponde à “suma ciencia” ou “sumo saber”³⁷, assim como representa o encontro com Deus, a “luz divina”, ideal que o sujeito poético aspira.

A incursão na *noche cerrada* ainda pode ser entendida como uma tentativa do indivíduo de reconstituir a própria identidade fragmentada pela ruptura com o passado. Essa tentativa aparece como premissa no exílio, situação em que o indivíduo sente-se impelido a refazer-se, reconstituir-se, reelaborar-se frente às novas experiências que irá vivenciar no território para o qual foi transplantado. Como pondera Edward Said (2003, p. 50), “os exilados sentem uma necessidade de reconstituir suas vidas rompidas”, fator que explicaria seu constante indagar sobre si mesmo, esta atitude de perscrutar, esquadrihar, revolver-se a si próprio.

1.3 “Mi universo”

Assim como “Bajo la alameda”, o poema “Mi universo” encontra-se na sequência intitulada “Nostalgias y sueños”. Diferentemente dos poemas anteriormente estudados, em que elementos da flora, como o “almoraduj” e o jasmim, ganham destaque, no texto a menção a esses elementos é inexistente:

MI UNIVERSO

MI CORAZÓN está abriendo los ojos.
¡El día es mi corazón!

(¡Qué ancho! ¡qué largo! ¡qué alto!)

...Y ando y ando
y toco y llamo:
—Yo, yo, yo... Soy yo,
Yo... ¡Yo!

(Silencio es mi corazón.)

³⁷ As expressões “suma ciencia” e “sumo saber” são mencionadas no poema “Coplas hechas sobre un éxtasi de harta contemplación” de San Juan de la Cruz (DE LA CRUZ, 2000. p. 264-266).

Mi corazón ha cerrado los ojos.
¡La noche es mi corazón!

(¡Qué hondo! ¡qué estrecho! ¡qué largo!)

... Y ando y ando
y toco y llamo:
—Yo, yo, yo... Soy yo,
yo. ¡Yo!
(¡Qué oscuro es mi corazón!)

Mi corazón se ha quedado sin ojos.
¡El mundo es mi corazón!

(¡Ay, cuánta estrella brillando!)

...Y ando y ando
y toco y llamo:
—Yo, yo, yo... soy yo,
yo. ¡Yo!

(¡Qué lejos suena mi voz!)

Mi corazón, dura sombra sin párpados,
Rompe en el viento su flor.

(¡Cuánto dolor sin espacio!...)

Como una piedra en un pozo,
sobre la piedra del tiempo
retumba mi corazón:

—Yo, yo, yo... ¡Soy yo!
Yo. ¡Yo!...
(Livro “Jardín perdido”, p. 783-784)

O poema “Mi universo” compõe-se de versos, em sua maioria, *graves* e *agudos*³⁸ cuja métrica varia entre três e onze sílabas, e não apresenta rimas *consonantes*. Está escrito em primeira pessoa, apresenta uma linguagem simples e é marcado pela repetição. Considerando-se os traços comuns e as variações observadas na disposição de seus versos é possível dividi-lo em cinco partes. Nas três primeiras observa-se a seguinte sequência: dois versos iniciais + verso isolado + estribilho + verso de desfecho. A penúltima parte inicia-se com esse formato que é interrompido por uma sequência de pontilhados. A última é constituída por três versos e pelos dois derradeiros do estribilho.

³⁸ Apresenta somente um verso *esdrújulo* — “Mi corazón, dura sombra sin párpados”.

A voz lírica centra-se no sujeito lírico. A imagem do coração representa uma dimensão subjetiva e é destacada com letras maiúsculas no verso introdutório — “MI CORAZÓN está abriendo los ojos”. No estado subjetivo do sujeito percebem-se variações manifestas nas sucessivas e diferenciadas maneiras em que seu “corazón” capta o mundo, assunto que serve de arranque à construção do poema. Atribui-se à sua disposição de ânimo a mesma alternância atribuída aos fenômenos naturais e cíclicos como o dia e a noite.

O sentido visual é associado ao coração e tem um significado particular. A palavra “ojos” é mencionada três vezes e ainda reiterada pelo termo “párpados”. Em sua primeira parte, o movimento de abrir “los ojos” corresponde ao dia — “MI CORAZÓN está abriendo los ojos”. O momento de clareza metaforiza uma realidade subjetiva — “¡El día es mi corazón!” — que corresponde a um plano amplo e elevado — “¡Qué ancho! ¡qué largo! ¡qué alto!” — em que o sujeito poético se desloca, como indica o verbo de movimento “andar” empregado no presente do indicativo — “...Y ando y ando”.

Pressupõe-se um deslocamento interior e, portanto, simbólico que, de forma similar ao comentado nos poemas anteriormente analisados, pode ser interpretado como uma tentativa de reconhecimento da própria individualidade. O sujeito lírico se representa como um nômade que parece tentar reconhecer-se, inclusive pelo tato, ao mesmo tempo que indaga por si mesmo:

... Y ando y ando
y toco y llamo:
-Yo, yo, yo... Soy yo,
Yo. ¡Yo!

Nos versos “Mi corazón ha cerrado los ojos. / ¡La noche es mi corazón!”, o movimento de fechar os olhos corresponde à noite. A escuridão noturna alude a um plano subjetivo oposto ao anterior, representado como um ambiente restrito, soturno e/ou talvez sinistro — “¡Qué hondo! ¡qué estrecho! ¡qué largo!” —, em que se entrevê uma caminhada supostamente mais penosa, embora tão longa quanto a mencionada na parte introdutória.

Os versos “¡Qué ancho! ¡qué largo! ¡qué alto!” e “¡Qué hondo! ¡qué estrecho! ¡qué largo!” aparecem destacados entre parênteses e indicam diferentes sensações experimentadas no deslocamento. São formados por frases interjetivas que se superpõem e nas quais se apreendem impressões táteis e visuais. Sugerem estados de surpresa ou sobressalto. Supõem uma mescla de espanto, assombro e admiração do indivíduo ante o inesperado. Entre eles, observa-se uma relação de oposição que incide nos pares de adjetivos “ancho”/“estrecho” e “alto”/“hondo”. Esses adjetivos opostos demarcam instabilidades nesse deslocamento supostamente marcado pelo vaivém da sorte ou do acaso.

Nas duas primeiras partes aponta-se no sujeito lírico uma progressiva transformação que aparece analogamente associada ao movimento de abrir e fechar dos olhos. Na seguinte, seu estado de ânimo é associado a uma circunstância de privação dos órgãos visuais. Seu “corazón” aparece desprovido de “ojos” e representa metaforicamente o mundo — “Mi corazón se ha quedado sin ojos / El mundo es mi corazón”. Interessa acrescentar que a expressão “quedar” é conhecida como um “verbo de cambio”³⁹ ou mudança e no verso “Mi corazón se ha quedado sin ojos” o seu emprego no *pretérito perfecto* sinaliza uma modificação contínua no sujeito poético, mais precisamente em sua forma de apreender seu entorno.

Na penúltima parte se lê “Mi corazón, dura sombra sin párpados”, verso que amplifica uma noção presente em “Mi corazón ha quedado sin ojos”. Em ambos os versos a ausência dos olhos e dos “párpados”, membranas que resguardam ou protegem o órgão visual, simboliza uma entrega sem reservas (*¿sin parpadeos?*) do indivíduo andante a novas situações, circunstâncias, ou ambientes. A entrega parece atrelada a uma necessidade do indivíduo de solidarizar-se com o mundo, como se deduz no *octosílabo* “¡Cuánto dolor sin espacio!...” e se antecipa em outro que lhe é precedente — “¡El mundo es mi corazón!”.

Conforme a ordem em que são apresentados no poema, nos *endecasílabos* “Mi corazón está abriendo los ojos”, “Mi corazón ha cerrado los ojos”, “Mi corazón se ha quedado sin ojos” e “Mi corazón, dura sombra sin párpados” aponta-se uma sucessão de diferentes estados anímicos em uma dada sequência temporal. Entre o movimento de abrir e fechar os olhos (ou seja, do *parpadeo*) e a perda dos

³⁹ Nome usado para denominar verbos que expressam mudanças no sujeito ou objeto.

“párpados”, interpõe-se a passagem do tempo, enfatizada pela presença de elementos como o dia e a noite.

Os quatro versos citados acima introduzem alterações significativas que impulsionam o texto poético. Atribuem e enfocam novas conotações para o sentido da visão. Ao isolá-los e apresentá-los de acordo com a sequência observada no poema, nota-se com maior clareza uma gradual mutação na maneira de o sujeito lírico perceber o mundo.

O sujeito do texto poético aparece como um ser adaptado à imprevisibilidade, capaz de subsistir às estreitezas da noite, da obscuridade e do acaso. É representado como um indivíduo supostamente afeito a caminhar em terrenos oscilantes e desconhecidos e que, portanto, já não distingue o lugar onde transita, não discrimina horizontes ou territórios. Sua percepção sobre o espaço não é determinada pelo que é imediatamente apreendido ou captado pelos olhos, talvez porque esse ambiente reserve surpresas que escapam à expectativa visual.

Em “Mi universo”, a circunstância de privação da própria visão simboliza uma forma particular de captar realidades, uma iniciativa do indivíduo de abster-se ou prescindir da imediata percepção visual. A ideia de cegueira em *Jardín cerrado* reitera uma exigência do indivíduo de submergir na obscuridade, ambiente de incertezas, como se lê na última estrofe do poema “Sangre de la noche”, no qual a voz lírica se dirige à noite:

Déjame que ahora duerma
a los pies de tu luna.
Aún vivo ciego.
Déjame, noche, déjame.
Sal, sal despacio, sombra,
cerco de mi jardín:
dolor, piel de mi llanto.
(Livro “El dormido en la yerba”, p. 870)

Em *Jardín cerrado*, a forma de perceber o mundo não é mediada pela visão dos seres, objetos ou fenômenos, pois outros sentidos concorrem para a apreensão do real. A cegueira pode ser entendida como uma condição simbólica que privilegia um conhecimento mais integrado da realidade e do próprio indivíduo, assim como,

no cego, a ausência da capacidade de enxergar termina por aguçar outras habilidades sensoriais. Daí que, em “Bajo la alameda”, o sujeito poético percebe-se a si mesmo pelo tato e pela audição. Sua forma de reconhecer-se e captar o mundo é um tipo de conduta que preza o saber autônomo, pautado na experiência intuitiva, um princípio defendido pelo modelo de educação proposto pela Institución Libre de Enseñanza⁴⁰, onde Emilio Prados foi instruído, e que marca sua trajetória intelectual.

Trata-se de uma forma de percepção da realidade que para Giorgio Agamben caracteriza o poeta contemporâneo:

[...] contemporâneo é aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro. Todos os tempos, para quem deles experimenta contemporaneidade, são obscuros. Contemporâneo é aquele que sabe ver essa obscuridade, que é capaz de escrever mergulhando a pena nas trevas do presente, ou ainda “neutralizar as luzes que provêm da época para descobrir as suas trevas” (AGAMBEN, 2009, 62-63).

A capacidade de lidar com a escuridão, assinalada por Agamben, requer um constante exercício de entrega a realidades desconhecidas, que se vê no deslocamento do sujeito lírico de “Mi universo”, em sua atitude de andar ou percorrer terrenos instáveis. Seria uma habilidade adquirida em circunstâncias ou situações de privação, como as que acometem o exilado, um indivíduo desprovido de lugar, de identidade, entregue à sorte dos acontecimentos. Um sujeito em cuja existência incide o fato de “no tener lugar en el mundo, ni geográfico, ni social, ni político, ni – lo que decide en extremo para que salga de él ese desconocido – ontológico” como pensa Maria Zambrano (2004, p. 36).

O tema da escuridão apontado em “Mi universo” retoma o da “sombra” mencionada no poema “Bajo la alameda”, mas agora a aparição corresponde à

⁴⁰ Esse seria o modelo de “pedagogia activa” proposto por Francisco Giner de los Ríos e que “constituye la base sobre la que se construye la personalidad de Prados y desentraña muchos aspectos de su actividad futura” (CHICA HERMOSO, 1994, p. 23). Influenciado por Julián Sanz del Río, Giner de los Ríos foi na Espanha um dos mais reconhecidos adeptos da doutrina krausista, base em que assenta as linhas pedagógicas da Institución Libre de Enseñanza, do qual foi fundador. Esse modelo transparece nas práticas educativas desenvolvidas na ILE, como se observa em suas aulas de Botânica, que visavam incentivar o conhecimento intuitivo, resultante do contato direto com situações reais vivenciadas no ambiente natural (CHICA HERMOSO, 1994; LÓPEZ MORILLAS, 1956).

essência do sujeito lírico — “Mi corazón, dura sombra sin párpados”. Sua identificação com a sombra parece uma tentativa de se autodefinir e pode estar vinculada a uma necessidade de reconhecer-se em meio às novas situações que experimenta em sua andança — “...Y ando y ando / y toco y llamo: / —Yo, yo, yo... Soy yo, / yo... ¡Yo!”. Nos versos anteriores, as reticências indicam certa hesitação do andarilho do texto em relação à própria identidade.

A provisoriedade que marca a caminhada apresentada no poema parece afetar a existência do indivíduo e provocar um sentimento de desagregação da personalidade. Para Sanchis-Banús, esse sentimento é recorrente na trajetória daqueles que, como Emilio Prados, constituíram a diáspora republicana espanhola:

La salida brutal es como un corte que separa la personalidad del desterrado en dos: el hombre que fue en su país, aferrado a (y alimentado por) unas raíces cuya importancia – e incluso cuya existencia – no percibió hasta que se las cortaron; y por otra parte el hombre que habrá de ser más tarde, cuando se haya insertado, reinsertado, enraizado de nuevo, en la nueva tierra donde le toca ahora seguir viviendo. Y si la situación es patógena, o, para dejar ya el vocabulario de la medicina, conflictiva, es porque esos dos hombres, el que fue e irremediamente ha dejado de ser, y el que será, el que no tendrá más remedio que ser, existen ahora juntos, simultáneamente, en la misma persona. (SANCHIS-BANÚS, 1987, p. 97)

Em “Rincón de la sangre”, verificou-se que a identidade do sujeito poético termina por ser reconstituída pelas sensações visuais e olfativas evocadas pela imagem do “almoraduj” e, particularmente, pelo aroma da flor. Por sua vez, em “Mi universo” o sujeito tenta reconhecer a si próprio pelo tato e pela audição, isto é, pelo toque e pela voz, como se observa no estribilho — “y toco y llamo: / —Yo, yo, yo... Soy yo, / yo... ¡Yo!”— e no verso “¡Qué lejos suena mi voz!”.

Na poética do exílio, a “voz” e o canto simbolizam a palavra e aparecem investidos de uma ideia de vitalidade e/ou produtividade. Inscrevem-se como uma tentativa de compensar a perda do território de origem, amenizá-la, como no poema “Hay dos Españas” de León Felipe:

Soldado, tuya es la hacienda,
 la casa,
 el caballo
 y la pistola.
 Mía es la voz antigua de la tierra.
 Tú te quedas con todo y me dejas desnudo y
 errante por el mundo...
 Mas yo te dejo mudo... ¡mudo!
 y ¿cómo vas a recoger el trigo
 y a alimentar el fuego
 si yo me llevo la canción?
 (LEÓN FELIPE, 1990, p. 112-113)

Por intermédio da palavra, o escritor exilado recria um território particular, “el único espacio donde rescatar su identidad perdida”, como dirá Silvia Jofresa Marquès (1999, p. 54). E ela argumenta: “Desvinculada de toda tierra, la palabra es, por si misma, un espacio donde hallar la identidad. Con el paso de los años solo va a quedar la lengua como fundamento de la íntima realidad del escritor” (p. 16).

Em *Jardín cerrado* a “voz”, assim como o canto, pode ser entendida como um signo de identidade. A través desta o sujeito lírico obtém consciência de si mesmo, reafirma a própria existência e se projeta:

El poeta en el exilio se reconoce por el sonido, por el eco: y esa es su realidad. Ha cambiado vista por oído: ya no verá a su gente ni a su paisaje: el sonido de la poesía que va creando es lo único que puede recuperar: la cadencia que le une a las pérdidas” (MUÑIZ-HUBERMAN, 1999, p. 176)

A ausência da “voz” impede a continuidade do indivíduo, representa sua completa extinção; equivale a fenecimento, esterilidade, como se observou na imagem da *fuelle callada*, em “Bajo la alameda”, ou ainda aridez, como nas “hojas secas” desse mesmo poema. Daí resulta a preocupação do sujeito lírico com o alcance ou repercussão da própria “voz”, possivelmente, seu maior desejo — “¡Qué lejos suena mi voz!” —, como também está implícito na última parte do poema:

Como una piedra en un pozo,
 sobre la pared del tiempo
 retumba mi corazón:
 —Yo, yo, yo... ¡Soy yo!

Yo. ¡Yo!...

Em “Mi universo”, a andança permite o discernimento e a harmonização do indivíduo com o seu entorno ou, supostamente, com o universo. O deambular se propõe como um exercício de adaptação que propicia o discernimento em relação ao seu entorno e a si próprio. Remete à constante itinerância provocada pelo exílio, que no poema poderia ser representado como uma experiência reveladora e auspiciosa que impele o indivíduo a exercitar constantemente a capacidade de repensar sobre o mundo e sobre si mesmo, pois através do “camino del exilio se aprende que todas las rutas del mundo llegan al centro del alma” (MUÑIZ-HUBERMAN, 1999, p. 177).

Segundo Muñiz-Huberman (1999, p. 180), a atitude de adaptar-se às mudanças condiz com um esforço individual pela subsistência, uma vez que o exilado que quiser sobreviver àquela tragédia “deberá cambiar y seguir el curso de la vida”. Trata-se de uma mudança que a autora estende ao fazer poético, isto é, entende como necessária à poesia, pois “[p]oesía sin cambio y sin riesgo no es poesía”. Assim, “el exiliado es un experto en sobrevivencia, en adaptación, en ingenio, en duplicidad. Lo mismo el poeta, que es quien señala la novedad de los tiempos”.

A instabilidade atribuída à situação de trânsito verificada em “Mi universo” repercute na sonoridade do poema, cuja cadência é marcada pela alternância entre sílabas fortes e fracas (como se observa nos adjetivos “AN-cho”, “LAR-go”, “AL-to”, “HON-do”, “es-TRE-cho”, “LAR-go” e verbos “AN-do”, “TO-co” e “LLA-mo”). A sensação de “vaivém” que a leitura do texto provoca remete a um movimento oscilatório que é próprio da poesia do exílio, “una poesía de caminos, de retornos, de ires y venires”, como declara Muñiz-Huberman (p. 177).

Para a autora, o que o exílio destaca “es la movilidad como signo vital: la transformación como capacidad de desechar sucesivas máscaras y disfraces” (p. 88) e a “pérdida del miedo y la ruptura de fronteras” constituem o sentido dessa itinerância (p.171). Suas palavras se alinham à afirmação de Edward Said:

O exilado sabe que, num mundo secular e contingente, as pátrias são sempre provisórias. Fronteiras e barreiras, que nos fecham na segurança de um território familiar, também podem se tornar prisões e são, com frequência, defendidas para além da razão ou da necessidade. O exilado atravessa fronteiras, rompe barreiras do pensamento e da experiência (SAID, 2003, p.58).

Em “Mi universo”, a imaginação poética ressignifica a condição itinerante imposta pelo exílio, converte-a em um quesito de valor, ao mesmo tempo em que lhe atribui sentido, pois, como questiona Michael Ugarte (1999, p. 159), “¿debe ser el exilio siempre motivo de sufrimiento existencial? ¿Acaso la experiencia no puede ser provechosa, incluso gozosa?”.

Embora reconheça que o *pathos* e a nostalgia são traços mais destacados da literatura do exílio “surgido a raíz de la Guerra Civil Española”, Ugarte (1999, p. 160) termina por assinalar na referida literatura atitudes positivas que percebem a tragédia como uma oportunidade do indivíduo refletir sobre si mesmo e sobre a própria cultura.

No entender de Ugarte (p. 160-161), a literatura como experiência pessoal e concreta do exílio republicano termina por adquirir um caráter universal. Nela, verifica-se um esforço pela superação de um discurso estritamente nacionalista e nostálgico sobre a catástrofe e uma tentativa por parte de escritores que a vivenciaram de convertê-la em uma experiência produtiva e agregadora. Atribui-se a ela um sentido mais amplo, uma perspectiva promissora que aponta para o intelectual exilado “posibilidades de un nuevo desarrollo para su pensamiento a partir de las concretas condiciones del medio ambiente en que ahora trabaja”, como dirá Francisco Ayala (1984, p. 190).

Às palavras de Ugarte somam-se as seguintes de Muñiz-Huberman (p. 88): “No se puede vivir en las ruinas. Si el escritor trasciende la etapa de las ruinas, su obra adquiere una mayor profundidad [...]”. Para a autora, o escritor exilado adotará algumas estratégias discursivas que lhe permitam transcender a própria experiência:

organizará unas estructuras válidas para distintos ámbitos: escribirá para sí, para los otros exiliados y para quienes no son exiliados. Aspirará una universalidad convincente. Trasvasará su situación personal en términos de equivalencias. Los nacionalismos se

trasmutarán en alegorías. Las diferencias en calas de la pasión (MUÑIZ-HUBERMAN, 1999, p. 88).

A aspiração à “universalidad” apontada pela escritora ressoa no título do poema em estudo (“Mi universo”) e se condensa no verso “¡El mundo es mi corazón!”. Reafirma-se, inclusive, nos versos “¡Ay, cuánta estrella brillando!” e “¡cuánto dolor sin espacio!”, nos quais a expressão exclamativa “cuánto(a)” tem um valor intensificador e quantificador. No texto, o ato de caminhar, ou andar, parece estar vinculado a um desejo do sujeito poético de solidarizar-se com o mundo. A andança, além de consistir em uma busca pela individualidade, parece ser justificada por um motivo de abrangência maior: a consciência ou percepção de que as oscilações, incertezas ou contrastes vivenciados em seu percurso são inerentes à existência humana, não se limitam a espaços pré-definidos.

O desejo de solidarizar-se com seu entorno repercute na representação do sujeito lírico, uma espécie de errante em sintonia com o dia e a noite, com as estrelas e o espaço, isto é, com o universo⁴¹. Mostra-se ainda em sua caminhada, marcada por uma espécie de entrega à claridade e à escuridão, como se reafirma no verso “MI CORAZÓN está abriendo los ojos”, no qual o gerúndio “abriendo” marca uma ação em andamento, ou nos versos “Mi corazón ha cerrado los ojos” e “Mi corazón ha quedado sin ojos”, nos quais o uso do *pretérito perfecto* sugere ações iniciadas em um momento anterior ao da enunciação. Nos dois últimos, os verbos “ha cerrado” e “ha quedado” apontam experiências do passado que perduram ou se mantêm no presente.

Assim, a ação de *abrir los ojos*, mencionada no primeiro verso do poema, parece advir de uma prática de *cerrar los ojos* ou *quedar sin ojos*. Poderia aludir a uma experiência reveladora decorrente de um contínuo exercício de desapego a concepções estabelecidas ou convencionais. Simbolizaria a entrega ao conhecimento, a abertura ou acesso à clarividência, que implica recusar o pensamento dado, submergir na obscuridade, abster-se dos “ojos”.

⁴¹ Nessa sintonia do indivíduo com o universo presumem-se as “ansias universales” que Juan Rejano assinala na poética de Prados (REJANO, 2000, p. 228) e que se insinuam em declarações como esta, encontrada em uma carta do poeta malaguenho datada de 27 de dezembro de 1946 e remetida ao seu amigo José Luis Cano: “Hay árboles en todas partes del mundo, y las mismas estrellas y el mismo sol, y el mismo cielo, cuando hay amor” (PRADOS, 1997, p. 28).

No texto poético, a andança abre perspectiva para o autoconhecimento, aparece vinculada a uma necessidade do indivíduo de definir a si próprio, como indicam as vinte e quatro menções ao pronome sujeito “yo”, e é decorrente de sua dificuldade de situar-se em um espaço e um tempo transitório. No exilado, essa provisoriedade provoca um conflito interior, desencadeia uma obsessão por ensimesmar-se e perscrutar-se para melhor captar a própria individualidade.

Trata-se de uma situação conflitiva que provém da necessidade do indivíduo de perceber-se pleno, (re)integrado à própria essência, fator que motiva o desejo de comunhão com o cosmos, assinalado nos três poemas analisados, e que, em “Rincón de la sangre”, concretiza-se através da recordação. O anseio pela totalidade, que caracteriza a lírica do exílio, parece suprir uma carência ou escassez que afeta o poeta, como transparece na poética de Cernuda, que Andrew P. Debick associa a sua biografia, a sua condição de exilado:

Un tema fundamental resalta en la obra en verso de Luis Cernuda: la búsqueda de valores permanentes en un mundo que parece elusivo y transitorio. Por medio del amor, de la poesía, de la añoranza de una juventud idílica, y del deseo de fundirse con la naturaleza, Cernuda trata de sobreponerse a una realidad inasequible y hostil (DEBICKI, 1981, p. 330).

A partir da leitura e análise de “Rincón de la sangre”, “Bajo la alameda” e “Mi universo”, poemas do primeiro livro de *Jardín cerrado*, observa-se um movimento de busca pela identidade que decorre de uma circunstância de privação. A ausência de um ambiente referencial provoca um sentimento de desequilíbrio interior, um sentimento de perda da essência do ser e a necessidade de suprir o vazio. Instiga o sujeito a perquirir sobre a própria individualidade, atitude que se orienta para direções opostas: por um lado há o retorno a esse marco referencial, através da memória, por outro lado, há o avanço, distanciamento ou extravio em relação a ele.

Nos poemas analisados o indivíduo, embora afetado pela transitoriedade do tempo, aparece incluído em um ambiente marcado por certa regularidade temporal em cuja representação pressupõe-se uma tentativa de superação de uma angústia existencial ante a brevidade ou fatuidade dos seres e das coisas, de uma

“percepción angustiada de la temporalidad” (SANCHIS-BANÚS, 1987, 94). Esse ambiente apresenta-se como possibilidade de alcance da totalidade do ser e de uma condição de permanência, uma aspiração que motiva toda a obra.

Transmite-se uma experiência subjetiva na qual se projetam sensações, inquietações e instabilidades vivenciadas no drama do exílio, que “es un asombro constante en un recogimiento absoluto. Es una situación intermedia en un progreso. Un tránsito obligado a lo desconocido. Es la conciencia de la temporalidad” (MUÑIZ-HUBERMAN, 1999, p. 88).

A ruptura e o movimento podem ser apontados como motivos de arranque dos textos poéticos e percebidos como duas condicionantes que incidem em um estado subjetivo. Coincidem com as duas forças que, para Muñiz-Huberman, caracterizam o exílio:

El exilio nace de dos fuerzas rectoras: el movimiento y la ruptura. Es un constante caminar después de que las fronteras se han cruzado, de que las amarras se han cortado y los mares se han navegado. Es una condena a no permanecer en quietud, a escuchar el sonido de los recipientes rotos. A aprender a construir una nueva vida con los fragmentos salvados. A alcanzar por fin la armonía de la dispersión (MUÑIZ-HUBERMAN, 1999, p. 87).

Ao longo da leitura dos referidos poemas a noção de perda é associada a uma ideia de ausência, de ruptura, e ao mesmo tempo de extravio, de entrega ao desconhecido, ou seja, “tanto la presencia de lo perdido como la necesidad de ir más allá están claras desde el principio de *Jardín cerrado*” (BLANCO AGUINAGA; CARREIRA, 1999, p. 67):

Observa-se uma tentativa do indivíduo de encontrar-se consigo mesmo, com a própria essência por intermédio das atitudes antagônicas, porém recíprocas, de *buscarse* e *perderse*. O extravio é entendido como algo inerente à busca da própria identidade, pois conforme declaram Banco Aguinaga e Antonio Carreira (p. 67) “no es fácil buscarse a sí mismo sin perder el ser que uno ha sido”.

2 “El dormido en la yerba”: a busca da identidade através da escrita poética

“El dormido en la yerba” é o segundo livro de *Jardín cerrado*. Divide-se em duas partes intituladas “Cantares, coplas y sentencias” e “La soledad y el sueño”. A primeira constitui-se de vinte e quatro poemas cuja ordem respeita a convenção numérica inicialmente adotada no primeiro livro. A segunda, por sua vez, reúne quatro poemas extensos não enumerados, em três dos quais a subdivisão interna é indicada pelos títulos que lhe são atribuídos, como se observa nos poemas “Tres tiempos de soledad”, “Tres canciones” e “Varias canciones”.

O tema central é a solidão. O sujeito lírico é representado como um indivíduo que se oculta no ambiente mais recôndito do jardim, onde se regozija com o próprio isolamento. O jardim apresenta-se como um lugar de descanso, onde esse indivíduo se estende ou dorme sobre a relva, gesto impulsionado pelo seu desejo de misturar-se à terra.

Sua atitude de entrega à natureza aparece associada a uma ideia de abnegação, renúncia e inclusive de morte e é justificada pelo “anhelo de otra corporeidad de unidad y perfección” (BERROCAL, 2010, p. 140). Essa corporeidade corresponde a um estado de plenitude, de transcendência do indivíduo, de superação da sua condição de mortal e é metaforizada em um jardim que se constitui como um ambiente em que se (re)cria “una concepción de naturaleza que logra sacarlo de su angustia al darle eternidad al cambio y a la materia, que hermana a todos los seres y los hace parte de un ser total” (LOMBARDI, 2000, p. 160).

Neste capítulo, a partir da análise do poema “Tres tiempos de soledad”, propõe-se uma associação entre a corporeidade que aparece no texto e o processo de escrita poética, entendido como uma possível representação ou marca identitária do sujeito lírico.

2.1 “Tres tiempos de soledad”

“Tres tiempos de soledad”⁴² é o poema mais extenso do segundo livro e constitui o segundo conjunto de poemas reunidos sob o título de “La soledad y el sueño”. Nele se lê:

TRES TIEMPOS DE SOLEDAD

SOLEDAD, noche a noche te estoy edificando,
noche a noche te elevas de mi sangre fecunda
y a mi supremo sueño curvas fiel tus murallas
de cúpula intangible como el propio Universo.

Dolorosa y precisa como la piel del hombre
donde vive la estatua por la que el cuerpo obtienes,
tu entraña hueca ajustas al paso de la estrella,
a la piedra y los labios y al sabor de los ríos.

Hija, hermana y amante del barro de mi origen,
que al más lejano hueso de mi angustia te acercas:
¿quién no sabrá que huirte es perderse en el tiempo
y en desgracia inocente desmoronar su historia?

Tenga valor la carne que se desgrana herida,
pues su fuga prepara la próxima presencia,
igual que en el olvido prepara la memoria
su forma insospechada de la verdad más pura.

Sepa guardar su cauce la arteria que escondida
pone Dios bajo el pecho de quien le dio su imagen.
En ella marcha el oro, el papel, la saliva
y el sol, junto al misterio que da vida a la sombra.

Ni al derribarse el árbol, ni la indecisa piedra,
ni al perderse los pueblos sin flor y sin palabra,
se pierde lo que sueña el hombre que agoniza
sobre la cruz en ríos de su sangre en pedazos.

Lo que no quiere el viento en la tierra germina
y más tarde hasta el cielo se levanta hecho abrazo.

⁴² Segundo Sanchis-Banús (1987, p. 89), “Tres tiempos de soledad” já havia sido publicado em *Mínima muerte* (1944). Alfonso Berrocal (2010, p. 137) acrescenta que a primeira parte do poema foi publicada em revistas em uma época anterior à obra de 1944: “Tres tiempos de soledad” es uno de esos poemas que Prados retoma de publicaciones anteriores. Así, la más lejana a *Jardín cerrado* es la aparición de la primera parte en la revista *Taller* (nºX, marzo-abril de 1940, México-D.F.) bajo el título “Canto a la soledad”, más tarde en otras revistas como *Cuadernos Americanos* (año I, nº4, julio-agosto, 1942) o *Romance* (nº8, 15 de mayo de 1940, México D.F.) y en su libro *Mínima muerte* (FCE, México, 1944).”.

Así como la manzana, vemos junto a la aurora
elevarse el olvido y el amor de los hombres.

Soledad infalible más pura que la muerte,
noche a noche en la linfa del tiempo te levanto,
sin querer complicada igual que el pensamiento
que nace en mi memoria sin temor y huye al mundo.

Huye al mundo cobija sus pequeños fantasmas
dolorosos y agudos como espinas de sangre
que el fruto de la vida feliz le defendieran:
¡soledad ya madura bajo mi amor doliente!

Soledad, noble espera de mi llanto infecundo,
hoy te elevan mis brazos como a un niño o a un muerto,
como a una gran semilla que en el cielo clavara
junto a esta misma luna con que alumbras mi insomnio.

Yo que te elevo, abajo quedo absorto e inmóvil
viendo crecer la imagen de mi propia existencia
el mapa que se exprime de mi fiera dulzura
y el doméstico embargo que mi crimen contiene.

A ti yo vivo atado, invisible y activo,
como el tallo del aire que sostiene tus torres.
Bajo mis pies contemplo tus cuadernos en tierra
y arriba la imprecisa concavidad del cielo.

Hoy te quiero y te busco como a una gran herida
fuente y tumba en el tiempo de mi olvido sin causa.
¿Quién me dará la forma que una nuestras figuras
y me muestre en tu cuerpo como un solo edificio?

Húndeme en tu bostezo: tu mudo laberinto
me enseñe lo que el viento no dejó entre mis ramas...
Los granados se mecen bajo el sol que los dora
y mi paladar virgen desconoce el lucero.

Soledad, noche a noche te elevas de mi sangre
y piedra a piedra asciende tu templo a lo infinito.
Yo conozco el lejano misterio de tus ojos...
Pero mientras te elevas:
¡Mírame, diminuto!

MÍRAME diminuto sobre esta blanca página,
sobre esta blanca ausencia rendida en mi memoria,
bajo el blanco desierto fecundo del olvido,
como una letra aislada de la flor de mi nombre.

Por buscar me he perdido y sin buscar no encuentro
ya posible la forma que antes me equilibraba
con la forma del árbol, ejemplo de mi vida,

mitad buscando el cielo y medio entre las sombras.

Ni bajo el tiempo mismo podré ya situarme
para saber la estancia precisa de mi cuerpo:
que tres hojas dividen la luz de mis palabras
y entre las tres no entiendo cuál es la más presente.

Pues si el jazmín futuro me coge el pensamiento,
tal desazón me enturbia las horas donde habito,
que ni la sed me duele, ni el fuego me atormenta
y la rosa, obscurece por mis ojos sin luna.

Y si el verme delante me da tan gran alivio
que borra hasta en mis sueños todo afán de presencia,
el ser nuevo a que nace mi afirmación de eterno
tiene un ala clavada por dos tiempos al mundo.

Si miro a lo pasado, su eternidad de muerte
de tal manera vive mi corazón dormido,
que en rosario de piedra puede cambiar el llanto
que otra vez fuera escala de luz para mi vuelo.

Al presente más miro, tratando de fijarme
como fiel de balanza que muestre mi existencia;
pero al hallar su centro, no encuentro en la penumbra
la dimensión ni encaje preciso en que me busco.

Mas, junto a los tres tiempos que me igualan a un ave
volando entre la tierra y el cielo que la oprime
y en un arco de olvidos, tenso en luz, tenso en sombra,
la flecha de mi cuerpo camina sin ver dónde.

Sólo tengo conciencia de mi soledad viva,
Al pensar en el centro que erige mi balanza
y a ti te canto, humilde y orgullosa en tu nieve,
como a madre y hermana constante de mi busca.

Mira, mira esta letra que dejo abandonada
en el destino mudo que hoy llamo tu regazo,
soledad: que camine como una hormiga ciega
que el instinto conduce...

Tal vez llegue a mi nombre.

TAL VEZ llegue a mi nombre o al nombre de la piedra
o a los nombres del cielo o a los nombres del agua,
que con su antena torpe, mi letra perseguida,
no deja cuerpo al mundo que de su tacto libre.

Andando, andando, andando, puede llegar un día
de tan altas preguntas y silencios tan grandes,
que otra vez a mi vuelva por buscar el granero
de más honda memoria, luna de otras palabras.

Allí, bordado, un manto se encontrará, sin orden,
 en el que el tallo y la oruga y la flor son hermanos
 y a la vez intangibles hijos de una figura
 que, invisible, les muestre su insospechado origen.

Por allí cruza el hombre silencioso y altivo,
 viéndose separado del poder que anhelaba
 para el soberbio juego de hacer lo que embellece
 a la tierra del mundo, inmutable en su mano.

Sin voluntad camina, que involuntariamente
 su voluntad nació, y ajena a su conciencia
 en él fue colocada, para ser paz del fuego
 que, necesariamente, quemaría su entraña.

Él trocó su destino por hacerla su sierva,
 haciéndose, inocente, de esta forma, su esclavo...
 Y en libertad padece su voluntad perdida...
 Así cruza su pena mirando esta memoria.

Así también yo mismo, que como un hombre propio
 quiero verme en la rosa y en el puñal luciente,
 siendo parte del hombre que todos construimos,
 libre en mi penitencia también puedo encontrarme.

Mas si al hallarme libre de lo que me atormenta
 a mi presente encuentro libre de mi pasado,
 tan solo tendré un ala para cruzar el cielo;
 pero es timón un ala si conduce una nave.

Hoy sujeto en mí vivo y como la flor, quieto
 por el tallo que amarra a la luz con la sombra,
 voy rodando en el mundo de los que me acompañan
 cuerpo a cuerpo en la lucha ciega de mi viaje.

Pregunto y más pregunto; pero solo mis ojos
 se entienden con la forma que cubre la hermosura
 Así, de esta manera, tan solo la apariencia
 presente me responde: —Aguárdame otro día.

Sí, seguiré aguardando, porque yo sé que vivo
 frente a frente a un espejo y un espejo no engaña.
 Terminaré su luna y cuando ya no existan
 las aguas de su río, veré a Dios, cara a cara.

Soledad, te construyo, constante, noche a noche,
 en la carne intangible del cuerpo de mi alma.
 Soledad, noche a noche te vengo levantando
 de mi sangre, tendida como sombra a tus plantas.
 (Livro "El dormido en la yerba", p. 875-880)

O poema estrutura-se em três partes interligadas, contínuas, que se constituem de trinta e sete estrofes: a primeira parte é composta por quinze, a segunda possui dez e a terceira contém doze. Seu ritmo é *trocaico*, pois seu acento estrófico incide na décima terceira sílaba; exceto no verso inicial da segunda parte, no qual se nota o acento *extrarrítmico*. É marcado pela fixidez métrica de seus versos *alejandrinos* e, em sua maioria, *graves* e *blancos*⁴³. Trata-se de versos de catorze sílabas métricas e divididos em hemistíquios de igual extensão, ou seja, de sete sílabas.

A linguagem poética utilizada é, de certo modo, razoavelmente compreensível ao leitor. Entretanto, também apresenta um tom elevado e se utiliza de uma série de elementos vinculados à simbologia cristã. Em sua primeira parte, nota-se certa preferência pelo uso de expressões rebuscadas, que marcam erudição, em lugar de acepções comuns, como se observa na referência à palavra “linfa”, de origem greco-latina, conhecida como *limpha* em latim e *nymphé* em grego, ao invés de “água”, termo equivalente e de conhecimento geral. De forma similar, a palavra “doliente” (derivada do latim *doliens*) substitui a expressão mais corrente “enfermo”.

O tom solene e os valores religiosos dessa linguagem terminam por aproximá-la aos sermões, recordam os discursos proferidos por sacerdotes ou clérigos. Assim, pode-se dizer que o poema manifesta-se como uma adaptação dos poemas clericais. No texto, observa-se uma apropriação de características que conformam a poética do “Mester de Clerecía”.

Embora não se constitua como um texto narrativo e rimado, aspectos que conformam o estilo da poética clerical, em sua estruturação são utilizados esquemas que remetem ao cômputo silábico dos versos dessa poética marcada pelo destaque atribuído à perfeição estrutural.

De acordo com Moisés García de la Torre (1983, p. 49), a “regularidad métrica” é “nota común a todos los poemas clericales”. O autor ainda acrescenta: “La medida del ritmo de cantidad se realiza con exactitud: catorce sílabas métricas para cada verso, dividido en hemistiquios de siete sílabas por una pausa tajante que

⁴³ O único verso *esdrújulo* desse poema é o que introduz sua segunda parte — “MÍRAME diminuto sobre esta blanca página,” — e a rima é identificada apenas entre alguns versos da primeira parte, como os seguintes: — “Tenga valor la carne que se desgrana herida”, “Sepa guardar su cauce la arteria que escondida”.

no permite la sinalefa” (p. 48). A esses esquemas igualmente constatados em “Tres tiempos de soledad” somam-se outras características atribuídas àqueles poemas:

Generalmente la cesura acaba con un tonema ascendente o suspensivo acumulando la tensión en espera del siguiente hemistiquio en que se completa el sentido oracional y el tono desciende (GARCÍA DE LA TORRE, 1983, p. 49).

As similaridades apontadas entre “Tres tiempos de soledad” e a poética do “Mester de Clerecía” não se restringem aos esquemas métricos adotados em sua construção, mas se estendem à linguagem e aos sentidos que apresentam e se projetam na própria tripartição do poema em estudo.

Os poemas do Mester de Clerecía propagaram-se entre os séculos XIII e XIV. Eram escritos por clérigos que, na Idade Média, constituíam os grupos dos doutos, dos versados em latim e, portanto, encarregavam-se de escrever em castelhano para a maioria da população que não entendia a língua latina. Por isso, embora pretendessem aproximar aquela língua a um público menos instruído e que a desconhecia, a linguagem era marcada pela erudição e valorização da cultura greco-latina, como se verifica no léxico empregado em seus textos, que estimulavam a busca pelo conhecimento, o interesse pela cultura livresca.

A poética clerical prestava-se a fins didáticos e incentivava o cultivo das virtudes e dos princípios cristãos. Não se limitava à leitura individual, mas também se destinava à declamação em público, o que parece justificar, naqueles poemas, a inflexão na voz lírica, o tom solene. Sua linguagem era persuasiva, marcada pelo apelo, pelo uso de verbos no modo imperativo ao dirigir-se ao interlocutor. Visava à retenção de ensinamentos, portanto, explorava recursos da retórica como as descrições acumulativas, comparações, metáforas, analogias, alegorias e correspondências que contribuíam para deter a atenção do espectador (GARCÍA DE LA TORRE, 1983, p. 61).

Assim como ocorre nos poemas clericais, neste poema de Prados encontram-se muitos símbolos de cunho religioso. Sua própria subdivisão em três blocos remete à simbologia cristã. Segundo García de la Torre (p. 71), renomados escritores da poética clerical como Berceo, autor da obra *Los milagros de Nuestra*

Señora, e Juan Ruiz, autor do *Libro del buen amor*, também conhecido como *Libro del Arcipreste de Hita*, empregavam a “técnica ternaria” na disposição arquitetônica de seus poemas. Essa tripartição remete à cosmovisão medieval presente nos significados simbólicos atribuídos ao número três na Santa Trindade, na criação do mundo em três partes e se reflete na arquitetura das igrejas, em seus trípticos e escalões (p. 70).

A estruturação, linguagem e sentidos que conformam a poética do “Mester de Clerecía” mantêm correspondência com conceitos que norteiam o texto. A própria palavra “mester” provém do latim *ministerium* (mĭnistĕrĭu) e significa: “ocupação”, “ofício”, “serviço”, “atividade” ou ainda “arte”⁴⁴. De maneira semelhante, a palavra “clerecía” deriva da expressão latina *clericus* e se refere aos membros do clero, assim como alude ao ofício ou ocupação destes. O “Mester de Clerecía”, portanto, caracteriza-se como um gênero no qual repousa uma ideia de arte e ofício que apresenta sintonia com significados que se desdobram no plano material e conceitual do poema de Prados.

2.1.1 Primeira parte: o “cuerpo” edificado

Em “Tres tiempos de soledad”, a solidão é o tema. Ela é invocada desde o verso inicial e, ao longo do poema, é descrita de forma cumulativa, representada de várias maneiras que terminam por atribuir-lhe grande valor, salientar sua importância. Sua representação se constrói a partir de metáforas e analogias que têm correspondências com símbolos da tradição cristã. A palavra “soledad” repete-se seis vezes nesse texto poético que tende a exortar ao cultivo desse estado de espírito que, de acordo com escritores conterrâneos, amigos ou conhecidos de Emilio Prados, marca sua personalidade desde a infância⁴⁵.

⁴⁴ Ver REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la Real Academia Española*. 22. ed. Tomo1 Madrid: Espasa Calpe, 2001, p. 1495.

⁴⁵ Em uma carta remetida a Sanchis-Banús e datada de 28 de outubro de 1958, o próprio Emilio Prados declara: “prefiero la soledad al torbellino inútil que no nos deja ver lo que buscamos, rodeado por el reconocimiento de los ‘más’. Es despacio solo y en silencio cuando se puede labrar mejor la tierra que deseamos ver entre nosotros fecundada” (PRADOS; BANÚS-SANCHIS, 1995, p. 132). Em suas primeiras cartas dirigidas ao poeta malaguenho, Sanchis-Banús, receoso de importunar o

A solidão apresenta atributos humanos e não humanos e, diferentemente dos poemas clericais, nos quais a voz lírica dirige-se ao leitor ou espectador(es), surge como interlocutora desse discurso poético construído em primeira pessoa do singular. Introduz-se no poema com um vocativo: “Soledad, noche a noche te estoy edificando,”.

Na primeira estrofe, a “soledad” surge como uma edificação simbólica, inacabada, construída pelo sujeito do texto e relacionada à sua existência — “te elevas de mi sangre fecunda”. Consiste em um trabalho ininterrupto; como se nota no gerúndio da perífrase “te estoy edificando”. Parece um exercício cotidiano, considerando-se a noção temporal advinda da locução adverbial “noche a noche” e nos usos verbais “te elevas” e “curvas” do presente do indicativo, respectivamente apontados no fragmento “noche a noche te elevas” e no verso “y a mi supremo sueño curvas fiel tus murallas”.

O trabalho do sujeito constitui-se como um projeto que se erige em consonância com um objetivo ou desejo maior, isto é, converge, inclina-se ou concorre para a realização do seu “supremo sueño”. É uma tarefa apurada e indispensável que requer um esforço individual — “Dolorosa y precisa como la piel del hombre / donde vive la estatua por la que el cuerpo obtienes,”.

A “soledad” assemelha-se a uma fortaleza cuja imagem amplifica-se com a alusão a suas “muralhas” ou “torres” (“tus murallas” e “tus torres”) em estrofes posteriores. Entretanto, o forte isolado, ao mesmo tempo, afigura-se como um lugar ameno, de acolhida, na sequência das imagens femininas “hija”, “hermana” e “amante”. Cada uma das imagens acrescenta um sentido particular à edificação que, para Rose Lombardi (2000, p. 165), “aparece como uma deidad creada por el hombre que le rinde culto y al que ella le sirve de refugio”.

A palavra “hija” remete à descendência, à filiação e, juntamente com a palavra “hermana”, sob a qual repousa uma ideia de fraternidade ou comunhão, simboliza continuidade. Por sua vez, a palavra “amante” alude a desejo e, junta às demais, configura um ambiente harmonioso, de refúgio e afeto, semelhante a um lar. Juntos, os termos “Hija”, “hermana” e “amante” conformam um espaço familiar, são signos

escritor em suas previsíveis e constantes consultas sobre sua produção poética, declara-se ciente de “su radical anhelo de soledad” (PRADOS; SANCHIS-BANÚS, 1995, p. 46).

de intimidade, remetem à história individual do sujeito do texto — “Hija, hermana y amante del barro de mi origen”.

O barro é um elemento simbólico do cristianismo constantemente mencionado nas Sagradas Escrituras. Segundo o livro de Gênesis, a partir do barro, Deus, o “Supremo Criador”, atribuiu forma a Adão e posteriormente lhe deu vida⁴⁶. Esse elemento vincula-se à figura do oleiro, construtor de vasos cuja representação no Velho e Novo Testamento identifica-o ao “Criador Divino”⁴⁷.

Em “Tres tiempos de soledad”, o barro metaforiza a matéria com a qual se constrói a edificação mencionada pelo sujeito lírico e que ao mesmo tempo está em sua própria história, em sua “origen”. A “soledad” ainda pode ser apreendida como imagem de um exercício solitário e constante realizado em seu íntimo, isto é, pode corresponder a um trabalho que edifica a alma:

Hija, hermana y amante del barro de mi origen,
que al más lejano hueso de mi angustia te acercas:
¿quién no sabrá que huirte es perderse en el tiempo
y en desgracia inocente desmoronar su historia?

Nas estrofes seguintes, mais precisamente da quarta à sétima, acentua-se na voz lírica um tom exortativo que incentiva o leitor ao cultivo da solidão. Esta é descrita de forma menos direta, por imagens comparativas ou correspondências alegóricas que se superpõem e lhe acrescentam importância. Trata-se de imagens que remetem à figura de Jesus Cristo e ao suplício da crucificação.

Nos dois versos iniciais da quarta estrofe se lê: “Tenga valor la carne que se desgrana herida / pues su fuga prepara la próxima presencia”. A carne ferida recorda o corpo supliciado de Cristo cuja morte, segundo a Bíblia, visava à redenção da humanidade. A morte de Jesus de Nazaré dá lugar à “próxima presencia”, ao

⁴⁶ “E formou o Senhor Deus o homem do pó da terra e soprou em seus narizes o fôlego da vida; e o homem foi feito alma vivente” (Gên. 2:7).

⁴⁷ Em inúmeras referências bíblicas, é possível perceber uma identificação entre Deus e o oleiro, como se nota no seguinte fragmento: “Então veio a mim a palavra do Senhor, dizendo: Não poderei eu fazer de vós como fez este oleiro, ó casa de Israel? Diz o Senhor. Eis que, como o barro na mão do oleiro, assim sois vós na minha mão, ó casa de Israel” (Jer. 18:6-7). Cabe ainda acrescentar outro fragmento em que se lê: “Mas agora, ó Senhor, tu és nosso Pai; nós o barro e tu o nosso oleiro; e todos nós a obra das tuas mãos” (Isa. 64:8).

espírito ou corpo glorioso que este adquiriu e revelou aos homens em sua ressurreição, no terceiro dia após ser sepultado⁴⁸. Essa “presencia” é um estado de espírito ou condição que permite a transcendência, que se sobrepõe à morte, ao tempo e ao espaço, valores também atribuídos à edificação simbólica mencionada no texto, à “soledad”.

Entre o construtor e sua edificação simbólica reitera-se uma relação de familiaridade perceptível nos verbos e pronomes de segunda pessoa do singular empregados pela voz lírica ao aludir à “soledad”. Considerando-se essa familiaridade entre criador e criatura, assim como os traços imprecisos ou tênues que conformam esta última, é possível ainda associá-la a uma “presencia”, sombra ou aparição que, em *Jardín cerrado*, corresponde a um ser dotado de vitalidade e do qual o sujeito lírico não se vê dissociado, conforme se lê no poema “Oración junto al agua” do livro “Umbrales de Sombra”:

Nada pido para mí;
sí para el que está conmigo
y conmigo ha de vivir.

No soy tan mal compañero
ni amigo tan olvidado,
que al que sostiene mi vida
le dé mis propios cuidados.

Y, más, si esta vida
de la suya está tan junta
que, ni en mi sombra separa
los cauces de su figura.

Tan cerca vamos andando,
que el pie que mi paso aleja
viene su huella dejando. [...]
(Livro “Umbrales de sombra”, p. 956)

Na quinta estrofe se estabelece uma correspondência entre a edificação mencionada no texto e o sangue de Jesus Cristo, pois ambos transmitem vida. De

⁴⁸ Conforme as Sagradas Escrituras, as mulheres que foram ao sepulcro onde estava sepultado o corpo de Jesús de Nazaré não o encontraram: “E acharam a pedra revolvida do sepulcro”. E, entrando, não acharam o corpo do Senhor Jesus. E aconteceu que, estando elas perplexas a esse respeito, eis que pararam junto delas dois varões, com vestidos resplandecentes. E, estando elas muito atemorizadas, e abaixando o rosto para o chão, eles lhes disseram: Por que buscais o vivente entre os mortos? Não está aqui, mas ressuscitou [...]” (Lc. 24:2-6).

acordo com o poema, na “arteria” de Cristo “marcha el oro, el papel, la saliva / y el sol...”. Tais elementos podem ser associados à riqueza, ao conhecimento e à esperança ou fé, e se condensariam em apenas um signo: a palavra.

Na tradição cristã Deus é o princípio de todas as coisas, a força criadora, “o Verbo”, isto é, a palavra ou a verdade⁴⁹. Essa verdade também se manifesta na imagem do seu Filho, enviado à terra para disseminá-la entre os homens⁵⁰, como se interpreta nos versos: “Sepa guardar su cauce la arteria que escondida / pone Dios bajo el pecho de quien le dio su imagen”. Jesus Cristo representa para os cristãos o “Verbo Divino”, a própria encarnação do Criador; ocupa o segundo lugar na Santa Trindade cuja ordem é comumente apresentada na seguinte sequência: Pai, Filho e Espírito Santo.

A “soledad”, portanto, é representada como uma via de acesso à verdade sublime; como se reafirma na quarta e quinta estrofes, nas quais se assinala certa continuidade semântica e acústica. Os versos que as iniciam são introduzidos por verbos empregados no presente do subjuntivo e que expressam desejo: “Tenga valor la carne que desgrana herida”, “Sepa guardar su cauce la arteria que escondida”. Os mesmos versos exaltam a morte e valores como a renúncia, a solidão. Neles, está implícito um “que”, isto é, pressupõe-se a seguinte leitura: “**Que** tenga valor la carne herida” / “pues su fuga prepara la próxima presencia”, “**Que** sepa guardar su cauce la arteria que escondida” / “pone Dios bajo el pecho de quien le dio su imagen”.

O *encabalgamiento* que se produz entre o primeiro e segundo verso da quinta estrofe — “Sepa guardar su cauce la arteria que escondida / pone Dios bajo el pecho de quien le dio su imagen” — permite uma identidade acústica com o verso inicial da estrofe anterior e torna-se mais clara na leitura consecutiva dos versos “Tenga valor la carne que se desgrana herida,” e “Sepa guardar su cauce la arteria que escondida”, realçando a ideia de morte e solidão presente nas sequências *carne*

⁴⁹ No Evangelho de São João se lê: “No princípio era o Verbo e o Verbo estava com Deus, e o Verbo era Deus” (Jo. 1:1).

⁵⁰ “E o Verbo se fez carne, e habitou entre nós, e vimos a sua glória, como a glória do unigênito do Pai, cheio de graça e de verdade” (Jo. 1:14).

herida e arteria escondida. Entre os mesmos versos identifica-se a rima *asonante* em “i” e “a”, percebida entre alguns da primeira parte⁵¹.

A sexta estrofe reconstitui a crucificação de Jesus Cristo:

Ni al derribarse el árbol, ni la indecisa piedra
ni al perderse los pueblos sin flor y sin palabra,
se pierde lo que sueña el hombre que agoniza
sobre la cruz en ríos de su sangre en pedazos.

Os versos anteriores aludem ao sacrifício de Cristo pela redenção da humanidade, ao madeiro cortado que lhe serviu de cruz, à pedra que fechava seu sepulcro e ao seu desejo de redimir o homem pela palavra divina. A crucificação reafirma-se no poema como o ato supremo de renúncia e abnegação que liberta a alma da morte eterna. Como nas Sagradas Escrituras a morte de Jesus de Nazaré ocorre em completo abandono⁵², sua retomada no poema agrega um valor universal à solidão, transformando-a em máxima representação da “soledad”, em um trabalho simbólico e solitário.

O padecimento de Jesus Cristo na cruz simboliza a concretização de um propósito divino que visava a aproximar o homem da verdade e termina por representar o projeto individual do sujeito lírico. A crucificação do nazareno e o trabalho apontado no texto pressupõem um sacrifício para construir ou encontrar a palavra sublime. O “supremo sueño” do sujeito coincide com “... lo que sueña el hombre que agoniza / sobre la cruz...”. Ambos os sacrifícios consistem em um ato de entrega e renúncia absoluta em prol da palavra genuína.

A “soledad” é apreendida como algo que permite transcendência, perenidade a quem concebê-la, ao seu criador, assim como o propósito de salvação do Redentor garante a vida eterna, a imortalidade da alma. A ideia de perenidade e transcendência é perceptível na sétima estrofe em cujos quatro versos encontra-se a

⁵¹ Na primeira parte do poema, a mesma identidade acústica se verifica, posteriormente, entre os versos “En ella marcha el oro, el papel, la saliva”, “se pierde lo que sueña el hombre que agoniza”, “Lo que no quiere el viento en la tierra germina”. Nos versos mencionados nota-se uma constante sonora na qual se identifica a rima *asonante* em “i” e “a”.

⁵² Esse momento de abandono é relatado no seguinte fragmento: “E perto da hora nona exclamou Jesus em alta voz, dizendo: Eli, Eli, lama sabactâni, isto é, Deus meu, por que me desamparaste?” (Mt. 27:46).

concretização do plano divino, que parece harmonizar-se com a aspiração do sujeito do texto:

Lo que no quiere el viento, en la tierra germina
y más tarde hasta el cielo se levanta hecho abrazo.
Así, con la manzana, vemos junto a la aurora
elevarse el olvido y el amor de los hombres.

Na estrofe anterior, a crucificação de Cristo apresenta-se como um acontecimento que se sobrepõe ao tempo e ao espaço e, talvez, aos desígnios terrestres — “Lo que no quiere el viento, en la tierra germina” —, ou seja, o sangue de Jesus Cristo derramado na cruz perpetua a existência do Filho de Deus e, ao mesmo tempo, do Criador. Esse sangue faz germinar a terra, produz frutos, eterniza os ensinamentos, valores e virtudes pregados pelo Redentor, realizando o propósito divino.

Convém lembrar que o sangue de Cristo simboliza um sacrifício que, segundo as Sagradas Escrituras, instaura ou inaugura o tempo da graça, da eterna bem-aventurança, da comunhão entre Deus e os homens. Esse período é posterior à época de Moisés, comumente apontada como a era das leis e da separação entre o Criador e os descendentes de Adão e que resulta de seu pecado com Eva⁵³.

No texto, a consumação do suplício da cruz reafirma-se como um feito que dá origem ao renascimento e remete à maneira como a morte é concebida na poética de Prados:

Para renacer hay que morir, olvidarse de sí mismo, vivir el olvido, perseguir el cuerpo verdadero a través de la renuncia. Eso es lo que se propone nuestro poeta en *Mínima muerte* —su primer libro del destierro—, alcanzar un nuevo ser en la otredad interior: purificarse espiritualmente, buscar el equilibrio. (SANZ, 2002, p.118)

⁵³ Essa época é recordada no Velho Testamento: “E vos vivificou, estando vós mortos em ofensas e pecados” (Ef. 2:1). É relatada ainda nas seguintes palavras: “Que naquele tempo estáveis sem Cristo, separados da comunidade d’Israel, e estranhos aos concertos da promessa, não tendo esperança, e sem Deus no mundo. Mas agora em Cristo Jesús, vós, que antes estáveis longe, já pelo sangue de Cristo chegasteis perto” (Ef. 2:12-13).

Em *Jardín cerrado* morte e vida se complementam, apresentam uma relação de interdependência, como se lê em “Sobre la tierra”, poema que integra o terceiro livro (“Umbrales de sombra”), mais precisamente nas seguintes estrofes, nas quais a voz lírica se refere à terra, sua interlocutora:

Todo lo muerto, en ti puede dar vida:
el trigo, el agua azul,
el cuerpo pálido del hombre, el fuego...

Todo puede nacer
y volver a ser muerte
en el momento mismo,
fugaz, en que se llaman:
libres los hombres,
el fuego llama,
luz el reflejo,
espiga el trigo,
manantial el agua transparente.

Luego, pueden también
vivir eternamente juntos
o ser eternamente muerte, juntos.

Pero lo muerto en mí, busca su vida.
Lo sé, porque soy hombre
y hoy temo, en este estío,
tierra, el dolor.
(Livro “Umbrales de sombra”, p. 909)

A morte de Cristo, reconstituída na sexta estrofe, antecede o momento de colheita. É uma espécie de requisito para o surgimento de um período de bonança. A crucificação simboliza a mortificação do corpo, o total aniquilamento que, na tradição cristã, é condição prévia para a edificação da alma⁵⁴, aproxima o homem de Deus. A mesma noção de morte está presente na obra de San Juan de la Cruz. Nas “Coplas del alma que pena por ver a Dios”, a voz poética aspira a morte, que parece motivada por seu anseio de unir-se ao Criador, de ter acesso a uma nova vida:

⁵⁴ Uma ideia presente em vários fragmentos das Escrituras Sagradas, como este: “E os que são de Cristo crucificaram a carne com as suas paixões e concupiscências. Se vivemos em Espírito, andemos também em Espírito” (Gál. 5: 24-25).

Sácame de aquesta muerte,
 mi Dios, y dame la vida,
 no me tengas impedida
 en este lazo tan fuerte,
 mira que peno por verte,
 y mi mal es tan entero
 que muero, porque no muero.
 (DE LA CRUZ, 2000, p. 269)

Em “Tres tiempos de soledad” a morte é benéfica, produz vida, pois dela brota a “manzana” — “Así con la manzana vemos junto a la aurora”⁵⁵. Atribui-se ao sangue de Cristo uma ideia de fertilidade igualmente atribuída ao “sangre” fecundo do sujeito lírico: “noche a noche te elevas de mi sangre fecunda”. O sangue simboliza vida, transmutação, renascimento. Tanto a obra do Redentor como a do sujeito lírico em prol da palavra apresenta-se como feito que perpetua a existência de ambos.

Na representação da “soledad” incidem significados complementares e ao mesmo tempo contraditórios. Ela é um sacrifício e ato espontâneo e inevitável, como se lê na oitava estrofe:

Soledad infalible más pura que la muerte,
 noche a noche en la linfa del tiempo te levanto,
 sin querer complicada igual que el pensamiento
 que nace en mi memoria sin temor y huye al mundo.

A “soledad” tende a reiterar-se como uma atividade instintiva, mental e complexa; é um exercício reflexivo e autônomo que resulta de um impulso natural, da memória. Reafirma-se como um trabalho solitário, que “huye al mundo”, e realiza-se na esfera do pensar; contrói-se “en la linfa del tiempo”, em um tempo diluído, impreciso, como uma criação atemporal, talvez.

Em *Jardín cerrado* o pensamento é metaforicamente representado na imagem das entranhas de um jardim de vegetação exuberante. É um ambiente obscuro e

⁵⁵ A “manzana” é um símbolo que Emilio Prados costuma utilizar para aludir à sua produção poética e à própria existência. Em uma correspondência remetida a José Luis Cano e datada de 1º de fevereiro de 1953 o poeta declara: “mi vida, mi poesía y mi muerte quiero que sea[n] una misma cosa que entregue a Dios como una manzana limpia y madurada” (PRADOS, 1997, p. 74).

povoado de sombras, isto é, de “pequeños fantasmas”, “dolorosos” e “agudos”, como se expressa nos dois primeiros versos da décima estrofe. Os “fantasmas” metaforizam as contradições, incertezas e/ou instabilidades inerentes ao pensamento, que resguardam ou conservam a sabedoria, “el fruto de la vida feliz”⁵⁶, e agregam experiência, maturidade. Os seres obscuros constituem o “escuro da contemporaneidade”, apenas captado por aqueles que não se deixam conduzir pelas “luzes” do seu tempo, segundo Agamben:

Pertence verdadeiramente ao seu tempo, é verdadeiramente contemporâneo, aquele que não coincide perfeitamente com este, nem está adequado às suas pretensões e é, portanto, nesse sentido, inatual; mas, exatamente por isso, exatamente através desse deslocamento e desse anacronismo, ele é capaz, mais do que os outros de perceber e apreender o seu tempo (AGAMBEN, 2009, p.58).

Agamben ainda assinala os riscos que implicam a total sujeição ou obediência cega aos ditames da época:

A contemporaneidade, portanto, é uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias; [...] Aqueles que coincidem muito plenamente com a época, que em todos os aspectos a esta aderem perfeitamente, não são contemporâneos porque, exatamente por isso, não conseguem vê-la, não conseguem manter fixo o olhar sobre ela (AGAMBEN, 2009, p.59).

Conforme foi observado no capítulo anterior, nos modos de apresentação do sujeito lírico dos poemas de *Jardín cerrado* há uma valorização do conhecimento autônomo, da habilidade apontada por Agamben de captar a realidade em suas formas mais autênticas. Recorrentemente o sujeito aparece imerso em plena escuridão, lugar em que busca uma espécie de luz natural, e deslocado de seu tempo.

⁵⁶ Esse é o fruto da árvore da sabedoria, da “ciência do bem e do mal” comido por Adão e Eva sem o consentimento do Criador (Gên. 2:17).

O poema alude ao tempo da graça, enaltece o momento da eternidade inaugurada com a morte de Cristo na cruz pela remissão dos pecados do homem e que é associado, por comparação, a um tempo que persiste na memória e, por isso, é almejado no texto:

Tenga valor la carne que se desgrana herida,
pues su fuga prepara la próxima presencia,
igual que en el olvido prepara la memoria
su forma insospechada de la verdad más pura.

Na décima estrofe, reitera-se a “soledad” como um trabalho simbólico que corresponde ao desejo ou expectativa do sujeito lírico. Ela é comparada a um “niño” e a um “muerto” erguidos por seus braços:

Soledad, noble espera de mi llanto infecundo,
hoy te elevan mis brazos como a un niño o a un muerto,
como a una gran semilla que en el cielo clavara
junto a esta misma luna con que alumbras mi insomnio.

A “soledad” manifesta-se como uma ocupação que demanda não apenas um esforço mental, mas também certo esforço físico por parte do sujeito, é uma obra de seus “brazos”— “hoy te elevan mis brazos como a un niño o a un muerto”. As imagens de um “niño” e um “muerto”, associadas por comparação à “soledad”, são à primeira vista, ou leitura, discrepantes. No entanto, a imagem de um “niño” pressupõe pureza, originalidade e ainda filiação; “muerto” não alude a perecimento, mas a um sentido de responsabilidade ou obrigação moral⁵⁷ que impulsiona o sujeito poético a executar seu trabalho. Ao ser posposto à palavra “niño”, “muerto” ganha destaque, provoca um maior impacto na leitura devido ao acentuado antagonismo

⁵⁷ Os termos “responsabilidad” e “obligación moral” são apontados como possíveis acepções da expressão “muerto” mencionada na décima estrofe de “Tres tiempos de soledad”. Ver REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la Real Academia Española*. Tomo II. Madrid: Espasa Calpe, 2001, 22. ed. Tomo II, p. 1550. Daí resulta o adágio “Quitarse/Sacarse el muerto de encima” que significa “Liberarse, aunque sea de forma no muy ortodoxa, de un problema, de una carga, responsabilidad u obligación” (BUIRAGO, 2007, p. 582). A palavra “muerto”, portanto, seria uma expressão coloquial cujo uso no poema em estudo recorda o fato de que, a pesar da predominância dos termos cultos na poética do Mester de Clerecía, com o passar do tempo seus autores passam a incluir nela expressões mais populares na tentativa de melhor aproximá-la do público (GARCÍA DE LA TORRE, 1983, p.60).

presente nos significados das duas palavras, que provoca certa inquietação no leitor, ao mesmo tempo que chama sua atenção, desperta sua curiosidade.

Com relação à décima estrofe, cabe ainda assinalar que a “soledad” é comparada a “una gran semilla”. Sua edificação reitera-se como um trabalho contínuo que remete a outro tema recorrente na obra *Jardín cerrado*: o “tema de la semilla que un día dará su fruto cuando abandone su forma actual”⁵⁸ (HERNÁNDEZ PÉREZ, 2012, p. 39).

O trabalho de reflexão ressignifica a palavra “soledad” no contexto do desterrado. Para Michael Ugarte (1999, p. 211), a ressignificação das palavras é um fenômeno recorrente na escrita literária do exílio. Nas produções dos exilados, Ugarte aponta um “proceso nómada” que se estende à escritura, manifesta-se como “una crítica a la noción misma de estabilidad y continuidad”.

A errância que se pressupõe no âmbito dos sentidos poderia constituir-se como desdobramento da própria condição do escritor exilado:

La literatura del exilio tiene que ver sobre todo con cruces – no solo físicos o geográficos, sino también conceptuales. [...] [T]ratar sobre el exilio es hablar de muchos sitios – y de muchas materias – a la vez. [...] Para el crítico que estudia la obra de ese escritor, la tarea es igualmente perturbadora. En ambos casos (del escritor y del crítico) la trayectoria implica desplazarse de un país a otro, o a veces de un lenguaje a otro. Las cosas dejan de tener un nombre conocido; debemos ponerles nuevos nombres y someterlas a otros escrutinios (UGARTE, 1999, p. 227).

Portanto, na condição do exílio, a escrita se propõe como um processo “liberador, en particular cuando se independiza de la tiranía de la claridad y de la certeza, dos cualidades que la propia escritura condena debido a la naturaleza misma del lenguaje” (UGARTE, 1999, p. 217).

⁵⁸ Segundo Patricio Hernandez (2012, p. 39), esse tema se prolonga em *Circuncisión del sueño*.

A transmutação nos significados atribuídos aos signos também é perceptível na décima primeira estrofe. Nela, o predicativo “inmóvil” relacionado ao sujeito lírico contrasta com o predicativo “activo”⁵⁹ referente a este na estrofe seguinte:

Yo que te elevo, abajo quedo absorto e inmóvil
viendo crecer la imagen de mi propia existencia
el mapa que se exprime de mi fiera dulzura
y el doméstico embargo que mi crimen contiene.

A ti yo vivo atado, invisible y activo,
como el tallo del aire que sostiene tus torres.
Bajo mis pies contemplo tus cuadernos en tierra
y arriba la imprecisa concavidad del cielo.

O verso inicial da décima primeira estrofe assinala um trabalho marcado pela abnegação, entrega e constância — “Yo que te elevo, abajo quedo absorto e inmóvil”. O predicativo “inmóvil” não alude à inércia, antes exalta a firmeza do sujeito do texto na realização desse trabalho que, conforme se subentende na décima segunda estrofe, está intimamente vinculado à sua existência — “A ti yo vivo atado, invisible y activo”.

É possível estabelecer uma identificação entre o trabalho executado pelo sujeito lírico e o processo de criação literária. Na décima segunda estrofe, os “cuadernos” mencionados pela voz lírica apresentam-se como resultado de uma tarefa que se realiza sobre o papel e que pode corresponder à escrita poética. Poderia remeter à própria “cuaderna vía”⁶⁰.

A edificação mencionada no poema aludiria, portanto, ao fazer poético, cujo resultado manifesta-se nos “cuadernos” e, conforme o texto, difunde-se na terra, estende-se *bajo los pies* do sujeito lírico. A produção poética surge metaforizada em um campo frutífero e infinito, pois se direciona para “la imprecisa concavidad del

⁵⁹ No verso “A ti yo vivo atado, invisible y activo” a expressão verbal “vivir” pressupõe um “estar sempre” e, portanto, exerce a função de um verbo de ligação que conecta o sujeito aos predicativos “atado”, “invisible” e “activo”.

⁶⁰ A “cuaderna vía” é uma “[c]ombinación estrófica de cuatro alejandrinos, compuestos de dos heptasílabos, y com rima consonante igual en todos los versos” (DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, 1999, p. 93). O termo “cuaderna vía” deriva da expressão latina *quadrivium* que significa “quatro caminhos”, (TORRINHA, 1945, p. 715) e alude aos quatro versos alexandrinos que constituem a estrofe dos poemas clericais. Assim, em “Tres tiempos de soledad” a criação poética poderia ser apreendida como um caminho trilhado pelo sujeito lírico e que este contempla “bajo” seus pés — “Bajo mis pies contemplo tus cuadernos en tierra”.

cielo”, e se assemelha ao terreno cultivado por Cristo ao propagar a palavra divina — “Lo que no quiere el viento, en la tierra germina / y más tarde hasta el cielo se levanta hecho abrazo”.

Na antepenúltima estrofe a referida edificação, representação simbólica do processo de elaboração poética, aparece como alvo da busca do sujeito lírico:

Hoy te quiero y te busco como a una gran herida
fuente y tumba en el tiempo de mi olvido sin causa.
¿Quién me dará la forma que una nuestras figuras
y me muestre en tu cuerpo como un solo edificio?

Reafirma-se a “soledad” como outra corporalidade do sujeito lírico. Reitera-se como um “cuerpo” e, ao mesmo tempo, um “edificio” no qual o indivíduo se vê (ou quer ver-se) projetado e que lhe dá completude — “¿Quién me dará la forma que una nuestras figuras / y me muestre en tu cuerpo como un solo edificio?”.

Na estrofe seguinte a voz lírica dirige à “soledad”, corpo ou lugar ao qual deseja unir-se, sua petição: “Húndeme en tu bostezo”. Almeja o tempo prévio ao sonho e ao estado que o próprio título do livro “El dormido en la yerba”, em que o poema em estudo está inserido, remete. Nesse livro, o sujeito poético aparece “hundido” em um jardim solitário, onde descansa, adormece e *sueña*. Seu “sueño” é repouso e a busca pela inteireza da alma.

O “laberinto” evoca as passagens de difícil saída que conformavam a arquitetura de palácios, templos e jardins da Antiguidade e recorda a ideia de isolamento de *Jardín cerrado*. Nas profundidades do jardim o sujeito lírico se perde e ao mesmo tempo encontra a sabedoria, o conhecimento autônomo; uma virtude constantemente associada à imagem do “lucero” — “Los granados se mecen bajo el sol que los dora / y mi paladar virgen desconoce el lucero”.

A imagem do labirinto condensa a labuta diária e noturna do poeta e recorda o estudo “The perception of the self and the other in the early poetry of Emilio Prados” realizado por P. J. Ellis (1979), no qual o autor esclarece: “We have sought to establish that Prados’s work is marked by an unusually questioning attitude towards the body and by identification with the mind rather than with the body” (ELLIS, 1979, p. 210).

Ellis (p. 214) analisa na poética inicial de Emilio Prados os modos como o sujeito lírico percebe o próprio corpo e aponta uma constante alusão a dois corpos ou “mysterious bodies” que conformam um “yo” ou “are associated directly with the yo”. Um dos corpos seria um “tú” cuja presença se concretiza no sonho e confere ao sujeito lírico corporeidade plena:

It is only in the dream, paradoxically, that he can feel ‘real’. Outside it he is the insubstantial, unreal, acorporeal ghost, ill at ease in the normal world. It is in the dream, at least in this stage of the protagonist’s development, that some semblance of achievement, some measure of equilibrium, it so be found (ELLIS, 1979, p. 222).

Em “Tres tiempos de soledad”, o outro “yo” corporifica-se na construção edificada pelo sujeito lírico, sua vida é o eixo que a sustenta — “A ti yo vivo atado, invisible y activo, / como el tallo del aire que sostiene tus torres”.

Ao discorrer sobre a poética inicial de Prados, Ellis (p. 214) ainda assinala um lamento por parte do sujeito lírico que decorre da consciência de sua infertilidade e que, para o autor, é “one of the foremost themes of Prados’s early poetry”. Daí resulta a noção de um “cuerpo positivo” e um “cuerpo negativo” ou ainda de “sangre positiva”, entendida por Ellis como a “consciousness transformed by the dream”, e “sangre negativa”, imagem de um rio sem vida, ou seja, um “life-less river, a symbol of his sterility” (p. 218).

O sangue positivo apontado por P. J. Ellis pode ser associado ao sangue fecundo do sujeito lírico de “Tres tiempos de soledad”, sangue que edifica a referida “soledad”; espaço idealizado que também se apresenta como outro corpo, isto é, um “cuerpo positivo” em que o sujeito se reconhece. O outro corpo ainda se manifesta como um templo construído “piedra a piedra”:

Soledad, noche a noche te elevas de mi sangre
y piedra a piedra asciende tu templo a lo infinito.
Yo conozco el lejano misterio de tus ojos...
Pero mientras te elevas:
¡Mírame a mí diminuto!

As pedras conformam a unidade ou totalidade do templo; são força e permanência. A “*piedra*”⁶¹ e o “templo” são emblemas da tradição bíblica que remetem a Jesus Cristo, apontado nas Sagradas Escrituras como a pedra angular ou o fundamento da Igreja, símbolo do corpo daqueles que creem na palavra divina, nos ensinamentos cristãos⁶².

É possível inferir que, assim como a Igreja de Cristo é edificada pela palavra divina, o templo referido pelo sujeito lírico constrói-se pela palavra poética. Sua construção constitui-se como um lugar de força, de edificação da alma e, ao mesmo tempo, de salvação do perecimento do corpo. É o território em que se reconhece, assim como a imagem de Jesus Cristo se reconhece na Igreja, na “*Casa de Dios*”⁶³.

No penúltimo verso — “*Pero mientras te elevas*” — o caminho para o edifício poético inicia-se em uma gradação ascendente que é interrompida pela cesura provocada pelo uso dos dois pontos e culmina no verso conclusivo da primeira parte — “*¡Mírame a mí diminuto!*”. Neste se concentra o clímax que completa o “sentido oracional”⁶⁴ do hemistíquio anterior, exprime-se uma súplica veemente (à “*soledad*”), como se lê nas exclamações que encerram esse verso.

No verso “*¡Mírame a mí diminuto!*” reitera-se de forma concisa um desejo do sujeito do texto de ver-se contemplado na sua edificação, de ter sua imagem refletida em seu trabalho, sua obra filiada à sua existência. O uso do verbo reflexivo *mirarse* no imperativo afirmativo expressa uma exigência. A “*soledad*” afigura-se

⁶¹ A “*piedra*” é uma expressão utilizada por Prados para referir-se à sua escrita poética, conforme se observa em certa missiva do poeta malaguenho dirigida a José Luis Cano, datada de 25 de março de 1958. Receando uma morte iminente, Prados solicita ao seu amigo, que então residia na Espanha, informações sobre como proceder para que seus livros fossem preservados na Biblioteca Nacional de Madri e acrescenta: “*Y el saber que allí dejo mi piedrecita (buena o mala) me dará mucha paz y mucha alegría*” (PRADOS, 1997, p.116).

⁶² Nas Sagradas Escrituras é constante a associação entre a imagem de Cristo e a de uma pedra: No livro de Atos, o apóstolo Pedro fala sobre Jesus: “Ele é a pedra que foi rejeitada por vós, os edificadores, a qual foi posta por cabeça de esquina. E em nenhum outro há salvação, porque também debaixo do céu nenhum outro nome há, dado entre os homens pelo qual devemos ser salvos” (At. 4: 11-12). A pedra também remete ao templo edificado pelo rei Salomão: “E mandou o rei que trouxessem pedras grandes e pedras preciosas, pedras lavradas, para fundarem a casa. E as lavraram os edificadores de Hirão e os giblitas: e preparavam a madeira e as pedras para edificar a casa” (I Re. 5:17-18).

⁶³ A relação entre a “*soledad*” aludida no poema e a “*Casa de Dios*” subentende-se ainda em uma carta de Emilio Prados remetida a José Luis Cano, datada de 14 de janeiro de 1951. Nessa missiva, Prados incentiva Luis Cano a dar prosseguimento à sua atividade literária: “No te importe seguir ese camino tuyo; pero no olvides *tu soledad* que ella es tu Casa de Dios y, lo demás[,] es fruta sobrada” (PRADOS, 1997, p. 66, grifo do autor).

⁶⁴ A expressão é utilizada por Moisés García de la Torre (1983, p. 49).

como o corpo grandioso capaz de superar ou transpor as limitações do seu corpo “diminuto”, ou perecível e, portanto, é a ouvinte imediata de sua petição.

De acordo com Alejandro Sanz (2002, p. 113), o corpo “es uno de los temas fundamentales de la obra de Prados” e “es un obstáculo para llegar a la luz, al espíritu”. Entretanto, em *Jardín cerrado* o corpo mencionado por Sanz tende a identificar-se com o corpo físico, percebido como algo limitado, peremptório, ou como um “cuerpo negativo” e inclusive infecundo, conforme aponta Ellis (p. 218).

Por sua vez, a poesia é o “edifício” ou “templo” em contínua construção e evoca o próprio ofício ou tarefa que concernia aos poetas clericais, com o esmero empregado em sua produção artística (GARCÍA DE LA TORRE, 1983, p. 30), criando sintonia com o anseio de edificação espiritual que ressoa em “Tres tiempos de soledad: “tu mudo laberinto / me enseñe lo que el viento no dejó entre mis ramas”. É o corpo perene almejado pelo sujeito lírico, que o imortaliza ou lhe permite transcender ao tempo e ao espaço. Representa uma experiência solitária e frutífera na qual o sujeito projeta a imortalidade, associando “soledad” a um “germen” ou “semilla”, como afirma Alfonso Berrocal:

la experiencia de la soledad aparece bajo la forma de esa semilla que puede fructificar en la infinitud; no en vano en la última estrofa se la compara con un templo que se eleva a lo infinito y en cuyo ascenso queda un “diminuto” yo, testimonio corpóreo, como si el anhelo de trascendencia fuese una promesa que se cumple (BERROCAL, 2010, p. 136).

A “soledad”, interlocutora da voz lírica, corresponde à poesia e propõe-se como uma marca de identidade, uma espécie de alter ego ou espelho no qual o indivíduo se reflete —“Yo conozco el lejano misterio de tus ojos... / Pero mientras te elevas: / ¡Mírame, diminuto!”.

Em “Tres tiempos de soledad” a escrita poética manifesta-se como um ato solitário que poderia ser relacionado à própria existência de Emílio Prados. O escritor “siempre fue um hombre solitario, que adoptó la soledad como actitud vital y la consideró parte de su esencia” (CABALLERO WANGÜERMET, 1987, 135). A relação entre criador (sujeito lírico) e criatura (a “soledad”) recorda o envolvimento

de Prados com sua poesia, uma vez que sua vida constitui assunto ou matéria⁶⁵ da sua poética. A obra ou edificação mencionada no texto é impulsionada por um senso de responsabilidade que estudiosos atribuem a sua atividade literária e que o poeta malaguenho parece admitir em declarações como esta: “y sigo mis negocios líricos como una fatalidad de mi sangre” (PRADOS, 1997, p. 84).

As referências a expressões grecolatinas (como “linfa”) e a alusão ao simbolismo cristão é recorrente na poética do escritor. Remetem, respectivamente, à formação intelectual de Prados e a educação religiosa recebida da família, que repercutem na conduta do poeta, como observa Carlos Blanco Aguinaga:

En Málaga, trabaja al principio solo, y solo vuelve a su mar. Pero pronto conoce a Altolaguirre, adolescente de extraordinario talento, y con él pone la Imprenta Sur. [...] Y de la noche a la mañana — a pesar de los consejos de Moreno Villa — liquida *Litoral* en 1929. Vuelve a los Evangelios y, tras de una breve temporada de indecisión, pasada casi toda ella en las playas, se retira al monte a vivir en meditación en una ermita abandonada. Ayuna, reza cuando amanece y a la puesta del sol; se castiga a sí mismo. Dispuesto a encontrar en la religión el centro en que se ordena su idea del mundo y su amor a la Naturaleza, no tarda en topar con la Iglesia. Una vez más se abre el abismo entre el pensamiento y la acción: se sorprende de nuevo al descubrir que no hay, al parecer, dogma —religioso o literario— en el cual **encauzar su soledad**, su manera de acercarse a los dilemas del Universo. (BLANCO AGUINAGA, 1963, p.15, grifo do autor).

De acordo com Blanco Aguinaga, a religião para Prados mostra-se como uma possibilidade de acesso a “la Verdad que anhela” (BLANCO AGUINAGA, 1963, p.15), ideia que é compartilhada por José Luis Cano (1997)⁶⁶:

⁶⁵ A relação entre a vida de Emilio Prados e sua produção poética se pressupõe nas palavras de Juan Manuel Díaz de Guereñu (1995, p. 12) registradas no prólogo às correspondências entre o poeta malaguenho e José Sanchís-Banús. Ao comentar sobre as missivas de Prados e sobre o poeta, Díaz de Guereñu declara que: “Todo lo que a él se refiere, desde los achaques de salud a la historia que le ha tocado padecer, aparece en relación con la escritura poética a la que condiciona, en que desemboca y que le da sentido”.

⁶⁶ Nas correspondências de Emilio Prados remetidas a José Luis Cano testemunha-se sua relação com as Sagradas Escrituras. O próprio poeta, então residente em sua cidade natal, ao saber que Luis Cano se mudaria de Málaga para Alicante, presenteia-o com uma bíblia na qual escreve uma dedicatória ao amigo, informação que consta em cartas do escritor malaguenho datadas de 27 de dezembro de 1946 e 24 de novembro de 1955 (PRADOS, 1997, p. 27 e 92).

Hubo, sin duda, en Emilio Prados, quizás al poco tiempo de llegar a México, una cierta conversión religiosa paralela a un alejamiento de sus ideales revolucionarios y políticos; una vuelta a Dios, que se refleja en su poesía del exilio y en sus cartas, en las que abundan las citas a San Juan y las referencias a Cristo. Pero sería un error considerar esa conversión como un regreso al catolicismo de su infancia, a una fe católica ortodoxa. Si necesitaba a Dios era para que le ayudara y le diera fuerzas en su búsqueda constante de la verdad del espíritu, que él quería contagiar, por la fuerza del amor, de la fraternidad a los demás, y sobre todo a los niños, a los <<inditos>>, como él los llamaba (LUIS CANO, 1997, p.15).

Sobre a presença do simbolismo cristão na obra de Prados, cabe ainda acrescentar as seguintes palavras de Patricio Hernández. O escritor pondera que

aunque utilice símbolos o imágenes de la tradición bíblica para titular algunos de sus libros más importantes, como *Jardín cerrado* vinculado al *hortus conclusus* de *El Cantar de los Cantares* del Rey Salomón, *Cuerpo perseguido* que asociamos al cuerpo arrebatado de San Pablo y *La piedra escrita* con claras reminiscencias a la piedrecita blanca cuyo nombre nuevo escrito nadie conoce sino aquel que lo recibe, del *Apocalipsis*, no hay que analizar su poesía desde la óptica cristiana ortodoxa, sino desde la concepción que tenía Prados del ser humano y de un Dios siempre naciendo, creándose hasta el final de los tiempos. Dios visto como conciencia universal, como totalidad (HERNÁNDEZ PÉREZ, 2012, p.42).

Ao invés de atribuir a Emilio Prados uma suposta fé católica, ou atestá-la, interessa assinalar nas alusões à simbologia cristã presentes no poema em estudo certo aproveitamento de signos e significados arraigados na tradição ocidental que, por serem dotados de muita expressividade, atribuem maior efeito aos valores ou virtudes que se pretende realçar no texto, como a solidão, a renúncia, o sacrifício e a verdade.

2.1.2 Segunda parte: a letra “abandonada”

A segunda parte do texto constitui-se de dez estrofes. A “soledad” prossegue como interlocutora da voz lírica:

MÍRAME diminuto sobre esta blanca página,
sobre esta blanca ausencia tendida en mi memoria,
bajo el blanco desierto fecundo del olvido,
como una letra aislada de la flor de mi nombre.

A petição ou súplica veemente que encerra a primeira parte do poema é parcialmente repetida na estrofe inicial da segunda, que é introduzida por um verso *esdrújulo* em cuja última palavra incide o único acento *extrarrítmico* de todo o texto poético — “Mírame diminuto sobre esta blanca página”. A “página”, espaço visual reconhecido pelo sujeito lírico e pela “soledad”, ou comum a ambos, afigura-se como um lugar de ausência (uma “blanca ausencia”), árido como um deserto (um “blanco desierto”) e cuja brancura lhe confere uma aura sublime.

A partir da segunda estrofe o tom solene assinalado na primeira parte do poema dá lugar a um tom mais próximo ao natural, mais acorde com um momento em que se aprofunda a subjetividade do sujeito do texto:

Por buscar me he perdido y sin buscar no encuentro
ya posible la forma que antes me equilibraba
con la forma del árbol, ejemplo de mi vida,
mitad buscando el cielo y medio entre las sombras

O sujeito lírico é um indivíduo “perdido”, em busca da própria essência ou “forma” que lhe dá equilíbrio. A perda e a busca são ações sucessivas que perduram em sua existência e cuja continuidade expressa-se no valor durativo do verbo “me he perdido”, do *pretérito perfecto*, e do infinitivo “buscar”, extraídas do hemistíquio “Por buscar me he perdido”, presente ainda no gerúndio “buscando” encontrado no último verso — “mitad buscando el cielo y medio entre las sombras”. Trata-se de um indivíduo fragmentado em duas metades: uma busca as alturas, almeja o infinito, e a outra submerge “entre las sombras”.

Na segunda parte do poema tende a revelar-se de maneira mais expressiva um “yo” fragmentado na imagem do próprio corpo, como se observa na terceira estrofe:

Ni bajo el tiempo mismo podré yo ya situarme
para saber la estancia precisa de mi cuerpo:
que tres hojas dividen la luz de mis palabras
y entre las tres no entiendo cuál es la más presente

A tentativa do sujeito lírico de reconhecer o próprio “cuerpo” projeta-se em outra corporeidade, de atributos não humanos e caráter difuso. O “cuerpo” flutuante, similar a uma sombra, e que o sujeito busca para definir-se ou representar-se é interpretado por Berrocal (2010, p. 134): “es también cuerpo al presentarse como um ámbito incierto de trascendencia al ser un espacio que comienza en el límite de lo corpóreo mismo”.

Os dois versos iniciais constituem a oração principal da terceira estrofe. Entre estes e os dois últimos há uma relação sintático-semântica de causa instaurada com o emprego dos dois pontos, que marcam a pausa ao final do segundo verso, e pela inserção do “que”, conjunção subordinativa causal que conecta os versos iniciais aos derradeiros. Nestes, as “tres hojas” que afetam as “palabras” do sujeito lírico apresentam-se como justificativa para sua dificuldade de situar-se no tempo e delimitar o próprio “cuerpo”, circunstância ou situação apontada nos dois primeiros.

O “cuerpo” e as “palabras” são dois elementos diretamente associados ao sujeito lírico. Entre eles há uma correspondência realçada pelo paralelismo que se estabelece entre o segundo e terceiro versos — “para saber la estancia precisa de mi cuerpo: / que tres hojas dividen la luz de mis palabras” — decorrente da repetição da estrutura sintática (preposição “de” + adjetivo possessivo de primeira pessoa do singular “mi(s)” + substantivo) que conforma seus hemistíquios finais: “de mi cuerpo” e “de mis palabras”.

O verso “que tres hojas dividen la luz de mis palabras” traz o motivo do desconhecimento do sujeito lírico em relação à “estancia precisa” do seu “cuerpo”;

conforme se alega no verso anterior. Esse “cuerpo” particular⁶⁷ e idealizado pode ser associado às suas “palabras”, ou seja, a palavra⁶⁸ constitui-se como parte integrante dele. É afetado por “tres hojas” que metaforizam três tempos aos quais se sobrepõe, representam o passado, o presente e o futuro e remetem ao próprio título do poema “Tres tiempos de soledad”. Os três momentos são assinalados nas estrofes seguintes e não são períodos precisos. Neles se projetam inquietações e expectativas do sujeito lírico em relação à sua condição no mundo. O futuro é o primeiro a ser mencionado:

Pues si el jazmín futuro me coge el pensamiento,
tal desazón me enturbia las horas donde habito,
que ni la sed me duele, ni el fuego me atormenta
y la rosa, obscurece por mis ojos sin luna.

Y si el verme delante me da tan gran alivio
que borra hasta en mis sueños todo afán de presencia,
el ser nuevo a que nace mi afirmación de eterno
tiene un ala clavada por dos tiempos al mundo.

Na quarta estrofe, a sorte ou destino, “el jazmín futuro”, inquieta o pensamento do sujeito lírico; é o “desazón” que lhe “enturbia las horas”, o motivo das suas preocupações. Entretanto, o destino ou futuro parece promissor se o sujeito lírico consegue vislumbrar-se nele — “Y si el verme delante me da tan gran alivio” — sob a forma de um “ser nuevo” que se constitui como sua “afirmación de eterno”.

O passado, por sua vez, é evocado na sexta estrofe e associado a uma “eternidad de muerte”:

⁶⁷ A ideia do “cuerpo” sem “encaje” ou “estancia precisa” insinua-se nas cartas de Emilio Prados como algo que o inquieta durante toda a vida, como se assinala em uma missiva do poeta datada de 12 de junho de 1958 e remetida a Camilo José Cela, na qual Prados declara: “yo andaba buscando algo, que aún busco, que no sé si encontraré... — ¡porque ¡yo no *sabía* que era *ya tan viejo!*— y que, lo que he buscado siempre, no puede *encajar* en los *límites necesarios* que debe tener el cuerpo que, *logicamente*, es un poema” (CELA, 2009, p. 654). O poeta malaguenho escreve essa missiva após aceitar o convite para constar na antologia de *Papeles de Son Armadans* que Camilo José Cela queria preparar em homenagem à “*generación poética del 27*”. Preocupava-o a idade limite a princípio estipulada por Cela para os poetas que poderiam figurar naquela produção, como consta na carta deste último datada de 27 de abril de 1958 (CELA, 2009, p. 644).

⁶⁸ Em uma missiva datada de 7 de abril de 1958 e dirigida a Camilo José Cela (p. 641), Prados faz uma observação sobre o termo “palabra” mencionado nessa carta: “[...] ‘palabra’ (prefiero llamar de esta manera a mi poesía)”.

Si miro a lo pasado, su eternidad de muerte
de tal manera vive mi corazón dormido
que en rosario de piedra puede cambiar el llanto
que otra vez fuera escala de luz para mi vuelo.

A “eternidade de muerte” remete ao passado do sujeito lírico como uma condição que perdura no seu presente. Pode estar associada à abnegação e solidão que, na primeira parte do poema, é representada na imagem de Cristo, ou do suplício da crucificação, enquanto, na segunda, surge no ambiente de “ausencia” e/ou aridez do “desierto” aludido na estrofe inicial.

A eternidade associa-se à renúncia, interiorização, isolamento, circunstâncias sob as quais se realiza a edificação tratada na primeira parte do poema, tarefa cotidiana e noturna aludida em seu verso introdutório — “Soledad, noche a noche te estoy edificando”. Tais circunstâncias também relembram a condição que o próprio escritor Emilio Prados vivencia no desterro e à qual poderia atribuir valor⁶⁹.

Em relação ao tempo presente a voz lírica declara:

Al presente más miro, tratando de fijarme
como fiel de balanza que muestre mi existencia;
pero al hallar su centro, no encuentro en la penumbra
la dimensión o encaje preciso en que me busco.

O presente é o momento que ocupa uma maior atenção do sujeito lírico, âmbito em que tenta *fijar* a forma capaz de projetar sua existência. Dentre os demais tempos, é o instante que melhor corresponde à sua aspiração — “Al presente más miro” —, no qual espera encontrar equilíbrio, estabilidade, embora não se mostre como o lugar em que o indivíduo descobre a própria essência, em que consegue situar-se.

⁶⁹ A “eternidade de muerte” também poderia ser entendida como uma morte eterna e associada a um sentimento de longa ausência provocado pela condição do exílio republicano espanhol. Ela aparece em duas cartas de Emilio Prados enviadas a José Luis Cano. Na primeira, datada de 9 de março de 1959, Prados refuta a ideia de retornar a Málaga e declara: “No iré nunca más. Ya creo que estoy muerto hace 20 años y no quiero resucitar... (¡son más días que los de Lázaro!)”. Na segunda, datada de 7 de outubro de 1961, o poeta despede-se de Luis Cano com as seguintes palavras: “¡Felices vosotros que podéis vivir como es debido y tranquilos! Me alegro desde esta muerte de tantos años que padezco. Adiós. Escríbeme” (PRADOS, 1997, p. 122 e 129).

Assim, pode-se dizer que a forma ou “cuerpo” idealizado pelo sujeito lírico não se limita ao futuro, passado ou presente, mas aparece vinculado aos três tempos; como já é indicado no quarto verso da terceira estrofe, em que as “tres hojas” igualam-se no tempo, afetam o seu “cuerpo” com a mesma intensidade — “y entre las tres no entiendo cual es la más presente”.

O tempo, na segunda parte do poema, é marcado de forma tênue. O futuro pode ser associado aos “sueños” do sujeito — “Y si el verme delante me da tan gran alivio / que borra hasta en mis sueños todo afán de presencia,” — enquanto o passado é associado a uma “eternidad de muerte” — “Si miro a lo pasado, su eternidad de muerte / vive de tal manera mi corazón dormido,” — e o presente, por sua vez, é constituído de “penumbra”.

Trata-se de um tempo peculiar aos poemas de *Jardín cerrado*, em que passado, presente e futuro se diluem e constituem uma noção temporal distinta à pré-estabelecida, talvez expressão de um anseio de perpetuação. Tal anseio é interpretado por Debick:

El sentimiento de unión entre lo humano y lo natural a su vez le permite al protagonista trascender un tiempo particular y ver su situación y su existencia como algo perenne, no limitado al presente, ni al pasado, ni al futuro; (DEBICK, 1981, p. 357)

Conforme se observa na antepenúltima estrofe, o “cuerpo” do sujeito do texto *vuela* “junto a los tres tiempos”, transcende, perdura no passado, presente e futuro:

Mas, junto a los tres tiempos que me igualan a un ave
volando entre la tierra y el cielo que la oprime
y en un arco de olvidos, tenso en luz, tenso en sombra
la flecha de mi cuerpo camina sin ver dónde.

O sujeito lírico situa seu “cuerpo” entre o céu e a terra, entre a luz e a sombra, lugares antagônicos que se reiteram na segunda parte de “Tres tiempos de soledad” como alvo de sua busca e remetem ao último verso da segunda estrofe, em que a voz poética sugere um indivíduo fragmentado, atraído pelas alturas e ao mesmo tempo submerso nas sombras — “mitad buscando el cielo y medio entre las

sombras”. Metade do sujeito ambiciona o céu, identifica-se com sua “soledad”; obra em constante construção e que se eleva às alturas na primeira parte do poema. Sua outra metade tende a identificar-se com a terra, pois aparece envolta “entre las sombras” e poderia corresponder ao ser “diminuto” que reclama a *mirada* da “soledad”, eco do verso conclusivo da primeira parte do poema e do inaugural do bloco seguinte — “Mírame diminuto”.

A “soledad” reafirma-se como o corpo idealizado pelo sujeito lírico. Representa uma condição de equilíbrio, de harmonia, projetada nas imagens da “balanza”, “madre” e “hermana” na penúltima estrofe:

Sólo tengo conciencia de mi soledad viva,
Al pensar en el centro que erige mi balanza
y a ti te canto, humilde y orgullosa en tu nieve,
como a madre y hermana constante de mi busca.

Ao longo da segunda parte do texto, o “yo” e sua forma corpórea são categorias ou instâncias equivalentes e, ao mesmo tempo, distintas. O sujeito lírico atribui a si mesmo traços ou características que associa ao seu corpo de palavras, compara-se a uma letra — “MÍRAME diminuto sobre esta blanca página,” / “[...] como una letra aislada de la flor de mi nombre” — e a um corpo (“ave” ou “flecha”) que se equilibra no tempo — “Mas junto a los tres tiempos que me igualan a un ave” — e no espaço. Parece confundir-se com a letra que se desloca na “blanca página”, com o corpo que flutua “entre la tierra y el cielo”.

Na última estrofe surge novamente a “letra” da primeira:

Mira, mira esta letra que dejo abandonada
en el destino mudo que hoy llamo tu regazo,
soledad: que camine como una hormiga ciega
que el instinto conduce...

Tal vez llegue a mi nombre.

Na estrofe de desfecho da segunda parte, a letra “abandonada” é ansiada como uma “hormiga ciega” e remete ao corpo que “camina sin ver dónde”. O espaço em que esse “cuerpo”, “ave” ou “letra” aparece ou se movimenta não tem limites pré-definidos. Nele se pressupõe um caminho sem rumo, um “destino mudo”,

ou ainda um vazio que também se estampa na “blanca página”, “blanca ausencia” da estrofe inaugural.

A letra e a página são elementos que suscitam imagens complementares e adquirem destaque no texto seja pela repetição, no caso da “letra”, ou pelo acento *extrarrítmico*, no caso da “página”. A “página” é um lugar de abandono, escassez e aridez, como um “blanco desierto” trilhado por uma “letra aislada”, solitária, à qual o sujeito lírico se compara. Configura-se como um lugar de angústia e desespero em que se manifesta uma “[p]rece ao vazio”, “um diálogo com a ausência” e que, para Octavio Paz (2013, p. 21), corresponde ao espaço da escrita poética.

O ato de caminhar “sin ver dónde” poderia simbolizar o exercício da escrita poética e sugeri-lo como um trabalho que se realiza no vácuo provocado pela ausência de palavras frente à página em branco, um terreno árido⁷⁰ a ser palmilhado no mais completo desamparo.

A “letra” que, conforme a última estrofe, o sujeito lírico entrega ao abandono, simboliza uma atividade instintiva na qual também se pressupõe o extravio inscrito na segunda — “Por buscar me he perdido...”. Sua imagem amplifica a da “página”, suposto “desierto” em que o sujeito se perde em busca da própria essência e em que sua obra ou “soledad” se constrói ou se manifesta. Tanto a esta (à “soledad”) como àquela (à “página”) a voz lírica parece atribuir mérito e lança ao sublime.

A “soledad”, que na parte inicial do texto afigura-se como um templo construído “piedra a piedra” no qual o sujeito lírico almeja projetar-se, na segunda reitera-se como uma obra constituída de palavras, como um caminho incerto a ser percorrido pela “letra aislada”, com a qual o sujeito tende a identificar-se. Reafirma-se como uma corporalidade que idealiza.

Assim, é possível dizer que em “Tres tiempos de soledad” a palavra poética é a substância que dá ânimo ao sujeito lírico, cujo “cuerpo” idealizado parece materializar-se no plano visual do poema. Seria o elemento ou a matéria constituinte

⁷⁰ A imagem do “desierto” também poderia pressupor uma ideia de secura e esterilidade percebida como ameaça imposta pela condição do exílio republicano espanhol à escrita dos intelectuais exilados. Em certa carta datada de 25 de março de 1958 e dirigida a José Luis Cano, Prados desabafa: “¡Cómo me gusta el pensarte ahí, sin haber conocido estos sentimientos terribles de desarraigado, con las raíces secas al aire y sin ver la propia verdura!” (PRADOS, 1997, p. 116).

do texto poético que se divide em três partes, três momentos ou “tres hojas” e parece ser reconhecido pelo sujeito como o próprio “cuerpo”.

A “palabra”, a “letra” e ainda a “página” constituem-se como imagens que complementam a alusão aos “cuadernos” mencionados na primeira parte de “Tres tiempos de soledad” — “Bajo mis pies contemplo tus cuadernos en tierra”. São elementos figurativos que, de forma similar ao “barro” e à “piedra” da parte inicial do poema, conformam uma totalidade: o texto poético, uma corporeidade possível, uma forma material com a qual, na segunda parte, o sujeito lírico se confunde.

O texto poético tende a consolidar-se como um trabalho solitário e ininterrupto, característica ou particularidade que as reticências ou suspensão da voz lírica no penúltimo verso parece realçar — “que el instinto conduce...”. Seria ainda um trabalho no qual o sujeito lírico aspira atestar a própria existência, ideia presente na imagem da letra “abandonada” que, de acordo com a voz lírica, “tal vez llegue a” seu “nombre”.

No verso conclusivo — “Tal vez llegue a mi nombre” — o advérbio “tal vez” introduz um valor hipotético no qual se reitera a expectativa do criador de ver-se projetado em sua criação, de percebê-la filiada a si e, ao mesmo tempo, sentir-se total. No mesmo verso, reafirma-se um anseio de perpetuidade do indivíduo através da sua obra e de reconhecimento autoral. A necessidade ou desejo de reconhecimento⁷¹ inquieta o escritor exilado, afetado pelo temor ante uma penalidade que a condição do exílio infligia aos intelectuais: a dispersão, uma ameaça para o futuro de suas obras, “distraídas en países ajenos, desconocidas o desatendidas” (DÍAZ DE GUEREÑÚ, 1995, p. 9).

⁷¹ O desejo de reconhecimento por parte do público transparece nas cartas de Emilio Prados. Em uma delas, datada de 13 de outubro de 1954 e remetida a Sanchis-Banús, deduz-se uma queixa em relação à recepção da sua produção poética, “anhelo” ao qual se refere: “Y si mi vida entera se la entrego a una causa como es ese anhelo del que Vd habla, y al llegar a mi edad, veo que no conmueve o remueve a nadie, llego a pensar: ¡Estaré equivocado! o ¿No lo habré sabido decir?...” (SANCHIS-BANÚS; PRADOS, 1995, p. 90). A esta carta Sanchis-Banús responde em uma missiva datada de 19 de outubro de 1958, na qual autor atribui à “lenta difusión” da obra de Prados à sua condição de desterrado e à personalidade solitária do poeta (SANCHIS-BANÚS; PRADOS, 1995, p. 106-115).

2.1.3 Terceira parte: a “letra perseguida”

A terceira parte constitui-se de doze estrofes em que prosseguem as expectativas em torno do lugar de *llegada* da letra “abandonada” e do destino do próprio sujeito poético. De forma semelhante à ocorrida no segundo bloco, no verso inicial de sua estrofe introdutória, repete-se o hemistíquio conclusivo da parte que lhe precede:

TAL VEZ Llegue a mi nombre o al nombre de la piedra
o a los nombres del cielo o a los nombres del agua,
que con su antena torpe, mi letra perseguida,
no deja cuerpo al mundo que de su tacto libre.

Nos dois versos iniciais, a letra “abandonada” aparece como sujeito implícito. O “nombre” do sujeito do texto, assim como o da “piedra”, do “cielo” e da “agua”, apresentam-se como possíveis lugares de destino da “letra” que no terceiro verso consta como pertencente ao sujeito: é sua “letra perseguida” e sua própria perseguição.

A “piedra”, o “cielo” e a “agua” são elementos que também constam no primeiro bloco do poema e transportam ideias de essencialidade, junção e equilíbrio interpretadas por Debick (1981, p. 358) como “anhelo de la armonía y de la unión del hombre con su mundo que siempre ha dominado la lírica de este autor”. Segundo Debick, o tema da “unión del hombre con lo natural” recorrente na poética de Prados pode estar vinculado à consciência de “la vida transitoria del hombre” frente ao mundo perene e natural (p. 361). O mundo natural parece assegurar ao indivíduo sua permanência. Conforme as palavras do escritor, a “separación de la naturaleza perenne” implicaria “la mortalidad del hombre”. Daí adviria seu “temor de no poder unirse completamente con la realidad, de quedarse separado del mundo por la muerte” (p.360).

Na imagem da “piedra”, do “cielo” e da “agua”, possíveis lugares de chegada da “letra perseguida” e que se somam a seu outro provável destino, o próprio nome do sujeito lírico, é possível entrever uma noção de totalidade, infinitude e perpetuação que parece constituir-se como uma tentativa de amenizar incertezas ou

dúvidas “acerca de la individualidade y permanencia del hombre”. Para Debick (1981, p. 360) tais dúvidas “aparecen de vez en cuando en la poesía temprana de Prados, y aumentan en sus libros intermedios. Se desvanecen cuando el poeta alcanza una visión más unitaria y confiada en sus últimos libros”.

As dúvidas e incertezas mencionadas acima surgem na caminhada ou andança da “letra perseguida”:

Andando, andando, andando, puede llegar un día
de tan altas preguntas y silencios tan grandes,
que otra vez a mí vuelva por buscar el granero
de más honda memoria, luna de otras palabras.

O destino da “letra perseguida” persiste como assunto da estrofe, na qual a repetição do verbo andar empregado no gerúndio enfatiza um deslocamento simbólico e constante que lhe é atribuído. Em relação ao seu rumo há probabilidades que parecem acordes com o anseio de permanência assinalado por Debick, embora o referido deslocamento não se pretenda como um percurso linear, mas como uma andança que se distancia de um “yo” e ao mesmo tempo *vuelve* para ele, isto é, que se constrói pelo movimento repetido de ida e retorno, de ir e vir — “que otra vez a mí vuelva por buscar el granero”. A andança apontada no texto parece ocorrer em meio a inquietações individuais, a “tan altas preguntas y silencios tan grandes”, que poderiam estar relacionadas aos questionamentos sobre a “individualidad” do homem apontados por Debick.

No primeiro hemistíquio do terceiro verso — “que otra vez a mí vuelva” — é possível atribuir-se ao sujeito lírico um anseio de identificar-se e perpetuar-se em sua “letra”, assim como deseja ver-se projetado na “soledad”, edificação aludida na primeira parte do poema. Os hemistíquios “que otra vez a mí vuelva” e “Mírame diminuto” aludem, respectivamente, à “letra” e à “soledad”, as quais corresponderiam ao “nuevo ser” ou “otredad interior” (SANZ, 2002, p. 118) que recompensa a busca do equilíbrio empreendida pelo sujeito. Neles, os complementos indiretos “mí” e “me” são objetos de ações verbais a serem concretizadas pela “letra” e pela “soledad” e expressas, respectivamente, pelos verbos *volver* e *mirar*. Os mesmos verbos comportam a ideia de “orientar-se” ou “dirigir-se” a algo ou alguém que, no caso do

poema em estudo, é o sujeito lírico, e ainda poderiam admitir ou comportar outros sentidos como o de “refletir”, “espelhar” ou “reproduzir” a imagem do sujeito.

Na representação da “letra” que anda é possível conceber a atividade poética como uma aventura no interior do indivíduo, uma andança sem rumo que se realiza de dentro para fora e é marcada por repetidas idas e vindas, dinâmica inerente aos processos reflexivos. Essa dinâmica é entendida como uma caminhada enriquecedora, produtiva, movida pela intuição — “que otra vez a mí vuelva por buscar el granero / de más honda memoria, luna de otras palabras”.

O ato de caminhar a esmo simboliza um processo de criação impulsionado pelo instinto e, portanto, infrene, desregrado, contrário à norma, e relaciona-se com a imagem da “antena torpe” e da “hormiga ciega” que são associadas à “letra perseguida”: — “que con su antena torpe, mi letra perseguida, / no deja cuerpo al mundo que de su tacto libre”. Trata-se de um processo espontâneo e natural de criação, de um manto “bordado” e “sin orden”:

Allí, bordado, un manto se encontrará, sin orden,
en el que el tallo y la oruga y la flor son hermanos
y a la vez intangibles hijos de una figura
que, invisible, les muestre su insospechado origen.

Na terceira estrofe, o marcador espacial “Allí” indica um lugar que se distancia do sujeito, também consta como um possível território de andança da “letra perseguida” em que “un manto se encontrará”. O “manto” poderia remeter à forma da planta mencionada no segundo verso, a “oruga”⁷², cuja cor esbranquiçada das flores que cobrem seus ramos parece justificar a correspondência analógica entre essa espécie de capa e o ‘manto sin orden’.

As flores que conformam a aparência externa da oruga, a beleza da planta, seu aspecto de manto “bordado” resultam de um mecanismo natural e espontâneo (“sin orden”), próprio das entranhas da terra e que é associado, por analogia, a um processo de criação artística que se pretende ressaltar no poema. Através da

⁷² A “oruga” é uma planta de “hojas esparcidas” cientificamente conhecida como *Eruca Vesicaria*. É cultivada na região mediterrânea da Península Ibérica, isto é, “en los arenales del litoral”. Recebe ainda o nome de *Cakile maritima*, “es muy ramosa” e seus ramos “se tumban con facilidad” (FONT QUER, 1962, p. 259-260).

imagem da planta, defende-se no poema um processo de escrita poética entendido como um trabalho assistemático, realizado nas sombras, porém executado com esmero ou apuro.

No poema, a “oruga”, o “tallo” e a “flor” somam-se a outros elementos da natureza como a “manzana”, “el árbol”, a “ave”, a “hormiga”, o “cielo”, a “agua” e a “piedra” e projetam imagens que afetam os sentidos. De acordo com García de la Torre (1983, p. 61), tais imagens são recorrentes na obra de Berceo, célebre poeta do Mester de Clerecía, e produzem “en el receptor sensaciones asociables con los símbolos teológicos propuestos: romería, prado, verdura, ríos, árboles, sombra, aves y flores” e simbolizam “la vida como peregrinación”, entre outros temas cristãos.

O tema da “peregrinación” apontado por García de la Torre na poética de Berceo permeia o poema de Prados, no qual o ato de caminhar também aparece associado a uma condição de penitência, expiação. A andança, aliada à resistência e ao despojamento, valores salientados em “Tres tiempos de soledad”, constitui requisito “para a iluminação e para a revelação divinas, que serão a recompensa no término da viagem” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1998, p. 709).

Nas três estrofes subsequentes à terceira revela-se um homem a peregrinar:

Por allí cruza el hombre silencioso y altivo,
viéndose separado del poder que anhelaba
para el soberbio juego de hacer lo que embellece
a la tierra del mundo, inmutable en su mano.

Sin voluntad camina, que involuntariamente
su voluntad nació, y ajena a su conciencia
en él fue colocada, para ser paz del fuego
que, necesariamente, quemaría su entraña.

Él trocó su destino por hacerla su sierva,
haciéndose, inocente, de esta forma, su esclavo...
Y en libertad padece su voluntad perdida...
Así cruza su pena mirando esta memoria.

Nas estrofes apresentadas a imagem de Jesus Cristo consagra-se como símbolo universal de peregrinação, na qual se retomam valores presentes na primeira parte do poema, como a solidão, a renúncia e o sacrifício. Cristo é o

“hombre silencioso y altivo” apartado do Criador, da condição divina, “del poder que anhelaba” e, portanto, é um indivíduo supostamente solitário e abnegado. É apontado nas Sagradas Escrituras como o escolhido de Deus para cumprir um desígnio superior — “el soberbio juego de hacer lo que embellece / a la tierra del mundo, inmutable en su mano”.

Na peregrinação de Cristo se condensa uma ideia de entrega e abnegação que perpassa todo o poema, bem como ressoa na locução adverbial “sin voluntad” e no advérbio “involuntariamente” presentes na quinta estrofe — “Sin voluntad camina, que involuntariamente / su voluntad nació, y ajena a su conciencia / en él fue colocada...”.

Na sexta estrofe conclui-se uma sucinta descrição da saga de Jesus Cristo iniciada na quarta. O nazareno, conforme a Bíblia Sagrada, abdicou da própria vida para suplantar os desejos carnaís, a vontade terrena — “Él trocó su destino por hacerla su sierva”. Isento de culpa, livre de pecado, isto é, “inocente”, sujeitou-se ao propósito divino e padeceu voluntariamente o sacrifício da abnegação — “Y en libertad padece su voluntad perdida”.

Entre a quarta e sexta estrofes surge o deslocamento individual que se reitera na menção ao verbo *cruzar* (“Por allí cruza el hombre silencioso y altivo” e “Así cruza su pena mirando esta memoria”) e ao verbo *caminar* (“Sin voluntad camina, que involuntariamente”). Entretanto, o deslocamento ainda poderia sugerir um caminho traçado pela mão. Corresponderia a um plano sublime confiado ao Redentor e que, de acordo com a Bíblia Sagrada, consiste na redenção da humanidade pela palavra divina, condiz com o “soberbio juego” que, conforme se lê na quarta estrofe, é “inmutable en su mano”.

O verbo *cruzar* remete à caminhada de Jesus Cristo e seu compromisso com a palavra. No poema, o lugar de percurso trilhado pelo “hombre silencioso y altivo” é marcado com o advérbio “allí”, o mesmo referencial utilizado pela voz lírica ao aludir ao espaço em que “se encontrará” o manto “sin orden”, ambiente em que se concretiza um propósito maior, um processo de escrita poética que o texto parece reivindicar. Assim, é possível atribuir à acepção *cruzar* uma ideia de deslocamento através da palavra. Na sexta estrofe, a mesma ideia é associada a uma tarefa ou caminhada árdua e, ao mesmo tempo, a um trabalho intelectual e manual percebido

como “inmutable”, incansável, que se manifesta na escrita, na “travessia” da escrita. Nessa medida, o sujeito lírico se constrói a partir de sua comparação com o Redentor:

Así también yo mismo, que como un hombre propio
quiero verme en la rosa y en el puñal luciente,
siendo parte del hombre que todos construimos,
libre en mi penitencia también puedo encontrarme.

Mas si al hallarme libre de lo que me atormenta
a mi presente encuentro libre de mi pasado,
tan solo tendré un ala para cruzar el cielo;
pero es timón un ala si conduce una nave.

Na sétima estrofe o sujeito lírico parece reconhecer em si mesmo uma dualidade, percebe-se na mesma condição atribuída a Jesus Cristo nas três estrofes precedentes, isto é, como um indivíduo livre e ao mesmo tempo “esclavo”. A contradição destacada na imagem do Redentor repercute na forma como o sujeito se representa em todo o poema: um ser incompleto e efêmero condicionado a outro ser, pleno e perpétuo que corresponde a um alter ego, de caráter errante e, portanto, livre, que lhe dá plenitude, recompensa sua andança — “libre en mi penitencia también puedo encontrarme”.

A andança figura-se como um ato de renúncia e, ao mesmo tempo, de liberdade. O sujeito lírico se vê como um indivíduo abnegado cujo sacrifício conduz à emancipação. Os sentidos de liberdade e de emancipação presentes em sua figura também se manifestam na alusão a elementos da flora e fauna citados em “Tres tiempos de soledad”. No texto, tanto imagens mais universais da natureza, a exemplo do “cielo”, da “agua”, da “piedra”, da “ave” e da “hormiga”, como outras menos recorrentes ou conhecidas na tradição ocidental (a exemplo da “oruga”) aparecem associadas a uma noção de infinitude, autonomia, liberdade, ou pressupõem uma ideia de abnegação.

A emancipação do sujeito corresponde ao seu alter ego, ser em que encontra harmonia, força e poder, atributos que residem nas imagens da “rosa” e do “puñal luciente”, e no qual deseja ver-se refletido — “que como un hombre propio / quiero verme en la rosa y en el puñal luciente”. O seu duplo manifesta-se como uma condição libertadora, capaz de torná-lo perene, de acordo com a oitava estrofe —

“Mas si al hallarme libre de lo que me atormenta / a mi presente encuentro libre de mi pasado,” —. É “un ala”, que lhe dá sustentação e lhe serve de guia, “timón”.

Em “Tres tiempos de soledad” a noção de liberdade aparece relacionada ao ato de criação ou elaboração artística; expresso na edificação da “soledad”, assunto da primeira parte, e na letra “abandonada”, tema que serve de desfecho para a segunda e prossegue na terceira parte. Tanto a “soledad” como a letra “abandonada” representam um trabalho inacabado e ao mesmo tempo espontâneo e desregrado. Não seria descabido supor que a noção de liberdade estende-se à própria materialidade do poema cuja arquitetura, embora marcada pela fixidez observada em seu cômputo silábico, não atende a todos os requisitos de precisão estrutural exigidos na poética do “Mester de Clerecía”, que parece ser o modelo com o qual Prados dialoga.

Além de apresentar um verso *extrarrítmico*, o poema é praticamente desprovido de rimas, uma das principais características dos poemas clericais, pois é majoritariamente composto de versos *blancos*. Estes supostamente possibilitam uma maior vasão do fluxo do pensamento, do exercício reflexivo, da espontaneidade enfatizada no texto e pressupõem que “la busca de la rima puede ser un problema molesto y, a veces, resultar forzado” (QUILLIS, 1969, p. 167).

Assim, na própria configuração visual do poema “Tres tiempos de soledad” notam-se características que o aproximam do “cuerpo” de “tacto libre” e “manto”, imagens introdutórias de sua segunda parte. O poema constitui-se de versos *suelos*, também conhecidos como versos *blancos*; designação que permitiria uma analogia entre sua forma aparente e a imagem da “oruga”, esse manto “sin orden”.

Atentando-se para a relação entre o sujeito lírico e o seu alter ego, importa ressaltar a ideia de sujeição ou subordinação a uma espera ansiosa:

Hoy sujeto en mí vivo y como la flor, quieto
por el tallo que amarra a la luz con la sombra,
voy rodando en el mundo de los que me acompañan
cuerpo a cuerpo en la lucha ciega de mi viaje.

Pregunto y más pregunto: pero solo mis ojos
se entienden con la forma que cubre la hermosura.
Así, de esta manera, tan solo la apariencia

presente me responde: - Aguárdame otro día.

Sí, seguiré aguardando, porque yo sé que vivo
frente a frente a un espejo y un espejo no engaña.
Terminaré su luna y cuando ya no existan
las aguas de sus ríos, veré a Dios, cara a cara.

Soledad, te construyo, constante, noche a noche,
en la carne intangible del cuerpo de mi alma.
Soledad, noche a noche te vengo levantando
de mi sangre, tendida como sombra a tus plantas.

Na nona estrofe retoma-se a imagem da “oruga”, planta ou “manto” natural cujo “tallo” e “flor” se confundem, procedem de uma mesma e oculta raíz — “el tallo y la oruga y la flor son hermanos”. Os mesmos elementos se complementam no dualismo que o sujeito atribui a si próprio — “Hoy sujeto en mí vivo y como la flor, quieto, / por el tallo que amarra la luz con la sombra” — em sua “lucha ciega” por descobrir-se.

A “viaje” ou busca mencionada pela voz lírica apresenta-se como uma aventura, condição que o sujeito se impõe para seu encontro consigo mesmo, para conquistar o equilíbrio. A aventura ou “destino mudo” reservado à letra “abandonada” poderia ser entendido como uma espécie de batalha ou como uma “lucha ciega” travada com a linguagem e que, de acordo com Octavio Paz, é intrínseca ao processo de criação poética:

A criação poética tem início como violência sobre a linguagem. O primeiro ato dessa operação consiste no desarraigamento das palavras. O poeta as arranca de suas conexões e misteres habituais: separados do mundo informe da fala, os vocábulos se tornam únicos, como se tivessem acabado de nascer (PAZ, 2013, p. 46).

A aventura é atribuída à relação de Emilio Prados com sua obra ⁷³ e manifesta-se no conceito de “hermosura” que o poeta parece perseguir em *Jardín*

⁷³ O próprio Emilio Prados reconhece sua obra como uma “aventura poética”. Em resposta a uma carta de José Sanchis-Banús, datada de 17 de agosto de 1978, na qual o professor define sua poesia como uma “aventura espiritual”, o poeta malaguenho declara em uma correspondência com data de 29 de setembro de 1958: “La *aventura poética* sigue y ve y ve más y más. Y hay que darlo y encontrar el lenguaje - ¡que él se entregue maduro! – Me faltan pocos años... pero en el mundo de la *nueva aventura*, sé que alguien dirá lo que yo no alcance” (PRADOS; SANCHIS-BANÚS, 1995, p. 73 e 76).

cerrado. É um estado puro, de harmonia e procede de uma busca interior⁷⁴, da incursão no acaso.

Na décima estrofe aprofunda-se a expectativa do sujeito lírico em relação à própria individualidade, à sua “apariencia presente”. Sua expectativa ansiosa por respostas parece serenar na penúltima estrofe, frente ao “espejo”. Na imagem do “espejo”⁷⁵ reafirma-se o desejo do sujeito poético sentir-se projetado em sua criação, bem como seu anseio de comunhão com Deus (“veré a Dios cara a cara”). Reitera-se a dualidade que caracteriza a sua representação, isto é, uma ideia de “desdoblamiento” que, de acordo com Sanchis-Banús, marca a poética de Emílio Prados:

Ese desdoblamiento, esa presencia de dos en uno, está presente en todo momento en esta poesía. Puede ser su símbolo un espejo, o pueden serlo las formas naturales dobles, quiero decir de configuración simétrica, como una concha con dos valvas; o los dos brazos de una cruz, en los que se añade a la de dualidad una idea de movimiento, porque se intuye que los dos brazos de la cruz están siempre confluyendo hacia su centro; o también, pueden ser – dobles y por excelencia dinámicas – las dos alas de una paloma en vuelo (SANCHIS-BANÚS, 1987, p. 98)

⁷⁴ Prados defende a ideia de “hermosura” proclamada por San Juan de la Cruz na “Glosa a lo divino” e recordada pelo poeta malaguenho em correspondências como esta remetida a José Luis Cano, com data de 29 de março de 1947: “Cátedras para Poesías no queremos. ¡El verso!... La hermosura, por ella sólo, no me importa... ‘Por toda la hermosura nunca yo me perderé sino por un *no sé qué*, que se gana por ventura’. Así estoy con San Juan. Con ese no sé qué que ya sé bien cómo puede alcanzarse. Y, por lo tanto, me interesa que la criatura de Dios: el Hombre, exista, se busque [...]” (PRADOS, 1997, p. 36 grifo do autor).

⁷⁵ A imagem do “espejo” e das “aguas” mencionadas na penúltima estrofe remontam a teorias românticas propagadas entre os séculos XVIII e XIX e “que se voltam para o conceito de que poesia é a expressão de sentimentos, ou do espírito humano ou de um estado intenso da mente ou da imaginação” (ABRAMS, 2010, p. 105-106). Tais teorias refutam um conceito de arte imitativa que remete à *Poética* de Aristóteles e persiste em doutrinas ou postulados subsequentes, nos quais o espelho apresenta-se como “arquétipo” de imitação artística. Em seus postulados se defende a ideia de que “a direção aponta para o artista; o foco de atenção está na relação dos elementos da obra com o seu estado mental”. O poeta se vê como uma “nascente ou fonte natural” de onde “transborda água”. O transbordamento é algo inerente a ele “e, talvez, fora de seu controle”. Seria uma metáfora recorrente nas teorias românticas, “significa o interior transformado em exterior” (ABRAMS, 2010, p.71-72) e repercute na imagem da “gran herida” e “fuente” aludidas na primeira parte do poema em estudo. As teorias românticas parecem ter contribuído para a formação intelectual de Emilio Prados, como se nota na seguinte declaração do poeta em carta datada de 21 de outubro de 1958 e dirigida a Sanchis-Banús: “La obra de Heidegger, no la conocí en Alemania aunque ‘estaba en el aire’. Entonces me interesaba más el problema de los románticos: Novalis, etc...” (PRADOS; SANCHIS-BANÚS, 1995, p.117).

A última estrofe recorda a primeira. A “soledad” é novamente evocada como um “cuerpo” intangível e visceralmente ligado ao sujeito do texto — “Soledad, te construyo, constante, noche a noche, / en la carne intangible del cuerpo de mi alma”. Nos dois últimos versos a imagem das “plantas” é associada a edificação, é parte integrante desta e permite identificá-la com o jardim solitário que tematiza a obra *Jardín cerrado* — “Soledad, noche a noche te vengo levantando / de mi sangre, tendida como sombra a tus plantas”. Na imagem das plantas encerra-se uma ideia de complementariedade que permeia todo o poema e repercute em sua disposição tripartida, no entrelaçamento de suas partes.

Na primeira parte, Cristo é o homem cuja imagem atesta a existência do Criador e a “piedra” é um elemento constituinte do templo edificado pelo sujeito lírico. Na segunda, a “letra abandonada” é o “nombre” do sujeito cujo “cuerpo” aparece associado às suas “palabras”. Na terceira, o “tallo”, a “oruga” e a “flor” aludem a uma única e invisível raiz.

Nota-se uma relação de interdependência nos pares Deus/Jesus Cristo, “piedra”/“templo”, “cuerpo”/“palabras”, sujeito poético/“soledad” e “letra”/ “nombre”. Os três primeiros inclusive evocam imagens sagradas da tradição ocidental e, portanto, expressam uma aspiração à totalidade presente em todo o poema. Nos pares, há uma relação de reciprocidade entre criador e criatura, ou criador e criação que pode ser vinculada à palavra, matéria ou substância à qual terminam por remeter. Esta, segundo Octavio Paz (p. 38), conforma ou é o próprio homem, ser “de palavras”, e é inseparável do poeta:

Quando um poeta encontra sua palavra, logo a reconhece: já estava nele. E ele já estava nela. A palavra do poeta se confunde com o seu próprio ser. Ele é sua palavra. No momento da criação, aflora à consciência a parte mais secreta de nós mesmos. A criação consiste em trazer à luz certas palavras inseparáveis do nosso ser (PAZ, 2012, p. 53).

Em “Tres tiempos de soledad” a escrita poética reafirma-se como parte do indivíduo, é admitida como sua possível identidade. Manifesta-se ainda como desdobramento de uma situação de trânsito que o afeta e ao mesmo tempo remete

à itinerância que marca a existência de Prados. De acordo com Caballero Wangüemert (p. 131), “el exilio supondrá un ahondamiento en su esencia humana y poética, que se va adensando progresivamente hasta desembocar en un mundo suyo, un “jardín cerrado”, cuajado de símbolos que transparentan lo inusitado de su destino.

A criação poética configura-se como uma identidade que se elabora no trânsito, como um corpo inacabado e inseparável do próprio ser. Representa uma busca interior, uma experiência solitária e edificante de conhecimento da própria subjetividade que, em “Tres tiempos de soledad”, é metaforizada pela imagem de um ambiente restrito, de um jardim fechado.

O poema corresponderia ao ser ou estado absoluto com o qual o sujeito lírico se identifica. É um corpo capaz de persistir no tempo, de perpetuar-se. É o espaço em que o poeta busca validar a própria existência, encontrar a superação da transitoriedade das coisas, da vida, assim como da sua própria condição de mortal.

3 “Umbrales de sombra”: o “sueño” e a morte

O penúltimo livro de *Jardín cerrado* é o mais extenso. Reúne setenta e dois poemas agrupados em quatro conjuntos: “Noche humana: la sangre ante los ojos”, “Otro amor”, “Constante amigo” e “Ángel de la noche”. Neles, o sujeito lírico aparece mais ensimesmado. O tema da noite ou da escuridão adquire maior profundidade e representa a iminência ou aproximação da morte, um sentido que se confirma em outros poemas publicados no mesmo livro, como no primeiro texto poético que integra a sequência “La sangre ante los ojos”, em cujos primeiros versos se lê:

La noche, perseguida, se entró por mi ventana:
—Méteme por tus ojos, escóndeme en tu olvido;
(Livro “Umbrales de sombra”, p. 895)

O “sueño” afigura-se como expansão da temática do segundo livro, ou seja, do estado de adormecimento atribuído ao sujeito lírico. Entre este e os elementos “noche” e “muerte” há uma relação de proximidade semântica e complementariedade que remete ao simbolismo criado na mitologia grega, em que a “a morte é filha da noite e irmã do sonho”. A noite, conhecida como Nix, é mãe dos gêmeos Tânatos e Hipnos⁷⁶. O primeiro é frequentemente representado como um jovem dotado de asas que conduz as almas ao mundo dos mortos, ao reino de Hades e, portanto, personifica a morte, enquanto o segundo representa o sono⁷⁷.

No livro, a morte, mais do que representar o “aspecto perecível e destrutível da existência” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1998, p. 621), reafirma-se como um rito de passagem, de iniciação de uma nova vida. Seus significados confluem para o do “sueño”. Ambos os elementos figurados aludem a uma condição autêntica e/ou libertária do indivíduo, mostram-se como via de acesso a uma realidade plena, a um estado puro do ser e, portanto, respondem a aspirações do sujeito lírico.

⁷⁶ Conforme a mitologia grega a Noite (Nix), a Morte (Tânatos) e o Sono (Hipnos) habitam no Tártaro, no mundo subterrâneo (COMMELIN, 1997).

⁷⁷ Quando a imagem de Hipnos figura nos túmulos “designa o Sono eterno” (COMMELIN, 1977, p. 200).

Na alusão ao “sueño” e à morte nota-se uma expectativa de alcance de uma corporeidade idealizada, assunto poético de “Tres tiempos de soledad”, da qual deriva uma temática recorrente em *Jardín cerrado*: o “abandono del cuerpo y la ascensión”⁷⁸ (BERROCAL, 2010, p. 137). Essa temática seria justificada por um sentimento de aprisionamento ou cerceamento percebido pelo sujeito lírico como o próprio corpo físico, motivando seu desejo de separar-se ou libertar-se dele.

“Morrer” corresponde a desmaterializar-se, isto é, prescindir da matéria física. Assim como o ato de “soñar”, equivale a liberar “as forças de ascensão do espírito”, ou seja, transcender. A morte implica renovação, pois, como admitem Jean Chevalier e Gheerbrant (p. 621) “se ela é, por si mesma, filha da noite e irmã do sono, ela possui, como sua mãe e seu irmão, o poder de regenerar”. Segundo os autores, “se o ser que ela abate vive apenas no nível material ou bestial, ele fica na sombra dos infernos; se, ao contrário, ele vive no nível espiritual, ela lhe revela os campos da luz”.

Considerando-se a análise dos poemas “Mitad de la sangre” e “Invitación a la muerte”, no presente capítulo, o “sueño” e a morte são entendidos como elementos em cujos sentidos repercute a noção de trânsito apontada nos capítulos anteriores, que é associada ao “dinamismo de la imaginación”, à “movilidad imaginativa” (GUILLÉN, 1989, p. 91). Esses elementos são apresentados como possibilidade de acesso a um desdobramento ou duplo do sujeito lírico, que é reconhecido na escrita poética.

3.1 “Mitad de la sangre”

O poema “Mitad de la sangre” é o vigésimo oitavo da sequência de poemas reunidos sob o título de “Otro amor”:

⁷⁸ Temática que, conforme o autor, em *Jardín cerrado* também é representada na figura de “un simbólico pájaro” (BERROCAL, 2010, p. 137).

MITAD DE LA SANGRE

TANTO he llamado al silencio;
 tanto he nombrado al olvido,
 tanto entré en mi soledad
 que, hoy, en mi cuerpo cautivo
 ando y no puedo encontrar
 la salida de mí mismo...

Al sueño a peregrinar
 voy; a cumplir mi castigo...
 Al sueño por libertad.
 Para cumplir mi destino,
 al sueño voy a soñar
 que tengo al sueño vencido...
 Al sueño voy por pensar,
 que sin pensamiento vivo,
 para volver a pensar.
 (Livro “Umbral de sombra”, p. 983)

O poema é composto por *octosílabos* e um *eneasílabo*⁷⁹. Seu acento de intensidade incide na penúltima sílaba. Seus versos *graves*, com exceção ao primeiro, apresentam rima *asonante* em “i” e “o”, e os *agudos* em “a”.

Trata-se de um texto de linguagem simples, marcada por repetições e interrupções (perceptíveis no uso das reticências) que a aproximam da produção oral. A partição irregular, *octosílabos* e rima *asonante* que conformam sua composição recordam os *romances*⁸⁰, formas poéticas típicas da tradição literária espanhola, de origem popular e temática histórica ou lírica.

Em “Mitad de la sangre” descortina-se uma experiência individual que é tratada em primeira pessoa e vivenciada pelo sujeito lírico. A primeira parte do poema apresenta rima **abcBcb**. Na voz lírica, percebe-se um solilóquio que tende a

⁷⁹ O *eneasílabo* é o quarto verso da primeira parte — “que, hoy, en mi cuerpo cautivo”.

⁸⁰ Os *romances* nasceram como “produção anônima no alvorecer da língua castellana” e difundiram-se entre os séculos XV e XVI “com o aparecimento da imprensa (GONZÁLEZ, 2010, p. 150). Eram transmitidos oralmente por *juglares* e destinavam-se à declamação ou ao canto. São frequentemente constituídos por *octosílabos* de rima *asonante* nos versos pares e apresentados em séries cuja divisão é marcada pela ausência de fixidez. Caracterizam-se ainda pelo “uso frequente de anáforas” e antíteses, bem como pela “enorme liberdade no uso dos tempos verbais” (GONZÁLEZ, 2010, p. 161 e 162), ou seja, pela alternância no emprego de verbos do presente, passado e futuro; aspectos verificados no poema em estudo. A tradição de escrever *romances* é retomada no “Siglo de Oro” por reconhecidos poetas como Góngora, Quevedo e Lope de Vega, bem como no século XIX pelos da “*generación del 98*”, a exemplo de Miguel de Unamuno e Antonio Machado, e ainda no posterior, pela “*generación del 27*” (QUILIS, 1969).

manifestar uma inquietação da alma. O sujeito poético é um indivíduo solitário que prefere o silêncio, o “olvido”, o isolamento. Nos dois versos iniciais — “Tanto he llamado al silencio / tanto he nombrado al olvido” — afirma seu constante empenho em retirar-se. Os verbos “llamar” (“al silencio”) e “nombrar” (“al olvido”) estão empregados no *pretérito perfecto*, demarcam uma experiência individual e contínua. A repetição anafórica do advérbio de intensidade “Tanto” enfatiza sua busca obstinada pela solidão. Os versos aludem a uma incursão do sujeito lírico em seu mundo interior, em seu recesso íntimo, noção explícita no *octosílabo* “tanto entré en mi soledad”. A incessante busca interior do sujeito do texto termina por fazê-lo sentir-se “cautivo” em sua condição atual, enclausurado em si mesmo, perdido:

Tanto he llamado al silencio;
tanto he nombrado al olvido,
tanto entré en mi soledad
que, hoy, en mi cuerpo cautivo
ando y no puedo encontrar
la salida de mi mismo...

Entre os três primeiros versos e os três últimos se estabelece uma relação de causa e efeito devido à presença da conjunção consecutiva “que”, elemento que os conecta. O sujeito lírico tende a reafirmar-se como caminhante de um espaço interior ao próprio corpo, que figura como uma espécie de cárcere — “que, hoy, en mi cuerpo cautivo / ando y no puedo encontrar / la salida de mí mismo...” . A presença da preposição “en” no complemento circunstancial de lugar (“en mi cuerpo”) do verbo intransitivo *andar* reitera sua inserção nesse território que poderia corresponder ao da própria “soledad” mencionado no terceiro verso — “Tanto entré en mi soledad”. Esse é o lugar de sua andança, ambiente em que realiza sua busca e do qual decorre sua perda.

Entre o terceiro e o quarto verso nota-se a inversão de uma ordem sintática e produz-se um *encabalgamiento*. O complemento circunstancial de lugar “en mi cuerpo cautivo” precede o verbo intransitivo *andar* que é transferido para o verso seguinte. É possível atribuir tanto ao “cuerpo” como ao sujeito o qualificativo “cautivo”.

O segmento inicial pode ser subdividido em duas partes. A primeira corresponderia aos três primeiros versos e alude às causas que levaram o sujeito lírico a encerrar-se na própria solidão: a busca interior, que motiva a perda do indivíduo, assunto dos três últimos versos que corresponderiam à segunda parte desse bloco.

O segundo segmento constitui-se de nove versos e apresenta rima **ababababa**. O ambiente da subjetividade reafirma-se como lugar de percurso do sujeito e pode corresponder ao plano do sonho ou desejo, como se observa em seus dois primeiros versos — “Al sueño a peregrinar / voy; a cumplir mi castigo...”. Nestes versos, o “sueño” aparece como o motivo e território da andança do sujeito lírico que realiza, portanto, um deslocamento simbólico.

O uso do *futuro inmediato* indica uma ação iminente e planejada, pressupõe a intenção do sujeito lírico de realizá-la — “Al sueño a peregrinar / voy; [...]”. Verifica-se a inversão da ordem sintática da perífrase verbal *ir a + verbo principal*. O verbo auxiliar *ir* é deslocado para uma posição posterior ao verbo principal “peregrinar”. Ao invés de *Voy a peregrinar al sueño*, lê-se *Al sueño a peregrinar voy*. Essa inversão sintática ao mesmo tempo que confere um tom mais solene à segunda estrofe, põe em destaque o complemento circunstancial “Al sueño”, a meta ou o lugar de destino desse sujeito e que é mencionado cinco vezes no poema. Além de ser posposto ao verbo principal “a peregrinar”, o verbo *ir* inicia o verso seguinte e é destacado por um sinal de pontuação, pelo ponto e vírgula. Ressalta a iniciativa do sujeito do texto de caminhar rumo ao sonho.

A inversão e o *encabalgamiento*, observados entre o primeiro e segundo verso, mostram-se como recursos que se prestam ainda a atender exigências métricas. A posposição do verbo *ir* ao verbo principal “a peregrinar” e sua transferência para o início do verso seguinte permite a continuidade do ritmo da primeira estrofe, ou seja, mantêm o acento estrófico inicial, assim como a rima *grave* terminada em “i” e “o” e a *asonante* e *aguda* terminada em “a”.

Observa-se que, além de manter a intensidade rítmica e a cadência da rima do poema, o transbordamento do primeiro verso no segundo — “Al sueño a peregrinar / voy; a cumplir mi castigo” — amplia as possibilidades sintáticas e semânticas desses versos. Afastadas ou separadas do verbo *ir*, seja pela sua

transposição para o verso seguinte (como ocorre com a expressão “a peregrinar”) ou pelo ponto e vírgula (como sucede com o fragmento “a cumprir mi castigo”), as acepções verbais “peregrinar” e “cumplir”, ao mesmo tempo que conformam um *futuro inmediato*, funcionam como complementos circunstanciais finais devido a certo realce dado à preposição “a” que as precede. A preposição não consta apenas como um elemento integrante da perífrase verbal *ir a*, mas também assume um valor final e atribui um propósito à caminhada, que é reiterado na segunda estrofe — o próprio ato de peregrinar no sonho — dando ênfase à obstinada tentativa de isolamento expressa nos três versos introdutórios do poema — “Tanto he llamado al silencio / tanto he nombrado al olvido, / tanto entré en mi soledad”.

A caminhada impõe-se como um suplício, uma tarefa penosa a ser realizada — “Al sueño a peregrinar / voy; a cumplir mi castigo...”. É um esforço angustiante e repetitivo: “voy; a cumplir mi castigo...”, “Para cumplir mi destino,”. O ato de caminhar pode simbolizar a prática de um exercício mental, de introspecção, como a atividade poética. Recorda a “poesia travada de dificuldade” que, para Davi Arrigucci, “parece ser a sina drummondiana” (ARRIGUCCI, 2010, p. 16). O autor acrescenta que

a reflexão se torna para Drummond a condição para chegar à poesia e, a uma só vez, a dificuldade que o impede de alcançá-la. Esse é o paradoxo de que parte sua obra, a contradição que está na raiz de seu percurso poético e que ele vive dramaticamente desde o princípio e não apenas, como se poderia supor, no tempo da madureza e dos densos poemas meditativos [...] (ARRIGUCCI, 2010, p.18).

O lugar do sonho ou desejo poderia corresponder à poesia cujo alcance implica um esforço contínuo, uma busca angustiante e sem fim pela expressão poética que inquietava e afligia o poeta Emilio Prados⁸¹.

Nota-se que o fragmento “Al sueño voy” é uma afirmação que impulsiona todo o segundo segmento, mostra-se como um eixo ou argumento, talvez, para o qual os

⁸¹ A inquietação e, inclusive, a angústia de Emilio Prados em relação à sua poesia evidenciam-se em muitas cartas do poeta enviadas a Sanchis-Banús. Em um fragmento de certa carta de Prados datada de 12 de agosto de 1958 e remetida ao então estudante da Sorbonne se lê: “lo que he hecho antes no me da fuerzas, lo que hago está ciego y no sé adónde acabaré con todo” (PRADOS; SANCHIS-BANÚS, 1995, p.71).

demais versos convergem como complementos finais ou causais. No terceiro verso — “Al sueño por libertad” —, a preposição “por” pode expressar motivo ou finalidade, assim como expressa a preposição “para” presente no quarto. Nos três seguintes — “Para cumplir mi destino, / al sueño voy a soñar / que tengo al sueño vencido...” —, a peregrinação “al sueño” aparece como finalidade da própria existência do sujeito lírico e tende a manifestar-se como um deslocamento habitual, como um exercício repetitivo que, no texto, é enfatizado pela aliteração.

Nos três derradeiros versos — “Al sueño voy por pensar, / que sin pensamiento vivo, / para volver a pensar”... — a peregrinação poderia ser vinculada à dinâmica do pensamento e identificada como um percurso solitário, ou seja, realizado na própria “soledad” do indivíduo, conforme se lê no início do texto poético.

Considerando-se os dois segmentos, pode-se dizer que estes sugerem dois planos: o do ser e do querer. O primeiro alude a um sujeito solitário, enclausurado na própria solidão, enquanto o segundo alude ao seu desejo ou projeto de peregrinar pelo “sueño”. Em ambos há um deslocamento em direção ao mundo interior desse sujeito, à sua própria alma; como se lê nos verbos de movimento **entrar** (“en mi soledad”), **andar** (“en mi cuerpo cautivo”) e **peregrinar** (“al sueño”).

Para Ángel Luis Luján Atienza (2011, p. 8-9), o movimento de “adentramiento en uno mismo” na poética de Prados consiste em “una búsqueda de un yo esencial”. O autor aponta, nessa poética, um sujeito que se desdobra em dois: um “yo” e um “tú” que seriam “dos versiones del ‘yo’” e podem corresponder a “dos dimensiones o a dos personas en el plano proyectado de la huida o de la idealidad” (p. 8). Desse modo, nos poemas de Emilio Prados o “tú apelado”, como denomina Luján Atienza, corresponde a um estado que o sujeito poético almeja alcançar, como ocorre no poema “Sangre de la noche”, em cuja primeira estrofe se lê:

¿Eras tú y tu silencio,
la piel que aún le faltaba
a mi total cumplido
cuerpo –jardín cerrado–
sombra? ¡Ya estás entera!
Entera soledad ya estás conmigo.
(Livro “El dormido en la yerba”, p. 870)

Em “Mitad de la sangre” a peregrinação ao “sueño” pode ser motivada pela busca desse outro ser ou “yo”, percebido como uma essência que o sujeito deseja conquistar no sonho⁸² — “al sueño voy a soñar / que tengo al sueño vencido...”.

Presume-se que o sonho apresenta-se como possibilidade de concretização de um “yo” idealizado, permite o acesso a “una nueva corporalidad”⁸³, como Luján Atienza (2011, p. 10) entende esse outro “yo”, e liberta o “cuerpo cautivo” — “Al sueño por libertad”.

Ellis (1979, p. 219) é outro estudioso da obra de Prados que reconhece na poética do escritor malaguenho a presença de um “divided self”, de um sujeito fragmentado. Segundo o autor, o sonho permite a reconciliação desse sujeito consigo mesmo: “What is impossible in waking life, a reconciliation of the divided self, is posible in the dream”. Nesse ambiente o “yo” e o “tú” se fundem: “This is the kind of fusion secured by the dream” (p. 218). O sonho, de acordo com Ellis, figura ainda como um lugar de libertação e de produtividade: “The ‘tú’ exists within the dream and cannot exist without it. In the dream there is, at least, an image to which the ‘yo’ has given birth and which can be regarded as ‘otro’ (p. 221).

Em *Jardín cerrado* o “tú”, visto por Luján Atienza e Ellis como outro “yo”, aparece sob a forma de uma sombra, de um “ser invisible”, como aponta Ellis, ou de elementos que transmitem vida, como a água e o “sangre”, que fazem germinar as plantas do “jardín cerrado”. Tais elementos são essenciais à plena conformação do corpo do sujeito lírico e são indissociáveis dele. Figuram como símbolos de fertilidade e podem ser identificados com a poesia.

A poesia corresponderia a um ser diverso ao “yo” e dotado de vitalidade, capaz de superar o entorpecimento ou decrepitude do corpo e, talvez, a inércia intelectual. Seria uma “mitad” que dá completude ao “yo”, à própria existência do sujeito lírico de *Jardín cerrado* e lhe permite transcender, como expressa o próprio título do poema “Mitad de la sangre”.

⁸² Interessa lembrar que em “Rincón de la sangre”, primeiro poema analisado neste estudo, o “sueño” aludido pela voz lírica no verso “Y ahora que del sueño vivo” pressupõe um desejo por parte do sujeito poético de reencontrar-se com sua essência interior, representada na imagem do “almoraduj”.

⁸³ Na poética de Emilio Prados, Luján Atienza (2011, p. 10) aponta “un sentido emergente del cuerpo como escritura”, assinala expressões que, para o autor, “parecen plantear un proceso de búsqueda de una nueva corporalidad en términos de escritura y lenguaje”.

Os significados do texto parecem ecoar na própria sonoridade do poema. A rima *asonante* e *grave* em “i” e “o” e a *asonante* e *aguda* em “a” conformam uma constante sonora “a” “i” “o” na qual ressoa a ideia de deslocamento para um “yo” reiterada em todo o texto. Essa constante sonora concorre para reforçar uma perspectiva de centramento no “eu”.

A poesia tende a confirmar-se como uma atividade intelectual, bem como um ato de entrega ou abandono que, para Maria Zambrano, marca a atividade poética de Prados:

la poesia de Emilio nacía de un gran silencio y, aun ya escrita, se la tenía callada mucho tiempo, y durante tiempos y tiempos él mismo se iba en el silencio; se perdía con la palabra. Y desde esa hondura, desde ese silencio, su pensamiento salvaba la poesía. El poema alcanzaba a realizarse por una tensión del pensamiento. La exigencia del pensamiento ayudaba a nacer a la poesía (ZAMBRANO, 2002, p. 168).

A autora ainda acrescenta: “Y así la poesía de Emilio Prados, hija del abandono, se manifiesta por una exigencia del pensamiento de la razón” (ZAMBRANO, 2002, p. 169). Suas palavras assinalam uma preocupação que marca a existência de Prados: a poesia. A relação do poeta com a poesia é visceral, como também entende Juan Manuel Díaz de Guerenú (1995, p. 16): “Vida y obra del poeta representan su único legado”.

Assim, em “Mitad de la sangre” o ato de peregrinar simboliza o processo de escrita poética em si, que consiste em um eterno vaguear no território do pensamento. A poesia constitui-se como uma experiência vital, um exercício constante e que, de acordo com Sanchis Banús, no caso de Emilio Prados consiste em uma “aventura espiritual” (SANCHIS-BANÚS, 1995, p. 73). A atividade poética corresponde a um deslocamento infundável, uma persistente imersão na própria subjetividade e que se impõe, portanto, como uma aventura para aqueles que se propõem a realizá-la.

3.2 “Invitación a la muerte”

“Invitación a la muerte” é o décimo segundo poema da sequência “Constante amigo”, do livro “Umbrales de sombra”. Nele persiste a ideia de aventura apontada em “Mitad de la sangre”, assim como o anseio de libertação expresso no texto poético anterior:

INVITACIÓN A LA MUERTE

ESTOY aquí, preparado
a caminar por lo eterno
y a soportar el viaje
sin sed y sin llanto

Mira
la blanca cruz de mi pecho,
signo final de la suma
de mis actos.

Mira el huerto
que, sobre el papel, labrado,
dejo tras mi floreciendo.
Mira el árbol de mi pluma
tendido sobre mi huerto.
Mis pensamientos te rondan
aún vivos, ya como espectros
que aguardan desde mi cerca
tu campana de silencio.
Detrás de mi cruz, se alzan
los fantasmas de mis hechos,
al lado izquierdo los malos
y a la derecha los buenos,
para ahorrarle a la balanza,
de tu justicia, su peso.
De tanto estar aguardando
se van cambiando en recuerdos
y mi cruz, en tu balanza
y en ti, yo mismo, en mi cuerpo.
Yo no sé, si ya no vienes
confundida.

Yo te espero,
te he esperado hora tras hora
y no has llegado.

No temas
herirme, ya soy tu hermano,
hijo de tu propio sueño.
Yo sí que temo. Mi vida,
de tanto estar en acecho
y aguardándote, no es vida.
Sólo es barrera del viento

labrado”, “Mira el árbol de mi pluma”. Trata-se de um ser ansiosamente aguardado pelo sujeito poético — “Mis pensamientos te rondan / aún vivos, ya como espectros / que aguardan desde mi cerca / tu campana de silencio” — e a quem atribui “alas” — “Tus alas / sobre mis espaldas siento” — bem como “balas”, “arco” e “flecha”.

Considerando-se o título de “Invitación a la muerte” e os atributos relacionados a esse ser alado, é possível interpretar o texto como um diálogo com a morte, com o “ángel de la noche”; nome do último conjunto de poemas do terceiro livro. A associação entre esse “ángel” e elementos como a escuridão, noite e morte é recorrente na Literatura Ocidental. As “alas” mencionadas no texto recordam o ser dotado de asas negras aludido por Horácio em uma de suas sátiras:

Ah! por certo – Não fere o lobo aos coices,
Nem o boi à dentada: ruim cicuta
Em mel viciado acabará coa velha.
Por mais me não deter: ou já me espere
Quieta velhice, ou já com as negras asas
A torva morte me esvoace em torno;
Rico, indigente, em Roma, ou desterrado,
Se a sorte o decretar, qualquer que seja
O teor da vida, escreverei...⁸⁴
(HORACIO, Sátiras, II, 1, 52)

Todo o poema “Invitación a la muerte” constrói-se em harmonia com valores preservados pela tradição cristã, como a renúncia, o suplício, a clemência e o galardão, que se condensam na imagem da cruz, palavra mencionada três vezes no texto. A “blanca cruz” revela-se como insígnia do penar do sujeito, de seu trabalho árduo, que consistiu em uma sementeira simbólica, pois esta se manifesta sobre o papel, terreno em que cultivou seu “huerto” ou seu jardim — “Mira el huerto / que, sobre el papel, labrado, / dejo tras mi floreciendo”.

Nos dois versos seguintes, o “huerto” reafirma-se como um espaço em que se realiza uma sementeira particular que apresenta uma correspondência analógica com o processo de escrita poética. A árvore que, de acordo com a voz lírica,

⁸⁴ Nesse fragmento transcreve-se uma fala da personagem Horácio dirigida ao sábio Trebácio. “A fim de, mais uma vez, defender suas ideias sobre a sátira, e sua finalidade, Horácio imagina consultar um velho amigo, o sábio Trebácio, e dá a esta sátira a forma dialogada. Trebácio aconselha-o a abandonar a sátira, dedicando-se ao gênero heróico, celebrando os feitos de Augusto: mas Horácio se escusa, alegando não ter talento para cultivar a poesia épica” (MELO E SOUZA, 1952, p. 11).

estende-se sobre a referida horta apresenta-se como um feito ou obra resultante das mãos do sujeito, aparece associada a sua “pluma” a partir de uma relação de procedência ou pertencimento demarcada pelo uso da preposição “de”: “Mira el árbol de mi pluma / tendido sobre mi huerto”.

Em “Invitación a la muerte” elementos como a árvore e a cruz pressupõem um esforço individual e remetem ao simbolismo cristão. Entre outros sentidos⁸⁵ que evocam, recordam o madeiro, madeira ou lenho em que o corpo de Cristo foi supliciado, conotam sacrifício e libertação. São símbolos ascensionais, representam a união entre o céu e a terra. A cruz (ou madeiro) está relacionada a uma noção de bem-aventurança, de “glória conquistada pelo sacrifício e culminando numa felicidade extática” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1998, p. 312). É utilizada como emblema da comunhão do indivíduo com a eternidade, com Deus. No poema, reitera o desejo do sujeito lírico de “caminar por lo eterno”, de abandonar o corpo terreno ou físico, de morrer; seria uma justa recompensa pelos seus bons atos e absolvição pelos maus, isto é, uma benevolência divina:

Detrás de mi cruz, se alzan
los fantasmas de mi hechos,
al lado izquierdo los malos
y a la derecha los buenos
para ahorrarle a la balanza,
de tu justicia, su peso.

Na sequência de poemas intitulada “Constante amigo”, a morte não infunde medo e, conforme aponta Rose Lombardi (2000, p. 169), aparece como “único acompanhante perenne” da vida, como prolongamento do sujeito poético, que se sente irmanado a ela, como se lê em “Invitación a la muerte” no verso “y en ti, yo mismo, en mi cuerpo” e ainda nos seguintes: “No temas / herirme, ya soy tu hermano, / hijo de tu propio sueño”. Esse destemor demonstra certa familiaridade desse sujeito com a escuridão, como se observou no poema “Bajo la alameda”,

⁸⁵ Entre a imagem da árvore e da cruz há uma reciprocidade de sentidos e/ou valores propagados nas Escrituras Sagradas e apontados por Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (1998, p. 312): “A cruz assume os temas fundamentais da Bíblia. Ela é árvore da vida (Gênesis 2,9), Sabedoria (Provérbios 3,18), madeira (a da arca de Noé, a das varas de Moisés que fizeram brotar água da pedra, a árvore plantada junto das águas correspondentes, o bastão ao qual está suspensa a serpente de bronze). A árvore da vida simboliza, reciprocamente, o madeiro da cruz, donde a expressão empregada pelos latinos: **sacramentum /ligni vitae**”.

encontrado no primeiro livro e analisado no capítulo inicial desse estudo. Sua condição errante parece havê-lo habituado ao desconhecido, à sombra que o acompanhava. Agora, esse indivíduo sente-se apto ou “preparado” para transpor a morte e alcançar a eternidade — “Estoy aquí, preparado / a caminar por lo eterno”.

Do ser alado e sombrio o sujeito lírico aguarda o “disparo mortal”, a “bala” ou “flecha”, que representa a salvação ou libertação de sua alma, assim como a perenidade — “Me salvás; / me libértas... / ¡Estoy preso!... / ¡Libre te quiero volar / si he de vivir en tu espejo!”.

O sujeito sente-se aprisionado ao próprio corpo físico, que é representado como uma “cerca” — “Mis pensamientos te rondan / aún vivos, ya como espectros / que aguardan desde mi cerca / tu campana de silencio”. A sensação de aprisionamento⁸⁶ se reitera nas qualificações utilizadas para referir-se à sua “piel” e “pecho”, respectivamente metaforizados como “barrera de viento” e “pared”. O corpo físico, portanto, constitui uma espécie de redoma, pois não lhe permite usufruir de um maior contato com o ser sombrio que o circunda, ou com o mundo das sombras, e provoca seu desejo de ausentar-se de si, desapegar-se da matéria física, tornar-se incorpóreo.

Tal aspecto verifica-se em outros poemas de *Jardín cerrado*, em que o plano material ou o corpo físico transmite uma noção de escassez, ou melhor, de vazio, como no poema “Tres canciones”, do segundo livro dessa obra, mais especificamente na seguinte estrofe:

Y llevo un mundo a mi lado
igual que un traje vacío
y otro mundo en mí guardado
que es por el mundo que vivo.
(Livro “El dormido en la yerba”, p. 881)

⁸⁶ Essa sensação parece afetar Emilio Prados, que em várias cartas representa o seu corpo físico como algo transitório, mero hábitat de uma âlma que o escritor associa à poesia. Está expressa nos seguintes fragmentos desta missiva do poeta datada de 4 de junho de 1958 e enviada a Camilo José Cela, na qual Prados fala do seu nascimento: “Todo lo que te he querido demostrar es que mi vida – no sé si será igual para todo el que se sabe poseído por la poesía–, [...] Vine, digo, a centrarme al cuerpo por el que paso y que guardando la presencia infinita interior en su peso —pensamiento a buscar su equilibrio— fue preso en libertad de su albedrío desde una noche de 1899, en Málaga, cuando —dicen— el calendario marcaba el día 4 de marzo” (JOSÉ CELA, 2009, p. 650).

Em “Invitación a la muerte” reproduz-se a concepção filosófica de Platão que, em seu diálogo *Fédon*⁸⁷, defende a ideia de que a morte propicia a libertação do indivíduo. Nesse diálogo, a personagem Sócrates argumenta que a morte tem a função catártica de separar a alma do corpo, considerado um “entrave” para a expansão do pensamento, para o alcance do conhecimento verdadeiro:

E é este então o pensamento que nos guia: durante todo o tempo em que tivermos o corpo, e nossa alma estiver misturada com essa coisa má, jamais possuiremos completamente o objeto de nossos desejos! Ora, este objeto é, como dizíamos, a verdade. Não somente mil e uma confusões nos são efetivamente suscitadas pelo corpo quando clamam as necessidades da vida, mas ainda somos acometidos pelas doenças — e eis-nos às voltas com novos entraves em nossa caça ao verdadeiro real! O corpo de tal modo nos inunda de amores, paixões, temores, imaginações de toda sorte, enfim, uma infinidade de bagatelas, que por seu intermédio (sim, verdadeiramente é o que se diz) não recebemos na verdade nenhum pensamento sensato; não, nem uma vez sequer! (*Fédon*, 66 b-c).

Para Sócrates, a separação entre a alma e o corpo seria uma graça unicamente almejada pelos filósofos, indivíduos que têm a sabedoria como aspiração maior. Seria daqueles que se dedicam a cultivar o espírito⁸⁸. O corpo físico é entendido por essa personagem central como um “cárcere”, uma companhia molesta que priva o indivíduo de um contato pleno com a realidade, e uma parte corruptível do ser:

Vede, pelo contrário, o que ele nos dá: nada como o corpo e suas concupiscências para provocar o aparecimento de guerras, dissensões, batalhas; com efeito, na posse de bens é que reside a origem de todas as guerras e, se somos irresistivelmente impelidos a amontoar bens, fazemo-lo por causa do corpo, de quem somos míseros escravos! Por culpa sua ainda, e por causa de tudo isso, temos preguiça de filosofar. Mas o cúmulo dos cúmulos está em que, quando conseguimos de seu lado obter alguma tranqüilidade, para voltar-nos então ao estudo de um objeto qualquer de reflexão, súbito nossos pensamentos são de novo agitados em todos os sentidos por

⁸⁷ No *Fédon* relata-se a morte de Sócrates, que havia sido mestre de Platão e é protagonista desse diálogo, assim como suas discussões sobre a morte enquanto estava na prisão, nos momentos que a precederam (PLATÃO, 1991, p. 56-126).

⁸⁸ Sócrates afirma que a única ocupação daqueles que se dedicam à filosofia “consiste em preparar-se para morrer e em estar morto” (*Fédon*, 64 a).

esse intrusão que nos ensurdece, tonteia e desorganiza, ao ponto de tornar-nos incapazes de conhecer a verdade (*Fédon*, 66 c-d).

No *Fédon*⁸⁹, “morrer” equivale a desligar a alma do corpo⁹⁰ e ascender a um estado de pureza, de incorruptibilidade apenas alcançada no “além”, no “outro mundo”⁹¹. Seria uma gratificação pelo cultivo da sabedoria, pelo esforço intelectual, como se deduz nas seguintes palavras de Sócrates: “se tudo o que fiz estava certo, se meus esforços obtiveram algum êxito, é coisa que espero saber com certeza dentro em pouco, no além, se Deus quiser: tal é, pelo menos, minha opinião” (*Fédon*, 69 d).

“Morrer” também consiste em renunciar aos sentidos emitidos pelo corpo. De acordo com Sócrates, as sensações corporais, como as visuais e a audição, “não possuem exatidão”, são “incertas”, insuficientes para captar “as realidades verdadeiras”. A “realidade de um ser” é apenas apreendida pela alma no ato de raciocinar, “quando nenhum empeco lhe advém de nenhuma parte, nem do ouvido, nem da vista” (*Fédon*, 65 b-c).

Octavio Paz concorda com Sócrates sobre as limitações do sentido para apreender o real. No entanto, diferentemente daquela personagem, o autor acredita que tampouco a razão ou raciocínio conduzem à verdade:

O inimigo do homem se chama Urizen (a Razão), o “deus dos sistemas”, o prisioneiro de si mesmo. A verdade não provém da razão, mas da percepção poética, ou seja, da imaginação. O órgão natural do conhecimento não são os sentidos nem o raciocínio; ambos são limitados e de fato contrários à nossa essência última, que é desejo infinito [...] O homem é imaginação e desejo (PAZ, 2012, p. 243).

⁸⁹ Livro que, segundo Blanco Aguinaga, Prados estuda juntamente com *O banquete* aos dezesseis anos na “pequena Residencia”, isto é, na “Residencia de niños”. Blanco Aguinaga declara que ambos os livros “son definitivos” na formação do poeta e acrescenta: “el concepto platónico del amor y la idea de la inmortalidad del alma, descubiertos en pleno entusiasmo adolescente, dejarán, veremos, profunda huella en su vida y en toda su obra” (BLANCO AGUINAGA, 1963, p. 15).

⁹⁰ Como argumenta Sócrates “Ter uma alma desligada e posta à parte do corpo, não é esse o sentido exato da palavra ‘morte’?” (*Fédon*, 67 d).

⁹¹ O filósofo acrescenta: “Eis o que deve pensar, meus companheiros, um filósofo, se realmente é filósofo; pois nele há de existir a forte convicção de que em parte alguma, a não ser num outro mundo, poderá encontrar a pura sabedoria” (*Fédon*, 68 b).

A atitude de prescindir dos sentidos constitui pré-requisito para a libertação da alma e/ou do pensamento; temática que em *Jardín cerrado* seria motivada pelo desejo e ampliada pela imaginação. Estaria associada a uma necessidade que Rose Lombardi (2000, p. 167) assinala nessa obra, assim como atribui aos místicos: a de “entregarse a Dios por entero”. Em “Invitación a la muerte” é ressaltada nos fragmentos “...vendados, mis ojos / aguardan tus balas ciegos”.

Também para Berrocal (2010, p. 142), em *Jardín cerrado* o desejo de libertação está vinculado “a la vieja concepción socrática del cuerpo como cárcel del alma”. Tal concepção desencadearia o tema do “cuerpo perseguido” comentado no capítulo anterior e que, segundo o autor, é reiterado em obras posteriores de Emilio Prados. Esse desejo mostra-se de maneira mais enfática em seus dois últimos livros, como se lê na primeira estrofe do poema “La muerte y el jardín”, primeiro texto da sequência de poemas denominada “Constante amigo”:

Abandoné la forma de mi cuerpo;
la carne de mi hastío...
Por el fiel de mis ojos,
corté en dos la balanza
que me sostuvo en pie como hombre vivo
(Livro “Umbrales de sombra”, p. 989)

Em “Invitación a la muerte” o “ángel negro”, isto é, a morte é instada ou *invitada* a atender um anseio de liberdade que, em “Mitad de la sangre”, o sujeito lírico espera alcançar no “sueño”. Este pode ser entendido como uma dimensão idealizada, aspiração individual e, ainda, como sono, isto é, momento de manifestação do sonho propriamente dito e similar ao traspasse. Assim, tanto na morte como no “sueño” há uma expectativa de acesso à outra condição do ser, ou de reencontro do indivíduo consigo mesmo.

Alfonso Berrocal (2010, p. 138) observa que, na poética de Emilio Prados, o ato de dormir e despertar “no necesariamente tienen que ser contrarios”, pois “[d]ormir puede ser despertar al sueño” ou ainda pressupor uma entrega ou abandono do indivíduo ao desconhecido, ao infinito, à escuridão noturna. Nessa ideia de entrega ou abandono proposta por Berrocal subjaz uma noção de errância que poderia ser associada à de “devaneio” defendida por Alfredo Bosi: “*devaneio*

diz-se de um pensamento vagamundo que se engendra no vão, no vazio, no nada. Devanear é comprazer-se em que o espírito erre à toa e povoe de fantasmas um espaço ainda sem contorno” (BOSI, 2000, p. 27, grifo do autor).

Bosi inclina-se a associar o devaneio “à ideia do não-finito”, ao “vazio que se abre além do horizonte de uma visão presente e finita”. Este (o devaneio) corresponderia ao “sueño”, a um estado puro do ser, de manifestação do inconsciente⁹², da espontaneidade imaginativa ou da “imaginação criadora de textos” (BOSI, 2000, p. 28).

Em *Jardín cerrado* o “sueño” pode ser apreendido como um “agente de disolución y, tal vez salvífico” (BERROCAL, 2010, p. 134) e, portanto, seria similar ou equivalente à morte. Esta representa um momento de trânsito, passagem ou transposição dos “umbrales de sombra” para uma etapa ou circunstância de superação almejada pelo sujeito poético e poderia remeter ao “sueño vencido”, do texto “Mitad de la sangre” — “Al sueño voy a soñar / que tengo al sueño vencido”.

A relação de sentido entre o “sueño” e a morte⁹³ que se capta em *Jardín cerrado* é outro aspecto que remete ao *Fédon* de Platão. Segundo a personagem Sócrates, “dormir” e “acordar”, embora sejam estados contrários, engendram-se “mutuamente”, pois é de “estar dormindo” que provém “estar acordado”, e de “estar acordado” que provém “estar dormindo” (*Fédon*, 71 b).

Para Sócrates, de forma similar aos atos de dormir e acordar, a morte e a vida seriam estados opostos e complementares: “Acaso ‘viver’ não possui um contrário, assim como ‘estar acordado’ tem por contrário ‘estar dormindo’?” (*Fédon*, 71 c-d). Assim, entre o “morrer” e o “viver” há uma relação de interdependência. Os seres vivos procedem das coisas mortas, ou seja, a morte e a vida são fenômenos cíclicos:

E a decomposição e a composição, o resfriamento e o aquecimento, e todas as oposições semelhantes, ainda que às vezes não possuam nomes apropriados em nossa língua, não haveriam de comportar em

⁹² Abrams (2010, p. 269-284) declara que o inconsciente é “fonte de sonhos” e “é também uma fonte de poesia”.

⁹³ Essa relação insinua-se em outros poemas como em “Tres coplas de guitarra en la noche”, também encontrado no terceiro livro de *Jardín cerrado* (“Umbrals de sombra”), como se lê em seu desfecho — “Y todo lo que perdí / El sueño me lo fue dando: / soñando he vuelto a morir” (p. 921).

todos os casos essa mesma necessidade, tanto de engendrar-se mutuamente como de admitir em cada termo uma geração dirigida para o outro? (*Fédon*, 71 b).

A poética de *Jardín cerrado* termina por ressaltar essa concepção de morte como etapa constituinte de um ciclo de vida, de constante renascimento. Na obra, o “morrer” e o “viver” são acontecimentos aos quais se atribui reciprocidade, equilíbrio, noção que, para Berrocal (p. 184), marca a existência e obra de Emilio Prados: “y así en la poesía y el vivir de Prados, muerte y vida quedan hermanados, sin lucha y sin conflicto” .

Entretanto, interessa recordar que em *Jardín cerrado*, conforme foi apontado no capítulo anterior, a noção de morte como renascimento do indivíduo apresenta-se como tentativa de abrandar uma inquietação do poeta malaguenho ante o caráter efêmero dos seres. Daí resulta a imagem do “ángel negro”, de “Invitación a la muerte”, como personificação da angústia individual de Prados “ante la existencia”, “por no conocer el sentido de su vida” (LOMBARDI, 2000, p. 169).

Tal angústia pode ser percebida como um sentimento de nostalgia que, para Sanchis Banús (1987, p. 96), “es la principal coloración” da poética de Prados e se anuncia no subtítulo de *Jardín cerrado*: “Nostalgias, sueños y presencias”. Essa nostalgia não apenas afeta a Prados, mas, segundo Banús, advém de um “colapso” que

se produce en el tiempo interior del desterrado, de esa tentativa aberrante de inmovilizar a la patria perdida en el momento en que se la abandonó, con su doble peligro: la idealización del recuerdo, por una parte, y por otra el rechazo de aceptar que todo lo que vive cambia (SANCHIS-BANÚS, 1987, p. 95).

O autor acrescenta ainda que “esa nostalgia es algo más que um mero recordatorio de lugares y momentos pasados. Es también nostalgia de la unidad perdida, nostalgia de la trascendencia inasequible” (SANCHIS-BANÚS, 1987, p. 96). Contudo, de acordo com Banús, o desterrado é obrigado a “seguir viviendo” e para

tanto “tiene que vencer, superar la nostalgia”. Daí que a sua poesia “se consagra” a esse intento e “eso consigue” (p. 97).

No caso da poética de *Jardín cerrado*, a tentativa de superação manifesta-se na concepção cíclica da vida, através da qual o poeta consegue atribuir uma condição imortal aos seres. Tal condição é associada à poesia, à criação poética, atividade intelectual que, assim como a filosofia, é percebida como uma preparação para a morte, isto é, consiste em “ejercitarse en morir”, como reafirmará Maria Zambrano (1996, p. 56), em desligar-se do corpo físico. Portanto, “[e]star maduro para la muerte es el estado propio del filósofo”, como declara a escritora (p. 57), e se inscreve na obra do poeta. A maturidade estaria demarcada desde os versos introdutórios de “Invitación a la muerte” — “Estoy aquí, preparado / a caminar por lo eterno”.

Em “Emilio Prados: el poeta y la muerte”, a escritora argumenta que a “entera” liberdade do ser “salta”, “brota” ou “se produce tan sólo en presencia de la muerte” (ZAMBRANO, 2002, p. 164). Assim, em *Jardín cerrado* a morte alude à criação poética, percebida como um “hermano” que ‘muere’ ou se encontra “muriendo”:

y cuando extendiendo mis manos
por buscarte, no te encuentro:
en lugar de tu llegada
hallo a mi hermano muriendo
¡Qué fuente de la hermosura
quiebras, en su tallo tierno!

Nos versos anteriores, o “hermano” poderia aludir à outra versão de um “yo”, bem como a uma dimensão que se projeta no plano do ideal, como aponta Luis Atienza (2011, p. 8). Nele está uma ideia de renovação e fertilidade mais precisamente evocada pela imagem simbólica do “tallo”, da haste de um vegetal, sustentáculo ainda conhecido como “renovo” das plantas.

A escrita poética corresponde à morte e confirma-se, ainda, como um “hermano” ou ser que se confunde com o sujeito lírico. Pode ser entendida como um

“cuerpo yacente”⁹⁴ do qual renasce a “hermosura”, a plenitude, e advém a libertação dos seres. Reafirma-se como um “jardín cerrado”, um território úbere e ao mesmo tempo de clausura, desprendimento, isto é, de cultivo espiritual. Essa imagem atravessa todo o livro, como se nota na primeira estrofe do poema “Cantar del dormido en la yerba” extraído do livro “El dormido en la yerba”:

La muerte está conmigo;
 mas la muerte es jardín
 cerrado, espacio, coto,
 silencio amurallado
 por la piel de mi cuerpo
 donde, inmóvil –almendra
 viva, virgen –, mi luz
 contempla y da la imagen
 redimida, del fuego.
 (Livro “El dormido en la yerba”, p. 835)

⁹⁴ Expressão encontrada na última parte do poema “Cantar del dormido en la yerba” que conforma o segundo livro de *Jardín cerrado*: — “Bajo el sol o en la noche, / centro soy del jardín: / sombra, cuerpo yacente, / figura del reposo” (“El dormido en la yerba”, p. 838).

4 “La sangre abierta”: a comunhão com o universo

O último livro de *Jardín cerrado*, “La sangre abierta”, é o menor da obra. Contém vinte e dois poemas subdivididos em quatro grupos sequencialmente intitulados como “La voz es un río”, “Puerta de la sangre”, “El germen que se cumple” y “El cuerpo en el alba”. Neste livro nota-se o cumprimento de um propósito individual que perpassa toda a poética em análise e para o qual esta parece encaminhar-se: a plena comunhão do indivíduo com uma realidade autêntica, seu conagração com um ambiente natural, com um jardim.

Apresenta-se a concretização simbólica de uma perspectiva de superação da condição efêmera ou mortal atribuída aos seres, conforme indica seu subtítulo: “Vuelta y perennidad en el jardín del cuerpo”. O sujeito lírico transpõe os “umbrales de sombra”, título do livro anterior. Ausenta-se do próprio corpo, que aparece como extensão do referido jardim, em estreita comunhão com suas árvores, água, céu e pedra. Percebe-se como um indivíduo completo.

A morte é redentora, permite a libertação da alma, o reencontro consigo mesmo e a perpetuidade do ser. Reitera-se como uma etapa que o indivíduo necessita superar para alcançar uma condição genuína, pois “[t]odas as iniciações atravessam uma fase de morte, antes de abrir o acesso a una vida nova”, como concebem Jean Chevalier e Gheerbrant (1998, p. 621).

Neste capítulo, analisa-se o poema “El cuerpo en el alba” em que a morte é um trânsito que se realiza entre o mundo inferior (das trevas) e uma dimensão superior (o céu). Sua representação estende-se à criação poética, concebida em *Jardín cerrado* como um espaço em que atuam forças antagônicas associadas à escuridão e à luz.

Na representação simbólica da morte plasmam-se significados ambivalentes, pois esta, embora apareça investida de um sentido positivo, de renascimento ou perpetuação, alude ainda à destructibilidade eterna da alma, sua danação, simboliza a extinção ou total apagamento do indivíduo na memória.

4.1 “El cuerpo en el alba”

O título “El cuerpo en el alba” é atribuído à última subdivisão do quarto livro e ao mesmo tempo a seu último poema. Nele incidem significados que terminam por reiterar sensações, anseios e valores dos poemas anteriormente analisados:

EL CUERPO EN EL ALBA

AHORA SÍ que ya os miro
cielo, tierra, sol, piedra,
como si al contemplaros
viera mi propia carne.

Ya solo me faltabais en ella,
para verme completo
hombre entero en el mundo
y padre sin semilla
de la presencia hermosa del futuro.

Antes, el alma vi nacer
y acudí por salvarla,
fiel tutor perseguido y doloroso
pero siempre seguro
de mi mano y su aviso.
Ayudé a la hermosura
y a su felicidad,
aunque nunca dudé que traicionaba
al maestro, el discípulo,
más, si aquel daba forma
en su libertad,
al pensamiento de lo bello.

Y así vistió su ropa
mi hueso madurado,
tan lleno de dolor y de negrura,
como noche nublada
sin perfume de flor,
sin lluvia y sin silencio...

Solo el cumplir mi paso,
aunque por suelo tan arisco,
me daba luz y fuerza en el vivir.

Mas hoy me abris los brazos,
cielo, tierra, sol, piedra,
igual que presentí de niño
que iba a ser la verdad bajo lo eterno.

Hoy, siento que mi lengua
 confunde su saliva
 con la gota más tierna del rocío
 y prolonga sus tactos
 fuera de mí, en la yerba
 o en la obscura raíz secreta y húmeda.

Miro mi pensamiento
 llegarme lento como un agua,
 no sé desde que lluvia o lago
 o profundas arenas
 de fuentes que palpitan
 bajo mi corazón ya sostenido
 por la roca del monte.

Hoy sí, mi piel existe,
 mas no ya como límite
 que antes me perseguía,
 sino también como vosotros mismos,
 cielo hermoso y azul,
 tierra tendida...

Ya soy Todo: Unidad
 de un cuerpo verdadero.
 De este cuerpo que Dios llamó su cuerpo
 y hoy empieza a sentirse
 ya, sin muerte ni vida,
 como rosa en presencia constante
 de su verbo acabado y, en olvido
 de lo que antes pensó aun sin llamarlo
 y temió ser: Demonio de la Nada.
 (Livro “El cuerpo en el alba”, p. 1069-1070)

O poema “El cuerpo en el alba” possui dez partes compostas por versos *libres*. Trata-se de um texto poético de linguagem simples e que, de forma similar aos dois poemas apresentados no capítulo anterior, mais parece um *romance*.

O “cielo”, a “tierra”, o “sol” e a “piedra” são elementos figurados que aparecem como interlocutores da voz lírica, que utiliza o tratamento informal “vosotros” para referir-se a eles, sugerindo uma afinidade ou identificação entre o sujeito poético e os elementos naturais.

No verso introdutório, os advérbios de tempo “ahora”, destacado em letra maiúscula, e “ya” marcam um momento vigente, de concretização de uma aspiração individual: a comunhão entre o sujeito lírico e a natureza.

O sujeito lírico, que no segundo livro de *Jardín cerrado* compara-se a um “traje vacío”, a um ser descarnado, isto é, a um “fantasma hueco”, sente-se pleno ao perceber-se incorporado a essa natureza simbólica. Representa-se como um “hombre entero en el mundo”, integrado ao cosmos, e ainda como “padre sin semilla / de la presencia hermosa del futuro”. Assume-se uma paternidade que não se legitima com uma prole propriamente dita, mas se subentende como um direito de autoria sobre uma entidade particular, denominada “presencia hermosa del futuro”. Esse sujeito seria um progenitor cuja descendência ou continuidade manifesta-se nessa “presencia”, entendida, na análise, como um corpo ou ser que o sujeito percebe como algo filiado a si e perene.

Ao representar-se de forma contraditória, como um “padre sin semilla”, o sujeito poético atribui a si mesmo o caráter de progenitor não convencional, bem como termina por admitir uma condição estéril e ao mesmo tempo produtiva. Sua esterilidade poderia estar associada ao corpo físico, destrutível, incapaz de regenerar-se ou perpetuar-se e, talvez, pertencente a um indivíduo que não possui filhos consanguíneos como descendentes diretos. Por outro lado, sua condição produtiva se comprovaria na existência de um ser ou algo criado por este, como se sugere na terceira parte, que se constitui como seu legado.

Nas três partes posteriores à segunda, observa-se um distanciamento em relação ao momento da enunciação, demarcado pelo uso do advérbio “antes” no verso inicial do terceiro segmento, e pelo emprego de verbos do *pretérito indefinido* (“vi”, “acudí”, “ayudé”, “dudé” e “vistió”) e *imperfecto* (“daba”). A voz lírica reporta-se ao passado e relata o envolvimento do sujeito poético, ao longo do tempo, com o processo de criação do ser ou “presencia” mencionada no poema, aspecto destacado por Rose Lombardi, que identifica esse sujeito como o próprio poeta Emilio Prados:

el poeta logra ofrecernos una recapitulación de la concepción del ser que ha logrado al fin alcanzar. Integrado a la naturaleza y confundido con ella, cuenta su historia de creador. Él, como Dios, da forma al pensamiento de lo bello (ROSE LOMBARDI, 2000, p. 173).

O ser ao qual Rose Lombardi se refere afigura-se na imagem da alma mencionada na terceira estrofe — “Antes, el alma vi nacer / y acudí por salvarla,”. Corresponde à essência do indivíduo, ao estado de “hermosura”⁹⁵ ou bem-aventurança presente em “Invitación a la muerte” — “¡Qué fuente de la hermosura / quiebras en su tallo tierno!” —, no poema em análise — “Ayudé a la hermosura / y a su felicidad” — e que, conforme se verificou no capítulo anterior, é alcançado no “sueño” ou na morte.

Nos versos anteriormente mencionados — “Antes, el alma vi nacer / y acudí por salvarla,” —, associa-se à alma um senso de libertação que, de acordo com Ellis (p. 220), está vinculado ao “cuerpo positivo”, entendido como representação central de uma noção de fertilidade que percorre a poética de Emilio Prados. Em “El cuerpo en el alba” esse “cuerpo positivo” é representado como uma “presencia” que se manifesta de maneira espontânea e remete a seu criador, é apreendida como um prolongamento seu. Sua imagem retoma o ser obscuro mencionado nos livros anteriores, que assoma na escuridão e segue ou persegue o sujeito lírico⁹⁶.

O corpo pode ainda ser identificado como um ser que emerge da imaginação criadora, da expansão do pensamento e, portanto, é intrínseco ao indivíduo. Estaria ligado a um “yo” que se percebe atado a este por um sentimento de responsabilidade e é ressaltado nas seguintes palavras de Ellis (1979, p. 220): “The ‘yo’ senses that in this albeit self-enclosed world he has become fertile: he is responsible for producing the ‘ser invisible’”.

No poema há uma cumplicidade entre o criador e sua criatura. Esta é apresentada como parte daquele, como revestimento de seu corpo amadurecido — “Y así vistió su ropa / mi hueso madurado” —, afeito ao caos, à “negrura” e ao “dolor”, supostamente habituado a caminhar no abismo (em solo “arisco”), em completo abandono, como expresso na quarta e na quinta parte. Nessa última, o ato de criação, ao qual a voz lírica se reporta no terceiro segmento, condiz com uma

⁹⁵ Em uma das cartas de Emilio Prados remetidas a Camilo José Cela, a expressão “hermosura” é mencionada pelo poeta malaguenho e percebida como parte do seu ser e ao mesmo tempo uma “presencia”. Nessa carta Prados escreve: “Apenas me deja la vida, ahora, otra cosa más que la de pensar en ella y en la hermosura que, hoy, fuera de mí me esconde” (CELA, 2009, p. 649).

⁹⁶ O ser obscuro e perseguidor se manifesta em toda a obra *Jardín cerrado*, como se assinala no poema “La soledad cautiva”, principalmente na quarta estrofe — “Cuerpo: qué me persigue? / ¿la sombra, acaso, / que te sigue?...” (Livro “Jardín perdido”, p. 812).

marcha individual e persistente, é representado como um deslocamento — “Solo el cumplir mi paso, / aunque por suelo tan arisco / me daba luz y fuerza en el vivir”.

A consecução do projeto formulado pelo sujeito lírico implica um trânsito nas sombras, equivale ao transe da morte que, conforme foi assinalado no capítulo anterior, corresponde à criação poética. Esta se configura como uma criatura jacente ou sombria concebida por esse sujeito, como uma espécie de ânima que se ajusta ao seu criador e na qual ele se reconhece.

No poema “El cuerpo en el alba” apresenta-se um desenlace: o desligamento entre o corpo e a alma, a libertação interior. Tal desfecho é representado como uma união metafísica que se manifesta no presente, momento da enunciação — “Mas, hoy me abris los brazos, / cielo, tierra, sol, piedra,”. Figura como um ato de comunhão entre o indivíduo e um jardim, simboliza o encontro entre criador e criatura, a unificação entre o plano do ser e o do querer, como indica o título do último livro (“La sangre abierta”).

Trata-se da realização de um projeto almejado em toda a obra *Jardín cerrado*: o alcance da transcendência, da eternidade. Segundo Sanchis-Banús, na poética de Prados esse projeto aparece associado ao “ciclo de la germinación vegetal”, afigura-se na imagem de um “germen”⁹⁷, pois

el germen es también, esencialmente, proyecto. Gracias a él, todo el ciclo se repetirá. Crecerá brote, subirá espiga, volverá a encerrar en sí tierra oscura, cielo claro, agua, sol. En ese grano está también todo el futuro” (SANCHIS-BANUS, 1987, p. 102).

À imagem do “germen” ou “grano” podem ser associados significados subjacentes em outros símbolos recorrentes na obra, destacados no desenvolvimento desse estudo. Esta leitura também foi proposta por Banús:

⁹⁷ Ainda entendido como o “*germen que se cumple*”, de acordo com Sanchis-Banús (SANCHIS-BANÚS, 1987, p. 101); expressão presente no título da penúltima parte do quarto livro de *Jardín cerrado*.

Todo el pasado, todo el futuro, encerrados en ese grano minúsculo, que es ¿qué? ¿en su pequeñez casi inasible y en su dureza? Que es el presente. [...] Ese germen presente es el fiel de la balanza de la dualidad, es el plano normal de aquel espejo con sus dos imágenes, es el centro, el punto de intersección de la cruz, donde pasado y futuro confluyen, es el cuerpo palpitante de la paloma sostenida en sus dos alas (SANCHIS-BANÚS, 1987, p. 102)

Na poesia de Prados a morte do “germen” desencadeia a transformação, permite a perpetuação do ser. O “germen”⁹⁸ é interpretado por Banús (1987, p. 99-100) como um “consuelo contra la certidumbre de nuestra muerte”, pois “si el grano no muere, si no acepta morir, permanecerá estéril en la tierra”, mas se consente em morrer, germinará. O autor vê o poeta malaguenho nesse “grano”: “ese Prados desterrado tiene que consentir en su morir, si quiere poder seguir viviendo” (p. 100).

A significação do “germen” se relaciona com a imagem da *gota del rocío* da sétima parte de “El cuerpo en el alba”. O “rocío” representa a “benção celestial”, a “graça vivicante”,⁹⁹ e poderia simbolizar a palavra divina, com a qual “se confunde” ou se identifica a “saliva” do indivíduo que, talvez, possa ser associada à palavra poética, à pureza, fecundidade e regeneração — “y prolonga sus tactos / fuera de mí, en la yerba”.

Em “El cuerpo en el alba”, a transcendência ou eternidade manifesta-se simbolicamente no conagração entre o indivíduo e um plano supostamente superior, comparado ao cosmos. A consumação da matéria física, ou seja, a morte, faz-se necessária para a comunhão entre o sujeito lírico e o universo, para sua libertação interior. Permite-lhe conagraçar-se com o espaço, isto é, encontrar-se. Desligado ou despojado do corpo, “barrera”, “cerco” ou obstáculo que lhe impedia um contato maior consigo, seu “yo” consubstancia-se com uma realidade plena, com o universo, entendido como sua própria essência:

⁹⁸ A imagem desse “germen” remete às seguintes palavras encontradas no Novo Testamento: “Na verdade, na verdade vos digo que, se o grão de trigo, caindo na terra, não morrer, fica ele só; mas se morrer, dá muito fruto. Quem ama a sua vida perdê-la-á, e quem neste mundo aborrece a sua vida, guardá-la-á para a vida eterna” (Jo. 12: 24-25).

⁹⁹ Essa substância também simboliza a comunicação entre o céu e a terra e ainda é denominada como “saliva dos astros” (JEAN CHEVALIER; GHEERBRAND, 1998, p. 664-665).

Hoy sí, mi piel existe,
 mas no ya como límite
 que antes me perseguía,
 sino también como vosotros mismos,
 cielo hermoso y azul,
 tierra tendida...

O desejo de transcendência, o abandono do corpo físico e fusão da alma com a natureza, bem como o desdobramento do “yo”, são assuntos que não se restringem à poesia de Emilio Prados, mas caracterizam a poética do exílio republicano espanhol. Marcam a produção de outros escritores, como se observa no seguinte poema de Juan Ramón Jiménez:

Mi alma ha dejado su cuerpo
 con las rosas, y callada
 se ha perdido en los jardines
 bajo la luna de lágrimas.

Quiso mi alma el secreto
 de la arboleda fantástica;
 llega...el secreto se ha ido
 a otra arboleda lejana.

Y ya, sola entre la noche,
 llena de desesperanza,
 se entrega a todo y es luna
 y es árbol y sombra y agua

Y se muere con la luna
 entre luz divina y blanca,
 y con el árbol suspira
 con sus hojas sin fragancia,

y se deslía en la sombra
 y solloza con el agua,
 y, alma de todo el jardín,
 sufre con toda mi alma.

Si alguien encuentra mi cuerpo
 entre las rosas mañana
 dirá quizás que me he muerto
 a mi pobre enamorada.
 (JÍMEZ, 1989, p. 134-135)

A busca pela transcendência na literatura do exílio republicano espanhol poderia ser justificada por um sentimento de desordem, de caos, vivenciado no presente e desencadeado por aquela experiência aterradora:

Sentirse de ninguna parte incentiva una búsqueda de respuestas en la trascendencia. Quizás más allá existan las claves para ordenar el caos aquí. Pero este más allá empieza, no fuera, sino en senderos que se pierden en el interior del ser humano". (JOFRESA MARQUÉS, 1999, p. 19)

As “claves” mencionadas por Jofresa Marquès parecem encontrar-se na poesia. Esta se reitera em *Jardín cerrado* como uma condição pura resguardada no plano da inconsciência, ou ainda, da imaginação e do desejo, como foi apontado por Octavio Paz. Para o escritor mexicano “[g]raças à imaginação o homem sacia seu desejo infinito e se transforma ele mesmo em ser infinito. O homem é uma imagem, mas uma imagem em que ele mesmo se encarna” (PAZ, 2012, p. 245).

Como se observa em “El cuerpo en el alba”, através da imaginação poética o sujeito lírico internaliza a natureza, integra-se ao cosmos, encarna o ser infinito que almeja, isto é, cria e/ou torna possível “una ilusión de un nuevo mundo” (MUÑIZ-HUBERMAN, 1999, p. 88). Esse “nuevo mundo” flui do pensamento:

Miro mi pensamiento
llegarme lento como un agua,
no sé desde qué lluvia o lago
o profundas arenas
de fuentes que palpitan
bajo mi corazón ya sostenido
por la roca del monte.

Nessa estrofe, a expressão poética confirma-se como uma seiva que emana de recantos insondáveis do ser, da subjetividade (“bajo mi corazón”). Seria a “expresión genuína” (AYALA, 1984, p. 202) que em *Jardín cerrado* é extraída das “misteriosas profundezas da mente criativa” (ABRAMS, 2010, p. 281). Reafirma-se como algo espontâneo, resultante de processos mentais e internos que, de acordo

com Muñiz-Huberman, constituem “la única manera de sobrevivir para el exiliado” (MUÑIZ-HUBERMAN, 1999, p. 66).

Assim, o corpo do título do poema (“El cuerpo en el alba”) corresponde à poesia e encontra lugar na imaginação que, para Octavio Paz “é, primordialmente, um órgão de conhecimento, já que é a condição necessária de toda a percepção; e, além disso, é uma faculdade que expressa, mediante mitos e símbolos o saber mais elevado” (PAZ, 2012, p. 240).

A poesia figura como uma “presencia” que coexiste no interior e exterior do indivíduo; reafirma-se como um ser interno e externo a este — “y prolonga sus tactos / fuera de mí, en la yerba / o en la oscura raíz secreta y húmeda — e é “tierra tendida”, recordando a sementeira de “Invitación a la muerte”.

Assim como em poemas anteriores, em “El cuerpo en el alba” o fazer poético afigura-se como um deslocamento íntimo concebido como uma experiência alentadora, de edificação espiritual. A criação poética vem do desterro, como postula Octavio Paz: “A poesia não ilumina nem diverte o burguês. Por isso ele desterra o poeta e faz dele um parasita ou um vagabundo” (p. 238).

Segundo Paz, o gradual apagamento da “existência social” do poeta juntamente com a escassa “circulação de suas obras à plena luz” aumenta sua proximidade com o que define como a “metade perdida do homem”. A escrita poética, portanto, manifesta-se como uma tentativa solitária de recuperar essa metade:

despojado de sua existência concreta e histórica, o poeta cruza os braços e vislumbra que todos nós fomos arrancados de algo e jogados no vazio: na história, no tempo. A situação de desterro, de si mesmo e de seus semelhantes, leva o poeta a adivinhar que a pena só terminará se tocar no ponto extremo da condição solitária. Porque onde parece que não há mais nada nem ninguém, na última fronteira, aparece o *outro*, aparecemos *todos*. O homem sozinho, jogado nessa noite que não sabemos se é da vida ou da morte, inerme, perdido todos os apoios, caindo interminavelmente, é o homem original, o homem real, a metade perdida. O homem original é todos os homens (PAZ, 2012, p. 250 grifo do autor).

No texto, o poeta se vê como “Demonio de la Nada”, imagem que José Bergamín (1933, p. 17) associa ao “Infierno”, à “muerte inmortal”, ou a “inmortalidad de la muerte”, define como um ser de “infinito afán perecedero” que nos guia para “hacernos perder, para quitarnos el sentido de la vida”. Bergamín recorda que, na criação poética, trava-se uma luta invisível entre o plano da luz e o das sombras, isto é, entre o “mundo angélico” e o “demoníaco”. Segundo o autor, para os gregos, essa luta constituía a “única razón de ser de la poesía, en todas sus artes”. Seria o “íntimo secreto entrañable del pensamiento imaginativo, de la imagen poética del mundo” (p. 44).

Segundo Bergamín (1933, p. 49-50), a arte poética consiste em um “juego angélico de birlar o burlar al Demonio”. Seria uma atitude que procede de “inteligencias puras”, de “criaturas espirituales”; é peculiar aos anjos, ao poeta, bem como aos “niños”, como se lê nos versos de Prados — “igual que presentí de niño / que iba a ser la verdad bajo lo eterno”.

Entretanto, o autor pondera que “burlarse del Demonio no es cosa de broma, sino de veras”:

burlarse de veras del Demonio es hacerse como los ángeles: ganar el cielo; o sea: salvar el arte, que es salvar el alma, graciosa y angélicamente. Como el torero sabe que burlarse verdaderamente del toro, burlarse de su obscura embestida impetuosa es también salvarse del todo: salvar el cuerpo y salvar la vida (BERGAMÍN, 1933, p. 50).

O embate entre o mundo das trevas e o da luz marca toda a obra *Jardín cerrado* e, no poema em estudo, manifesta-se como um conflito entre o sentimento de angústia ante a morte (ou “muerte inmortal”) e a esperança ou desejo de superá-la. Tal superação concretiza-se de maneira simbólica no poema conclusivo da obra, no qual a essência ou alma do indivíduo é salva da condenação eterna que, em “El cuerpo en el alba”, poderia representar o esquecimento¹⁰⁰ do indivíduo, o seu banimento da memória, preocupação que atormenta os intelectuais do exílio.

¹⁰⁰ Além de representar um plano inferior, nas Escrituras Sagradas a morte é reconhecida como a “terra do esquecimento”, como se observa no seguinte fragmento encontrado no Velho Testamento,

Segundo Paul Ricoeur, “a memória garante a continuidade temporal da pessoa” (RICOEUR, 2007, p. 107), permite-lhe reconstituir sua individualidade. Em *Jardín cerrado* essa reconstituição de si, da própria identidade, é obtida através da palavra ou criação poética, que confere ao indivíduo uma condição de permanência no tempo.

Atribui-se, portanto, à poesia uma condição elevada que se manifesta na própria obra *Jardín cerrado* e parece justificar o fato de esta ser interpretada por Blanco Aguinaga e Antonio Carreira (p. 98) como “un libro que se va ahondando hacia la luz, hacia la esperanza con que termina”. Entre o livro introdutório e o conclusivo dessa obra assinala-se certa progressão temática ou, conforme dirá Rose Lombardi (p. 175), apresenta-se uma “especie de épica”, isto é, uma “épica del espíritu”, na qual se sobrepõe uma concepção de mundo que, de acordo com a autora, permitiria ao poeta Emilio Prados superar sua angústia existencial e “salir victorioso”.

Na última estrofe de “El cuerpo en el alba” a poesia seria metaforizada como “un cuerpo verdadero”, o “verbo acabado” devido ao seu caráter universal, onipresente, que garante a imortalidade à obra literária e ao seu criador, ao Criador Supremo, a Deus. A criação poética reitera-se como uma experiência total ou universalizadora e ao mesmo tempo particular, íntima, pois revela a própria identidade, permite o autoconhecimento, finalidade última do deslocamento simbólico observado em *Jardín cerrado*.

no qual o salmista queixa-se das suas desgraças e suplica a Deus o seu livramento: “Saber-se-ão as tuas maravilhas nas trevas, e a tua justiça na terra do esquecimento?” (Salm. 88:12).

Considerações Finais

Em *Jardín cerrado* a revelação de si, da própria identidade, impulsiona o deslocamento do sujeito lírico. Elementos e fenômenos da natureza, como o “almoraduj”, a noite e o “jasmín”, aludem a uma busca em prol da essência do ser. A necessidade de conhecer-se é o motivo condutor da obra. Entretanto, assim como no mito edênico o fruto da sabedoria condena o homem a perecer, o conhecimento de si próprio implica a morte do indivíduo.

A poética em estudo remete ao mito da criação da tradição cristã cujo resgate se insere em uma tentativa que procura explicar a condição mortal do homem como um infortúnio provocado por seu desejo de conhecer, de desfrutar o fruto da sabedoria, como se lê nas Escrituras Sagradas. No Jardim do Éden, tal desejo é incitado pela perspectiva do indivíduo de comungar de uma maior intimidade com Deus, na qual se observa um anseio da criatura humana de igualar-se ao Criador, de tornar-se universal; anseio que justificaria a busca ascética empreendida pelo sujeito lírico no jardim da obra analisada.

O poeta Emilio Prados apropria-se desse mito de origem para ressignificar a concepção de mortalidade e dar sentido à própria existência, à sua relação com a poesia, bem como à sua condição de exilado. A morte, uma fatalidade que o ameaça desde a infância e lhe causa sérios padecimentos físicos, é associada a dois outros temas profundamente relacionados com a sua vida: a poesia e o exílio. Estes se manifestam como experiências de trânsito vivenciadas na solidão, no completo abandono, na fragmentação do indivíduo, no aniquilamento do ser. Revelam-se como situações equivalentes que requerem um contínuo exercício de desapego de um “yo”, de despojamento de sinais identitários anteriores ao banimento.

A poesia e o exílio são entendidos como experiências agregadoras, pois propiciam a (re)descoberta de si a partir do confronto do indivíduo com o inesperado, com o desconhecido ou com o outro. Conduzem à libertação, à sua transmutação em um novo ser conciliado com o seu entorno e, portanto, mais pleno.

Nos quatro livros de *Jardín cerrado* a criação poética, atividade à qual Emilio Prados se dedica intensamente em toda a sua vida, manifesta-se como um lugar de errância ou exílio, de autoconhecimento. É representada como um ambiente restrito, privado, que se afigura em um jardim cuja imagem alude à esfera subjetiva, ao domínio da inconsciência, da imaginação criadora, impulsionada pelo “sueño”, pelo desejo ou idealização. O poema perpetua a existência do poeta, garante a sua continuidade ou imortalidade. Apresenta-se como um lugar de afirmação identitária e ao mesmo tempo como um ser interno e externo ao indivíduo e cujo corpo ou materialidade se manifesta sobre a página, adquire uma possível forma em sua “pluma”, em sua escrita, como em “Tres tiempos de soledad” e “Invitación a la muerte”.

Jardín cerrado é uma obra que, em lugar de individualizar a experiência do sofrimento vivenciada pelos republicanos espanhóis, visa consubstanciá-la e inserí-la em um contexto mais amplo, ao mesmo tempo que incentiva uma reflexão sobre outros exílios e a própria condição do homem na atualidade. Para o poeta, o exílio é uma atitude de entrega a novas experiências e que constitui um diferencial para a aquisição da sabedoria.

Referências

ABRAMS, M.H. *O espelho e a lâmpada: teoria romântica e tradição crítica*. Tradução Alzira Vieira Allegro. São Paulo: Unesp, 2010.

AGAMBEN, Giorgio. O que é o contemporâneo. In: _____. *O que é o contemporâneo? E outros ensaios*. Tradução Vinicius Nicastro Honesko. Chapecó, SC: Argos, 2009. p. 57-73.

ALONSO, Dámaso. *Poesía de la Edad Media y poesía de tipo tradicional*. Selección, notas y vocabulario de Dámaso Alonso. Buenos Aires: Losada, 1942.

ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução, prefácio, introdução, comentário e apêndices Eudoro de Souza. Porto Alegre: Editora Globo, 1996.

ARRIGUCCI, Davi. Drummond meditativo. In: _____. *O guardador de segredos: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. p. 15-25.

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

BERGAMÍN, José. La importancia del demonio. *Cruz y raya*, Madrid, n. 5, p. 9-50, ago. 1933. Disponível em: <http://revistas.edaddeplata.org:8080/cgi-bin_todas/WUV.exe?app=rev> Acesso em: 26 jan. 2015.

_____. Intimidad y lejanía (Recordando a Tolstoi). In: _____. *El pasajero: peregrino español en América: México, 1943-1944*. Edición, prólogo y notas de Nigel Dennis. A Coruña: Ediciós do Castro, 2005. p. 115-132.

BERROCAL, Alfonso. *Poesía y filosofía: Maria Zambrano: la generación del 27 y Emilio Prados*. Valencia: Pre-texto (Fundación Gerardo Diego), 2010.

BÍBLIA SAGRADA. Tradução João Ferreira de Almeida. Brasília: Sociedade Bíblica do Brasil, 1987.

BLANCO AGUINAGA, Carlos. Vida de Emilio Prados. *Índice de artes y letras*, Madrid, n.168, p. 15-17, 1963.

_____. “Ir o volver o estar como en destierro”: Emilio Prados frente a los cantos de sirenas. *Ínsula*, Madrid, n.627, p.16-18, marzo 1999.

_____. Sobre Emilio Prados y la poesía republicana de la Guerra Civil. *Revista de Occidente*, Madrid, n. 222, p. 92–108, nov. 1999.

_____; CARREIRA, Antonio. Prólogo. In: PRADOS, Emilio. *Poesías completas*. Carlos Blanco Aguinaga y Antonio Carreira (Ed.). Madrid: Visor Libros, v.1, 1999. p. 11-98.

BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

BOUSOÑO, Carlos. *Teoría de la expresión poética*. 5. ed. Madrid: Gredos, 1970, Tomo I.

BUADES, Joseph. M. *Os espanhóis*. São Paulo: Contexto, 2006.

BITRAGO, Alberto. *Diccionario de dichos y frases hechas*. Madrid: Espasa Calpe, 2007.

CABALLERO WANGÜEMERT, Maria Milagro. La vivencia del exilio en la poesía de Emilio Prados. In: JORNADAS DE ANDALUCÍA Y AMÉRICA, 6., 1986, Huelva. *Actas electrónicas...* Sevilla: Escuela de Estudios Hispano-americanos, v. 2, 1987. p. 131-138. Disponível em:

<http://idus.us.es/xmlui/bitstream/handle/11441/18013/file_1.pdf?sequence=1>.

Acesso em: 16 set. 2014.

CABAÑAS BRAVO, Miguel. Los artistas españoles del éxodo y el llanto bajo el techo azteca. *Arbor*, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC), v. 185, n. 735, p. 57-74, 2009. Disponível em: <<http://arbor.revistas.csic.es/index.php/arbor/article/view/265/266>>. Acesso em: 18 dez. 2010.

CÂNDIDO, Antônio. *O estudo analítico do poema*. 4. ed. São Paulo: Humanitas, 2004.

_____. *Na sala de aula: caderno de análise literária*. São Paulo: Ática, 2004.

CAUDET, Francisco. *El exilio republicano de 1939*. Madrid: Cátedra, 2005 (Historia - Serie Mayor).

_____. De qué hablamos cuando hablamos de literatura del exilio republicano de 1939. In: *Arbor*, n. 739, p. 993-1007, sept./oct. 2009. Disponível em <<http://arbor.revistas.csic.es/index.php/arbor/article/view/360/361>> Acesso em: 12 jul. 2014.

CELA, Camilo José. Correspondencia con Emilio Prados. In: _____. *Correspondencia con el exilio*. Barcelona: Destino, 2009. p. 633-711.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Tradução Vera da Costa e Silva...[et al.]. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.

CHICA HERMOSO, Francisco. *Emilio Prados: una visión de la totalidad: poesía y biografía*. De los orígenes a la culminación del exilio. 1994. 545 f. Tesis (Doctorado) - Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Málaga, Málaga, 1994. Disponível em: <<http://riuma.uma.es/xmlui/handle/10630/5469>>. Acesso em: 03 jun. 2013.

COMMELIN, P. *Mitologia grega e romana*. Tradução Eduardo Brandão. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1977.

DEBICK, A. P. *Estudios sobre poesía española contemporánea: la generación de 1924-1925*. 2. ed. ampl. Madrid: Gredos, 1981 (Biblioteca Románica Hispánica).

DE LA CRUZ, San Juan. *Poesía*. Edición de Domingo Ynduráin. 12. ed. Madrid: Cátedra, 2000 (Letras Hispánicas).

DÍAZ DE GUEREÑU, Juan Manuel (Ed.). Prólogo. In: SANCHÍS-BANÚS, José; PRADOS, Emilio. *Correspondencia: (1957-1962)*. Valencia: Pre-Textos, 1995. p. 9-28.

_____. (Ed.). Introdução. In: PRADOS, Emilio. *Jardín cerrado*. Madrid: Cátedra, 2000. p. 17-102.

DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José. *Diccionario de métrica española*. Madrid: Alianza Editorial, 1999.

_____. *Elementos de métrica española*. Valencia: Tirant lo Blanch, 2005.

ELLIS, P. J. The perception of the self and of the other in the early poetry of Emilio Prados. *Bulletin of Hispanic Studies*, Liverpool, v.56, n. 3, p. 207-224, 1979.

FLITTER, Derek W. Símbolo y tradición en los jardines del alma juanramonianos. In: _____.; DADSON, Trevor J. (Org.). *La poesía española del siglo XX y la tradición literaria*. Birmingham: University Birmingham Press, 2003. p. 1-15.

FONT QUER, Pío. *Plantas medicinales: el dioscórides renovado*. Barcelona: Labor, 1962.

FRYE, Northrop. *Anatomia da Crítica*. Tradução Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1973.

GARCÍA DE LA CONCHA, Víctor. San Juan de la Cruz. In: _____. *Al aire de su vuelo*. Estudios sobre Santa Teresa, fray Luis de León, San Juan de Cruz y Calderón de la Barca. Barcelona: Círculo de Lectores (Sociedad Unipersonal) / Galaxia Gutenberg, 2004. p. 227-322.

GARCÍA DE LA TORRE, Moisés. *La poesía en la Edad Media: épica y clerecía*. 2. ed. Madrid: Playor, 1983.

GÓMEZ TORREGO, Leonardo. *Hablar y escribir correctamente: Gramática normativa del español actual*. 7. ed. Tomo I e II. Madrid: Arco Libros, 2007.

GUILLÉN, Claudio. *El sol de los desterrados: literatura y exilio*. Barcelona: Quaderns Crema, 1995.

_____. Paisaje y literatura, o los fantasmas de la otredad. In: CONGRESO DE LA ASOCIACIÓN INTERNACIONAL DE HISPANISTAS, 10., 1989, Barcelona. *Actas electrónicas...* Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias (PPU), 1992. v.1, p. 77-98. Disponível em:

<http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/10/aih_10_1_010.pdf>. Acesso em: 27 Jul. 2014.

HERNÁNDEZ PÉREZ, Patricio. "Cita sin límites con Emilio Prados". *Huarte de San Juan: Filología y Didáctica de la lengua*, Pamplona, n. 12, p. 27-43, 2012. Disponível em: <<http://academica-e.unavarra.es/handle/2454/9356>>. Acesso em: 14 jun. 2013.

HOBBSBAWM, Eric J. *Era dos extremos: o breve século XX (1914-1991)*. Tradução Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

JIMÉNEZ, Juan Ramón. *Antología Poética*. 5. ed. Edición de Javier Blasco. Madrid: Cátedra, 1989 (Letras Hispánicas).

JOFRESA MARQUÈS, Silvia. Estudio introductorio: la herencia de un exilio. In: MUÑIZ-HUBERMAN, Angelina. *El canto del peregrino: hacia una poética del exilio*. Barcelona: Associació d'Idees-GEXEL/Universidade Nacional Autònoma de México, 1999. p. 9-56.

KANDINSKY, Wassily. Sobre a questão da forma. In: _____. *Do espiritual na arte: e na pintura em particular*. Tradução Álvaro Cabral, Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1996. p. 139-162.

KAYSER, Wolfgang. *Análise e interpretação da obra literária: introdução à ciência da literatura*. 4. ed. Coimbra: Armênio Amado Editor, Sucessor, 2 v., 1967.

LEÓN FELIPE. *Ganarás la luz*. Edición de José Paulino. 2. ed. Madrid: Cátedra, 1990 (Letras Hispánicas).

LOMBARDI, Vivien Rose. Una épica del espíritu: el poemario Jardín cerrado de Emilio Prados. *Milenio: Revista de artes y ciencias*, Puerto Rico, v.4, p. 159-175, 2000. Disponível em: <<http://www.uprb.edu/milenio/Milenio2000/14Epica2000.pdf>> Acesso em: 12 jul. 2014.

LÓPEZ MORILLAS, José. *El krausismo español: perfil de una aventura intelectual*. México, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1956.

LLORENS, Vicente. *Estudios y ensayos sobre el exilio republicano de 1939*. Edición, estudio introductorio y notas de Manuel Aznar Soler. Sevilla: Renacimiento, 2006.

LUJÁN ATIENZA, Ángel Luis. Leer la metáfora desde una nueva perspectiva: la metáfora de la huida en la poesía de Emilio Prados. In: CONGRESO INTERNACIONAL VIRTUAL DE EDUCACIÓN LECTORA (CIVEL), 1., 2011, Málaga. *Actas electrónicas...* Málaga: Universidad de Málaga, 2011. p. 1-12. Disponível em: <<http://puertotics.wikispaces.com/file/view/Leer+la+met%C3%A1fora+de+una+nueva+perspectiva.pdf>>. Acesso em: 08 jun. 2013.

MARCOS MARÍN, Francisco. *Literatura castellana medieval: de las jarchas a Alfonso X*. Madrid: Cincel, 1980.

MELO E SOUZA, João Batista. Prefácio. In: HORACIO-OVIDIO. *Sátiras: os Fastos*. Tradução e notas Antônio Luís Seabra, Antônio Feliciano de Castilho. Rio de Janeiro: W. M. Jackson Inc., v. 4, 1952. p. 5-21.

MENÉNDEZ PIDAL, R. *Romancero Hispánico* (hispánico-português, americano y sefardí): teoría e historia. Tomo I. Madrid: Espasa Calpe, 1953.

MUÑIZ-HUBERMAN, Angelina. *El canto del peregrino: hacia una poética del exilio*. Barcelona: Associació d'Idees-GEXEL/Universidade Nacional Autònoma de México, 1999.

NUNES, Benedito. Casa, praça, jardim e quintal. In: BONI, L. A. de. *Finitude e transcendência*. Petrópolis: Vozes, 1996, p. 31-45.

PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Tradução Ari Roitman, Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B.; RODRÍGUEZ CÁCERES, Milagros. *La literatura española en los textos: de la Edad Media al siglo XIX*. São Paulo: Nerman / Brasília, DF: Consejería de Educación, Embajada de España, 1991 (Orellana).

PLATÃO. Fédon. In: _____. *Diálogos*. Seleção de textos José Américo Motta Pessanha. Tradução e notas José Cavalcante de Souza, Jorge Peleikat, João Cruz Costa. São Paulo: Abril Cultural, 1983. p. 57-126 (Os pensadores).

PRADOS, Emilio. *Cartas desde el exilio: correspondencia con José Luis Cano*. Edición y prólogo de José Luis Cano. Valencia: Pre-textos, 1997.

_____. (1892-1962). *Poesías completas*. Edición de Carlos Blanco Aguinaga y Antonio Carreira. Madrid: Visor Libros, v.1, 1999.

_____. *Jardín cerrado*. Edición de Juan Manuel Díaz de Guereñu. Madrid: Cátedra, 2000.

QUILIS, Antonio. *Métrica española*. Madrid: Ediciones Alcalá, 1969 (Serie Estudios 20. Colección Aula Magna).

QUINTO HORACIO FLACO. Sátiras. In: HORÁCIO-OVÍDIO. *Sátiras-Os fastos*. Tradução e notas Antônio Luís Seabra, Antônio Feliciano de Castilho. Rio de Janeiro: W. M. Jackson Inc., v. 4, 1952.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la Real Academia Española*. 22. ed. Tomo I e II. Madrid: Espasa Calpe, 2001.

REJANO, Juan. Cuerpo de Sombra. In: _____. *Artículos y ensayos*. Edición, estudio introductorio y notas de Manuel Aznar Soler. Sevilla: Renacimiento, 2000. p. 54-57 (Biblioteca del exilio).

_____. *Poesía completa*. Recopilación de Teresa Hernández. Córdoba: Diputación de Córdoba/Centro Cultural de la generación del 27, [2005?].

RICOEUR, Paul. A tradição do olhar interior. In: _____. *A memória, a história, o esquecimento*. Tradução Alain François [et al.]. Campinas: Editora Unicamp, 2007. p.107-129.

RODRIGUEZ, Juan. El exilio literario en la periferia de la literatura española. In: COLOQUIO INTERNACIONAL SOBRE LA LITERATURA Y LA CULTURA DEL EXILIO REPUBLICANO ESPAÑOL DE 1939, 4., 2002, San Antonio de los Baños, La Habana. *Actas electrónicas...* Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2005, p. 1-17. Disponível em: <<http://www.cervantesvirtual.com/obra/el-exilio-literario-en-la-periferia-de-la-literatura-espaola-0/>>. Acesso em: 18 dez. 2010.

SALDANHA, Nelson. *O jardim e a praça*. São Paulo: Edusp, 1993.

SALVADOR, Milagros. El cuerpo y su diversidad significativa en la poesía de Emilio Prados. *Rinconete*, España, 2009. Disponível em: <http://cvc.cervantes.es/el_rinconete/anteriores/noviembre_09/23112009_02.htm>. Acesso em: 16 set. 2014.

SAID, Edward. Reflexões sobre o exílio. In: _____. *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*. Tradução Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. p. 46-60.

SÁNCHEZ VÁSQUEZ, Adolfo. Fin del exilio y exilio sin fin. In: _____. *Recuerdos y reflexiones del exilio*. Estudio Introductorio de Manuel Aznar Soler. Sant Cugat del Vallés: GEXEL / Coop d'Idees, 1997. p. 45-47 (Sinaia, 2).

_____. Imagen lejana en mis recuerdos de Emilio Prados. *Revista de la Universidad de México*, México, n. 49, p.13-16, enero 2008. Disponível em: <<http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/4908/sanchez/49sanchez.pdf>>. Acesso em: 18 dez. 2010.

SÁNCHEZ ZAPATERO, Javier. Memoria y literatura: escribir desde el exilio. *Lectura y signo*, Salamanca, n. 3, p. 437-453, 2008.

SÁNCHEZ RODRIGUEZ, Alfonso. Hay que darle forma al nuestro rostro. *Scriptura*, Lleida, n. 5, p. 37-41, 1989. Disponível em: <<http://www.raco.cat/index.php/Scriptura/article/view/94220/142518>>. Acesso em: 16 set. 2014.

SANCHIS-BANÚS, José. *Seis lecciones sobre Emilio Prados*. Valencia: Pre-textos, 1987.

_____; PRADOS, Emilio. *Correspondencia* (1957-1962). Juan Manuel Díaz de Guereñu (Ed.). Valencia: Pre-Textos, 1995.

SANZ, Alejandro. Emilio Prados: el poeta en su jardín. *El Ateneo*: revista científica, literaria y artística, Madrid, n. 11, p.111-124, 2002. Disponível em: <http://www.ateneodemadrid.com/old/biblioteca_digital/periodicos/Revistas-00304.pdf>. Acesso em: 29 de jun. 2014.

STAIGER, Emil. Estilo lírico: a recordação. In: _____. *Conceitos fundamentais da poética*. Tradução Celeste Aída Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1997. p. 19-75.

STEINER, George. Extraterritorial: a literatura e a revolução da linguagem. In: _____. *Extraterritorial*. Tradução Júlio Castañon Guimarães. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p. 15-21.

_____. *Linguagem e silencio*: ensaio sobre a crise da palavra. Tradução Felipe Rajabally, Gilda Stuart. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

TORRINHA, Francisco. *Dicionário latino-português*. 3. ed. Porto: Edições Marânus, 1945.

UGARTE, Michael. *Literatura española en el exilio*: un estudio comparativo. Madrid: Siglo XXI de España Editores, 1999.

WILSON, Edmund. *O castelo de Axel*. São Paulo: Cultrix, 1959.

ZAMBRANO, Maria. *Filosofia y poesia*. 4. ed. México: Fondo de Cultura Económica, 1996 (Colección Filosofía).

_____. *Los intelectuales en España y escritos de la guerra civil*. Madrid: Trotta, 1998.

_____. El poeta y la muerte: Emilio Prados. In: _____. *España, sueño y verdad*. Barcelona: Edhasa, 2002. p. 161-170.

_____. El exiliado. In: _____. *Los bienaventurados*. Madrid: Siruela, 2004. p. 29-44.

_____. *Algunos lugares de la poesía*. Edición, introducción y notas de Juan Fernando Ortega Muñoz. Madrid: Trotta, 2007.