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

Ivan Martucci Fornerón

TRÊS POETAS E TRÊS TEMPOS DO EXÍLIO ESPANHOL DE 1939

— Luis Cernuda, Emilio Prados e Max Aub —

São Paulo
2015

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

Ivan Martucci Fornerón

TRÊS POETAS E TRÊS TEMPOS DO EXÍLIO ESPANHOL DE 1939

— Luis Cernuda, Emilio Prados e Max Aub —

Tese 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 obtenção do título de Doutor em Letras.

Orientador: Profa. Dra. Valeria de Marco

São Paulo
2015

Índice

AGRADECIMENTOS.....	03
RESUMO.....	06
RESUMEN.....	07
ABSTRACT.....	08
APRESENTAÇÃO.....	10

PRIMEIRA PARTE:

LUIS CERNUDA – *VIVIR SIN ESTAR VIVIENDO* (1944-1949)

1. UMA GEOGRAFIA DO EXÍLIO.....	34
1.2. <i>Cuatro poemas a una sombra</i> : a memória como ponto cardeal.....	38
1.3. <i>El intruso</i> : um autorretrato confrontado com o desterro.....	62
1.4. <i>Sansueña</i> e o mito de Espanha.....	74
1.5. Entre luz e sombra: a viagem como transcendência.....	98
1.6. A espera como lugar.....	109

SEGUNDA PARTE:

EMILIO PRADOS – *LA PIEDRA ESCRITA* (1959-1961)

2. UM EVANGELHO DO EXÍLIO.....	123
2.1. <i>Hora de nacer</i> : o sacramento do batismo entre os discursos apocalíptico e teosófico.....	152
2.2. Duas profecias: «CANTO DE FRONTERA» e <i>Un gallo canta en la ciudad</i>	200
2.3. <i>La piedra escrita a la altura de las circunstancias</i>	212

TERCEIRA PARTE:
MAX AUB – *ANTOLOGÍA TRADUCIDA* (1963-1971)

3. UMA HISTÓRIA DE EXÍLIOS.....	225
3.1. O anonimato, a experiência da guerra e a língua do desterro.....	254
3.2. Alteridade traduzida: o testemunho da história como transmissão da herança.....	284
4. CONCLUSÕES.....	307
5. BIBLIOGRAFIA.....	314

AGRADECIMENTOS

À Profa. Dra. Valeria de Marco, pela orientação segura, o apoio constante, sua paciência e compreensão nos momentos difíceis, pela amizade carinhosa e a generosidade por tantos ensinamentos.

À Profa. Dra. Margareth Santos, pelas observações quando do Exame de Qualificação, pelo diálogo que tanto tem contribuído, desde o mestrado, para o amadurecimento e para a construção de um olhar que a leitura de poesia exige, pela sua amizade e pelo seu apoio.

Ao Prof. Dr. Murilo Marcondes de Moura, pela leitura crítica e atenta, cujos apontamentos feitos no Exame de Qualificação foram importantíssimos na feitura desta tese.

Agradeço a inestimável ajuda de Mayra Carvalho e Solange Munhoz pela leitura da tese, apontando problemas e sugestões.

À Regina Celi Sant'Anna, chefe do Serviço de Pós-Graduação da FFLCH, pela solicitude e amizade de sempre.

A todos os colegas da FFLCH, pelo convívio no intercâmbio de ideias e dúvidas tão rico para o pensamento e para o espírito.

Aos funcionários do DLM e da Biblioteca Florestan Fernandes.

À CAPES, pela bolsa concedida durante o período de pesquisa.

TRES POEMAS

1

Deja los lirios, cielos, vanidades
de la utilería de vaguedades.
Gloria de la materia necesaria,
¡oh, absoluto unánime en un cuerpo:
infinita pleamar en un segundo,
vientre elemental, muslo concreto!

2

La realidad no tiene realidad
la realidad es el deseo
hace el deseo la realidad
real la realidad torna el deseo
el deseo es la realidad
vuelve la realidad sueño el deseo
realidad o deseo del sueño
sueño es la realidad del deseo
y deseo la realidad del sueño
deseo sueño realidad espejo
de Narciso trifásico en su infierno.

3

La muerte se suicida en mí todos los días.
Tú lo sabes, y cuando yo me muera
viviré mi vida,
como un príncipe de hiedra
sobre la torre abolida.

Luiz Cardoza y Aragón

TRÊS POETAS E TRÊS TEMPOS DO EXÍLIO ESPANHOL DE 1939

— Luis Cernuda, Emilio Prados e Max Aub —

RESUMO

FORNERÓN, I. M. *Três poetas e três tempos do exílio espanhol de 1939: Luis Cernuda, Emilio Prados e Max Aub*. 245 f. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2015.

Este trabalho se debruça sobre a poesia do exílio republicano espanhol de 1939. A pesquisa procura demonstrar que o tempo de duração do exílio é fator preponderante para a leitura de uma produção poética ampla e dispersa. Desse modo, seu enfoque central trata de investigar como essa poética exilada assimilou e ressignificou as três décadas de exílio, reconstruindo a identidade de seus autores. O corpus é composto por livros de inflexão da obra de três autores: Luis Cernuda (*Vivir sin estar viviendo*, 1944-1949), Emilio Prados (*La piedra escrita*, 1959-1961) e Max Aub (*Antología traducida*, 1963-1971).

Palavras-chave: exílio espanhol de 1939, *Vivir sin estar viviendo* de Luis Cernuda, *La piedra escrita* de Emilio Prados, *Antología traducida* de Max Aub.

RESUMEN

FORNERÓN, I. M. Tres poetas y tres tiempos del exilio español de 1939: *Luis Cernuda, Emilio Prados y Max Aub*. 245 f. Tesis (Doctorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2015.

Este trabajo se dedica a la poesía del exilio republicano español de 1939. La investigación busca demostrar que el tiempo de duración del exilio es un factor importante para la lectura de una producción poética amplia y dispersa. Su orientación principal es analizar cómo esa poética exiliada asimiló y resignificó las tres décadas de exilio, de manera a reconstruir la identidad de sus autores. El corpus se compone de libros de inflexión en la obra de tres autores: Luis Cernuda (*Vivir sin estar viviendo*, 1944-1949), Emilio Prados (*La piedra escrita*, 1959-1961) y Max Aub (*Antología traducida*, 1963-1971).

Palabras clave: Exilio español de 1939; *Vivir sin estar viviendo* de Luis Cernuda; *La piedra escrita* de Emilio Prados; *Antología traducida* de Max Aub.

ABSTRACT

FORNERÓN, I. M. **Three poets and three periods of the 1939 Spanish exile: *Luis Cernuda, Emilio Prados and Max Aub*.** 245 f. Thesis (Doctorate) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2015.

The present study examines the 1939 Spanish Republican exile poetry. The investigation aims to demonstrate that the time the exile lasted is a fundamental aspect when reading such a widespread poetic production. Thus, the focus is on analyzing in which way this exiled poetry incorporated and resignified the three decades of exile, reconstructing the authors' identity. Critical books in three authors' works compose the corpus: Luis Cernuda (*Vivir sin estar viviendo*, 1944-1949), Emilio Prados (*La piedra escrita*, 1959-1961) and Max Aub (*Antología traducida*, 1963-1971).

Keywords: 1939 Spanish exile; Luis Cernuda's *Vivir sin estar viviendo*; Emilio Prados' *La piedra escrita*; Max Aub's *Antología traducida*.

TRÊS POETAS E TRÊS TEMPOS DO EXÍLIO ESPANHOL DE 1939

— Luis Cernuda, Emilio Prados e Max Aub —

APRESENTAÇÃO

Em 2010, no Grand Palais, em Paris, durante o *Monumenta 2010*¹, Christian Boltanski, artista plástico francês, expôs sua obra chamada *Personnes*². Tratava-se de uma instalação gigantesca, que ocupava boa parte dos 40.000 m² do referido edifício histórico, e era composta basicamente por roupas, muitas roupas. Elas estavam dispostas predominantemente de duas maneiras: uma em retângulos e outra num amontoado que ultrapassava os 25m de altura, invocando memórias que certamente todos nós temos, mas que estão de tal forma misturadas aos nossos sentidos que não sabemos se são memórias reais — um passado propriamente experimentado — ou alucinações e coisas imaginadas. A princípio, o que se nos impõe é uma sensação incômoda diante de uma

¹ *Monumenta* é uma ação do Ministério da Cultura do governo francês que, desde 2007, convida

² A referida exposição está em alguns documentários e vídeos. Entre eles, destacamos o seguinte: <https://www.youtube.com/watch?v=SXND1GZdBzM> Página consultada em dezembro de 2014.

representação que não conseguimos apreender. Próxima do sonho, mas de um sonho ruim, aquele conjunto de porções sufocantes de roupas chega a nos pinçar e a nos comandar como fantoches, sendo mesmo difícil nos desvencilharmos dessa espécie de labirinto no qual entramos com ingenuidade fatal.

A estranha beleza das cores das roupas e seus braços e pernas abandonados, escancarando seus últimos gestos e movimentos, revelavam uma escultura de sensibilidade incomum, talvez de um susto, talvez de um último instante, ao mesmo tempo em que também se colocavam, a seu modo, no esteio daquelas marcas indelévels de animais e mãos desenhadas nas rochas das cavernas pré-históricas como testemunhos que edificam nossa interrogação.

De uma grande interrogação, também, parecia ser constituído o enorme gancho de um guindaste adaptado sobre a grande montanha de calças, blusas, lenços, boinas e toda sorte de vestimentas. Em repetidos e ininterruptos ciclos o guindaste desce, pinça um punhado de roupas, sobe e lá do alto despeja as mesmas roupas pinçadas sobre a mesma montanha. A cena poderia nos lembrar, a princípio, o duro suplício de Tântalo, condenado a despender sua força inutilmente e por toda a eternidade. No entanto, mais do que isso, a imagem é interrogativa porque confronta com a nossa principal condição de seres pensantes, como se a própria indiferença do tempo e da história fosse nos soterrando em perguntas.

Para completar, havia uma extensa parede toda revestida com placas quadradas de metal e enferrujadas, cada uma delas com um número, invocando desde caixas de correspondência abandonadas até ossuários

comuns em muitos cemitérios. A partir daí, o jogo narrativo nos leva ao nome da instalação — *Personnes* — e podemos constatar que não há nenhum nome escrito ou citado nessa imensa obra que Boltanski nos apresenta. Temos que nos haver com os vestígios aí disponíveis de imagens e sons cuja inevitabilidade nos traz aquele silêncio tão próprio de tudo aquilo que não pode ser nomeado. Estamos, de fato, diante do que podemos chamar de “ruínas reconstruídas”, uma obra artística que procura representar, e também ser, o testemunho de algo extremo.

Nesse ponto e, ainda que a referência principal de Boltanski seja o Holocausto, o contínuo movimento do gancho do guindaste parece corresponder à memória que nos obriga a contar, uma a uma, as histórias que conhecemos para pensar em todas as outras que desconhecemos. Nesse sentido, estando dentro da instalação de Boltanski, tudo o que vimos e ouvimos até então parece nos sugerir um convite para que “vistamos” aquelas roupas e que troquemos nossos nomes pelos números nos ossuários, nossos nomes ou mesmo o número da nossa casa, a fim de encarar a história coletiva também como história pessoal, já que as roupas dessa forma expostas sugerem, mais do que a nudez de corpos seviciados, a nudez dos nossos atos, nossas omissões e as consequências de ambos. *“Em uma guerra não se matam milhares de pessoas. Mata-se alguém que adora espagete, outro que é gay, outro que tem uma namorada. Uma acumulação de pequenas memórias”*. Nessa declaração do artista temos a reiteração da razão de suas escolhas formais na construção da sua obra *Personnes*: ao invés de invocar a guerra e seus desastres por meio de armamentos, cenas de tortura, grandes combates, heróis ou carrascos,

preferiu o íntimo das nossas vestimentas e, ao amontoá-las, mostra a história como uma montanha de violados. A memória da história é, sim, uma acumulação de pequenas memórias. Talvez, por isso, *Personnes* nos traz uma respiração difícil e a reconstrução de um olhar que nos situa diante dos rumos da experiência humana, principalmente nessa época em que os destroços da modernidade podem embaralhar a nossa própria travessia.

Trazemos aqui essa exposição por algumas razões. Entre outras, porque ela é, na sua forma de instalação artística, o que corresponde, no universo da literatura, a uma antologia poética: uma leitura que procura abarcar o imprescindível de uma determinada trajetória literária. Ao agrupar os “pedaços” desse imprescindível espera-se encontrar, mesmo sob a instabilidade transfiguradora do tempo, o corpo da obra e o rosto do poeta e, ao reconhecê-los, construir o nosso olhar para entender uma ação, um tempo e um espaço contemporâneos a nós ou não.

Nossa tese nasce desse ponto de partida: a leitura de antologias dos poetas do exílio republicano espanhol de 1939³, tarefa que nos imprimiu percepções muito semelhantes às experimentadas pela instalação de Boltanski. Claro, todas essas antologias estão, por assim dizer, ancoradas sob a égide do exílio que esses poetas amargaram. No entanto, o que pode parecer um ponto seguro de análise, revela-se muito mais amplo e movediço,

³ James Valender y Gabriel Rojo Leyva. *Poetas del exilio español. Una antología*. México: Colegio de México, 2006. A edição da antologia organizada por James Valender e Gabriel Rojo Leyva tornou-se a referência principal entre as antologias que consultamos. Isso se deve principalmente a dois fatores. Por ser uma publicação de 2006 tem essa evidente vantagem cronológica que permite abarcar, inclusive, poetas que por motivos vários não foram contemplados em antologias precedentes. Além disso, serve-se de um distanciamento seletivo e analítico que as demais antologias, feitas inclusive por exilados, evidentemente não possuíam. Considere-se ainda que apresenta uma excelente introdução, na verdade um importante e breve histórico sobre as antologias que se levaram a cabo.

uma vez que a complexidade do exílio republicano espanhol produziu uma quantidade grande de testemunhos, narrativas que, de uma forma geral, censurada ou não⁴, se debruçam sobre a ruptura irreparável que a guerra civil espanhola e seus desdobramentos produziram, tais como o exílio e a reconstrução de identidade. Ainda, por se tratar de um exílio que durou décadas, isso implica numa extensa memória que abrange mais de uma geração que, imersas nesse tempo, construíram suas experiências e edificaram seus discursos.

Não menos pertinente é a geografia dessa dispersão que se objetiva inicialmente em dois grupos, a saber, os exilados propriamente ditos que saíram da Espanha, durante e ao fim do conflito da guerra civil espanhola, e um outro grupo que permaneceu no país e que sofreu o que chamamos de exílio interior.⁵

Portanto, a questão central da nossa tese está em como ler essa produção poética exilada, como enfrentar essa dispersão a fim de saber se há nela o que podemos chamar de um espírito de uma poesia ao longo do tempo desse extenso exílio. Sendo assim, e tendo em vista o histórico errante do desterro desses autores, escolhemos tratar do tempo do exílio, investigar como esse mesmo tempo exilado foi construído na obra desses

⁴ É preciso considerar que sobre os poetas do exílio pesou pelo menos uma forma dupla de censura. A primeira, de ordem política e estatal, corresponde ao período da ditadura franquista e, a segunda, como consequência da primeira, pelas próprias mãos dos poetas, uma vez que se autocensuravam para terem seus textos publicados numa Espanha em tais circunstâncias. O que não impediu, ao contrário, que produzissem ininterruptamente, já que a poesia, e a escrita de um modo geral é, antes de tudo, esse ter para onde ir. Cabe acrescentar, ainda, que a poesia quase sempre teve um público leitor reduzido, e isso se acentua em terras estrangeiras, mesmo aquelas que partilham um idioma. Juntos, exílio e censura, formam essa arma de duplo corte que a escrita do exílio enfrentou constantemente.

⁵ A expressão *exilio interior* foi cunhada pelo escritor Miguel Salabert, em 1958, em um artigo do jornal L'Express, em que tratava do silenciamento a que estavam sujeitos não só os intelectuais espanhóis que viviam sob o franquismo, mas também qualquer discurso opositor ao regime.

poetas. Ao investigar como o tempo do exílio percorre suas obras, como é assimilado e ressignificado, podemos, ainda, verificar se as obras que trazemos para tratar dessa questão correspondem a um entendimento maior não apenas da poesia exilada desse período, mas também, por consequência, procurar entender esse grupo de poetas para além da etiqueta de Geração de 27⁶, uma vez que essa geração não teve seu lugar apenas

⁶ A expressão, ou mesmo conceito, *Generación del 27*, foi cunhada em referência à ocasião em que um grupo de poetas espanhóis num evento organizado por José María Romero Martínez, em 1927, no Ateneu de Sevilha, homenageava o poeta Luis de Góngora no terceiro centenário de sua morte. No entanto, tal expressão implica numa leitura limitada do grupo de poetas que participou dessa homenagem, tanto por uma questão cronológica como por uma questão histórica. Com vistas a ampliar essa noção, a nosso ver, redutora do que essa geração representou e representa, é pertinente dialogar com um breve ensaio sobre o assunto, de autoria de María Zambrano. O ensaio, intitulado *Acerca de la Generación del 27*, escrito em 1977, procura evidenciar as contrariedades e enganos que resultam sempre quando se procura amenizar a instabilidade e a turbulência tão próprias do movimento e desenvolvimento da história com o objetivo de arregimentar um todo com fins de catalogação, comprometendo em muito uma apreensão crítica e necessária: *¿Es que es una sola la Generación del 27? Creo [...] que el 27 marca algo así como la cumbre afilada de un momento histórico, un despertar y un ponerse en marcha no sólo de la poesía misma —¿en España solamente?— en sus hacedores, sino en el modo de recibirla los necesitados de ella, poetas a su modo. Y esto último, sí, bien lo supieron los poetas que por virtud de varias causas aparecen como protagonistas de la generación del 27. Y por otros que no aparecen y lo son igualmente. ¿Dónde empieza y acaba la generación del 27? No he visto señalados estos confines con precisión cuando de ella se habla. Mas desde el punto de vista aquí apuntado tendría yo que preguntarme: ¿cuál es el momento histórico del 27 y por qué está señalada su manifestación? En lo que hace al «hecho», pues que alguno siempre ha de haber, está señalado y sin discusión admitido: el homenaje a Góngora. Admitámoslo pues. Mas no sin señalar que a últimos del 26 apareció en Málaga la revista Litoral fundada por Emilio Prados y por Manuel Altolaguirre, los dos casi olvidados. Su actual aparición nada tiene que ver con la atención prestada a la generación del 27. [...] El significado del homenaje a Góngora, y no al de las Letrillas y Romances precisamente, sino sobre todo al de sus Soledades, es bien patente. Se trata de la liberación de la poesía. De que apareciese ella, la poesía misma con su presencia total: luminosa y oscura y fuente escondida que se derrama inagotable por cauce imprevisible en laberintos que aprisionan dando libertad. Laberintos también de astros y constelaciones que se entremezclan con la tierra de la que hacen su casa. Se venía preparando ya, como se sabe, Juan Ramón Jiménez «sacrificado». Machado, con su pensamiento. Y esa «sombra» que desde el Romanticismo alumbra: Augusto Ferrán, Bécquer, la sin par Rosalía, aunque no se les tuvieran presentes como tampoco a Miguel de Unamuno, poeta ante todo, estaban ahí. Juan Ramón Jiménez, padre inmediato y, por tanto, inevitablemente combatido. [...] Presencias las había bien diversas hasta las lejanas, como la de León Felipe, con su «Oración de caminante», guía del exilio en acecho. Y rezo callado de un José Bergamín que acabó ofreciendo en Cruz y Raya recinto y aire cálido a poetas como Miguel Hernández y que no por azar, en la víspera de la tragedia histórica, recibió el manuscrito de Poeta en Nueva York, publicado luego en el exilio. [...] Y esta presencia del poeta en cuanto tal en la vida —en la historia— por fuerza tenía que dar, en esta historia todavía sacrificial, su «víctima» de sacrificio, sus corderos sellados y que sella por*

nesse período da forma como nos apresentam os manuais de literatura, como se essa geração tivesse desaparecido sem representar mais nada além de uma breve citação e nota de rodapé na historiografia da poesia espanhola.

O exílio republicano espanhol atravessa mais de três décadas. Como esse tempo, ou melhor, como um olhar detido sobre esse tempo do exílio pode nos dar um elo na leitura da poesia exilada? Essa interrogação nos encaminhou à escolha das obras aqui estudadas, direcionada pelo que acreditamos ser o espaço da sua constituição, ou mesmo formação, que se dá, a nosso ver, em três momentos ou três tempos.

O primeiro momento corresponde à sensação, e também ao desejo dos desterrados, de que o exílio que enfrentam, assim como toda adversidade que dele decorre, é transitório. Essa noção de exílio provisório é alimentada sobretudo pelo conflito subsequente, a Segunda Guerra Mundial. O exílio é espera; é certeza de que a vitória do Aliados sobre os nazi-fascistas implicaria na reparação dessa condição de sombras em que os exilados viviam. É preciso constatar, por exemplo, que para muitos deles, sobretudo os que partiram para a França, a Segunda Guerra Mundial foi encarada como uma espécie de continuidade do resultado desastroso da guerra civil espanhola, levando-os à participação direta no conflito mundial. O

todos: Federico García Lorca en su muerte cruenta, Miguel Hernández en su interminable, oscura agonía. Y los olvidados en los repliegues de cárceles frías y en los desiertos de los muchos exilios. ¿Dejarán de pertenecerle, si de la «generación del 27» se habla, Miguél Hernández y José Herrera Petere que acaba de morir en exilio, y Juan Rejano, y tantos otros cuya voz sería bueno se rescatara o volviera a sonar? [...] Y, por último, ¿será necesario señalar que este momento histórico y por tanto esta generación con sus predecesores, padres en verdad, y con sus consecuentes, es el de la República, la del 14 de abril de 1931, se entiende? ZAMBRANO, María. Algunos lugares de la poesía. Trotta: Madrid, 2007; pp. 160-162.

capítulo *La guerra inacabada*⁷, do livro *La guerra civil española*, de Antony Beevor, é bem esclarecedor nesse sentido, ao trazer com detalhes as organizações formadas pelos exilados espanhóis que combateram o nazifascismo durante a Segunda Guerra. Nesse primeiro tempo do exílio, a poesia se configura como imersão sem trégua no sentido mais amplo em que o exílio se configura na tríade homem-pensamento-poesia em profundidade. Essa imersão é um acúmulo de noções que procuram, e necessitam, dar conta do presente. À imagem baudelairiana⁸, por exemplo, do poeta como

⁷ BEEVOR, Antony. *La guerra civil española. La guerra inacabada*. Crítica: Barcelona, 2013, pp. 659-660: *Para muchos republicanos españoles, sobre todo los que estaban en Francia, la segunda guerra mundial había sido una continuación, igualmente dura, de la guerra civil. Cuando tras la drôle de guerre, Francia se encontró de pronto ante lo que Marc Bloch llamó «la extraña derrota», muchos refugiados republicanos no dudaron en alistarse para luchar contra el enemigo común. Uno de los cuerpos que acogió más voluntarios españoles (1.000 sobre 2.500) fue la 13a. Media Brigada de la Legión Extranjera, formada en Sidi Bel Abbes, que combatió en Narvik, pero también lo hicieron otras muchas unidades que, con españoles en sus filas, combatieron en el norte de África, en Eritrea, en Palestina, en Italia, en Alsacia, y llegaron a Berchtesgaden en mayo de 1945. Una compañía de republicanos españoles combatió en la fase final de la batalla de Creta a las órdenes del coronel Robert Laycock. Procedentes de los cuerpos de África, muchos españoles coincidieron en la 2a. División Blindada del general Leclerc y fueron reagrupados en el Tercer Batallón de Marcha del Chad. La novena compañía, al mando del capitán Raymond Dronne, fue de predominio español y la mandaban oficiales de la República. Fueron los primeros que llegaron al Hôtel de Ville de París, durante la noche del 23 al 24 de agosto de 1944, cabalgando en tanques que llevaban los nombres de Madrid, Guadalajara, Teruel, Ebro, Guernica o Don Quijote. Muchos soldados españoles cayeron presos durante los primeros días de la guerra y fueron deportados a los campos de la muerte alemanes. Antes de ello, sin embargo, los alemanes los utilizaron para trabajar en fortificaciones por medio de la organización «Todt», que los sometió a un régimen de dura disciplina militar, les hizo vivir en campos de concentración y no les pagó salario alguno. A Mauthausen llegaron unos 7.200 republicanos a los que se obligó a llevar en su uniforme de presidiarios un paradójico triángulo azul, siendo como eran los rotsparnier. Allí murieron cerca de 5.000. Pero también hubo abundantes presos españoles en Dachau, Buchenwald, Bergen-Belsen, Sachsenhausen-Oranienburg y Auschwitz.*

⁸ L' ALBATROS. *Souvent, pour s'amuser, les hommes d'équipage / Prennent des albatros, vastes oiseaux des mers, / Qui suivent, indolents compagnons de voyage, / Le navire glissant sur les gouffres amers. // A peine les ont-ils déposés sur les planches, / Que ces rois de l'azur, maladroits et honteux, / Laissent piteusement leurs grandes ailes blanches / Comme des avirons traîner à côté d'eux. // Ce voyageur ailé, comme il est gauche et veule! / Lui, naguère si beau, qu'il est comique et laid! / L'un agace son bec avec un brûle-gueule, / L'autre mime, en boitant, l'infirme qui volait! // Le Poète est semblable au prince des nuées / Qui hante la tempête et se rit de l'archer; / Exilé sur le sol au milieu des huées, / Ses ailes de géant l'empêchent de marcher.* O ALBATROZ. *Às vezes, por prazer, os homens da equipagem / Pegam um albatroz, imensa ave dos mares, / Que acompanha, indolente parceiro de viagem, / O navio a singrar por glaucos patamares. // Tão logo o estendem*

um sempre exilado e desajeitado albatroz acrescentam-se agora outras condenações, mais reais e urgentes, contrárias a qualquer passo resignado. Curiosamente, essa primeira década do exílio, da forma como foi encarada e vivida pelos poetas representa muito bem essa figura que apreende o real como a totalidade dos tempos. Trata-se de uma ampla reconstrução para quem perdeu tanto. Tal reação é muito similar à condição do poeta como entendia Shelley, e que podemos verificar no seu famoso ensaio *Uma defesa da poesia*⁹, no qual o poeta, por encampar o ser criador, precisa fazer valer como nunca sua consciência e voz, agora diante da destruição e do banimento.

O próprio ato de pensar é, de certa forma, encaminhado por uma situação de exílio, talvez voluntário, mas sempre condicionado pela escolha de uma liberdade ironicamente contraditória. Já a condição política que torna esse exílio forçado sob pena de aniquilamento fez com que essa geração encarnasse uma multiplicidade de papéis que muitos já desenvolviam e que

sobre as tábuas do convés, / O monarca do azul, canhestro e envergonhado, / Deixa pender, qual par de remos junto aos pés, / As asas em que fulge um branco imaculado. // Antes tão belo, como é feio na desgraça / Esse viajante agora flácido e acanhado! / Um, com o cachimbo, lhe enche o bico de fumaça, / Outro, a coxear, imita o enfermo outrora alado! // O Poeta se compara ao príncipe da altura / Que enfrenta os vendavais e ri da seta no ar; / Exilado no chão, em meio à turba obscura, / As asas de gigante impendem-no de andar. BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Tradução de Ivan Junqueira. Nova Fronteira: Rio de Janeiro, 2006, pp. 123-124.

⁹ [...] e ser um poeta é apreender o real e o belo, em uma palavra, o bem que existe na relação, subsistindo, primeiro entre a existência e a percepção e a expressão. Toda linguagem original, próxima de sua fonte, é, em si mesma, o caos de um poema cíclico: a abundância do léxico e as distinções da gramática são trabalhos de uma era posterior e constituem simplesmente o catálogo e a forma das criações da poesia. Mas os poetas, ou aqueles que imaginam e expressam essa ordem indestrutível, não são apenas os autores da linguagem e da música, da dança, da arquitetura, da escultura e da pintura; eles são os instituidores das leis, e os fundadores da sociedade civil, e os inventores das artimanhas da vida, e os professores, que levam a certa proximidade com o belo e o real aquela parcial apreensão das atividades do mundo invisível que é chamado de religião. Daí que todas as religiões são alegóricas ou suscetíveis de alegorias e, como Jano, têm uma dupla face de falsidade e verdade. Os poetas, conforme as circunstâncias da época e da nação em que surgem, eram chamados, nas primeiras épocas do mundo, de legisladores ou profetas: um poeta, essencialmente, contém e une os dois personagens. Percy Bysshe Shelley. *Uma defesa da poesia e outros ensaios*. Landmark: São Paulo, 2008; pp. 81-82.

agora era condição básica de sobrevivência. Essa multiplicidade de papéis corresponde a um traço comum dessa geração do exílio republicano, e ela se constitui basicamente pelo amplo exercício de atividades que vão da escrita de poesia à crítica literária, do ofício de impressor de revistas e livros ao exercício da docência, da participação em programas educacionais e culturais da República à ocupação de cargos diplomáticos. Enfim, o que partiu para o exílio, além de mulheres, homens e crianças, cidadãos comuns, foi também um imenso projeto político-pedagógico-cultural que na sua primeira década de desterro assimila o não-lugar por meio de estudos, traduções, intensa troca de correspondência e o desenvolvimento de uma percepção cada vez mais contemplativa e meditativa. Nada é alheio nessa absorção aguçada do mundo estrangeiro. Esse primeiro tempo do exílio em que os extremos se conjugam em profundidade é também conduzido, como já dissemos, por uma esperança de retorno à pátria, e essa ausência que se julgava provisória se destina a reconstruir as noções próprias de tempo, lugar, país, criação, pensamento, morte e toda a gama de conceitos e expressões que, ao lado da nossa experiência cotidiana, são as ferramentas de base da reflexão.

Para tratar desse primeiro tempo do exílio caracterizado por essa busca e por essa restituição filosófica ante o sem-sentido do aniquilamento iminente, escolhemos a obra *Vivir sin estar viviendo*, de Luis Cernuda.

Como já vínhamos de uma pesquisa sobre a obra do poeta sevilhano¹⁰, e acompanhando seu percurso de exílios sucessivos¹¹, o referido

¹⁰ FORNERON, Ivan Martucci. *Etopeyas de Luis Cernuda: presença e condução do mito em Desolación de la quimera*. Dissertação de mestrado sob orientação da prof. Valeria de Marco. FFLCH: USP, 2010.

poemário pareceu-nos o mais representativo para abordar o caminho emaranhado que a poesia do exílio republicano trilhou na sua primeira década.

Escrito entre 1944-1949, *Vivir sin estar viviendo*¹² é o nono livro de poesia de Luis Cernuda. Sua data de composição é significativa porque corresponde a duas geografias do exílio do autor: a primeira na Grã-Bretanha e, a segunda, a partir de 1947, nos Estados Unidos. O período inglês se traduz na formação do poeta com as leituras que vinha empreendendo, desde o tempo passado na Escócia, em 1939, de autores como Browning, Keats, Blake, Shakespeare, bem como dos pré-socráticos. Somados os exercícios de tradução, também do alemão, como por exemplo Hölderlin, sua poesia aprofunda um caminho que já se observava em sua obra, evidenciando um caráter meditativo com diálogos de cunho filosófico, ampliando suas referências e estabelecendo relações cada vez mais abrangentes. As funções do poeta, ou o seu lugar, se podemos chamar assim, situam-se entre ser homem, coisa, objeto e personagem. O poema de abertura de *VSEV*, na verdade um quarteto, dá a dimensão do discurso do poeta nesse sentido ao tratar de amor, desolação, morte e renascimento por meio de uma memória que se restitui ao irmanar-se nos fenômenos do mundo, nas estações do ano e nos sentidos do corpo: luz e sombra se

¹¹ O poeta sevillhano Luis Cernuda (1902-1963), a partir de 1938, inicia seu exílio em Paris, depois Surrey e Londres, mais adiante em Glasgow e novamente em Londres, onde permanece até 1947, quando deixa a Inglaterra com destino a Nova York. Nos EUA, começa a lecionar em Massachusetts. Estando definitivamente no México a partir de 1952, ministra cursos de verão em Los Angeles e São Francisco, Califórnia, em 1960 e 1962, respectivamente. Morre na cidade do México, em novembro de 1963.

¹² Para esta tese nos servimos da seguinte edição: Luis Cernuda. *Poesía completa*. Edición a cargo de Derek Harris y Luis Maristany. Siruela: Madrid, 2005. Doravante usaremos a abreviação *VSEV* para nos referir a *Vivir sin estar viviendo*.

revezam no espelho da palavra e constroem o pensamento que reflete os elementos, seja o fogo ou a chuva fina, e procura dar ao sentimento uma inusitada geografia.

O livro trata de uma renomeação das coisas e seres que ao poeta são caros, bem como de ausências e presenças que o constituem por meio de desejos, memória e percepção. Assim, o que é, ou pode ser, uma data, um som, um vento, um amigo, a alma ou um nome assumem, diante de um mundo que se esfacela pela vida e pela morte, o caráter de pequenos monumentos que também se assemelham a artefatos de pelo menos duas procedências: dos escombros em que são recuperados e que agora são lapidados e documentados pelo poeta e, também, das leituras que leva a cabo nesse período. O título *Vivir sin estar viviendo* sugere o evidente, viver a vida pela perda, pelo que falta, viver como um oco, em estado de ausência e de vazio. No entanto, à medida que convivemos com os poemas, percebemos claramente o peso dessa ironia, pois ao constatar a ruína, a possibilidade diante de si é imensa, já que mostra o absurdo fértil que a constatação do não-viver suscita, impondo ao poeta uma espécie de contradição entre sonho e vigília com a qual ele transforma em entendimento aquilo que poderia aniquilá-lo. Quando vive sem viver, torna-se dono da vida como a morte: *Cuando seguir cansa/ Entonces eres dueño en lo que vale*¹³; desse modo sorri, despreza e deseja essas forças que o convocam e também o disputam.

Vivir sin estar viviendo são poemas entre dois continentes, e por isso trata constantemente de água e terra, construindo sua poesia também

¹³ CERNUDA, Luis. *Op. cit., Para estar contigo*, p. 426.

no reconhecimento dessas forças abarcam o mundo. Ao mesmo tempo em que o retorno à pátria ainda é desejado e visto como possibilidade real, a formação pela leitura e pelo preparo de conferências e aulas vai amadurecendo e dando consistência ao Cernuda crítico que, com a prática de traduções, são atividades que arrematam a reconstrução de uma identidade diáfana capaz de atravessar os *fogs* londrinos com nitidez. O poeta não é uma sombra qualquer, perdida irremediavelmente num lamento imobilizador no inferno dantesco, como poderia sugerir o *Vivir sin estar viviendo* semelhante às sombras-personagens da Divina Comédia. É, antes, uma sombra resguardada redesenhando seu corpo e lugar no mundo. É como um enfrentamento espelhado na experiência que busca o tão raro equilíbrio: não há mais morte no exílio do poeta do que na Espanha que morreu¹⁴.

O epigrama X:82 de Paladas de Alexandria¹⁵, poeta lido por Cernuda, possivelmente traduz melhor esse sentimento — *vivir sin estar viviendo* — que acompanhou não apenas o poeta espanhol, mas também toda sua geração: “Acaso estamos mortos e só aparentamos / estar vivos, nós gregos caídos em desgraça, / que imaginamos a vida semelhante a um sonho, / ou estamos vivos e foi a vida que morreu?”

¹⁴ A ideia da morte de Espanha está construída com muita contundência no poema *Impresión de destierro*, pertencente ao poemário *Las nubes*, livro composto durante os anos da guerra civil espanhola. O poema, escrito em oitavas de seis estrofes, compõe um cenário predominantemente de cor cinza (*igual que el iris de una perla enferma*; Cernuda, *op. cit.*, p. 294, v. 8) para tratar da memória de algo ocorrido há um ano, memória essa que foi despertada ao ouvir a palavra Espanha. O poema todo é o relato de um sonho que agora o poeta relembra. Povoado por sussurros, coisas abandonadas e puídas, desenha cenas de aparições fantasmagóricas. Nos versos 43-44 podemos ler: «¿España? Un nombre. España ha muerto.»

¹⁵ Paladas de Alexandria. *Epigramas*. Seleção, tradução, introdução e notas de José Paulo Paes. São Paulo: Nova Alexandria, 1992, pp. 70-71.

No segundo tempo do exílio republicano espanhol, os anos da década de 1950, nota-se a percepção inequívoca de que a ideia inicial do desterro provisório dá lugar à certeza de um longo exílio. Desde o desfecho da guerra civil, marcada também por uma vergonhosa política de não intervenção¹⁶, a esperança construída pelo avanço das Forças Aliadas das quais muitos republicanos espanhóis do exílio tomaram parte, viu-se novamente traída pela nova reconfiguração mundial e o novo alinhamento de forças: as prioridades de suas diretrizes políticas¹⁷ transformam em

¹⁶ Beevor. *Op. cit.*, pp. 679-680: *Tampoco debe sorprendernos que la política de no intervención haya generado tanta pasión y tantos agravios éticos. Para los republicanos era impensable que al gobierno legítimamente elegido de un país no se le permitiera comprar armas para defenderse. Qué duda cabe de que la hipócrita política de no intervención estaba destinada al fracaso, por mucho que el Comité de Londres, que incluía a las tres mayores potencias intervencionistas, Alemania, Italia y la Unión Soviética, pretendiera otra cosa. Es comprensible que el gobierno británico haya sido el objeto de mayor resentimiento, porque, si bien es cierto que no propuso oficialmente la política de no intervención, su mano estaba tras ella. Se ha dicho que los motivos que tuvieron para actuar así los dos primeros ministros de la época, Baldwin y Chamberlain, y los dos ministros de Exteriores, Eden y Halifax, tenían que ver con un acuerdo conservador para apoyar a Franco. Aunque eso sea plausible, si tenemos en cuenta sus relaciones y sus inclinaciones personales, no debe de ser totalmente cierto. Ninguno de ellos tenía simpatías por la naturaleza izquierdista, y no digamos ya revolucionaria, de la España republicana, y es verdad que durante los primeros días de la guerra hubiesen preferido una rápida victoria de los nacionales antes de que triunfara lo que veía como un despeñadero hacia los horrores del bolchevismo. Pero lo que de veras les preocupaba era otra cosa. Les desagradaba tanto una España controlada por la Alemania nazi o por la Italia fascista, principal rival de Gran Bretaña en el Mediterráneo, como una España entregada a la influencia soviética. Sobre todo, les angustiaba la idea de que la conflagración española pudiera convertirse en otro Sarajevo y diera lugar a una imparable serie de implicaciones que llevara a otra guerra europea. Pero el Foreign Office británico adoptaba con marrullería el alto papel de policía internacional, cuando la realidad es que se estaba preparando secretamente para sacrificar al pueblo español, como haría hecho con el pueblo checo en 1938. Hay que considerar también los resultados efectivos de la política de no intervención, que impidió que la República comprara armas abiertamente. Lo que los republicanos necesitaban, sobre todo, era aviones, tanques y armas automáticas. [...] Probablemente el único país capaz de satisfacer sus necesidades, dejando aparte la Unión Soviética, era Estados Unidos. Es posible que el acuerdo de no intervención influyera tanto en Roosevelt como en Cordell Hull, pero quien llevó al Congreso a bloquear el suministro de armas a la República fue el lobby católico. De modo que, aparte de unas pocas compras de aviones, fusiles y munición mexicanos, y ametralladoras checoslovacas adquiridas de forma privada, la República, aunque no hubiera existido el Comité de No Intervención, no tenía alternativa al monopolio soviético de suministro de armas.*

¹⁷ Beevor, *idem*, pp. 656-657: *El 4 de noviembre de 1944 Franco concedió una entrevista a la United Press en la que aseguró que España nunca había sido fascista ni nacionalsocialista y que no tenía ninguna alianza con las potencias del Eje. Hasta el mismísimo Hitler, cuando se enteró de*

ingenuidade qualquer consideração de retorno a Espanha. É no quadro da Guerra Fria que qualquer esperança de retorno é enterrada definitivamente. O governo espanhol, agora aliado às políticas econômicas dos Estados Unidos garante uma segunda Não-Intervenção ao ceder território para as bases militares norte-americanas em troca de apoio econômico e diplomático. A chamada abertura, ainda que gradual, é somente econômica, ao passo que uma forte censura continua impedindo qualquer manifestação significativa dissidente do regime, e os poucos que se arriscam a voltar ao país, amargam o silêncio e quase anonimato de um exílio interior não menos cruel. Ainda assim, e por isso mesmo, é preciso continuar combatendo, uma vez que no universo de uma decepção de tal gravidade, mais grave ainda seria apequenar toda a luta vivida e sonhada. Entretanto, a consciência do retorno impossível a uma nação democrática com direitos universais é responsável também pelo ganho de uma maturidade que transcende o lamento de forma definitiva. Esse segundo tempo do exílio, então, despido da ilusão de retorno, acrescenta ao espírito filosófico-meditativo do primeiro tempo do exílio um

estas declaraciones, consideró que «la desfachatez del señor Franco» no tenía límite. Terminada la segunda guerra mundial, Franco promulgó el 17 de julio de 1945 el Fuero de los Españoles, que no era más que una enumeración de derechos que no se traducían en legislación ordinaria, y concedió un indulto general para los presos políticos de la guerra civil. Tranquilizó a los grandes terratenientes así como también a los altos mandos militares partidarios de la restauración de la Monarquía y recurrió, una vez más, a la Iglesia. El 18 de julio de 1945 formó un nuevo gobierno en el que dio entrada a la gente de la ACNP, encabezada por el presidente de Acción Católica, Alberto Martín Artajo, hechura de Pla y Deniel y de Herrera Oria y hombre clave de su política exterior en la travesía del desierto que ahora le tenían preparado los Aliados. La transición del nacionalsindicalismo al nacionalcatolicismo aconsejó dejar vacante la Secretaría General del Movimiento. Pero el castigo de Franco duraría poco: el 5 de marzo de 1946 Churchill acuñó la expresión «telón de acero», el lo que fue el inicio de una «guerra fría» que duraría 40 años y que permitiría al Caudillo de España seguir disfrutando del poder hasta el mismo día de su muerte. El 13 de diciembre de 1946, la Organización de las Naciones Unidas recomendó la retirada de los embajadores de España. Franco, nada asustado, ingenió con la ayuda de su fiel Carrero Blanco, en marzo de 1947, una Ley de Sucesión que no era más que una declaración genérica en la que se decía que España era un reino, se fijaba un mecanismo de regencia en caso de fallecimiento del Caudillo y se explicitaba, por si hiciera falta, que Franco mismo nombraría a su sucesor.

pensamento construído na contradição místico-existencialista que celebra o corpo e sua nova geografia por meio de uma linguagem ainda mais coloquial e aparentemente fragmentada, em que é comum a referência às obras clássicas de formação, mas atiradas de modo repentino como numa mensagem telegráfica para evidenciar uma modernidade que olha de soslaio para seus alicerces como quem ensaia uma despedida. É um novo país, definitivamente, que a poesia do exílio, nesse segundo tempo, está construindo.

Para encaminhar o exame dessa segunda etapa de desterro trazemos o significativo *La piedra escrita*¹⁸ do poeta malaguenho Emilio Prados.

A obra poética de Emilio Prados compreende 22 livros¹⁹ e mais uma centena de poemas esparsos reunidos postumamente em *Poemas inéditos*²⁰.

Emilio Prados é comumente tido como poeta hermético, sobretudo a partir do exílio. O que chamam hermetismo, na verdade, está associado a uma poesia marcada pela meditação filosófica expressa em uma construção de imagens radicais. Esse procedimento de composição é claramente identificado no período de seu exílio no México, a partir de 1939. *La piedra*

¹⁸ Para esta tese utilizamos a seguinte edição: Emilio Prados. *Poesías completas*, vol. I e II (*La piedra escrita* pertence ao vol. II). Edición a cargo de Carlos Blanco Aguinaga y Antonio Carreira. Visor: Madrid, 1999. Doravante utilizaremos a abreviação *LPE* para nos referir a *La piedra escrita*.

¹⁹ 1. *Tiempo. Veinte poemas en verso* (1925), 2. *Canciones del farero* (1926), 3. *Vuelta (Seguimientos-Ausencias)* (1927), 4. *El misterio del agua* (1927), 5. *Cuerpo perseguido* (1928), 6. *Otros poemas I* (1930), 7. *Calendario incompleto del pan y el pescado* (1934), 8. *Llanto de octubre* (1934), 9. *El llanto subterráneo* (1936), 10. *Romances de la guerra civil* (1936), 11. *Cancionero menor para los combatientes* (1938), 12. *Otros poemas II* (1939), 13. *Mínima muerte* (1944), 14. *Jardín cerrado* (1946), 15. *Penumbas II* (1947-1954), 16. *Río natural* (1957), 17. *Penumbas III* (1955), 18. *Circuncisión del sueño* (1957), 19. *Sonoro enigma* (1958), 20. *La piedra escrita* (1959), 21. *Signos del ser* (1962), 22. *Otros poemas III* (1939-1962). PRADOS, Emilio, *Op. cit.*, vol. II, pp. 993-996.

²⁰ PRADOS, Emilio. *Op. cit.* vol. II, pp. 645-939.

escrita, obra estruturada em sete livros, inicia pelo nascimento, celebra o corpo, goza o jardim, depara-se com o inevitável, identifica as mudanças que são a própria sobrevivência, dispõe o mundo como incessante alternância de aleluias e padecimentos, constrói uma geografia, reconstrói e atualiza mitos e funda um lugar que é a junção de cidade, utopia, testemunho, enfim, um traço de beleza como mortalha e história. Em cada livro a voz do poeta ganha outras vozes: é a sua e também os diálogos que ele recupera e incorpora para ir aumentando a unidade da sua história; história que nada despreza, seja pedra, seja pássaro, árvore ou uma buzina. Tudo fala e é preciso estar atento ao alfabeto de cada um. Identificar os símbolos de *La piedra escrita*, perseguir suas evidências, é acompanhar o percurso poético de Prados que também aproveita a ocasião dos seus 60 anos como marco de um (re)nascimento sobre o qual o poeta reconstrói os sacramentos do batismo até a extrema-unção. *La piedra escrita* é obra de refundação mística, já que a religiosidade do poeta, ainda que contestadora, é vivida intensamente.

Por fim, o que chamamos de terceiro tempo do exílio republicano espanhol, vigente na maior parte da década de 1960 e nos primeiros anos da década de 1970 é uma concepção da história como um exílio ininterrupto. Sua assimilação só é possível com a reconstrução de suas ruínas numa busca de espelhamento e atualização dos seus personagens. O exílio, aqui, não é só o exílio dos exilados, mas também o exílio da História. Num momento em que os desterrados se veem diante da possibilidade do apagamento, já que à expulsão política de 1939 agora soma-se a expulsão da história, cumpre pensar o que é essa história e o seu tempo. Há um

pensamento coletivo que dialoga muito bem, por exemplo, com os fragmentos que tratam sobre o conceito da História, de Walter Benjamin:

Articular historicamente o passado não significa reconhecê-lo tal como ele foi. Significa apoderarmo-nos de uma recordação (Erinnerung) quando ela surge como um clarão num momento de perigo. [...] O perigo ameaça tanto o corpo da tradição como aqueles que a recebem. Para ambos, esse perigo é apenas um: o de nos transformarmos em instrumentos das classes dominantes. Cada época deve tentar sempre arrancar a tradição da esfera do conformismo que se prepara para dominá-la. [...] Só terá o dom de atizar no passado a centelha da esperança aquele historiador que tiver apreendido isto: nem os mortos estarão seguros se o inimigo vencer. E esse inimigo nunca deixou de vencer.²¹

Se o primeiro tempo do exílio se arma no filosófico-meditativo e o segundo tempo no místico-existencialista, o terceiro tempo do exílio é histórico-político, no qual a humanidade é encarada numa ampla gênese pensada desde cainitas até *beatniks*.

Para ler esse terceiro e último tempo do exílio, escolhemos *Antología traducida*²², de Max Aub, livro emblemático que, seguindo o caráter apócrifo de seus autores imaginados, foi sendo alterado e acrescentado com novos autores. Em 1963, aparecem duas versões: uma em *Papeles de Son Armadans*, com treze antologados, e outra versão publicada pela Universidade Autônoma do México, com 48 antologados. Em 1971, uma nova versão com 69 antologados e, a versão definitiva, publicada em 1998 e depois em 2001, com os 71 autores definitivos. Estes “autores” reiteram a prática aubiana de reescrever o mundo por meio de vozes ficcionais dotadas de autonomia bio-política e bio-bibliográfica. Nesse caminho é preciso

²¹ BENJAMIN, Walter. *O anjo da história*. Autêntica: Belo Horizonte, 2012, pp. 11-12.

²² Para esta tese utilizamos a seguinte edição: Max Aub. *Antología traducida*. Edición de Pasqual Mas i Usó. Visor: Madrid, 2004. Doravante utilizaremos a abreviação AT para nos referir a *Antología Traducida*.

encontrar a primeira máscara, o autor primitivo, já que o próprio autor de autores está entre eles, e não é o mesmo, é um outro. Nesse sentido, temos a inversão da noção factual e documental da história. Se a história é a história do homem, e o homem são suas máscaras, afirmação do contraditório, a tentativa de ser outro como uma construção própria dessa hipótese nos propõe uma leitura da história muito mais reveladora, pois encontra maior compreensão naquilo que é invenção, já que a história, que é o que se conta e narra do homem, pode ser reescrita e adulterada.

Ao percebermos que *Antología* perpassa séculos, desde os egípcios até o século XX, essa questão torna-se ainda maior. Como observa Valeria de Marco²³ sobre *Antología traducida*:

Reunindo ruínas, registrando vidas interrompidas de expatriados, a obra arma sobre a descontinuidade uma narrativa de um movimento contínuo da história da humanidade: o banimento. Conhecida face da História se Antología traducida estivesse no campo da historiografia. Mas como seu território textual é o literário, cabe dizer que ela dialoga com as formas institucionalizadas da historiografia literária, ao fazer uma história dos que foram expulsos das histórias e antologias “nacionais”, daqueles cuja existência foi apagada.

É uma máscara feita de retalhos na tentativa de formar essa máscara do coletivo: a memória histórica com poder político e essa maneira de contá-la pelo que não foi é mais afirmativa do que negativa, já que, principalmente por isso, denuncia que o acontecido de hoje se dá pelo não-acontecido de sempre. É uma forma de revelar o que sustenta aquilo que está por trás do

²³ DE MARCO, Valeria. *Max Aub: uma poética do exílio*. Aletria. UFMG. No. 2, v. 19. Jan-jun de 2009, p. 122.

que somos, entendendo esse *o que somos* a partir do que deixamos de fazer (omissões, negações, impedimentos etc.). É um feito em nome do não-feito e também um se que planta a dúvida e o saber, afastando o imperativo da certeza. Essa ficção, mais do que entretenimento ou *broma literaria*²⁴, é um outro peso: única alternativa para o equilíbrio mentira-verdade, ficção-história, conhecimento-memória, necessidade-justiça, amor e medo, vida e política. O se aristotélico²⁵ e o que poderia ter sido de que trata a poesia alcançam pela literatura de Max Aub a noção de que tudo pode ser alterado e que a vida pode ser decidida por um jogo mortal. Assalta-nos, durante a leitura, a pergunta: Nós acreditamos na voz que fala ou no quê ela fala? Enfim, por meio de *AT* também investigamos as noções de autoridade e alteridade, bem como a linguagem como o limite do entendimento e da ação.

Um dos elos fundamentais contra o limite da verdade/mentira e/ou lucidez/loucura dos “personagens” de *AT* é o ato de identificar na sua história a história dos outros, ver o sentido do outro como um selo da existência. Há poemas, por exemplo, “encontrados” nos bolsos dos autores, nesse bolso onde está aquilo que levamos conosco, nossa intimidade e condição, documento e dinheiro, passatempo e lembrança, coisas por fazer, a ordem

²⁴ Ainda que a expressão seja de entendimento claro, é pertinente salientar sua genealogia com o pseudônimo: «Se puede considerar como antecedente a la broma literaria el uso tradicional del anónimo o del seudónimo, detrás de los cuales innumerables autores han optado por ocultar su identidad por diversos motivos. [...] Tales disfraces hicieron posibles enconadas guerras literarias en nuestro Siglo de Oro, y en el caso de Quevedo, un poema anónimo («Católica Sacra, Real Majestad...») puesto debajo de la servilleta del rey Felipe IV le costó cuatro años de cárcel. Muchos escritores famosos de España e Hispanoamérica han empleado seudónimos.» IRIZARRY, Estelle. *La broma literaria en nuestros días: Max Aub, Francisco Ayala, Ricardo Gullón, Carlos Ripoll, César Tiempo*. Biblioteca virtual Miguel de Cervantes. 2003, p. 02. <http://www.biblioteca.org.ar/libros/89947.pdf> Página consultada em setembro de 2011.

²⁵ Aqui nos referimos à lógica preposicional aristotélica, bem como à clássica distinção entre poesia e história que o filósofo faz na *Poética*. Cf. Aristóteles. *Poética*. Cap. IX, 50 e 51. Trad. Eudoro de Souza. Col. Os Pensadores. Abril: São Paulo, 1973, p. 451.

do dia. Esses autores e suas máscaras múltiplas podem ser persas ou judeus, um sacerdote do faraó ou um oriental obcecado com a lua; professores de grego que são pedintes, mães que veem sua descendência como espinhos, amantes traídos, e a própria Eva sorrindo e confortando um inexperiente Adão de falo ensanguentado.

Os três tempos do exílio, assim tratados a partir das três obras poéticas que mencionamos, serão examinados à luz dos poemas que, selecionados como o corpus principal de análise, também serão lidos e examinados em meio a outras fontes de relevância como a correspondência dos autores e parte de sua produção crítica, seja para tratar de questões formais, de referências intertextuais ou, ainda, sobre disputas ideológicas. Se a representação temporal desse exílio está presente na obra de cada poeta estudado, procuraremos apontar essa e outras ocorrências não apenas pela análise temática, mas também formal, e buscar como estão diluídos e construídos os três tempos do exílio republicano espanhol, leitura que propomos como diálogo da poética exilada. Verificaremos, ainda, os temas recorrentes dessa poética cuja geração de autores a certa altura questionou-se para quem escreveria aquele que tivesse perdido o interlocutor.²⁶

²⁶ AYALA, Francisco. *¿Para quién escribimos nosotros? La estructura narrativa y otras experiencias literarias*. Crítica: Barcelona, 1984, pp. 181-204: *Procuré entonces enfocar plenariamente el tema de la actividad intelectual, referirlo a las condiciones sociales del presente y enlazar su tratamiento con la peculiaridad de nuestra concreta perspectiva, la que nos impone el hecho de pertenecer al ámbito cultural marcado por el uso del idioma castellano, con todas las implicaciones correspondientes a nuestro común destino histórico. Aquí he de retornar el tema por lo pronto en un aspecto limitado, y subjetivarlo por completo; quiero preguntarme: ¿Para quién escribimos nosotros? Yo, español en América, ¿para quién escribo? El ejercicio literario se desenvuelve en el centro de un juego de convenciones gobernadas en gran parte por la entidad del destinatario; según quien éste sea, así se configurará el mensaje, pues la relación entre escritor y lector constituye el sentido de cualquier actividad literaria, al determinar su forma. La forma abstracta,*

Assim, pensando no tempo e na reconstrução de um pensamento e de uma memória que são filosófico-meditativos, místico-existencialistas e histórico-políticos, não é difícil imaginar a leitura dessa poesia do exílio republicano espanhol como quem encara pela primeira vez a instalação sobre o Holocausto de Christian Boltanski. E essa proximidade não é apenas pelo nosso pré-conhecimento acerca de tantos eventos catastróficos ao longo da história humana; não é somente nesses acontecimentos de guerras e destruição que a nossa identificação se constrói, mas também pela maneira com a qual queremos vencer essa condição de ruína em que está assentado tudo — muito ou pouco — do que somos. Os pedaços de que a nossa intimidade se serve, entre outros, para construir o seu discurso de silêncio é a forma encontrada pelo artista francês de se perguntar — e estender a duração dessa pergunta — sobre a memória do Holocausto. Nossa forma de enfrentar a dispersão ao dialogar com a poesia dos exilados republicanos é perguntar pelo seu tempo ao longo do seu extenso percurso. Ambos estão ancorados em eventos que moldaram todo o século XX, a guerra civil espanhola e a segunda guerra mundial. Os exilados republicanos espanhóis são filhos da primeira, mas herdeiros das duas, e isso é sempre importante repetir: os poetas sobre os quais nos debruçamos nesta tese são oriundos desse tempo e desse lugar e fazem parte do imenso exílio que a eles coube como destino e que os dispersou pelo mundo como memória-ruína ainda em reconstrução.

despersonalizada, en que hoy suele escribirse, oculta — o mejor: esfuma, diluye — al destinatario en la indeterminación de un público vago, que tanto puede ser actual y real como supuesto y futuro, o meramente hipotético. Con esto, el escribir llega fácilmente a ser una rutina profesional desenvuelta en el vacío y, más que un soliloquio, el discurso de un demente, sin engarces con el mundo exterior; en definitiva, una actividad desprovista de sentido. Será, pues, saludable que, a esta altura de las cosas, se pare uno a preguntar para quién está escribiendo.

Enfim, procuramos organizar, nesta tese, o tempo das obras-vestígios dos poetas do exílio espanhol que têm na guerra civil espanhola o início de um evento de proporção universal²⁷, a começar pela reescritura de suas identidades e da literatura espanhola e do século XX. Pensar o tempo do exílio na obra desses poetas, além de reiterar a poesia do exílio como um gênero²⁸, é também evidenciar o traço particular da poesia na história humana como antídoto ao próprio tempo e como defesa frente à própria história.

²⁷ AYALA, Francisco. *Op. cit.*, p.186: *La guerra de España fue, como es notorio, un acontecimiento, no sólo peninsular, sino universal por su alcance y consecuencias morales. En el orden de la cultura concreta afectó directamente a todos los pueblos que participan en el idioma, y no con exclusividad a aquellos que están comprendidos en los límites políticos del Estado español. Ahí, su efecto inmediato fue el de interrumpir la producción intelectual del país: ciertas publicaciones que durante la guerra se hicieron con el apoyo oficial en la zona republicana, excelentes y vivaces como eran, tenían en su maravilla un algo de inverosimilitud; las que, también oficiales, vienen apareciendo en España después de terminada la lucha, apenas son más que oquedad, fachada, propaganda. En todo ello no hay de qué sorprenderse: al Estado, cualesquiera sean sus orientaciones, no le interesa la cultura sino como instrumento para sus propios fines, que son por esencia fines políticos; lo más que puede hacer en favor suyo es conservarla: mantener museos, fundar academias, subvencionar teatros, publicar archivos, editar clásicos. En cuanto a los brotes nuevos de la cultura, cuando no los pisotea, los diseca y falsifica — y no se sabe qué sea peor, si el caballo de Atila o los fabricantes de césped artificial. La guerra, pues, vino a suspender en España la creación intelectual: una gran parte — no he de decir yo si la más calificada; en todo caso, la mayor — de los hombres que la ejercían salieron exiliados para reemprender como pudiesen su labor en nuevas circunstancias; y nuevas eran también — y no mejores — las que, en España misma, se les habían producido a quienes allí debieron quedarse: sus ulteriores escritos dan buena cuenta de ello.*

²⁸ QUEIROZ, Maria José de. *Os males da ausência (ou a Literatura do exílio)*. Topbooks: Rio de Janeiro, 1998, p. 17: *A literatura do exílio não prega bem-aventuranças nem a luta de classes, não ensina, como Heidegger, o niilismo total, não faz da náusea, ao modo de Sartre, regra da vida, não cai no absurdo absoluto de Camus nem na desumanização apocalíptica de Wittgenstein. As questões a que responde abrangem situações concretas diante das quais cabe ao exilado deliberar. O conhecimento e a experiência do infortúnio é que solidariza, nos males da ausência, aqueles que os padecem, tornando-os uma comunidade e fazendo das suas obras, à semelhança dos antigos mesteres de juglaría e de clerecía, um verdadeiro mester. Um gênero, digamos.*

PRIMEIRA PARTE

LUIS CERNUDA

Vivir sin estar viviendo
(1944-1949)

1. UMA GEOGRAFIA DO EXÍLIO

*El arte parece ser el empeño por descifrar o perseguir
la huella dejada por una forma perdida de existência.*²⁹

Em 1936, Luis Cernuda publica *La realidad y el deseo*, reunião da sua produção poética até então, composta pelos primeiros livros do autor. Esse título permanecerá e incorporará toda sua poesia subsequente, num total de 11 livros, até 1963, ano de sua morte. O título único para toda a obra é significativo porque representa o espaço no qual se digladiam e se organizam as questões e os sentidos da poesia cernudiana: um labirinto de recusas que se procuram e os oximoros cotidianos que compõem a existência de perdidos, achados e desfeitos, concebendo o único discurso que pode ser confiável para contar essa existência: os testemunhos poéticos,

²⁹ ZAMBRANO, María. *Hacia un saber del alma. Apuntes sobre tiempo y poesía*. Alianza: Madrid, 2000, p. 39.

apesar da consciência de que o próprio discurso poético não é imune a esse labirinto que o produz. Dessa forma, a realidade e o desejo apregoados pelo poeta como algo irmanado no seu florescimento de espinhos, mais do que um título, é uma epígrafe tumular do inescapável. Isso não significa o abandono antecipado das coisas e do mundo ao descobrir que a segurança dos seus destinos é poeira batida pelo calor e pelo frio; é erigir múltiplas consciências como armas que combatem o que é fatalidade, desespero e engano. Se a realidade é névoa que cega e atemoriza, o desejo a atravessa, ainda que para perder-se nela. Essa é a sensação e a primeira *lição das coisas*, num dizer drummondiano, que depreendemos, por exemplo, do livro *Vivir sin estar vivendo*, cujo poema de abertura, *Cuatro poemas a una sombra*, é bem representativo da poética cernudiana, que encontra na experiência amorosa uma espécie de discurso totalizante.

Escrito entre 1944 e 1949, *VSEV* corresponde ao período em que Cernuda viveu na Grã-Bretanha e nos Estados Unidos³⁰. Esse tempo, marcado pela Segunda Guerra e pela reconfiguração da ordem política e econômica que denominamos Pós-Guerra, coincide também com a maturidade plena do poeta, nessa que é a década dos seus 40 anos, e com o fechamento de um ciclo na sua formação intelectual iniciada na Escócia, em

³⁰ *VSEV* foi escrito entre os últimos anos britânicos (1944-1947) e os primeiros norte-americanos (1947-1949). Esse período corresponde, na sua maior parte, à permanência de Cernuda como *lector de español* em Cambridge e em Londres onde viveu num pequeno quarto na casa do pintor Gregorio Prieto “con una ventana que da al parque pleno de árboles — tan queridos por Cernuda — y que aparecen reflejados — ventanas y árboles — en sus poemas”, segundo descrição de Carlos Ruiz Silva em *Arte, amor y otras soledades en Luis Cernuda*, quando trata dos anos ingleses do poeta. Nos seus aspectos de austeridade, contemplação e entrega literária, mantém um constante diálogo com os modos de ‘peregrinação’ de Cernuda pelos seus mais variados destinos, pois seria acertado dizer que, do ponto de vista de sua composição poética, o poeta tomava contato e se aprofundava nas obras dos autores mais representativos das suas pátrias moventes ao mesmo tempo em que zelava por sua obra como um lugar propriamente dito.

1939. A leitura dos autores clássicos ingleses, dos alemães, dos pré-socráticos e da tradição platônica incorpora-se indelevelmente à sua poesia impregnando-a de um caráter filosófico-meditativo, de uma busca por construir um diálogo entre o exílio e o tempo. É nesse diálogo que as noções sacralizadas do amor, do corpo, da amizade, da memória e do desejo são revistas e atualizadas por meio da revelação de um mundo aporético em que apenas a resistência e a consciência podem dar força e prazer ao ressignificar os fundamentos de um mundo que se esfacela, massacrando o ideário civilizatório.

A poesia de Luis Cernuda testemunha a habilidade do sobrevivente, uma vez que é o elo indissolúvel entre a ficção e a história. Ela recupera mundos quando o seu próprio está perdido, é um documento arqueológico que interroga os antigos e resguarda uma contemporaneidade constantemente ameaçada. Por isso foi lido como poeta romântico, como surrealista ou até mesmo como um grego perdido no tempo. Luis Cernuda permite essas leituras porque como um poeta moderno exilado incorporou nacionalidades literárias como seu único domicílio, poderosa contraposição a um cotidiano precário de descaminhos e necessidades. No poeta sevilhano o exílio é amplo e plural. Por ter uma família estranha e hostil, por ter declarado seu homoerotismo já na década de 1920, por ser autor pouco lido e perder o país com a guerra civil espanhola tornou-se um estrangeiro por toda vida.

O exílio na poesia de Luis Cernuda é o homem entregue a si mesmo: um monólogo equilibrado na lucidez alucinatória, um impedimento à esterilidade da loucura e a restauração na confiança da morte como princípio do tempo. Em *VSEV* isso se traduz, em parte, pela renomeação do mundo,

ou melhor, das coisas que podem ressignificar o mundo como lugar de vida, já que viver também implica no não-viver ou, dito de outro modo, é um profundo entendimento do simbólico que conhece a impossibilidade do encontro. *VSEV* atesta a composição de um lugar perdido para sempre, de uma geografia similar à irreversibilidade do tempo; é um lugar que só pode ser reencontrado na memória de sucessivas experiências, principalmente amorosas, a partir das pátrias moventes nas quais o poeta vive como cidadão provisório. *VSEV* assume o ponto culminante de um percurso iniciado em *Las Nubes*, seu primeiro poemário totalmente escrito no exílio, itinerário a que se incorporará *Como quien espera el alba*. É essa geografia do exílio que desponta em plenitude em cada poema de *VSEV* que, como um mapa do desterro, cartografa amores, a Espanha havida, a experiência da guerra, a poesia e o próprio poeta.

1. 2. CUATRO POEMAS A UNA SOMBRA: A MEMÓRIA COMO PONTO
CARDEAL

I

LA VENTANA

*Recuerda la ventana
Sobre el jardín nocturno,
Casi conventual; aquel sonido humano,
Oscuro de las hojas, cuando el tiempo,
Lleno de la presencia y la figura amada, 5
Sobre la eternidad un ala inmóvil,
Hace ya de tu vida
Centro cordial del mundo,
De ti puesto en olvido,
Enajenado entre las cosas. 10*

*Todo esplendor, misterio
Primaveral, el cielo luce
Como agua que en la noche orea;
Y al contemplarle, sientes
Pena de abandonar esta ventana, 15
Para ceder en sueño tanta vida,
Al reposo definitivo
Anticipado el cuerpo,
Cuando por el amor tu espíritu rescata
La realidad profunda. 20*

*Sin esperarle contra el tiempo,
Nuevamente ha venido,
Rompendo el sueño largo*

<i>Por cuyo despertar te aparecía</i>	
<i>La muerte sólo; y trae</i>	25
<i>El sentido consigo, la pasión, la conciencia,</i>	
<i>Como recién creados admirables,</i>	
<i>En su pureza y su vigor primeros,</i>	
<i>Que estando ya, no estaban,</i>	
<i>Pues entre estar y estar hay diferencia.</i>	30
<i>Su voluntad, maestra de la tuya,</i>	
<i>Delicia y miedo inspira,</i>	
<i>Penetrando en la sangre, como música</i>	
<i>Inmaterial dominadora,</i>	
<i>Y al poder te somete de unos ojos,</i>	35
<i>Donde amanece el alma</i>	
<i>Allá en su fondo azul, tranquilo y frío,</i>	
<i>Hacia la luz alzados,</i>	
<i>Unida a ellos, y unido tú con ellos</i>	
<i>Por vida y muerte quieres contemplarlos.</i>	40
<i>El amor nace en los ojos,</i>	
<i>Adonde tú, perdidamente,</i>	
<i>Tiemblas de hallarle aún desconocido,</i>	
<i>Sonriente, exigiendo;</i>	
<i>La mirada es quien crea,</i>	45
<i>Por el amor, el mundo,</i>	
<i>Y el amor quien percibe,</i>	
<i>Dentro del hombre oscuro, el ser divino,</i>	
<i>Criatura de luz entonces viva</i>	
<i>En los ojos que ven y que comprenden.</i>	50
<i>Miras la noche a la ventena, y piensas</i>	
<i>Cuán bello es este día de tu vida,</i>	
<i>Por el encanto mudo</i>	
<i>Del cual ella recibe</i>	
<i>Su valor; en los cuerpos,</i>	55
<i>Con soledad heridos,</i>	
<i>Las almas sosegando,</i>	
<i>Que a una y otra cifra, dos mitades</i>	
<i>Tributarias del odio,</i>	
<i>A la unidad las restituye.</i>	60
<i>Un astro fijo iluminando el tiempo,</i>	
<i>Aunque su luz al tiempo desconoce,</i>	
<i>Es hoy tu amor, que quiere</i>	
<i>Exaltar un destino</i>	
<i>Adonde se conciertan fuerza y gracia;</i>	65
<i>Fijar una existencia</i>	
<i>Con tréguo eterna y breve, tal la rosa;</i>	
<i>El dios y el hombre unirlos:</i>	
<i>En obras de la tierra lo divino olvidado,</i>	
<i>Lo terreno probado en el fuego celeste.</i>	70

<i>Como la copa llena,</i>	
<i>Cuando sin apurarla es derramada</i>	
<i>Con su gesto seguro de la mano,</i>	
<i>Tu fe despierta y tu fervor despierto,</i>	
<i>Enamorado irías a la muerte,</i>	75
<i>Cayendo así, ¿ello es muerte o caída?,</i>	
<i>Mientras contemplas, ya a la aurora,</i>	
<i>El azul puro y hondo de esos ojos,</i>	
<i>Porque siempre la noche</i>	
<i>Con tu amor se ilumine.</i>	80

Cuatro poemas a una sombra, poema com o qual se inicia VSEV, é composto por quatro poemas, assim subtitulados: *I – La ventana*, *II – El amigo*, *III – La escarcha* e *IV – El fuego*. No primeiro deles, *La ventana*, composto por oito estrofes de dez versos cada uma, temos a invocação de uma memória que o poeta interpela a partir dos pedaços de uma paisagem como a compor um quadro. Este, se apresenta como estranho objeto de voz muda, pois fala como se fosse um conjunto de vozes guardadas com as quais o poeta dialoga. A janela, metáfora do olhar, busca o ser amado no lugar que já engoliu o tempo em que a figura amada estava presente. Recompôr esse lugar, ao mesmo tempo presente e perdido, porque é apenas memória, transforma sua recomposição e aquele que a recompõe em sombra, o imaterial, portanto, de que são feitas as recordações.

É preciso notar que o quarteto de poemas é dedicado a uma sombra que, na verdade, é dupla: o amor perdido e o poeta que o recorda. Essa condição de sombra, aliás, é crucial para entendermos o tempo histórico de composição desse texto poético. Além disso, é uma simbologia que ultrapassa a concepção literária e se transforma numa consciência até mesmo de identidade para desterrados que, como Cernuda, experimentam o

exílio há muito tempo. A condição errante imposta ao poeta pela guerra civil torna precária qualquer estrutura social, a começar pela instabilidade de moradias provisórias, o escasso trabalho, igualmente provisório, e o convívio muito esporádico com os amigos. Acrescente-se a isso o ambiente da Segunda Guerra e a condição climática adversa. Numa carta a Gregorio Prieto, pintor e amigo confidente, escreve sobre o clima que detesta:

*Aquí hemos salido de la nieve para entrar en el chaparrón, y del chaparrón para el huracán. Mis pobres huesos ya no pueden más. Créeme que me parece imposible haber vivido en Sevilla. Aún más: me parece imposible que exista Sevilla. Ya no veo más que nubes negras, nieblas marrones y gente fea; conjunto que para hacerlo más agradable a mis ojos el humo de innumerables fábricas se encarga de espolvorearlo con hollín.*³¹

Sua poesia, entretanto, busca e consegue refúgio na expressão particular dessa recordação que pode ler a vida com beleza apesar de um mundo que se desmorona em conflitos sucessivos. *Cuatro poemas a una sombra* possui também esse caráter de transferir para a intimidade uma angústia coletiva.

Assim, a sombra será para Cernuda um dos grandes lugares, ao lado de homem, tempo, desejo, beleza e memória, para resguardar as noções e os símbolos que ao poeta são mais caros na construção da sua poesia. Sua presença extrapola a condição de exilado e alcança a vida amorosa, condenada aos ambientes restritos e marginais a ela destinados pela sociedade. Nesse aspecto, a expressão do poeta sempre respondeu de forma corajosa não para construir apenas um elogio homoerótico, mas principalmente para buscar legitimar esse desejo como qualquer outro. Já no

³¹ CERNUDA, Luis. *Epistolario (1924-1963)*. Edición de James Valender. Residencia de Estudiantes: Madrid, 2003, *Carta 354*, p. 310.

começo dos anos 1930, sua expressão poética estava bem amadurecida como bem comprovam os poemas de *Los placeres prohibidos*³², tais como *Diré como nacistéis, Si el hombre pudiera decir, He venido para ver*, e até o quase kavaiano³³ *Pasión por pasión*, o que se converteu em presença constante transformada e celebrada em poemas extraordinários cujo tema, embora seja o amor homoerótico, está transfigurado pelo amor de uma forma ampla. Essa é uma das razões que o levam a responder a um dedicado e atencioso José Luis Cano:

*No sé cómo agradecerte tu constante recuerdo de mi nombre y mi trabajo. Sería manifiesta ingratitud si te hiciera algún reparo a la visión que tienes y que ofreces en tus notas, de mí. Pero ¿por qué excluyes siempre el lado de sombra, la protesta, la rebeldía, que tan visible es? Yo creo que ahí reside lo principal, el motivo principal de cuanto he escrito.*³⁴

Surge um Cernuda que arremata, dessa maneira, a força dessa sombra em sua poesia, a ponto de esquecer momentaneamente que a Espanha de Cano sofre limitações impostas pela censura. A sombra, para o poeta, além do que já dissemos, também é uma das faces do desejo, assim assimilado porque este percorre aquela com a mesma abrangência que a sombra o projeta, deformando-o e desenhando-o em correlações mais próximas do que a palavra.

Dentro dessas considerações podemos ler *La ventana* como essa primeira sombra na qual a recordação é logo dada como uma janela, vista

³² CERNUDA, Luis. *Op. cit.*, pp. 173-195.

³³ Ainda que a leitura de Konstantinos Kaváfis (1863-1933) se dê apenas a partir dos anos 1950, é muito curiosa a semelhança de crônica poética com o alexandrino, poeta que Cernuda admirava.

³⁴ CERNUDA, Luis. *Op. cit.*, Carta 575, pp. 549-550.

como uma asa imóvel que, aberta, contempla uma específica eternidade que é o ver da lembrança. O entramado de decassílabos e heptassílabos dá um ritmo de sussurro que corresponde à leitura silenciosa própria da recordação — o *recordare* — a lembrança sentimental, *cordial*, que nos aliena da faina cotidiana. A disposição dos versos obedece a esse movimento de conversas íntimas, aqui imaginadas no ruído das folhas que, associadas ao *jardín nocturno*, campo erótico do amor, e ao movimento indefinível da noite, tratam, fundamentalmente, o tempo do amor como único tempo realmente vivo, com todos os sentidos despertados e convocados pela recordação, ponto cardeal que orienta a sombra.

Como consequência dessa espécie de (re)corporificação do ido, o poeta nos mostra que reside aí uma duplicidade que é custosa, mas imprescindível. Reconstituir, com olhar agudo, o amor que se foi implica em admitir por sua própria genealogia, um renovar-se como a estação primaveril. Mas permanecer nessa hipnose nos converte naquilo que o passado é: fantasma. O presente, no entanto, com seus tempos reunidos, é a realidade profunda.

Os elementos que vão se destacando no transcorrer do poema são associados aos sentidos, de modo que a memória também é jardim noturno e a voz humana e seus gemidos são folhas escuras; a noite é a luz dos nossos olhos; o mistério, assim como o pensamento, é água; o amor é sonho, e a realidade é o inominável do qual sabemos apenas que está antes do repouso definitivo. Note-se que não há lamento, mas gratidão por experimentar essa noite contra o tempo, transformada numa construção filosófica que duplica o verbo estar, que além de assumir a dupla dimensão de ser livre e estar livre,

aqui está traduzida nesse poder provar a duplicidade da existência em que a consciência é luz do que foi, mas só agora é percebido. Recordar, então, pode ser a sensação de prazer do pensamento que corresponde à sensação do corpo, agora falto de amor. Onde estamos afinal: no que vivemos ou no que recordamos, já que pertencem ao mesmo estado de estar, sendo inconsciente o vivido e consciente o rememorado? Esse *estar* e *estar*, portanto, também são tratados como o visível e o invisível, conforme menciona o próprio poeta, num estudo que escreveu em 1946³⁵, chamando a atenção para a duplicidade da existência presente, por exemplo, no lirismo metafísico de três poetas clássicos espanhóis, em que o trato da recordação como realidade superior à efemeridade quase soprada do que vivemos é uma das razões que permite à poesia se servir dessa construção meditativa da experiência que, ao tratar da memória, trata de duas realidades.

Temos, a partir da quarta estrofe, o início de uma construção hierarquizada de sensações, de saberes, de ideia e de corpo nos quais os desejos se desdobram para corresponder a elementos, órgãos e cores com o fim de alcançar o limite do nosso entendimento, isto é, a representação. Para tanto, o poeta serve-se de referências que, como mimeses do tempo, nos remetem ao modo de construção dos mitos platônicos, mais precisamente, os

³⁵ CERNUDA, Luis. *Prosa I. Tres poetas metafísicos*. Siruela: Madrid, 2002, p. 502: *Hay en nuestra lírica tres poemas, no extensos, pero tampoco breves, las «Coplas» de Jorge Manrique, la «Epístola a Arias Montano» de Francisco de Aldana, y la «Epístola Moral a Fabio», que, diferentes en cuanto a cómo el poeta afronta su tema, ya que en Manrique es aspiración lo que en Aldana es posesión y renuncia en el autor anónimo, coinciden todos tres en referir el esquema visible y temporal del mundo a una idea de lo invisible y eterno. La poesía pretende infundir relativa permanencia en lo efímero; pero hay cierta forma de lirismo, no bien reconocida ni apreciada entre nosotros, que atiende con preferencia a lo que en la vida humana, por dignidad y excelencia, parece imagen de una inmutable realidad superior. Dicho lirismo, al que en rigor puede llamársele metafísico, no requiere expresión abstracta, ni supone necesariamente en el poeta algún sistema filosófico previo, sino que basta con que deje presentir, dentro de una obra poética, esa correlación entre las dos realidades, visible e invisible, del mundo.*

do sol e o da linha conforme descritos no livro *VI da República*. É a partir desse momento que as referências se alargam e dialogam com uma tradição simbólica para falar do amor carnal, dando-lhe tintas míticas e místicas dos lugares-comuns, remontando ao ideário lírico com suas associações emblemáticas que construíram a mentalidade poética no transcorrer dos séculos. Por isso, aquele jardim inicialmente contemplado, onde a figura amada está e é, começa a brotar e florescer com toda sua plenitude de maravilhas. A ordenação platônica parece aliar-se ao *Cântico dos Cânticos* e as delícias, o ardor do sangue e a música amanhecem a alma. Esse jardim ganha luzes, cores, um fundo azul e o poeta, com sua vontade submetida a esses prazeres, além de desejar contemplar essa grandeza na vida e na morte, contempla vida e morte de si próprio, do jardim e do mundo.

É por defesa e elogio desse amor — que para Cernuda também é de desejo — que os saberes se unem, filosofia que se expressa e desejo que se transfigura no mundo. Todos os abandonos do poeta, todas as direções transformadas em beco e a condição própria do vazio inominável o levam a recuperar o mundo pela única coisa que pode ser sagrada: o corpo, cantando-o e celebrando-o. O corpo é o ser primordial e só pode ser violado por seus próprios desejos de homem escuro e ser divino. Sendo o sexo a expressão maior desse corpo, os sentidos se organizam e nos organizam mediante os desejos que ao longo da existência desse corpo vão nos ensinando os nomes e o nosso lugar. Só os olhos que nos perdem é que nos encontram; é o olhar que cria aquilo que o desejo percebe. Para Cernuda, essa ideia de perceber e de entender que a nossa capacidade supervaloriza pela razão, pela arte e pela especulação filosófica, nos é dada pelo embate

de desejos exercidos pelos corpos. Num dos últimos textos de *Ocnos*, *El acorde*³⁶, a certa altura Cernuda escreve:

(...) nada puedes percibir, querer ni entender si no entra en ti primero por el sexo, de ahí al corazón y luego a la mente. Por eso tu experiencia, tu acorde místico, comienza como una prefiguración sexual. Pero no es posible buscarlo ni provocarlo a voluntad; se da cuando y como él quiere.

É essa experiência que também está realizada no fazer poético enquanto extensão do corpo para reconhecimento de si: a ideia de corpo, o corpo amado, o corpo social, o corpo do poema, o corpo do mundo e o corpo do poeta. Transferências e substituições entendidas e ordenadas imprimem no mundo os mesmos anseios do corpo, não pelo que o corpo sabe, mas sobretudo pelo que ele não pode comportar: o conjunto de opressões que o subjagam. O corpo entendido como libertação é criatura de luz que vê e compreende.

O elogio desse amor-corpo construído por Cernuda pode também ser entendido como uma releitura sobre o lugar do corpo no mundo. O corpo masculino ocupa uma posição muito destacada na obra do poeta sevilhano, presença que torna possível ler o universo de Cernuda observando o tratamento que a ele é dado. Nesse sentido, vemos que tanto o corpo como o amor possuem um lastro pagão, no qual o corpo é microcosmo e o amor é cosmogonia. Ao fazer isso, o poeta atesta a antiguidade fundadora dos dois para fundi-los numa única expressão indissociável: corpo amado ou amado corpo. O corpo amado é uma força, um *daimon*, um demônio: não é uma

³⁶ CERNUDA, Luis. *Ocnos. Poesía Completa. Op. cit.*, p.614.

força qualquer, mas a própria força. Só ela é capaz de restituir a unidade desse amado corpo ferido com a solidão.

Na restituição referida pelo autor reside mais um conceito, ou entendimento, que a noção corpo-amor implica. Ao celebrar o corpo, também se celebra o que o alimenta e o anima. Isso leva a um saber geográfico do mundo, na medida em que se referir ao amor perdido pode ser um traço particular para corresponder à terra perdida. Essas noções e esses saberes representam conquistas que vão tomando posse do mundo como em uma espiral e a partir da compreensão corpo-amado a ele vão sendo incorporadas, como na proposição nietzschiana do *tornar-se o que é*, restituindo ao homem sua potência. Por isso, a essa paternidade de si contida nos elementos, seres e potências naturais mais venerados, como o sol, por exemplo, o amor-corpo se une para exaltar sua força vital correspondente: entender-se nessa violência e beleza de força e graça é como fixar uma existência e poder exaltar um destino que o tempo não pode conhecer, já que o homem, apesar da decrepitude iminente, é seu aliado no agora. Toda essa construção vai-se enfeixando até alcançar mais um símbolo poético, que é o da perfeição, a saber, a rosa. É um homem primitivo que fala, mas detentor de saberes acumulados. Esse homem prova o sol como fogo celeste, fogo dos deuses, o luciferino. O amor é o homem-deus e o deus-homem unidos e transformados em fogo.

A última estrofe desse primeiro poema, ampliando o quadro da asa imóvel, da janela, brinda com a taça cheia — a irmandade da vida e da morte — ao mesmo tempo em que contempla a aurora, os olhos da aurora, azuis como os do amado, aqueles que realmente o fizeram entender o que são

auroras e de que são feitas. Olhos azuis que também sopram a presença da pupila azul da *Rima XIII*³⁷ de Bécquer: uma pupila azul como estrela perdida e transfigurada em tudo o que a visão pode contemplar, no reflexo do mar, nas gotas de orvalho sobre uma violeta, o céu da tarde e até o ponto de luz de uma ideia radiante. Não é a primeira vez que Bécquer aparece na poesia de Cernuda. O poeta romântico já havia sido mencionado com destaque ao nomear um dos mais conhecidos livros de Cernuda, *Donde habite el olvido*³⁸. Ali era um diálogo que procurava sanar as feridas de um amor, desejando o mesmo esquecimento que é alcançado pela morte; aqui, ainda que o término de uma relação amorosa e sua recordação sejam o tema central do poema, a menção a Bécquer incorpora um diálogo com suas “afinidades eletivas” espanholas, uma herança viva que remete ao que a “morte” da Espanha lhe deixou, como se o poeta fosse receptáculo de várias mortes: a do seu país (*una perdida estrella*), a de um amor ido e a de si próprio, como sombra, que agora vive sem viver.

Há muitas referências nessa estrofe. A primeira delas relaciona taça cheia com amor carnal que justifica a morte, um cristianismo deslocado, pois o cristão transbordar da taça é a fé: o pastor e o seu cajado que consolam e guiam. A citação ao canto salmódico da taça que transborda³⁹ também faz

³⁷ BÉCQUER, Gustavo Adolfo. *Rimas. XIII. Tu pupila es azul, y cuando ríes, / su claridad suave me recuerda / el trémulo fulgor de la mañana, / que en el mar se refleja. / Tu pupila es azul, y cuando lloras, / las transparentes lágrimas en ella / se me figuran gotas de rocío / sobre una violeta. / Tu pupila es azul, y si en su fondo / como un punto de luz radia una idea, / me parece en el cielo de la tarde / una perdida estrella.*

³⁸ CERNUDA. Luis. *Op. cit.*, p. 201.

³⁹ *Diante de mim preparas a mesa, / à frente dos meus opressores; / unges minha cabeça com óleo, / e minha taça transbordada. BS. Edição Pastoral. Salmo 23: 5-8, p. 693.*

referência a um dos famosos *Provérbios do Inferno* de William Blake⁴⁰: *A cisterna contém, a fonte transborda*.⁴¹ A taça-corpo do poeta é cheia de prazeres, delícias e recordações que, derramados, suscitam penas e gozos. O prazer não é só do corpo, mas também da memória. A experiência rememorada aumenta o seu fervor e, se no corpo amado está a força para vencer a morte, assim como no *Cântico dos Cânticos*, a *Queda* é benção ao homem, sua experiência, sua mortalidade, seu estar no tempo profano; como se lê em “Amor y eterno adiós son nuestras almas”. Este é o último verso de *Ephemeria*, poema de W. B. Yeats traduzido por Cernuda⁴² no mesmo período de composição de *VSEV*. Um amor perdido, assim como em *La ventana*, é refeito pela memória ao dialogar com a geografia do corpo e do mundo. As estações, os movimentos do amor, assim como o corpo com suas cores e gestos que se correspondem com a natureza ampliam o quadro da janela e iluminam os olhos do entendimento de quem agora vê o amor

⁴⁰ BLAKE, William. *O casamento do céu e do inferno & outros escritos*. Trad. Alberto Marsicano. Iluminuras: São Paulo, 1999, p. 22.

⁴¹ Segundo James Valender, as traduções que Cernuda fez de *Casamento do céu e do inferno*, como não chegaram a ser publicadas, são dadas como perdidas. A existência delas é atestada pela carta de Cernuda a Concha Méndez na qual escreve: *He visto en algún periódico americano que Manolo [Manuel Altolaguirre] continua editando breves volúmenes de poesía. Pienso que tal vez pudiera interesarnos publicar alguna traducción de poesía inglesa. Yo tengo traducidas por gusto, entre otras cosas, La Defense of Poetry de Shelley y The Marriage of Heaven and Hell de Blake y os las enviaría sin otro interés que el de verlas publicadas y recibir unos tres o cuatro ejemplares de la edición*. CERNUDA, Luis. *Op. cit.*, Carta 340, p. 298.

⁴² CERNUDA, Luis. VI, *Traducciones poéticas*. *Op. cit.*, p. 750: “Tus ojos, que antes no se cansaban de los míos, / Entornando los párpados se inclinan apenados / Porque se acaba nuestro amor”. / Ella responde: / “Aunque se acabe nuestro amor, vayamos / Otra vez por la orilla solitaria del lago, / Juntos los dos en esta hora tranquila, / Ahora que la pasión, pobre niño cansado, se adormece. / Qué lejanas parecen las estrellas. / Qué lejos / Nuestro beso primero. Mi corazón, qué viejo”. / Pasean pensativos entre las hojas muertas, / Mientras él, su mano en las de ella, replica lentamente: / “Al corazón errante la pasión lo ha gastado”. / Les rodean los bosques. Las hojas amarillas, / Débiles meteoros, entre la sombra caen. / Por la senda se arrastra vieja y torpe una liebre. / Con él marcha el otoño, y cuando llegan / Otra vez a la orilla solitaria del lago, / Al volverse contempla las hojas muertas que ella / Silenciosa ha dejado, húmedas tal sus ojos, / Sobre el pecho, en su pelo. / “No te duelas, le dice, / De que estamos cansados. Nos esperan amores. / Odia y ama a través de las horas sin nostalgia, / Que está la eternidad ante nosotros. / Amor y eterno adiós son nuestras almas”.

sempre perdido mas nunca morto. A janela, como podemos ver, além do esquadro que emoldura a recordação amorosa, é também paisagem aberta na qual passeiam autores espanhóis que o poeta herdou e os autores amealhados com estudo e leitura em terra estrangeira. Assim, herança e trabalho são incorporados ao poema que delimita sua geografia suspensa, ou alternativa, de lugar não-lugar, tal qual o poema seguinte que desenha a silhueta do ser amado, como o poeta, feito de sombra e memória.

II

EL AMIGO

*Los lugares idénticos parecen,
Las cosas como antes,
Mas él no está, ni la luz, ni las hojas,
Y en esta calma hacia el final del año
Llevas la soledad por toda compañía.* 5

*Es grato errar afuera,
Ir con tu sombra, recordando
Lo pasado tan cerca en lo presente,
Crecida ya su flor sin tiempo.
¿Es ésta soledad si así está llena?* 10

*El mediodía ahora, con su cielo
Que se acerca velado
Al río de aguas ciegas
Vuelve hacia ti la historia,
Íntimo y silencioso como un libro.* 15

*En su sosiego crees
Que una forma ligera se encamina
Dulcemente a tu lado,
Como el amigo aquel, cuando las hojas
Y la luz, luego idas con él mismo.* 20

*Le llamas ido, y no semeja
Su vida, transcurriendo a la distancia,
Espectro de la mente hoy,
Sino vida en la tuya, entre estas cosas
Que le vieron contigo.* 25

*Negado a tu deseo, hallas entonces
Que si tocas tu mano es con su mano,*

*Que si miran tus ojos es con sus ojos,
Y tu amor en ti mismo
Tiene cuanto le dio y en él perdiera.* 30

*No le busques afuera. Él ya no puede
Ser distinto de ti, ni tú tampoco
Ser distinto de él: unidos vais,
Formando un solo ser de dos impulsos,
Como al pájaro solo hacen dos alas.* 35

No segundo poema, *El amigo*, o pensamento assume uma intimidade de carta e o tom acentuadamente confessional parece encontrar na claridade a imposição do real sem a imaginação libertária da noite. O presente, mergulhado em solidão, transfere ao passado o mecanismo que anima uma espécie de homem-sombra na calma invernal de um fim de ano. A ausência transformou-se em alguém e *él*, o amigo, é uma solidão que o acompanha, dado que solidão, na visão do poeta, nesse instante, é isso: flor sem tempo que não murcha, nem tampouco desabrocha.

O poeta passa, então, a contrapor realidade e solidão como se dependessem uma da outra para desvelar a si mesmas, pertencentes que são a um mesmo rio de águas cegas. Um meio-dia cinza adensa a ausência do ser amado até que ela alcance seu ponto extremo e tornar-se uma estranha companhia. Pessoa e geografia, mais uma vez confundidas, aludem tanto à errância do poeta quanto à ideia de ser o amigo uma geografia, um lugar-corpo no qual chegamos e do qual partimos. Quanto de nós é o outro? O transcorrer do tempo é distância do outro? Um espectro é a dimensão que nos falta ou é um transbordamento de nós mesmos? Cria-se a nova distinção: nomes que não representam a coisa nomeada ou que devem ser reveladas para alcançar o entendimento mútuo. No poema seguinte, é o

clima dessa geografia exilada que incorporará mais densidade ainda à paisagem-percepção-testemunho emoldurados.

III

LA ESCARCHA

*Mira los árboles, como un estío,
Por la escarcha brotados
Con hojas otra vez, hojas heladas,
Espectro de las idas. Así mismo a la mente
Aquella imagen del amor, antes amiga, 5
Regresa extraña ahora.*

*Todo cuanto fue entonces
Tibieza, movimiento,
Restituido así bajo esa escarcha,
Suspende el tiempo, y deja 10
Lo presente vacío,
Lo pasado visible sin encanto.*

*Parece que la muerte,
Siguiendo nuestra trama de la vida,
Sus formas remedase, 15
No brotadas del fuego originario,
Mas del frío postrero,
Halo transubstanciado en torno de una ausencia.*

*Dirías que el amor, luz de día en estío,
Luego es sombra desconsolada 20
Sobre unos campos transitorios
Con sus ramos de hielo,
Por los que vas buscando la figura
Constante de las cosas.*

*Dirías. Mas percibes en lo hondo, 25
Como presagio, siempre:
«No era en esos oídos
Adonde tu palabra
Debía resonar, ni era en esos lugares
Donde debías hallar el centro de tu alma. 30*

*«Sigue por las regiones del aspirar oscuro,
No buscando sosiego a tu deseo,
Confiado en lo inestable,
Enamorado en lo enemigo». 35
Contra el tiempo, en el tiempo,
Así el presagio loco: «espera, espera».*

O terceiro poema, *La escarcha*, ao contrário do poema *La ventana* em que uma recordação reavivou a imagem de um amor, quase corporificando-o, é o contemplar de uma paisagem que o faz atribuir lugar e correspondência às sensações provocadas por aquela imagem do amor que agora regressou sob outras cores, pois é atravessada por essa geada — *la escarcha* — que parece emoldurar o que se vê. Essa nova consciência, que é infernal, identifica as mesmas folhas de antes, mas que agora estão geladas. O que nesse momento brota das árvores, num lugar que já não é mais jardim, corresponde às ideias que nascem sob as sombras: são espectros. Nesse instante, o real no mundo é o lado estranho do amor e do amigo que a chuva fina traz. Enquanto o que foi vivido é tratado na efusão de um sonho, ele é grande, mas quando projetado na realidade, perde movimento, suavidade e transforma-se em vazio ameaçador. Essa ameaça é a morte, não porque seja cruel, mas porque ela sempre esteve em tudo; reviver pela memória seria apenas mais um remendo que revelaria sua forma irremediável. Reitera-se a ideia do viver sem estar vivendo reclamada pela presença do frio como consequência de tudo o que nos sucede. Uma espécie de transubstanciação mística evocada pelo poeta alcança o vazio de um consolo inútil num cenário em que a ausência é o real implacável. Aqui reaparece o exílio por meio da *escarcha* que, se por um lado cristaliza o quadro aberto no primeiro poema, por outro o deforma pela velhice invernal e pela imobilidade do gelo: a janela mostra a paisagem agora maculada por um clima que parece acompanhar a própria memória cansada e com dúvida. As

cores são familiares ao poeta⁴³, mas a deformação da escarcha sobre elas, não. O amor ido, pensado sob a escarcha, corresponde à morte do sol de Sevilha que já não aquece mas ilumina o poeta.

Nesse cenário em que o fogo de uma ilusão torna-se ausente pela chuva fina e incessante do real, reduz-se a força-amor à mesma sombra que é o homem. A sombra-homem, desconsolada pelo transitório, anseia por constância, mas constata nessa busca que só a transitoriedade é constante. E é essa instabilidade que o poeta descobre como destino, como lugar correspondente ao seu desejo. O sossego para o desejo representa apodrecimento; a densidade provocada pela chuva fina e pela geada à paisagem é a pista da qual o poeta se serve para entender o lugar escuro do seu desejo. É um pedido de alcance amplo: uma espera que lhe é ditada pela consciência e pelo desejo. A consciência solicita que ele continue procurando o amor, e o desejo como algo nebuloso e indefinido também remete essa espera ao retorno à Espanha. É uma espera, portanto, inquietante, ainda que cada vez mais pesada pela perda amorosa e pelo alongamento do exílio. É uma sombra que não sucumbiu à desolação, visto que ainda desconhece que passará metade da sua vida no exílio, e pode, portanto, almejar o fogo tanto do desejo como da lucidez que a anima, tal como podemos ler no último poema do quarteto.

⁴³ “... los mejores artistas andaluces no emplean color casi. De ahí esos fondos de blanco, gris y plata que tanto me atraían en Zurbarán y Murillo”, escreve Cernuda a Rica Brown em resposta sobre o comentário por ela feito sobre o uso de poucas cores em seus poemas. E prossegue: “Yo lo hacía inconscientemente y usted me lo hace ver y comprender ahora.” CERNUDA, Luis. *Op. cit.*, Carta 329, p. 291.

IV

EL FUEGO

*Por tierra está aquel chopo,
La sombra que a tu lado contemplabas,
En el aire la cima hacia las nubes,
Cuando el verano, como pausa del tiempo,
Sobre su hierba al sol te mantenía.* 5

*Un haz de luz en horas matinales
Era, como el crecer del día oscurecido,
Hasta tornarse columna misteriosa al pie del agua
Sosteniendo más claras la noche y las estrellas.*

*A su lado tu amor pensabas, 10
Destinado a vivir sólo un estío,
Aunque tan hondamente por el cuerpo arraigase
Como en la tierra el árbol.*

*De tu alentar al alentar del chopo
Corría una hermandad, y era consuelo 15
Confiar esperando enamorado,
Cerca así de un ahínco negado a tu destino.*

*Mas aún, en ofrenda
Al destino tendías con gratitud tu vida,
Igual a quien su pie desliza por el fango, 20
Sólo atento a una flor que la mano sostiene.*

*Así amabas entonces,
Siguiendo un delicado impulso,
Y tu inútil trabajo de amor no te dolía,
Aunque donde recela el ángel la pisada 25
Algun bufón se instala como dueño.*

*En fragmentos ahora arde aquel chopo,
A tu cuerpo de invierno con su llama dando
Compañía, tibieza del amor que falta
A nuestro lado, y de llama a recuerdo 30
Vas, y en ambos a ti solo te encuentras.*

*Cuanto el destino quita
Es luego recobrado en forma extraña;
Ganar, perder, son nombres sin sentido:
Mira cómo tu amor, tu árbol, 35
Con llama de otro impulso se coronan.*

*Junto al agua, en la hierba, ya no busques,
Que no hallarás figura, sino allá en la mente*

*Continuarse el mito de tu existir aún incompleto,
Creando otro deseo, dando asombro a la vida,
Sueño de alguno donde tú no sabes.*

40

Aqui alcançamos o quarto e último poema, *El fuego*. Quarto poema ou elemento, ou estação, que também é um tempo vivido pela sombra, agora sob a simbologia de uma árvore que o poeta recorta como mote inicial para seu diálogo. A árvore em questão é o *chopo*, ou álamo, cuja representação de dor e sacrifício tem uma longa tradição desde a celta dendrologia mística primitiva em que o *chopo* encarna o símbolo da incerteza. Suas folhas em forma de coração também remetem a esse símbolo tão recorrente do amor.

No entanto, é na teogonia das divindades gregas que encontramos os fundamentos que legaram a essa árvore a representação por excelência que acompanha os ritos fúnebres. Aparentemente antagônicos, funeral e amor são unidos pelo mito ao narrar a história do deus Hades e da ninfa Leuce. A paixão de ambos acaba, morre, essa morte é transformada em raiz e dessa raiz brota o álamo, ou o *chopo*. Trata-se do amor que morre, do amor que acaba, mas renasce. Daí sua presença em muitos cemitérios simbolizando o triângulo amor-morte-memória. O mito tem outras origens e fontes, bem como suas variações, mas acreditamos que Cernuda esteja filiado a essa versão que lançou raízes também na concepção ocidental-cristã que sempre se apropriou dessa árvore como símbolo da morte como renascimento. Cernuda já havia escrito um poema, *El chopo*⁴⁴, em *Como*

⁴⁴ CERNUDA, Luis. *Op. cit.*, pp. 362-363: *EL CHOPO. Si, muerto el cuerpo, el alma que ha servido / Noblemente la vida alcanza entonces / Un destino más alto, por la escala / De viva perfección que a Dios le guía, / Fije el sueño divino a tu alma errante / Y con nueva raíz vuelva a la tierra. // Luego brote inconsciente, revestida / Del tronco esbelto y gris, con ramas leves, / Todas verdor alado, de algún chopo, / Hijo feliz del viento y de la tierra, / Libre en su mundo azul, puro tal lira / De juventud y amor, vivo sin tiempo.*

quien espera el alba, livro anterior a *VSEV*, como representação da morte de um corpo de alma errante, cuja raiz e copas são o desejo imorredouro de unir céu e terra, assim como toda a juventude, o amor e a vida sem tempo, tratando a morte também como um símbolo de liberdade.

É com essa árvore mítica que o poeta contempla a terra, a sombra, o ar movimentando as nuvens, pensando no verão e no sol que a alimenta, símbolos tão tradicionais e antigos como o mito, obedecendo a uma ideia consensual, mas nem por isso menos misteriosa, já que o fogo e o desejo participam da mesma genealogia. O amor, ou desejo, ou fogo, portanto, são surpreendidos por essa força arraigada em nós tal qual a árvore na terra. Nesse enraizamento está a fraternidade e a espera consolada num amor que confia e engana ao mesmo tempo. Por isso o poeta deseja essa relação de união semelhante à do álamo com a terra sem atinar que ela mesma é parida pela morte. O desejo é tão potente em seu engano de fogo que leva o poeta a escorregar no limo do real para proteger a flor que traz na mão, tal é a qualidade do seu amor.

É por uma contraposição no poema que Cernuda expõe a dupla face do amor: o anjo e o bufão. Ao delicado impulso que o anjo conduz segue o bufão que se apossa do trabalho que se revela inútil, porque destinado à ruína, que o amor constrói. A face desencantada do amor corresponde a esse bufão que, na verdade, é o anjo agora desesperançado. Ele mesmo trata de atear fogo a esse resto de amor desfeito como numa fogueira em que os pedaços do *chopo* ardem. Para o inverno do coração solitário, as chamas que consomem o amor ido são a própria recordação. A destruição do

amor é tão sem sentido como o próprio amor. Ganhar e perder, diz o poeta, são palavras destituídas de significado.

A imagem do *chopo* consumido pelo fogo tem origem numa experiência vivida pelo poeta, conforme ele mesmo narra em carta⁴⁵ ao amigo Gregorio Prieto, no mesmo período de composição do poema:

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

Diante dessa constatação o sentido das coisas passa a ser desprezado e, então, a procura deve seguir não pelo convencional curso d'água ou da relva, mas no caminho imperativo e obscuro do desejo, arcaico como um mito, inconsciente como um sonho de um outro desejo, incompleto como a vida e assombroso como a morte.

Da leitura desse quarteto de poemas de Cernuda podemos depreender que há uma organicidade que nos remete diretamente às quatro estações climáticas e também aos quatro elementos — água, terra, fogo e ar — sobretudo a partir de noções antigas em que esses elementos são manifestações de uma só energia.

Há ainda, além das referências já apontadas, uma relação com os *Four Quartets*, de Eliot, poemas que Cernuda conhecia, sobretudo no que diz respeito à inversão e presença dos tempos passado, presente e futuro na tão

⁴⁵ CERNUDA, Luis. *Op. cit.*, Carta 429, p. 396.

conhecida asserção do tempo irredimível enquanto o espírito contempla o jardim, atordoado com o que foi e com o que poderia ter sido.⁴⁶

Ao examinar tempo e lugar pela via do desejo, o poeta percebe como isso educa os sentidos e tece relações com os seres que guardam o mistério da lembrança: o que fenece, na verdade, desaparece porque muda de lugar e assume um papel contrário, daí a ideia de memória espelhada, já que o vivido sempre nos engana como a um espelho. O que foi cenário de uma alegria ou pesar constrói a memória que nos orienta no mundo; no entanto, essa memória alimenta-se da morte e, estando em nós como um farol, somos a vida feita de morte; só o desejo, que é fecundado por ambas, pode merecer confiança. O desejo do poeta é elemento fundador de sua consciência e, no poema representado como sombra, a própria condição humana. Apesar de uma existência-sombra conferida pela condição do exílio, é possível criar novos seres, ter a experiência do movimento e ser conjunção de elementos sob as estações, ainda que tudo feneça. Duradouro é só a sombra, o vestígio, a poesia.

A sombra, com sua representação, tem a onipresença de um saber polissêmico. Uma janela abriu-se para essa sombra, como um meio caminho dantesco: é uma janela para bem-aventurados, como propõe Maria Zambrano em que *“el bienaventurado está condenado a no descansar, pues si se instala en la aventura será el cierre, la felicidad, lo que no es admisible pues que limita la obra inmensa, infinita, la infinitud de los tiempos y la*

⁴⁶ Publicado em sua versão conjunta em 1943, *Os Quatro Quartetos* de T. S. Eliot, encontram ecos no quarteto de *VSEV*, embora o poema de Luis Cernuda trate da memória de um amor perdido, vivendo sem viver, em terra estrangeira, pelo exílio, ambos se constituem por uma grande interrogação filosófica ao tempo.

*originalidad*⁴⁷. Essa obra imensa, essa infinidade dos tempos é também uma qualidade da sombra: é biblioteca, jardim, consciência, inferno, teatro no qual a sombra fala, vive sem viver. É homem e sombra até que as estações os unam, confundindo-os para sempre nos seus rastros de desterrado, evidenciando sua palavra como uma marca de luta ou de resistência *Ante el ultraje igual del azar y del tiempo*.⁴⁸

A obra imensa, entretanto, não pode ser vista como veleidade ou simples desejo pelo perene. Ela é imensa, ou aspira a sê-lo, porque ela corresponde à perda. De certa forma, é na busca pela restituição do que se perdeu que o mundo é assimilado e seus discursos, bem como o exercício da resistência, são constituídos. Nesse sentido, o amor que não se alcança corresponde à obra imensa, presentificando no texto o que falta à vida.

A invocação amorosa acaba sendo a invocação de uma geografia, de uma liberdade política, e reúne como nenhum outro discurso a utopia de uma fraternidade idílica. É a partir da invocação do amor que vemos como o sujeito se revela em seus sonhos e desejos. O discurso amoroso, sobretudo o que trata da perda do amor ou da impossibilidade de amar, encerra quase sempre as reflexões mais amplas e agudas da condição do ser. Assim, a memória de uma experiência amorosa não traz o caráter leviano de uma fuga do tédio nem a inadiável exigência de um desejo sexual, mas ela representa sempre o resguardo de uma geografia, o discernimento analítico das coisas e uma língua. É um dado comum entre os poetas do exílio o discurso amoroso encarnar, mesmo que por meio de uma experiência íntima, amplas referências de tempo, geografia e mitos recuperados como orientação, como

⁴⁷ ZAMBRANO, María. *Los bienaventurados*. Siruela: Madrid, 2000, p. 28.

⁴⁸ CERNUDA Luis. *Las edades*. *Op. cit.*, p. 412, v. 46.

bússola à identidade fragilizada no desterro. Em *Cuatro poemas a una sombra* vemos isso amplamente, como a lembrança de um amor ido convoca as reflexões da própria condição humana, o seu devir, e faz emergir a ideia do corpo também como país, linguagem e cultura.

1.3. *EL INTRUSO*: UM AUTORRETRATO CONFRONTADO COM O DESTERRO

Em *VSEV*, o diálogo com poetas lidos ou traduzidos por Cernuda no primeiro tempo do exílio, além de evidenciar o aprofundamento na formação do poeta, permite observar o alcance de uma noção muito poderosa em significação, construída justamente por esse pensamento filosófico-meditativo, que amplia o entendimento de si semelhante às considerações de *Das Unheimliche* (O Estranho)⁴⁹, texto de Freud, de 1919. A nosso ver, é um encontro mais do que relevante, pois encaminha as reflexões sobre o conceito do duplo para enriquecer a leitura de *El intruso*, poema subsequente a *Cuatro poemas a una sombra*.

O ensaio de Freud teve, segundo seu próprio autor, o objetivo de investigar a estética enquanto teoria das qualidades do sentir, um sentir que

⁴⁹ FREUD, Sigmund. *O Estranho* (1919). *Uma neurose infantil e outros trabalhos (1917-1919)*. Vol. XVII. Edição Standard Brasileira das *Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. Trad. Jayme Salomão. Imago: Rio de Janeiro, 2006, pp. 237-269.

é amplo e que não pode ficar restrito às noções de beleza, pois ao sentir deve ser incorporado um ramo de investigação de *O Estranho*, que abarca o medo, o horror e tudo o que nos assusta. É um ensaio de 1919, ou seja, no contexto de final da Primeira Guerra Mundial. Aqui, nos deteremos nas ferramentas que o autor utiliza na análise de um texto literário igualmente significativo: *O homem de areia*, de Ernest Hoffmann. Cumpre notar que Freud, antes de empreender sua análise do conto do autor alemão, faz um extenso percurso sobre o significado da palavra *estranho* em vários idiomas, procedimento crucial para verificar em outras línguas e em outros povos a construção linguística para definir o comportamento humano frente a essa sensação de estranheza que porta, ao mesmo tempo, o saber e o não-saber e gera sensações díspares como a excitação e o amedrontamento.

Segundo os tratados de estética que o autor analisou, as discussões só levam em consideração o belo, o atraente e o sublime, mas negligenciam os sentimentos opostos de repulsa e aflição. Reconhecer essa ausência seria entender porque algo é ao mesmo tempo familiar e estranho, ou melhor, como o estranho reside no familiar, como sua investigação atesta: a reveladora ambiguidade de *Unheimlich*.⁵⁰ Nesse quebra-cabeça que procura construir a genealogia de *unheimlich*, entre tantas fontes que o autor pesquisa, é a de Shelling a que mais lhe surpreende:

⁵⁰ FREUD. *Op. Cit.*, pp. 242-243: “O que mais nos interessa nesse longo excerto é descobrir que entre os seus diferentes matizes de significado a palavra ‘heimlich’ exhibe um que é idêntico ao seu oposto, ‘unheimlich’. Assim, o que é *heimlich* vem a ser *unheimlich*. Em geral, somos lembrados de que a palavra ‘heimlich’ não deixa de ser ambígua, mas pertence a dois conjuntos de ideias que, sem serem contraditórias, ainda assim são muito diferentes: por um lado significa o que é familiar e agradável e, por outro, o que está oculto e se mantém fora da vista. ‘Unheimlich’ é habitualmente usado, conforme aprendemos, apenas como o contrário do primeiro significado de ‘heimlich’, e não do segundo.”

Por outro lado, percebemos que Schelling diz algo que dá um novo esclarecimento ao conceito do Unheimlich, para o qual certamente não estávamos preparados. Segundo Shelling, unheimlich é tudo o que deveria ter permanecido secreto e oculto mas veio à luz.⁵¹

A essa definição, Freud, citando o dicionário de Grimm, acrescenta uma outra:

Heimlich, como se diz do conhecimento — místico, alegórico: um significado heimlich, mysticus, divinus, occultus, figuratus.⁵²

De posse dessas noções, Freud passa a tratar, citando Jentsch⁵³, da eficácia da dúvida e do incerto na construção literária de tipos (figuras) humanos com o objetivo de provocar estranheza no leitor. E, então, analisa o estranho, *unheimlich*, no conto de Hoffmann. A estranheza do homem de areia serve-lhe para discutir a castração paterna, uma memória sequestrada por traumas, as alucinações e a violência que caracterizam a repressão dos desejos. O que lhe interessa, nesse momento, é alcançar uma outra noção: a ideia do duplo, ou aquilo que vemos — apreendemos — na perda. Para tanto, recorre a outros autores que vão de Goethe a Hauff, de Mark Twain a Shiller, este último num poema que faz referência a Heródoto sobre a história do anel de Polícrates. Freud obtém então amostras com as quais ilustrará uma gama de neuroses em que se digladiam e se constroem a torre de complexos erguida já na infância.

⁵¹ FREUD, Sigmund. *Op. cit.*, p.243.

⁵² *Idem*, p. 244.

⁵³ Ernest Anton Jentsch (1867-1919), psiquiatra alemão. O texto de Jentsch que Freud cita trata da definição que seu colega fazia sobre o estranho, entendendo-o como incerteza intelectual.

O que nos interessa é a noção do duplo⁵⁴, decorrente de um corte —ruptura ou trauma— que nos coloca às voltas com a sensação estranha de sermos invadidos por alguém que somos nós mesmos. O estranho e o duplo podem ser entendidos como um invasor, ou melhor, como o já citado título do poema que passaremos a analisar, *El intruso*.

<i>Como se equivocara el tiempo Su trama de los días, ¿Vives acaso los de otro?, Extrañas ya la vida.</i>	
<i>Lejos de ti, de la conciencia Desacordada, el centro Buscas afuera, entre las cosas Presentes un momento.</i>	5
<i>Así de aquel amigo joven Que fuiste ayer, aguardas En vano ante el umbral de un sueño La ilusa confianza.</i>	10
<i>Pero tu faz, en el alínde De algún espejo, vieja, Hosca, abstraída, te interrumpes Tal la presencia ajena.</i>	15
<i>Hoy este intruso eres tú mismo, Tú, como el otro antes, Y con el cual sin gusto inicias Costumbre a que se allane.</i>	20
<i>Para llegar al que no eres, Quien no eres te guía, Cuando el amigo es el extraño Y la rosa es la espina.</i>	

A começar pela construção formal, o poema emprega recursos de fontes tradicionais, mas os dispõe de maneira inusitada. Trabalha sempre

⁵⁴ Ainda que para Freud essa noção se constitua basicamente pelo que foi reprimido e pelo que foi superado, abarca também a concepção de “dois” que nos habitam, justamente por sermos orientados ora pela repressão, ora pela superação.

com precisão cada um dos elementos, terminando por fazer alusão à rebeldia, um dos muitos sentidos que o título do poema tem. São seis estrofes de quatro versos que estão ordenados em 9 e 7 sílabas sucessivamente, do primeiro ao último verso. São, portanto, eneassílabos e heptassílabos, o primeiro correspondendo ao verso de arte maior e, o segundo, ao verso de arte menor. Sua rima de pares *asonante* (ou toante) toma sempre o segundo e quarto verso de cada estrofe, os heptassílabos. Desse modo, por ser, como se classifica em espanhol, uma quadra ou *cuarteta asonantada* — da qual a copla modernamente se constitui — nos remete diretamente a Góngora, embora suas quadras sejam de quatro versos octassílabos, mas também com rima entre o segundo e o quarto. *El intruso* tem o acento tônico recaído na oitava sílaba de cada um dos seus versos eneassílabos — primeiro e terceiro versos de cada estrofe —, o que nos remete não apenas à acentuação sáfica dos endecassílabos, mas principalmente àquele que é considerado o verso mais comum em língua castelhana usado pelo teatro clássico. Cernuda, desse modo, incorpora na forma do poema a mesma gênese que constitui o seu conteúdo. Formalmente, portanto, aproxima-se de um quarteto gongorino, é uma canção ou uma copla. A presença desses componentes de distintas épocas aludem à origem de formação do poeta para corresponder ao tema do poema: a consciência de si mostra que o indivíduo não é uno.

Vejamos, por exemplo, como se espelham e se contradizem as palavras dos versos que rimam e as dos que não rimam. Na primeira estrofe, *tiempo* está para *otro* assim como *días* está para *vida*. *Tiempo* não rima com *otro* porque é o que se foi e pertence àquele que já não é mais, ao passo que

días rima com *vida* porque eles são o lugar e o espaço do seu exercício. O que pontua a primeira estrofe? O equívoco, a trama, o acaso e o estranhamento. Na segunda estrofe, ou quarteto, *conciencia* e *cosas* não rimam porque seus lugares são opostos, interior e exterior, e que também conformam uma contradição de elementos necessários na estreita descoberta mútua de identidades. Já *centro* e *momento* rimam porque só há um centro e ele é o momento, entendido aqui como o presente. O terceiro quarteto não possui rimais formais, mas concordância de premissa e proposição, já que é marcado pela presença de um intruso bem-vindo que é o poeta Antonio Machado com o seu poema *Desde el umbral de un sueño* a que o terceiro verso remete:

*Desde el umbral de un sueño me llamaron...
Era la buena voz, la voz querida.
—Dime: ¿vendrás conmigo a ver el alma?...
Llegó a mi corazón una caricia.
— Contigo siempre....Y avancé en mi sueño
por una larga, escueta galería,
sintiendo el roce de la veste pura
y el palpitar suave de la mano amiga.*

A mesma voz a que Machado se refere em seu poema é aqui reiterada por Cernuda para tratar dessa contraditória e confiante ilusão de ser como a juventude e o sonho. Os tempos dos dois poetas se misturam nessa expressão que é cara e frequente na poesia cernudiana, o umbral: o portal de acesso às compreensões fundamentais.

Na quarta estrofe, *alinde* se opõe a *interrumpe* e não rimam, pois o prateado do espelho é uniforme e mostra a rima contraditória do segundo e quarto versos: *vieja* e *ajena*, como se a face envelhecida, e só agora constatada frente ao espelho, fosse outra presença e pertencesse ao espelho

e não a ele próprio que nela não se reconhece ou não quer se reconhecer. É o intruso visto e entrevisto que o diálogo da quinta estrofe trará. Nesta é alcançada a compreensão dessa duplicidade, mas uma compreensão que não permite sentir-se à vontade com o outro, com o espelho e com a memória. Projeta-se o reconhecimento do conflito que as rimas *mismo* e *inicias*, *antes* e *allane* expõem: *mismo* é outro, passado, e *inicias* é o novo, também um outro. Essa contradição temporal é reiterada em *antes*, também passado, um outro, e em *allane* que designa presente e futuro, o que prepara ou preparará igualmente um outro mais. Expressar esse entendimento de maneira temporal é constatar que o outro se multiplica com o tempo. É quase um jogo de loucura, pois se “eu é um outro”, e se este se multiplica, trata-se de algo que não se alcança e, portanto, não se compreende, mas sabe-se de sua dupla presença: a física no reflexo do espelho e a consciente que se sucede no tempo.

Por essa leitura, o poema se encerra na sua sexta estrofe com os versos primeiro e terceiro sem rimas, entretanto conclusivas do que foi construído durante todo o poema: *eres* e *extraño*. O segundo e quarto versos, também sem rima, revelam que o intruso e o extraño são *guía* e *espina*, o caminho inóspito e o aprendizado pela dor.

O poema traz um pensamento que trata a memória, a experiência e o tempo como entes. A expressão mente povoada – frente ao espelho ou pela lembrança — conviria muito a *El intruso*, pois é disso também que se trata, na medida em que somos povoados por outros, sejam os outros como lembranças ou os outros que fomos, seja o outro que julgamos ser. Se recorrermos à etimologia, vemos que *trusus*, particípio passivo de *trudere*,

significa empurrar e a partícula *in* é indicação de direção para dentro. Assim, o intruso é o que nos foi empurrado contra nossa vontade, contrariedade expressa no terceiro verso da quinta estrofe: *Y con el cual sin gusto inicias*. É a constatação que o poeta faz da existência de um intruso em si, formado pelos resíduos do que morre e o habitam. O que tem origem familiar, ou o já conhecido, o tempo transforma em estranho, em intruso.

Surpreender-se a si mesmo no espelho é movimento marcado pelo andamento verbal do poema: *¿vives?*; *extrañas*; *buscas*; *aguardas*; *fuiste*; *interrumpe*; *eres*, *inicias*; *eres*. Ao acusar a ausência, a consciência capta o movimento de estranheza. No poema a grande pergunta que se faz é: *¿vives?* E se a resposta é afirmativa, uma pergunta maior se impõe: quem vive, o intruso?

Há também um caráter fantasmagórico inegável nesse poema que traz para o âmbito particular do espelho um fantasma maior, que é o de Espanha. A própria vontade de retorno junta-se à sensação de ausência, uma vez que é uma vontade estranha e cheia de dúvidas. Em carta a Concha de Albornoz⁵⁵, Cernuda manifesta essa impressão de ser diluído pela distância:

Creo que como nos separamos hace unos siete años, nos vamos volviendo fantasmales el uno para el otro, aunque no sé si te das cuenta de ello; [...] Mientras más tiempo pasa más se aleja de mí la creencia, y hasta el deseo, de poder volver a España algún día. [...] aun siendo posible volver allá sin más ¿con qué gentes iríamos a convivir, y cómo nos reconoceríamos después de la separación, y la ausencia tan larga, en un país que casi ha de ser extraño ahora para nosotros? No creas por esto que creo posible acomodarme a vivir en tierra no española; pero a la larga, ser un extranjero dentro del ambiente en que se vive tiene la gran ventaja de mirar las cosas de lejos, y no quedar

⁵⁵ CERNUDA, Luis. *Op. cit.*, Carta 399, p. 367.

afectado por cosas que en la tierra propia sí nos afectarían. Además, ¿cómo subsistir allí? Los aprovechados, como siempre, hallarían medios de vida, y uno se quedaría arrinconado y solo. Solo estoy aquí, pero hasta ahora voy tirando; y todo lo considero un favor, ya que ésta no es mi tierra. Pero en España tenemos derecho a algo más que subsistir, y ganar medios decorosos de vida, no como favor sino como derecho. De otro modo prefiero continuar dando vueltas por el mundo y no acordarme más de mi cara patria, ¡y tan cara!

O homem de areia que arranca os olhos das crianças no conto de Hoffmann, analisado por Freud⁵⁶ em *Das Unheimliche*, é muito significativo como tentativa de compreender o que se vê como realidade ou desejo, este último também como intruso, e de refletir sobre essa grande estranheza de homem feito e desfeito pelo mesmo material que constitui o tempo. Frente ao espelho, como no poema de Cernuda, ele é uma miragem, tanto o homem para o espelho como este o é para o homem, assinalando que todo encontro, pelo que nele pode haver de reconhecimento, é um susto, um intruso.

Há um outro elemento que pode ser destacado nesse poema que é o da negação do ser que se constrói em dúvida sobre dúvida. A experiência de vida que Cernuda sempre adota como mote de seus poemas desenha um panorama de pedaços como se a vida que vive só pudesse ser compreendida nesses momentos, sendo o mais apenas interrogações. Se *El intruso* aponta para essa dúvida que divide o indivíduo, a consciência que a

⁵⁶ São poucas as referências nominais de Freud, sejam de leitura ou mesmo citação, que Cernuda faz em sua obra. As duas mais significativas pertencem aos seus estudos críticos. Em ambas, no entanto, nota-se que não era alheio às teorias freudianas. No primeiro deles, ao comentar sobre o poema *Teresa*, de Unamuno, escrito em 1924, diz: «*Teresa*» es un poema de amor casto; [...] Vemos en Unamuno (como vemos en Rilke), al menos en este libro, cierta complacencia morbosa en la consideración imaginaria del cadáver de una muchacha. Él, que encontraba obscena la sensualidad fuera de los límites matrimoniales, no sospechaba de peor gusto todavía el sentir halago en evocar la corrupción de un cuerpo femenino. No sé lo que un discípulo de Freud hallaría tras estos versos de «*Teresa*», sin duda algo desagradable. (CERNUDA. *Prosa I*, p. 125.) E a segunda referência aparece no mesmo estudo crítico, agora sobre a poesia de Vicente Aleixandre: *La lectura de Freud y la de Proust, de cuyos volúmenes podemos entresacar una teoría del amor, fueron, según creo, importantes para la formación teórica del sentimiento amoroso en Aleixandre, aparte, claro es, de sus experiencias personales en dicho aspecto.* (Idem, p. 230.)

localiza também pode ser entendida como a única unidade do ser: o engano. *El intruso*, nesse sentido, expõe a descoberta da maturidade plena ao saber-se um outro, e não aquele que supunha ser. López Castro, num breve comentário sobre esse poema, entende que *El intruso* trata daquele que viveu somente os reveses da vida, por isso é um estranho:

Antes que nada, de esa interioridad, lo que se revela es una conciencia unitaria. Porque el ser, hasta llegar a lo más íntimo de sí, ha vivido en desorden, en desacuerdo con su centro. Ha sido así un extraño, "un intruso". Pero los tiempos se consumen, atrás quedan los límites, y es la negación su "sola luz y guía." ⁵⁷

Somados os ângulos de interpretação do poema, podemos afirmar que todos eles se encaminham para o olhar de descoberta do sujeito sobre si mesmo como um exílio. Enxergar a si mesmo implicaria, então, na descoberta de uma máscara sem a qual estaríamos permanentemente apartados do mundo. Num relance frente ao espelho, o poeta vê e pondera como se correspondem o desterro que vive e o desterro da descoberta de si, e essa descoberta de si como que destrona o eu para empossar, reinante, o intruso, a solidão que o desvelamento de si conquista. Como num confronto com o desterro o poeta compõe seu autorretrato a partir de uma indagação que deflagra uma sucessão de enganos que o refletem como um ser alheio e apartado do mundo.

No poema *La gloria del poeta*⁵⁸, Cernuda trava um longo diálogo com uma figura entrevista ao anoitecer, num desenho de nuvens. Tratando-a por *Demonio hermano mío, mi semejante*, essa figura assume uma

⁵⁷ LÓPEZ CASTRO, Armando. *Luis Cernuda en su sombra*. Editorial Verbum: Madrid, 2003, p. 38.

⁵⁸ CERNUDA, Luis. *La gloria del poeta*. *Op. cit.*, pp. 230-233.

identidade diversa: um ser demoníaco, o desejo do poeta, o homem, a poesia e o próprio poeta. Nos versos 12-17 podemos ler:

*Porque somos chispas de un mismo fuego
Y un mismo soplo nos lanzó sobre las ondas tenebrosas
De una extraña creación, donde los hombres
Se acaban como un fósforo al trepar los fatigosos años de sus
[vidas.
Tu carne como la mía
Desea tras el agua y el sol el roce de la sombra;*

Na leitura desse poema podemos constatar de imediato que a figura com a qual o poeta dialoga, ainda que assuma, como já dissemos, uma identidade diversa, é a face dupla do daimon grego e a do anjo caído que predomina, num diálogo que também se estende da antiguidade à modernidade. Como num processo de acercamento à medida em que sua consciência se aguçava pelo vivido, esse daimon antes entrevisto no desenho das nuvens é *El intruso* que agora o poeta vê, frente ao espelho, instalado nos seus próprios olhos. É, também, de certa forma, uma descoberta que traduz e arremata a trajetória poética de Cernuda como se sua experiência fosse corporificada numa imagem.

No ensaio introdutório à obra completa de Cernuda, Derek Harris escreve:

La poesía de Cernuda, tanto en verso como en prosa, documenta el proceso difícil y paulatino que conduce al descubrimiento de que lo que da validez a la vida no son los ideales que se buscan sino la experiencia conflictiva provocada por los sucesivos fracasos de aquellos ideales. La búsqueda del acorde místico, en todas sus manifestaciones variadas, lleva al poeta a un acontecimiento cada vez más profundo de sí mismo, al conocimiento de la verdad del hombre interior, y a la decisión de guardar fidelidad a éste.⁵⁹

⁵⁹ HARRIS, Derek. *La verdad de sí mismo*. In: *Poesía y verdad: la poética de Cernuda. Poesía completa*. Op. cit., p. 95.

El intruso é uma espécie de autorretrato que se percebe mais do que se vê porque é mais consciência do que imagem, nascida da múltipla acareação que o poeta extrai da sua experiência. Esse autorretrato criado frente ao espelho permite ao poeta indagar sobre o estranhamento causado pelas privações que interditam a vida, impedindo o reconhecimento de si diante da própria imagem, agora acentuada pela velhice e morte antecipadas pelo desterro. A vida não vivida corresponde ao que vai deixando de ser, por isso a face do poeta vai sumindo⁶⁰, irreconhecível, como se desvanecesse nas lacunas de uma memória de caminho e tempo equivocados, a única que sua não-vida pode lhe dar. Para chegar a não ser, o que não é lhe guia, diz o poeta; vale dizer: para alcançar a morte, é a vida não vivida que o conduz.

⁶⁰ Em nota a um comentário sobre o subjetivismo da dor e da morte, Hannah Arendt escreve: *Para os vivos, a morte é primordialmente o des-aparecimento [dis-appearance]. Mas, ao contrário do que ocorre com a dor, há um aspecto da morte no qual é como se ela aparecesse entre os vivos: na velhice. Goethe observou certa vez que envelhecer é “retirar-se gradualmente da aparência”(stufenweises Zurücktreten aus der Erscheinung); a verdade dessa observação, bem como o aspecto real desse processo de desaparecimento tornam-se bastante tangíveis nos autorretratos dos grandes mestres quando velhos — Rembrandt, Leonardo etc. —, nos quais a intensidade dos olhos parece iluminar e presidir uma carne que fenece.* ARENDT, Hannah. *O domínio público: o comum. In: A Condição humana.* Trad. Roberto Raposo. GEN / Forense Unversitária: Rio de Janeiro, 2011, p. 62.

1.4. SANSUEÑA E O MITO DE ESPANHA

São tantas as ruínas que constituem o percurso da poesia que podemos identificá-las, com maior precisão, irmanadas no remorso, tal como indicou a lucidez drummondiana em *Claro Enigma*, no poema *Museu da Inconfidência*⁶¹.

Também na poesia de Luis Cernuda, e no seu percurso, esses pedaços metonímicos não poderiam deixar de ocupar um lugar privilegiado, já que guardam, na sua condição de sobras e de restos, a interrogação. Dessa forma, os poemas que comentaremos a seguir, *Otras ruinas* e *Ser de Sansueña*, expõem com agudeza a relação tríptica memória-terra-desejo tão cara a Cernuda.

OTRAS RUINAS

*La torre que con máquinas ellos edificaron,
Por obra de las máquinas conoce la ruina,
Tras de su ordenación quedando a descubierto
Fuerzas instigadoras de torpes invenciones:
La carencia que nunca pudo esperar hartura,*

⁶¹ São palavras no chão / e memória nos autos. / As casas inda restam, / os amores, mais não. // E restam poucas roupas, / sobrepeliz de pároco, / a vara de um juiz, / anjos, púrpuras, ecos. // Macia flor de olvido, / sem aroma governas / o tempo ingovernável. / Muros pranteiam. Só. // Toda história é remorso. DRUMMOND. *Claro Enigma*. Estampas de Vila Rica. V – *Museu da Inconfidência*. Nova Reunião – 23 livros de poesia. Vol. I, p. 346. BestBolso: Rio de Janeiro, 2009.

<i>La saciedad que nunca quiso guardar templanza; Como dos enemigos frente a frente, Hambre y frío de una parte, soberbia y avaricia de la otra.</i>	5
<i>La ruina ha clamado por suyos tantos muros Sobre huecos disformes bostezando, ayer morada De la cual sin cobijo subsiste irónico detalle: Chimenea manchada por humo de las noches Idas, como los cuerpos allá templados en invierno, O tramo de escalera que conduce a la nada Donde sus moradores irrumpieron con gesto estupefacto, En juego del azar, sin coherencia de destino.</i>	10 15
<i>Intacto nada queda, aunque parezca Firme, como esas otras casas hoy vacías, Hacia cuyos salones las ventanas permiten El vislumbre de espejos, oros sobrecargados, Entre los cuales discurría la vanidad solemne De ilustres aristócratas, eminentes políticos, acaudalados [financieros, Que al hablar despertaban un eco de murmullos complacidos Y el respeto debido al rango y la fortuna.</i>	20
<i>El recinto donde las damas, dispensando Una taza de té, medían su sonrisa según el visitante, Bajo de cuyos techos festejaron múltiples las bujías Íntimas reuniones y brillantes saraos, o en ocasión más rara El matrimonio ventajoso por dos familias esperado, Ya se encuentra desnudo y alberga solamente La sede de socorros, a cuyas oficinas Supervivientes fantasmales llegan.</i>	25 30
<i>La discreción reticente de estas calles, Rumbo a las alamedas de algún parque, todas En perspectiva acorde con el cielo moroso, Hechas para los pasos de ocioso transeúnte, El matinal jinete o la nocturna carretela, Ve su color de perla por hollín mancillado, Ofendido a diario su sosiego entre las sacudidas Vulgares de la vida que aún subsiste.</i>	35 40
<i>Como desierto, adonde muchedumbres Marchan dejando atrás la ruta decisiva, Estéril era esa ciudad. Aquella Que con saber sin fe quiso mover montañas; Toda ella monstruosa masa insuficiente: Su alimento los frutos de colonias distantes, Su prisa lucha inútil con espacio y con tiempo, Su estruendo limbo ensordecedor de la conciencia.</i>	45
<i>El hombre y la ciudad se corresponden</i>	

Como al durmiente el sueño, al pecador la trasgresión oculta; 50
Ella y él recusaron al silencio de las cosas
Hasta el refugio último: el aire inviolado,
De donde aves maléficas precipitaron muerte
Sobre la grey culpable, hacinada, indefensa,
Pues quien vivir a solas ya no sabe, morir a solas ya no debe. 55
Del dios al hombre es don postrero la ruina.

Otras ruinas traz a descrição de um edifício destruído durante a Segunda Guerra Mundial, período contemporâneo ao da composição do poema. Nele podemos ver os detalhes dessa destruição em sete estrofes de oito versos, versos longos — alexandrinos — que, talvez por isso, dão uma fluidez de narrativa ao poema ao descrever as ruínas que o observador tem diante de si, imaginando os habitantes que ali viveram, deixando seus restos como testemunho de um cotidiano que, na sua ausência, agora falam, em detalhes, pelo silêncio. Os dois primeiros versos da primeira estrofe apontam que o mesmo ímpeto que constrói é o que destrói, conferindo à capacidade humana desde a altura para construir torres até a baixeza para disseminar a fome, apontando o desequilíbrio entre carência e saciedade como o que leva a ambos, homens e ruínas, a um destino, tal qual a destruição, sem coerência.

Uma situação concreta e específica de destruição lhe serve para tratar de outras destruições. Se no edifício destruído nada resta, essa ausência é semelhante ao vazio das mansões na quais, por meio de seus objetos abandonados, o poeta faz uma leitura de uma outra ruína, agora humana, conduzida pela vaidade e pela soberba. Desse modo, o espaço oco e desolado da destruição do edifício se iguala ao vazio da futilidade.

É preciso destacar que o próprio título do poema faz referência a um outro, *Las ruinas*, poema de *Como quien espera el alba*⁶², livro anterior a *VSEV*, também composto no ambiente da Segunda Guerra Mundial. Ali são as ruínas romanas das localidades inglesas de Chester e Bath, como «primeiras» ruínas que servem ao poeta para dialogar com uma certa noção de civilização, com heranças que orientam a construção do passado com suas lutas políticas, sacrifícios e esperanças. *Esto es el hombre*, diz o verso 63 de *Las ruinas*, o homem com seu afã de eternidade preenchendo apenas o efêmero, por mais que construa. Aqui, nessas *Otras ruinas*, há um

⁶² *Silencio y soledad nutren la hierba /Creciendo oscura y fuerte entre ruinas, / Mientras la golondrina con grito enajenado / Va por el aire vasto, y bajo el viento / Las hojas en las ramas tiemblan vagas / Como al roce de cuerpos invisibles. // Puro, de plata nebulosa, ya levanta / El agudo creciente de la luna / Vertiendo por el campo paz amiga, / Y en esta luz incierta las ruinas de mármol / Son construcciones bellas, musicales, / Que el sueño completó. // Esto es el hombre. Mira / La avenida de tumbas y cipreses, y las calles / Llevando al corazón de la gran plaza / Abierta a un horizonte de colinas: / Todo está igual, aunque una sombra sea / De lo que fue hace siglos, mas sin gente. // Levanta ese titánico acueducto / Arcos rotos y secos por el valle agreste / Adonde el mirto crece con la anémona, / En tanto el agua libre entre los juncos / Pasa con la enigmática elocuencia / De su hermosura que venció a la muerte. // En las tumbas vacías, las urnas sin cenizas, / Conmemoran aún relieves delicados / Muertos que ya no son sino la inmensa muerte anónima, / Aunque sus prendas leves sobrevivan: / Pomos ya sin perfume, sortijas y joyeles / O el talismán irónico de un sexo poderoso, / Que el trágico desdén del tiempo perdonara. // Las piedras que los pies vivos rozaron / En centurias atrás, aún permanecen / Quietas en su lugar, y las columnas / En la plaza, testigos de las luchas políticas, / Y los altares donde sacrificaron y esperaron, / Y los muros que el placer de los cuerpos recataban. // Tan sólo ellos no están. Este silencio / Parece que aguardade la vuelta de sus vidas. / Mas los hombres, hechos de esa matéria fragmentaria / Con que se nutre el tiempo, aunque sean / Aptos para crear lo que resiste al tiempo, / Ellos en cuya mente lo eterno se concibe, / Como en el fruto el hueso encierran muerte. // Oh Dios. Tú que nos has hecho / Para morir, ¿por qué nos infundiste / La sed de eternidade, que hace al poeta? / ¿Puedes dejar así, siglo tras siglo, / Caer como vilanos que deshace un soplo / Los hijos de la luz en la tiniebla avara? // Mas tú no existes. Eres tan sólo un nombre / Que da el hombre a su miedo y su impotência, / Y la vida sin ti es esto que parecen / Estas mismas ruinas belas en su abandono: / Delirio de la luz ya sereno a la noche, / Delirio acaso hermoso cuando es corto y es leve. // Todo lo que es hermoso tiene su instante, y pasa. / Importa como eterno gozar de nuestro instante. / Yo no te envidio, Dios; déjame a solas / Con mis obras humanas que no duran: / El afán de llenar lo que es efímero / De eternidad, vale tu omnipotencia. // Esto es el hombre. Aprende pues, y cesa / De perseguir eternos dioses sordos / Que tu plegaria nutre y tu olvido aniquila. / Tu vida, lo mismo que la flor, ¿es menis bela acaso / Porque crezca y se abra en brazos de la muerte? // Sagrada y misteriosa cae la noche, / Dulce como una mano amiga que acaricia, / Y en su pecho, donde tal ahora yo, otros un día / Descansaron la frente, me reclino / A contemplar sereno el campo y las ruinas. CERNUDA, Luis. *Las ruinas. Como quien espera el alba*. Op. cit., p. 323.*

sentimento de desalento e desprezo que é só destruição, pois diferentemente dos vestígios que resguardam o ideal civilizatório descrito em *Las ruinas*, as que o poeta contempla como restos de seu tempo histórico, é ironicamente o próprio dom do homem, que chega até a violar o ar, precipitando a morte com seus aviões — *aves maléficas* —, tal qual um Prometeu voltado contra si, poderoso como um deus e miserável como uma ruína. Feito um deserto, homem e cidade se correspondem. Essa cidade que tem um grande valor simbólico parece simbolizar um anti-Éden: a queda da cidade, uma queda coletiva de homens e suas construções, a queda da sociedade.

Las ruinas, como civilização distante, a que pode ter havido, é soterrada por essas *Otras ruinas*, que é a que ficou por haver. A contemplação em *Las ruinas* não nos precipita ao abismo como *Otras ruinas*. Os vestígios romanos de *Las ruinas* parecem mais fortes para vencer a morte e o esquecimento. As que povoam o horizonte do poeta, no entanto, têm um feitio de hipnose que o obriga a contemplar a ruína como se esta fosse um espelho dele: a imagem da condição solitária do homem.

A realidade deformadora da guerra exigia de Cernuda uma procura pela poesia não só pelo caráter testemunhal, mas como combate aos medos traumáticos que o acompanhavam desde a guerra civil espanhola. Numa carta a Rafael Nadal ⁶³, ele lembra da tensão em caminhar pelas ruas parisienses:

⁶³ CERNUDA. *Op. cit.*, Carta 275, p. 250.

Como tras de la guerra mi situación incierta ha venido a agravarme el ánimo, cualquier contradicción con policías o gente parecida me vuelve enfermo. Fíjate que al pasar junto a cualquier agente en la calle, busco instintivamente mi documentación para sentirme a salvo. Voy a acabar en un manicomio.

Essa sensação continuou por muito tempo, mesmo em Londres onde esteve durante a Segunda Guerra Mundial e até mesmo depois dela. Numa outra carta faz alusão à paisagem monstruosa deixada pelos bombardeios sobre a cidade, sem falar na tragédia de amigos mortos, fatos que repetiam os horrores de Espanha: era como se a guerra o perseguisse. Em *Historial de un libro*⁶⁴, em 1958, recorda as sequelas de insegurança e medo, reais e paranoicas:

[...] tuve durante años cierta pesadilla recurrente: me veía allá [Espanha], buscado y perseguido. Sufrir de tal sueño es cosa que, simbólicamente, me enseñó bastante respecto a mi relación subconsciente con España.

Ter vivido sob tais circunstâncias, confere um olhar mais nítido e agudo porque traz a experiência do íntimo na reconstrução de destroços. A sobriedade de expressão dos versos de *Otras ruinas* tem essa origem do conhecimento íntimo e real que não permite recursos estilísticos para marcar e denunciar a crueza de imagens que compõem o horizonte do poeta, sentimento que foi educado, como o próprio Cernuda escreve em *Historial de un libro*, por meio da leitura de poesia inglesa.⁶⁵

⁶⁴ CERNUDA, Luis. *Prosa I. Historial de un libro*, p. 644.

⁶⁵ *Idem*, p. 646: *Leía, simultáneamente, alguna comedia de Shakespeare, Blake, Keats; acostumbrado al ornato verbal, barroco en gran parte, de la poesía española, que de manera sutil me parecía repetirse en la francesa, me desconcertaba no hallarlo en la inglesa o, al menos, que ésta*

Ser de Sansueña também é outro poema de reconstrução de ruínas cujo tempo e lugar já haviam sido descritos pelo poeta e que agora, em *VSEV*, encontram um diálogo à guisa de arremate. Sansueña é nome fictício de uma localidade real. Seu lastro na obra cernudiana é longo, mas precisa ter seu percurso refeito pela importância de seu significado.

SER DE SANSUEÑA

*Acaso allí estará, cuatro costados
Bañados en los mares, al centro la meseta
Ardiente y andrajosa. Es ella, la madrastra
Original de tantos, como tú, dolidos
De ella y por ella dolientes.* 5

*Es la tierra imposible, que a su imagen te hizo
Para de sí arrojarte. En ella el hombre
Que otra cosa no pudo, por error naciendo,
Sucumbe de verdad, y como en pago
Ocasional de otros errores inmortales.* 10

*Inalterable, en violento claroscuro,
Mírala, piénsala. Árida tierra, cielo fértil,
Con nieves y resoles, riadas y sequias;
Almendros y chumberas, espartos y naranjos
Crecen en ella, ya desierto, ya oasis.* 15

*Junto a la iglesia está la casa llana,
Al lado del palácio está la timba,
El alarido ronco junto a la voz serena,
El amor junto al odio, y la caricia junto
A la puñalada. Allí es extremo todo.* 20

*La nobleza plebeya, el populacho noble,
La pueblan; dando terratenientes y toreros,
Curas y caballistas, vagos y visionarios,*

no hiciera del mismo, como los españoles y los franceses, razón de ser para la poesía. Pronto hallé en los poetas ingleses algunas características que me sedujeron: el efecto poético me pareció mucho más hondo si la voz no gritaba ni declamaba, ni se extendía reiterándose, si era menos gruesa y ampulosa. La expresión concisa daba al poema contorno exacto, donde nada faltaba ni sobraba, como en aquellos epigramas admirables de la antología griega.

*Guapos y guerrilleros. Tú compatriota,
Bien que ello te repugne, de su fauna.* 25

*Las cosas tienen precio. Lo es del poderío
La corrupción, del amor la no correspondencia;
Y ser de aquella tierra lo pagas con no serlo
De ninguna: deambular, vacuo y nulo,
Por el mundo, que a Sansueña y sus hijos desconoce.* 30

*Si en otro tiempo hubiera sido nuestra,
Cuando gentes extrañas la temían y odiaban,
Y mucho era ser de ella; cuando toda
Su sinrazón congénita, ya locura hoy,
Como admirable paradoja se imponía.* 35

*Vivieron muerte, sí, pero con gloria
Monstruosa. Hoy la vida morimos
En ajeno rincón. Y mientras tanto
Los gusanos, de ella y su ruina irreparable,
Crecen, prosperan.* 40

*Vivir para ver esto.
Vivir para ser esto.*

A primeira menção de Sansueña na obra de Cernuda está na narrativa *El indolente*⁶⁶. Escrito em 1929, seu relato está entre o conto e a novela e traz já na sua epígrafe uma citação de Galdós, de *España Trágica*: “*Con mi sol y mi plebe me basta*”, incorporando mais um interlocutor a sua obra.

Logo no primeiro parágrafo de *El indolente*, a descrição de Sansueña apresenta imagens que o poeta recuperará em outros momentos importantes: no poema *Los fantasmas del deseo*, do livro *Donde habite el olvido*, nos poemas *A un muchacho andaluz*, *El joven marino* e *Soliloquio del*

⁶⁶ São três os textos literários de Cernuda que levam esse título. O primeiro *El indolente*, escrito entre 1924-1927, semelhante a uma página de diário, foi incorporado em *Prosa miscelánea de Prosa II, Obra completa*, vol III, a partir dos arquivos de José Luis Cano. O segundo *El indolente* é a prosa narrativa que aqui citamos, incorporada a *Tres narraciones* (1948), também em *Prosa II* e, por fim, o terceiro *El indolente*, que é um poema de *Como Quien espera el alba* (1941-1944).

farero, do livro *Invocaciones*, no poema *Resaca en Sansueña*, do livro *Las nubes*, escrito durante a guerra civil espanhola, e este *Ser de Sãnsueña* de VSEV. Assim é descrito o povoado andaluz:

Sansueña es un pueblo ribereño en el mar del sur transparente y profundo. Un pueblo claro si los hay, todo blanco, verde y azul, con sus olivos, sus chopos y sus álamos y su golpe aquel de chumberas, al pie de una peña rojiza. Desde las azoteas, allá sobre lo alto de la roca aparece una ermita, donde la virgen del Amargo Recuerdo se venera en el único altar, entre flores de trapo bordadas de lentejuelas. [...] En Sansueña los ojos se abren a una luz pura y el pecho respira un aire oloroso. Ningún deseo duele al corazón, porque el deseo ha muerto en la beatitud de vivir; de vivir como viven las cosas: con silencio apasionado. La paz ha hecho su morada bajo los sombrajos donde duermen estos hombres. Y aunque el amanecer les despierte, yendo en sus barcas a tender las redes, a mediodía retiradas con el copo, también durante el día reina la paz; una paz militante, sonora y luminosa. Si alguna vez me pierdo, que vengan a buscarme aquí, a Sansueña⁶⁷.

É nesse cenário que começa a narrar a história de um arqueólogo inglês, de 40 anos que, assim como o narrador, tem uma ligação especial com Sansueña e frequenta o povoado há mais de 20 anos. Transfere-se a voz para o arqueólogo que passa, então, a explicar as razões de seu amor por esse povoado e começa a contar a história de um jovem pescador de nome Aire, morto há alguns anos. Esse personagem está no centro da narrativa para discutir as noções de beleza e, sempre que seu nome é invocado, também são invocadas formas artísticas, seja escultura ou pintura, para aprofundar as observações que faz sobre os corpos, a beleza e a nudez. Há uma relação muito clara, no começo da primeira parte da narrativa, com *Morte em Veneza*, de Thomas Mann, em que a beleza do garoto Tadzio é a

⁶⁷ CERNUDA, Luis. *Prosa II*, vol III, pp. 270-271.

beleza perfeita, uma beleza que arrebatava todos os sentidos e que, por isso, é indescritível. O arqueólogo — apelidado Don Míster — diz:

*Ahora, cuando recuerdo a Aire, comprendo la debilidad de la palabra. ¿Cómo decir a nadie, a nadie que no la esté viendo conmigo aquí, a mi lado, la hermosura de este paisaje y de esta hora? ¿De qué está hecha la hermosura? ¿Es el color, es la luz, es el perfume? Es todo esto y es mucho más; algo inefable que siento dentro de mí y que debe quedar ahí a morir conmigo. Esta guitarra, ¿la oye?, cuyo rasgueo nos lo trae una ráfaga de brisa, subraya toda esta hermosura, haciéndola dolorosa a fuerza de viva y apacible. ¿A quién le puedo comunicar esta emoción que ahora sube en mi pecho, como esas olas por el mar? A nadie. Las palabras deforman nuestro corazón; son exageradas y olvidadizas como los hombres, y no es menos inútil confiar en unos que en otras.*⁶⁸

Nota-se também a presença muito forte de *O imoralista*, de Andre Gide, autor mais do que significativo na formação de Cernuda. Em *O imoralista*, o protagonista, Michel, move-se também com adoração pela beleza masculina juvenil e seus dois objetos de desejo e contemplação são os personagens Moktir e Ali, jovens marroquinos. Nesse sentido, o personagem Aire de *El indolente* está nesse mesmo pedestal de adoração dos garotos que incendeiam os corações de Aschenbach (*Morte em Veneza*), Michel (*O imoralista*) e Don Míster, personagens muito próximos em suas caracterizações de europeus, intelectuais e de famílias abastadas que, ao atingir a maturidade, empreendem uma viagem, metáfora da transformação e do conhecimento. São personagens que, uma vez diante da beleza juvenil, repensam e constroem seus ideários de vida, tendo a beleza como motor do mundo e sentido de tudo.

A descrição de Sansueña e a relação do personagem Don Míster com o povoado estão ligadas às ruínas da ilha de Pena Muerta, localidade

⁶⁸ CERNUDA, Luis. *Prosa II*, vol III, p. 277.

que seus habitantes evitam por considerá-la maléfica, segundo conta certa lenda da região. As ruínas são os restos de uma fortaleza nazarita que, de acordo com o relato, foi “levantada a su vez sobre los de un templo contemporáneo de las colonias griegas en el país.”⁶⁹ É nessas ruínas de Pena Muerta que o arqueólogo inglês conhece Aire, o jovem pescador de beleza incomum, mas também, e sobretudo, marcado pela vida dura de um povoado pobre e imerso numa cultura religiosa cristã-católica rígida que o marginalizou por ser filho de mãe solteira, marcando, desse modo, a ideia de que qualquer diferença é tratada como anátema pela visão religiosa que domina o povoado. Isso torna o jovem pescador alguém que anseia constantemente sair da cidade e vê em Don Místier a possibilidade de realizar seu desejo e escapar da opressão. A totalidade da visão religiosa é muito bem descrita num dia festivo, narrando o antes, o transcorrer e o depois da procissão⁷⁰ que celebra o santo padroeiro da cidade, e ocorre no

⁶⁹ CERNUDA, Luis. *Op. cit., Prosa II*, p. 276.

⁷⁰ *Idem*, pp. 294-297: *Ya conoce las costumbres estivales de Andalucía. Cada pueblo, cada ciudad tiene su santo patrono o su santa patrona, y como si los hubieran elegido expresamente, la fiesta de casi todos ellos cae en pleno rigor estival. [...] Aparece la procesión. Son primeros los trambones con seco y duro redoble, luego los monaguillos de rojo y blanco, con ciriales e incensarios, los curas de gesto hosco y rígida capa bordada, hasta que al fin aparecen las andas de plata con flores y faroles encendidos a pesar de ser mediodía, en torno a un San Rafael de alas doradas y un pez rosa en la mano; o un San Cristóbal de pierna y brazo arremangado con el niño sentado sobre un hombro; o un santo obispo de mitra y báculo, el gesto estático y beatífico, mientras una paloma sujeta a una varilla clavada en el cuello del santo varón parece rondarle la sien y arrullarle secretos divinos. ¡Qué sé yo cuántos santos más! Tras de la procesión vienen las viejas, las terribles viejas españolas, vestidas de negro con escapularios inmensos sobre el pecho y vela rizada en la mano, un pañolillo de encajes interpuesto entre la cera y la mano flaca, mientras la otra mano enguantada golpea el pecho, apretando al mismo tiempo el rosario descomunal y el devocionario de cantos dorados. [...] aún queda flotando en el aire el perfume de las flores y del incienso, el eco árido del tambor y las trompetas. Entonces nace cerca, dulce como una reminiscencia de la edad de oro, el son de un pífano alegre y saltarín. [...] ¡Oh delicia del tiempo ido, de las mañanas estivales de esta tierra perdida! [...] Pero el espectáculo principal, la atracción magna comienza cuando el sol se ha puesto. Entonces las gentes se congregan allá en la alameda dejando desierto el prado donde están las barracas. Van a comenzar los fuegos de artificio, los cohetes, las bengalas. [...] Pronto el cielo profundo de la noche está lleno de chispas irisadas como la cola de un pavo real. Después vienen las ruedas, los anillos crepitantes tal estrellas en ignición. [...] Pero algún bribón se aprovecha de eso*

mesmo dia em que se dá a morte trágica de Aire, vítima de um triângulo amoroso.

El indolente traz, ainda, na sua composição, referência de leituras e de autores que não apenas indicam as obras que formaram o poeta, mas também a própria Espanha moderna, tal qual Cervantes que aparece na forma mesma da escrita ao incorporar a leitura dentro da leitura, o livro dentro do livro. Desse modo, Teócrito e Hölderlin com *Hyperion*⁷¹ são os únicos livros que Don Míster consegue ler nesse arrebatamento espiritual, momento que corresponde ao de Cernuda. E a propósito de sua formação, Cernuda não deixa de incorporar outro momento chave de sua vida ao aludir a Pedro Salinas, que em *El indolente* aparece como professor do arqueólogo inglês, cuja amizade é reconhecida, sobretudo por ser partícipe involuntário de seus pensamentos⁷².

Portanto, essa (re)construção de Sansueña presente no conto *El indolente* é a leitura de Espanha, ao modo de Galdós, como podemos notar

para merodear bolsillos y faltriqueras. Si no son las manos atrevidas de algún galán desconocido, que levanta pellizcos desaforados sobre las posaderas de la moza que vino allí inocentemente a buscar un momento de esparcimiento. [...] Al fin, para colmo de arrebatamento y derroche, viene la traca. Allí es trocarse el silencio expectante en alaridos, gritos y revuelos. Entre las pareturas de niños, adultos y ancianos no cabe una aguja. [...] ¡Oh encantos, delicias y transportes de las fiestas de esta tierra y esta gente! Quien no te conoce, Andalucía, no conoce nada.

⁷¹ *Ibidem*, p. 288: *Había yo encontrado en la casa donde entonces vivía unos libros que un viajero entusiasta y sentimental, alemán sin duda, olvidó o perdió. Entre ellos hallé un tomo de Teócrito, que yo conocía, y otro desconocido para mí: el Hyperion de Hölderlin. Siempre he sido aficionado a la lectura, mas en aquellos días no podía leer. ¿Por qué fueron estos libros, este libro último precisamente, a parar entonces a mis manos? Aquél era el único libro que yo podía leer en tal momento.*

⁷² *Id. ibidem*, p. 289: *Cuando yo era joven tuve un profesor en la universidad, de quien la casualidad me hizo amigo, y digo casualidad porque ninguna razón había para que fuésemos amigos. No conocía yo a nadie, y aquel hombre fue partícipe involuntario de mis pensamientos y de mis emociones juveniles que para él eran letra muerta. Con dificultad admitía yo entonces que existiese incompreensión entre dos criaturas. Más tarde, al darme cuenta de mi error, disculpé a mi profesor, y comprendí por qué la gente cree aquí que los árabes se confiesan a un muro: lo importante es desahogar el pecho, aunque no nos comprendan ni nos escuchen.*

em descrições que tratam, por exemplo, da vegetação⁷³, da fauna e da arquitetura⁷⁴ dos povoados⁷⁵. Em *El indolente*, o triângulo trágico da narrativa é construído em torno dos personagens Aire, Guitarra e Olvido, sendo que Guitarra e Olvido armam a morte de Aire pela traição. O poeta e Espanha estão aí entrelaçados: seu amor pela pátria impossível e a morte pelo esquecimento.

Com essa primeira representação de Sansueña de *El indolente*, alcançamos uma segunda e terceira, presentes, respectivamente em *Donde habite el olvido*, sobretudo no poema *Los fantasmas del deseo*⁷⁶ e, depois,

⁷³ CERNUDA, Luis. *Prosa II, Op. cit.*, p. 278: *Pocas palmeras había yo visto antes de llegar a Andalucía; ninguna semejante a estas de la alameda. Ya las conoce: troncos altos como pilares de catedral y hojas largas y agudas que caen desde arriba en una torrente de gracia y esplendor, rozando los hombros de quien pasa debajo. [...] Flotaba sobretudo un perfume denso, penetrante, hecho de jazmines, de la flor nocturna del dondiego, de azahares remotos, porque estábamos en junio y el azahar sólo florece unos días al comenzar la primavera.*

⁷⁴ *Ibidem*; p. 290: *Apenas me había fijado antes en esa ventana. Supuse que era del convento, sin reparar que doblando la esquina de la calleja podía haber alguna puerta de casa particular. Porque en esta tierra, a veces, no sabemos cómo o por dónde entrar en una casa que sólo muestra al exterior un muro liso y blanco hasta que hallada en algun recodo la puerta misteriosa, al entrar dentro, como en el amor escondido, hallamos todas las delicias imaginables.*

⁷⁵ *Idem Ibidem*; pp. 289-290: *Recorrí varias calles, y aunque el pueblo es pequeño, tiene el dédalo de callejas y plazuelas, [...] cerrado por el arco de un compás. [...] Es una plazoleta de muros encalados, adonde no hay un solo balcón, si no es algún ventanillo polvoriento, condenado tras de rejas espesas, ya que las únicas fachadas que allí dan son las de un convento. En medio de esa plazoleta había entonces una cruz de hierro rodeada de geranios, adelfas y arrayán. Se oía el gotear de una fuente, y sobre los aleros, en el cielo pálido del atardecer, revoloteaban las golondrinas con su grito melancólico. La tarde era tranquila y el silencio maravilloso.*

⁷⁶ *Yo no te conocía, tierra; / Con los ojos inertes, la mano aleteante, / Lloré todo ciego bajo tu verde sonrisa, / Aunque, alentar juvenil, sintiera a veces / Un tumulto sediento de postrarse, / Como huracán henchido aquí en el pecho; / Ignorándote, tierra mía, / Ignorando tu alentar, huracán o tumulto, / Idénticos en esta melancólica burbuja que yo soy / A quien tu voz de acero inspirara un menudo vivir. // Bien sé ahora que tú eres / Quien me dicta esta forma y este ansia; / Sé al fin que el mar esbelto, / La enamorada luz, los niños sonrientes, / No son sino tú misma; / Que los vivos, los muertos, / El placer y la pena, / La soledad, la amistad, / La miseria, el poderoso estúpido, / El hombre enamorado, el canalla, / Son tan dignos de mí como de ellos yo lo soy; / Mis brazos, tierra, son ya más anchos, ágiles, / Para llevar tu afán que nada satisface. // El amor no tiene esta o aquella forma, / No puede detenerse en criatura alguna; / Todas son por igual viles y soñadoras. / Placer que nunca muere, / Beso que nunca muere, / Sólo en ti misma encuentro, tierra mía. // Nimbos de juventud, cabellos rubios o sombríos, / Rizosos, lánguidos como una primavera, / Sobre cuerpos cobrizos, sobre radiantes cuerpos / Que tanto he amado inútilmente, / No es en vosotros donde la vida está, sino en la tierra, / En la tierra que aguarda, aguarda siempre / Con sus labios*

em *Invocaciones*, nos poemas *A un muchacho andaluz*⁷⁷, *El joven marino*⁷⁸ e *Soliloquio del farero*⁷⁹ que tratam de um grande amor vivido pelo poeta. Esse

tendidos, con sus brazos abiertos. // Dejadme, dejadme abarcar, ver unos instantes / Este mundo divino que ahora es mío, / Mío como lo soy yo mismo, / Como lo fueron otros cuerpos que estrecharon mis brazos, / Como la arena, que al besarla los labios / Finge otros labios, dúctiles al deseo, / Hasta que el viento lleva sus mentirosos átomos. // Como la arena, tierra, / Como la arena misma, / La caricia es mentira, el amor es mentira, la amistad es mentira. / Tú sola quedas con el deseo, / Con este deseo que aparenta ser mío y ni siquiera es mío, / Sino el deseo de todos, / Malvados, inocentes, / enamorados o canallas. // Tierra, tierra y deseo, / Una forma perdida. CERNUDA, Luis. *Los fantasmas del deseo. Donde habite el olvido*. Op. cit., pp. 216-218.

⁷⁷ *Te hubiera dado el mundo, / Muchacho que surgiste / Al caer de la luz por tu Conquero, / Tras la colina ocre, / Entre pinos antiguos de perenne alegría. // ¿Eras emanación del mar cercano? / Eras el mar aún más / Que las aguas henchidas con su aliento, / Encauzadas en río sobre tu tierra abierta, / Bajo el inmenso cielo con nubes que se orlaban de rotos resplandores. // Eras el mar aún más / Tras de las pobres telas que ocultaban tu cuerpo; / Eras forma primera, / Eras fuerza inconsciente de su propia hermosura. // Y tus labios, de bisel tan terso, / Eran la vida misma, / Como una ardiente flor / Nutrida con la savia / De aquella piel oscura / Que infiltraba nocturno escalofrío. // Si el amor fuera un ala. // La incierta hora con nubes desgarradas, / El río oscuro y ciego bajo la extraña brisa, / La rojiza colina con sus pinos cargados de secretos, / Te enviaban a mí, a mi afán ya caído, / Como verdad tangible. // Expresión armoniosa de aquel mismo paraje, / Entre los ateridos fantasmas que habitan nuestro mundo. / Eras tú una verdad, / Sola verdad que busco, / Más que verdad de amor, verdad de vida; / Y olvidando que sombra y pena acechan de continuo / Esa cúspide virgen de la luz y la dicha, / Quise por un momento fijar tu curso ineluctable. // Creí en ti, muchachillo. // Cuando el mar evidente, / Con el irrefutable sol de mediodía, / Suspendía mi cuerpo / En esa abdicación del hombre ante su dios, / Un resto de memoria / Levantaba tu imagen como recuerdo único. // Y entonces, / Con sus luces el violento Atlántico, / Tantas dunas profusas, tu Conquero nativo, / Estaban en mí mismo dichos en tu figura, / Divina ya para mi afán con ellos, / Porque nunca he querido dioses crucificados, / Tristes dioses que insultan / Esa tierra ardorosa que te hizo y deshace.* CERNUDA, Luis. *A un muchacho andaluz. Invocaciones*. Op., cit., pp. 221-222.

⁷⁸ *El mar, y nada más. / Insaciable, insaciable. / Con pie desnudo ibas sobre la olvidadiza arena, / Dulcemente trastornado, como el hombre cuando un placer espera, / Tu cabello seguía la invocación frenética del viento; / Todo tú vuelto apasionado albatros, / A quien su trágico desear brotaba en alas, / Al único maestro respondías: / El mar, única criatura / Que pudiera asumir tu vida poseyéndote. // Tuyo sólo en los ojos no te bastaba, / Ni en el ligero abrazo del nadador indiferente; / Lo querías aún más: / Sus infalibles labios transparentes contra los tuyos ávidos. / Tu quebrada cintura contra el argénteo escudo de su vientre, / Y la vida escapando, / Como sangre sin cárcel, / Desde el fatal olvido en que caías. // Ahí estás ya. / No puedes recordar, / Porque ahora tú mismo eres quieto recuerdo; / Y aquella remota belleza, / En tu cuerpo cifrada como feliz columna, / Hoy sólo alienta en mí, / En mí que la revivo bajo esta oscura forma, / que cuando tú vivías / Sobre un ara invisible te adivinaba erguido. // No te bastaba / El sol de lengua ardiente sobre el negro diamante de tu piel, / A lo largo de tantas lentas mañanas, ganadas en ocio celeste, / Llenas de un áureo polen, igual que la corola de alguna flor feliz. / De reposo divino, divina indiferencia; / Caído el cuerpo flexible y seguro, como un arma mortal, / Ante la gran criatura enigmática, el mar inexpresable, / Sin deseo ni pena, igual a un dios, / Que sin embargo hubiera conocido, a semejanza del hombre, / Nuestros deseos estériles, nuestras penas perdidas. // Mira también hacia lo lejos / Aquellas oscuras tardes, cuando severas nubes, / Denso enjambre de negras alas, / Silencio y zozobra vertían sobre el mar; / Y en tanto las gaviotas encarnaban la angustia del aire invadido por*

la tormenta, / Recuérdale agitado, al mar, sacudiendo su entraña, / Como demente que quisiera arrancar en la luz / El núcleo secreto de su mal, / Torciendo en olas su pálido cuerpo, / su inagotable cuerpo dolido, / trastornado ante tu amor, también inagotable, / Sin que pudieras llevar sobre su frente atormentada / La concha protectora de una mano. // Las gracias vagabundas de abril / Abrieron sus menudas hojas sobre la arena perezosa. / Una juventud nueva corría por las venas de los hombres invernales; / Escapaban timideces, escalofríos, pudores / Ante el puñal radiante del deseo, / Palabra ensordecedora para la criatura dolido en cuerpo y espíritu /

Por las terribles mordeduras del amor, / Porque el deseo se yergue sobre los despojos de la tormenta / Cuando arde el sol en las playas del mundo. // Mas ¿qué importan a mi vida las playas del mundo? / Es ésta solamente quien clava mi memoria, / Porque en ella te vi cruzar, sombrío como una negra aurora, / Arrastrando las alas de tu hermosura / Sobre su dilatada curva, semejante a una pomposa rama / Abierta bajo la luz, / Con sus armaduras de altas rocas / Caída hacia las dunas de adelfas y de palmas, / En lánguido paraje del perezoso sur. // Aún ven mis ojos las salinas de sonrosadas aguas, / Los leves molinos de viento / Y aquellos menudo cuerpos oscuros, / Parsimoniosamente movibles, / Junto a los bueyes fulvos, / Transportando los lunáticos bloques de sal / Sobre las vagonetas, tristes como todo lo que pertenece a los trabajos de la tierra, / Hasta las anchas barcas resbaladizas sobre el pecho del mar. // Quién podría vivir en la tierra / Si no fuera por el mar. // Cuántas veces te vi, / Acariciados los ligeros tobillos por el ancho círculo de tu pantalón marino, / El pecho y los hombros dilatados sobre la armoniosa cintura, / Cubierto voluptuosamente de lana azul como la yedra, / El desdén esculpido sobre los duros labios, / Anegarte frente al mar en una contemplación / Más honda que la del hombre frente al cuerpo que ama. // Cambiantes sentimientos nos enlazan con este o aquel cuerpo, / Y todos ellos no son sino sombras que velan / La forma suprema del amor, que por sí mismo late, / Ciego ante las mudanzas de los cuerpos, / Iluminado por el ardor de su propia llama invencible. // Yo te adoraba como cifra de todo cuerpo bello, / Sin velos que mudaran la recóndita imagen del amor; / Más que al mismo amor, más, ¿me oyes?, / Insaciable como tú mismo, / Inagotable como tú mismo; / Aún sabiendo que el mar era el único ser de la creación digno de ti / Y tu cuerpo el único digno de inhumana soberbia. // Era el atardecer. Las aves del día / Huyeron ante el furtivo pensamiento de la sombra. / Los hombres descansaban en sus cabañas, / Entre la mujer y los hijos, / Desnudos los pies bajo la luz funeral del acetileno, / Acechando el sueño en sus yacijas junto al mar; / Como si no pudieran dormir lejos de lo que les hace vivir / Y de lo que les hace morir. // Un gran silencio, una gran calma / Daba con su presencia el mar; / Pero también latía por el aire adormecido y fresco del letal anochecer / Un miedo oscuro a no se sabe qué pálidos gigantes, / Dueños de grisáceas serpientes y negros hipocampos, / Abriendo las sombrías aguas, / En lucha sus miembros retorcidos con rebeldes potencias animales del abismo. // Las barcas, como leves espectros, / Surgían lentamente desde la arena soñolienta, / Voluptuosos cuerpos tibios, / Con la gracia del animal que sabe volver los ojos implorantes / Hacia las manos del dueño, dispensadoras de protección y de caricias, / Y piensa tristemente que se alejan sin poder retenerlas. // No a estas horas, / No a estas horas de tregua cobarde, / Al amanecer es cuando debías ir hacia el mar, joven marino, / Desnudo como una flor; / Y entonces es cuando debías amarle, cuando el mar debía poseerte, / Cuerpo a cuerpo, / Hasta confundir su vida con la tuya / Y despertar en ti su inmenso amor / El breve espasmo de tu placer sometido, / Desposados el uno con el otro, / Vida con vida, muerte con muerte. // Y una vez, como rosa dejada, / Flotó tu cuerpo, apenas deformado por las nupciales caricias del mar, / Más pálidos los labios, lo mismo que si hubieran dado paso / A toda su pasión, el ave de la vida; / Igualmente hermoso, así, joven marino, / Desgarradoramente triste con tu belleza inhabitada, / Como cuando tornasolaba la vida tus miembros melódicos. / Cambian las vidas, pero la muerte es única. // Aún oigo aquella voz exangüe, que en su vago delirio / Llegó hasta mí, a través de las velas caídas en la arena, como alas arrancadas; / Alguien que conocía tu ausencia, porque sus ojos te vieron muerto, tal una rosa abandonada sobre el mar, / Decía lentamente: "Era más ligero que el agua". / Qué desiertos los hombres, / Cómo chocan sin verse unos a otros sus frentes de vergüenza /

período também é marcado pela participação de Luis Cernuda no programa das Missões Pedagógicas, levado a cabo pelo Ministério da Cultura e Instrução Pública da II República espanhola. Aqui, três dados se misturam e se constroem para compor o símbolo de Sansueña.

No início, dissemos que Sansueña é um nome fictício, e este corresponde à cidade de Málaga, bem como suas vizinhas Torremolinos, Torre de Mar, Vélez e Marbella. Málaga é a cidade do poeta Emilio Prados que, com Manuel Altolaguirre, fundou *Litoral*, em 1926, revista em cujos suplementos, em 1927, publicou-se *Perfil del aire*, primeiro livro de Luis Cernuda. Málaga é, ainda, como as cidades vizinhas, região percorrida por

Y cuán dulce será rodar, igual que tú, del otro lado, en el olvido. / Así tu muerte despierta en mí el deseo de la muerte, / Como tu vida despertaba en mí el deseo de la vida. CERNUDA, Luis. *El joven Marino. Invocaciones*. Op. cit., p. 236-242.

⁷⁹ *Cómo llenarte, soledad, / Sino contigo misma. / De niño, entre las pobres guaridas de la tierra, / Quieto en ángulo oscuro, / Buscaba en ti, encendida guirnalda, / Mis auroras futuras y furtivos nocturnos, / Y en ti los vislumbraba, / Naturales y exactos, también libres y fieles, / A semejanza mía, / A semejanza tuya, eterna soledad. // Me perdí luego por la tierra injusta / Como quien busca amigos o ignorados amantes; / Diverso con el mundo, / Fui luz serena y anhelo desbocado, / Y en la lluvia sombría o en el sol evidente / Quería una verdad que a ti te traicionase, / Olvidando en mi afán / Cómo las alas fugitivas su propia nube crean. // Y al velarse a mis ojos / Con nubes sobre nubes de otoño desbordado / La luz de aquellos días en ti misma entrevistados, / Te negué por bien poco; / Por menudos amores ni ciertos ni fingidos, / Por quietas amistades de sillón y de gesto, / Por un nombre de reducida cola en un mundo fantasma, / Por los viejos placeres prohibidos, / Como los permitidos nauseabundos, / Útiles solamente para el elegante salón susurrado, / En bocas de mentira y palabras de hielo. // Por ti me encuentro ahora el eco de la antigua persona / Que yo fui, / Que yo mismo manché con aquellas juveniles traiciones; / Por ti me encuentro ahora, constelados hallazgos, / Limpios de otro deseo, / El sol, mi dios, la noche rumorosa, / La lluvia, intimidad de siempre, / El bosque y su alentar pagano, / El mar, el mar como su nombre hermoso; / Y sobre todos ellos, / Cuerpo oscuro y esbelto, / Te encuentro a ti, tú, soledad tan mía, / Y tú me das fuerza y debilidad / Como al ave cansada los brazos de la piedra. // Acodado al balcón miro insaciable el oleaje, / Oigo sus oscuras imprecaciones, / Contemplo sus blancas caricias; / Y erguido desde cuna vigilante / Soy en la noche un diamante que gira advirtiéndolo a los hombres, / Por quienes vivo, aun cuando no los vea; / Y así, lejos de ellos, / Ya olvidados sus nombres, los amo en muchedumbres, / Roncas y violentas como el mar, mi morada, / Puras ante la espera de una revolución ardiente / O rendidas y dóciles, como el mar sabe serlo / Cuando toca la hora de reposo que su fuerza conquista. // Tú, verdad solitaria, / Transparente pasión, mi soledad de siempre, / Eres inmenso abrazo; / El sol, el mar, / La oscuridad, la estepa, / El hombre y su deseo, / La airada muchedumbre, / ¿Qué son sino tú misma? // Por ti, mi soledad, los busqué un día; / En ti, mi soledad, los amo ahora.* CERNUDA, Luis. *Soliloquio del farero. Invocaciones*. Op. cit., pp. 223-225.

Cernuda, em 1934, como integrante das Missões Pedagógicas da II República, experiência que o fez sentir-se “espanhol” como nunca antes. Ao lembrar desse momento, assim escreve em *Historial de un libro*:

*Desnudas frente a frente vi, de una parte, la sempiterna, la inmortal reacción española, viviendo siempre, entre ignorancia, superstición e intolerancia, en una Edad Media suya, propia; y, de otra (yo en pleno wishful thinking), las fuerzas de una España joven cuya oportunidad parecía llegada. [...] Ninguna otra vez en mi vida he sentido como entonces el deseo de ser útil, de servir. [...] La marcha de los sucesos me hizo ver poco a poco que no había allí posibilidad de vida para aquella España con que me había engañado. Al margen de todo, no pensé en salir de allá, que hubiera sido lógico, dada mi opinión sobre la situación española; todavía me parecía que, trabajando en lo que siempre fuera mi trabajo, la poesía, estaba al menos al lado de mi tierra y en mi tierra.*⁸⁰

Como se não bastasse, Málaga é a localidade de uma marcante experiência amorosa do poeta. A cidade é, portanto, uma espécie de trindade sagrada em que um Cernuda republicano viu nascer sua primeira obra e seu primeiro amor.

Desse modo, alcançamos uma quarta Sansueña, e ela está presente em *Resaca en Sansueña*, poema de *Las Nubes*, que como o próprio subtítulo do poema diz, compõe-se de *Fragmentos de un poema dramático*. Dividido em três partes — *Prólogo*, *Monólogo de la estatua* e *Final* — o poema é escrito em plena guerra civil com o poeta já no exílio. Aquela descrição de Sansueña de *El indolente* no *Prólogo* de *Resaca* perde seu caráter idílico, mas não sua beleza. Os versos da sétima estrofe são uma recordação explícita ao tempo ali passado no período das Missões Pedagógicas:

⁸⁰ CERNUDA, Luis. *Historial*, op. cit., pp. 642-643.

*Ésta es la gente clara y libre de Sansueña.
Aptos al sufrimiento, el canto les redime
De llorar la miseria, y la tierra fecunda
Les regala con frutos y el mar con plata viva.*⁸¹

Pensar nesse lugar mítico, estando desterrado e conhecendo o desastre da guerra civil espanhola, traz ao poeta a visão de ressaca ameaçadora de Sansueña, ante a qual ele resgatará mito/ruína/estátua de Pena Muerta, citado no conto *El indolente*, construindo o monólogo da estátua na segunda parte do poema como um contraponto às forças⁸² que deflagaram a ressaca, como se o mito pudesse nos dar a esperança ou *La paz de las auroras futuras*⁸³, lembrando-nos que a história é a sucessão de eventos transitórios. O mito, desse modo, é confirmado na terceira parte do poema — *Final* — associando-o à história que sempre será contada, mais dia, menos dia, como a flor que se abre. Se imaginamos as estátuas dos deuses que em *Invocaciones* sobrevivem como pedra inútil, em *Monólogo de la estatua* o que aparece é a pedra divina defendendo a recordação, pois ela é o que resta da realidade. A forma do poema em fragmentos, ditos dramáticos, é uma clara referência aos pedaços dessa história em formação ainda por contar.

Assim como Cernuda, todos aqueles que participaram das Missões Pedagógicas conheceram suas Sansueñas, vale dizer, a velhice precoce dos

⁸¹ CERNUDA, Luis. *Op. cit., Resaca en Sansueña. I – Prólogo*; vv. 25-28, p. 278.

⁸² Algumas opiniões mais destacadas sobre a guerra civil espanhola, sobretudo daqueles que não a viveram, direta ou indiretamente, tratavam o conflito como uma sucessão de excessos de ambos os lados, fossem republicanos ou golpistas. Contrariamente a essa visão, Cernuda se manifesta numa carta à sua amiga Nieves Mathews: “Sólo el nombre de franquista basta para levantar una ola de asco y repulsión en mis sentimientos. Para mí el levantamiento es responsable no sólo de la muerte de miles de españoles, de la ruina de España y de la venta de su futuro, sino que todos los crímenes y delitos que puedan achacarse a los del lado opuesto fueron indirectamente ocasionados también por los franquistas.” CERNUDA. *Op. cit., Carta 372*, p. 330.

⁸³ CERNUDA, Luis. *Op. cit., Resaca en Sansueña. II – Monólogo de la estatua*, v. 62; p. 280.

trabalhadores do campo, seus velhos desdentados, pessoas em trajes puídos, crianças subnutridas e uma condição de vida tão próxima à do miserável, mas de um miserável que também conheceu a alegria desse projeto de solidariedade cultural. Sansueña é o símbolo de uma missão laica portadora da transformação tão sonhada. Seu nome, portanto, é o nome poético de Espanha⁸⁴, nome também utilizado por Cervantes e Fray Luis de León.

Em VSEV, Sansueña parece inatingível, marcando o início de um pensamento contrário ao que o poeta alimentou desde o começo do seu exílio: o retorno à pátria⁸⁵. Sansueña, por guardar a memória da lucidez, a alegria erguida como resistência frente ao desterro e à ausência, é agora dor de que não se pode desvencilhar: Espanha, nessa referência geográfica — *meseta* — arde na miséria; Espanha mendiga e traída, seu berço agora é

⁸⁴ Em seu ensaio que trata da metamorfose do herói carolongio Roldão — *Roldán* —, José Antonio Cid Martínez, faz a seguinte observação: *Sabemos que en la realidad histórica Carlomagno emprende su expedición a España inmediatamente después de haber sofocado una rebelión en Sajonia, y que tuvo que levantar el asedio de Zaragoza al tener noticia de una nueva rebelión en tierras sajonas. Sobre la campaña de Carlomagno en Sajonia se compuso un poema épico, la Chanson des Saisnes, es decir «de los sajones», que tuvo una versión española. El caudillo sajón, Widukind o Geteclin, resulta ser un moro, un musulmán tanto en la versión francesa como en la española. Pero en esta última, Sajonia se transforma en «Sansueña»; la princesa mora hija de Geteclin que se enamora del hermano de Roldán, cambia su nombre de Sebile por el de «Sevilla»; y el río que cruza Baudoin («Baldovinos») para entrevistarse con su amada ya no es el Rhin, sino el Guadalquivir. Este curioso sincretismo entre elementos sajones y andaluces adquiere especial significado si recordamos que el nombre de «Sansueña», es decir, Sajonia, fue después adoptado por los romances y por Cervantes para referirse a Zaragoza, y que el poeta Luis Cernuda convirtió a «Sansueña» en el nombre poético de España. Gracias a la tradición rolandiana, Sajonia y España son un mismo país ideal.* CID MARTÍNEZ, José Antonio. *El personaje literario y su lengua en el siglo XVI*. Consolación Baranda y Ana Vian Herrero (Org.). Menéndez Pidal: Madrid, 2006., p. 168.

⁸⁵ A cada acontecimento significativo, ou mesmo a cada notícia que Cernuda recebe por meio de cartas ou por meio da visita de algum amigo, sua primeira reação, como podemos ver em sua correspondência, é encontrar uma maneira de voltar à Espanha, como podemos ler nessa carta endereçada a Enrique Moreno Báez, depois do fim da Segunda Guerra Mundial: *“Parece que todavía se acuerdan de nosotros allá en el reinado de Franco, emperador de narices floridas. Lo sintomático es que digan en público que se acuerdan de nosotros. O que permitan tales públicas recordaciones. [...] no sé si tendré que ir por Londres en el mes de julio. Pero, si Dios no lo remedia, haciendo posible la vuelta a España o la ida a Amércia, sí, el invierno próximo tendré que pasarlo en Londres. Supongo que sentirás grandes deseos de volver a nuestra tierra. Yo, sin duda por la terminación de la guerra, y la cantidad de amigos y conocidos de por aquí que regresan o van a regresar a sus países, me contagio de ansia migratória.”* CERNUDA. *Op. cit.*, Carta 436, p. 406.

ninado pela madrasta. Como uma maldição, mesmo seus filhos distantes, exilados, tornam-se também ardentes miseráveis, impedidos de sonhar. Constatar ser de Sansueña é constatar ser do que já não mais existe, *la tierra imposible*, sucumbir à sua realidade de destruição.

O poema *Ser de Sansueña* é escrito em oito estrofes de cinco versos e arrematado por um dístico; intercala, ainda, versos alexandrinos, dodecassílabos, decassílabos e heptassílabos, marcando a construção fragmentada para identificar essa fratura, como se a forma poética correspondesse à derrota que deve procurar a maneira eficaz para descrevê-la. Ao mesmo tempo, essa irregularidade métrica e carente de rima aproxima o verso da prosa, característica comum entre os poetas da sua geração e que, no caso de Cernuda, é aprofundada pela influência da poesia inglesa. A essa forma de diálogo, marcada pela intimidade, a descrição de Sansueña é feita com a indiferença da informação, mas cujo conteúdo é terrível e desolador, como o *claroscuro* do verso 11 da terceira estrofe. E esse *claroscuro* é a técnica ideal para retratar essa Sansueña em que os opostos compõem luz e sombra. O que nasce em Sansueña nasce desse extremo. Seus frutos são um oásis não só de amêndoas, palha, cactos e laranjas, mas também de homens bonitos, guerrilheiros, padres, vagabundos e toureiros.

No poema de Cernuda há uma compreensão aguda da história espanhola que *Ser de Sansueña* transporta como dupla condição de poeta e de espanhol, *una consecuencia fatal del pasado*, como ele mesmo observa em *Historial de un libro*, anos depois, mas já plenamente consciente nesse período de VSEV:

*Las heridas que la guerra civil causa en el cuerpo de un país nunca se cierran, aunque eso no lo supiéramos nosotros, españoles nacidos y formados durante uno de los raros interregnos de paz interior: engañados por las apariencias, olvidamos que nuestra tierra tenía atrás de sí más de un siglo de lucha civil. La irrupción nueva de ésta en la vida española no era por tanto un accidente anómalo de la época, o al menos era sólo un accidente, sino consecuencia fatal de lo pasado.*⁸⁶

É esse acúmulo de feridas que agora cobra seu preço numa forma diabólica de deambulação e exílio.

Em *Elegía anticipada*, poema de seu livro anterior, *Como quien espera el alba*, é uma Sansueña profética que, ao rememorar o amor ali vivido, guia a construção de seus versos, escritos para expressar o que o poeta considera a máxima felicidade de realização: Sansueña é o lugar *que tu vida allí tuvo su cima*. Os versos finais de *Elegía antecipada* dão ideia dessa força em que a mínima ilusão de retorno se sustentava: “*En la costa del sur: el hombre quiere / Caer donde el amor fue suyo un día.*”

Fray Luis de León também está presente nessa derrocada de Sansueña. O Frei agostiniano escreve, por volta de 1560, *Oda VII – La profecía del Tajo*, poema que narra a lenda de Don Julián, conde que traiu seu rei, Don Rodrigo, último rei visigodo. Ao contar tal episódio, historicamente ocorrido no começo do século VIII, elenca os eternos sofrimentos e o quão custosa é Espanha, terra de fértil solo e tão chorosa por tanta dor e por tanta guerra:

¡Ay! Esa tu alegría

⁸⁶ *Op. Cit.* Prosa I, vol II, p. 243.

*qué llantos acarrea, y esa hermosa,
que vio el sol en mal día,
a España ¡ay cuán llorosa!,
y al cetro de los Godos ¡cuán costosa!*

*Llamas, dolores, guerras,
muertes, asolamientos, fieros males
entre tus brazos cierras,
trabajos inmortales
a ti y a tus vasallos naturales;*

*a los que en Constantina
rompen el fértil suelo, a los que baña
el Ebro, a la vecina
Sansueña, a Lusitania:
a toda la espaciosa y triste España.*

No entanto, mesmo nessa Espanha de Fray Luis que Cernuda recupera nas estrofes 6 e 7 para aludir ao que se ignora historicamente de Espanha, pois nesse ignorar está a raiz do poderio da corrupção que toma os desastres como naturais, a morte era vivida com glória.

Na última estrofe do poema *Tierra nativa*, também de *Como quien espera el alba*, Cernuda traz essa Sansueña como tronco verde, raiz entranhada que não se desentranha:

*Raíz del tronco verde, ¿quién la arranca?
Aquel amor primero, ¿quién lo vence?
Tu sueño y tu recuerdo, ¿quién lo olvida,
Tierra nativa, más mía cuánto más lejana?*

Em *Ser de Sansueña* sua condenação é justamente essa: ser daquilo que não existe: “*Ser de aquella tierra lo pagas con no serlo.*” Ser vácuo e nulo vendo a prosperidade dos vermes. Diante disso, o dístico que encerra *Ser de Sansueña*, *Vivir para ver esto. / Vivir para ser esto*, nos transmite a condição

de um exilado e o viver sem viver. “La existencia del hombre concentra en este frío pero contundente demonstrativo «esto»”, como observa Luis Triguero Ramos em um artigo⁸⁷ sobre as semelhanças entre poesia de Cernuda e García Lorca. O crítico acrescenta: “La incredulidad, la impotencia, el dolor envuelve el verso, consiguiendo empequeñecer la vida. La repetición del término «esto» ningunea al individuo.” O poeta assume o espaço de ninguém, apontando: o que há é isso, vermes sobre a terra.

Ao comentar o primeiro período inglês de Luis Cernuda quando o poeta escreve *Como quien espera el alba*, López Castro escreve:

La distancia no anula la comunicación, al contrario, es lo que la hace posible. Desde esa situación de espera a que finalice la oscuridad y el terror de la guerra, que es la que da título al libro, es poeta busca decir el lenguaje de lo otro, la otra voz, que es también la más propia. Distancia que se extiende hacia lo lejano ausente, apertura que reclama una posibilidad de ser, de volver a la tierra natal, [...] pues en el lenguaje aparece una realidad habitada que por un instante se muestra como verdadera. De lo más lejano el poeta se desplaza a lo más propio. La lejanía es su tierra, su tierra es su exilio. Siempre hay una mediación a superar, que acaso sea la función propia de la palabra, pues en su tensión hacia lo imposible, anticipa lo real entre el sueño y la vida. La palabra nace así del impulso de abolir la distancia, de su vacío creador, de reunir carencia y posibilidad. Gracias a su implacable retorno, el sentido se convierte en espacio, en morada, y la memoria de la tierra se deja de nuevo habitar.⁸⁸

O espaço da ausência construído por Cernuda em *Como quien espera el alba* é uma terra extensa que alcança sua plenitude em VSEV, criando ou refundando essa mítica Sansueña, imortal Espanha porque é memória, ainda que feita de ruínas. Cervantes, Fray Luis e tantos outros também são ruínas,

⁸⁷ TRIGUERO RAMOS, Luis. *Cernuda y Lorca: dos voces y un sentir*. In: *Nostalgia de una patria imposible*. J. Matas, J. E. Martínez y J. M. Trabado. Akal: Madrid, 2005, p. 671.

⁸⁸ LÓPEZ CASTRO, Armando. *La experiencia del exilio*. In: *Luis Cernuda en su sombra*. Verbum: Madrid, 2003, p. 60.

mas também são memórias sobre as quais é possível reconstruir um lugar para o passo seguinte. É dessa linguagem correspondida na experiência e reconstruída pela memória que brotam os mitos da poesia de Cernuda. A palavra do poeta, como tão bem designou Octavio Paz num ensaio que dedica ao sevilhano, é uma palavra edificante⁸⁹, e aqui essa expressão é mais do que bem-vinda porque diante de ruínas sucessivas a palavra é a única a permanecer de pé, mesmo sendo ela própria uma referência às sobras, aos restos, à poeira. É possível pensar na poética de Luis Cernuda como uma biografia?, pergunta-se Paz no mesmo ensaio para, logo em seguida, afirmar:

*Sólo a condición de que las anécdotas se transmuten en poemas, es decir, sólo si los hechos y las fechas dejan de ser historia y se vuelven ejemplares. Pero ejemplares no en el sentido didáctico de la palabra sino en el de "acción notable", como cuando decimos: ejemplar único. O sea: mito, argumento ideal y fábula real. Los poetas se sirven de las leyendas para contarnos cosas reales; y con los sucesos reales crean fábulas, ejemplos. Los peligros de una biografía poética son dobles: la confesión no pedida y el consejo no solicitado. Cernuda no siempre evita estos extremos y no es raro que incurra en la confidencia y en la moraleja. No importa: lo mejor de su obra vive en ese espacio, real e imaginario, del mito. Un espacio ambiguo como la figura misma que sostiene. Fábula real e historia ideal, La realidad y el deseo es el mito del poeta moderno.*⁹⁰

⁸⁹ PAZ, Octavio. *La palabra edificante. Luis Cernuda ante la crítica mexicana*. Org. James Valender. Fondo de Cultura Económica: México, 1990, pp. 71-83.

⁹⁰ PAZ, Octavio. *Op. cit.*, p. 73.

1.5. ENTRE LUZ E SOMBRA: A VIAGEM COMO TRANSCENDÊNCIA

A medianoche partí de la estación de Waterloo, el diez de septiembre de 1947, camino del puerto, de donde saldría rumbo a Estados Unidos. Coexistían en mí dos emociones contrarias: una, la de la curiosidad y atracción hacia un país nuevo, y la otra, algo fúnebre, de abandonar lo que fue nuestro mundo. Retirada la escala del buque, sobre cubierta esperé la partida, pensando en aquellos nueve años que había vivido en tierra inglesa. [...] Aquellos momentos nocturnos en Southampton, antes de la partida, bastaron para que recorriese, en un trance agónico, como se dice que ocurre a los moribundos, toda una fase de mi vida. Más tarde traté de expresar en un poema, «La Partida», aquella experiencia.⁹¹

O poema a que se refere Cernuda tem uma composição em diálogo, algo alucinatório: *¿Era sueño o vigilia?* Esse diálogo-poema está formado por oito estrofes que, por sua vez, estão intercaladas em quadras e tercetos. É um jogo de narrativa e depoimento, de canto e contracanto, de informação dada e informação subjacente, de discurso oficial e discurso alternativo, da fala que se emite publicamente e da fala resguardada. Temos a entranha de um solilóquio em que afirmação e contra-afirmação compõem certeza e dúvida para alcançar esse resultado, essa sensação de vida desperta e vida dormida, o real e o imaginado. Some-se a isso as junções do tempo: o presente narrado nas quadras quer tratar de um agora, enquanto os

⁹¹ CERNUDA, Luis. *Historial de un libro. Prosa I, op., cit.*, p. 653.

tercetos resgatam paisagens entrevistadas e o longo espaço de um tempo vivido. Parece ensaiar contar sua história, mas a memória confunde os tempos como se eles encerrassem os preceitos de uma mística ou cifrassem o que não tem explicação. Vejamos como isso se dá no texto.

LA PARTIDA

*Bajo el cielo, en la oscura
Medianoche del puerto,
Viró el navio rumbo al agua.
Reposo y movimiento en uno fueron.*

*(Por prados de asfodelos el río gris se duerme
Y la torre normanda asoma en aire húmedo
Tras los olmos antiguos y las roncadas cornejas.)* 5

*Solo junto a la sombra,
Con voces y con risas
Ajenas allá abajo,
Lejos miró. Era sueño o vigilia?* 10

*(Siglos en piedra, muros limitando los claustros
Sobre jardines mudos, donde los estudiantes
Pasan y flotan tras de ellos negras alas.)*

*Nada suyo guardaba aquella tierra
Donde existiera. Por el aire,
Como error, diez años de la vida
Vio en un punto borrarse.* 15

*(Es el pórtico neoclásico de la ópera:
Pinta el pobre en el suelo retratos lastimosos,
Van diademas entre montones de hortalizas.)* 20

*Nula oquedad dejaban
En el tiempo, horas que no sonaron.
Y a ciegas le llevó el navío
Como al muerto temprano.* 25

*(Adiós al fin, tierra como tu gente fría,
Donde un error me trajo y otro error me lleva.
Gracias por todo y nada. No volveré a pisarte.)*

Logo na primeira estrofe, a voz em terceira pessoa narra, como quem apresenta, um navio no porto (e seu viajante), à noite, preparando-se para ganhar o mar. O terceto, logo em seguida, descreve provavelmente a Tower Bridge, mas acompanhada por prados de lírios da paz e antigos olmos povoados pelos gritos das gralhas. Essa descrição remete ao canto VI de *Sobre a Natureza das Coisas (De Rerum Natura)*, de Lucrécio, quando trata dos avernos, ou melhor, da paisagem que rodeia o averno, a entrada no inframundo.

Na terceira estrofe a 3^a. pessoa trata de uma sombra solitária ou o viajante ou o próprio poeta nesse navio, que procura de onde vêm as vozes e as risadas que ouve. Mais uma vez, na estrofe seguinte, o monólogo se impõe por meio de evocações de coisas cada vez mais distantes. Estas vão buscar os muros, os jardins e os alunos de Surrey, Trinity e Oxford.

A quinta estrofe volta à narrativa, mostrando que seu personagem passou quase uma década da vida na cidade que está prestes a deixar, cidade que nada guardará de seu e que agora vê pequena como um ponto que se desmancha. Não só a cidade desaparece, mas também seus anos passados nela. Outra vez, o monólogo interfere, na sexta estrofe, pela menção de um pórtico neoclássico, referindo-se provavelmente ao *Royal Opera House* de Londres.

Na sétima estrofe, está o oco do tempo não registrado pelo relógio e o navio segue seu curso, silencioso e escuro, como num cortejo fúnebre, levando seu *muerto temprano*. Por fim, na oitava estrofe, a voz do monólogo toma a primeira pessoa e dá adeus, em tom de elegia, à terra em que um dia chegou por um erro, a imposição do exílio, que o transformou em errante.

Os monólogos contidos nos três primeiros tercetos são três lugares e todos eles tratados como via de acesso ao que de mais significativo o poeta encontrou em Londres: as paisagens que o faziam reconstruir uma memória histórica distante, as universidades em que trabalhou e os teatros e museus que frequentou. Esses portais de acesso têm uma dimensão de sagrado para Cernuda e estão sempre relacionados a momentos de deslocamento, mais precisamente, às viagens. Note-se, por exemplo, em *La partida*, como essa situação está também presente na forma de construção do poema em marcadores de distância —“aqui”, “ali” e “lá”— que traduzem também um transcurso de tempo. O momento da partida no porto é representado em 3^a. pessoa, enquanto os monólogos ponderam sobre o passado. Entre esse agora e o que foi, está a possibilidade do que está por vir: é um estado oculto pela tensão das duas vozes que se revezam no poema. No porto, Londres é um aqui e lá, e o diálogo procura corresponder a um outro “ali” e “lá” futuros, ou seja, Nova Iorque.

Esse ambiente de deslocamento, a viagem sobre a qual o poema se ergue, tem logo nos seus primeiros versos a alusão ao *Noche Oscura*⁹², de San Juan de la Cruz. As almas que no poema do beneditino se deslocam de suas seguras moradas para transformarem-se no próprio desejo que as move. Na noite, cada vez mais acolhedora, revela-se a razão de seu êxtase.

⁹² Lembremos seus primeiros versos: En una noche oscura / con ansias, en amores inflamada, / ¡oh dichosa ventura! / salí sin ser notada, / estando ya en mi casa sosegada. // A oscuras, y segura, / por la secreta escala disfrazada, / ¡Oh dichosa ventura! / a oscuras, y en celada, / estando ya en mi casa sosegada. // En la noche dichosa / en secreto, que nadie me veía, / ni yo miraba cosa, / sin otra luz y guía, sino la que en el corazón ardía.

La partida, portanto, ao evocar o místico, incorpora um elemento retórico presente na poesia de San Juan de la Cruz: o “sobria ebrietas” que, ao conjugar o dionisíaco e o racional produz esse *trance agónico* que Cernuda menciona em *Historial de un libro* ao comentar a circunstância do seu poema.

La partida, ao tomar a viagem como tema, invoca uma percepção que para Cernuda se estabelece entre a luz e a sombra, entre expectativa e decepção, entre desejo e frustração. Por mais ceticismo que sua vida lhe ensinara, sua inclinação diante de qualquer deslocamento era movida pelo entusiasmo, tanto pela ânsia de desejo pessoal como para obtenção de matéria poética. E essa dupla face com a qual se apresentava a promessa de uma viagem ou de um simples passeio — um amor por saciar ou um poema por escrever — merecia a devoção de uma prática religiosa. No entanto, a disposição que palmilhava a ida era açoitada pelo desânimo que configurava o término da volta. Trata-se de provar simultaneamente a vida e a morte: o sonho de uma promessa — algumas vezes realizada — seguida de uma longa realidade estéril de solidão. Nesse embate funda-se no espírito do poeta essa concepção de transcendência que as viagens assumiam, fazendo-o percorrer o périplo de homem a sombra constantemente. Em *Regreso a la sombra*, de *Ocnos*, encontramos um breve relato desse torturante gosto de ascensão e queda:

*Tras la fatiga de un viaje nocturno, al final de la madrugada,
con pocos y entrecortados momentos de sueño, entre febril y escalofriado,
entraste en el vestíbulo oscuro y desierto del hotel. Qué vacío el de esa
hora que antecede al alba; qué mundo increado o extinto el que se mira
entonces.*

Atrás quedaban los días soleados junto al mar, el tiempo inútil para todo excepto para el goce descuidado, la compañía de una criatura querida como a nada y como a nadie. El frío que sentías era más el de su ausencia que el de la hora temprana en un amanecer de otoño. Despojados bruscamente de la luz, del calor, de la compañía, te pareció entrar desencarnado en no sabías qué limbo ultraterreno. Y con agustia creciente volvías atrás la mirada hacia aquel rincón feliz, aquellos días claros, ya irrecobrables.

Qué agonía en aquel alba desolada, entre los objetos sórdidos del existir cotidiano, hecho por y para aquellos que no pueden ser, ni podrán ser nunca parte de ti. Al entrar en tanta extrañeza tu vida se volvió, ella también, otro objeto inerte y vacío, como concha de la cual arrancarán su perla.

Y, ¿por qué no decirlo? Tus lágrimas brotaron entonces amargamente, pues que estabas solo y nadie sino tú era testigo de tanta debilidad, en honor de lo perdido. ¿Lo perdido? Tú mismo eras a un tiempo, viudo de tu amor, el perdidioso y el perdido.

¿No será posible recobrar en otra vida los momentos de dicha, que tan breves han sido en este existir todo fastidio, monotonía, seres extraños? ¿No será posible reunirse para siempre con la criatura que tanto quieres? («Y siempre pueda verte,/ Ante los ojos míos,/ Sin miedo y sobresalto de perderte»). Si no es posible, ¿qué razón tiene el vivir, cuando aquello en que se sustenta es ya pasado?

Como Orfeo afrontarías los infiernos para rescatar y llevar de nuevo contigo la imagen de tu dicha, la forma de tu felicidad. Pero ya no hay dioses que nos devuelvan compasivos lo que perdimos, sino un azar ciego que va trazando torcidamente, con paso de borracho, el rumbo estúpido de nuestra vida.⁹³

A sucessão de encontros e despedidas, bem como o caráter inóspito dos caminhos que percorre — é uma terra estrangeira que tolera um exilado e não um convidado que é acolhido — chegam a deformar algumas lembranças dos lugares visitados que estão descritos nos tercetos de *La partida*. Suas sensações, desse modo, têm uma deformação própria dos

⁹³ CERNUDA. *Op. cit.*, *Ocnos*, pp. 611-612.

mistérios religiosos que exigem mais da escuridão do que da razão para compreendê-las, por isso se encaminham pelo que chamamos de transcendência, já que fazem ver o que está muito além da aparência, justamente o que não se vê. Em suma, trata-se de uma viagem como algo divino, como imagens de luz e de sombra, homem e divindade que se alternam. Para Cernuda, conforme aponta Matas Caballero, a viagem é, além de uma dura viagem rumo ao conhecimento de si, a forma pela qual também se projeta e se recompõe a terra perdida:

[...] el viaje surge en la vida de Luis Cernuda desde la doble vertiente del gusto personal que halla en el viaje imaginario la satisfacción de sus más íntimos anhelos, con lo que el viaje se convierte en una especie de mito personal, de utopía privada en la que se realizan sus ansias de evasión, y desde la obligación que siente el poeta de abandonar su tierra y, convertido en un sempiterno exiliado, asumir la condena de viajar por el mundo sin tener nunca la posibilidad de regresar a su patria, y también ahora el viaje se termina convirtiendo en un mito personal que cultiva el poeta, que no puede entender su vida sino como una peregrinación, que, lejos de suponer una forma de evasión, refleja perfectamente el compromiso que asume Cernuda con la vida. Tratándose de un poeta, resulta obvio que la experiencia vital del viaje encarnada en Cernuda se destilara en la trayectoria de su obra literaria. [...] el viaje no sólo debe entenderse como planteamiento temático que expresa la simple acción del desplazamiento del poeta hacia o por el mundo, sino que también y sobre todo debemos entenderlo, desde el valor simbólico que le otorga el poeta, como el viaje interior que realiza en su recuerdo hacia sí mismo, para recuperar los íntimos paraísos derruidos de su infancia y juventud, o hacia España para buscar el espíritu ideal de su legendaria patria histórica o para expresar su definitiva separación de su tierra perdida.⁹⁴

⁹⁴ MATAS CABALLERO, Juan. *El viaje en la poesía de Luis Cernuda*. In: *Nostalgia de una patria imposible*. Estudios sobre la obra de Luis Cernuda. J. Matas, J. E. Matínez y J. M. Trabado (Eds.). Akal: Madrid, 2005, pp. 478-480.

Esse procedimento se acentua em sua obra a cada viagem que faz, de média ou longa distância, desde a primeira vez que deixou Sevilha, definitivamente, em 1928. A viagem, portanto, é para Cernuda, mais que um simples processo de conhecimento ou a poderosa metáfora do aprendizado e da transformação: ela representa a religiosidade de quem não a tinha, ou de quem a vivia sob um misticismo particular que podemos designar como paganismo se a aliamos a evocações de referências míticas. Ou podemos considerá-la como indício de ateísmo transcendente se privilegiarmos sua negação pelo superficial, buscando profundidade. A viagem, dessa maneira, é transformada em portal que lhe dá acesso a um templo; é sua forma de transcendência e, por extensão, sua doutrina. Outra nota de *Historial* nos permite confirmar essa procura:

Las ciudades, como los países y las personas, si tienen algo que decirnos requieren un espacio de tempo nada más; pasado éste, nos cansan. Sólo si el diálogo quedó interrumpido podemos desear volver a ellas. ¿Qué será ver siempre la misma faz junto a nosotros al despertar? ¿Las mismas calles? Keats dijo: «better be imprudent moveables than prudent fixtures». Desde niño me atraieron los viajes, y el espacio comenzó pronto a obsesionarme; el tempo, mi otra obsesión, sería, naturalmente, más tardía.⁹⁵

Referir-nos ao período inglês de Luis Cernuda, equivale à menção de três grandes obras do poeta: *Las Nubes* (1937-1940), *Como quien espera el alba* (1941-1944) e *Vivir sin estar viviendo* (1944-1949), todas elas escritas entre Glasgow e Londres. A despedida contida na última estrofe de *La partida* pode nos levar a uma leitura equivocada de Cernuda sobre a Grã Bretanha. Os três versos da última estrofe são três grandes conhecimentos e

⁹⁵ CERNUDA. *Op. cit.*, pp. 632-633.

reconhecimentos. O primeiro esconde sua verdadeira impressão, a consciência de anos depois, em *Historial*. Nela, o andarilho Cernuda fala da dificuldade de adaptar-se a uma cidade como Londres, mas também expressa o gosto de superá-la:

*Para gustar de Londres, como de toda Inglaterra, para sentir su encanto íntimo, hecho de tradición filtrada a través de los años, matizada por la idiosincrasia nacional, hace falta tiempo. Y eso era, precisamente, lo que yo no quería tener entonces, tiempo; movido por la nostalgia de mi tierra, sólo pensaba en volver a ella, como si presintiera que, poco a poco, me iría distanciando hasta llegar a serme indiferente volver o no.*⁹⁶

Já o segundo verso parece unir dois erros num só: se o primeiro, a guerra civil espanhola, trouxe-o à Inglaterra, obrigou-o ao exílio, também o condenou a ser errante e seguir *fiel hasta el fin del camino y tu vida* sem ansiar por um outro caminho mais fácil, conforme escreve num de seus grandes poemas, *Peregrino*⁹⁷. Por fim, agradecer por tudo e por nada, é um agradecimento necessário, já que remete à sua formação inglesa, que trouxe à poesia espanhola uma forma antes inédita:

*La estancia en Inglaterra corrigió y completó algo de lo que en mí y en mis versos requería dicha corrección y compleción. Aprendí mucho de la poesía inglesa, sin cuya lectura y estudio mis versos sería hoy otra cosa, no sé si mejor o peor, pero sin duda otra cosa.*⁹⁸

⁹⁶ CERNUDA, Luis. *Op. cit.*, p. 644.

⁹⁷ PEREGRINO. *¿Volver? Vuelva el que tenga, / Tras largos años, tras un largo viaje, / Cansancio del camino y la codicia / De su tierra, su casa, sus amigos, / Del amor que al regreso fiel le espere. // Mas, ¿tú? ¿Volver? Regresar no piensas, / Sino seguir libre adelante, / Disponible por siempre, mozo o viejo, / Sin hijo que te busque, como a Ulises, / Sin Ítaca que aguarde y sin Penélope. // Sigue, sigue adelante y no regreses, / Fiel hasta el fin del camino y tu vida, / No echas de menos un destino más fácil, / Tus pies sobre la tierra antes no hollada, / Tus ojos frente a lo antes nunca visto.* CERNUDA. *Op. cit.*, *Desolación de la quimera*, p. 530.

⁹⁸ CERNUDA, Luis. *Op. cit.*, *Historial*, p. 645.

Isso é objeto de agradecimento; o nada é o amadurecimento, a experiência construída numa ausência ampla, desenvolvida em uma espera⁹⁹ de sombra. Mas essa experiência também guarda um mergulho mais fundo na cultura espanhola e na poesia inglesa, principal caminho para o conhecimento da língua e sua forma de expressão, o que não fazia dele um inglês, certamente, mas o fazia sentir-se menos estrangeiro. Na recuperação profunda de Espanha está a grande quantidade de referências de outros autores e poetas presentes em sua poesia no encontro com os ingleses está uma outra voz mais afeita à sua sobriedade, uma sobriedade ébria se pensarmos nos títulos e seus livros: *Perfil del aire*, *Los placeres prohibidos*, *Donde habite el olvido*, *Las nubes*, *Vivir sin estar viviendo*, *Desolación de la quimera* etc.

La partida não é apenas a reconstituição de uma experiência isolada, mas a reconstrução de uma dentre tantas outras partidas. Não é só a Inglaterra que ele agora está deixando, mas a Europa: Mozart, Góngora, Fray Luis, Goethe, Hölderlin, Lorca, Andaluzia, Sansueña. Estão todos, também, contidos no verso 11 do poema: *¿sueño o vigilia?* É possível levar a todos? É possível levar os seus para outro continente? Ou o navio leva apenas *al muerto temprano*? Essa expectativa do encontro está muito clara como

⁹⁹ Provavelmente uma das melhores expressões que participavam desse momento de espera indefinível é o nome da revista criada por Max Aub em junho de 1948: *Sala de Espera*. “[...] En junio de 1948 sacó el primer número de Sala de Espera, [...] En los números de la revista Aub publicó textos muy diversos, tanto en lo que a los géneros literarios se refiere, como a su extensión. [...] Para construir la significación del título de su revista, Aub reproduce la entrada “espera” del diccionario en el primer párrafo de la nota; [...] Allí explicita su intención: Nada tienen estas páginas de espectadoras o expectantes, ya que, entonces, hubiese recurrido a la crítica o al ensayo, única manera decente de detenerse y echar la vista atrás, o de esperar sentado. Andando también se espera, procurando otear salidas sobre la marcha. Intento no darle tiempo al tiempo, en este horrible plantón que la historia ha deparado a los españoles.” Valeria de Marco. “Revistas de un solo autor: disonancias del exilio español de 1939.” *Olivar*. Vol. 14, No. 19. La Plata, junho de 2013. Versão online: http://www.scielo.org.ar/scielo.php?pid=S1852-44782013000100005&script=sci_arttext

elemento que conduz um outro poema, também de VSEV, *Otros aires*, no qual se pergunta, a partir de uma proposta de viagem aos EUA feita por Concha Albornoz, «¿Cómo serán los árboles aquellos?»¹⁰⁰

La partida é ponto final de um tempo, é desistência de voltar à Inglaterra, à Europa — *No volveré a pisarte*. É curiosa a estrofe que podemos formar com o último verso de cada quadra do poema *La Partida*:

*Reposo y movimiento en uno fueron.
Lejos miró. ¿Era sueño o vigilia?
Vio en un punto borrarse.
Como al muerto temprano.*

Talvez nesse jogo com os versos do poema esteja a mais aguda expressão do viver sem estar vivendo: um indivíduo se vê ao longe na memória e não sabe se é real ou sonho porque ambos se desmancham. Transcendência em si mesma, em luz e sombra que não se cansam, a viagem indaga a vida, tanto a que está por vir como aquela que se viveu, mas também indaga a morte, exatamente nos mesmos horizontes.

¹⁰⁰ [...] mi pregunta acerca de la nueva tierra [EUA] se cifró así: «¿Cómo serán los árboles aquellos?», que daría el verso primero para un poema («Otros Aires») escrito luego en Mount Holyoke. No se extraña que en los árboles cifrara, inconscientemente, la curiosidad hacia el país aún desconocido, porque ante mí tuve todos aquellos años hermosos, los bellísimos árboles ingleses: robles, encinas, olmos. A un plátano viejo de dos siglos, en el jardín de los Fellows de Emmanuel College, había dedicado el poema «El Árbol», en *Vivir sin estar Viviendo*. Cernuda. *Op. cit.*, *Historial*, p.653;

1.6. A ESPERA COMO LUGAR

O caráter meditativo-filosófico dos poemas de *VSEV*, favorecido pelo mergulho de Cernuda na poesia inglesa, possui também uma outra característica fundamental que é a incorporação da Espanha por meio da citação direta e indireta de outros poemas e autores igualmente significativos para entender a formação e o pensamento espanhóis. É a maneira pela qual se constitui a expressão de um dos sentimentos mais caros da primeira década do exílio: o desejo de retorno à pátria. Esse sentimento, entretanto, bem como sua forma de expressão, não são exclusivos de *VSEV*, pois já estão desenvolvidos por Cernuda em *Como quien espera el alba*, poemário imediatamente anterior a *VSEV*. Por essa razão consideramos que podem ser tratados com um só livro *Como quien espera el Alba* (1941-1944) e *Vivir sin estar Viviendo* (1944-1949). Ou, mais precisamente, as duas obras poderiam representar dois capítulos de um mesmo livro.

Tal afirmação pode ser verificada ao apontar poemas bem representativos de cada obra e perceber seus diálogos intensos; a origem e desenvolvimento de um tema em um e a extensão destes em outro. Não são cópias, nem réplicas, mas espelhamento de um mesmo sentimento que os constrói por ângulos distintos, como se o mesmo objeto fosse visto de um modo diferente pelo andamento incontornável do tempo. *Las ruinas* (CQEA) e *Otras ruinas* (VSEV) são um caso evidente, tratados no tópico anterior. Na relação entre os poemas *El cementerio* (CQEA) e *Otro cementerio* (VSEV), por exemplo, reconhecem-se os insepultos, os esquecidos ou desterrados, como o próprio poeta, e o diálogo com a memória dos mortos. Os poemas *Juventud* (CQEA) e *Cara joven* (VSEV) tratam da beleza como memória atrelada à juventude. *A un poeta futuro* (CQEA) e *El poeta* (VSEV) são poemas que tratam do ofício da poesia, sendo o primeiro, um diálogo com o leitor e o segundo um monólogo no qual o autor pondera sobre seu primeiro professor de literatura. *El chopo* (CQEA) e *El árbol* (VSEV) são poemas que se correspondem por tratar da passagem do tempo e da percepção cernudiana de ter sido sempre estrangeiro no mundo. A figura de Góngora também está replicada em ambos livros: em CQEA, no poema homônimo, Cernuda constrói uma poderosa etopeia do poeta cordovês, enquanto em *Divertimiento* (VSEV) um soneto gongorino reafirma sua homenagem. O poema *El jardín* (CQEA) aparece mais amplo e detalhado em *Cuatro poemas a una sombra* (VSEV). Os poemas *El harpa* (CQEA) e *El sino* (VSEV) tratam da alma como se esta fosse o próprio desejo. *Apologia pro vita sua*¹⁰¹ (CQEA)

¹⁰¹ A referência direta que Cernuda faz nesse poema ao sacerdote anglicano John Henry Newman (1801-1890), convertido ao catolicismo em 1847, diz respeito à tese do religioso, escrita em 1864 sob o título de *Apologia pro vita sua*, sua biografia que trata também da sua conversão

e *Silla del Rey* (VSEV) são construídos em torno da ideia de divindade da palavra de um poeta e da divindade do poder de um rei, o primeiro em tom exortativo e, o segundo, em monólogo dramático. *Tierra nativa* (CQEA) é a geografia de *Ser de Sansueña* (VSEV). *Mutabilidad* (CQEA) e *El prisionero* (VSEV) expressam a ideia da morte como única posse humana. *Amando en el tiempo* (CQEA) e *Escultura inacabada* (VSEV) abordam um dos grandes temores de Cernuda: a decadência física. Esse temor é de tal grandeza que, para o poeta, só pode ser enfrentado por meio da criação e da contemplação da obra de arte. *Río verpertino* (CQEA) e *Las edades* (VSEV) são reflexões amplas sobre a civilização através do tempo, seja por meio da observação do curso de um rio, no primeiro poema, seja pela observação das obras humanas em um museu, no segundo poema. Enfim, a correspondência de espelhamento entre os poemas de *Como quien espera el alba* e *Vivir sin estar viviendo* está presente nessa leitura prolongada de espera e de estudo vivenciados no primeiro momento, de 1941-1944 e intensificada em 1944-1949, quando essa espera se transforma em poeira batida ao embarcar no navio, em setembro de 1947, com destino a Nova Iorque, EUA.

O espelhamento entre CQEA e VSEV também pode ser lido como uma palinódia. Ainda que esse termo signifique “canto de retratação”, uma forma de reparação, também possui o sentido de “outro cantar” ou “cantar outra vez”, que é o sentido cernudiano de VSEV diante de CQEA, ao qual pode ser acrescentada a própria noção de ir e vir que o advérbio *palin*

católica. Ela serve a Cernuda para tratar de forma biográfica o papel do divino entre luz e trevas, entendidos pelo confessável e pelo inconfessável. Cernuda, diferentemente do Cardeal Newman, não se converte a nenhuma religião, antes, é o poder de seguir seu desejo e o fazer poético que estão à frente de qualquer crença. A relação aqui se dá principalmente pela “declaração pública” e por recusar a condição de pária por ser poeta.

propõe, remetendo à ideia do próprio movimento do verso do poema que “vai e volta”. Assim, também podemos ler na espera por *el alba* que não vem o *vivir sin estar viviendo*, ou no seu palíndromo de palavras, *viviendo sin vivir*.

Esse caráter palinódico entre *CQEA* e *VSEV*, obras compostas ao longo da primeira década do exílio, está ancorado, a nosso ver, na ideia de tratar a escrita — pela distância, pelo exílio e pela ausência — como um lugar de espera. Uma espera que leva o poeta exilado a se aprofundar na língua e poesia estrangeiras contrapondo-as à sua tradição e formação de poeta espanhol. Dessa contraposição surge o diálogo que fomentará, ao lado do exílio, da Segunda Guerra Mundial e de frustrações amorosas, a produção tanto de *CQEA* como de *VSEV*.

Cernuda, conforme podemos ler em *Historial de un libro*, atribui à leitura da poesia inglesa¹⁰² e em particular a Robert Browning¹⁰³, uma importante conquista, a do diálogo dramático, como forma que incorpora à sua escrita. Exemplos inequívocos dessa influência são os poemas *Silla del Rey* e *El César*, ambos pertencentes a *VSEV*.

O encontro com o diálogo dramático da poesia inglesa para Cernuda atende a uma necessidade de interlocução perdida pelo desterro. O poeta sevilhano, ainda que partilhasse da visão coletiva na construção de um país, sua noção de pátria estava relacionada sobretudo aos afetos. A perda

¹⁰² CERNUDA, Luis. *Historial, op. cit.*, p. 646: Aprendí a evitar, en lo posible, dos vicios literarios que en ingles se conocen, uno, como pathetic fallacy (creo que fue Ruskin quien le llamó así), lo que pudiera traducirse como engaño sentimental, tratando de que el proceso de mi experiencia se objetivara, y no deparase sólo al lector su resultado, o sea, una impresion subjetiva; otro, como purple patch o trozo de bravura, la bonitura y lo superfino de la expresion, no condescendiendo con frases que me gustaran por sí mismas y sacrificándolas a la línea del poema, al dibujo de la composición. Ya se recordará cómo, en general, mi instinto literario tendía a prevenirme contra riesgos tales.

¹⁰³ *Idem*, p. 647: Algo que también aprendí de la poesía inglesa, particularmente de Browning, fue el proyectar mi experiencia emotiva sobre una situación dramática, histórica o legendaria.

da pátria, portanto, é, num primeiro momento, a perda desses afetos em que o outro representa lugar e direção, ideia que podemos ver expressa com clareza em carta a Rica Brown:

*Siendo muy joven me ocurría (y supongo que le habrá ocurrido, y ocurrirá, a otros) el dar por descontado que algunas gentes en torno mío me acompañaban y me oían, lo mismo que yo les acompañaba y les oía. Y de ahí partía para dar una base humana a muchas realidades que hoy se desmoronan, por falta de aquella base que yo veía tan segura.*¹⁰⁴

Essa concepção será desenvolvida até encontrar tudo aquilo que pode ser pátria — amigos, convívio, sensações, língua — na geografia do ser amado, sintetizada em *Contigo*¹⁰⁵, poema de *Con las horas contadas*.

A primeira menção da escrita de VSEV pode ser verificada pela leitura de uma carta do poeta, escrita em outubro de 1947¹⁰⁶, na qual faz referência aos títulos anteriores pensados para o livro. Dentre eles, *Un cisne más, un cisne menos*, ou *Un cisne más, un árbol menos*.

O cisne tem uma conotação mítica grega por ser uma ave consagrada ao deus Apolo. É uma ave silenciosa cujo atributo maior é a harmonia de sua beleza que se manifesta pelo canto uma única vez: às portas da morte. Mas essa morte não é motivo de tristeza e sim de júbilo e alegria, já que a morte representa o retorno aos braços do deus Apolo, por isso a celebração em forma de canto de prazer em honra à divindade. Note-se que o cisne invoca a harmonia. Acrescente-se a ela a noção de morte, ou

¹⁰⁴ CERNUDA, Luis. *Op. cit.*, Carta 386; p. 356.

¹⁰⁵ CERNUDA, Luis. *Op. cit.*, p. 478: *CONTIGO. ¿Mi tierra? / Mi tierra eres tú. // ¿Mi gente? / Mi gente eres tú. // El destierro y la muerte / Para mí están adonde / No estés tú. // ¿Y mi vida? / Dime, mi vida, / ¿Qué es, si no eres tu?*

¹⁰⁶ CERNUDA, Luis. *Op. cit.*, Carta 469, p. 437.

melhor, a alegria de morrer por encontrar o criador, noção cristã tão difundida, sobretudo por São Paulo, retomado por Teresa de Ávila, por Fray Luis. As palavras de Cernuda sobre suas leituras não só confirmam essa percepção como também ampliam nosso entendimento de algumas fontes na composição de VSEV:

[...] había comenzado todas las noches a leer, por costumbre, una vez acostado, algunos versículos de la Biblia en traducción inglesa; de dicha lectura quizá debe quedar huella, entre otros versos míos, en algunos de los de Como quien espera el Alba. Lectura diferente fue la de las Conversaciones de Goethe y Shiller. Ambos libros nos acercan tanto a Goethe que en ellos parece asistiéramos a su vida diaria y a la marcha de su pensamiento. Su correspondencia con Shiller, además, es lectura especialmente ejemplar y fecunda para un poeta. En Cambridge comencé a leer a Kierkegaard, que me atrajo profundamente, buscando, en traducción inglesa, no pocas de sus obras.¹⁰⁷

Mais do que a própria noção do mito, a maneira como ele foi tratado e reincorporado por outros autores, sobretudo alemães, terminou por influenciar Cernuda principalmente nas descrições de seus versos extensos de alguns poemas:

Antes de dejar Cambridge, comencé Vivir sin estar Viviendo, que continué en Londres, adonde me fui en 1945. A partir de la lectura de Hölderlin había comenzado a usar en mis composiciones, de manera cada vez más evidente, el enjambement, o sea el deslizarse la frase de unos versos a otros, que en castellano creo que se llama encabalgamiento. Eso me condujo poco a poco a un ritmo doble, a manera de contrapunto: el del verso y el de la frase. A veces ambos pueden coincidir, pero otras diferir, siendo en ocasiones más evidente el ritmo del verso y otras el de la frase. [...] En ciertos poemas míos, que constituyen un monólogo dramático, entre los cuales se encuentran algunas de mis composiciones preferidas, el verso queda como ensordecido bajo el dominio del ritmo de la frase. [...] Si en el verso hay

¹⁰⁷ CERNUDA, Luis. *Historial*, op. cit., p. 649.

música, mi preferencia se orientó hacia la «música calada» del mismo. Con lo dicho se relaciona mi escasa simpatía por la rima, y mucho más si es «rica», dejando de usarla, como antes dije, a partir de 1929. Igual antipatía tuve siempre al lenguaje suculento e inusitado, tratando siempre de usar, a mi intención y propósito, es decir, con oportunidad y precisión, los vocablos de empleo diario: el lenguaje hablado y el tono coloquial hacia los cuales creo que tendí siempre.¹⁰⁸

Se anteriormente nos referimos ao caráter palinódico de CQEA e VSEV, também podemos incluir nessa afirmação a ideia do díptico, suporte artístico incorporado pelo poeta para tratar de Espanha. Espelhamento, correspondência, palinódia, palíndromo, díptico. Essas formas procuram por uma coisa: como escrever sobre Espanha-Sansueña? E ainda, como tratar do lugar perdido nessa geografia incerta em que o poeta se locomove?

A primeira grande leitura que Cernuda faz sobre Espanha está nos poemas *Elegía española I e II*, ambos de *Las nubes*. Vista como pátria eterna que superará suas adversidades, é a única glória que o poeta deseja. No entanto, a Espanha que vai mergulhando na irreparável guerra fratricida ecoa no poeta como sucessivas destruições. Por isso, a Espanha vai se desmembrando nos poemas, tornando-se pedaços; sua queda e decadência vão tristemente, como numa correspondência diabólica, simbolizando também o envelhecimento do poeta. Essa segmentação e esfacelamento correspondidos — corpo de Espanha e corpo do poeta — alcança o ápice de seu desmembramento quando a rememora em seu último livro, *Desolación de la Quimera*, no poema *Díptico español*. É uma Espanha que o faz ser *español sin ganas*, porque lá não estão *los suyos*, estão os mortos numa nação obscena *en la que regentea la canalla*. Então os únicos restos de

¹⁰⁸ CERNUDA. *Op. cit., Historial*, pp.650-651.

Espanha e do poeta que podem se corresponder estão na nobreza de um Galdós, reafirmando, ainda mais, que pátria e poeta são ruínas. Claro que por isso devemos ter em mente que, se Cernuda rejeita Espanha, trata-se da Espanha franquista. Não há, por exemplo, rupturas mais drásticas como a de outros escritores exilados que adotaram outros idiomas, outras línguas. A influência da poesia de outras culturas foi sempre incorporada como forma, nunca como língua, nem mesmo em referências coloquiais: prevalece a língua como símbolo, um lugar onde a Espanha não é violada. Espanha, em Cernuda, longe de conotações patrióticas, é uma contradição de *tierra y deseo* só podendo ser tratada na língua. Há um conflito na concepção de Espanha e de Europa notado ora contra a Espanha e em favor de Europa, ora o inverso e, às vezes, a negação desoladora de ambas:

*Yo me iría a cualquier país salvaje, aunque viviendo en Europa parezca redundancia. Quiero decir que me iría a Asia o África, pero como todo son colonias europeas, no hay escape posible de esta civilización.*¹⁰⁹

O exílio não apenas povoa a ideia de uma pátria que ousou sonhar, mas traz a distância no qual mente e espírito se aguçam, fazendo com que o real fique ainda mais distante do ficcional, contornando a sensação do *vivir sin estar viviendo*:

*Por lo que he hablado con algunos españoles, veo que, aunque la vuelta a nuestra España fuese materialmente posible dentro de algún tiempo, espiritualmente aún sería imposible. Así que, con la perspectiva de no volver allá y de no poder continuar aquí, me veo como el alma de Garibay: flotando en los espacios infinitos.*¹¹⁰

¹⁰⁹ CERNUDA. *Op. cit.*, Carta 307, p. 277.

¹¹⁰ CERNUDA, Luis. *Op. cit.*, Carta 383, p. 353.

Ou ainda com mais precisão sobre o caráter de uma vida como o próprio Cernuda lembrará mais tarde, *vicariously*:

*Téngase en cuenta que llevaba algunos años de vivir vicariously (a eso alude Vivir sin estar Viviendo), y que a veces leía para substituir la vida que no vivía. Era un estado similar al de los personajes que Don Quijote pretendía haber visto en la cueva de Montesinos, y como ellos, sin pena ni gloria, me movía suspendido en un estado ilusorio que no era de vigilia ni tampoco de sueño. La consecuencia de ese vivir es que nada se interpone entre nosotros y la muerte: desnudo el horizonte vital, nada percibía delante sino la muerte. Afortunadamente, el amor me salvó, como otras veces, con ocupación absorbente y tiránica, de tal situación.*¹¹¹

Curiosamente é essa percepção do ficcional que sempre orientou Cernuda ante a necessidade da escrita: a escrita como elo possível entre o mundo e a vida. A ela associa-se outra contradição: a pressa de escrever num período de guerra e a incerteza quanto à expectativa de esse texto apressado cumprir seu papel de testemunho:

*Uno de los fenómenos comunes entre los escritores que han sufrido estos años de guerra en España es un afán casi inconsciente de producir. Si eso se debía a un temor de morir sin dar expresión a su pensamiento, o si era simplemente una nueva visión del mundo la que nos hostigaba a escribir, el hecho es que por primera vez en mi vida (y lo mismo ocurría a varios amigos míos) tuve prisa por escribir. No creo, después de todo, que haya escrito mucho en cantidad, pero más, desde luego, que en épocas anteriores.*¹¹²

Outra consequência negativa da pressa de escrever estaria em comprometer a capacidade de avaliar se estaria terminado ou não o poema,

¹¹¹ CERNUDA, Luis. *Op. cit.*, *Historial*, p. 656.

¹¹² CERNUDA, Luis. *Op. cit.*, *Carta 274*, pp. 248-249.

pergunta que não envolve apenas o intelecto, mas também um certo tino instintivo educado pela prática:

Respecto a cuándo un poema está terminado, nadie tan bien como su propio instinto e inteligencia puede enterar al poeta. Se trata de dar realidad a una visión, y eso no es tarea que pueda delimitarse en general a priori. Cuando la expresión se acomoda con proximidade relativa posible a la intuición del poeta, el poema está terminado o podemos suponer que lo está. [...] Aparte de saber si es posible decir que una cosa tiene más forma que otra, ¿como puede un balbucio infantil estar mejor expresado que lo escrito después, con más dominio y conciencia de la poesía y su técnica? Creo que te equivocas al considerar como Forma, en abstracto y con exclusividad, algo que no es sino un aspecto histórico de la expresión poética, ni más ni menos intangible que los otros aspectos con que se ha expresado la poesía a través de los siglos.”¹¹³

Nas primeiras linhas de *El Sarao*, conto que Cernuda escreve em 1942, lê-se:

*Como los hombres, también las palabras pueden tener su historia; mas para que nos la refieran, también como los hombres, hace falta ganar primero su corazón.*¹¹⁴

A história de Cernuda, do poeta e do crítico, foi marcada por um cotidiano restrito e limitado em meio a duas grandes catástrofes que definiram os rumos do século XX e ainda ecoam no século XXI. As privações decorrentes do exílio, no entanto, não deixam de nos surpreender. Na correspondência do poeta conhecemos como o cotidiano da guerra atingia a todos em meio às notícias de casamentos, nascimentos dos filhos dos amigos, recomendações e saudações, lembranças de afetos. Tantas referências talvez servissem para compensar o convívio que já não

¹¹³ *Idem, Carta 360*, p. 317.

¹¹⁴ CERNUDA, Luis. *Op. cit., Prosa II*, vol. III, p. 304.

partilhavam, e que em muitos casos não voltariam a partilhar, mas há um dado que não nos escapa: as ausências que iam aumentando. Isso reforçou no poeta a dedicação à sua obra, assim como a prontidão com que atendia as aulas que lhe eram solicitadas, os cursos que organizava e as conferências¹¹⁵ que tanto estimularam sua pesquisa e a elaboração dos textos críticos. Nas correspondências também podemos conhecer as dificuldades econômicas e o prazer que sentia em poder honrar as dívidas e os empréstimos que lhe faziam os amigos. Nas cartas, ainda, acompanhamos as grandes dificuldades de publicação, fosse por escrever poesia, fosse por ser estrangeiro¹¹⁶, fosse pela censura na Espanha e todos os reveses editoriais entre as muitas restrições econômicas da época e o objetivo de lucro dos editores. Esse cotidiano nos revela como o poeta equilibrava as circunstâncias do momento histórico que a ele e à sua geração coube viver, aguçando sua leitura desse tempo de contradição extrema ao testemunhar os eventos que o mergulhavam em pessimismo. Por outro lado, as cartas eram uma segunda pátria, como assim as definiu o poeta Emilio Prados, pátria alternativa que Cernuda não descuidou: para ele as notícias que as cartas levavam e traziam foram assimiladas como *los rumores [que] precisamente entretienen mis esperanzas aquí*.¹¹⁷

Diante das circunstâncias, dedicar-se à sua obra, fazendo frente ao ultraje do acaso e do tempo, foi uma tarefa na qual se lançou como se (re)construísse sua própria identidade, e não apenas a do homem Luis

¹¹⁵ As conferências inglesas representam quase toda sua sociabilidade, ou melhor, sua vida de cidadão estrangeiro; daí os constantes pedidos aceitos para pronunciar-se em várias oportunidades e também, claro, os rendimentos, ainda que poucos, que elas garantiam.

¹¹⁶ CERNUDA. *Op. cit.*, Carta 318, p. 285: *Publicar un libro de versos españoles en Londres es como no publicarlo*.

¹¹⁷ CERNUDA. *Op. cit.*, Carta 316; p. 284.

Cernuda, mas a do poeta também, esta já demonstrada, em 1936, como aponta García Lorca, em *Homenaje a Luis Cernuda*¹¹⁸, por ocasião da primeira edição de *La realidad y el deseo*, publicada nesse mesmo ano.

Na primeira década do exílio a obra de Luis Cernuda constrói pontes entre destinos diversos: entre a poesia e a consciência do poeta, entre a Espanha e o seu próprio desterro, entre CQEA e VSEV, entre ser e tempo; um lugar construído e habitado pela espera. *Vivir sin estar viviendo* é a própria fronteira, território indefinido em que a vida contempla a morte, mas também é um enfrentamento e uma resposta direta ao seu ethos inevitável.

Em *A resposta grega ao problema da morte*, Jean-Pierre Vernant escreve:

A morte na Grécia, Thanatos, é um substantivo masculino, a morte heroica é masculina e, nos vasos, quando se percebe Thanatos, frequentemente com seu irmão Hupnos, Sono, não há nada de horrível. Ele usa um capacete, estamos na beleza da morte juvenil. Mas há também as Kéres, que são descritas por Hesíodo de maneira pavorosa: elas agarram os cadáveres, os sufocam; e sobretudo há a própria imagem da morte, que é a Górgona, Medusa, isto é, um rosto monstruoso que nos petrifica. Quando se leem os textos sobre Perseu e a Górgona, vê-se que ela representa o fato de que a morte é algo impensável para um homem. Essa

¹¹⁸ No me equivoco. Lo que voy a decir es verdad y está en la conciencia de toda persona sensible. La aparición del libro *La realidad y el deseo* es una efemérides importantísima en la gloria y el paisaje de la literatura española. No me equivoco, porque para decir esto aquí yo he luchado a brazo partido con el libro, leyéndolo con dolor de cabeza, sacando ese poquito de odio que sentimos todos contra autores de obras perfectas; pero ha sido inútil. *La realidad y el deseo* me ha vencido con su perfección sin mácula, con su amorosa agonía encadenada, con su ira y sus piedras de sombra. Libro delicado y terrible al mismo tiempo, con un clave pálido que manara hilo de sangre por el temblor de cada cuerda. No habrá escritor en España, de la clase que sea, si es realmente escritor, manejador de palabras, que no quede admirado del encanto y refinamiento con que Luis Cernuda une los vocablos para crear su mundo poético propio; nadie que no se sorprenda de su efusiva lírica gemela de Bécquer y de su capacidad de mito, de transformación de elementos que surgen en el belísimo poema *El joven marino* con la misma fuerza que en nuestros mejores poetas clásicos. Entre todas las voces de la actual poesía, llama y muerte en Aleixandre, ala inmensa de Alberti, lirio tierno en Moreno Villa, torrente andino en Pablo Neruda, voz doméstica entrañable en Salinas, agua oscura de gruta en Guillén, ternura y llanto en Altolaguirre, por citar poetas distintos, la voz de Luis Cernuda erguida suena original, sin alambradas ni fosos para defender su turbadora sinceridad y belleza. GARCÍA LORCA, Federico. *Homenaje a Luis Cernuda. Obras completas*. Recopilación y notas de Arturo del Hoyo, prólogo de Jorge Guillén, epílogo de Vicente Aleixandre. Aguilar: Madrid, 1966, p. 158.

*Górgona que nos dizem ser um monstro que não se pode nem ver nem dizer, indizível e irrepresentável, condensa o absurdo, o contra-senso, não-humano. Alguém que estava na vida e não está mais, eis o absurdo, o impensável, a morte. E é esse impensável que é preciso evitar. Eis, portanto, uma solução para a condição humana: encontrar na morte o meio de ultrapassar essa condição humana, vencer a morte pela própria morte, dando-lhe um sentido que ela não tem, do qual está absolutamente desprovida.*¹¹⁹

O poeta e VSEV pertencem a esse lugar que, como resposta à morte antecipada por causa do exílio, ergue-se pelo confronto da tradição poética e da poesia que escreve nesse tempo. Enquanto o poeta vive sem viver, seu tempo de exílio entrelaça a voz herdada pela cultura espanhola nas vozes estrangeiras das geografias que percorre, geografias que são instáveis e indefinidas tal qual seu presente de sombra e de espera pelo retorno à pátria: lugar de espera como lugar póstico, *contra el tiempo, en el tiempo*.¹²⁰

¹¹⁹ VERNANT, Jean-Pierre. *A resposta grega ao problema da morte. A morte heroica entre os gregos. A travessia das fronteiras*. Trad. Mary Leite de Barros. Edusp: São Paulo, 2009, pp. 88-89.

¹²⁰ CERNUDA, Luis. *Op., cit., VSEV*, p. 389.

SEGUNDA PARTE

EMILIO PRADOS

La piedra escrita
(1959-1961)

2. UM EVANGELHO DO EXÍLIO

Na leitura da obra completa de Emilio Prados talvez o leitor reconheça a existência de dois projetos distintos. Entre eles está o ano de 1939 como a demarcação de uma fronteira: o exílio.

No primeiro projeto podemos elencar as seguintes obras: *Tiempo*, seu primeiro livro de poesia, publicado em 1925, no qual breves canções celebram o ambiente particular do que o rodeia e a geografia de Málaga figurada pelo olhar do jovem biólogo que procura conciliar humanismo e mundo natural. O pequeno e simbólico *Reflejo*¹²¹ é um bom exemplo:

*ABRÍ la caja de los peces
y se cuajó el cielo
de luceros verdes.*

*— Dame tu doble aparejo,
con su compás de caña
y con su doble anzuelo —.*

05

¹²¹ PRADOS, Emilio. *Poesías completas*. Vol. I, p. 148.

*Abrí la caja de los peces
y se cuajó el cielo
de luceros verdes.*

Canciones del farero, de 1926, também conduzido pelo olhar e sentimento que animam o livro anterior, compõe-se de sete canções em que predominam os signos do mar, seus seres marítimos, pescadores, aves, barcos, as formas do vento e o horizonte como um espetáculo em que o tempo é naufrago absoluto. Ambos, *Tiempo* e *Canciones*, têm o espírito da poesia pura de Juan Ramón Jiménez. Também no ano de 1926, Emilio Prados funda, ao lado de Manuel Altolaguirre, a revista *Litoral*, vendo cristalizar-se o desejo do poeta de uma revista literária de vanguarda, importante veículo de circulação dos ideais estéticos de jovens artistas. No ano seguinte, em 1927, publica *Vuelta (seguimientos-ausencias)*, no qual, além dos poemas breves dos dois primeiros livros, começa a incorporar outras formas distribuídas em quadras de alexandrinos rimados, dísticos e oitavas. Um dos temas recorrentes aqui é a contemplação dos crepúsculos e seus diversos perfis. As ausências, por não poderem ser apreendidas pelos sentidos, acabam por se transformar num sentido a mais, e o verso de Leopardi, *e il naufragar m'è dolce in questo mare*, ressoa na beleza presente-distante do crepúsculo. O poema *Perfil* sintetiza esse sentimento:

*LA TARDE y el abanico,
junto al pretil de la ausencia;
al borde de la armonía;
sobre el brocal de la sombra,
peinan la pluma del día...* 05

*Resbala el barco en el alma
y el pensamiento en el agua.*¹²²

¹²² PRADOS. *Op. cit.*, p. 215.

O livro seguinte, *El misterio del agua*, também escrito e publicado entre 1926 e 1927, dividido em cinco *Milagres*, é organizado por um erotismo que toma os fenômenos naturais do mundo como noções míticas, cujas manifestações, sentimentos e desejos são corporificados como seres: O amanhecer, A solidão:

II

*¡ENTRA la luz al cielo!
¡Abre el sueño su espalda!
¡Abre el amor sus alas!*

*No resiste la sombra
al dardo que, el instante, 05
invisible, le asesta
y, entero lo recibe
en su cuerpo sin piel
donde se clava...*

*La sombra se levanta 10
desnuda y va sangrando...
(Mojada está en la luz
que se derrama ansiosa
saliendo a borbotones
por la herida que deja.)¹²³ 15*

Acentua-se o erotismo em *Cuerpo Perseguido*, livro seguinte, escrito entre 1927 e 1928. Em diálogo com a *Segunda Epístola* de Paulo aos Coríntios, os poemas são construídos como revelações. Há um conflito entre corpo e palavra, no qual as sensações, pelas experiências do corpo, desconstroem sua ordem:

*MI HORIZONTE sin párpados
bajo tu piel se ha hundido.
Mis pies no me sostienen...*

¿Es tu cuerpo este abismo?¹²⁴

¹²³ *Idem*, p. 278.

¹²⁴ PRADOS. *Op. cit.*, p. 291.

Em 1930, aparece *Otros poemas I*, com textos escritos entre 1923 e 1930. Trata-se de uma pequena antologia que incorpora poemas inéditos de cada livro anterior e, também, *Poemas sueltos anteriores a 1930*, com traduções, a partir do francês, de poemas japoneses do século VIII, cujo vínculo com a natureza tanto atraía Prados. Logo depois, tem início uma fase significativa de leitura política do mundo, reflexão direta do seu convívio com os pescadores e com leituras de orientação marxista. É um período de perda e de intensificação religiosa. Perda, pelo fechamento da revista *Litoral*, e o mergulho religioso, pelas leituras dos Evangelhos e suas andanças pelo campo com o estreitamento de laços com a população humilde. Francisco Chica assim descreve esse tempo:

Tras el cierre de la revista a la que tantos esfuerzos dedicara, la crisis espiritual que lo atenaza le lleva a refugiarse durante una temporada en el campo, donde se dedica a la meditación y a la lectura de los Evangelios. [...] Su vuelta a la ciudad supone el inicio de una entrega que, si bien posee tintes claramente políticos (colabora en la organización sindical de las artes gráficas de Málaga), viene dictado esencialmente por una fuerte responsabilidad de conciencia contraída con los más débiles: alfabetización en barrios de pescadores y obreros, ayuda material a sectores marginados, etc. A partir de 1931, en un contexto político que representaba muchas concomitancias con la experiencia vivida por él diez años antes en Alemania, se produce el giro radical que reconduce su obra por los derroteros de una escritura que comienza a salir de sí misma para confrontarse con el conflicto de la calle.¹²⁵

¹²⁵ CHICA, Francisco. *Emilio Prados: una vision de la totalidad. Poesía y biografía. De los orígenes a la culminación del exilio*. Tesis doctoral. Universidad de Málaga: Málaga, 1994, pp. 98-99.

Essa fase social tem como primeiro livro *Calendario incompleto del pan y del pescado* (1933-1934), numa explícita menção à passagem bíblica da multiplicação dos pães e dos peixes. O lugar dos elementos anteriormente tratados na sua poesia agora abre espaço para o homem, o trabalhador, mais precisamente os pescadores e seus costumes, cantos, modo de vida, adversidades e naufrágios, como podemos ver em *Marzo en el mar*.¹²⁶

— Madre, salió el «San Francisco»
ayer por la madrugada
y aún no ha vuelto y está el cielo
más negro que una amenaza.
— Es muy dura el hambre, hijo: 35
más mata el hambre que el agua.

Em *Calendario* não é tratado apenas o cotidiano dos trabalhadores, mas o reflexo das lutas sociais durante a vigência da II República, aqui vistos também com a preocupação com os patrões, em poemas como *Los amos no duermen*¹²⁷:

¡Qué cuchillada tan negra
la de la noche del amo;
noche de conciencia muerta
y de corazón parado!

Os atritos sociais desse período de composição de *Calendario* podem ser percebidos com clareza, sobretudo pelo tom de palavra de ordem de outros poemas. Tomemos como exemplo os primeiros versos de *Huelga en el campo*¹²⁸:

¹²⁶ PRADOS. *Op. cit.*, vol. I, p. 421.

¹²⁷ *Idem*, p. 431.

¹²⁸ *Ibidem*, p. 438.

¡Pronto, en pie, trabajadores,
 que la cosecha se pierde!
 ¡Que se la lleven! ¡De prisa!
 ¡Que os la roban!
 ¡Ya se encienden 05
 los fusiles sobre el campo
 igual que espigas de muerte!
 ¡Ya las cárceles aguardan
 la temblorosa simiente
 que un hambre larga de invierno 10
 a sus graneros promete!
 ¡Pronto, en pie, trabajadores!
 ¡Ya el Gobierno malas leyes,
 que al que trabaja no amparan
 y al que descansa defienden, 15
 alza contra una justicia
 que ya en vuestros pechos prende!
 ¿Quién dejará que sus manos
 con nuevas hambres sujeten?

Os primeiros anos da década de 1930 configuram na obra do poeta aquilo que Francisco Chica chama de *anarquismo espiritual*, entendendo por isso uma escrita que buscava apagar a fronteira entre o religioso e o político, resultando num expressionismo em que fossem fiéis correspondentes o divino e uma realidade que só pode ser compreendida quando deformada:

En la obra de estos años (30-33) advertimos un creciente anarquismo espiritual que sacraliza la marginación social. Aparece ahora el mismo lenguaje profético que veíamos desarrollar a los poetas expresionistas, cuyo llamamiento a las masas de desclasados cobra un acento de misticismo marcado por las influencias de la Biblia y las referencias a Cristo, profeta y a la vez misionero de una sociedad basada en el amor fraterno y la justicia. El que toma la palabra ahora es el Prados de los tres dioses: Cristo, Marx y Freud. "Canto", uno de los poemas de La voz cautiva (1930-1933), es el símbolo incendiario de la utopía liberadora que se despliega en su obra para poner fin a un mundo

*caduco condenado a la destrucción; de sus llamas purificadoras debe
nacer el nuevo orden encaminado a la salvación moral del Hombre.*¹²⁹

Pensando no poema que dá título ao livro, *La voz cautiva*, podemos identificar, nos versos da segunda estrofe, um dos melhores exemplos desse expressionismo de Prados ao tratar a voz como consciência e a solidão como hóspede que habita o homem:

*Esta voz pesadumbre,
cuajarón o desierto,
piedra o lodo que en pena se atesora
por soledades hondas sin salida,
en su prisiones cóncavas errante
huéspedes invocando vive.*¹³⁰

A poesia de temática social de Emilio Prados mostra-se cada vez mais atuante. O livro seguinte, *Llanto de octubre*, tem como subtítulo *Durante la represión y bajo la censura posterior al levantamiento del año de 1934*, evocando o episódio da *Revolución de Asturias*. Em feitiço de canção popular e de conteúdo fortemente político e social, é um grande lamento sobre o conflito, além de antecipar, na voz angustiada do poeta, o pesadelo maior ainda pela frente. Veja-se, por exemplo, o poema *I* de *Llanto*¹³¹:

*¡Ay, en mi blanca memoria
qué chorro rojo han abierto!
Blancas piedras de la calle,
blancas balas por el viento,
blancas palomas volando,* 55
blancos labios contra el suelo...

¹²⁹ CHICA. *Op. cit.*, pp. 102-103.

¹³⁰ PRADOS. *Op. cit.*, vol. I, p. 577.

¹³¹ *Idem*, p. 446.

*¡Que no me cierren las puertas,
que a sangre me huele el techo!*

A *Llanto de outubro* sucede o longo poema “*El llanto subterráneo*”, que é como um prólogo da Guerra Civil, recém deflagrada, e que será tema integral do próximo livro, *Romances de la Guerra Civil*. Com introdução de Manuel Altolaguirre, e publicado em 1937, reúne, também em feitiço de canções, poemas que são homenagens a combatentes e demais episódios do conflito, como podemos ler em *Carretera de Valencia*¹³²:

<i>CARRETERA de Valencia, la más valiente de España; la que sales de Madrid cruzando el puente de Arganda, pisas en Tarancón Cuenca y entre pinares cabalgas, a entrar por Puerto Contreras sobre sus colinas blandas a las tierras de Levante, donde el atroz, de sus charcas, levanta mojado al sol y encendido de naranjas. Bajan por ti los dolores y suben las esperanzas. Mantente, mantente firme en tu piel alquitranada, carretera de Valencia, pedestal de las batallas.</i>	 05 10 15
--	--

O poeta, que também havia participado do programa das Missões Pedagógicas, sempre esteve profundamente identificado com os programas de alcance popular de instrução e cultura promovidos pela República. No início da guerra civil o estímulo à poesia social ganha importância estratégica. Uma das tarefas de Prados e de outros poetas e intelectuais era a de

¹³² PRADOS. *Op., cit.*, vol. I, p. 521.

produzir textos (poesias, contos, crônicas) para serem lidos nas rádios, nos sindicatos e até mesmo entre os combatentes.¹³³

A poesia de guerra de Emilio Prados ainda se desdobra em *Cancionero menor para los combatientes* (1938), *Poemas sueltos de la Guerra Civil*, depois reunidos em *Otros Poemas II* (1939), que também inclui os até então inéditos *No podréis* (1932) e o já comentado anteriormente, *La voz cautiva* (1934).

O segundo projeto da obra de Emilio Prados é marcado pelo início do seu exílio, em 1939. A primeira grande resposta ao desterro é o livro *Mínima muerte*, de 1944. Dividido em dois momentos, *Tres tiempos de soledad* e *Trinidad de la rosa*, o sentimento de derrota preside a própria noção de tempo e do que nele existe: ser exilado é o mesmo que ser nada:

*El ser, no es ser para mí.
Estar no es estar conmigo.
[...]
Por eso cuando me duermo 15
sueño que no estoy dormido
y si creo estar despierto*

¹³³ No prólogo de suas *Poesías completas* (Vida y Obra), pp. 48-49, Blanco Aguinaga e Antonio Carreira destacam o seguinte: “Bombardeada, Málaga arde en julio de 1936, y a principios de 1937 acaba cayendo en manos de los insurrectos. Para entonces, Prados ha salido en barco para Almería, pero tras algunas peripecias desembarcan en Cartagena, y a fines de agosto o principios de septiembre se encuentra ya el poeta en Madrid, donde al principio vive con su hermano, pasando después a residir en la Alianza de Intelectuales Antifascistas (con Alberti y María Teresa León, Miguel Hernández, Altolaguirre, Bergamín, María Zambrano, León Felipe, Serrano Plaja, etc). Su misión en la guerra es la de los demás poetas: propaganda activa en los sindicatos o en el frente, y muy en particular por la radio, donde, como los demás, lee romances escritos al calor de la tragedia cotidiana. Nacen así el romance a la carretera de Valencia, a Madrid, la ciudad sitiada, «Al camarada Antonio Coll», muerto en Carabanchel, «A la brigada motorizada Hierro», «Al batallón Thaelman y a Modesto Guilloto, su comandante»; y muchos más, entre ellos, quizá uno de los mejores, el dedicado al internacionalista Hans Beimler, muerto en el frente de Madrid: (*Ahora te encuentro, Hans Beimler, / cuando cierras tu jornada; / ahora me acerco a tu cuerpo, / cuando ya tu cuerpo marcha / flotando en un mar de hombros / que lo separa de España*). Además de entregarse a la poesía entonces necesaria, colaborando también en *El Mono Azul*, trabaja durante un corto tiempo en una guardería infantil del *Socorro Rojo*. Con tanta actividad frente a la muerte, no parece quedar tiempo para la angustia personal. Y es que, como tantos otros, Prados llega a pensar que de la destrucción a que era sometida España brotaría la sociedad nueva por la que venía trabajando desde antes de la República.”

pienso que sueño en mi olvido.

*De esta forma mi vivir
es engaño de que vivo.¹³⁴*

20

Desse modo, seus três cantos de solidão são ausência por onde quer que se olhe — o vivido, o agora e o porvir —, formando a própria consciência da sombra, condição de muitos desterrados nesses primeiros anos de exílio. Para um poeta de formação humanista e religiosa como Emilio Prados, a nostalgia inerte e o pensamento atordoado de quem nunca pôs em dúvida a vitória da causa republicana, a derrota das forças antifascistas representou uma crise espiritual e a própria crise da razão. O título *Mínima muerte*, ainda que remeta ao pensamento místico do século XVI, é uma dura constatação de que até a morte foi apequenada: vida e morte aqui estão reduzidas à invisibilidade.

*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.¹³⁵*

Essa morte, portanto, vai buscar uma outra, a da rosa, como símbolo de perfeição, imortalidade e beleza e, por consequência, do fazer poético:

*¿Quién conocerá la sangre
que del rosal como fuente
brote, enclaustrada y más bella,
de esta paz a otro jardín?:
yo no lo sé.
Su verbo ha quedado roto
delante de mí: una letra
faltó al eslabón del nombre*

45

¹³⁴ PRADOS. *Op. cit.*, vol. I, p. 678.

¹³⁵ *Idem*, p. 673.

que lo hizo nacer jardín, 50
y al marchar, quedé yo mismo
deshojado sobre el tiempo
— paréntesis de la muerte —,
como ejemplo de la rosa,
perdido en otro existir. 55

*Perdido por mi vivir.*¹³⁶

Assim, o triângulo morte-ausência-deserto procura corresponder-se com outra trindade, também feita de morte. Essa procura visa o renascimento ou, para sermos mais fiéis ao humanismo cristão de Prados, a ressurreição. Nessa estrofe de *La rosa y el hombre* três mortes e três sonhos se buscam: Espanha, a poesia e o poeta.

A obra seguinte de Prados é *Jardín cerrado*, de 1946. Dividido em quatro livros — *Jardín perdido*, *El dormido en la yerba*, *Umbrales de sombra* e *La sangre abierta* —, reúne todas as formas poéticas visitadas por Emilio Prados até então. É nesse livro, por exemplo, que encontramos aquele que talvez seja o mais famoso, porque mais citado, poema de Emilio Prados, *Rincón de la sangre*:

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

*De noche, bajo el lucero,
tan chico el almoraduj 05
y, ¡cómo huele!*

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

¹³⁶ PRADOS. *Op. cit.*, p. 690.

Y cuando levanta el sol, 10
tan chico el almoraduj
¡cómo huele!

Y, ahora, que del sueño vivo
¡cómo huele,
tan chico, el almoraduj! 15
¡Cómo duele!...
Tan chico.¹³⁷

A sombra, a infância, a noite, o amor e o mar são signos que oscilam entre a nostalgia e o desejo. O jardim como esse símbolo poderoso da criação poética é reiterado exaustivamente. Toda perda e todos os seus pedaços vão compondo o jardim como um labirinto, alternando elogios e condenações numa precisão de reordenar o mundo. A angústia dá o tom de muitos diálogos insones que percorrem o livro, mas, curiosamente, ela é afirmativa e reconhece essa experiência como uma prova a mais. O corpo, por exemplo, é sempre desmembrado nessas insônias como um discurso que deseja confirmar para o poeta que o perdido deu lugar a uma nova presença:

HUBIERA preferido, nacer
con los ojos quemados
por la luz del desierto
anterior a mi sangre
que no ver hoy mi vista 05
igual que lágrimas culpables,
gota tras gota, estéril,
perderse bajo tierra
igual que trigo muerto,
porque no es justo acariciar lo que se ama. 10

Hubiera preferido nacer
con los labios fundidos,
como las aguas
que nunca han de brotar
y profundas se mezclan 15

¹³⁷ PRADOS. *Op. cit.*, vol. I, p. 795.

*al corazón oscuro de la sombra,
a no sentir mis besos
bajo el olvido deshacerse
y esconder perseguidos
el ardor de su carne, 20
ente las hojas del recuerdo,
porque no es justo acariciar lo que se ama.*

[...]

*Porque no es justo acariciar lo que se ama:
duermo y duermo, ya siempre
con los ojos abiertos,
como la luna nace 55
sin saber si ya es beso de la sombra
la luz de su cuchilla,
o es solo su reflejo de oro
nueva herida en el cielo,
con la que ha de salvar 60
la noche misma en la que duerme.¹³⁸*

No último livro de *Jardín cerrado*, *La sangre abierta*, o primeiro capítulo e seu primeiro poema representam bem o trajeto de Emilio Prados nessas duas obras. Do primeiro ao último capítulo de *La sangre abierta* podemos destacar duas imagens — que também intitulam dois poemas — como expressões definidoras do exílio que o poeta enfrenta: *La voz es un río* e *Caracol sin luna* : a voz de lamento percorrido indefinidamente da primeira imagem revela-se, na segunda imagem, pertencente a alguém que perdeu a direção. Ambas convergem para a construção de uma terceira imagem, mais desoladora: uma concha vazia à beira-mar, destituída de beleza e sonho, à mercê de um vento que sussurra sua morte:

*¡AY, LA FOR que tengo!
A la orilla del mar
mi caracol vacío,
retumba al viento:
— ¡Ay, la flor que tengo! 05*

¹³⁸ PRADOS. *Op. cit.*, vol I, pp. 924-925.

*Y por encima del mar.
Y por el mar, en el mar:
— ¡Ay, la flor que tengo!*

*Y por debajo del mar.
Y al otro lado del mar: 10
— ¡Ay, la flor que tengo!
Mi caracol vacío
retumba al viento.*

— ¡Ay, la flor que tengo!¹³⁹

A formação de Emilio Prados fora a de um humanista. Aluno de um dos raros colégios laicos na Espanha daquela época, o adolescente que observa o mar, as plantas e os insetos também lê o *Fédon* de Platão. Depois, cursando Ciências Naturais, já convivendo com o grupo universitário de *La Residencia de Estudiantes*, Lorca, Dalí e Buñuel, entre outros. Por sua saúde debilitada, passa a maior parte do ano de 1921 no sanatório de Davosplatz, Suíça, e nesse período de convalescência, descobre outros autores que adensam sua formação. Em 1922, assiste a dois cursos nas Universidades de Berlim e Freiburg, período em que também percorre algumas cidades alemãs, visitando seus museus. Esse ciclo de formação artística será completado em Paris, quando trava contato com pintores espanhóis, Picasso entre eles.

Influenciado por essa experiência, seu retorno a Málaga, em 1924, é marcado pela criação da revista *Litoral*, fundada com Manuel Altolaguirre. A publicação estampa o diálogo múltiplo entre a poesia, a pintura e a música, convergência de linguagens tão característica dos jovens artistas dessa década. O trabalho de editor convive com o de impressor na gráfica Sur, que

¹³⁹ PRADOS. *Op. cit.*, vol., I, p. 1023.

imprimiu obras de muitos autores dessa geração, como *Perfil del Aire*, de Luis Cernuda.

Outro dado significativo, e que arremata a formação de Prados, é o ingresso na *Alianza de Intelectuales Antifascistas*, onde o poeta já atento às causas sociais participa na organização do *II Congreso Internacional de Escritores para la Defensa de la Cultura*.

Esse dados biográficos indicam a formação de um poeta que era biólogo, leitor de Platão, de pré-socráticos e de filósofos alemães; era editor, impressor, tipógrafo, tradutor, ativista cultural e cristão com tendência socialista. Este perfil, como o de tantos companheiros de geração, herdara da formação krausista, pensamento que orientava a pedagogia daqueles que eram os mais relevantes institutos laicos, como o *Instituto Libre de Enseñanza* e a *Residencia de Estudiantes*, onde se formou Prados. No que diz respeito a seu cristianismo, é preciso entendê-lo numa bifurcação: trata-se de um traço forte do poeta, sobretudo se considerarmos que não advém apenas da prática católica de frequentar missa e receber seus sacramentos. Seu cristianismo é uma opção alimentada pela leitura dos textos bíblicos, iniciada na ingenuidade de menino crédulo inclinado à retidão da fé cristã. Esta ganha corpo mais consistente com as ideias da doutrina krausista e seu ideal de humanidade (*Urbild der Menschheit*) em que são conjugados dois valores caros a Emilio Prados: o cristianismo e a filosofia, ou se quisermos, o cristianismo racional ou, ainda, o pensamento filosófico e o sentimento religioso. A noção, portanto, da busca do conhecimento como ideal de

humanidade¹⁴⁰ mais a introspecção e a reflexão, talvez acentuada pela saúde debilitada, ajudam-nos a compreender um pensamento fundado numa vinculação entre o sensorial e o racional, entre a responsabilidade e a caridade, entre o crescimento do indivíduo e o desenvolvimento do coletivo.

Desse modo, podemos nos perguntar: como o exílio atua sobre um poeta com essa formação? O exílio põe em evidência a crise filosófica e religiosa do poeta e sua presença marcante, num primeiro momento, está nas duas obras *Mínima Muerte* e *Jardín Cerrado*, nas quais esse ideal de formação e a experiência da prática social estão presentes nas invocações e interrogações que faz a esse mundo que foi destruído com a guerra e agora perdido com o desterro.

Numa segunda etapa do exílio, essa crise se aprofunda. No período de 1947 a 1954, isso está expresso no próprio título do livro, *Penumbras*:

¹⁴⁰ KRAUSE, Karl Friedrich. *Ideal de la humanidad para la vida*. Traducción, introducción y comentarios de Julian Sanz del Río. Imprenta Martínez García: Madrid, 1871, pp. 05-07: “IV – Importancia de considerar la idea de la humanidad. Ningún hombre puede dejar de tener un interés inmediato en conocer la idea fundamental de nuestra humanidad como sociedad una y orgánica, en el todo y en las partes; en acalorar esta idea en su corazón y en demostrarla con obras exteriores. Este sentimiento es una voz profunda que antecede a toda la historia y vence todo límite geográfico, aun el límite de la tierra; habla con todos y en todos con cada uno; para todos tiene leyes ciertas que dictar y una vida entera de obras meritorias que ordenar. Los pueblos como la familias y los individuos, el varón como la mujer, el anciano como el adulto y el niño, todos entran según su esfera y su tiempo, en la idea y la historia real humana, y están llamados a hacer efectiva una misma humanidad en sí y en el todo y en relación de ambos. En esta idea comun y en su ley historica encuentran las sociedades humanas, desde el todo hasta el individuo, el sentido positivo de su historia pasada, e indicaciones siempre nuevas y peremptorias para el porvenir. V – Carácter armónico de la idea de la humanidad. [...] La idea de humanidad pide al individuo que ante todo y sobre el límite de su día o hecho presente, sea hombre para sí, esto es, que mire con atento espíritu a toda su vida en idea total y plan práctico y con el sentido de cultivar todas sus facultades, sus órganos y fuerzas para realizar en sí la total humanidad en que él funda su dignidad moral. Esa misma idea pide al individuo que sea hombre para sus semejantes inmediatos, esto es, que tome parte con ellos en todo pensamiento y obra para los fines comunes, que sobre toda oposición temporal muestre hacia ellos un sentido de amor y de leal concurso para la realización en todos, y por consiguiente en él mismo, del destino comun.”

*En mi roca — ¿en mi sueño? —, dentro de ella,
escucho un agua a golpes. (¿Será el eco
otra vez?) Entro más. ¡Piso en mi sangre!* 05

*¿Quién habla en ella (Escucho...) ¡Es un olvido!
(¿Un olvido?) Mi sangre está brotando...
Entro más... Me desnudo en mi presencia.*

*(Sobre mí llueve aún. Se rompe el agua. 10
Cada lágrima es llanto de una lluvia:
Cae por mi frente el agua que la llora...)¹⁴¹*

Desse modo, aos temas que entravam em conflito — o ser é o não-ser, a luz é a escuridão, a morte é a vida —, acrescenta-se uma escrita que procura acompanhar esse desmoronamento do seu pensamento filosófico e religioso, e uma das consequências disso é a presença de oximoros que vão se alastrando por sua obra.

Ao citar Heráclito, por exemplo, como epígrafe de *Río natural*, já aponta a consciência desse saber que nasce da contradição e que carece de uma nova linguagem poética para lhe dar forma.

Essa contradição alcança o limite da consciência do ser dividido, acentuada pela própria história irremediavelmente dividida pelo exílio. A crise e a contradição se transformam em fragmentos, e como numa forma de construção do pensamento arcaico mítico, o poeta se insere nesses pedaços. Em *Corazón de mi historia*, o poeta se apresenta como o resultado desses fragmentos e como ser *dídimo*, fruto de lutas *dídimas*, nas quais sentimento e razão vão se alternando, assumindo o lugar ora de uma, ora de outra. Para *dídimo*, aqui, há três entendimentos. O primeiro seria o que nasceu do

¹⁴¹ PRADOS. *Op. cit.*, vol. II, p. 9.

O poema a que nos referimos, escrito no início dos anos 50, foi incorporado a *Río Natural*, de 1957:

¹⁴² São Dídimo (ca. 313 – ca. 398), teólogo, pertenceu à escola catequética de Alexandria, e apregoava a teoria platônica da transmigração de almas, teoria que não é inteiramente platônica, já que tem suas raízes no pitagorismo, a qual concebia a possibilidade de que o espírito sobrevivesse à morte do corpo e pudesse reencarnar inclusive em animais. A transmigração de almas ou metempsicose tem uma extensa trajetória e suas raízes podem até mesmo ser observadas no budismo.

[...] ¡Broto desde un corazón
muerto en mí que en mí renace!
¡Siento mis manos crecer
al cielo en que Dios se abre!

¡Adiós, árbol de mi sueño,
tronco que mi vida partes!
¡Adiós, fuente en la que sueña
mi sueño de dos imágenes!

40

Un cuerpo tengo en mi cuerpo,
cuerpo entero y ya de nadie:
modelada está mi vida
por cuerpo de dos mitades.

45

Ellas se fueron de mí
— tierra y mar y árbol del aire —...
Salí a buscarme por ellas
y las perdí por hallarme.

[...]
Dídimos soy de mí mismo;
hijo de mis dos mitades
y esclavo en la soledad
que hoy alimenta mi cárcel...

55

¡Carcelero vive en mí
que a Dios sabrá libertarme!¹⁴³

A *Río natural*, 1957, sucedem *Circuncisión del sueño*, também de 1957, e *Sonoro enigma*, de 1958. Em ambos já se encontram traços da nova forma poética de Emilio Prados que caracteriza *La piedra escrita*, de 1959. O poema *Canciones I*, de *Circuncisión del sueño*, traz a faísca que veremos no fogo consumado de *Hora de nacer*. Nele (*Canciones I*), a ideia de desfazer-se de si antecipa a consciência definitiva da impossibilidade de retorno à pátria, desejo vislumbrado até começo dos anos 50. No poema, podemos ler:

Tiré mi cuerpo , hueco al aire...
(Abren su voz los ojos de mi sangre.)

¹⁴³PRADOS. *Op. cit.*, vol. II, pp. 81-82.

*Rodé en el llanto de una herida...
(Nazco en la misma luz que me ilumina.)*

*Se coaguló mi llanto en sombra...
(Carne es luz y el nácar de mi boca.)*

[...]

*Huyó mi cuerpo por mi cuerpo...
(Bebo en el agua limpia de mi espejo.)¹⁴⁴*

Sonoro enigma é composto por um quarteto de poemas que, embora não tenham título, pelas citações e pelos diálogos que propõem, são referências — e homenagens — a Quevedo, Bécquer, San Juan de la Cruz e Manrique respectivamente os poemas *I*, *II*, *III* e *IV*. No poema *I*, por exemplo, principalmente suas terceira, quarta e quinta estrofes, põem em evidência o diálogo com a tradição:

— «¡Ah de la vida!», el tiempo — voz del canto —
inmerso en donde estoy, pregunta y llama,
y gime: «¿Nadie me responde?...» Y busca, 20
ausente en mi ciudad, su cuerpo mismo.

«Ayer se fue. Mañana no ha llegado.
Hoy se está yendo...», gime en mí de nuevo...
Y en relación conmigo baja al fondo
Del cuerpo en que a la luz sombra le damos. 25

«Presentes sucesiones» de él ajenas,
lo levantan sin límites, y en canto
— libre flecha de paz — vuela de un tiempo
que me olvida.¹⁴⁵

¹⁴⁴ PRADOS. *Op. cit.*, p. 275.

¹⁴⁵ *Idem*, p. 323.

No poema de Quevedo, *Ah de la vida*, podemos ler:

*"¡Ah de la vida!"... ¿Nadie me responde?
¡Aquí de los antaños que he vivido!
La Fortuna mis tiempos ha mordido;
las Horas mi locura las esconde.*

*¡Que sin poder saber cómo ni a dónde
la salud y la edad se hayan huido!
Falta la vida, asiste lo vivido,
y no hay calamidad que no me ronde.*

*Ayer se fue; mañana no ha llegado;
hoy se está yendo sin parar un punto:
soy un fue, y un será, y un es cansado.*

*En el hoy y mañana y ayer, junto
pañales y mortaja, y he quedado
presentes sucesiones de difunto.*

Já no poema II, de SE, vemos esse mesmo procedimento de Prados nas quinta e sexta estrofes. Aqui o diálogo é com Bécquer:

*Dormido en lo que cantan voy huyendo,
Y huyendo en mi inocencia fugitiva
Oigo pensar:
 «Los invisibles átomos del aire,
 en derredor palpitan...»
— ¿No es mi voz?...
 (Me detengo.)*

[...]

*¡Sangro!
Caen muertas en su giro de nieve las palomas;
La fuente mana y sube a sostenerlas,
La muralla se inclina a oler las flores en libertad
y...
 «Oigo flotando en olas de armonía
 rumor de besos y batir de alas...»¹⁴⁶*

¹⁴⁶ PRADOS. *Op. cit.*, p. 326.

Leia-se a *Rima X*, de Bécquer:

*Los invisibles átomos del aire
en derredor palpitan y se inflaman,
el cielo se deshace en rayos de oro,
la tierra se estremece alborozada,
oigo flotando en olas de armonías
rumor de besos y batir de alas,
mis párpados se cierran... ¿Qué sucede?
—¡Es el amor que pasa!*

No poema *III* de *SE*, o poeta incorpora aquele que é provavelmente uma unanimidade entre os poetas exilados: San Juan de la Cruz. Nas segunda e quarta estrofes escreve Prados:

[...]

*La parábola inversa del sentido
de la cruz, me visita y recoge.
Desasido en su curva caigo al cielo...
y...* 15

*«¿como perseveras,
oh vida, no viviendo donde vives?»,
sobre el cielo, al caer, mi golpe grita
al cuerpo que contrario no abandono.
¡Siendo estoy sobre el cielo en mí y no soy!* 20

[...]

*«Montes, vales, riberas,
aguas, aires, ardores,
y miedos de las noches veladores:
por las amenas liras
y canto de sirenas os conjuro 30
que cesen vuestras iras»,
sin condición, un mundo entre sus nombres
habla — sus nombres atravieso — y siento...
«Un no sé que que quedan balbuciendo».¹⁴⁷*

¹⁴⁷ PRADOS. *Op. cit.*, pp. 327-328.

Leia-se em *Cántico espiritual*, de San Juan:

CANCIONES ENTRE EL ALMA Y EL ESPOSO

7. *Y todos cuantos vagan
de ti me van mil gracias refiriendo,
y todos más me llagan,
y déjame muriendo
un no sé qué que quedan balbuciendo.*

29. *A las aves ligeras,
leones, ciervos, gamos saltadores,
montes, valles, riberas,
aguas, aires, ardores
y miedos de las noches veladores,*

30. *Por las amenas liras
y canto de serenas os conjuro
que cesen vuestras iras,
y no toquéis al muro,
porque la esposa duerma más seguro.*

Por fim, no poema IV de *Sonoro enigma*, numa referência a dois poemas de Jorge Manrique, *Coplas por la muerte de su padre* e *Castillo de amor*, respectivamente, Emilio Prados escreve:

[...]
¿Opuesta a mí, la punta de una voz 30
*se acerca, recta, aguda contra el sitio
al que he llegado? En punto, confundida
con mi pasión, se excusan sus palabras:*

*«Los placeres y dulzores
de esta vida trabajada* 35
*que tenemos,
no son sino corredores,
y la muerte, la celada
en que caemos».*

[...]
 ¡Cambio en la luz mi cálculo! Aparezco,
 sin verme, sobre un agua en la que unido
 — flujo y huella — por mí soy voz del cuerpo
 que dialogándose en su voz me habla:

— «Mi pensamiento — que está
 en una torre muy alta
 que es verdad —...»

— Lugar de aparición abre en mis ojos,
 para tu Dios, y a verlo en ti se aparta.¹⁴⁸

Aquí, as estrofes completas dos citados poemas de Manrique:

Los placeres y dulzores
 de esta vida trabajada
 que tenemos, 135
 no son sino corredores,
 y la muerte, la celada
 en que caemos.
 No mirando nuestro daño,
 corremos a rienda suelta 140
 sin parar;
 desde vemos el engaño
 y queremos dar la vuelta,
 no hay lugar.

(Coplas por la muerte de su padre, vv. 133-144)

e a sexta estrofe de *Castillo de amor*:

Mi pensamiento, que está
 en una torre muy alta,
 que es verdad,
 sed cierta que no hará,
 señora, ninguna falta 65
 ni fealdad;
 que ninguna hermosura
 no puede tener en nada
 ni buen gesto,
 pensando en vuestra figura 70
 que siempre tiene pensada
 para esto.

¹⁴⁸ PRADOS. *Op. cit.*, pp. 329-330.

Nessa recuperação de poetas que também o formaram, Emilio Prados invoca o diálogo tão comum que usaram como recurso os poetas do exílio republicano espanhol: presentificar a tradição espanhola como elo de pertencimento, como herança indissociável que lhes dá autoridade, ainda que proscritos, de falar em nome de Espanha. O diálogo, como os poemas, tem um compasso de gemido, canto, voz, rumor, que Prados resgata em cada um dos outros poetas por meio da introdução de seus versos. Nosso caso, aqui, sem nos aprofundar em um tema que certamente mereceria um capítulo específico, é apenas apontar uma relação, a de retomar esses autores, como algo que não é mais possível: a dor da consciência da impossível totalidade, que estava no horizonte dos poetas.

A *Sonoro enigma* seguem *La piedra escrita*, 1959, *Signos del ser*, 1962 (ano da morte do poeta), e os póstumos *Cita sin límites*, 1963 e *Otros poemas III*. Além desses, há umas duas centenas de poemas que Carlos Blanco Aguinaga e Antonio Carreira agruparam como *Apéndice* em *Poesías Completas*.

O percurso apresentado até aqui, vinculando a vida e a obra de Emilio Prados, pretende evidenciar a divisão marcante que o exílio inaugura na sua trajetória a partir de *Mínima muerte* e *Jardín cerrado* como as duas primeiras grandes respostas ao desterro: a nostalgia da perda e o enfrentamento com a derrota de toda uma geração. O tempo do exílio vai impondo ao poeta uma crise que invoca o pensamento filosófico e religioso em um embate que fragmenta e altera radicalmente sua escrita. Esta, alcança seu ápice em *La piedra escrita*, livro que, acreditamos, é representativo para tratar desse período em que três noções se conjugam: a

certeza do impossível retorno à pátria, a necessidade de incorporar formalmente essa nova consciência à sua realidade de “mexicano” e o equilíbrio de um pensamento heraclítico que se constrói na apropriação de imagens vinculadas à linguagem apocalíptica e, também, recorrendo a pensamentos do hinduísmo e da cultura teosófica. Seu resultado, como verificaremos nas análises dos poemas de *La piedra escrita*, é uma poesia mística-existencialista que relê autores como San Juan de la Cruz, por exemplo, como um novo batismo, batismo que, ao lado de outros signos ou sacramentos religiosos serão diluídos nos poemas. A estes se aliam referências literárias que, cifradas à maneira de telegramas, intensificam o tom coloquial, imprimindo ao diálogo entre conhecidos a pressa de frases telegráficas e os sons entrecortados da cidade, gerando diversos efeitos de aparições que confundem as fronteiras do mundano e do sagrado por meio de uma densa espiral em que um símbolo está dentro de outro, exigindo do leitor a renúncia a um pensamento linear para aderir a uma percepção sinérgica.

Cuchilla en ojo: fin a este mar hueco é o verso 14 de *Hora de nacer*, primeiro poema de *La piedra escrita*. Ele é bem representativo do sentimento de Emilio Prados na segunda década do exílio. Importa-nos o sentido literal desse *fin a este mar hueco* como expressão de uma vontade e uma esperança tornadas vazias pela espera que nunca se consumou. *Cuchilla en ojo* traz o significado de proximidade com a lâmina, não só pelo brilho de lucidez desta, como também pelo seu corte iminente, pela consciência da necessidade de ruptura com a saudade e a nostalgia. Ambas são o oco de uma pátria inexistente, de um passado irrecuperável e de desejos que são

náufragos em si mesmos. A espera pela volta à Espanha não foi inútil, foi sobrevivência tornada possível pelo sonho. O que é inútil, *mar hueco*, é cultivar uma espera que já se revelou impossível. eca e morta.

Ao convite “secreto” que lhe faz Camilo Jose Cela por carta¹⁴⁹, Emilio Prados responde da maneira mais condizente com seu éthos, enviando-lhe um poema¹⁵⁰:

SIGNOS DEL SER

VIII

*IR O VOLVER o estar como en destierro,
no es huir ni ampararse empobrecido.*

*Ni estás allí, ni vienes de regreso,
ni pródigo de ti te has transformado.*

*Permaneces allí y aquí completo: 05
vives total creación en tu riqueza.*

*Sólo en nostalgia de lo extraño ajeno
Sales de ti, constante peregrino.*

[...]

*¿Te admira su pobreza?... Rico — externo, 15
tu capital perdido — es su valor.*

[...]

*¿Y donde?... En confusión fuera del tiempo
te uniste a ti más nuevo y peregrino. 20*

[...]

*(— Aparecido estoy en mí de nuevo;
admirándome al ver que por ti paso.)*

A terra do poeta agora é a sua obra.

¹⁴⁹ “Piénsalo mucho antes de contestarme a lo que te voy a preguntar: ¿quieres venir a España? Poco peso e influencia tengo, pero sí muy buena voluntad de servir a los amigos, y creo que entre Vicente Aleixandre y yo podríamos enderezar lo que pareciese torcido.” Camilo José Cela em carta a Emilio Prados, em 1957.

¹⁵⁰ PRADOS. *Op. cit.*, vol. II, p. 515.

Composto no final dos anos 1950 e publicado no México em 1961, *La piedra escrita* possui uma grandeza que é dupla: grande pela ousadia de um projeto poético e grande por sua extensão. São sete livros que se desdobram em poemas ou cantos e que estão assim ancorados: *Hora de nacer*, *Jardín en medio*, *Torre de señales*, *Cambios de estado*, *El cielo sin reposo*, *Formación del paisaje* e *La ciudad abierta*.

O título e a epígrafe escolhidos por Prados exigem algumas considerações. *La piedra escrita* é referência direta ao *ostrakon* (ou ostrakon, ou ainda, óstraco), pedra ou pedaço de cerâmica que era usada como cédula de votação entre os gregos em que era escrito o nome de determinado cidadão a fim de decidir se este deveria ser ou não banido, o que hoje entendemos como ostracismo. *La piedra escrita* também alude ao escrever escultórico, o cuidado e a dificuldade dessa ação e à luta com o tempo na busca de um suporte mais duradouro para a escritura. A pedra também é pedaço, sobra, ruína, mas é com ela que os monumentos são erguidos. Desse modo, aquele que foi eleito com o banimento, agora tem o cuidado de erigir uma memória, pois ela é parte de um monumento maior que é a história. Há, também, uma referência bíblica que caracterizará todo o livro, o que não poderia faltar num autor místico-religioso como Emilio Prados. Evoca-se o *Apocalipsis*¹⁵¹, mais precisamente, capítulo 2, versículo 17: “Quem tem ouvidos, ouça o que o Espírito diz às Igrejas: Ao que vencer darei eu a comer do maná escondido, e dar-lhe-ei uma pedra branca, e na pedra um novo nome escrito, o qual ninguém conhece senão aquele que o recebe.”

¹⁵¹ Novo Testamento. Versão em português por João Ferreira de Almeida. Sociedade Bíblica do Brasil: Barueri, 2007.

Mais adiante, à guisa de citação, temos a epígrafe, na verdade um verso de um poema de Hölderlin, que poderia ser uma senha ou uma ruína ou mais uma pedra trazida do passado muito mais distante do que o do próprio Prados. Nela, o poeta se habilita como um édito gravado na pedra: *Wer das Tiefste gedacht, liebt das Lebendigste*¹⁵² (*Quem sondou o mais profundo, ama o vívido*). A citação corresponde ao quinto verso de um poema de Hölderlin, cujos personagens Sócrates e Alcibíades travam um diálogo. Nele Alcibíades pergunta ao filósofo sobre a razão de sua adoração pela juventude poder igualar e até superar a adoração divina. Sócrates lhe responde que as ponderações mais profundas encontrarão na vida mesma sua razão de ser e que todo aquele que se pretenda sábio se curvará perante o belo. A referência implica o entendimento de que o belo da vida paira sobre tudo, considerando-se que o diálogo com um condenado à morte, como Sócrates, indica também a filiação do amor homoerótico de Prados, pois Sócrates e Alcibíades foram amantes. Mostra, por fim, a porta pela qual o poeta falará, ou cantará, ou seja, a memória que inscreve na história o perene: o testemunho de quem investigou o profundo da condição humana como poeta e exilado.

¹⁵² **Sokrates und Alcibiades.** "Warum huldigst du, heiliger Sokrates, / Diesem Jünglinge stets? Kennest du Größers nicht, / Warum siehet mit Liebe, / Wie auf Götter, dein Aug' auf ihn?" / **Wer das Tiefste gedacht, liebt das Lebendigste,** / Hohe Tugend versteht, wer in die Welt geblickt, / Und es neigen die Weisen / Oft am Ende zu Schönem sich. **SÓCRATES E ALCIBÍADES.** "Por que veneras tu, santo Sócrates, / constante esse jovem? Não conheces coisa superior? / Por que se lançam amorosos, / como se a deuses, a ele os teus olhos?" / Quem sondou o mais profundo, ama o mais vívido, / e compreende alta virtude quem olhou o mundo, / e próximo ao fim dobram-se com frequência / os sábios perante o belo. Tradução do poeta Ricardo Domeneck.

2.1. HORA DE NACER: O SACRAMENTO DO BATISMO ENTRE O DISCURSO APOCALÍPTICO E TEOSÓFICO

HORA DE NACER

I

*CUERPO a cuerpo, sin lucha
— un cuerpo quiso llegar a mí
otro cuerpo a mí venía
en mí fueron mi cuerpo —: ahondando, ahondando
busco lejos, lejos — ventana 05
de dos filos —, golpe atrás
golpe alante, una cita
— cuerpo al que voy, cuerpo al que vengo
y al que he de ser —, partido.
De un tajo — abierto 10
en ojo a dos cuchillas —, separado
de mí: corto y corto y corto — mi pie
metido en vista y tiempo —, para hallar
— cuchilla en ojo — fin, a este mar hueco
— luz que se enrolla a mi cintura —, y ver 15
y ser, con él, comienzo en doble vilo
y encarnación en cruz de mis huidas.
Solo esta lluvia erguida entre mis sienes
— ausente yo —, mojándome, en su yerba
me detiene... 20*

*(¿Será en ella la cita?)
Lo infinito, fundido en mí, se centra...
Mi duda cruza, pesa, y da equilibrio*

de intemporal materia en vuelo a su ámbito...
Un crepúsculo azul se desenrolla 25
de mi cintura...
El pie metido en tiempo
y vista se disuelve...
Y yo — sin ver —
comienzo a ser en vilo contemplado. 30
La yerba, sin figura, es luz que asciende
y me devora, entre las multitudes
inversas que mantengo en su presencia.
Verbo y lugar, virtud de un movimiento
— nuevo espacio de acción —, me unen sus límites... 35
Y hallo mi cita. ¡Soy un nombre externo
que inscribo en mí!...
(Por mi ventana abierta
— órbita involuntaria del destino —,
salí al crepúsculo que ha muerto): 40
¡nazco!

O poema de abertura de *La piedra escrita, Hora de nacer*, é constituído por dezenove cantos, ou poemas. Os primeiros versos do primeiro canto¹⁵³, narram movimentos e gestos que criam imagens de uma dança alucinatória. No entanto, é um corpo *sin lucha*, corpo inerte ou passivo. Por isso existem, a princípio, duas maneiras de olharmos para esse corpo: como diálogo com sua sombra ou como diálogo frente ao espelho, no qual a partir de um só detalhe é possível projetar outros corpos. São, também, memórias impossíveis de outros corpos que o corpo foi; são projeções que confundem amores, desejos e sensações que estão abandonando esse corpo como se estivesse se desvestindo e nesse desvestir-se (ou desvestígios), criar a possibilidade de trocar de pele para descobrir o corpo partido entre o que se vê e o que se sente.

Sobrevém, então, o corte preciso, como um súbito despertar, que amplia o alcance da visão, como se interrompesse um ato amoroso. Se é

¹⁵³ PRADOS. *Op. cit.*, I, p. 337.

amor, é lâmina. E ele corta, reflete e decifra com prazer e dor as memórias desse corpo que invoca todo tipo de instabilidade, já que ele é o próprio instrumento de todas as sensações, tal qual o mar, seu correspondente de glórias e penas, com toda a tradição de saudades, perdas, encontros e naufrágios que sugere. Esse mar pradiano, entretanto, parece ser a extensão de um abismo que é a visão indefinida de outros corpos. O poema cria um movimento de corpos e seus membros, envolvidos na mesma alucinação de dança. Pensar nesses movimentos como um ato amoroso justifica os próprios movimentos de uma certa confusão ora delicada ora obsessiva nas quais esse corpo se movimenta. O prazer encontrado nesse ato, além da referência amorosa já citada, também é altamente religioso como corpo apaixonado que se entrega e goza imensamente sua dor, com um corte para cada tempo: o de agora é o de nascer, ou ressuscitar *en cruz de mis huidas*. Conceber essa possibilidade, a de um novo nascimento, é preencher com outras águas a segura do mar nostálgico e oco.

A própria forma de “narrar” do poema é uma espécie de contar a si mesmo com encantamento, inscrito nos muitos travessões de diálogo que intervêm com o propósito de acentuar o modo como a experiência se dá e marca. Essa marca aparentemente explicativa é a permanência do lastro amoroso que, na linguagem, se manifesta como eco. Depois de saber-se encarnado pelo encontro de tantas fugas, o poeta inicia seu transbordamento, quase incrédulo de seu êxtase. O suor da face e a chuva se correspondem no plano sagrado de um transbordamento, e nesse transbordar está a centelha do outro — ou de um outro — em nós mesmos vislumbrado. É a ausência do eu a que o poeta faz referência, como o fim de

integrar-se em algo maior, mais elevado porque transformador: transpirar cada vez mais, até fundir-se como a própria chuva no campo.

Uma vez correspondido — o suor está para o corpo assim como a chuva está para o campo —, poeta e natureza são uma coisa só: a terra que faz nascer e que também consome. Ela é fertilidade, abundância, começo e fim de todos. O homem é o fruto em ciclo dessa terra para a qual o poeta pergunta: *será nela o encontro?* É um encontro de fecundação realizado que sabe, ou pelo menos intui, sua eternidade. Por isso absorve o infinito que nesse momento apreende como uma fundição de si mesmo que se torna central porque entender o humano é entender o alcance dessa potência: sua enigmática matéria intemporal nesse mundo que é seu lugar — *su ámbito*.

Essa apreensão é crucial para pintar e desenhar o crepúsculo que se desenrola, o aceno da morte. Se anteriormente uma luz enlaçava a cintura, ou seja, o centro do poeta, essa luz que agora alcança o crepúsculo, o fim, se desenrola e se esvai, pois esse crepúsculo entendido como morte já não o diminui, pois é sua outra face, o amor. É por isso que esse crepúsculo é azul, pois azul é um dos nomes da noite, mais uma vez a morte e a cor do entendimento que dá estabilidade e equilíbrio. Aquele seu caminho perdido na visão do tempo agora se dissolve e, sem ver, porque é um saber de sensação, começa por ser contemplado de forma plena por meio desse sentimento que o eleva.

Volta, então, o campo, o espaço da sementeira (suores, gozos, penas e todo o concreto de lubricidade e imaterial das sensações) que é onde cabem todos os despojos do amor. Aparece a *yerba*, sem forma, mas como luz que o acende e o devora. Aqui Emilio Prados constrói uma das

mais belas significações e imagens que corresponde ao amor como fundante do mundo: *las multitudes inversas que mantengo en su presencia*. Devorado por aquilo que o suspende e permite ser contemplado, assimila o campo fértil como luz que o devora — onipresença da luz — entre os muitos que ele é sendo um só: o que ele sabe e experimenta fabrica multidões; a consciência de saber-se multidão apaga a ideia da insignificância do indivíduo porque ele é visto como pedaço de uma manifestação maior. Desse modo é que temos verbo e lugar como palavra que constrói a identidade para além de linhas fronteiriças. O ato de nascer, ou de se fazer nascer como deseja o poeta, torna possível encontrar o verbo, o lugar, reconhecer a verdade do nome externo que em nós foi inscrito. O movimento e novo espaço de ação é esse: a correspondência entre o conhecimento de si e do mundo, os saberes externos e a virtude da consciência. Agora, mais uma vez, pela janela aberta, pelo caminho que se apresenta, e no qual todos os destinos involuntários estão em órbita, alcança o fim para começar. E nasce.

Em carta de 5 de março de 1959, podemos localizar o exato momento de concepção de *La piedra escrita*, mais precisamente do poema *Hora de nacer*. Entre um e outro apontamento que faz a seu correspondente, José Sanchis-Banús, Emilio Prados escreve:

“Deje de lado el trabajo de crítica de mi pobre poesía, no lograda o no entendida, — ¿Valía la pena haberla escrito? — y hablemos, como si fuéramos del brazo juntos a visitar a cualquier español recién salido del infierno. ¿Vamos a verlo? Mire Vd, entre pliego y pliego, me he tomado una copita de solera a su salud. Ayer estaba en la cama, porque el hígado me sigue molestando. Esto trae un estado depresivo que ya conoce... Pero, yo — ¡ayer! — cumplí 60 años y me voy cansando de todo. Aunque Vd lo tome a broma, la seguridad del fracaso total de mi vida, me

va anulando. Y... ¿qué hago? Yo no tengo nada que esperar ya. La vida promete enormemente. El nacer ahora, en este momento me parecería magnífico. Pero no puedo, me voy y creo que lo mejor es callar y algunas veces consolarme con las palabras de Heráclito: «Los perros ladran a lo que no conocen». Aunque creo que ni ladran a lo mío. Y me refiero a lo entregado a la vida, no solamente a mis versos.”¹⁵⁴

Esse nascituro *dídimo*, imaginado depois de uma taça de vinho com que celebrou seus 60 anos transfere para o mundo visível um desvelamento de encanto que não apenas corrobora, mas também partilha e exerce a embriaguez desse movimento de corpo renascido, mas, desta vez, extrapolado nas potências dos fenômenos naturais, tal qual podemos observar no segundo poema, ou segundo canto, de *Hora de nacer*.

II

CIMA en lo vivo
— recta la lube es recta el agua —,
la luz, carnal, sostiene
a un índice — señal de su equilibrio —
allá en lo alto... 05
Y más alto — invisible el horizonte
paralelo en lluvia oblicua —, a un ascua...
Y más alto
— toda la mano es todo el cuerpo en nube —,
al dedo de la luz carnal 10
entrando al horizonte...
Y más alto
— sortija sin remedio ajustada a la nube —:
iris total, cima en lo vivo
casi ya en la noche irreversible... 15
¡Nupcias transparentes!¹⁵⁵

¹⁵⁴ DÍAZ DE GUEREÑU, Juan Manuel. *José Sanchis-Banús e Emilio Prados. Correspondencia (1957-1962)*. Pre-textos: Valencia, 1995, p. 149.

¹⁵⁵ PRADOS. *Op. cit.*, II, p. 339.

Como se descrevesse uma paisagem, aponta o cume de um elevado que, redivivo como ele, é percebido como se nele encaixássemos os fenômenos do mundo: uma nuvem para uma água, uma forma fálica para denunciar um impulso de movimento à vida e, logo em seguida, a luz, que também é carnal, porque vibra, sustentando e organizando como um índice o equilíbrio do que paira sobre nós.

La piedra escrita não está circunscrito apenas ao renascimento como superação e vitória sobre as adversidades, quaisquer que sejam, mas é também um delírio como forma de revelação, o delírio como um acesso místico a um novo lugar onde são celebradas essas núpcias transparentes, núpcias que também podem ser vistas como anúncio de morte serena e encontro com o novo ser, este que acabou de vir ao mundo. Ambos, nascer e morrer, são os parâmetros incontornáveis da vida, daí sua transparência: nada escondem um do outro. *Hora de nacer* procura no ato do nascimento não apenas sua evidente referência a entrar no mundo, mas o faz amparado na morte para consagrá-lo, não só como ciclos que se sucedem, mas à imprescindível aquisição da consciência que tornará nítida a visão do mundo no qual estamos como corpos, como força mediadora para apanhar os fragmentos do mundo.

La piedra escrita, desdobrado em cantos, que por sua vez desdobram-se em poemas num fluxo de informações que se completam e se adensam, é a notícia que não para de chegar: Nasceu!... um messias envelhecido e quase cego, mas veio, por fim, ao mundo, porque ele realmente é deste mundo. O terceiro poema parece mesmo comunicar uma aparição:

III

*Sí; LLAMARON — situación alta, en frente
desconocido a mi consciencia —: “¡Tú!”,
sobre mi piel — no el fin — dijo un continuo
golpe — pulso sin voz — como en deseos
de adentrarse en mi vida. Me alcé mudo 05
— detuve en mi corriente a la inocencia —,
y esperé — punto muerto — ya sin mí
la caída...
“¡Tú!” — no el fin —, situación
honda — frente interior que no conozco —, 10
subió en ardor de cifras alternadas
al diapasón — no a mí — que a mí se unía...
Y encarnó el tiempo... Otoño es ya su cauce
por tierra llana de horizonte abierto.
!Hora es de nacer!... 15
— Lluvia ¿en quién germinas?¹⁵⁶*

É alguém assinalado também pelo uso reiterado do *Tú* entendido como Eu, como pergunta e resposta em uma só coisa. O ritmo do poema evidencia a contradição: a uma dúvida sucede uma afirmação, o que também alterna os lugares dos sentidos ao mesmo tempo em que alterna o lugar de Eu e *Tú*. É uma alternância que busca anular-se, procura por uma fundição do poeta e de sua palavra que possa resultar num contraditório silêncio que fala.¹⁵⁷ Nesse jogo expõe-se a compreensão do eu e do outro como se fosse

¹⁵⁶ PRADOS. *Op. cit.*, III, p. 340.

¹⁵⁷ A esse respeito, Chica, ao mencionar a ligação de história e religião em Emilio Prados, comenta: [...] lo que advertimos en Prados es el intento de librarse de ellas (as origens convencionais de religião e história), restableciendo las condiciones que hicieran posible fundir de nuevo la palabra del poeta y el silencio del místico. Este será el gran caballo de batalla de su poesía, siempre oscilante, siempre balbuciente, y de su vida en México. Su palabra se moverá en esa contradicción inevitable que en palabras de Ramón Gaya caracteriza a toda creación verdadera: “Que deba ser silencioso y no pueda, en cambio, ser mudo, es la mayor dificultad técnica del arte”. Sólo en el apartamiento le será posible eludir las máscaras de la vida pública, para reencontrar el verdadero diálogo humano en el que cree; un diálogo que hace de lo social una religión, un campo de búsqueda de comunión permanente con el otro. La larga **noche oscura** en la que se moverá su proceso creador es consecuencia de la lucha con esa verdad que se niega a entregarse, y en la que finalmente acabará diluyéndose su propio yo, convertido en verdad universal, de todos. Condenada a permanecer a orillas del gran silencio, su poesía (“hija del

razão e sensação (*conciencia sobre mi piel*). Trata-se de um poeta que se interpela de maneira febril a partir de uma interpelação externa imperativa que encontra eco na urgência de um recém-nascido, numa absurda relação entre inocência e queda. No nascimento que aqui é descrito, entende-se a novidade de tudo e um primitivismo em todas as direções que representam as descobertas. Na forma de organização dos poemas isso corresponde a um estágio de pré-poesia, pedaços (pedras) que procuram encaixe. Não se sabe o quê, a partir disso, será produzido. Essa dúvida está encarnada na chuva que tanto pode ser de gozo como de pena.

A sequência de aparições começa a intensificar-se no quarto poema. São correspondências de sentimentos:

IV

<i>SE ABRE una ventana; asoma hacia fuera su nocturno, se escucha un golpe...</i>	
<i>(— ¡Es el agua!)</i>	
<i>Vuelve a mirar; cae del acto de su amor ya tan oscura, que sólo puede escuchar que ha salido y llueve...</i>	05
<i>(— ¡Llueve!)</i>	
<i>La tierra late. Alguien sube — húmedo frío sin cuerpo — su olor de luz en cuchillo...</i>	10
<i>(— ¿Se oye un golpe?)</i>	
<i>...El agua, al aire se unifica. Vertical, multiplica por sí misma su tronco de agua y, un bosque indivisible, es el número que levanta y que sostiene.</i>	15
<i>¡Ráfagas curvas! ¡El cielo se inclina! ¡El viento, sin riendas, derrumba al tronco del agua y escapa de él!...</i>	20

abandono”, la llama en alguna ocasión María Zambrano) recorre una y otra vez el camino trazado por San Juan, alcanzando en ocasiones a vislumbrar su punto culminante. Es esta larga espera, y su permanente voluntad de entregarse, lo que la convierte en una experiencia inusual dentro de la poesía española contemporánea. Su inmersión en lo absoluto lo orienta de nuevo, de forma cada vez más depurada hacia las Fuentes del romanticismo metafísico”. CHICA. *Op. cit.*, p. 180.

(— ¿Se ilumina,
vegetal nocturna, el alba?) 25
 ¡Se oye un golpe!...

(— ¡Hasta la cruz
 de su puñal clavó al tiempo
 la vida!)
 ¡Sangre es la noche!¹⁵⁸ 30

A chuva, que é vontade de renascer do poeta, percorre seus sentidos examinando seus movimentos agora transfigurados numa tempestade na qual se vislumbra o brotar de um indefinível, úmido e frio não-corpo, assim como o recém-nascido. Este encontra ventos, une céu e terra como correspondentes entre o vivido e o sonhado e, sob a chancela do (des)tempo, vê esse novo ser como se fosse um punhal destinado a marcar um lugar na vida, no mundo. É uma chuva noturna, porque consciente e solitária, que corresponde ao próprio sangue do homem.

É no quinto poema, entretanto, que vemos surgir literalmente a referência que dá filiação ao tipo de discurso que vem sendo construído desde o primeiro poema de *Hora de nacer* com um excessivo caráter simbólico que nos impõe uma constante decifração:

V

*LO QUE VA A SER — lo que antes fue
 lo que está siendo, equilibrado en cruz,
 al centro limpio de aquel ojo
 en unidad sorprendida su acción
 de ayer, conciente, en la mirada —;
 lo que ya está en la cumbre
 del cerro, y nos contempla, no es la vista,
 y es su sentido que destierra al tiempo.*

*Y el hombre que ascedió — el que esperaba
 ayer por otros cuerpos —, fue llevado
 despacio a darse a luz allí; se dio
 — con todos vive —: hoy sólo es el vehículo
 de lo que va a dejar, sin él, creciendo.*

¹⁵⁸ PRADOS. *Op. cit.*, IV, p. 341.

*Lo inmanente, trasciende en invertido
caminar, y cayendo se concibe.
Lo que no ha sido en lo que fue penetra,
funde al presente, y brilla en lo que nace
libre en el cerro, a la unidad de un día
mirador, 3 de agosto, nunca ausente.*

¡Húmedo en lluvia, es un venado el valle!¹⁵⁹

Logo nos primeiros versos vemos a invocação do prólogo do Apocalipse: *Desejo a vocês a graça e a paz da parte daquele-que-é, que-era e que-vem; da parte dos sete Espíritos que estão diante do trono de Deus; e da parte de Jesus Cristo, a Testemunha fiel, o Primeiro a ressuscitar dos mortos, o Chefe dos reis da terra.*¹⁶⁰ A correspondência com o texto apocalíptico segue nas estrofes seguintes. É uma correspondência que se estabelece tanto pela forma de expressão simbólica como pelo conteúdo de ambos os textos. Os versos de Prados, no entanto, ampliam a figura do messias, *el hombre que ascedió*, numa espécie de comunhão que coloca, indefinidamente, messias e poeta numa mesma condição: aquele que deixa uma obra. Evoca-se o entendimento de que aqueles que deixam uma obra desterram o tempo.

Aqui, e tendo em vista a aparência enigmática que pontua *Hora de nacer* desde o início, é preciso destacar alguns versos dos primeiros cinco poemas que nos darão a dimensão desse discurso que é fortemente armado

¹⁵⁹ PRADOS. *Op. cit.*, V, p. 342.

¹⁶⁰ *Apocalipse de São João. Prólogo, 1: 4-5*. Bíblia. Edição Pastoral. Edições Paulinas: São Paulo, 1990, p. 1590.

pela construção apocalíptica, e pelo pensamento teosófico e como ambos mantêm uma relação direta com o título *La piedra escrita*.

Vejamos os seguintes versos: *cuchilla en ojo* (I, v. 14); *luz que se enrolla a mi cintura* (I, v. 15); *lluvia erguida entre mis sienes* (I, v. 18); *toda la mano es todo cuerpo en nube* (II, v. 9); *¡Nupcias transparentes!* (II, v. 16); *subió en ardor de cifras alternadas / al diapasón* (III, vv. 11-12); *Alguien sube / — húmedo frío sin cuerpo — / su olor de luz en cuchillo* (IV, vv. 10-12); *un bosque / indivisible, es el número / que levanta y que sostiene* (IV, vv. 17-19); *¡Hasta la luz / de su puñal clavó al tiempo / la vida! / ¡Sangre es la noche!* (IV, vv. 27-30) e, por fim, os dois primeiros versos da terceira estrofe do poema V: *Lo inmanente, trasciende en invertido / caminar, y cayendo se concibe*. Até aqui já temos imagens para relacionar essas invocações, algo proféticas, que se apoiam na forma apocalíptica para amparar uma epifania. No poema I, um corpo nasce; no poema II, uma carne se eleva (é o corpo em êxtase) como em núpcias transparentes; no poema III, há uma chuva que chama; no poema IV, uma janela se abre como um livro para mostrar o sangue da noite. Temos nesse encontro de imagens o equivalente ao encontro amoroso que busca superação e também a anulação do tempo como transcendência dos limites do Eu. No penúltimo verso do poema IV, vemos a invocação nietzschiana da escrita como sangue: *Escreve com sangue e aprenderás que o sangue é espírito*.¹⁶¹ É um Zaratustra que aqui também se incorpora ao profeta bíblico, adensando o redemoinho de profecias que buscam a transcendência. Precisamos lembrar que tudo atende às vibrações da pedra em que se escreve, a pedra branca que foi dada com um nome que só

¹⁶¹ NIETZSCHE, Friedrich. *Assim falou Zaratustra. Um livro para todos e para ninguém. Do ler e escrever*. Tradução de Paulo César de Souza. Cia. Das Letras: São Paulo, 2011, p. 40.

conhece quem a recebe. Essa “orgia” no plano do simbólico que os poemas descrevem é composta por imagens que devem ser lidas como um renascimento, busca desenvolvida como uma das principais características da poesia pradiana a partir do exílio¹⁶², cujo ápice está em *LPE*. Por isso reúne realidades aparentemente tão desconexas ou contraditórias: procura-se pela imagem que possa tensionar o mundo e, assim, poder corresponder ao novo nome dado. Para ver — ou ler — esse nome é preciso construir uma poesia que funcione como instrumento de visão do homem. Nada que o poeta já saiba pode auxiliá-lo nisso e, portanto, não está interessado na lógica, uma vez que esta já não tem mais razão. Assim, procura do imanente como transcendente invertido do caminhar, como atestam os versos já citados da terceira estrofe do poema V.

Há um trajeto percorrido que se desenvolve na procura de um *espírito absoluto* hegeliano, alcançado por um fazer artístico que esteja acima da lógica do pensamento. Se o (re)nascimento é ideia não sustentada pelo curso natural da vida, uma espécie de ressurreição, é preciso buscar no fazer poético esse espírito absoluto, no dizer de Hegel, *a natureza se situa de um modo ideal*. Prados parece reforçar o discurso hegeliano ao propor *La piedra escrita* como um espírito absoluto em oposição ao espírito finito como

¹⁶² “Convencido de que su poesía solo podrá entregarse por la vía de la disolución del yo poético, entra ahora en un sorprendente juego de identidades en el que se irá larvando la nueva voz totalizadora y colectiva a la que aspira. Se inicia así el proceso de su personal vía purgativa, que a través de la negación y la ausencia lo conduce el “nuevo nacimiento” que se anuncia reiteradamente en sus primeros libros mexicanos. El camino será largo y costoso, y se recorre por medio de una creciente desrealización que lo aparta de la ortodoxia interpretativa y de las expectativas del lector de su generación. Su búsqueda lo conduce a los límites de una autonomía expresiva en la que se instala para poder acceder a un mundo que no pretende ya comunicar nada exterior a él mismo; que se nos ofrece progresivamente como comunión y no como comunicación. Era el precio que su poesía tenía que pagar por la fidelidad a sí misma. A costa de esta pérdida de sentido, Prados lograba lo que siempre había pretendido. Es poema es ya un acto amoroso que no permite distancia entre emisor y lector”. CHICA. *Op. cit.*, p. 181.

condição de escrever nessa pedra o nome que só ele conhece, ideia fundante de *LPE*. Em *A ideia e o espírito absoluto*, Hegel escreve:

É certo que estamos habituados a colocar o espírito ao lado da natureza como se esta o igualasse em dignidade, como se as relações entre o espírito e a natureza fossem as de igual para igual, reciprocamente independentes. Ora, nós postulamos, aqui, a oposição de espírito e natureza. O espírito que, separando-se da natureza, se opõe a ela, não é o espírito absoluto, mas o espírito finito que recebe a verdade do espírito absoluto onde a natureza se situa de modo ideal. Ele se diferencia por virtude das suas imanentes atividades e se decompõe em termos opostos — a natureza e o espírito finito —, termos que, embora representem a ideia total, apenas a representam sem constituírem a verídica forma dela.¹⁶³

Prados é um leitor atento de Hegel. A citação aqui, deve ser reforçada pela construção de um conflito que *Hora de nacer* desenvolve desde a proposição de renascimento do poeta como uma profecia que tem o caráter do Deus único cristão, uma profecia que foi-é-será. Ainda que o renascimento do poeta esteja resguardado pela simbologia da morte, os signos e as imagens construídas no poema também descrevem um renascimento biológico indefinível, pois é um corpo humano de recém-nascido ao mesmo tempo em que é também uma terra rediviva sobre a qual uma chuva dotada de voz irriga. Trata-se do campo da arte a que se refere o mesmo texto de Hegel:

Ao entrarmos no domínio da arte, colocamo-nos, pois, no ponto de vista do espírito absoluto. Com efeito, o domínio da arte está acima da natureza e do espírito finito; não coincide com a lógica, onde o pensamento, enquanto pensamento, se manifesta e desenvolve para si próprio, nem com a natureza onde aquele pensamento se objetiva. O belo artístico não existe na natureza, não é de ordem lógica, não faz parte da esfera do espírito finito nem da do pensamento puro e simples,

¹⁶³ HEGEL, G. W. F. *Estética. A ideia e o ideal. I – A ideia e o Espírito Absoluto*. Trad. Orlando Vitorino. Col. Os Pensadores. Nova Cultural: São Paulo, 2000, p. 118.

*pensamento que é só pensamento, como também se não inclui entre os fins e os atos do espírito finito: pertence à esfera do espírito absoluto, e existe na arte um conhecimento do espírito absoluto como de um objeto para o espírito finito.*¹⁶⁴

Desse modo, vemos que é um processo de reconhecimento e criação que tenta ampliar uma percepção que seja algo e não-algo, o que se alcança e se esquia, como se apenas o movimento de busca importasse; é o trajeto da consciência expressa na condição de libertação e armadilha em que a própria linguagem se constitui: o nomear amplifica a imanência dos seres nomeados como se a reflexão nascesse desse ato. O que um nome, então, deveria guardar, portar ou representar, uma vez que ele representa o finito de uma concepção que procura ser absoluta?

Ainda, sobre esse mesmo enfrentamento, podemos ler em Hegel:

*Ora, enquanto objeto, o espírito absoluto enfrenta o espírito finito e comporta-se ele mesmo como espírito finito. Assumindo um ponto de vista mais elevado, especulativo, esta situação pode ser interpretada dizendo que o espírito, enquanto consciência, se diferencia de si mesmo e devido a essa diferenciação, a esta divisão da sua subjetividade, se torna espírito finito.*¹⁶⁵

Um dos entendimentos de *LPE* é o novo nome, desconhecido ou impronunciável, que o poeta recebe por meio da pedra branca. É preciso acrescentar, como no versículo apocalíptico, que essa pedra é o objeto representativo de um prêmio, que é o *maná escondido*. Objeto de revelação, portanto, que exige um discurso de revelação, e ter acesso a esse discurso de revelação, também é renascer. Um discurso de revelação que Prados

¹⁶⁴ HEGEL. *Op. cit.*, p. 119.

¹⁶⁵ HEGEL. *Op. cit.*, p. 119.

constrói com a arte, a religião e a filosofia, deixando evidente, ainda, e uma vez mais, a filiação hegeliana ao acrescentar mais um significado à sua pedra, objeto também compreendido como objeto (espírito) finito para escrever a “verdade” de um *espírito absoluto*:

O espírito absoluto opõe-se a si mesmo, na sua comunidade, como espírito finito; só é espírito absoluto quando é reconhecido como tal na comunidade. Como esse é o ponto de vista da arte, considerada na mais alta e verdadeira dignidade, logo aparece evidente que a arte se situa no mesmo plano da religião e da filosofia. Isto têm de comum a arte, a religião e a filosofia: exercer-se o espírito finito sobre um objeto que é a verdade absoluta. Na religião, o homem eleva-se acima dos seus interesses particulares, acima das suas opiniões, representações, tendências pessoais, acima do saber individual, para a verdade, quer dizer, para o espírito que é em si e para si. A filosofia tem por objeto a verdade; pensa a verdade e o seu único objeto é Deus. A filosofia é, essencialmente, teologia e serviço divino. Poderá ser designada se assim se quiser, pelo nome de teologia racional, de serviço divino do pensamento. A arte, a religião e a filosofia só diferem quanto à forma; o objeto delas é o mesmo.¹⁶⁶

O que está no encontro dessas três vozes — ou três discursos — que, segundo Hegel totalizam os caminhos da procura? No nosso entendimento, seria o caráter provisório da compreensão. Nesse sentido, e sabedor dessa condição, Prados incorpora em *LPE* um recurso que funciona como um jogo para não perder sua identidade; é um jogo que se constrói com a superação incessante do incompreensível. Quando o incompreensível passa a ser compreensível, ele perde sua identidade, pois o nomear acarreta uma definição que aprisiona e limita. É preciso que o movimento siga fazendo e desfazendo imagens, desembocando em um outro conflito, pois, se a verdade é mutável — enquanto representação do movimento da vida —, a

¹⁶⁶ *Idem*, p. 120.

mentira é pétrea, e como pedra seria apenas mais um ouro de tolo. No entanto, há um nome nela grafado que é a escrita, o maná escondido, a ideia por pensar: esse é o absoluto que alinhava os três grandes discursos artístico, religioso e filosófico.

As relações entre o espírito finito e espírito absoluto proposta por Hegel é relevante para compreender a procura de Prados; tratar a ideia da qual Prados: destituir a vida de um sentido para instaurar sua potência de procura em si; a vida como uma grandeza que não tem sentido, mas significado.

O sentido como fim já não ocupa o horizonte do poeta; desejar que algo tenha sentido, pela experiência do desterro, é enganar a si mesmo. Quem esperou pelo que ele esperou, viveu entre os que esperavam, foi homem vivo habitando cemitérios. Portanto, só um sentido, uma única direção pode ter esse novo homem renascido: a poesia que deixará e que seguirá crescendo sem a sua presença mesmo depois de sua morte. Essa morte a que o poeta se refere também está apontada no Apocalipse: *O vencedor ficará livre da segunda morte.*¹⁶⁷ Apenas a obra poética pode fazer frente a essa “morte segunda”. É a ela que Prados se refere no fim do poema V: a obra de um poeta é o imanente do seu tempo, e sua leitura, como o chamamento da chuva, é algo vivo que ocupa, guia e decifra o inóspito.

Aos movimentos descritos nos poemas incorporam-se membros e órgãos nem sempre correspondentes às suas habilidades habituais. Parecem imagens aleatórias, mas é preciso considerar a circunstância de transe em

¹⁶⁷ BS. Op. cit., 2: 10-11., pp. 1592-1593: *O diabo vai levar alguns de vocês para a cadeia. Será para vocês uma provação. Mas a tribulação não vai durar mais que dez dias. Seja fiel até à morte. Eu lhe darei em prêmio a coroa da vida. Quem tem ouvidos, ouça o que o Espírito Santo diz às igrejas. O vencedor ficará livre da segunda morte.*

que tudo parece estar disposto, sendo que o poeta busca viver nesse transe de um renascimento de nome ainda desconhecido. A direção que esses movimentos parecem tomar encontram-se nos dados que organizam os poemas subsequentes: VI, VII, VIII, IX e X.

VI

<<¡TEN!>>, ojo el corazón en tres miradas
oye...
 <<¡Ven!>>, da en imagen la retina
— sólo a un campo —, fecunda la tierra...
(¡Alegría!) 05
 <<¡Aquí estoy!>> <<¡Vamos?>> — húmedo
se hace el tiempo el primer tempo — : <<¡Sí!>>
<<¡Vamos!...>>
 (La eternidad quiebra una joya...
Y un cuerpo nace): 10
 ¡nace el primer cuerpo! ¹⁶⁸

VII

¿SALE?: despacio — no volverá, nunca
se vuelve — sale a él. Se va adentrando,
por fuera, en él.
 Llamaron. Llegó a él
— vino de dentro de él desde su origen —, 05
pues de lejos — externo a él — llegaron
a él: llamaron.
 A él — juntos —, a él salieron.
¡No volverá! Aunque se vuelve, él no.

— Y ¿en donde?... 10
 — Ay, tierra, tierra, la puerta
aún tiene sombra suya en ti: ¡a él sale! ¹⁶⁹

VIII

¿SUBE?: está en él. Desde él — con su renuncia
al ser llamado —, unido crece en él.
Tierra, tallo, raíz no es un abrazo:
es soledad de unión en él, que sale

¹⁶⁸ PRADOS. *Op. cit.*, p. 343.

¹⁶⁹ PRADOS. *Op. cit.*, p. 344.

a él, que baja a él, que es él en medio 05
vivo — en un tallo todo el campo —; vivo
— en un campo todo el aire —: en un pájaro
— arriba, abajo, en medio, entre sus alas —,
que se abre a luz por mil ya germinado.
A él sale y no está en él y en él principia 10
el fin que él ha de dar: ¡nunca se acaba! ¹⁷⁰

IX

— AY, TIERRA, tierra, ¿quieto y en mí me pierdo?
¿en ti no quedo?...
— Cállate, amor:
desnudo te hundes, te alzas, y eres centro
de historia, y luz que un pájaro en mí bebe. 05
— ¡Tente, vida! ¹⁷¹

X

DISPARO contra mi pecho
todo el reflejo del agua.
Busco en su centro, sin ver...
Grito: ¡voy!...
Me arrojo... 05
Y dentro — en el más profundo
sin tiempo de lo infinito —,
de un agujero — una herida —,
un diminuto cristal
— bala o dardo — emerge, sube 10
veloz — mundo disparado
del mundo al mundo —, y se clava
sobre mi pecho en principio.
¡Y más!...
¡Huye!... 15
¡Me atraviesa!...
¡Desmaya en mi orilla, herido!
(Permanezco en tierra y agua
— un lago he nacido — ...)
¡Y miro! ¹⁷² 20

¹⁷⁰ *Idem*, p. 345.

¹⁷¹ *Ibidem*, p. 346.

¹⁷² PRADOS. *Op. cit.*, p. 347.

A partir do poema V, como vimos, ampliou-se o diálogo conduzido pelo conceito de imanência tanto sob a ótica religiosa como sob a filosófica. Todos os movimentos do nascituro ou renascido —corpo-consciência-ideia— são dados pelos verbos que indicam que o que vem é o que já tinha e que agora vai, aspecto fundamental dessa concepção *in manere*, o ser ou permanecer desde sempre como interior ou essência. Os dois caminhos simultâneos do conceito de imanência que percorrem o poema são dados pelo sentido de divino/divindade — quando de religião se trata — ou do próprio existir como potência, como possibilidade — quando encaminhado pelo discurso filosófico. Isso desdobra-se no poema VI por meio da imagem *La eternidad quiebra una joya* (v. 9), modo de aludir a esse nascimento imanente, esse renascer de si e por si. É a imanência assim exposta pelo poeta que garante a ele conceber o nascimento *del primer cuerpo*.

A primeira direção desse corpo, no entanto, resvala na memória, mais precisamente na terra descrita no poema seguinte, VII, em que esta possui o mesmo caráter imanente do existir; o novo corpo recém-nascido já tem sua sombra, uma sombra espanhola: a porta deixa ver uma terra com sombra (vv. 11-12).

Os movimentos desse corpo nascido mostram-no, a partir do poema VIII, como um corpo místico no qual se conjugam renúncia e solidão, mas também terra e raiz dos quais brota um pássaro messiânico que contém o princípio e o fim, o alfa e o ômega. Aqui, novamente o Apocalipse: *Eu sou o Alfa e o Ômega, diz o senhor Deus, Aquele-que-é, que-era e que-vem, o Deus Todo-Poderoso*.¹⁷³ O pássaro representa alguém com liberdade para

¹⁷³ BS. *Op. cit.*, 1: 8, p. 1590.

ler o que o poeta escreve, alguém livre de censura, livre de grades: um pássaro liberto que bebe conhecimento ao beber história, uma história que tem um impulso apocalíptico: *Escreva num livro tudo o que você está vendo. Depois mande para as sete igrejas: Éfeso, Esmirna, Pérgamo, Tiatira, Sardes, Filadélfia e Laodiceia.*¹⁷⁴

As referências de Prados percorrem um longo caminho de nervuras, pois indicam as fundações dos poemas. Ao depurar a realidade, buscando pela sua essência, dá uma outra leitura para as fontes literárias que incorpora. A estrutura de *LPE* evoca essas referências como um diálogo, incorporação, espelhamento, diluição e transposição — ou superação — daquilo que representam. No que diz respeito ao texto bíblico, por exemplo, o diálogo é uma aproximação para revelar a fonte e a forma de um pensamento; a incorporação é uma maneira de mostrar esse acontecimento como uma das heranças de um poeta ocidental que a ele tem direitos; o espelhamento é o reconhecimento — ou alcance da maturidade — do pensar individual que partilha o pensamento coletivo formado por essa herança; a diluição vem com os questionamentos sobre essa herança e, por fim, a transposição — ou superação — que vem com a criação, entendida como um fim que alcança o começo, porque é um trabalho que reúne o que foi forjado nessa operação. A obra do poeta também deve apresentar-se como diálogo, incorporação, espelhamento, diluição e transposição.

As condições de *LPE*, ainda, assentam-se sobre o acúmulo de conceitos simbólicos que formam o pensamento do poeta. A ideia de nascer aos sessenta anos é uma concepção que Prados partilha com o hinduísmo. É

¹⁷⁴ BS. *Op. cit.*, 1: 11, p. 1590.

uma ideia muito difundida entre alguns povos na antiguidade, como os babilônios, que já usavam um sistema de contagem de base 60. A medida sexagesimal é a que divide o círculo em 360 graus, a hora em 60 minutos e o minuto em 60 segundos. É um círculo que se completa dentro de outro círculo — ou ciclos dentro de ciclos — trazendo a ideia de completude, morte e renascimento. Pensando ainda na simbologia dos números, podemos ressaltar que *LPE* está estruturado em sete livros, como também os são as sete cartas às sete igrejas do Apocalipse e, principalmente, os sete sacramentos que são, na ordem católica cristã, o batismo, a confirmação (ou crisma), a eucaristia, a reconciliação (ou penitência), a unção dos enfermos, a ordem e o matrimônio. O número sete traz também a simbologia mística por ser formado pelo três e o quatro; o três é figurado pelo triângulo que representa o espírito, e o quatro é figurado pelo quadrado que representa a matéria. São sete também os pedidos expressos no Pai Nosso; sete também são as virtudes, bem como sete os pecados capitais. A simbologia em torno do número sete, portanto, não é apenas mística, mas também mítica, pois incorporada na tradição assimilada por muitos povos. E se pensarmos na concepção platônica de aprendizado por setênios, veremos que não é uma questão menor na formação de um pensamento místico, religioso e filosófico como o do poeta malaguenho.

A leitura de Emlio Prados para sua pedra escrita como revelação é dada por uma visão teosófica do Apocalipse porque é justamente essa a que une os discursos oriental e ocidental em sua interpretação mística. A cultura teosófica tem um lastro antigo na tradição de exegese dos textos sagrados, no entanto, as correntes que predominaram no século XIX e XX, bem como

aquelas que orientaram seus teóricos e seguidores, filiam-se a duas obras: *Ísis sem véu: uma chave-mestra para os mistérios da antiga e moderna ciência e teologia*, de Helena Blavatsky, publicada em 1877, com o título original de *Isis Unveiled: A Master-Key to the Mysteries of Ancient and Modern Science and Theology*, e *La teosofia explicada*, de Pestanji Temulji Pavri, publicada em 1927, cujo título original *The first book of Theosophy in questions and answers* indica a forma de composição do livro como outros tantos textos religiosos e filosóficos escritos em diálogos, sejam estes com narrativas e personagens como os platônicos, seja como um elenco de perguntas e respostas. O livro de J. Wahl, *Introducción a la teosofia*¹⁷⁵, do qual se serve Prados está filiado a essa tradição, sobretudo aos textos de Pavri e também do Pañcatantra¹⁷⁶ (Fábulas indianas). A teoria teosófica, portanto, é uma das chaves para entendermos essa escrita pradiana dos últimos anos, sobretudo a partir de *Penumbbras*.¹⁷⁷

Uma das vertentes do discurso teosófico sobre o Apocalipse aponta o texto bíblico como iluminação e trata as sete igrejas como sete estados da consciência. No texto da revista Dhâranâ, podemos ler a seguinte argumentação:

As tradições hebraica e cristã se baseiam no Sepher Zohar (o livro do Esplendor, no Sepher Ietzirah (o livro da Criação), no Sepher Bereshit e no Novo Testamento, atingindo este o ápice no 4º. Evangelho de João, nas cartas de Paulo de Tarso e no Apocalipse.

¹⁷⁵ CHICA. *Op. cit.*, p. 498.

¹⁷⁶ Nesta tese, para as citações feitas sobre essa obra, utilizamos a seguinte edição: *PAÑCATANTRA. Fábulas indianas. Livro I*. Traduzido do sânscrito por Maria da Graça Tesheiner, Marianne Erps Fleming e Maria Valéria Aderson de Mello Vargas. Humanitas – FFLCH: São Paulo, 2003.

¹⁷⁷ PRADOS. *Op. cit.*, vol. II, p. 9.

O Cristianismo possuía sete graus iniciáticos dos quais somente três eram do conhecimento profano.

[...]

O Apocalipse é uma síntese da Doutrina e da previsão dos tempos, sendo pois a chave hermética para a interpretação dos fatos acontecidos no passado e no presente, com a antevisão do futuro.

As cartas às sete igrejas da Ásia (sete Templos Iniciáticos), objetivavam avisá-los de que as cerimônias que aí se praticavam eram para a formação de adeptos perfeitos, santos e sábios. Essas mensagens estão estreitamente relacionadas com os dizeres das Epístolas de Paulo quando falam no Cristo interno, na sementeira no corpo corruptível para a colheita no corpo incorruptível. Isto é, vencer a morte no sentido da consciência imortal, continuidade da consciência. Daí a sua exclamação: “Ó morte! Onde está a tua vitória?” — para dizer que o iniciado venceu a própria morte.

O Apocalipse ensina que para esta iniciação precisamos:

(1º.) — Dos frutos da Árvore da Vida para perceber etapas já vividas e poder colher a experiência do passado conscientemente no presente; sentir a eternidade percebendo os primeiros vislumbres da vida interior, princípio luminoso que foi chamado por Paulo de “Cristo Interno”. A grande visão ainda custará a aparecer; até lá vitórias e derrotas. Pressentindo esta glória e vencendo esta etapa, então ele verá face a face o Ser Divino que nele habita.

A tradição hindu diz que no primeiro grau, “Pratma- kálpica (o que está no primeiro período) a luz espiritual começa a iluminar a consciência física do homem. Nesta etapa já deve ter vencido os grandes entraves representados pela dúvida, falsa noção do “eu” e pela impureza dos costumes e dos pensamentos.

Procura aquilo que é excelente — “Subha-ich’ha”— tal como afirma o Vedânta Siddhânta Darshana, e o desejo da libertação que resulta da discriminação entre o permanente e o transitório e dura até que o fim seja atingido.

[...]

(2º.) — Se no primeiro grau iniciático ele prova da Árvore da Vida, só na segunda iniciação vencerá a segunda morte. [...] A alma caminha aos limites deste mundo, limiar das impregnações terrenas. Surge então um mundo mais sutil, mais real; o mundo astral é substituído pelo mundo das formas mentais puras.

[...]

A segunda etapa é “vichârana”— o conhecimento discriminativo, conforme o Vedanta.

[...]

(3º.) — Nesta fase o iniciado continuará com a sua consciência individual. Saberá o nome da essência espiritual que o anima; então pela primeira vez vai ver quem ele realmente é, recordando qual o Som divino (nome iniciático) que há de individualizá-lo, nome este que é tirado do próprio nome de Deus numa de suas múltiplas combinações, e de que só ele tem conhecimento.

O terceiro grau iniciático está sempre ligado ao mistério do nome. Todas as tradições falam do segredo do nome. [...] os egípcios faziam uma ideia bastante singular da criação do mundo: o demiurgo, a emanção divina, criou o universo pelo olho e pela voz. Quando viu os seres, estes se manifestaram; quando pronunciou seus nomes, os seres existiram.

A tradição hebraica afiança a necessidade do conhecimento do nome dos seres e das coisas. [...] Orígenes, contrariamente à opinião de Aristóteles [diz] que os nomes não são dados por simples convenção (thesei) mas que apresentam uma relação profunda e misteriosa com as próprias coisas.

Na Índia, inúmeros sábios alcançaram o pináculo da evolução pela prática da repetição do nome sagrado.

[...] o verdadeiro princípio do homem, a sua real essência, é da mesma natureza que a palavra que a expressa. Conhecer uma é automaticamente reconhecer o outro. Quando o discípulo conhece o seu verdadeiro nome, o que lhe facultado no terceiro grau iniciático, entra em comunhão direta com aquilo que, impropriamente, é conhecido pelo nome genérico de EU.¹⁷⁸

É nessa mesma fonte de discursos aglutinantes que Emilio Prados mergulha sua simbologia de cores e objetos inusuais compostos com amplos significados. As cores de Málaga e de Espanha, de uma forma geral, estão ampliadas nas cores caleidoscópicas do México. O colorido que Prados dá ao seu Apocalipse particular, à sua pedra escrita, constrói uma paisagem que se é enigmática, não é menos vibrante. Somente em *Hora de nacer*, por exemplo, podemos ver como brotam constantemente esse colorido e seus

¹⁷⁸ DHÂRANÂ. *A iniciação à luz do Apocalipse. As sete Igrejas e os sete estados da consciência*. A. C. Ferreira. Sociedade teosófica. Ano XLIV. No. 32. São Paulo, 1969, p. 64.

pedaços geográficos: *crepúsculo azul, luz, nubes, aguas, tierra, yerba, rojo sangre, cumbre de cerro, calle de todas las noches (andanás), jardines, puentes, flor roja sin dimensiones, aire libre, blancos paños* etc. Se observarmos esse mesmo colorido nos demais livros de *LPE*, além de constataremos a presença constante da luz como símbolo de revelação e consciência, perceberemos também quais são os signos e palavras mais citadas e reiteradas dessa poesia que, acima de tudo, quer significar. Assim, em *Jardín en medio* temos: *fragmentos de luz, olmos que se encienden, primavera, sol, frutas, luz verde, un silencio germina entre amarillo y azul, espumas, transparencias, cielo florecido*. Em *Torre de señales* temos: *pájaro, piedra, caballos, fuente, rayos, blanco, cristal, flor virgen, abeja, frutas, plumas, mano de bronce (estatuas), barcos, pétalo azul, sol, tesoro alumbrado, nubes*. Em *Cambios de estado*: *blanco, noche, blanco puro, fruto, monte, cumbre, blanco tibio, mar, río, edificio, tierra ojada, Venus, árboles, piedra angular de luz, serpiente, apariencia de luz, valle, sangre, Oriente, cumbres, puñal, noche, cruz, sombra circular, la luz discute un verde, pájaro, verde es mi descanso, crepúsculo*. Em *El cielo sin reposo*: *azul del ojo, flor, fuego, opaco gemir, torre, ventanas, pluma, cumbre, cruz, iris, luz, fábula, manzana, labios*. Em *Formación del paisaje*: *cruz, cuerpo, molino, semilla, fruta, un gris y un verde, celo en color, gris, ataca el rojo, cruz, flor, impresión de lo verde, verde ideal, futuro verde, fuego, cumbre, transparente, campo en barbecho, ángulos de agujas, un blanco fusión de lo admirado, bosque, misterio de la nieve, sangre, puñal, agua, caballo, gris, piedra, bosque, labios, paraíso, umbral, sangre, espada, translúcido, blancura, flecha amarilla, luz de un nácar* etc. Em *La ciudad abierta*: *abismo, barbecho, oleadas de azul, la*

luz germina su esmeralda en vuelo, blanco, pájaro, pez, fuego, pluma, bosque, incendio, antorcha, sol, mar, tierra, cuerpo, jardín, luz, múltiple rayo, luz contra luz, dos flechas graban su encuentro al fuego que libertan etc.

O significado das cores, por exemplo, além do aprofundamento na construção de imagens, mantém correspondência direta com o pensamento teosófico de Pavri. No seu já citado *La teosofia explicada*, podemos observar algumas tabelas de sensações e sentimentos. Entre elas está a *Clave del significado de los colores*, na qual estão elencadas as cores e seus respectivos significados. Aqui, citamos alguns:

AMARILLO: Intelecto.

AMARILLO DORADO: Un fuerte intelecto de tipo elevado.

AMARILLO OCRE OSCURO: Intelecto usado para propósitos egoístas.

AMARILLO PALIDO y LUMINOSO: Alto intelecto usado sin fines egoístas.

AZUL: Sentimiento religioso.

AZUL CLARO, (ULTRAMARINO O COBALTO): Este significa devoción a un noble ideal espiritual.

AZUL GRISACEO OSCURO: Sentimiento religioso egoísta.

AZUL GRIS-PALIDO: Adoración idólatra mezclada de temor.

AZUL HORIZONTE: (Azul profundo del firmamento): Devoción ferviente (devoción inegoísta).

AZUL MARINO PALIDO : Auto-renunciación.

CARMESI O ROSA: Afecto.

CARMESI MEZCLADO CON VERDE-GRIS-OSCURO: Amor celoso.

CARMESI OSCURO: Amor animal.

ESCARLATA CON DESTELLOS DE ROJO SUBIDO EN UN FONDO NEGRO: Cólera.

GRIS CARDENO, PALIDO: Temor.

GRIS PROFUNDO, ESPESO: Depresión.

NARANJA SUBIDO: Orgullo o ambición.

NEGRO: Odio y malicia.

ROJO CARDENO SANGUINEO: (Sangre de drago) Sensualidad o deseos sensuales.

ROJO CARDENO, CON NUBES CASTAÑO OSCURO: Cólera brutal.

ROSA DELICADO: Amor inegoísta y puro.

VERDE: Adaptabilidad.

VERDE ESMERALDA: Versatilidad, a fin de agradar o ayudar a los demás.

VERDE OSCURO CON DESTELLOS DE ESCARLATA: Celos.

*VIOLETA: Devoción mezclada con afecto.*¹⁷⁹

O emprego das cores que Prados faz nos poemas atende a essa concepção simbólica teosófica que amplia ainda mais as noções tradicionais que temos delas. Não apenas as cores, mas palavras como *luz* e *cumbre* estão presentes em quase todos os poemas de *LPE*. Ambas têm uma relação muito forte, pois *luz* é a visão e *cumbre* é o lugar — a altura — dessa luz. Desse modo, é uma visão dada como sagrada, como revelação.

Um outro dado que é importante destacar é a presença dos membros do corpo humano distribuídos pelos poemas como a própria ideia de corpo que se come, a poesia, e de corpo com o qual se comunga.

Essa mistura de discursos religiosos e filosóficos é a que mais se adequa aos planos de integração do poeta. A primeira pergunta de *La teosofía explicada* revela um tipo de discurso que se constrói a partir das fontes dos principais discursos entendidos como sagrados. Sua primeira pergunta/resposta é:

PREGUNTA: ¿Es la teosofía una Religión?

*RESPUESTA: La Teosofía no es una religión en sí, sino la verdad que subyace por igual en todas las religiones, la oculta raíz de la cual han brotado todas las diferentes religiones. Es lo mismo que la Gnosis de los Cristianos; la BrahmaVidyá de los Hindúes y el Sufismo de los Mahometanos. "Teosofía" se deriva de dos palabras griegas: Theos, un Dios y Sophia, Sabiduría; y significa Sabiduría Divina, sin ayuda de la cual es para el hombre imposible conocer algo acerca de los hondos y perenes problemas de la vida.*¹⁸⁰

¹⁷⁹ PAVRI. *Op. cit.*, p. 258.

¹⁸⁰ PAVRI. *Op. cit.*, p. 6.

Emilio Prados, no entanto, ao incorporar na sua poesia conceitos, ideias e símbolos de fontes variadas, mostra que não os aceita em bloco, por isso expande também o discurso teosófico. A concordância do poeta como as tradições do hinduísmo, judaísmo e cristianismo, por exemplo, representa, além de sua crença mística particular, uma filiação de poeta, do fazer poético, enquanto admirador da engenhosidade sobre a qual os discursos religiosos são construídos. É um entendimento da poesia também como religião.

Se toda a simbologia evocada por Prados quer insistir em profundidade, como se imprimisse marcas indelévels numa pedra, o tema de ciclo cumprido que se realiza e recomeça, ou seja, a ideia de renascimento-morte ou morte-renascimento, é porque para o poeta essa é uma das chaves, talvez a principal, da sua pedra escrita. Na trajetória poética de Emilio Prados podemos perceber que a questão morte-vida e começo-fim assimilados como entes é algo cultivado há muito tempo¹⁸¹ e, a cada obra, eles assumem um

¹⁸¹ Francisco Chica, levantado dados sobre a biblioteca de Emilio Prados a que teve acesso, no México, comenta: "Según pudimos comprobar en la biblioteca de su casa de México, Prados conservaba gran parte de estos libros anotados por su mano. Libros como los de Plotino, García Bacca o Heidegger llamaron especialmente su atención; al igual que P. L. Landesberg, pensador judío alemán con quien Bergamín mantuvo relación epistolar y que había publicado en *Cruz y Raya* y en *Revista de Occidente*. El radical humanismo cristiano de ese autor, que moriría en los campos de concentración alemanes, no pasó desapercibido a Prados. Entroncado con el pensamiento heideggeriano, su concepto de "la muerte sucesiva", su idea de la presencia y la fugacidad temporal suponen una metafísica de lo concreto que sin duda influyó en autores como Bergamín, Prados y María Zambrano. La similitud con la postura pradiana se pone de manifiesto en frases como las que siguen, entresacadas de *Piedras blancas*: "La más profunda angustia del ser humano no es la de su muerte, sino la de su perpetuo nacimiento". "El verdadero destino supone una tarea ética que no tiene nada en común con el esplendor estético de quien desempeña un papel". "Todo el sufrimiento que en el mundo existe quiere transformarse en odio y debe llegar a serlo cuando no es vencido por el amor". El caudal aportado por estos autores iba a quedar incorporado a la reflexión en que comenzará a moverse su obra. Después del corte traumático de la guerra, el escritor recuperaba y ampliaba, en un contexto bien diferente, las fuentes de las que había partido su poesía". CHICA. *Op. cit.*, p. 172.

lugar de diálogo que não pode ser ignorado. Em *LPE*, mais do que um diálogo, é uma ideia que parece conduzir todo o livro.

Outro dado de morte-renascimento, de natureza biográfica, podemos notar pelas suas cartas durante o período de composição de *LPE*, nas quais é reiterada a decrepitude física e uma série de aborrecimentos de uma enfermidade sem trégua que impunha limites ao poeta. O convívio com dores e seus agravamentos revela no tom das cartas um sentimento de proximidade com a morte. Em muitos momentos, temos a impressão de que Emilio Prados não esperava sobreviver à composição de *LPE*. Pensando ser sua última obra, incorporou a ventania da sua formação, experiência e pensamento nesse que imaginava ser seu trabalho derradeiro. Essa é mais uma razão pela qual é aprofundada a noção morte-renascimento. Talvez pela mesma motivação, o poeta simbolize a finitude física na sublimação do seu corpo débil, desde a juventude perseguido por enfermidades.

A obsessão com o corpo se deve a saúde frágil de toda a vida, sempre compensada pela força imaginativa e espiritual; desse modo, o renascimento é um desejo constante e gestado há muito. É um lugar de destaque na poesia de Prados. Francisco Chica destaca a tendência reclusa do poeta que se acentuou no México, onde a interrogação sobre o próprio exílio extrapolava a questão do próprio destino, o que, por meio do silêncio criativo, aprofundou sua ideia sobre nascimento/renascimento como um dos antídotos mentais. Prados objetiva, e alcança, por meio da poesia e de sua obra essa transformação. A transformação como um Bem, como uma força, um poder que esse nascituro possui justamente pela sua transformação constante. Nos poemas de *Hora de nacer*, por exemplo, é um corpo-pássaro

que se transforma na própria terra espanhola apenas pelo poder da lembrança, sendo seu voo a história dessa terra. O poeta se constrói como história e todo aquele que nele bebe toma a luz do conhecimento, presente no poema *IX*: *y eres centro / de historia, y luz que un pájaro en mí bebe*, como uma dupla referência cristã. A primeira está, mais uma vez, no texto bíblico de *Números 21:19*. Nele encontra-se a serpente de bronze —símbolo do conhecimento— que Moisés modelou, colocando-a no alto de uma coluna; se alguém fosse mordido por alguma cobra venenosa, bastava olhar para a serpente de bronze para curar-se. A segunda referência, derivada da primeira, também trata de crer, e está em *João 3:15*: “para que todo o que nele crê não pereça, mas tenha a vida eterna”. Os dois últimos versos do poema *VIII* acabam desvendando, em mais uma metamorfose, que o corpo nascido é sua obra poética. Não é o poeta que se aponta como um messias, mas é sua obra que possui o caráter de revelação dada aos que foram provados como ele: *A él sale y no está en él y en él principia / el fin que él ha de dar: ¡nunca se acaba!* Mais uma vez, os versos reiteram a finitude do poeta, mas a permanência da sua obra enquanto não for desvendada, enquanto voar o pássaro *germinado por mil*.

No poema *VI*, por exemplo, a visão é alegria de terra fecundada, sentida por um coração que é um olho que ouve, imagens que atendem à percepção do primeiro corpo, a infância, e sua eternidade, tempo sem tempo, que vive o jogo inconsequentemente. No poema *VII*, o corpo nascido movimenta-se tal qual a terra; trata-se de filiação: o filho saiu pela “porta” que guarda sua origem. Nos versos desse poema evoca-se a ideia da terra para a qual não retornou, mas que se adensa dentro do poeta. Essa terra tem, pelo

menos, duas acepções: a Espanha propriamente dita e a terra em que se sepulta um corpo. No renascimento que o poeta está construindo, a palavra terra é trabalhada num tempo absoluto: a terra em que nasceu, a terra em que vive e a terra que o acolherá. No poema *VIII*, é a consequência dessa ideia que organiza os versos: se a terra é o poeta, ela não se acaba, seja pela memória, seja pelo corpo devorado do qual essa mesma terra se alimenta para gerar outros corpos. Isso faz parte de uma orologia mística com a qual Emilio Prados encerrará *Hora de nacer* no poema *XIX*. De todo modo, a terra e o corpo continuam como correspondentes entre si no poema *IX*, agora, entretanto, com o sentido de memória: “não será lembrado o poeta em Espanha?”, pergunta-se. E é a própria terra-tríplice que lhe responde: você é a história, é a lucidez que toda procura (voo de pássaro) encontra.

O poema *X* marca uma inflexão em *Hora de nacer*, pois aí inicia-se a representação do sacramento do batismo. O poema *X* é a aproximação de um ser que vem sendo constituído como corpo-mente-espírito que percorre uma terra para nela banhar-se e tornar-se lago —*un lago he nacido* (v.19)—, tornar-se mistério por meio de uma água.¹⁸²

¹⁸² O batismo tem uma presença forte na concepção da vida e do mundo em Emilio Prados, pois é o primeiro primeiro sacramento do cristianismo, destinado a lavar o pecado original e garantir a salvação do fiel na morte. Na poesia pradiana, ele também se desdobra como uma marca adquirida pelas sucessivas provações. O batismo, desse modo, apresenta como uma forma ritualística primitiva, bem anterior ao cristianismo, dialogando com os rituais de purificação, celebração e sacrifício. Já no poema *Fuentes de bautismo*¹⁸², da antologia de *Otros poemas I* (1923-1930), fica clara essa noção do batismo como forma ritualística da própria poesia também: *ESTAMOS en los nombres: / En el nombre del nombre, / En el agua del nombre, / En los nombres del agua, / En el nombre desnudo, / En los huesos del nombre, / En el agua del nombre, / En los huesos del agua... / Dentro del nombre propio / — ¡latigazos!, espadas! —. / En nuestro propio nombre / — ¡latigazos!, ¡espadas! —. / En el nombre del Padre / — ¡sangre viva en las sienas! —. / En el nombre del Hijo / — ¡sangre viva en las sienas! —. / En el nombre del Aire / — ¡sangre viva en el aire! —... / En las sienas del nombre / — ¡sangre viva en el agua! —. / En las sienas del agua / — ¡agua viva en la sangre! —. / En la sangre del agua / — ¡agua viva en el agua! —. / En las sienas del alma / — ¡alma viva en el agua! —. / En el agua del alma / — ¡sangre viva en el alma! —... /*

Note-se que o poema X traz uma imagem refletida na água, na qual o poeta mergulha sua ferida obtendo sua regeneração — *un diminuto cristal*, no qual ele pode ver a morte e a proscricção — *bala o dardo* — que o circundam, atravessam-no, mas caem, por fim, num batismo que tem também o poder de exorcizar. São dois batismos: o primeiro, pela água, referindo-se a João Batista, e o segundo — *un lago he nacido* —, pela água como mistério, o mistério do Espírito Santo.

O poema XI, *Composición de lugar*, retoma o movimento conflituoso de ideias contrárias compõe a velha e nova cidade que o corpo, recém-nascido e batizado, passa a habitar.

XI
COMPOSICIÓN DE LUGAR

I
AHORA, en lo veloz lo lento: ahora
interno lo exterior, cayendo se alza
lo incierto, y va a cumplirse...
¡Ya empieza,
con fidelidad, sin piel, en un cuerpo 05
— sólo un mundo, acción total — a meterse
desde él mismo, en él llevado hacia él!
Calle de todos los días — el pan
nuestro —, deja el sol; cruza hacia el jardín
nunca sentido, de enfrente, que — en sombras 10
cautivo —, el centro de su comunión
le niega. ¡Lo incierto se encarna en fe!
¡Acto de vida, se ordena — después,
antes, luego — en mito y en ley de ahora!
<<Quizás>>, cuaja y descuaja sin nombre 15
sitio de llamada, espera de cruz,
de centro de cruz, de vértice al aire —...
(¡Revuelos! ¡Revuelos! ¡Revuelos!...)
— ¿Eh?
(Transparencias del jardín, tres palomas 20
— luz, más luz, más luz —, divierten lo incierto.)

Estamos en el agua: / ¡en el sueño del alma! / ¡en el alma del alma! / ¡en la carne del alma. PRADOS.
Op. cit., vol I, p. 385.

II

TRÉMULA calle — el pan nuestro, ciudad
del aire —, inaugura su piel sin tierra.
Especula — acción total, porvenir.
Seguro — con presentido, y lo alcanza.
<<Cuando>> — oquedad e inquieta fe — ya es «donde». 05
Mañana y ayer, saludan su abismo
— calle de todos los días, ahora
único mundo que llenan...
(¡Revuelos!
¡Revuelos! ¡Revuelos!...) 10
— ¿Eh?...
(Luz, más luz,
más luz — la tierra tres palomas —, vuelve.)

III

ACCIÓN total, sólo un mundo...
(El pan nuestro,
desde él mismo, en él llevado hacia él,
al cielo de ocaso lo incierto enseña.)
—¿Aire en cruz, centro a dos vértices? ¿Dónde? 05

IV

—¡YA NO hay sol! Ahora, el pan nuestro, es calle
de todas las noches. La ciudad, tierra.
Transparencias del jardín— una sombra,
en sombra, a sombra —, libran del jardín
su cuerpo. ¡Se pierde el jardín! Lo incierto 05
— luz, más luz, más luz — comulga en lo incierto:
interno exterior, llevado hacia él,
veloz se alza lento, y cruza ahora,
acto de vida que encarna en la fe.
—¡Ya ha sido! ¹⁸³ 10

Em quatro movimentos a cidade é redesenhada: *I Ahora — veloz y lento*, entendidos como pensamento e caminhar —, *II Trémula calle* — as ansiedades do caminho —, *III Acción total*, e *IV Ya no hay sol*. A maneira

¹⁸³ PRADOS. *Op. cit.*, pp. 348-349.

pela qual o poeta entra essa cidade e a percorre nos dá a dimensão de duas cidades: uma física e outra espiritual, numa releitura de *Un éxtasis de harta contemplación*¹⁸⁴, de San Juan de la Cruz. Emilio Prados busca comunhão com essa cidade de sombra e luz, tal qual as duas primeiras coplas do frade carmelita. Prados segue por essa cidade na qual a transcendência é dada pela vida cotidiana de andarilho como o pão de cada dia. Sua dúvida, mencionada no poema por meio das indagações “¿eh?”, “¿Dónde?”, é vivida como fé, a mesma que saúda abismos, *único mundo que llenan revuelos*. Entre o poema de San Juan e o de Prados parece-nos flagrante a diferença de fuidez dos versos, tanto pela disposição do poema no branco da página como pela sintaxe entrecortada de Prados com suas perguntas, indicando os diferentes modos com que cada poeta figura o estado do não saber.

A construção sacramental pradiana nos poemas de *Hora de nacer* invoca movimentos invertidos desses sacramentos, evidenciando uma eucaristia que prova a cidade, sua luz e sua sombra que a poesia vai dando ao poeta na incerteza da escuridão.

O segundo sacramento é a sua confirmação, também chamado de crisma. No entanto, o poeta parece adiar essa confirmação e passar ao sacramento seguinte, o da confissão e da eucaristia ao constatar que o ocaso do céu ensina o incerto. Assim, o jardim, que é o campo aberto de possibilidades para o corpo que nasceu, é um jardim também do incerto, pois as esperanças do passado não podem acompanhar esse renascimento e, no

¹⁸⁴ *Entréme donde no supe: / y quedéme no sabiendo, / toda ciencia trascendiendo. / Yo no supe dónde estaba, / pero, cuando allí me vi, / sin saber dónde me estaba, / grandes cosas entendí; / no diré lo que sentí, / que me quedé no sabiendo, / toda ciencia trascendiendo. // De paz y de piedad / era la ciencia perfecta, / en profunda soledad / entendida, vía recta; / era cosa tan secreta, / que me quedé balbuciendo, / toda ciencia trascendiendo.*

entanto, sua grande força é justamente essa: o incerto que comunga no incerto, o indefinível da vida numa indefinível fé. Mais uma vez é a referência à obra do poeta. *Hora de nacer* vai nos dando a dimensão de celebração de um culto, à medida que seus poemas se sucedem, na medida em que eles estão inscritos na pedra escrita como hóstia que se come e se comunga. O próprio ato de vida que encarna a fé é o escrever. Por isso a confirmação do seu batismo já está dada, desde o primeiro verso: *¡Ya ha sido!*

A correspondência alternada entre corpo e obra mostra seu jardim obscuro porque parte dele, a sombra com a qual nasceu, é a terra espanhola que ele leva no sangue. É o que vemos no início do poema *XII*, na descrição de parte desse corpo-obra-terra que nasceu.

XII

<p><i>AY, TIERRA, tierra: acaba en ti de entrar el agua; el agua, sí, debajo, arriba — no tiene lengua, estoy tejido, y tú, y aquí —: lejos y al otro lado, allí, acaba en ti de entrar — vueltas y vueltas — a ti, tierra redonda — puente a puente enhebrada y sin pie —, de sangre unida preferente herencia — vuelo sin fin — pequeña sangre, sangre de mujer el agua, subterránea en lo oscuro preñándose de luz — rayo silente —: acaba en ti de entrar — primero fue la gota de un deseo; después razón de un cuerpo enamorado de la vida en más precio, luego, fecunda, interna ley cumplida —, acaba en ti de entrar...</i></p>	<p>05</p> <p>10</p> <p>15</p>
<p><i>¡Ya vuelve! ¡Sube! ¡Punta de un tallo se inaugura! ¡Aquí! ¡Y aquí! ¡Y aquí! ¡Y aquí!: ¡formas de alegre!...</i></p>	
<p><i>Y en nostalgia te das, tierra redonda, que nunca has de cambiar tú, negligente. Sí: <<Junto al agua negra, olor de mar y jazmines...>> — allí formas de alegre —, me cuentas, cantas, vas durmiendo.</i></p>	<p>20</p> <p>25</p>

— Amor,
mi larguísima historia, calla. Calla
*amor: ¡nunca te hubiera conocido!*¹⁸⁵

No poema, o exílio é tratado como água subterrânea que se engendra em uma luz silente — a memória. Essa memória que o alcança — *enhebrada* — tem o duplo significado de ser alinhavada na confusão de um desejo incessante que dá voltas e voltas: em um tempo é sangue — sentimento —, noutro, razão. A distância nostálgica ressoa em um verso de Antonio Machado: «Junto al agua negra, olor de mar y jazmines»¹⁸⁶ e, ao citá-lo, Prados se detém sem pronunciar o terceiro verso do poema machadiano que é *Noche malagueña*, como se fosse um ato de impreciação. Prefere o silêncio a pronunciar o nome do lugar que não pode esquecer. O impedimento macula a eucaristia que deveria consagrar seu renascimento.

Se há algum arrependimento na lembrança involuntária de Málaga, o poeta transforma em dúvida sua vontade e quase certeza de ter renascido, como demonstra o poema XV em que trata seu passado como uma flor vivida em graça e pergunta a esse passado, agora sombra, e ao presente: afinal, nascemos ou não?

XV

— AVANZA, avanza... — Yo avanzo...
Yo estoy. ¡Bajo! En ti me meto,
flor, más flor, más flor: ¡mi llama!

¹⁸⁵ PRADOS. *Op. cit.*, p. 350.

¹⁸⁶ *CANCIONES*. I – Junto a la sierra florida, / bulle el ancho mar. / El panal de mis abejas / tiene granitos de sal. II. Junto al agua negra. / Olor de mar y jazmines. / Noche malagueña. III – La primavera ha venido. / Nadie sabe como ha sido. IV – La primavera ha venido. / ¡Aleluyas blancas / de los zarzales floridos! V – ¡Luna llena, luna llena, / tan oronda, tan redonda / en esta noche serena / de marzo, panal de luz / que labran blancas abejas! VI – Noche castellana; la canción se dice, / o, major, se calla. / Cuando duerman todos, / saldré a la ventana.

<i>Diminuta flor que fuiste</i>	05
<i>cuando al avanzar bajé:</i>	
<i>total flor sin dimensiones</i>	
<i>ahora — unidad de calor —</i>	
<i>roja, me vas encendiendo</i>	
<i>en ti, y enciendes un mundo</i>	10
<i>sin relación de corola</i>	
<i>— sin forma tuya —, en acción.</i>	
<i>Y avanzo, acabo el pistilo</i>	
<i>y te unifico «¡Ay, amor!»</i>	
<i>Ay, amor, en tu regazo</i>	15
<i>— «¡Ay, amor!» —: rindo el sentido.</i>	
<i>Duerme flor, más flor, más flor.</i>	
<i>Duerme sin sueño. ¡No salgas!</i>	
<i>Nuestra unión no acaba. Escucha...</i>	
<i>En mañana mira, mira...</i>	20
<i>Ya el aire está modelando</i>	
<i>la luz, y pesando el hueco</i>	
<i>de los dos, ya concebidos</i>	
<i>en flor de un ser que ya somos:</i>	
<i>¡avanza! ¡avanza!...</i>	25
<i>— Yo avanzo...</i>	
<i>Yo estoy. ¡Bajo! ¡En ti me quedo,</i>	
<i>flor, más flor, más flor!: ¡vivimos</i>	
<i>gracia en gracia!...</i>	
<i>¿Al fin nacemos?</i>	30

Pergunta-se, ainda, a quem pertencem a lembrança e o esquecimento, se a ele ou se a própria terra. A lembrança, nesse caso, não seria de Málaga, mas a lembrança da morte. Desse modo, prossegue no poema XVI, com a ideia de que o começo de agora representa o fim. Renascer não foi mais do que uma entre tantas outras máscaras da morte. Renascer só é possível à obra que se ergue sobre o poeta, sobre sua vida que se acaba. No último verso do poema XVI, ao citar um poema de López Velarte¹⁸⁷, poeta da Revolução Mexicana, reitera essa ideia: *Oigo lo que se fue, lo que aún no toco*. A lembrança, mais uma vez, é tratada como sombra, como se toda memória fosse fantasma. O que se foi é convertido no ainda

¹⁸⁷ LA SUAVE PÁTRIA. Trueno del temporal: oigo en tus quejas / Crujir los esqueletos en parejas; / Oigo lo que se fue, lo que aún no toco, / Y la hora actual con su vientre de coco, / Y oigo en el brinco de tu ida y venida, / Oh trueno, la ruleta de mi vida. Ramón López Velarde (1888-1921).

não tocado; o que se foi precisa conhecer a outra terra, a que enterra e sepulta.

Qualquer ligação que possa haver entre terra, memória e a realidade é formalmente incorporado como um sonho com suas imagens destroçadas que se atropelam num tempo quase inapreensível. No entanto, são formas que correspondem à visão conceitual do poeta sobre terra, memória e realidade. A memória é realidade, ou fragmentos do que a realidade foi, por isso Prados parece sempre intercalar essas noções com imagens oníricas, pedaços e vestígios, por pedras a serem escritas. Desse modo, sonhos e memória, em *La piedra escrita*, estão no embate entre a linguagem e a voz subjetiva do poeta, como bem observa Francisco Chica:

*En permanente lucha con su voz objetiva, el lenguaje se independiza progresivamente de cualquier referente para convertirse en protagonista de un texto espectral y autónomo, que ha roto con la hilazón lógica de la escritura. El sueño, en efecto, es ya el único protagonista de un texto que se encarna en la voz de la naturaliza, y que trata de liberarse definitivamente del discurso lineal que quiere imponerle la palabra poética. En cualquier caso estamos ante una escritura que, en su vertiginoso juego de connotaciones psíquicas, rehuye la solidificación del significado, y que, como un lienzo de pintor o en una partitura musical, no permite ya que el lector proyecte sobre ella una idea de sentido único o concreto.*¹⁸⁸

Hora de nacer, seguindo um itinerário de sacramentos alternados, toma como unção o amor pátrio filial cantado no poema XVIII. Nele, uma palavra — que é o centro de uma entrega, a pedra escrita — é assimilada como um olho e, enquanto essa palavra-olho, a palavra do poeta (campo diminuto), repousar sobre a terra — sobre o papel —, será sempre fértil para

¹⁸⁸ CHICA. *Op. cit.*, p. 237.

a cultura espanhola (*campo inmenso*), toda vez que a palavra dos ausentes como a do próprio poeta puder ecoar. Essa relação de ecos está respaldada também na citação do verso cervantino com a qual o poema é arrematado.

A menção ao verso de Cervantes *Libre nací y en libertad me fundo* foi extraída do soneto *Quién dejará, del verde prado umbroso*¹⁸⁹, do livro VI da novela pastoril *La Galatea*. Nesta, o pastor Galercio é encontrado desfalecido e ensopado à beira de um rio, sendo acudido por Elicio e Artidoro que, enquanto o ajudam, notam cair do bolso do jovem pastor um papel molhado em que estavam escritos alguns versos, papel que é colocado sobre a pedra para que se seque ao sol. Elicio pergunta-se, então, qual seria o motivo que levara o jovem Galercio àquela situação. A irmã de Galercio, Maurisa, responde: “Alzad los ojos, pastores, y veréis quien es la ocasión que al desgraciado de mi hermano en tan extraños y desesperados puntos ha puesto.” Maurisa referia-se a Gelasia¹⁹⁰, amor não correspondido de seu

¹⁸⁹ *¿Quién dejará, del verde prado umbroso, / las frescas yerbas y las frescas fuentes? / ¿Quién, de seguir con pasos diligentes / la suelta liebre o jabalí cerdoso? // ¿Quién, con el son amigo y sonoro, / no detendrá las aves inocentes? / ¿Quién, en las horas de la siesta, ardientes, / no buscará en las selvas el reposo, // por seguir los incendios, los temores, / los celos, iras, rabias, muertes, penas / del falso amor que tanto aflige al mundo? // Del campo son y han sido mis amores, / rosas son y jazmines mis cadenas, / libre nací, y en libertad me fundo.*

¹⁹⁰ Por lo que Maurisa dijo, alzaron los pastores los ojos, y vieron encima de una pendiente roca, que sobre el río caía, una gallarda y dispuesta pastora, sentada sobre la misma peña, mirando con risueño semblante todo lo que los pastores hacían. La cual fue luego de todos conocida por la cruel Gelasia. Aquella desnamorada, aquella desconocida, siguió Maurisa, es, señores, la enemiga mortal deste desventurado hermano mio, el cual, como ya todas estas riberas saben, y vosotros no ignorais, la ama, la quiere y la adora; y en cambio de los continuos servicios que siempre e ha hecho, y de alas lágrimas que por ella ha derramado, esta mañana con el mas esquivo y desamorado desden que jamás en la crueldad pudiera hallarse, le mandó que de su presencia se partiese, y que agora ni nunca a ella tornase; y quiso tan de veras mi hermano obedecerla, que procuraba quitarse la vida, por escusar la ocasion de nunca traspasar su mandamiento; y sip or dicha estos pastores tan presto no llegaran, llegado fuera ya el fin de mi alegría y el de los días de mi lastimado hermano. En admiración puso lo que Maurisa dijo a todos los que la escucharon, y mas admirados quedaron, cuando vieron que la cruel Gelasia, sin moverse del lugar donde estaba, y sin hacer cuenta de toda aquella compañía que los ojos en ella tenía puestos, con un extraño donaire y desdeñoso brio sacó un pequeño rabel de su zurron, y parándose a temple muy despacio, a cabo de poco rato, y con voz en extreme Buena, comenzó a cantar de esta manera. (e

irmão. Gelasia, tida como cruel por sua indiferença, é apontada como responsável pelas lágrimas do jovem pastor inconsolável, pois ela o teria repellido dizendo que ele nunca mais deveria se aproximar dela. Galercio, na sua desilusão, tenta o suicídio, mas é salvo a tempo pelos pastores Elicio e Artidoro.

A alusão de Prados a esse episódio de *La Galatea* invoca a crueldade e a indiferença da amada Gelasia e associa-a a Espanha, agora sob o jugo franquista de crueldade e indiferença em relação aos “pastores” que, como ele, não podem esquecer o *verde prado umbroso e las frescas yerbas y las frescas fuentes* nascidas, tal qual o poeta, em liberdade. Emilio Prados também aponta nessa relação que o poeta não é alguém desassistido, pois a herança cultural é um patrimônio pessoal.

A poesia de Emilio Prados, sobretudo a desse período da década de 1950, parece exigir um comentário de decifração que à primeira vista pode esbarrar na tautologia. No entanto, desentranhar sua contradição proposital é justamente o jogo proposto pelo que vai escrito numa pedra em que está não apenas o que o poeta escreveu, mas também o que o tempo nela gravou. O excesso de diálogos e de informações contrapostas constantemente figuram a trajetória do poeta e de sua perspectiva como séries de fragmentos para que a leitura de seus versos seja de pedra a pedra. O poeta de *Hora de nacer*, já superado o lamento do desterro, faz-se herança por meio de ruínas, mas ruínas sacramentadas. É por essa razão que, quando nos referimos aos sacramentos com os quais Emilio Prados trabalha ao ordenar os poemas de

declama o soneto citado por Prados no poema XVIII). *La Galatea*. Obras de Cervantes. Imprenta de Gaspar y Roig Editores: Madrid, 1866. Pp. 122-123.

Hora de nacer, reconhecemos noções de um viver místico que, assim como os sete sacramentos¹⁹¹ correspondem aos sete livros que compõem *La piedra escrita: Hora de nacer, Jardín en medio, Torre de señales, Cambios de estado, El cielo sin reposo, Formación del paisaje e La ciudad abierta*.

Hora de nacer é o único livro de *LPE* em que os sete sacramentos estão todos presentes, ainda que o do batismo seja predominante. Os demais estão distribuídos numa ordem inversa justamente para caracterizar a condição atípica do poeta: proscrito, exilado e em uma geografia em suspensão. Por isso, os sacramentos de que carece só são possíveis numa outra ordem, tendo por base uma exigência humanista de comunhão que não pode ser conferida por uma *fides* que confia sem reflexão, mas por uma mística que ao mesmo tempo invoca San Juan de la Cruz, Apocalipse, Bhagavad Gita, Heráclito, Platão, Pré-socráticos, filosofia alemã e teoria teosófica, e incorpora a “heresia” de uma constante dúvida existencialista, na qual se digladiam fé, religião, socialismo, filosofia e poesia.¹⁹²

¹⁹¹ O batismo, a confirmação desse batismo, também chamado de crisma, a eucaristia, a reconciliação, também chamada de penitência, a unção dos enfermos, as ordens sagradas — aquelas que conferem ao fiel o exercício de funções eclesiais como o episcopado, o presbitério e o diaconato —, e, por fim, o sacramento do matrimônio.

¹⁹² Aqui retomamos a menção sobre a simbologia das Sete Igrejas apocalípticas citada anteriormente. Elas tratam dos sete estados de consciência como um processo iniciático para a assimilação de uma revelação. É um tema muito tratado pelos estudos teosóficos, textos dos quais Prados se ocupou nos últimos anos. A esse propósito, e tratando da biblioteca do poeta, que pesquisou no México, Francisco Chica (CHICA. *Op. cit.*, p. 496) localiza desde livros sobre a história do budismo até estudos sobre teosofia. No capítulo de sua tese *La biblioteca de Emilio Prados en México*, podemos ver que a relação de livros inclui todos os *Diálogos* de Platão, *Obras Completas* de Nietzsche, Plotino, vários tomos sobre história das religiões, Santo Agostinho, Tomás de Aquino e outras tantas obras cuja leitura só fizeram aumentar as relações de ideias e conceitos com os quais, além da experiência, o poeta encaminhou seu pensamento e construiu sua poesia, sobretudo depois do exílio. Por essa razão, e sobretudo pelos poemas de *LPE*, acreditamos que o discurso de Emilio Prados tenha sua fonte na leitura do discurso teosófico sobre o Apocalipse, incorporando, ainda, elementos do orientalismo tradicional presentes no Bhagavad Gita.

O caminho rumo à construção dos sacramentos traçado por Prados em *LPE* é a representação de um diálogo com o divino como se ao poeta fossem dados os poemas-revelações, essa poesia que procura sacralizar primeiramente com o batismo que é pai de todos os demais sacramentos: é o prêmio que ganhou, a pedra branca na qual a poesia escreveu seu nome. A condição do poeta agora é de completude, de perfeição, de morte.

Se a poesia de Emilio Prados está povoada por elementos fundantes da vida — terra, fogo, água e ar — deve-se à sua geografia primeira de Málaga, onde o jovem biólogo, num convívio intenso, interrogava a natureza. A maturidade, entretanto, e sua inclinação ao místico e religioso, foi ampliada pelas leituras que aprofundaram seu olhar tripartido para o apreensível e inapreensível da vida e do mundo, na busca de uma Consciência Vital. Vejamos, por exemplo, como são “pradianos” os versos 4, 5 e 6 do *Canto VII* do *Bhagavad Gita*:

4 – Terra, água, fogo, ar e éter, vida, intelecto e espírito — tudo isto são revelações do meu ser.

5 – Tudo isto são aspectos finitos da minha infinita Realidade; mas nada disto é minha Essência Cósmica, que é a Consciência Vital pela qual todo esse Universo visível é sustentado.

6 – Tudo aquilo são córregos dos mundos das existências — eu, porém, sou a essência de tudo quanto existe; eu sou o princípio dos mundos e sou o seu fim.¹⁹³

A identificação de Prados com a integração que o homem deve perceber de si nos elementos do mundo, ideia que percorre e conduz *Hora de nacer*, é a indicação do poeta de que a experiência da poesia deve ser

¹⁹³ BHAGAVAD GITA. *Sublime Canção. Sabedoria da visão espiritual*. Trad. Huberto Rohden. Livraria Freitas Bastos: Rio de Janeiro, 1963, p. 48.

entendida também como uma experiência mística, a mesma que o faz perceber vida-morte-renascimento: a consciência como nome gravado na pedra e sua obra como vibração dessa sensação e desse conhecimento. Trata-se da *Integração na suprema divindade* referida no capítulo de mesmo nome, do Bhagavad Gita:

9 – Em mim, o Onisciente, o Eterno, que governa todos os estados de consciência, que tudo preserva, embora mais imponderável do que os imponderáveis; eu, o auto-lúcido como o sol, transcendente a todas as limitações da dualidade.

10 – Esse homem alcançou a vida verdadeira, imortal na própria morte; porquanto o seu espírito derrotou a morte; esse homem ingressa em mim, em minha paz.

11- É ali que se consuma a grande obra, no meu céu, repouso dos sábios. Atingir esse estado é perfeição, é a meta de todo o conhecer e o destino de todo amor.¹⁹⁴

É uma ideia que parte também do entendimento de que a travessia da vida se dá entre os Vedas Sat e Asat (usados no Rig Veda¹⁹⁵ — *A consciência é Brahman*); o primeiro simbolizando a luz, a água e o calor; o segundo representando a escuridão e a noite. São também elementos para designar mundo visível e invisível, ou o pensamento do que se vê e o imaginado e, por extensão, numa terceira acepção, o alto e o baixo, ou o mundo superior e inferior:

4 – Por mim se expandiu o panorama do cosmos — mas nem para todos sou manifesto. Por meu poder se plasmaram as coisas, e estão em mim, eu, que eternamente fui e sou.

5 – Mas elas não residem no meu Supremo Ser — interroga o teu íntimo Eu para saberes o que significa esse mistério! O meu espírito cria tudo que quer — e, no entanto, eu sou sempre livre de tudo.

¹⁹⁴ BHAGAVAD GITA. *Op. cit.*, p. 53.

¹⁹⁵ VAITHILINGAM NIRMALA SEKHAR, Lalitha. *Vedic chants. The journey within. Vedas – An Introduction. Vedas – uma jornada interior. Introdução*. Edição brasileira por: Fundação Bhagavan Sri Sathya Sai Baba do Brasil: Rio de Janeiro, 2010, p. 29.

6 – *assim como os ventos se movem livremente no espaço, e o espaço é eternamente imóvel, assim se movem os mundos rumo à luz — mas eu não sou esses mundos que se movem.*

7 – *Toda vez que o ciclo de uma era cósmica termina, retorna a Natureza à sua origem; e, quando o meu poder emite o verbo criador, reinicia-se o curso dos fenômenos do mundo.*

8 – *Pela força interna do meu Ser sempre de novo me revelo ao mundo objetivo; por seu querer se desdobra a Natureza e novas formas entram na existência.*

9 – *Por nenhuma das minhas obras estou limitado; desejo algum ou fato algum me prendem. Sem cessar produz o meu espírito os mundos, mas eu repouso eternamente em mim mesmo.*

10 – *O meu espírito é a lei, que todas as coisas faz existir e não-existir; é o meu espírito que tudo produz na Natureza, e é esta a razão por que o mundo evolve.*¹⁹⁶

O Bhagavad Gita também é um livro de revelação alcançada por meio do diálogo, mais precisamente em que Sanjaya narra o diálogo do príncipe Arjuna com Krishna.¹⁹⁷ O diálogo como gênero sugere um caminho de aprendizado cujo exemplo mais significativo na cultura ocidental está na obra platônica, toda ela organizada em diálogos. Mas essa é uma forma difundida há muito mais tempo já no Oriente. Ela implica numa relação, talvez não mais harmoniosa, mas sem dúvida mais cúmplice com o meio em que se vive, com a natureza, tanto por sua proximidade quanto por inexorável consciência de dependência. Desse modo, as narrativas judaicas, cristãs, árabes, ou mesmo as narrativas budistas, hinduístas ou as que formaram o pensamento do mundo oriental de uma forma ampla, foram todas erigidas formalmente através do diálogo e da citação a um conhecimento oral transmitido de geração em geração. O que Prados investiga em profundidade na sua última década de vida tem fortes raízes nesses diálogos arcaicos de pensamento mítico-religioso-filosófico, sobretudo de tradição hinduísta e budista. A

¹⁹⁶ BHAGAVAD GITA. *Op. cit.*, pp. 56-57.

¹⁹⁷ BHAGAVAD GITA. *Op. cit.*, p. 101.

consequência desse mergulho em tempos pretéritos do pensamento leva-o a identificar-se com a ideia de dissolução de um Eu que é o resultante de uma integração num todo que não faz, por exemplo, diferenciação entre os consagrados reinos mineral, vegetal, animal e humano — ou hominal —, mas os entende como uma só manifestação da vida. A essa “desfeita” de si, o crítico Francisco Chica chama de desidentificação:

*El proceso de des-identificación que culmina con sus últimos libros responde a la inestabilidad en que se desenvuelve el pensamiento budista, en que no es posible hablar de sujeto tal como se entiende en la tradición occidental. El yo, disuelto en el incesante devenir de la realidad, es un puro sucederse. Lo que importa en último término, y esta es la impresión que tiene el lector de Prados, es permanecer en contacto con los ritmos de la naturaleza, expresados en la emoción que despiertan las personas y las cosas. Detenida en este momento en que hace dialogar a dos tradiciones, la síntesis final que lleva a cabo su poesía parece anunciar formas de pensamiento menos impositivas, otra manera de percibir las relaciones del hombre con el universo.*¹⁹⁸

As leituras que realizamos para localizar algumas fontes do pensamento pradiano que expomos ao longo da nossa análise foram elucidativas para compreender a hermenêutica cada vez mais autorreferente na obra de Emilio Prados após o período do exílio. Os textos de que se serve o poeta na construção poética ampliam a perder de vista seu universo criativo que, ao lado de suas crenças, traduz, em parte, sua gradativa reclusão num progressivo hermetismo. No entanto, parece-nos que qualquer tentativa para ler sua obra desse período, sobretudo a década de 1950 em diante, precisa passar por um entendimento da cultura mística ocidental e oriental. As leituras de Prados acabam se convertendo numa prática artística que por

¹⁹⁸ CHICA. *Op. cit.*, p. 461.

vezes embaralha o fazer e o sentir ou o crer e o criar. Desse modo, sua obra permite uma leitura que aponta, necessariamente para alguns caminhos. Aquele que vimos tratando até aqui é o do fazer poético como revelação ou ainda, como o fazer que reúne a totalidade do ser e do conhecimento. Emilio Prados possui vocação poética na mesma medida em que possui vocação filosófica, e por sua visão mística-religiosa da existência nos oferece uma poesia que é contraditoriamente fervorosa e existencialista. O Prados místico crê num projeto de imolação pessoal; o Prados existencialista, na potência dos desejos (*rojo sangre*) que guiam suas intuições frente à própria escrita. O compromisso com ambas poderia significar uma divisão; no entanto, vemos que produziu uma poesia ironicamente inóspita, tal qual sua biografia.

O poema XIX, último de *Hora de nacer*, saúda duas montanhas com *sus nieves perpetuas*, unindo seus *valores*. A menção à montanha é a culminação da recorrência com que a palavra *cume* aparece ao longo dos poemas. A montanha, portanto, traz uma simbologia extensa e arraigada sobretudo no pensamento religioso. Praticamente todas as culturas mantêm cultos de adoração aos seus montes e cumes, sendo estes as moradas de deuses e divindades ou de acontecimentos fundantes de mitos e histórias religiosas. Basta pensar no Olimpo grego como a morada de Zeus, o Gólgota em que Adão é enterrado e Cristo é crucificado, o monte Sinai onde Moisés recebe o Pentateuco, o monte Ararat que trata da narrativa da arca de Noé, o monte Moriá onde Abraão leva Isaac para sacrificá-lo, a revelação que Maomé recebeu no monte Hira ou o monte Kailas, sagrado para os tibetanos e budistas etc. Nesse sentido, a montanha representa a altura, a luz. É

também um movimento de ascensão: subir a montanha para alcançar um grande conhecimento, uma graça ou uma revelação. É possivelmente o maior símbolo de monumento que une terra e céu, representando a junção dos dois mundos: o mundano-sagrado e a vida-morte. Aqui, no poema XIX, é um símbolo que aparece duplicado. São, portanto, duas grandezas, duas revelações, dois triunfos. Suas neves são o depósito do tempo. Essa montanha pradiana celebra uma permanência, mais uma vez contraditória, ao iluminar e “eliminar” o tempo que se transforma em mais tempo na evocação poética. A consciência que alcançou por meio da obra alcançada. ¡*Vivan!*!, diz o poeta, celebrando sua hierofania, também dupla; aquele que recebeu a revelação e que agora a devolve como pedra escrita: seu nome que é um pedaço do Nome.

La piedra escrita tem a dimensão de um livro religioso, místico e filosófico, mas é, sobretudo, o cumprimento do que dispõe a própria epígrafe de Hölderlin no início do livro: o trabalho de quem sondou o mais profundo, buscando na raiz as ausências da superfície. O arremate da formação do poeta, a releitura de sua experiência exilada e o emprego de uma linguagem radical em toda sua obra revestem *Hora de nacer* do caráter de ser porta de entrada de *LPE*. É, a um só tempo, por sua edificação de pensamentos contrários — *lucha sin cuerpo* — pia batismal e inscrição tumular: profecia e herança sacramentadas.

2.2. DUAS PROFECIAS: «CANTO DE FRONTERA» E *UN GALLO CANTA EN LA CIUDAD*

Entre o meu amado em seu jardim e coma os seus frutos saborosos! Diz o versículo 16 do capítulo 4 de *Cântico dos Cânticos*.¹⁹⁹ Nele, a presença do jardim percorre uma simbologia durante todos os cânticos, aprofundando-se cada vez mais numa constante metamorfose, fazendo, por fim, um desenho de si próprio no qual podemos vê-lo como vinha e lugar onde habitam os que se consagram pelo amor. É exatamente desse jardim de *Cântico dos Cânticos* que Emilio Prados — um náufrago de jardim internalizado — se apodera para guiarnos, também metamorfoseando-se, em seu *Jardín en medio*, segundo livro de *LPE*. No poema de abertura de *Jardín en medio* podemos ler:

¹⁹⁹ BS. *Op. cit.*, p. 876.

*JARDÍN náufrago converge
sin ser jardín con él mismo:
mar sin dimensión lo envuelve.*

*Máximo mar diminuto
— concéntrico mar de espejos
paralelos —, a él oculto...* 05

*Mar de su jardín dejado
— hundido en él —, a él separa
— interno, externo —, lejano.*

Cardinal de lo infinito 10
*— suspenso jardín —, por ser
blanco y fiel de un jardín vivo...*

*Vivo jardín — en la ruta
de ser jardín — a él penetra
su equilibrio a cuatro puntas...* 15

*Y en él lo deja disuelto
en su mar: jardín unido
el jardín, jardín sin serlo.*

*Centrando está su apariencia
la unidad que, sin reposo* 20
cierto, nos da su materia...

*Y habla un estanque: «¿Quién mira?...
Agua en la yerba una flor
arde: ¿es que un jardín principia?...»*

Fragmentos de luz arraigan 25
*en la soledad. Los olmos
se encienden, mueven sus ramas.*

*Caen sombras; las une el sol
sobre la tierra, va alzando
un jardín en nuevo ardor.* 30

*— ¿Jardín?...
— Sí; jardín de en medio:
virgen jardín de sí mismo,
jardín de universo entero.*

— ¿Ya está el jardín en su fruta 35
*madura — en la cruz colgado —,
varado entre cuatro rutas?*

— No: máximo — diminuto
infinito —, a ser jardín
zarpó el jardín en su rumbo. 40

— ¿Afuera? ¿Adentro? ¿A la izquierda?
¿A la derecha?...
— Al jardín
que en él náufrago navega.

(La unidad se entrega oculta: 45
el jardín — jardín tan cierto —
está en el jardín que cruza.)²⁰⁰

O poema apresenta um jardim vivido e real, mas que agora é diminuto porque naufragado na memória que o reconstrói como *cardinal de lo infinito* com sua miríade de pedaços-luz de coisas enraizadas. Esses fragmentos de luz são capazes de reconstruí-lo com as estações e estas fazem refletir o próprio tempo. É um tempo todo de confissão, é o livro que corresponde ao sacramento da reconciliação — *El jardín se disuelve en el jardín* — e seu estranho fruto é o próprio poeta, pois ele é fruto de jardim morto, mas como fruto pode fazê-lo renascer. Esse pensamento engendra outros diálogos, como, por exemplo, com as meditações, principalmente o poema VI, *Meditación segunda*²⁰¹ com a *Segunda Meditação*²⁰² de Descartes

²⁰⁰ PRADOS. *Op. cit.*, vol. II, p. 363.

²⁰¹ VI - MEDITACIÓN SEGUNDA. (En el alba). ¡PREVISIÓN de la noche! El despertado / fin de la sombra vence: es armonía. / El costal negro, abandonado, roto, / del reciente gozar del sueño, bulle / — aún es calor de labios personales —, / sobre el lecho, arrabal en que amanece. / El movimiento del nacer no duda, / está logrado — no separa el hilo / del lugar en sus fuentes —: se levanta, / no a penetrar, no a rebuscar lo hundido / que lo deja en poder de lo que llega; / no a reparar lo que será olvidado. / Desnuda paz presente es la mañana / y en un nuevo gozar externo fluye. / ¡Previsión de la sangre! El despertado / fin de la sombra vence: el mundo es vida. Prados. *Op. cit.*, Vol. II, p. 371.

²⁰² Mas o que sou eu, então? Uma coisa que pensa. Que é uma coisa que pensa? É uma coisa que duvida, que concebe, que afirma, que nega, que quer, que não quer, que imagina também e que sente. [...] Por fim, sou o mesmo que sente, ou seja, que recebe e conhece as coisas como pelos órgãos dos sentidos, visto que, de fato, vejo a luz, ouço o ruído, sinto o calor. Poderão, porém, dizer-me que essas aparências são falsas e que eu durmo. Que assim seja; contudo, ao menos, é bastante certo que me parece que vejo, que ouço e que me aqueço; e é propriamente aquilo que em mim se chama sentir, e isto, tomado assim precisamente, nada é a não ser pensar. [...] Por fim, eis que cheguei

em que o pensamento é dado como um espírito, ou melhor, a prova da existência de um espírito. A consideração de Prados sobre a noite é confirmada no sangue, vale dizer, no sentir. Ambos, filósofo e poeta, analisam e se perguntam o que pode ser o que existe e concluem que é o pensamento. Na poesia de Prados o pensamento encarna-se no homem e atende pelo nome de despertado, *El despertado*. Desse modo, há uma correspondência de pensamento e jardim como de homem e espírito. O jardim tratado no poema de abertura é figura e símbolo que conduzirá todo *Jardín en medio*, pois trata do cultivo do amor como memória.

É com um outro diálogo, entretanto, que entendemos a metamorfose mais significativa desse jardim pradiano. Trata-se de *Al gran cero*, poema de Antonio Machado:

*Cuando el Ser que se es hizo la nada
y reposó, que bien lo merecía,
ya tuvo el día noche, y compañía
tuvo el hombre en la ausencia de la amada.*

*Fiat umbral Brotó el pensar humano.
y el huevo universal alzó, vacío,
ya sin color, dessubstanciado y frío,
lleno de niebla ingrátida, en su mano.*

*Toma el cero integral, la hueca esfera,
que has de mirar, si lo has de ver, erguido.
Hoy que es espalda el lomo de tu fiera,*

*y es el milagro del no ser cumplido,
brinda, poeta, un canto de frontera
a la muerte, al silencio y al olvido.*

aonde queria; porque, por ser coisa atualmente conhecida por mim que só concebemos os corpos por intermédio da capacidade de entender que há em nós e não por intermédio da imaginação nem dos sentidos, e que não os conhecemos pelo fato de os ver ou de tocá-los, mas apenas por concebê-los por meio do pensamento, reconheço com clareza que nada existe que me seja mais fácil conhecer do que meu espírito. Descartes. *Meditações*. Col. Os pensadores. Trad. Enrico Corvisieri. Nova cultural: São Paulo, 2003, pp. 262-268.

O poema machadiano é invocado como título do poema VII de *Jardín en medio*, «*Canto de frontera*», e traz logo no primeiro verso três grandes perguntas: Esquecimento? Silêncio? Morte?

VII

«CANTO DE FRONTERA»

¿OLVIDO?, ¿silencio?, ¿muerte?...
Costal de la vida adentro
lleva la vida que vuelve.

¿Jardín de en medio? ¿Jardines
del otro, del tuyo, el mío?... 05
Jardín del jardín que vive.

(Muerte, silencio y olvido...
¿Qué tres presencias ausentes
mantienen el jardín vivo!)

Essas três perguntas iniciais estão presentes desde o primeiro poema de *Jardín en medio*: um naufrago redivivo, duas meditações, as estações do ano como reiteração de uma mesma pergunta e um canto fronteiriço compondo o centro desse jardim amplo e diminuto. É amplo porque é espanhol de duas margens; é diminuto porque é o poeta quem cuida desse jardim. Emilio Prados o organiza como uma ponte em suspensão e sua poesia está no centro, daí o *Jardín en medio*.

Como podemos verificar, a simbologia do jardim é muito extensa. A primeira delas é a da intimidade, de algo que se cuida, desejando que floresça e frutifique. Temos, também, o jardim como o espaço reservado da casa cuja porta põe limite ao ilimitado numa referência clara ao indivíduo

humano e sua capacidade de sonhar. O jardim, se bem cuidado, responde com generosidade, por meio da beleza, subjacente também à ação do homem de colher seus frutos merecidos. Existe uma clara referência ao tempo de reflexão, sugerido na contemplação do jardim com seus silêncios, e estes, por sua vez, entendidos como aprendizados e comunhão de seres que esvaziam toda falta de sentido que nos dá a ausência desse jardim.

Desse modo, é possível pensar em jardim como o próprio sonho e, como tal, o mais idealizado lugar onde qualquer desventura ou amargor podem ser curados. O jardim, ainda por esse prisma, pode ser visto como ambiente do desvelo amoroso e erótico, seja como imperativo da natureza para a realização do amor, ou como lugar protegido, ou como testemunha da passagem das estações. Enfim, seja um lugar de descanso, de sonho, de reflexão, de amor, de proteção, o jardim traz o símbolo do anseio pelo paraíso sempre idealizado mas jamais alcançado. Desse modo, é o lugar onde se procura o perdido; um lugar de interrogações e de silêncios que tentam desvendar o presente. É lugar do prazer de reconhecimento e de reconciliação do homem com o seu meio.²⁰³

É com essa amplitude conceitual e simbólica da figura do jardim que o poeta canta/colhe uma profecia de tempo e de história, fronteiras por excelência, para entender uma condição particular e comum a ele e ao poeta Antonio Machado: no jardim eucarístico em que o poeta colherá tantas memórias e saberes, ele colhe a morte de Machado como imolação profética da história. E nesse mesmo jardim em que sua escrita se desenvolve, ele

²⁰³ Esse entendimento é semelhante ao poema *Flor que vuelve*, de Juan Ramón Jiménez: *Y se mece la flor, con el olor / más rico que la carne, / olor que se entra por el ser y llega al fin / de su sínfin, y allí se pierde, / haciéndonos jardín.*

planta um diálogo com sua própria morte que se avizinha, a qual é oferecida como tributo à continuidade do jardim.

A fronteira, entretanto, por sua natureza dúbia na qual uma linha demarcatória inscreve a existência de um lugar-limite, é o último lugar e o primeiro lugar; lugar de chegada e lugar de partida, terra de dupla nacionalidade e terra de nacionalidade nenhuma, lugar de dois tempos que se anulam; a fronteira como a medida do próprio verso, espaço maior da reflexão: lugar onde habita a poesia. A eucaristia de Emilio Prados, aqui, pula um sacramento e confessa Machado como se lhe desse a extrema-unção. É um argumento profundamente religioso que ordena o pensamento do poeta: a memória que lhe trouxe a poesia de Machado, veio em forma de profecia para que nela o poeta pudesse ler seu destino de homem de fronteira, condição com a qual se reconcilia para manter o jardim vivo.

Tendo ouvido o “canto profético” de Machado, Prados constrói seu próprio canto de reconciliação com a memória de uma morte antecipada que o alcançará no exílio, e dialoga com dois episódios bíblicos: a *Confessio Petri* (Confissão de Pedro)²⁰⁴ e a negação de Pedro. Trata-se do poema *III, Un gallo canta en la ciudad*, de *Cambios de estado*, livro que corresponde ao sacramento da Ordem.

III

UN GALLO CANTA EN LA CIUDAD

TOCA esta voz. No; no precises. Toca
con los ojos, el dedo, o la saliva,
lo que el sonido está llenando y siembra:
¡este aroma de campo desterrado!
¿Donde?: tal vez un día sepas dónde

05

²⁰⁴ BS. *Op. cit.*, Mateus 16: 13-20, p. 1261; Marcos 8: 27-30, p. 1293; Lucas 9: 18-20, pp. 1324-1325.

*— sin tú saberlo —, y corporal descanso
 lo que esta voz despierta y te levanta
 como nostalgia en tierra incomprensida
 te dé, si tú la tocas hoy; si en ella
 vives entero — mueres en ti —: ¡naces! 10
 Igual que la voz tuya, desvelada
 también de ti, sin apariencia, surge
 — deja la sombra atrás — y te da entero
 donde tu voz es fuente, es río, es mar,
 agua que duerme, muerte que levanta 15
 — jamás resurrección —, vida continua:
 sin apariencias que antecedan, surge
 — ánima, encarnación y escala al viento —,
 revelada y total voz hacia el alba
 siempre esta voz — los golpes de su herencia, 20
 historia más lejana en sus principios
 que tu historia —: pulsada luz del tiempo.
 Sólo una fuerza mueve a lo que canta;
 sólo una voz es canto sobre el mundo,
 y sólo un pensamiento deja, unido 25
 — cante quien cante —, a su invisible passo.*

*Toca esta voz. Mira en tu voz oculta.
 Toca. No; no precises. Mira, mira
 — no son tus ojos los que miran —: ¿ves?...
 ¡Crucificada luz canta la aurora! ²⁰⁵ 30*

Alternando as noções de ficção e história por meio de um relato bíblico reelaborado e transposto ao seu presente, Emilio Prados escreve o poema no qual a história é vista também como traição.

Tema caro aos exilados, a perda da geografia pátria representa um processo longo e doloroso de ser estrangeiro involuntário que enfrentaria a terrível morte do esquecimento, de silêncio que o tempo se encarregaria de impor. Esse silêncio é a traição maior, já que significa não ter direito à história.

²⁰⁵ PRADOS. *Op. cit.*, vol. II, p. 397.

O poema invoca o canto do galo como uma múltipla representação: a aurora, o nascer do dia, a voz e o texto bíblico²⁰⁶ em que a tripla negação de Pedro é marcada pelo canto do galo. No entanto, todas as referências estão deslocadas no poema, de modo que a voz/canto que se escuta é um contraditório silêncio que só pode ser apreendido pelos sentidos mudos dos olhos, do tato e da saliva que formam o nó de uma constatação semeadora de gosto e de aroma de desterro. O desterro não é apenas um deslocamento geográfico, mas também uma desvinculação das referências que nos constituem: uma tradição coletiva de histórias, mitos, expressão cultural que nos representa. Esse isolamento que o exílio inaugura é a história que não pode mais ser partilhada, manifesta na expressão do eu despedaçada e confusa tal qual um mito desfeito, carente de todo e qualquer vínculo. O canto do galo fora de lugar, pois não pode ser ouvido mas apenas apreendido pelos demais sentidos, é a tradução de uma vida *como nostalgia en tierra incomprendida*. É o próprio amanhecer da vida como promessa destruída. Pela manhã, quem levanta é a morte e, ao contrário do mito cristão, nem mesmo essa morte traz o consolo do descanso, já que ela não deixa acesso à ressurreição. É uma morte seguida de outra morte — o esquecimento histórico —, como se a condenação de um exilado implicasse em desaparecimento de rastros.

O resgate da ficção bíblica não se deve apenas à visão cristã de Emilio Prados, mas também ao fato de ser ela elemento da história compartilhada. No entanto, o resgate já não se dá como identificação, mas como ruptura na sua acareação com a história. Há um rebaixamento dessa

²⁰⁶ BS. *Op. cit.*, Mateus 26:33-35, p. 1275; Marcos 14:29-31, p. 1303; Lucas 22:33-34, p. 1346; João 13: 36-38, pp. 1375-1376.

ficção/mito, tão recorrente no século XX, que corrói a ideia de herança como elemento edificante do homem. Esse rebaixamento é isolamento, é não pertencimento, é ruína, escombros, uma vez que a ficção/mito já não mais vincula o poeta à experiência coletiva.

Nos últimos versos do poema, a reiteração de voz/canto parece indicar serem o silêncio e a consciência (*voz oculta*) o único *locus* possível para a apreensão do símbolo. O último verso traz a constatação de que tal contradição só pode ser entendida como tragédia: aqueles que foram a utopia da aurora terminaram no abandono (*crucificada luz canta la aurora*).

Possivelmente o desfecho da guerra civil representou muitas derrotas para Emilio Prados, a derrota de um coletivo que sonhava com a sociedade que estavam construindo e a derrota de sua individualidade. Sair forçosamente da Espanha, por mais que tenha encontrado boa acolhida no México, não o torna cidadão, o que acentua ainda mais a ideia de perda permanente. Resta mergulhar em sua obra e, conseqüentemente, dado que o exílio nunca foi superado, numa introspecção irreversível da qual o texto é testemunha. Sua obra de exílio inaugurará, como bem nota Chica, o solilóquio do poeta nos primeiros anos de desterro:

Prados vive como ningún poeta de su generación el drama desesperanzado de su tempo. Su búsqueda de lo absoluto está regida por el intento de preservar, en un contexto de aniquilación y pérdida, el sentido de lo sagrado como valor supremo de la experiencia humana. El soliloquio al que se abandona su obra final, se nos presenta como un intento premeditado de acotar y reservar las únicas formas de esperanza posible:

*el repliegue espiritual y la búsqueda interior. Frente a los valores consagrados por la historia externa, el exilio de su voz y su persona, acaba enquistando en una larva que aguarda (y su espera adquiere aquí connotaciones claramente metafísicas) tiempos mejores para manifestarse. Entre sus papeles de México es frecuente encontrar manifestaciones como la que sigue: “El sueño es comunicación, a través de nuestra sangre, entre la vida y la muerte, es decir entre la vida y la vida en el tiempo llamado pretérito. La sangre es herencia; materia del universo. En la sangre heredamos el conocimiento del bien y del mal. Estamos obligados a aumentar su conocimiento para dejar enriquecida nuestra herencia.”*²⁰⁷

Entrelaçar o mito bíblico na experiência pessoal é também entrelaçar a promessa do espírito cultivada pela religião e a promessa da civilização cultivada pela história. Nesse sentido, como o poeta indaga a história do seu tempo? Certamente a partir de uma visão ambígua que procura advertir o leitor de que essa mesma história não é apenas o que foi narrado, mas também o que não foi dito. No caso dos exilados, a ambiguidade também se enraíza no trânsito de suas obras, atingidas pela censura e outros impedimentos, e no fato de que seus textos lançaram à história perguntas que ela mesma não podia formular em seu discurso. Os cantos proféticos aqui tratados, portanto, são cantos de memória que procuram orientar a história, ou melhor, sua leitura.

No pensamento mítico arcaico Memória e História eram musas determinantes na invocação e na construção das narrativas; suas capacidades eram tão poderosas no entendimento dos poetas que eram tidas

²⁰⁷ CHICA. *Op. cit.*, p. 110.

como divindades. A invocação do mito, portanto, na poesia de Prados é uma forma de ensinamento para a construção de perguntas: um modo de indagar sobre ausência em uma história cheia de lacunas, deslocamentos e traições. É também um indicativo do quão profético pode ser a (re)leitura da história. O mito é um pedaço a ser interrogado. É uma ruína. Se essa ruína desenha a sombra dos mortos, talvez ela possa — porque é ruína à espera de outros olhos — orientar o espelho dos vivos: [...] *no precises. Mira, mira.*

2.3. LA PIEDRA ESCRITA A LA ALTURA DE LAS CIRCUNSTANCIAS

Num primeiro momento, o que nos impressiona em *La piedra escrita* é seu próprio fôlego — que formalmente se expressa por meio de diálogos interrompidos como se uma única voz capturasse as vozes de muitos — e a determinação em reiterar a todo instante a força do presente sobre os outros tempos: o vivido (passado) e o imaginado/desejado (futuro). Formalmente isso está no excesso de reiteração de um uso triangular das expressões: *fuera, adentro, en el medio*, por exemplo. O excesso de diálogos e do uso dos signos de pontuação podem traduzir uma descontinuidade de pensamento. Assim, o primeiro elemento a ser destacado é o tempo, ou o tratamento dado ao tempo.

O recurso de multiplicação de vozes, por exemplo, vertebra o poema VII de *El cielo sin reposo*, em que a andança de um penitente se dá em meio a um jogo de pensamentos para representar uma travessia solitária que, ao examinar sua experiência, dialoga com os ausentes que estão nele e

com ele, com o penitente. São vozes infantis, vozes de anciãos, de gente apressada e de gente perdida que o poeta reúne em sua íris guardiã de tantas imagens — *hebra de un iris tiempo en multitudes*:

*ESTA franja temible, levantada,
comba de luz amenazante, ¿vive?
¿Qué manos mueven, dan — ¡más fuerte! — el juego
que mundo a mundo en medio salta y brilla?
¡Me meto! ¡Voy!... 05
— ¡Comba! ¡Deprisa! ¡Más!...
¡Gano mi cuerpo!
— ¿Dónde?...
— Lo he perdido
al saltar. ¡Míralo! ¡Mírame! ¡Mírate! 10
Desde oriente a poniente voy pasando
hebra de un iris tiempo en multitudes.
— ¿Peregrinando?...
— ¡No! Cumpliendo un alma!
Te busco. Para dártela la llevo. 15*

Quando falamos de Emilio Prados, falamos de um poeta que é um vigilante sem descanso à procura de interlocução constante. A ele não basta reiterar; é preciso reiterar o reiterado pois o presente lhe parece engolir os tempos. Por mais que o poeta se debruce sobre o tempo e o represente, acaba por constitui-lo no âmbito irracional, do inapreensível aos sentidos, como, por exemplo, no verso 8 de *Año nuevo*, poema de *Cambios de estado*:

*[...] sin ver — sin ser extraño — se concibe
— vuelve a ser corazón —, en solo un tiempo
irracional a los sentidos: ¡crece! 208*

²⁰⁸ PRADOS. *Op. cit.*, vol. II, p. 395.

O tempo, portanto, para o poeta só pode ser entendido como sentimento, por isso os muitos monólogos/diálogos dos poemas de *LPE* têm essa aparência de desconexão, mas suas imagens organizam uma sucessão de eventos.

Outro elemento a ser destacado ao lado do tempo é o corpo, entendido como a própria linguagem poética. Ele é celebrado do começo ao fim de *La piedra escrita* e se desdobra em três sentidos predominantes por meio do pronome “él”, significando ora o corpo, ora o poeta e outras vezes o poema. O “él” mais constante nos poemas é o corpo transfigurado em todas as suas possibilidades: os sentidos do corpo — visão, tato, paladar, olfato e audição — percorrem *LPE* muitas vezes extrapolados em seus atributos. Em *El cielo sin reposo*, por exemplo, é o tato que conduz os demais sentidos, assumindo às vezes o lugar que a outros corresponde: ver com as mãos, cheirar com os dedos etc. O pronome “él”, sujeito de tantos verbos, pode aludir ao próprio poeta e ao próprio corpo. Este é o núcleo de todas as ações e, portanto, tudo é corpo, inclusive o céu ou as nuvens, e as palavras são a respiração desse corpo. A relação com o corpo revela a condição do místico. Nesse sentido, Francisco Chica aponta que:

Las certeras palabras de J. A. Valente en torno a la presencia de lo corporal en la experiencia mística, aclaran el sentido que esta cuestión tiene en su obra (de Prados): “El místico tiene una muy definitiva relación con el cuerpo, no hay experiencia espiritual sin la complicidad de lo corpóreo. En la plenitud del estado unitivo, cuerpo y espíritu han abolido toda relación dual para sumirse en la unidad simple [...] La noticia del Evangelio es una noticia carnal. Su substancia extrema sería ésta: el Verbo se hizo carne [...] Eros y religión pertenecen al substrato originario de lo sacro. No se trata, pues, de que el eros pueda significar lo sagrado, sino de que el eros es, sobre todo en determinados contextos, lo sagrado”.²⁰⁹

²⁰⁹ CHICA. *Op. cit.*, p. 243.

Um outro elemento que podemos destacar é a poesia entendida como geografia, como lugar que pode ser habitado, onde habitar é possível. Um bom exemplo desse recurso é o poema *VIII – I, La morada ideal*, de *Cambios de estado*, em que o pensamento é dado como uma sombra circular como uma nuvem carregada que ao ganhar o papel dissolve-se na luz verde da palavra, inundando sentidos:

*EN SOMBRA circular — fin del discurso
 en la mañana media —, sobre el prado
 cercano a mí, la luz discute un verde.
 Directa hacia el cuaderno, el dedo inmóvil
 -- índice, dardo y lecho —, va encauzando 05
 la unidad de impresión, a ser idea
 escrita, realizada en la fulgente
 plenitud de la página prevista.
 En caudal pleno cae sobre la frase
 señalada, que inunda en su sentido, 10
 y va fijando, con su prueba, al fin.
 ¡Descorre el velo frente a la mirada!...
 ¡Es terminal y sombra en que me admiro!²¹⁰*

Em *Cielo sin reposo*, poema *IV*, vemos, mais uma vez, a escrita, além de geografia, como corpos que se vestem e se despem, seres deformados procurando forma, assediando e rodeando outros corpos:

*LA PLUMA, la palabra, el viento, el lirio,
 el silencio, la gota de escritura
 que nunca satisface, la nostalgia
 que nadie entiende, el dolor, la alegría,
 el afán de la ausencia, el admirado 05
 desnudo del dormir por ser eterno
 aquí están. ¿Qué rodean? ¿Qué persiguen?
 ¿Qué cuerpo asedian? ¿Qué aman de uno en otro,
 de uno en otro metidos, deformados,
 sin faz propia y en masa desunidos, 10
 sin prohibición rebeldes a quien mira?*

²¹⁰ PRADOS. *Op. cit.*, vol. II, p. 407.

*El arco secular que los reúne
 Cruzan. Y el arco mismo que atraviesan
 Pacta con ellos — no se rinde — y lanza,
 desecho en multitud, vibrante ejército 15
 contra el que concibió por él la vista.
 La piel — no cae —, se une a la batalla
 contraria y hacia adentro, libre al límite.
 Inversos los caminos de la sangre
 desbordan hacia atrás carne y banderas. 20
 «¡Al corazón!» «¡Al mismo corazón!»,
 la voz del corazón: ¡Vamos!, retumba
 interna en él, y ataca a sus dominios.
 Alba es aún la torre en que ha colgado.
 ¿Sima es cumbre?: ¡cayó también su nieve! 25
 ¡Evaporada halló triunfal victoria!
 — ¡Vamos!...
 (— Sin voz, el eco, es tu presencia.) ²¹¹*

Esse desdobramento da escrita como geografia e corpo dá forma ao corpo do mundo com seus pontos cardeais e a noção infinita dos espaços, configurando uma leitura mística ao tratar o homem e sua obra como microcosmos de inspiração divina. O poema V de *Cielo sin reposo*, além de exemplificar esses elementos da escrita como geografia e corpo, representa a trajetória de uma vida como entranhas de um incessante mito em que o pensamento e a palavra poética são um vaticínio do primeiro e do derradeiro movimento da vida, concluindo com a morte figurada no voo de um pássaro e seu fechar de olhos. São esses movimentos da vida, da escrita e da percepção que compõem o invisível infinito:

*INVISIBLE infinito:
 redondo y ciego número
 aumento atrás y alante,
 nunca en cero, renuevas.
 Un uno — contemplado 05
 amor propio de vida —:
 hunde, alza, y se pierde
 curvado en dos sentidos*

²¹¹ PRADOS. *Op. cit.*, vol. II, p. 418.

*de presencia, contrarios,
que a ti vuelven — no salen —, 10
principio y fin de él mismo:
de ti mismo.*

Uno grande,
completo; el uno esfera
— mito que se pronuncia 15
solamente en la vida
total, de cuatro rutas
sin dimensión posible,
sin perspectiva afuera:
la transparente acción 20

*constante en la que fulge
corporal, tan cerca,
que parece un silencio
de luz, lo pronunciado
ante el que mira y ciega —.* 25

*Un uno que en tu centro
— cruz abierta —, es el uno
que en ti vive y tú vives
— interiores del uno —,
unidad de existencia.* 30

*Y otro aún. Más allá.
Jamás principio o fin.
Uno a tu lado. Parte
del uno en otro al otro
del uno que te encierra.*

*Invisible infinito:
¿te disuelves en cruz?
Tu mito pronunciado
— entrañas que te piensan —,
buscan — no resucitan —,
la nostalgia del uno
infinito invisible
que, múltiple, revelas.*

Acaso llegue un día
— sólo un momento un uno —, 45
que acabe este pensar...
Y entonces — infinito
invisible —...

¡Y entonces!...

(¡Vuela un pájaro!... 50
El sol
se oculta al ver su sombra.) ²¹²

²¹² PRADOS. *Op. cit.*, vol. II, pp. 419-420.

As imagens e o movimento apontados nesses poemas constituem a visão mística mais aguda de Emilio Prados que vertebra *La piedra escrita* e dão à obra seu caráter de prece. Todos os livros de *LPE* trazem poemas estruturados em forma de oração. Correspondem ao ato sacramental de adoração que não se dirigem ao poeta como a divindade, mas sim ao poema como graça alcançada. É paradigmático o poema *Encarnación del mito* que, ao mesmo tempo em que traz as formas de um Pai-nosso e de uma oração a São Francisco, cumpre mais um sacramento, o da comunhão (eucaristia):

*RESUÉLVETE de frente: multiplica
la sangre del pastor, por el rebaño;
la del puñal, por el cuerpo en la tierra;
la del relámpago, por la ceniza;
la de tu ausencia simple, por el eco; 05
la del amor continuo, por el agua;
la de tu imagen, por el inocente
prescindir que no cesa — está delante,
estuvo —, y va llegándote de frente
a ser en ti lo extraño no admirado 10
donde estás. Cuatro puntas tiene el círculo
— el estanque, el espejo — en que te llegas
de tu imposible empeño — no cortado —,
tú mismo, en acto tuyo, a penetrarte.
Virgen la nueva acción es pensamiento. 15
Detrás de ti de frente y, frente a ti,
sin condición te piensas no pensando.
¡Resuélvete! Nacer sólo es cruzarse.
El mundo posa lleno, en dos historias
naturales, que buscan su equilibrio. 20
Comiéndalo de frente; asiste en ti
— llenándote —, llenándole su encuentro.
En tu goce mayor — cambio continuo —,
dale al río en que vas remanso en hoy.²¹³*

²¹³ PRADOS. *Op. cit.*, vol II, p.436.

Em carta a Sanchis-Banús, Emilio Prados escreve:

*La vida que me ha tocado no ha sido muy fácil de llevar y como me decía María Teresa León, la mujer de Alberti, me ha perdido en ella y para la poesía el no tener la frialdad de mis compañeros, principalmente de Rafael. Ahora hablan todos que «la poesía es comunicación». Comunicación es el medio, pero ¿qué es lo que hay que comunicar? Confunden la comunión (que no han podido dar ni ser) con esa otra palabra tan fea que huele a Ministerio... Con eso verá que, si no estoy conforme con mi poesía, menos lo estoy con la de ellos, y hoy mucho menos. Vuelvo a vivir los años de juventud que me hicieron alejarme de todos a buscar en mí la vida de todo y abrirla, dejarla ahí, como una granada madura — de dentro y fuera a dentro y fuera — y no al niño de la portera... No sé; cuando oigo hablar de comunicación de mayorías etc me parece que todo es falso y encubre un deseo, aún mayor que el de los «puros» de sentirse por encima de todos «no a la altura de las circunstancias» como diría nuestro D. Antonio al que no dejan tranquilo ni en su muerte... [...] Se han ido los años. Esperó uno mucho. Vivió muy fuertemente y espera más. Pero no en ese camino. Habría que tener calma y hacer un recuento de valores que, limpios ya, fueran gérmenes de lo verdadero... para adelantarlos: porque la verdad, la vida, se abrirá camino solita siempre. ¡Ya lo está viendo!*²¹⁴

Ao citar a expressão *a la altura de las circunstancias*, Emilio Prados se refere a um comentário sobre a guerra feito por Antonio Machado que escreveu: «Es más difícil estar a la altura de las circunstancias que *au dessus de la mêlée*». A frase de Machado é uma crítica à expressão tornada famosa do escritor francês Romain Rolland, prêmio Nobel em 1915, num texto de mesmo nome de autoria deste sobre a primeira guerra mundial, publicado no Jornal de Genève em 22 de setembro de 1914. A expressão *au dessus de la mêlée* acabou tomando um rumo distinto das intenções primeiras de seu autor. Rolland, defensor do pacifismo e militante contra a barbárie,

²¹⁴ *Op. cit.*, pp. 163-164.

pronunciava-se naquele momento contra a violência dos discursos que assumiam posições mais intransigentes tanto na defesa como nos ataques às partes envolvidas no conflito. A expressão, no entanto, foi recebida como uma declaração de indiferença como se o escritor, além de não se posicionar, se julgasse alguém acima da disputa. Mas, a expressão estigmatizada vingou e seu sentido foi propalado como uma ofensa. A menção de Emilio Prados, portanto, é uma crítica à indiferença cada vez maior pela condição imposta aos companheiros de sua geração. No âmbito da escrita poética, Emilio Prados não aceitava a necessidade de a poesia desvencilhar-se do mistério. O poeta e o ativista sempre foram fiéis às exigências de ambos os ofícios. Prados sabia muito bem o que lhe havia custado não ter sido indiferente, assumir uma posição e construir uma poesia de acordo com o seu éthos. *La piedra escrita* procura estar à altura dessas circunstâncias como um estranho evangelho do exílio.

O trabalho do poeta, em que se combinam sua personalidade introspectiva e as próprias condições restritivas da sua pobreza material assumida com convicção religiosa, acabou por modelar, na sua última década de vida, os rumos que distanciaram tanto o homem do convívio com seus pares quanto sua poética das demais do seu tempo. Sobre esse distanciamento, Francisco Chica pondera:

[...] convenía tener en cuenta a la hora de abordar el corpus de la obra realizada en el destierro, y que nos decidió a optar por la postura indicada, es el tema de su relación, siempre conflictiva pero muy intensa en los años españoles, con la generación del 27. Ligado a la misma desde la primera juventud por amistad y formación, el poeta mantuvo siempre, de forma insegura en los primeros años y mucho más claramente al final de su vida, una actitud de inconformismo con la particular idea de creación propiciada por algunos de los miembros del grupo. Una idea que,

*replegándose sobre sí misma en nombre de una determinada concepción del rigor y la calidad literarias, pronto acabará constituyendo el estilo más reconocido y plausible del grupo, a partir del cual se juzgarán los éxitos o los fracasos del mismo. Esta delegación generacional, que venía a clausurar muchas de las expectativas puestas en marcha por las vanguardias, explica el progresivo alejamiento de Prados (aunque su caso no fue el único) de unos planteamientos artísticos en los que difícilmente encajaba su forma, esencialmente activa y por tanto siempre “incorrecta” en relación con cualquier canon, de entender la poesía.*²¹⁵

O distanciamento de Emilio Prados é um pensamento, ainda que conflituoso, convicto. Esse convicção existencialista mística-religiosa é vivida como um ideal, ou melhor, como uma missão a quem a consciência – um nome grafado na pedra — não foi dada gratuitamente, seguindo, uma vez mais, o preceito bíblico de vigilância e responsabilidade²¹⁶. É o compromisso da terceira igreja apocalíptica²¹⁷. Em carta a José Luis Cano, a “convicção compromissada” do poeta não deixa dúvida:

Hoy, si en algo he cambiado por dentro, es solamente en aquello que el mismo camino de la sangre que te hablaba en mí, entonces, ha necesitado para seguir regando un mundo cada vez más exigente, pero nacido de una única semilla que reconozco en Dios. Los golpes recibidos me han ayudado, no me han amargado siquiera la piel de la manzana interna que maduro sin morder nunca. Ahora lo acabo de ver. Han venido a verme —¡cosa rara! — aunque debe ser obra de Manolito: Luis Cernuda, Moreno Villa, Sánchez Ventura y Manolito... ¡Acababa de escribirte! Sus vidas, sus obras actuales. ¡Qué lejos de nosotros! Me da pena sentir a amigos que tan cerca han estado de nosotros, perderse por tan poco. ¿Qué sería una cruz para ellos? Yo paso, o mejor, sigo una crisis hermosa y dolorosísima. ¿Adónde voy? ¡Díós sabrá! [...] Sólo tengo amor por todo pero... amor que doy, no pido en él nada. Pero si lo pidiera... ¡Nada en él me alegra, me atrae ni sujeta ya!: sólo aquello que me da material para que el río de mi sangre dentro o fuera de mi cuerpo se una al fin con el mar que siempre ha buscado. Esa es mi poesía y esa es mi vida. Busco y busco y seguiré

²¹⁵ CHICA. *Op. cit.*, p. 262.

²¹⁶ *A quem muito foi dado, muito será pedido; a quem muito foi confiado, muito mais será exigido. Lucas, 12: 48. BS. Op. cit.*, p. 1332.

²¹⁷ BS. *Apocalipse 2: 12. Pérgamo*, p. 1593.

buscando con los labios y con el pensamiento la palabra de Dios... Por eso me duele este mundo que se me ha acercado hace un momento con estos amigos. Ellos no me entienden. Yo... ¡quizás tampoco! Los quiero y me duelen. Luis peor que siempre y más desesperado en su postura imposible que él llama cínica. Manolo angelical y dorado entre sus millones (¡Dios lo salvará!), Moreno Villa jugueteón viejo y niño borrachito... Todos como niños ¡con una tristeza interna! Pero, ¡qué le vamos a decir! ¿He encontrado algo? Si fuera así se lo daría y ellos lo verían, lo sé...

O que procuramos demonstrar na leitura dos poemas de *LPE* é a construção de um pensamento poético que se adensa através da contradição, ou suposta contradição entre mística e existencialismo. No nosso entendimento tal pensamento é significativo para apontar um sentimento predominante na poesia do exílio dessa década de 1950 em que foi soterrada qualquer possibilidade de retorno a uma Espanha livre e democrática onde a luta e o sacrifício valessem a pena. Essa certeza e a percepção do envelhecimento da geração exilada estimulam uma poesia condizente com esses sentimentos, reconstruindo uma linguagem, uma cidade e um mundo. O poema *VIII* de *El cielo sin reposo*, por exemplo, traz logo nos seus primeiros versos a imagem de alguém que tateia — apreende o mundo — na claridade, na realidade, porque não sonha, pois não sonha porque já não há mais o que sonhar. Uma cidade, afirma o poeta, é um olhar. *¡Vamos!*, conclama, mas agora sem fábula. É o fogo que diz — a lucidez — *¡Vamos!* E é o deleite dessa realidade clara que o poeta escolhe:

TACTO en lo claro
— el sueño ya no existe, una ciudad es su mirada —,
la luz, cruza en sí misma
— también la fuente en sus entrañas brota —,
y vuelve y baja a la ciudad;
nace por ella,

05

<i>sale hasta el campo que la surte y llama. Desnuda en él es rayo de ella misma; flecha ardiente, lujuria sin templar</i>	10
<i>que — «¡Vamos!» «¡Vamos!» — golpe a golpe habita honda, hacia afuera, al centro, completada y veloz su propia imagen que no ha visto: «¡Vamos!...»</i>	
<i>¡Y aún más ardor!</i>	15
<i>Suelta en sus rayos corre, se atraviesa, vuelve a ella en acción sin entregarse. Se tiende en tierra, a todo el campo mira, desea y llama: «¡Tómate tú!» «¡Tu gusto elijo!...»</i>	
<i>No hay fábula. No hay eco. Son flechas del silencio sus entrañas, y encajan, se suspenden, se encuentran y se admiran al centro de una en otra en su presencia.</i>	20
<i>«¡Vamos!...» Tacto en lo claro</i>	25
<i>— se multiplica universal el mito — lo infinito ya es flor, el celo es vida que madura.</i>	
<i>Frente a frente a la luz la luz penetra a luz. Sin fábula — sin eco — el fuego dice: «¡Vamos!» «¡Tómate tú!» «¡Tu gusto elijo!»²¹⁸</i>	30

²¹⁸ PRADOS. *Op., cit.*, pp. 423-424.

TERCEIRA PARTE

MAX AUB

Antología traducida
(1963-1971)

3. ANTOLOGÍA TRADUCIDA: UMA HISTÓRIA DE EXÍLIOS

*Creo que no tengo derecho a callar lo que vi para escribir lo que imagino.*²¹⁹

Max Aub, escritor espanhol, nasceu em Paris, em 1903, e ainda adolescente, durante a primeira guerra mundial, transferiu-se com a família para a Espanha, e assumiu-a como pátria. Ali se formou, tornou-se escritor e militante do PSOE. Em 1936, no primeiro ano da guerra civil espanhola, na função de adido cultural do governo da II República, em Paris trabalha para organizar a participação espanhola na Exposição Internacional de Paris que ocorreria em 1937 e na qual seria exibida a obra *Guernica* de Picasso. Já em 1939 chega a Paris como refugiado, inaugurando seu segundo exílio²²⁰,

²¹⁹ AUB, Max. *Diarios (1939-1952)*. Edición, estudio introductorio y notas de M. Aznar Soler. Conaculta: México, 2000, p. 120.

²²⁰ A família de Max Aub já havia se exilado anteriormente durante a primeira guerra mundial. “Al estallar la guerra, su padre que conservaba la nacionalidad alemana, está de viaje por España, y se le aconseja que no vuelva a Francia. Su familia se reúne con él, mientras en París sus bienes se vendían en pública subasta como pertenecientes al enemigo”. SOLDEVILLA DURANTE, Ignacio. *El español Max Aub*. La Torre. Revista general de la Universidad de Puerto Rico. No. 33, año IX, 1961, p. 103.

situação que não o impede de seguir trabalhando, tanto em seus textos como no filme *Sierra de Teruel*²²¹, que termina de rodar com André Malraux, em dezembro de 1939.

Em junho de 1940 Aub é denunciado e preso sob a acusação de ser comunista e judeu. Foi levado ao Estádio de Roland Garros. Estando aí por um mês, foi transferido para o Campo de concentração de Vernet, onde permaneceu até novembro. Numa sucessão de prisões, voltou a Vernet de onde foi levado para o Campo de Djelfa, na Argélia. Em Djelfa permaneceu até meados de 1942, quando conseguiu escapar com a ajuda de um policial francês, partidário de De Gaulle²²². Consegue deslocar-se até Casablanca, no Marrocos, onde embarca para Veracruz, no México, rumo a seu terceiro exílio. Só voltaria à Europa em 1956, e, à Espanha, temporariamente e como cidadão mexicano, apenas em 1969.

O caráter extremo desses acontecimentos encontrou na consciência do sobrevivente Max Aub a obstinação suficiente para construir uma obra como testemunho dessa experiência. Nela, incorporou com habilidade e ironia desconcertante a memória de um tempo cuja história vem sendo reconstituída vagarosamente: a história dos exilados republicanos espanhóis.

Na obra de Max Aub a memória desse período histórico está transformada em teatro, contos, romances, pintura, cinema e poesia. Os desastres da guerra, os horrores dos campos de concentração e os

²²¹ O filme é baseado na novela *L'Espoir*, do escritor francês André Malraux, na qual o autor conta sua experiência de aviador e combatente pelo exército da II República espanhola. Malraux, que também é diretor do filme, contou com Max Aub como assistente de direção e como tradutor do roteiro para o espanhol. Filmado em Collbató, Barcelona e Tarragona, teve que ser interrompido quando as tropas franquistas chegaram à Catalunha. Suas filmagens continuaram na França e sua edição foi concluída em Paris no fim de 1939.

²²² *Me medio escapé de este último, porque no se puede llamar escapar teniendo la complicidad de uno de los guardianes principales*. PRATS RIVELLES, Rafael. *Max Aub*. Epesa: Madrid, 1978, p. 51.

abatimentos provocados pelo exílio exigiram do autor todas as formas possíveis para construir um discurso que não pode ser construído e nem apreendido sem fissuras. Assim, a opção de Aub pelos diversos meios de expressão procura atender a um conjunto de muitas vozes e cada uma delas com seus muitos reveses. Nas palavras de Gérard Malgat:

*[Un] Testimonio en nombre de todos quienes han tenido un papel, han asumido sus ideas y sus compromisos al precio de la libertad o de la vida; desconocidos a menudo valientes, a veces heroicos, a ratos sobrepasados, triturados por los sobresaltos despiadados de esos años de fuego y sangre.*²²³

Max Aub termina por desenvolver uma escrita comprometida com suas memórias e as de sua geração. Percebe que ela exige uma atitude ousada e experimental, algo que possa fazer frente ao absurdo vivido como uma ficção que invadissem a história e dela construísse uma espécie de vingança como reparação. Essa postura leva Aub a se aprofundar em um projeto de escrita imenso e ousado: ir às raízes da guerra civil espanhola e reconstituir com a dupla autoridade de partícipe e testemunha a história da II República nascida e desintegrada em menos de uma década.

Os anos da guerra civil espanhola, por exemplo, são o tempo e a história que protagonizam *El laberinto mágico*, obra que reúne seis romances e mais de 40 contos. O primeiro deles, *Campo cerrado* (1943), narra a vida

²²³ MALGAT, Gérard. *Las obras testimoniales de Max Aub sobre la guerra de España: las difíciles memorias de la derrota y del exilio*. AMNIS. Revue de civilization contemporaine Europe/Amériques. 3. Les cahiers de Revue. Org. 2/2011. In: <http://amnis.revues.org/1514> página consultada em 07 de julho de 2015.

de Rafael López Serrado, jovem que chega a Barcelona no ambiente de agitações que precedem a guerra civil e seu início.

O segundo romance de *El labirinto mágico* é *Campo abierto* (1945). Aqui, é tratado o cotidiano da zona republicana na cidade de Valência, já em pleno conflito da guerra. No terceiro romance, *Campo de sangre* (1951), a narrativa se desenvolve entre a véspera de ano novo de 1937 até 19 de março de 1938, dia de *Las fallas*, festividade dedicada a São José, tendo como enfoque principal a batalha de Teruel. O quarto romance, *Campo francés* (1963), situa-se no mês de janeiro de 1939 com o início do imenso êxodo espanhol e segue intercalando com os primeiros meses da segunda guerra mundial e o campo de concentração de Vernet d'Ariège. O quinto romance, *Campo del moro* (1965), abarca o período entre os dias 5 e 13 de marzo, e trata, essencialmente da resistência da cidade de Madrid, a última localidade que ainda resiste às forças franquistas. No sexto e último romance, *Campo de los almendros* (1967), aborda o fim da guerra civil nos últimos dias do mês de março de 1939; uma multidão de fugitivos no porto de Alicante à espera de um navio durante dias, em meio a suicídios, desolação e incredulidade.

No prólogo de *Novelas escogidas de Max Aub*, Manuel Tuñón resume a condição e o contexto nos quais Aub está inserido:

A partir de 1939 todos los rigores aparecen cebarse en la vida de Max Aub. Conoce los campos de concentración, la derrota francesa de 1940, el campo de Vernet, las prisiones de Marsella y Niza y, por último, el dantesco campo de Djelfa, allí donde la tierra de Argelia se vuelve desértica y hostil al hombre, al pie del Atlas sahariano. Los horrores de Djelfa no tienen nada que "envidiar", a los de los más

*siniestros campos. Dos años vive, sobrevive, allí Max Aub. En trozos de papel, a escondidas de los guardianes, escribe sus poemas Diario de Djelfa, toma notas, traza esquemas...Y, como siempre habla con todos, penetra en las vidas, y en las conciencias grandes y pequeñas.*²²⁴

A experiência de Max Aub nos campos de concentração produziu relatos em que esse aspecto de *hablar con todos*, como diz Tuñón de Lara, revela-se eficaz para dar ao leitor a intimidade do convívio dos internados nos campos. Aub extrai dos diálogos um poderoso panorama dos que estão aí internados e constrói pequenas biografias e históricos que brotam das conversas com os demais presos.

Enquanto interno do Campo de Djelfa, em condições limítrofes de recluso e de trabalhador escravo, Max Aub redigia precariamente os poemas que compõem *Diario de Djelfa*. Publicados no México em 1944, os poemas trazem imagens da monstruosidade vivida no Campo.

Se no teatro, nos versos e na prosa Aub compunha no México uma representação da barbárie da guerra civil espanhola e do exílio dela decorrente, na década de 50 começou a ampliar sua produção de textos centrados no recurso do apócrifos.

Jusep Torres Campalans (1958) é, ao lado de Luis Álvarez Petreña, o grande apócrifo de Max Aub. Trata-se de uma biografia do pintor Campalans escrita por Aub na qual Campalans nos é apresentado como um pintor cubista e contemporâneo de Juan Gris, Picasso e Modigliani. A obra apoia-se em “documentos”: testemunho de terceiros, de amigos, reproduções de suas obras, notas críticas e um catálogo de uma exposição que não se

²²⁴ TUÑÓN DE LARA, Manuel. *Prólogo*. In: Max Aub. *Novelas escogidas*. Aguilar: México, 1970, p. 17.

realizou. A ficção em torno ao personagem Campalans alcança seu estágio maior quando “suas obras” são expostas em duas ocasiões: a primeira em 1958, na Galeria Excelsior, no México e, a segunda, na Bodley Gallery, em Nova Iorque, em 1962. Otto Maria Carpeaux, já em 1961, assim se referiu ao personagem Campalans de Max Aub:

*O romance de Aub é sátira sutil e cruel: contra o cabotinismo de tantos pintores modernos; contra a máquina de publicidade dos "marchands" parisienses; contra a credulidade dos críticos de arte que aceitam tudo, por medo de parecerem atrasados; contra o aviltamento da erudita história das artes, que trata qualquer troca-tintas contemporâneo como se fosse objeto de estudo como um Piero della Francesca ou Vermeer van Delft; mas, principalmente, contra uma vanguarda que venceu comodamente no mundo burguês. É sátira à maneira espanhola: assim como no "Don Quijote", esconde-se atrás do riso o sentido moral de uma "novela ejemplar". É sátira contra os que abandonam os incômodos problemas morais, quando fica resolvido o problema de sua própria vida e carreira. Mas são esses problemas morais de nossa época que Max Aub não abandonou.*²²⁵

Foi também sob o nome de Jusep Torres Campalans e com a ajuda do editor Alejandro Finisterre que Max Aub publicou, em 1964, no México, *Juego de cartas*, livro em forma de baralho de 108 naipes, “desenhados e coloridos” por Campalans. No reverso de cada carta, e seguindo o gênero epistolar, a história do falecido Máximo Ballesteros é construída de pequenas denúncias e acusações sobre a intimidade do protagonista. Ao mesmo tempo em que é uma novela, é também um jogo e, portanto, pode ser lida e jogada.

²²⁵ CARPEAUX, Otto Maria. *A descoberta de Aub*, 1961. In: DE MARCO, Valeria. *Carpeaux: mediador entre a literatura das “duas Espanhas” e o Brasil*. Estudos avançados. Vol. 27, No. 77. São Paulo, 2013. Versão digital: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142013000100022 Página consultada em dezembro de 2014.

Nesse sentido, os enigmas de vida e morte do personagem fazem dessa obra uma novela-jogo.

A obra de Max Aub, ao revestir o testemunho de um amplo caráter ficcional, dilui a realidade biográfica do seu autor na trama histórica do seu tempo e constrói um discurso em que as próprias formas narrativas, tal qual num labirinto, conduzem e são conduzidas pelas ideias e conceitos de liberdade, verdade e invenção, revelando a firme arquitetura de uma memória oracular que ao ser questionada e decifrada não se precipita ao abismo, como no mito da esfinge edipiana, mas adquire mais força ao nos fazer trilhar as sendas desse labirinto cuja força está na sua permanência. *Yo no invento nada*, diz o título de um conto aubiano incluído no livros de contos *No son cuentos*. Talvez seja essa a única ironia sem riso de quem erigiu uma obra à maneira de um imenso jardim de cenotáfios. Afinal, será sempre labiríntica a “verdade” de qualquer história.

A menção ao nome de Max Aub dificilmente o vincula, num primeiro momento, à poesia, tal é a força da sua prosa que, sem dúvida, tomada em seu conjunto, constitui um dos maiores legados da literatura do século XX, sendo objeto de importantes investigações acadêmicas. Sua obra poética, no entanto, ainda que não tenha junto à crítica a mesma atenção²²⁶ é também

²²⁶ Assegura Xelo Candel Vila: *Hasta la publicación en el año de 2001 del primer volumen de las Obras Completas de Max Aub, dedicado exclusivamente a su creación poética, parecía ser algo recurrente en los trabajos de recepción crítica sobre este autor hacer referencia a la poca atención prestada a su corpus lírico. Esto era debido, por una parte, a la común marginación sufrida por los escritores del exilio español y, por otra, a que la recuperación de Max Aub tras su regreso a España en el año 1969, con el fin de buscar datos para su libro sobre Buñuel, supuso el reconocimiento como novelista y ensayista pero su producción poética continuó siendo relegada al olvido por escasa o quizás por discontinua. Y ello a pesar de que las ediciones de sus libros de poesía -Los poemas cotidianos (1925), A (1933), Diario de Djelfa (1944 y 1970), Antología Traducida (1963 y 1972), Versiones y Subversiones (1971), Subversiones (1971) e Imposible Sinaí (1982)- abarcaran momentos cruciales en el contexto poético español del siglo XX, desde la emergencia de la*

extensa e de qualidade inequívoca, reunindo obras que testificam não apenas a trajetória do seu autor como também os movimentos literários que direta ou indiretamente marcaram seu percurso de diálogo, tanto com a literatura espanhola como com a literatura europeia.

No seu primeiro livro de poesia, *Los poemas cotidianos*, de 1925, já podemos constatar o tom coloquial que Max Aub incorpora em seus versos; uma linguagem simples, mas sem a procura pelo simbolismo ou a construção de uma nova imagem poética tão ao modo das expressões de vanguarda da modernidade, como os demais de sua geração:

*Tu seno,
-guindas, rosas y armiño-
en mi mano pleno,
"eso no, eso no"
me miraste.*

*Tu cabeza en mi hombro,
¿has dormido?
¿has fingido?*

Há três características, ou melhor, três elementos, que já estão em desenvolvimento nesse primeiro Aub e que serão importantes em toda sua obra poética: o humor, a ironia e a dúvida. Os poemas são todos concisos e dotados de engenho como, por exemplo, ao representar o movimento do desejo que não cessa por meio de um beijo repetido:

Vanguardia, pasando por el desarrollo de una poética de carácter realista hasta llegar a momentos de encrucijada en los que apuesta por una poética de integración. CANDEL VILA, Xelo. *La poética realista de Max Aub en el contexto de la Modernidad literaria.* Congreso Internacional del Centenario "Mas Aub, testigo del siglo XX". Valencia, abril de 2003. <http://www.uv.es/entresiglos/max/pdf/xelo%20candel.pdf> Página consultada em julho de 2015.

*Por qué gustaré
tanto mirarte
¿dime mujer?
Por qué gustaré
tanto mimarte
¿dime mujer?
Por qué gustaré
tanto besarte
¿dime mujer?*

*Y preocupado por tantos porqués
He resuelto que lo mejor es:
mirarte,
mimarte,
besarte,
sin pensar porqué.*

Nessa brevidade também podemos notar uma escrita que se assemelha às anotações de um diário íntimo que apreende a realidade em fragmentos:

*Almendros en flor.
cielo azul.
¡Qué lindo traje mi amor!*

* * *

*Linda sonata.
Rubio fruto.
La brisa en tu pelo se amansa.*

* * *

*Absorbió
la llama
la estancia y mi yo.* ²²⁷

Ignacio Soldevila²²⁸ vê nesses primeiros versos aubianos uma influência de Francis Jammes, *defensor de una renovada proclama de la*

²²⁷ AUB, Max. *Los poemas cotidianos*. Talleres Omega: Barcelona, 1925.

²²⁸ “Sobre este tipo de poesía se ciernen Antonio Machado y el Unamuno de los diarios poéticos, pero también una figura francesa, igualmente influyente en los mencionados poetas de la

aurea mediocritas, opinião reforçada por Xelo Candel Vila que esclarece a feitura e a trajetória do referido poemário:

*Los poemas cotidianos, publicado en 1925, aunque escrito entre 1921 y 1922, años en los que Aub permitió que una selección de dichos poemas pudiera ser leída en el Ateneo de Madrid e incluso que alguno de ellos, los que pertenecían a la sección "Momentos", fueran presentados para su publicación en el número 359 de la revista España en marzo de 1923. Este poemario, prologado por Díez Canedo, se inserta, como indica Arcadio López-Casanova, en el tronco de la tradición simbolista, más en concreto en una rama de esa tradición que había mostrado un desarrollo menor y que remitiría en su origen a ciertas notas del decadentismo de Laforgue para después enlazar con Francis Jammes.*²²⁹

É preciso destacar, também, o carácter fragmentário já presente nessa primeira obra poética do autor e que será cada vez mais acentuado, sobretudo depois da guerra civil, como um dos elementos permanentes na construção do projeto literário aubiano.

Seguindo a ordem em que foi reunida a obra poética de Max Aub por Arcadio López-Casanova²³⁰, depois de *Los poemas cotidianos*, temos *Diario de Djelfa* (1944), *Canciones de la esposa ausente* (1953), *Lira perpetua* (1959), *Antología traducida* (1963), *Versiones y subversiones* (1971), *Antología traducida* numa versão ampliada (1971), e o póstumo *Imposible Sinaí* (1982). Também, de 1959, é o irreverente *Cuentos*

generación anterior: Francis Jammes, poeta de la vida sencilla y del intimismo recatado, defensor de una renovada proclama de la *aurea mediocritas*, de la vida retirada y de un regreso a la naturaleza que, con tantos años de distancia, se anticipa al ecologismo de nuestros últimos años del siglo. Soldevilla Durante, Ignacio. *El compromiso de la imaginación. Vida y obra de Max Aub*. Fundación Max Aub: Segorbe, 1999, p. 70.

²²⁹ Candel Vila, Xelo. *Op. cit.*, p. 2.

²³⁰ AUB, Max. *Obra poética completa. Obras completas I*. Edición de Arcadio López-Casanova. Institució Alfons el Magnànim: Valencia, 2001.

Cae una hojilla a plomo, siendo pluma.

Sueño. Quietud, calor. Azul en suma, 10
rojo morado en las lejanas sierras.

Las chicharras chirrían, rasgan tierras.

Una culebra curva asida en ese,

si viva del calor, muerta parece.

²³¹ AUB, Max. *Op. cit.*, p. 214.

DE SUICIDIOS

No se culpe a nadie de mi muerte. Me suicido porque de no hacerlo, seguramente, con el tiempo, te olvidaría. Y no quiero.

[...]

¿Quién es “nadie”? — clamaba el Comisario.

[...]

Nadie se suicida por equivocación ni por ignorancia. Morirse es otra cosa.

[...]

De Balbino López D., comerciante:

“Me mato, señores, porque dos y dos son cuatro”.

DE GASTRONOMÍA

No hay nada como comer el ojo del enemigo. Revienta entre las muelas como granote de uva, con gusto de mar.

Las nalgas son mejores al tacto que al gusto, más duras de mascar que de tentarrujar.

Le gustaba tanto que no dejó nada. Le chupó hasta los huesos. De verdad había sido bonita.

EPITAFIOS

[...]

14 De un resignado:

SIEMPRE ABAJO, NO LE COGIÓ DE NUEVO.

15 De Alejandro Dumas (hijo):

AQUÍ VIVE EL HIJO

DE MARGARITA GAUTIER.

16 De Nijinski:

QUE LE QUITEN LO BAILADO.

17 De un Imbécil:

A TODO DIJO QUE SÍ.

18 Mío:
NO PUDO MÁS.

19 Contraepitafio:
SUEÑO O NADA.
AQUÍ QUEDA ESO.²³²

O leitor tem a nítida impressão de estar diante de uma só obra quando depara com *Antología traducida, Versiones y subversiones*, e *Imposible Sinaí. Versiones y subversiones*²³³ compõe-se de 36 poemas, sem notas biográficas, dos quais apenas doze são inéditos, estando os demais em *Antología traducida*, atribuídos a seus respectivos autores fictícios. *Versiones y subversiones* traz, ainda, uma ilustração para cada poema, correspondendo à letra inicial de cada palavra com que se inicia o primeiro verso. *Lamentos del Sinaí*, nascido como *Imposible Sinaí*, é um livro publicado postumamente, primeiramente em 1982 e, depois, uma nova edição, em 2008. Convidado pela Unesco para um ciclo de conferências na Universidade de Jerusalém, Max Aub serve-se dessa ocasião para tratar da Guerra dos Seis Dias (de 5 a 10 de junho de 1967). Todos os poetas de

²³² AUB, Max. *Obras completas. Relatos I. Fábulas de vanguardia y ciertos cuentos mexicanos*. Vol. IV – A. Edición crítica, estudio introductorio y notas: Franklin García Sánchez. Biblioteca Valenciana: Valencia, 2001, pp. 393-399.

²³³ O editor Alberto Dallal nos diz a respeito de *Versiones y subversiones* que “*Muchos años más tarde le pedí a Max Aub sus originales para publicar un libro “para iniciados”, de corto tiraje y magna presentación, tal como habían sido tres libros anteriores que edité con esas características: “Antiguas historias de amor”, por Francisco de la Maza (1968), “Ciudades”, de Ramón Xirau (1969) y “Sátira”, de Salvador Novo (1970). Max Aub me entregó un libro agudo y delicioso: Versiones y subversiones. Se trataba de traducciones libres de Max de interesantes poemas antiguos y modernos, con las consabidas fichas biográficas de sus autores (Versiones) y otros tantos “traslados” al castellano de poemas escritos por poetas “desconocidos” y misteriosos que Max nos entregaba con datos acuciosos y sintéticos: las consabidas fichas biográficas (Subversiones). El libro quedó bellamente impreso, ilustrado con vistosas y sorprendentes letras capitulares que el mismo Max Aub se ocupó de dibujar. Apareció en 1971. Naturalmente, en el libro quedó incluida la ficha del artista y pintor inglés que, “en un momento no tan remoto”, elaboró las capitulares, las cuales pueden apreciarse en seguida*”.

Imposible Sinaí são soldados dos dois lados do conflito, judeus e árabes. A obra está estruturada da mesma forma que *Antología traducida*: o nome do poeta antologado, uma nota biográfica e seus poemas:

Ibn Al-Arrafat

Nació en las laderas del monte Ararat, vivió desde muy joven en Jerusalén, fue guardián del museo Rockefeller, donde sucedió días antes de morir a un tío suyo, herido. Farfullaba el inglés y el francés. Murió en el jardín del museo, el primer día.

*Y si soy, ¿quién soy?
Nadie lo sabe. ¿Cantan las piedras
como si fuesen viento?
Creo que sí. No. No canta nadie.
Todo está oscuro.
Pero tengo hambre, Noemí.
Hambre de ti, pero hambre sin más,
hambre sola, roedora.
Comerte poco a poco,
empezando por los labios,
comerte poco a poco
continuando por la lengua,
comerte dormido, dormida.*

Mas sólo estoy aquí para matar.²³⁴

De todo modo, *Antología traducida* é a obra poética que presentifica, pelo seu lugar cronológico de composição na obra aubiana, toda a munção amealhada com a feitura das obras antecedentes: o fragmento, a ironia, o sarcasmo, o testemunho, a história, a farsa, a denúncia, o aforismo, a provocação, o apócrifo e a biografia costurados pela inventividade na qual o

²³⁴ AUB, Max. *Lamentos del Sinaí*. Edición de Pascual Mas i Usó. Visor: Madrid, 2008, p. 118.

único ângulo seguro de observação é a construção de uma linha temporal de três mil anos, que também é fora de lugar, revelando, desse maneira, sua primeira grande face de instabilidade ao leitor, pois exige uma leitura consoante a esse solo movediço de verossimilhança histórica, memória biográfica e testemunho literário. Considerando, ainda, os acréscimos e as incorporações feitos à obra no decurso de quase dez anos, pode ser assimilada como uma síntese da literatura de Max Aub.

A primeira menção a *Antología traducida* nos é dada pelo seu autor em seu diário²³⁵. A referência à obra reaparece em carta de 1962, a Camilo José Cela, editor da revista *Papeles de son Armadans*: “Cuando te robe tiempo al ídem te mandaré parte de una «Antología Traducida» que, tal vez te divierta.” Sua publicação é simultânea; em 1963, em *Papeles* e numa edição da Universidade Autônoma do México, no primeiro caso com 13 poetas e no segundo com 48 poetas “traduzidos”. Depois, na edição de 1971, ela traz 71 autores que representariam mais de 3 mil anos de poesia. O processo de criação da obra reflete a trajetória de seu autor quando

²³⁵ Al mismo tiempo que escribe Campalans, Aub iba elaborando el proyecto de Antología traducida, convivencia entre las dos obras que no se explicita si tenemos en cuenta solamente el año de publicación, ya que esta se editó en 1963, pero que se confirma en anotaciones de Aub que están en documentos que se conservan en la Fundación Max Aub, (F.M.A. A.D.V. Caja 2/MS. 7 –Notas varias– tres tragedias y una sola verdadera). En ese manuscrito, entre los días 6 de noviembre y 26 de diciembre, se encuentran anotaciones sobre la actividad de traducción que, reelaboradas, integran la nota preliminar en la cual Aub nos presenta la obra. En el referido manuscrito, también se encuentran nombres de algunos poetas, algún dato biográfico de algunos de ellos y versos que aparecen en la antología. En nota al pie de página de la edición de Antología traducida preparada para Las obras completas del autor que va publicando la biblioteca valenciana, Eleanor Londero (2001: 168) afirma que Aub se habría valido del libro de Adolfo Federico Shack (Poesía y arte de los árabes en España y en Sicilia) en la traducción de Valera, citado por Aub en la nota preliminar, para elegir nombres y datos de poetas y luego combinarlos a su manera. DE MARCO, Valeria. La representación del olvido histórico: lagunas discursivas. Hipótesis de interpretación del exilio español de 1939. In: Páginas que no callan. Historia, memoria e identidad en la literatura hispánica. Edición coordinada por Alejandro García-Reidy, Luis Romeu Guallart, Eva Soler Sasera e Luz Celestina Souto. Universitat de València: València, 2014, pp. 13-32.

pensamos no seu trabalho de múltipla criação como resposta ao tempo que lhe coube viver.

A formação de Max Aub²³⁶ apresenta dados relevantes para compreendermos essa ampla frente em que sua obra se constitui: o conto, a poesia, o teatro, a crítica, o romance, as artes plásticas, enfim, uma narrativa

²³⁶ No ensaio em que trata das três revistas unipessoais escritas por Altolaguirre (*Atentamente*), Bergamín (*El Pasajero*) y Aub (*Sala de Espera*), sobre este último, Valeria de Marco escreve: “La formación del escritor Max Aub (1903-1972) fue distinta de la de Bergamín y Altolaguirre, en primer lugar porque como nació en París, hijo de padre alemán y madre francesa, no tuvo el castellano como lengua maternal y su convivencia con la cultura del país comienza en 1914, cuando su familia se traslada a Valencia a causa de la I Guerra Mundial. Allí, durante los años de adolescencia, estudió en la Alianza Francesa, en el Instituto Luis Vives y concluyó el bachillerato en la Escuela Moderna, que era entonces la única institución laica. Para independizarse económicamente no fue a la universidad y se dedicó a ayudar a su padre en el comercio de bisutería fina para caballeros. Durante una mitad del año viajaba por Cataluña, Levante y Aragón y durante la otra mitad leía, permitiéndose incluso seguir revistas literarias francesas, alemanas e italianas a las cuales se suscribió. Combinó esa especie de inmersión en la vida cotidiana de diferentes regiones, en las lenguas y sus variantes y acentos, con el conocimiento de obras literarias y de pensamiento de su país de adopción. Frecuentó los círculos artísticos valencianos; después, las tertulias y cafés de Madrid. Escribió también para revistas como *La Gaceta Literaria*, *Alfar*, *Revista de Occidente*, *Azor* y otras. No fue editor ni impresor, pero seguía de cerca la edición de sus libros, eligiendo las mejores gráficas, ya que, como los demás jóvenes escritores, costeara la publicación de sus obras. Antes de la Guerra Civil publicó poesía — *Los poemas cotidianos*, con prólogo de Enrique Díez Canedo —, narrativa — *Geografía*, *Fábula verde*, con dibujos de Josep Obiols, *Teatro incompleto*, y *Espejo de avaricia*. Durante la Guerra Civil Aub no estuvo en el frente, porque era miope, y fue destinado, como agregado cultural, a la Embajada de España en París, donde ayudó a preparar el Pabellón Español de la Exposición Universal, realizada en esa ciudad en 1937, y a realizar diferentes actividades culturales de propaganda para defender la legitimidad de la causa republicana, como la colaboración con Malraux en el rodaje en tierra española de la película *Sierra de Teruel*. Con Malraux también cruzó a pie los Pirineos; se instaló en París, pero en abril de 1940, a causa de una denuncia, fue detenido y hasta octubre de 1942 estuvo en cárceles y campos de concentración franceses, primero en Vernet y después en Djelfa. Durante la Guerra publicó en *Hora de España*, y en París, en los campos de concentración e incluso en el barco en el que viajó de Casablanca a México, siguió escribiendo. Por eso, cuando llegó a la capital mexicana comenzó a editar sus obras y, para sobrevivir, a colaborar con periódicos y revistas, como *El Nacional*, *Revista Mexicana de Cultura* y *Letras de México*. Ya en 1943, publicó la tragedia *San Juan* y la novela *Campo cerrado*, la primera de la serie de novelas de *El laberinto mágico*; en 1944, los dramas *Morir por cerrar los ojos* y *La vida conyugal*, un libro de poemas, *El diario de Djelfa*, y uno de relatos, *No son cuentos*; en 1945, la novela *Campo de sangre* y el ensayo *Discurso de la novela española contemporánea*; en 1946, el “drama real” *El rapto de Europa o siempre se puede hacer algo*. Y a partir de 1947, en lo que a revistas se refiere, Max Aub comienza a publicar también en las prestigiosas páginas de *Cuadernos Americanos*.” Valeria de Marco. In: *Revistas de un solo autor: disonancias del exilio español de 1939*. Olivar, vol. 14, no. 19. La Plata, jun. 2013. http://www.scielo.org.ar/scielo.php?pid=S1852-44782013000100005&script=sci_arttext Página consultada em dezembro de 2014.

artística incansável que parece convocar todos os meios de que dispõe para erguer uma memória que não é apenas a sua, mas a de muitos que, assim como ele, viveram uma experiência semelhante.

A um escritor — cineasta, jornalista, romancista, poeta, dramaturgo — como Max Aub essa experiência exigiria, portanto, uma resposta que sua obra procurou construir e reconstruir durante toda sua vida, tanto para erguer o testemunho do intolerável e combater seu esquecimento, como também para colocar a História como assunto cotidiano.

Mesmo sabendo que não é possível separar umas das outras, a multiplicidade de atividades de um pensador e artista que se expressou por meio de tantas linguagens, o Max Aub que aqui tratamos é o poeta, precisamente o autor de *Antología traducida*, livro no qual estão dispostos 71 poetas, cujas biografias, inventadas, devem ser lidas com a mesma atenção dada aos poemas. É preciso reiterar, ainda que isso esteja estampado no próprio título, que o autor chama os poemas antologados de traduções. Como podemos ver, é um labirinto de invenções organizado a partir da fragmentação própria de uma antologia. Desse modo, a poesia é tratada como a reconstrução de uma memória histórica — ou de uma certa história — que Max Aub propõe, pois essa reconstrução, à maneira de inventário, elenca poemas/discursos/testemunhos que vão desde o século XIV a. C. até a década de 1960 do século XX. Os autores e poemas assim dispostos se assemelham a máscaras político-históricas que, construídos poeticamente, parecem artefatos arqueológicos que fazem um jogo dúbio de negar e confirmar uma história aparentemente partilhada, trazendo no incômodo das suas contradições e ironias a igualmente dúbia situação de fragilidade/poder

que as cria. Ali estão como restos deixados enterrados e que agora, trazidos à tona, revelam que a história tem versões, e não razões. Tanto uma quanto a outra são contraditórias, e ambas procuram, quando vencem, ocultar — ou mesmo eliminar — suas vozes dissonantes. Por esse entendimento há uma crítica aguda que se estende ao discurso historiográfico, ao ficcional e ao biográfico, na medida em que embaralha as vozes testemunhais, as vozes lírico-imaginativas e as vozes confessionais.

A estrutura formal de *Antología traducida* está construída em três momentos. No primeiro deles, está a informação que nos é dada pelo antólogo desde o início em sua *Nota preliminar*, a de que os poemas são traduções; num segundo momento, a biografia de cada autor antologado que precede o poema e, por fim, temos o poema propriamente dito.

A *Nota Preliminar* esclarece que o material da antologia está amparado e avalizado pela correspondência de especialistas, amigos de convívio, reais ou imaginários, e pela memória. Isso nos encaminha para a constatação de uma história ainda mais insegura, pois é preciso trabalhar com a noção de que antes de traduzir os antologados, estes foram selecionados por um critério não passível de averiguação, uma vez que são desconhecidos: “Husmeando aquí y allá di con algunos semiborrados de toda memoria”, depositando toda a importância de testemunhos sobre os ombros de um indivíduo que também está entre os poetas de sua antologia. E, ressalte-se, na biografia a ele correspondente, é dado como alguém de paradeiro desconhecido. Assim, seleção e tradução situam-se no obscuro de uma dúvida que não tem resposta, pois do mesmo modo que não é possível

comprovar a existência dos poetas antologados, tampouco dispomos dos originais dos poemas para cotejar suas “traduções”.

Em seu breve estudo introdutório para a edição de *AT*, em 2004, Pasqual Mas i Usó escreve:

*Antología Traducida, como la mayoría de su obra, es coral y en ella se palpa la ausencia de un Max Aub que se niega a aparecer como héroe individualizado y se diluye en una multitud de filamentos convergentes que le delatan, que no engañan sobre el poeta que manipula la marioneta de un sujeto poético múltiple enmascarado que no se trasluce de forma tan evidente como en Diario de Djelfa, La Gallina Ciega o Enero en Cuba, pero que no queda opaco a los ojos de un lector mínimamente atento.*²³⁷

Organizar esse coral, essas vozes desses poetas, que Max Aub chama de *segundones*²³⁸, é a resposta diante da configuração de invisibilidade que ele percebe, nessa década de 1960, como o estágio cabal do banimento. Se a primeira década do exílio confere um caráter de sombra aos exilados e a segunda década acentua essa condição com o cansaço e a velhice precoce, em ambas amarga-se um desterro que, embora vivido com melancolia, insegurança e em condições precárias de trabalho e de sobrevivência, por outro lado, existia a correspondência e o diálogo como forma de reconhecimento de um grupo de intelectuais e artistas que também construíram a memória, a linguagem, o pensamento e a cultura do seu país. O que essa terceira década do exílio aponta é que, já na Espanha, o trabalho

²³⁷ AUB, Max. *AT*; p. 46.

²³⁸ *Idem*, p. 54: *Escribí muchos renglones cortos con la esperanza de que fuesen versos. Joaquín Díez-Canedo me los echa siempre en cara. Sin más dificultad que la tristeza, acabó por convencerme. Entonces me puse a mal traducir estos poemas segundones que posiblemente tampoco tienen interés.*

e as poucas obras conhecidas dos exilados eram desconhecidas ou consideradas desimportantes, abrindo-se assim caminho para serem relegadas ao silêncio. A esse respeito, Max Aub faz referência sobre a leitura de *Vida y sentido de la poesía actual*, escrito pelo crítico espanhol Leopoldo Rodríguez Alcalde, em 1956, no qual uma sucessão de equívocos sobre as obras e os poetas exilados mostra o que é o pensamento hegemônico de uma Espanha que os expulsou:

Su panorama de la poesía española de 1936 (págs. 193 a 205) es totalmente falso. Baste un ejemplo de su sectarismo (feroz como lo es en el fondo el de toda persona bien enterada), al hablar de Cruz y Raya la define como: «La revista que pudo ser emblema del catolicismo intelectual español y de la más acertada exigencia literaria y que, por entuertos cuyo recuerdo podemos ahorrarnos, se preocupó exclusivamente de la importancia del Demonio...». La guerra: «Los versos de esta hora de Antonio Machado son de lo peor de su obra», lo que es falso. ¿Cuándo escribió mejor? Miguel Hernández «encuentra alguno que otro vibrante destello en el fárrago grandilocuente y monótono de Viento del Pueblo». Lo más de Alberti «carece de valor»; en cambio, León Felipe, «a pesar de muchos dislates de visionario y del empaque atronador de falso profeta, consigue en sus restallantes versículos de ira o de sarcasmo una altura que nunca alcanzara antes. No hablemos del mitinero diluvio de los poetas de segunda fila, en este caso muy a nivel de sus admiradores». Sin hablar de «esa mezquina y chacabana perorata que Pablo Neruda tituló España en el corazón». Luego empiezan a desfilar los Garcilasos y su única revelación: Dionisio Ridruejo. Los otros poetas de mi generación que «entre 1934 y 36 [...] editan, en forma definitiva y cuidada, la totalidad de su obra lírica». (No invento, léase en la p. 195). Así, de un plumazo nada han escrito después de esa fecha ni José Moreno Villa ni Luis Cernuda ni Manuel Altolaguirre ni Juan José Domenchina ni Pedro Salinas ni Jorge Guillén ni José Bergamín ni Juan Ramón que, según el señor Rodríguez, acaba en Canción. Naturalmente nunca nacieron Francisco Giner de los Ríos ni Juan Rejano. Traigo este libro a cuento porque lo publicó en 1956 la Editora Nacional y parece escrito por un hombre de buena fe y de los que posiblemente se consideraban, en aquel entonces, «progresistas», católicos, pero «progresistas», y que no nos consideraba, a nosotros, los «rojos», como demonios, naturalmente apestados. Da juicios. Juzga. Y lo terrible es que este libro, estos libros, reflejan perfectamente el estado de espíritu, el saber de la

*generación de los que pudieron tener 20 años en 1956 y los nacidos en la guerra. De los posteriores todavía no sabemos gran cosa. Espero que no se parezcan a sus padres.*²³⁹

Essas obeservações de Max Aub encontram-se em *La Gallina Ciega* (*Diario Español*), livro no qual relata sua viagem à Espanha, como cidadão mexicano, em 1969. Nessa viagem pôde comprovar o que já conhecia por meio de publicações, correspondências e também por meio de suas suposições do que deveria ser o país organizado por uma ditadura que completava 30 anos. Constatar que Espanha alcançou sua maioridade com pedra e cimento é o mesmo que afirmar que sepultou o que era obstáculo para esse caminho. Tanto ele, Aub, como os demais exilados que partilharam uma vida pretérita com essa terra, agora são assuntos que parecem não interessar a mais ninguém: formam um passado que atrapalha a prosperidade da Espanha de então e o melhor a se fazer é enterrar esses mortos-vivos bem como suas ideias políticas, o exercício da inteligência e os anseios de liberdade:

Ésta que fue mi ciudad ya no lo es, fue otra. Esta de ahora, tan parecida a otras, está bien, en excelente estado de conservación para la gente de hoy que se acomoda a ella igual que la de antes a lo que tenía, como es natural. Han tumbado sin respeto ni remedio; abierto avenidas, hecho surgir fuentes, desviado el río. La gente está feliz y orgullosa de tanta novedad. Se comprende, les da la impresión de haber llegado — con la piedra y el cemento — a mayoría de edad. No echan de menos el tiempo pasado, entre otras cosas porque efectivamente el relativamente poco pasado, fue peor. Y como la inteligencia ni entra ni sale, ni va ni viene, ignoran la libertad, no tienen ideas políticas — y de las otras, pocas —, comen a su gusto. ¿Qué más pueden pedir sino comer mejor y pisar calles más anchas? Las tienen, van a misa — tarde — para que acabe la obligación más pronto, hablan alto, toman vermut, cerveza, vino, juegan a la lotería, se apasionan por el fútbol y lo demás les tiene sin cuidado, como no sea la

²³⁹ AUB, Max. *La Gallina Ciega*. Alba: Barcelona, 2003, pp. 192-193.

*salud. Se acobardan ante cualquier constipado. Jamás hubo tanto boticario, nunca se habló tanto de remedios, ni de boca en boca se recomendaron tantos específicos. Las facultades de medicina están en auge.*²⁴⁰

La Gallina Ciega foi publicado em 1971, no mesmo ano em que se publicou também a edição definitiva de *Antología traducida*. Este último, no entanto, antecipado pelo sentimento que Max Aub provou *in loco* na sua viagem à Espanha, é a representação não das vozes, mas dos ecos dessas vozes que ao longo desses anos foram distanciadas cada vez mais até se constituírem num silêncio em que até mesmo suas identidades são perdidas. A partir disso, *Antología traducida* trabalha com a ideia de ler a História como um exílio de si mesma: a História entendida como um exílio total, como bem podemos constatar pelo tempo de mais de 3 mil anos que ela compila. Nesse aspecto, *AT* através de seu caráter metaficcional revela ter mais lucidez, enredo e organização do que os restos desconstruídos nas bocas dos jovens com os quais Aub convive em sua viagem, constatando que, pior do que o silêncio que apagou os exilados é a perigosa confusão dos pedaços e dos vestígios do que sobrou. O silêncio e a censura não trouxeram apenas o esquecimento, mas a possibilidade tão perigosa de construir a memória dos exilados de forma aniquiladora. A Espanha que Aub encontrou é mais ficcional que sua *Antología*:

Lo verdaderamente inaudito es el desconocimiento que tiene la actual generación, por llamarla de alguna manera, los que tienen 20 a 45 o 50 años, de lo que pudo ser la nuestra. En nuestro tiempo, sabíamos lo que sabíamos, lo que quiere decir — ni mucho menos, y a ti te consta mejor que a nadie — que fuésemos pozos de ciencia. Pero ¡éstos de ahora! No tienen la menor idea de lo que nos interesaba o medio

²⁴⁰ AUB, Max. *Op. cit.*, p. 190.

sabíamos, sino que ese enorme agujero insalvable que nos separa les lleva a descubrir mediterráneos, aun en los mejores. De pronto leen por primera vez a Larra o se enteran con asombro de la existencia, insospechada, del abate Marchena o de Jovellanos o de Blanco White. ¿Cómo pagar ese pecado? Porque no es que sean más ignorantes en lo contemporáneo, más bien sería lo contrario, pero les falta, les ha faltado, continuidad en el conocimiento de las artes, de las letras, de la filosofía. De la ciencia, lo ignoro. Esos chicos que me han venido a verme esta mañana... uno de ellos me habló de Ramón Gómez de la Serna como si hubiese pertenecido a la Academia Francesa. Palabra — o, lo que es peor —, hablando de los años veinte a veinticinco, revolviendo unos con otros como si todos fuesen unos: a Manolo Altolaguirre, por ejemplo, con Ortega, a Alberti con Pemán, a Antonio Machado con Miguel Hernández, como si hubieran sido todos de la misma tertulia... Y ¡qué ideas acerca de la Institución o de la Residencia! No es que no haya quien no lo sepa, pero ellos no. Y debiera de ser moneda corriente entre ellos, no por nada sino por haberlo mamado. Les ha faltado esa sabiduría normal, corriente, que nace de las conversaciones, de las tertulias, del café, de los amigos, no de la letra impresa. Es decir, que pierden su tiempo y se lo hacen perder a los demás para ganhar otro, perdido para siempre, por falso...²⁴¹

Os exilados encarnam esse passado em ruínas, sem valor para a atualidade que está ocupada em desfrutar as benesses de um presente cuja construção ignoram. Se as circunstâncias que permitem ao homem fazer sua história são dadas pelo passado²⁴², é justamente esse passado que foi roubado da Espanha pelo regime ditatorial como forma de aniquilamento mais eficaz que a prisão, a tortura ou o desterro. Os poemas de *Antología traducida*, como a representação de uma história que não existiu, são como ecos de uma outra história que realmente existiu e, ao correr o risco de ser

²⁴¹ AUB, Max. *Op. cit.*; pp. 243-244.

²⁴² Aqui, mencionamos o primeiro capítulo de *O 18 de brumário de Luís Bonaparte*, de Marx: *Os homens fazem a sua própria história, mas não como bem entendem; eles não escolhem as circunstâncias. Elas são encontradas e transmitidas pelo passado. A tradição de todas as gerações mortas pesa como um pesadelo sobre os cérebros dos vivos. E, tão logo se acham ocupados revolucionando-se a si mesmos e às coisas, criando algo que não existia antes, precisamente nessas épocas de crises revolucionárias eles conjuram ansiosamente os espíritos do passado para pô-los a seu serviço, deles obtendo nomes, gritos de guerra e roupagens a fim de apresentar essa nova cena na história do mundo num disfarce de coisa abalizada pelo tempo e numa linguagem emprestada.* Trad. Nélío Schneider. Boitempo: São Paulo, 2013.

apagada, reclama sua presença e lugar devidos. A metaficção denuncia que tanto a ficção como a história resvalam na incompreensão de si mesmas quando um capítulo-chave é suprimido das suas narrativas.

Um dos antologados e traduzidos, Alejandro Vacaresco²⁴³, traz como nota biográfica as seguintes indicações:

*Nacido en Constantinopla, de padres de origen rumano,
escribió en italiano. Fue profesor de lenguas orientales en Bolonia, donde
falleció.*

*¡Creación
hija de la importancia
de Dios!*

*Crear
es
no poder
lograr
hacer
más.*

O poema a ele atribuído é ambíguo e irônico, pois apresenta o ato criativo como consequência de si mesmo, demonstrando sua autossuficiência ao mesmo tempo em que conclui que tamanho poder só se destina a isso: reproduzir-se. Sendo o ato máximo da capacidade humana, criar tem seu avesso: é também objetivar a falta. É um poder que se contrapõe a uma debilidade; é um poder que se move no tempo, constrói filiações e relações que engrandecem e aprisionam os efeitos do próprio ato.

Note-se, ainda, que Alejandro Vacaresco leva consigo quatro emblemas: Constantinopla, onde nasceu; Romênia, origem dos seus pais;

²⁴³AUB, Max. AT, p. 162.

italiano, língua em que escreveu, e línguas orientais, que lecionava. Pensando no significado dessas quatro pistas, no que trazem de simbólico, vemos a associação do poder da criação relegado ao nada. Se tomarmos apenas um exemplo, o de Constantinopla, temos a trajetória daquela que foi a capital de sucessivos impérios — romano, bizantino, otomano —, todos frutos da criação humana, e hoje, ruínas. Como resposta à sua condição, o poeta Alejandro Vacaresco escreve haicais, aqui entendidos tanto como a criação em si, como também a ruína-síntese do “império” da criação.

No campo das línguas, temos a indicação dos deslocamentos físicos, aqui em correspondência com o próprio desdobramento das línguas românicas e eslavas. A máxima “Crear es no poder lograr hacer más” possui uma ironia difícil de afrontar, pois está na fundação de toda ação humana e na base mesma do pensamento: sou porque crio, e crio porque não sou. É uma fala essencialmente humana que exigiu a criação de um Deus cuja boca pudesse pronunciá-la aos ouvidos abandonados do homem. Criar, seria, ainda, poder identificar o outro — ou um outro — a fim de superar o monólogo, construir o diálogo e combater o perigo da demência por saber-se tudo e nada simultaneamente.

Antología traducida pode ser lida como expressão de uma consciência que se debruça sobre o exílio tratando-o como o próprio transcorrer da História. Por isso, não apenas os poemas mas também quem os escreve são aqui encarados como textos especulares e ampliados nos quais a biografia do autor de todos, Max Aub, se dilui e se expressa. Como bem observa Pasqual Mas i Usó:

En todos los casos Max Aub se esconde detrás de cada uno de los poemas traducidos. Es un desarrollo laberíntico en el que del mismo modo que en *Geografía* inventa ciudades en *Antología Traducida* inventa poetas. Y, además, si la mayor parte de su obra se fundamenta en la memoria histórica, en *Antología Traducida* recrea la memoria histórica de las docenas de poetas apócrifos, perfectamente insertados en sus diversos mundo posibles delimitados por coordenadas espacio-temporales, claramente perceptibles por el lector de tan lúcidamente evidentes como se muestran. En otras ocasiones se acerca a la historia literaria como crítico, por ejemplo en su *Historia de la literatura española* y en los diversos estudios y antologías sobre la poesía española; ahora, sin embargo, acude a la literatura universal con los ojos del creador, del recreador que da nueva vida a autores y a textos que nunca existieron y que nadie percibe como falsos: es el reto que se marca en *Jusep Torres Campalans* y que ahora reencarna en los poetas antologados. El propio Max Aub también empleó esta técnica en *Juego de Cartas* (1964), texto compuesto por 108 naipes detrás de los cuales figura una reseña necrológica. Y así mismo intenta confundirnos en *Luis Álvarez Petreña*, que recupera la tradición del *Quijote*, del *Tristan Shandy* de Sterne, del *Joseph Andrews* o del *Tom Jones* de Fielding, y, más cercano en el tiempo, de *Niebla* de Miguel de Unamuno, o de los personajes de Pirandello. [...] Estas máscaras son coincidentes en tanto que reflejan a los desarraigados, desposeídos, perseguidos, enamorados, incansables viajeros, heterodoxos, soñadores, libertarios, arrastrando el sueño de la patria perdida, el dolor de extrañamiento, la preocupación por el sentido último de la existencia, el paso del tiempo o la soledad de la trascendencia, [...] referencias compartidas entre poetas apócrifos y el propio Max Aub.²⁴⁴

No que diz respeito às formas que compõem AT, além das traduções e das biografias, dos aforismos/epigramas, dísticos, haicais e fragmentos, não são poucos os poetas antologados que se valem das cartas como meio de expressão. O gênero epistolar é recorrente na obra de Max Aub, e seu primeiro antecedente está em *Geografía*, texto aubiano incorporado a *La uña*²⁴⁵, livro em que estão reunidas, além de *Geografía* (1929), as obras *Yo vivo* (1953) e *Algunas prosas y otras* (1954):

²⁴⁴ AUB, Max. *Op. cit.*, pp. 41-43 e 47.

²⁴⁵ AUB, Max. *La uña*. Editorial Bruguera: Barcelona, 1977.

Ahora, a bordo, sólo vive la campana; no sabes, mujercita mía, lo absurdo que es todo esto: niebla, niebla desde hace doce horas y la imposibilidad de saber exactamente dónde nos hallamos; esto me produce una cierta desazón; es curioso, parece que cuando uno no sabe lo que hay bajo sus pies, ni arriba, no sabe uno quién es, el espíritu se torna aventurero y un ligero estremecimiento se apodera de mi cuerpo. Debemos de ser, a más de nosotros, lo que arriba es y lo que abajo: estrellas y el fondo del mar, línea vertical; ahora me encuentro (no me encuentro) truncado sin saber exactamente, al no saber dónde estoy, quién soy. Veo más claros estos días oscuros que yo no soy sólo este que ahora te escribe; muchas veces, vivo, revivo en lo futuro, la vida que haré en el próximo puerto, veo la taberna en la cual acostumbro comer en Port Said, cuando voy a tierra; el paseo que doy en Buenos Aires —único sitio donde paseo después de cenar; ¿por qué? —¿quién sabe!—; únicamente allí me acomete esa necesidad; las vueltas —siempre las mismas— que doy en el Havre, etc... vidas que vivo antes de llegar allá con más intensidad quizá que verdaderamente. Y una tercera, ¿para qué te la voy a decir? Es la que a tu lado a ciertas horas vuelvo a vivir; y ciertas latitudes, ciertas costas, cierto barco que cruzamos me traen con exactitud sin par toda una serie de —no recuerdos— sino recuerdos a vivir, al revés. Tú estás en todas las cosas, en todos los momentos: en las olas, en las nubes, y en las estrellas, y un poco en todas las mujeres —en las cuales sólo miro lo que a ti se pueda parecer. Cuando estoy sobre los abismos insondables, ¿de qué me acuerdo, di, Nena? ²⁴⁶

Destacar *Geografía*, bem como outros trechos das obras do autor, tanto poesia como prosa, vai nos revelando o cultivo e o desenvolvimento das formas literárias com as quais Max Aub compõe a complexidade que estrutura AT. Nela, a presença do humor e da ironia cumpre, na maior parte

²⁴⁶ AUB, Max. *Op. cit.*, *Geografía*, pp.7-8.

dos casos, a função de pista falsa para introduzir o leitor nesse universo terrível do apagamento da herança e da memória que a obra denuncia.

Antología traducida reúne “autores” que são poetas, guerreiros, artesãos, bêbados, amantes, políticos, profetas e toda uma gama de indivíduos que não exercem a escrita somente por ofício, mas também porque partilham um traço comum: a invisibilidade. Isso evidencia o traço de uma poesia que precisa comunicar os testemunhos de vida e morte, entendendo, desse modo, que a expressão poética é o fundamento criador da linguagem do qual se valem para existir, manifestando desde a resignação em uma inscrição tumular ou a urgência de uma carta de amor. A poesia, assim, pode ser a voz de um indivíduo que fala a partir de um lugar e um tempo específicos por meio de sua condição particular, garantindo-lhe a prova de sua existência; existência que, por ser multifacetada exige uma maneira para ser apreendida. Desse modo, resolvemos dividir os “autores” de *Antología traducida* em grupos, ou em máscaras, de acordo com suas identidades biográficas e os temas que invocam.

Há uma ocorrência de biografias e poemas e, por extensão, suas figuras e tipos, que não nos parecem gratuitas e que podem, a nosso ver, propor uma leitura que agrupe o material poético de *AT* da seguinte maneira:

1. Anônimos; 2. Guerreiros; 3. Soberanos e políticos; 4. Mulheres; 5. Poetas; 6. Religiosos. Esses grupos são constituídos por uma outra ordem de diversidade, pois neles estão escritores, filósofos, amantes, artesãos, viajantes, professores, farsantes, perseguidos, condenados, enlouquecidos, profetas, sacerdotisas, soldados, apóstatas, pais, mães, iconoclastas, andarilhos, bêbados, traídos, mendigos, ativistas, tradutores, filólogos e,

claro, poetas. Esse agrupamento vai adquirindo uma tripla voz, ou melhor, um discurso triangular cada vez mais evidente à medida em que avançamos na leitura de *AT*. Em meio aos pedaços das obras dos antologados vemos como são reiterados e frequentes a ideia do anônimo/apócrifo, a experiência de conflitos, principalmente a guerra, e uma profusão de línguas, digamos, adotadas, que se desmembram como se fossem a única possibilidade de forjar uma existência perdida.

Dessa forma, e pensando na história de exílios em que *AT* se constitui, tomaremos os seis grandes grupos que mencionamos a partir desses três pontos, ou fundamentos, da obra: o anonimato, o testemunho da guerra e a língua do desterro. Pensar os grupos dentro dessas três questões também ordenará a discussão sobre os temas e as formas de *Antología traducida*; temas que vão desde a religião até a guerra e formas que compreendem, entre outras, as quadras, os dísticos, hinos e provérbios.

3.1. O ANONIMATO, A EXPERIÊNCIA DA GUERRA E A LÍNGUA DO DESTERRO

Eis o primeiro poema de *AT* e a nota que o acompanha:

ANÓNIMO

Sin duda de la época de Amenofis IV, en el que rezuma un curioso anticlericalismo, probable consecuencia de la pérdida de las provincias sirias.

*¿Para qué remontarse a la creación,
si es visible para todos
cada mañana?
¡Oh día, Dios de sí mismo!
Rha portentoso,
¡lección sutil, lección sacra,
repetida desde el principio mismo
para que todos le comprendan
y reverencien!*

*Que algunos sacerdotes
lo olviden — tal como tú —,
más amigos del zumo de las uvas
que de la verdad,
y que no se levanten*

*hasta que el Señor
ha tramontado
dice adónde hemos llegado.*

*La noche vence, y la muerte.
¡Oh poderoso Señor!,
¿qué esperas para poner
otros en su lugar?²⁴⁷*

O poema, com seu tom blasfemo, prega que qualquer discurso, seja de deuses, seja de seus porta-vozes, está condenado a ser ofuscado pela luz do sol e apagado pela escuridão da noite. Assim, toda divindade e todo soberano estão igualmente restringidos pela vida e pela morte. A nota — que se destina a situar historicamente o texto — sugere uma crítica à estrutura religiosa ao vincular o status sacerdotal à posse de terras como se os assuntos divinos fossem manejados por interesses mundanos, corrompendo a primazia dos seus fins espirituais. Talvez, possamos reconhecer que, anacronicamente, a crítica coincide com a visão de Aub sobre a Igreja Católica na Espanha.

De forma semelhantemente blasfema — ou profana —, um outro anônimo, na verdade uma tabuleta com uma inscrição dita “agnóstica”, lança dúvida e logo afirma a inexistência de vida posterior à morte, concepção tão cara aos estatutos sagrados, seja qual for sua vertente religiosa:

TABLETA AGNÓSTICA
(Siglo VI a. C.)

*¿Por qué temes a tu muerte?
El futuro te pertenece.²⁴⁸*

²⁴⁷ AUB, Max. AT, pp. 59-60.

²⁴⁸ *Idem*, p. 65.

Se associarmos seu tempo a uma sociedade teocrática, seja egípcia, seja outra civilização do século VI a. C., podemos supor que sua ironia aparentemente inofensiva é falta gravíssima, uma vez que põe em dúvida a vida eterna do espírito, ideia sustentada pela fé. Note-se que o poema-dístico *Tableta agnóstica* lança mão de um anacronismo ao situar agnóstico, um termo do século XIX, no século VI a. C.; descartando a hipótese de equívoco por parte de Max Aub, a datação do termo tão posterior ao período em que o antólogo situa o poeta legitima ler o texto como uma denúncia sobre a antiguidade da prática de suprimir as ideias e os pensamentos que possam ameaçar ou colocar em dúvida uma determinada crença ou ideologia.

Já o anônimo *Poema de Hamasa*, escrito nos moldes dos livros sapienciais bíblicos, assemelha-se aos provérbios, enquanto *Anónimo Cananeo*, anônimo seguinte, também de caráter sapiencial, traz uma súplica para acalmar um desejo reprimido.

POEMA DE HAMASA
(Siglo V a. C.)

Llamado así por el lugar donde se halló.

*Y no hay otro problema parecido,
los muertos son vecinos de los vivos,
en paz y en guerra,
en sus cuevas o en tierra;
pero sus relaciones son lejanas
y problemáticas,
según se sueña.²⁴⁹*

²⁴⁹ AUB, Max. *AT*, p. 66.

ANÓNIMO CANANEO

(Siglo IV a. C.)

*No cantes más: teje de día,
teje de noche mi sudario;
teje, con la cabeza baja,
lo necesito para que me lleven;
si no, me tirarán entre los burros
y los caballos, solo, en los desmontes
pelados más lejanos.
Allí me tirarán, basura, en tierra,
y oiré, tal vez, los perros y las hienas.*

*Sé lo que quieres: no levantes
los ojos. ¡Quién fuera tu amante
(¡teje — cabeza baja —, teje!)
y no tu padre!* ²⁵⁰

Ambos os poemas, *de Hamasa* e *Cananeo*, são anônimos que expõem de forma abrangente no primeiro caso, e de forma particular no segundo, a problemática relação humana. O *Poema de Hamasa*, ao sentenciar que não há outro problema senão o fato de que os vivos são vizinhos dos mortos, evidencia uma condenação que paira sobre ambos e que os atemoriza, na medida em que os mortos são o que os vivos serão e os vivos são os guardiões da memória dos mortos. Essa concepção coloca tanto uns como outros numa incômoda vizinhança constituída por covas: as fechadas correspondentes aos mortos e, as abertas, aos vivos. A vida não é mais ilusória do que a morte e a relação entre esses vizinhos só pode ser medida pelo sonho ou pelo desejo, conforme nos apresenta *Anónimo Cananeo*. Neste, a aflição de um pai ciumento e inclinado à relação incestuosa com sua filha, manifesta certo prazer ao imaginar os suplícios da condenação pelo seu ato. Relatar como é praticada a pena de um condenado por infrações de ordem moral mostra o quanto é feroz o prazer da punição e

²⁵⁰ AUB, Max. *AT*, p. 67.

o desejo provocado por aquilo que está proibido. Desse modo, o desejo e a lei parecem tornar evidente a origem contraditória de uma civilização que precisa defender-se de si mesma. Apesar de fazer uma referência direta às práticas incestuosas dos cananeus, conforme descritas no livro de *Josué*²⁵¹, o poema aponta a transcendência do ato de tecer — e por extensão do exercício da arte — como forma mais eficaz de apaziguar as bestas do desejo e do ciúme (cavalos, burros, cães e hienas) do que os seguidores da leis que zelam pela conduta moral.

O anonimato serve, ainda, como podemos ver em *De um prosista maniqueo*, como proteção de uma voz que, ao deslocar a narrativa histórica bíblica, termina por questionar sua doutrina religiosa:

DE UN PROSISTA MANIQUEO

(Siglo III)

*Jesús puso de pie a Adán,
le dio a probar del árbol de la vida.
Adán le miró llorando,
y se arrancó los cabellos, y se golpeó el pecho,
rugió como un león en celo
clamando: ¡Maldición sobre el creador
de mi cuerpo y el que a él ligó mi alma
y los rebeldes que me redujeron
a lo que soy y seré!
Porque Adán era bueno. (bis.)*²⁵²

Nesse poema, um condenado à morte pelos homens ergue um condenado ao desterro por Deus. Jesus ergue Adão numa referência ao

²⁵¹ Em nota referente ao poema, Pasqual Mas I Usó observa: Es evidente que el poema pretende adscribirse a la tradición cananea que, por sus perversions (a causa de adorar a Molok y Baal) sufrió la ira de Dios (Josué, 23: 15-16). Por otra parte, Cananeo con el significado de «el celoso», era el sobrenombre del apóstol Simón. Ambas interpretaciones son posibles en este texto pues, si bien el poema «pertenece» al siglo IV a. C. y a los cananeos se les considera descendientes de Cam (Génesis, 10 6 y 15-18), 3000 a. C., por otro lado el tema relata los «celos» de un padre enamorado de su hija. *AT*, p. 67.

²⁵² *Idem*, p. 76.

cordeiro que purifica o homem e o mundo, mas numa posição deslocada, fazendo a função de Eva, dando-lhe a provar da árvore da vida. É um Jesus destituído de divindade e que, por isso, traz apenas sua condição de homem traído. O conhecimento dado a Adão é um cristianismo que não salva, apenas transfere as lágrimas de um padecimento que a consciência de ser homem lhe dá. Adão, aqui, também é uma figura controversa, já que sua bondade é caracterizada com violência. Essas duas personalidades parecem configurar o caráter — ou a crença — do poeta que escreve: um maniqueu, aquele que professa a existência como alma/corpo, ou Bem/Mal, como forças que disputam o mundo e o coração dos homens. Mas o próprio maniqueu é controverso, uma vez que Jesus frente a frente com Adão também representa essa dualidade e, se Adão é bom, Jesus — ou o cristianismo, ou a religião — é a força contrária ao homem bom. De qualquer modo, os anônimos maniqueístas, como podemos ver nos poemas/hinos seguintes, portam o discurso do tormento como se, para assimilar o discurso religioso nessas condições redutoras de Bem/Mal, implicasse na renúncia da lucidez:

DE UNOS HIMNOS COPTOS (MANIQUEOS)

(¿Siglo III, Siglo IV?)

XVII

*Si lo único que tienes seguro, por nacer, es
/ morir: ocúpate de otra cosa mientras vivas.
De la muerte ¿para qué? La tienes segura,
/ tuya desde el primer grito.
Poco o mucho cada noche descansas en ella a tu gusto.*

*Hagas lo que hagas, más tuya que la amada, más
/ tuya que el poema, más tuya que el corazón,
más tuya que nada, nadie te la quitará.*

*Tu muerte eres tú.
Sé desprendido, pues, ocúpate de los demás, sé bueno.*

Ni los verdugos tienen, dándola, más muerte que su muerte.

XXIII

*¿Qué me puede importar saber cómo, de qué,
/ cuándo se hizo el mundo?*

*Cuentan como los hombres creyeron que se creó,
como si me importara saber cómo, cuándo,
/ de qué estás hecha,
cuando lo que importa es tu peso en mis manos,
/ como respiras y te respiro.
No me importa la historia sino el paraíso.*

*Cuando penetro en él me creas, creo
/ en el único mundo que celebro.*

*Todo es perfecto: el bien y el mal,
si dejaran de serlo la noche sería inacabable.
¡Y Zoroastro nos libre de los nominalistas!
Y ¿quién no sabe desde que se sabe
que sólo del no-ser puede nacer el ser?*

*Cada noche nazco de tu costado.
¿Qué me puede importar saber de qué
/ ni cuándo se hizo el mundo?* ²⁵³

Retomando de forma ampliada o dístico de *Tableta agnóstica*, comentado anteriormente, *De unos himnos coptos (maniqueos)*, traz dois poemas que tratam, no primeiro caso, da morte como um evento incontestável e, no segundo caso, da origem do mundo. A certeza do primeiro tema, a morte do indivíduo, se contrapõe à incerteza do segundo tema, a criação do mundo. Se a morte está presente em todo o vivido e se irmana ao homem a cada noite alcançada, tanto como a vida, ela é sua verdadeira e única posse. Dessa maneira, o binômio vida-morte do primeiro poema corresponde ao binômio bem-mal do segundo poema que, para tratar

²⁵³ AUB, Max. AT, p. 77.

da origem do mundo, atribui ao binômio a potência do pensamento e do sexo tanto para criar o mundo como para perceber e compreendê-lo.

Ambos os poemas podem provocar estranhamento, pois sendo coptas e maniqueus que louvam sob a forma de cânticos, pertencem à linhagem do cristianismo egípcio que professa o espírito e a matéria como sendo a ideia do bem e do mal. Desse modo, é uma crítica — a perspectiva antropocêntrica ou mesmo ateísta — e, por isso grave a um período de pensamento teocrático ao expor seu pensamento religioso que, sendo irracional, organiza-se pela razão.

A menção a Zoroastro em forma de apelo contra os nominalistas invoca noções muito amplas. A primeira delas, formal, é uma referência ao Pai-Nosso: “e livrai-nos do mal”; por essa relação, entende-se os nominalistas como a representação do mal. Entretanto, esse antagonismo está fundado em duas concepções da existência. O primeiro, o zoroastrismo, considerado como a pré-religião dos monoteísmos, encampa o lado mítico e universal, fundamentado na luta de duas grandes divindades, o bem e o mal, e orientado por credos vigentes até hoje como a ressurreição, a imortalidade da alma e o juízo final. Já o nominalismo, mais uma doutrina do que propriamente uma religião, não considera a existência do universal, mas a da particular capacidade da mente de dar nome a uma semelhança e não à coisa em si. A realidade, então, seria apenas a expressão de um nome. Ao dispor num mesmo verso essas duas concepções do mundo e da existência, ambas com inclinações profundamente irracionais, notamos a crítica de Max Aub aos discursos religiosos, sobretudo quando consideramos que os

referidos poemas são hinos, e por se tratar de hinos — o solene celebrado pelo canto —, apontariam a religião também como um cantar da loucura.

Outros dois anônimos significativos principalmente para tratar da posição em que escrevem e do grupo ao qual pertencem são *De un poeta de la corte del Rey Muñja (Siglo XI)* e *Anónimo (Siglo XII o XIII)*:

DE UN POETA DE LA CORTE DEL REY MUÑJA

(Siglo XI)

*Los hombres aman siempre
la misma mujer.
Los poetas escriben siempre
el mismo poema.
Por eso hubo siempre tantos errores.* ²⁵⁴

ANÓNIMO

(Siglo XII o XIII)

*Fragmento de un poema épico húngaro, descubierto en 1912
en la Biblioteca Municipal de Budapest.*

*Bajaron hacia mi ciudad,
la tomaron y asolaron.
Mientras quedaron gemidos
no pararon de matar.
Luego cabalgaron hacia Ur.
El señor iba adelante,
le seguían los demás
todavía entre las llamas.*

*El señor iba adelante
llevándolas en los ojos.* ²⁵⁵

²⁵⁴ AUB, Max. AT, p. 101.

²⁵⁵ AUB, Max. AT, p. 104.

De composição simples e misturando didatismo e jocosidade, *De un poeta de la corte del rey Muñja* é significativo para própria composição de *AT*, pois é uma síntese desse poema contínuo que é a obra, constituída por vozes que, ao longo de séculos, testemunham a errância humana, condenada às mesmas esperanças a cada época. Essa consciência do inevitável está representada no próprio nome do rei de cuja corte provém o poeta: Muñja. Ao mesmo tempo em que é um nome próprio, é também uma flor de alto valor simbólico no budismo. Sua presença significa a rendição diante do fatal e do irreversível. Na tradição antiga indiana, o guerreiro que se rende coloca a flor branca de muñja (lírio da paz) na boca. Não é um ato de covardia porque não é uma rendição sem luta, mas o reconhecimento de sua nêmesis, ou Samsara que é o seu conceito equivalente em sânscrito.

De un poeta de la corte del Rey Muñja traz explicitamente no seu título, uma informação sobre o estrato social a que pertencem os poetas anônimos: são poetas de Corte, o que torna seu padrão — sua voz — distinto dos demais; é uma classe dominante que expõe suas intrigas, suas deserções, a omissão de relatos, a maneira pela qual exercem e perpetuam seu domínio, e o quanto conhecem o perigo da dissidência, sobretudo pelos questionamentos religiosos. O caráter anônimo da sua voz, portanto, alude à necessidade de o dissonante encontrar guarida no anonimato. O sem-nome não pode ser identificado e, conseqüentemente, não pode ser atingido, ainda que perca a identidade de poeta.

Já no poema *Anónimo*, datado do século XII ou XIII, ficamos com a imagem dos olhos sanguinários de um comandante guerreiro que parece refletir as cenas de massacre num povoado que acabou de ser destruído. O

tema da destruição violenta e sua construção em primeira pessoa aproxima-o dos relatos bíblicos apocalípticos como uma cena recortada do Juízo Final. Além disso, a ideia de fragmento de um poema épico, conforme o autor faz constar na nota para situar o poema, é uma senha para invocar outros tantos fragmentos de relatos que não chegaram até nós, relatos que são incontáveis se levarmos em consideração a nacionalidade do fragmento — Budapeste. Pode-se ler o texto como episódio da história do povo húngaro e sua longa trajetória de conflitos, desde Átila, passando pelas guerras Otomanos-Habsburgos até as duas grandes guerras mundiais. É uma história violenta que se filia à igualmente violenta história bíblica ao mencionar, no poema, a cidade de Ur como destino dos cavaleiros que acabaram de arrasar a cidade.

A cidade de Ur, uma das cidades sumérias da antiga região da Mesopotâmia, hoje sítio arqueológico, além da geografia bíblica, corresponde ao berço da civilização. Mencioná-la como destino, atesta a antiguidade da guerra, da violência e também da prática religiosa, já que era ela, por seus templos, uma localidade a que todos acorriam. As imagens do poema criam a atmosfera semelhante ao *Romancero de la guardia civil española*²⁵⁶, de García Lorca, principalmente pelo barulho dos cavalos, pelos gemidos dos que são mortos e pelos olhos de fogo daquele que comanda o massacre. De qualquer forma, o fragmento épico indica o pedaço de uma história perdida, como se um vestígio/notícia, pelo anonimato, protegesse o testemunho de um sobrevivente.

²⁵⁶ *Los caballos negros son. / Las herraduras son negras. / Sobre las capas relucen / manchas de tinta y de cera. [...] Un vuelo de gritos largos / se levantó en las veletas. / Los sables cortan las brisas / que los cascos atropellan. [...] ¡Oh ciudad de los gitanos! / La Guardia Civil se aleja / por un túnel de silencio / mientras las llamas te cercan.*

Os dois últimos poemas anônimos, *Poeta anónimo de Lorca* e *Poeta turco anónimo*, trazem uma reflexão sobre arte poética, a guerra, a história e o desterro:

POETA ANÓNIMO DE LORCA

Sin duda alguna de principios del siglo XIV.

CANCIÓN V

*No sé de mí, ni de por quien no vivo;
poco de ti, hermano.
Algo de aquél de quien dependo.
Quizá algo más de quien odio,
poco de cuantos viven
en el país vecino
y menos todavía
de quienes dicen existir
más allá de los montes.
Y no tengo idea alguna
de los que están tras el azul horizonte curvo.*

Sin embargo lo sé todo del que está lejos de todo.

Sólo él puede explicar por qué.

Sólo Alá es grande. ²⁵⁷

CANCIÓN X

*Todos los poetas dicen que son como las palomas:
¿Qué otra cosa puedo decir si aletean como
/ dos palomas en los cuencos de mis manos?
¿Qué no daría por poder inventar otra frase?
/ ¿Qué no daría por dar con otra imagen que no fuera la
de tantos?
Pero cuando los tengo entre mis manos, sólo
/ se me ocurre, como a todos, sentir que parecen dos
palomas, y decírtelo.* ²⁵⁸

²⁵⁷ AUB, Max. AT, p. 131.

²⁵⁸ AUB, Max. AT, p. 132.

CANCIÓN XI

*¿Qué sé de ti?
¿Qué sabes de mí?
¿Qué saben estos árboles de nosotros?
¿Qué sabe la hoja de este abedul
de la hoja de aquel fresno?
¿Qué saben estas piedras de estos árboles?
¿Qué sabe el atardecer del amanecer?
¿Qué saben estos prados de esta luz que se pierde?*

*Sólo quisiera saber por qué sé lo que sé
Sólo quisiera saber por qué te quiero.²⁵⁹*

CANCIÓN XVI

*Una semilla
no es nada,
sí no germina.
¡Qué luz la de los sueños!
¡Gloria a quien me la dio!²⁶⁰*

CANCIÓN XX

*Ser gran poeta
o profeta
es muy fácil.
Basta con preguntar
quién soy, qué fuiste o que serás,
sin contestar.*

*Pero ser un pequeño poeta
es mucho más difícil.
Necesito explicar
por qué tus labios son el mundo entero,
tus dientes como perlas
y decírtelo.²⁶¹*

²⁵⁹ AUB, Max. *Op. cit.*, p. 132

²⁶⁰ *Idem*, p. 133.

²⁶¹ *Ibidem*.

POETA TURCO ANÓNIMO

(principios del siglo XIX)

Probablemente vivió el reinado de Mahmud II, seguramente presencié la batalla de Navarino. Triste tiempo para su patria, que en 1830 perdería también Argel.

CANCIÓN DEL PARTENÓN

Soy turco, lo mío no es la piedra labrada por el hombre sino la modelada por el tiempo, hecha de agua, viento y soledad.

Soy turco, ojalá no quedara aquí piedra sobre piedra, insulto a la vida misma: vano intento de vencer la muerte.

Soy turco y sólo Alá es grande.²⁶²

A menção à cidade de Lorca coloca em evidência a condição desse poeta anônimo que escreve canções: a condição de desterrado. Lorca hoje pertencente à província de Murcia, era uma cidade muçulmana, dependente do califado de Córdoba desde o século VIII até sua conquista pelos espanhóis no século XIV. A cidade, significativa pela produção e comércio artesanal e agrícola, tem origens míticas reveladas na etimologia do seu nome que a relacionam com um príncipe troiano de nome Elio e outro personagem grego de nome Crota, pelo que era chamada já pelos romanos como Eliocroca. Uma outra vertente lhe atribui origem basca pelo nome de Liorca, em que “Lior” significa brejo, e “ka”, lugar de.

Essa informação sobre a cidade de Lorca nos interessa na medida em que revela uma localidade de alto valor simbólico da historiografia espanhola. Considerando seu passado romano pagão, ou basco, ou judaico, ou muçulmano ou ainda cristão, ela contém uma leitura da história espanhola

²⁶² *Idem*, p. 161.

a partir de um viés judaico-muçulmano-cristão, o que contraria, portanto, a leitura franquista da história espanhola em que protagoniza uma cristandade vencedora e salvadora do mundo.

Já em outras ocasiões vimos que o desencontro de datas nem sempre coincidem com as informações sobre alguns poemas. Ainda que para Aub o rigor cronológico não seja importante, situar o poeta no século XIV é também colocá-lo num período de conflitos, conflitos esses que resultaram no seu deslocamento geográfico. Assim, o poeta da cidade de Lorca fala a partir da perda, por isso seu discurso é desorientado e desolado: seu desterro não reconhece vizinhos, distantes ou próximos, porque sua referência é o não-lugar. As próprias canções são dadas como fragmentos, acenando para a descontinuidade entre alguém e sua terra. A desorientação do poeta só conhece o próprio lamento que termina com uma invocação a Alá numa referência a um único mundo possível, o da morte.

Suas canções também remetem a um outro grande poeta, García Lorca, assassinado em 1936, logo nos primeiros meses da deflagração da guerra civil. Ainda que não tenha conhecido o desterro e o exílio, o poeta andaluz fala aqui como uma das primeiras vítimas da guerra, exercendo a função de apresentar a história como o ato de vivos que leem os mortos. Há, ainda, certa comunhão de expressão entre ambos os poetas. As canções X, XI e XVI guardam muita semelhança com as *Canciones Andaluzas* de Federico García Lorca. Tomemos o seguinte exemplo:

Es verdad

*¡Ay, qué trabajo me cuesta
quererte como te quiero!*

*Por tu amor me duele el aire,
el corazón
y el sombrero.*

*¿Quién me compraría a mí
este cintillo que tengo
y esta tristeza de hilo
blanco, para hacer pañuelos?*

*¡Ay, qué trabajo me cuesta
quererte como te quiero!*

O poema de García Lorca, pertence a *Canciones*, escrito entre 1921-1924. Seu último verso, construído sobre o verbo querer, está presente nos versos das canções do poeta anônimo com um significado amplo que parte do sentido amoroso e alcança o lamento do desterro.

De igual maneira situa-se o discurso do *Poeta turco anónimo*, mesmo cinco séculos distante do poeta de Lorca, indicando a longa história de deslocamento e perda de territórios de árabes e muçulmanos na Europa ocidental. Aqui também a referência é um conflito armado: a guerra da independência da Grécia, dominada pelos turcos-otomanos desde 1453. A menção à batalha de Navarino é um dos episódios mais famosos dessa guerra porque nela, em 1927, confluíram as potências aliadas à Grécia — Rússia, França e Inglaterra — contra as forças do Império Otomano, numa batalha naval considerada como a última travada por navios à vela. Essa batalha foi decisiva para os gregos na reconquista do seu país.

Mais uma vez, é um poeta que Max Aub situa em meio a um grande conflito como uma voz soterrada que pronuncia um discurso deslocado do evento central. A menção ao Partenon é uma dupla ironia. Como sabemos, o Partenon localiza-se na parte mais alta de Atenas, lugar privilegiado e estratégico durante a ocupação otomana. Por sua localização destacada e de vigilância segura era quase inviolável. Foi nesse lugar que os turcos resolveram guardar as munições e a pólvora. Sobreveio um acidente que transformou o Partenon nas ruínas que hoje conhecemos. Desse modo, a canção do poeta turco anônimo dá a Max Aub a chance de se burlar da explosão daquele que é o Templo, e também o símbolo, mais importante para os gregos, imaginando um combatente turco celebrando sua façanha de destruição do Partenon que para ele é a desprezível pedra lavrada pelo homem, pedra impura, e não aquela que é santa, a que é esculpida pelo tempo, pela água, pelo vento e pela solidão. Desse modo, o poeta turco é também o discurso irreverente de um anônimo que explodiu a “casa” dos deuses gregos, indicando que religião e guerra são uma mesma violência.

Os poetas anônimos de *Antología traducida* mantêm algumas semelhanças entre si que precisam ser observadas. A primeira delas é a unidade temática. Seu discurso é uma máscara religiosa que se desdobra em história, política, guerras e desventura amorosa. Esse discurso alterna as formas da narrativa sagrada, ora expressando-se por provérbios, ora por confissões e, noutras vezes, por cânticos de louvor. Seu aspecto de pequenos trechos orais lembram os pedaços de evangelhos apócrifos e, em alguns casos são conduzidos até mesmo por imprecações. Há, desse modo, uma espécie de crítica marginal aos saberes, práticas e costumes

institucionalizados. Todas as principais religiões estão contempladas no poemas anônimos de *AT*: os cultos egípcios, o zoroastrismo, islamismo, judaísmo e cristianismo; há, ainda, outras correntes do pensamento religioso como o maniqueísmo e o nominalismo. A temática religiosa predominante desse grupo parte de um ramo do pensamento teológico-filosófico pertencente à escatologia, uma vez que a ideia de vida após a morte, ou a imortalidade do espírito, é a concepção fundante do entendimento religioso, seja ele de cunho politeísta ou monoteísta. Abordar, portanto, esse traço fundamental do discurso sacro, contestando-o por meio da dúvida ou por meio do desdém, é atacar diretamente, e com força, as bases do discurso em torno ao sagrado. E essa força iconoclasta aumenta na medida em que os questionamentos feitos vão construindo a liberdade do homem, como se essa profanação representasse o caminho da emancipação humana.

O grupo dos poetas anônimos de *AT* que tem essa unidade temática que se evidencia por uma máscara religiosa, desdobra-se em outros aspectos, sobretudo históricos e políticos, nos quais se encontram vozes que não foram contempladas com nome e memória. Suas relações com o tempo são conflitivas e sem redenção. O fato de serem anônimos deve-se não apenas a não gozarem de fama e glória, mas por terem sido destituídos de voz. O nome que não tiveram representa, portanto, a destituição de um direito.

A máscara religiosa dos autores anônimos é o que lhes permite desdobrar seus discursos em política e história. Em ambas as esferas ocupam posições deslocadas, são excluídos de decisões políticas, sabem

que a história os enterrará tanto no âmbito do político com as guerras, reinos ou impérios, como no do religioso com seus deuses igrejas e templos.

É possível que o anonimato seja o modo de representar esse discurso marginal inscrito nos poemas, pois ser anônimo também significa não estar atrelado a nenhum poder constituído, o que aumenta o seu grau de verdade. Todos os valores apresentados pelos poetas são valores históricos, foram construídos historicamente, como indica o antólogo nas notas. Os poemas transportam, assim, os valores históricos e sugerem que um fato não é propriamente um fato, mas um diálogo ao longo do tempo. Desse modo, as “verdades” de suas histórias podem desafiar as verdades religiosas, políticas e históricas do pensamento hegemônico que as marginalizou para se constituir como tal.

Ademais da condição anônima, a experiência da guerra, como vimos, é também uma das grandes marcas dos antologados em *AT*. Na maior parte dos casos essa experiência vem acompanhada do deslocamento geográfico, o desterro, e do deslocamento linguístico, este revelado de duas maneiras: o ofício de tradutor ou a produção literária em outra língua que não a da origem do autor. Dentro dessa experiência podemos destacar, entre outros, o poeta persa Subandhu, cuja nota biográfica e seu poema amoroso epistolar dão testemunho dessa experiência na correspondência de dois amantes:

SUBANDHU

(siglo VII)

*Poeta persa que, aunque parezca extraño, escribió en sánscrito.
Doy una versión de la alemana de Heinrich von Baumgartner.*

DE LA AMADA AL AMADO

Lo primero que recuerdo de ti son las manos. No tus manos en sí — que no sé siquiera si son hermosas o feas — sino tus manos en mí, tus manos sobre mí. Su marca huidiza, corredora, alucinante, como sombras de pájaros en vuelo. Tus manos en mis manos como palomas, en mis brazos como peces, en mi cintura como lianas, en mis espaldas como chorro de agua recién nacida, en mis muslos como serpientes. Tus manos por todo mi cuerpo, como mar. Tus manos sobre mí, corriendo, recorriendo, formando mi epidermis, formándome, dándome contenido: haciéndome mundo.

Hasta que me tocaste, no fui yo la que soy ahora.

¿Nueva? No: otra. Me hiciste por el tacto, de perfil y de frente. Desde el primer momento en que rozaste mi cabeza con tus manos, al descuido. Lo recuerdo como si fuera ahora mismo: estaba sentada en el suelo, pasaste tu mano por mi pelo y se estremeció mi tronco como si le azotara un viento nuevo.

Me estremecí. Cada vez que recuerdo tus manos me estremezco. Me inmuto. Ardo con sólo recordar tus manos, mi vida, conmovida.

lo que siento, lo que me recorre cuando me tocan tus manos no tiene nombre. Ni escalofrío ni estremecimiento, ni temblor; conmoción tal vez. Ni lo sé ni lo sabré: vibro, me espeluzno, centelleo, titilo trémula.

Ondulo, me cimbro, nueva, otra. Me das movimiento. Escribo «trémula» y quizá por ese sendero podría hallar las palabras que reflejaran lo que me hacen sentir tus manos en mi cuerpo. Pero no es temblor lo que siento cuando voy a temblar, temblar sin miedo, con gusto profundo. Soy yo, del otro lado.

Me alteras, me conmueves. Sí, está bien dicho: tus manos, me conmueven, me sobresaltan, me quebrantan abriéndome, haciendo salir de mis entresijos el musgo del placer más escondido.

Me estremeces: me meces, me entre — meces —.

Dentro.

Tus manos me acunan, me enternecen, me mueven, sirenas, me alan.

Me ablandan tus manos tiernas endureciéndome, me desmenuzan dándome unidad. Me cierran en ti, abriéndome a la mar.

Me transportan, contrarias al milagro, milagro ellas mismas, haciéndome, dándome lo que nadie me dio.

DEL AMADO A LA AMADA

Lo que quería en tus brazos era morir, no pasar adelante, sin nada más que desear.

Cuando tenía entre mis brazos, completamente cercado, tu torso fino y duro, en mí tus pechos duros y blandos, no podía pensar en alcanzar más lejos, llegado al fin de mis sentidos, en el borde mismo de lo posible, en la frontera de mis deseos. Más allá, tal vez otro país, mas para descubrirlo hubiese debido ser otro. Lo intenté, sin resultado. Desnudo, sin nada, lo poseía todo.

Por tu boca me hundía en lo mejor soñado, para reencontrarme como nunca fui. Nada hay que deseara que no tuvieras; nada que quisiera que no me dieras.

Para apoyarme en algo tenía que inventar perderte. Todo era tuyo: el tiempo, el pensamiento, el recuerdo — trizas el futuro —, la dulzura, la posesión y la entrega — de pronto sinónimos —, las flores, la yerba, la tierra, el sol, las estrellas, el agua estancada y la que corre salvaje o suave. La luna y todo lo que han dicho sobre el tiempo, el pensamiento, el recuerdo, el futuro. Tú: esplendor y oscuridad.

Eras mi juventud y mi madurez; capullo, flor, fruto y semilla de consumo, entreverados y sucesivamente; tierra que araba, sembraba y cosechaba a la vez y sucesivamente, sin saber dónde empezaba, sin fin.

¡Quién hubiera podido guardarte eternamente para echarte cada mañana renovada a la mar, siempre igual y cambiada como tú, vuelta a mí en cada ola!

Te fuiste, y mi muerte se hizo vida, acíbar, dureza, piedra. Sábelo, traidora, a ver si mueres y tu cadáver profana la tierra. Porque donde te entierren todo se asolará.

Triste retórica: ésta que ahora eres, allá en el norte, es la misma que fue. Te disfruta otro ¡oh mi semilla!

Nada deseaba en tus brazos, nada deseo ahora.

Pero hay más diferencia entre estas dos palabras idénticas que entre las cimas del Cáucaso y el largo curso del Kerkha.²⁶³

O discurso da amada toma, a princípio, o desenho e os gestos das mãos do amado como metáfora para discorrer sobre as marcas de um amor indelével, representado inumanas formas, sejam elas pássaros, peixes ou serpentes. As mãos do amado são associadas aos movimentos das potências do mundo, identificando-as com o que voa, com o mar, com vento que embala, com o som do grito numa voz que atesta o orgasmo: *el musgo del placer*, a experiência de algo que é próximo de um milagre/miragem.

²⁶³ AUB, Max. *Op. cit.*, AT, pp. 86-89.

Como resposta ao discurso da amada, o amado corresponde ao diálogo e alarga ainda mais a transcendência, expressa num desejo que, ancorado na plenitude, não quer passar adiante. O corpo da amada, então, é invocado como lugar de querências, recanto de possibilidades, encontro de opostos e oásis dos desejos errantes. O amado assume, tal qual a amada, esse entendimento metonímico corpo-mundo e sua descrição, por não ser hierarquizada, confirma a apreensão do todo de uma só vez como num fenômeno em si: é um amor que representa o começo e o fim, a própria ideia das estações com seus devires semeados e o gozo dos frutos nas colheitas. É um duo-em-Eros que o amado celebra e no qual a amada é a sucessão interminável de maravilhas.

No entanto, em tom de aparente resignação, surge o lamento do amado como quebra desse encantamento que revela a ruptura dos amantes provocada pela partida da amada, convertendo o amor na presença da morte. Pelo amado sabemos que a traição da amada transformou em cadáver o que era jardim, corpo e canto. E é nesse estado de cadáver que o amado deseja que a amada se converta, pois saber que um outro a desfruta, num outro país, faz sua semente inócua e seu porvir inapetente.

O discurso da amada, sempre no presente, se contrapõe ao discurso do amado, quase todo no passado, criando um jogo de inversão do tempo para situar e corresponder à própria condição sempre duvidosa da memória guardiã do que sobrou: a condição de errância. Essa percepção é plenamente consciente na afirmação do amado que se refere à recordação como estilhaços do futuro (*el recuerdo, trizas el futuro*) e estabelece, num determinado tempo, apartado e exilado desse amor, a força da recordação

que, como bússola, orienta o conhecimento de si e do mundo. Por outro lado, há uma possibilidade narrativa, nesse caso uma construção poética, que reforça a ideia do tempo como algo que só pode ser assimilado por meio dessa experiência erótico-amorosa, como constatação de que o tempo só faz sentido se for algo vinculado ao amor.

Nas duas cartas-poema e na exígua nota biográfica a quem o texto é atribuído também nos são dadas de maneira sutil informações que indicam quem fala e de onde fala. Ao atribuir-lhe o nome de Subandhu²⁶⁴, dando o título de poeta persa e, de localizá-lo no século VII, Max Aub nos dá uma informação verídica, pois, de fato, houve um poeta de nome Subandhu e que viveu no século VII, sendo a ele atribuída a autoria de uma importante obra da cultura indiana. A nota biográfica de Subandhu explicita uma informação que porta uma das chaves para ler um discurso amoroso de frustração, como consequência de antecedentes políticos e religiosos: *Poeta persa que, aunque parezca extraño, escribió en sánscrito*. A língua árabe do poeta persa está submersa na sua escrita em sânscrito, língua adotada como forma de indicar a necessidade de expressão provocada pelo deslocamento geográfico e cultural.

A linguagem das cartas-poemas, entretanto, guarda toda a simbologia da lírica amorosa persa e indiana com suas metamorfoses de gestos humanos a movimentos de animais, frutas, os elementos que forjam a vida e a geografia do mundo invocando a teogonia de divindades que

²⁶⁴ Pelo dicionário de Sânscrito (cf. bibliografia), Subandhu é dado como advérbio e como nome. No primeiro caso corresponde à expressão *tout à fait amical* e, no segundo, como autor de *Vāsavadattā*. A *Vāsavadattā*, assim como tantas obras da antiguidade indiana, encerra narrativas com preceitos morais e religiosos. A essa obra especificamente é atribuída a primeira menção de que se tem notícia do jogo de xadrez.

organizam o pensamento mítico e religioso entre os hindus e indianos que se expressam pelo sânscrito. Essa menção é feita para, além de conferir ao amor também uma dimensão histórica, religiosa e cultural, determinar o caráter de estrangeiro do amado, bem como a origem da amada a quem a carta se destina. Se a pista biográfica nos trouxe um poeta persa que “por razões estranhas escreveu em sânscrito”, já temos a ideia de um homem fora da sua terra e, como poeta, essa realidade o obriga a ir além da sua língua. Por ser estrangeiro, portanto, este homem que só encontrou pátria no corpo da amada, se questiona: “*Más allá, tal vez otro país, mas para descubrirlo hubiese debido ser otro*”. Essa condição de estrangeiro transpõe para o texto os movimentos e as mesmas sensações peregrinas da errância do amor.

O amado reitera seu desejo de morte para ambos, para ele e para a amada. Uma morte num triângulo significativo de topografia, mito e palavra, pois o amado, no final de sua carta invoca uma espécie de fenomenologia do nada, igualando o querer e o não querer pela presença e pela ausência, um nada que é, ao mesmo tempo, ser e não-ser. Essa ideia, continua o amado, é mais distintiva daquilo que há entre o Cáucaso e o longo curso do Kerkha, igualmente um ser e não-ser, um tudo que é nada. O Cáucaso, com sua dimensão histórica de guerras e formação de povos é, também, conforme a versão mítica, o lugar onde Prometeu foi acorrentado; o Kerkha, um dos rios do Éden, é referência direta à criação e ao paraíso: são expressões, cronologicamente entendidas, de geografias de glória, prazer e padecimento. É como se houvesse dois impulsos em guerra no poema: esse impulso amoroso, que é um impulso de dissolução, e um certo recuo irônico, que se relaciona com a própria escrita “estrangeira”. Por isso, o amado, ao usar a

expressão “triste retórica” diante do vivido contrariado, mais a infidelidade acentuada entre o que se vive e o que se conta, poderia também ter dito “triste sina” numa tentativa de traduzir o inevitável. Resta a escrita encaminhada pela palavra, nesse caso, de vingança por uma traição de pátria, religião, política e sentimento que a figura da amada representa.

Outro poeta antologado que no seu deslocamento também experimenta essa deflagração de sucessivas impossibilidades é Yojanan Ben Ezra Ibn Al-Zakkai. Os quatro primeiros poemas a ele atribuídos, bem como sua nota biográfica, expõem uma complexa reflexão sobre o desterro como uma assombração do passado histórico da Espanha:

YOJANAN BEN EZRA IBN AL-ZAKKAI
(1540-?)

Sefardita de Salónica, escribió, en hebreo, a fines del siglo XVI.

IMITACIÓN DE YEHUDÁ HALEVÍ

I

Y tú estás ahí,	
tranquilamente sentado,	
leyendo	
lo que los demás escribieron,	
estás ahí, esperando	05
que caiga el día	
a como vaya cayendo,	
leyendo	
como si lo que lees, lo hubieses pensado	
/ tú mismo,	10
sin acordarte	
de tu patria miserable.	
Miento:	
me consta, lo sé,	
pero la apartas violentamente;	15
quieres vivir en el olvido	
de la muerte.	
Si es así, y te has olvidado de España,	
¿por qué no te mueres?	
¿Por qué, de una vez,	20

*no te mueres de tu muerte atrasada?
No basta jamás el recuerdo de la amada.*

II

*¿Es peor
que la patria abandonada,
dirigida
por los enemigos,
perdida, progrese 05
o que, al contrario,
sea un montón de ruinas?
Sólo el político puede tener dudas,
por eso los reyes son dignos de lástima.*

Solas las lenguas son mudas. 10

III

*¿Quién sueña lo que has soñado?
¿Quién soñó lo que has soñado?*

IV

*¿Qué ves, qué ves más allá
de lo que ves?
Sólo adivinas lo que quisieras ver.
No te hagas ilusiones;
eres un pobre mendigo 05
como no puede menos de ser.
No te revuelvas, óyeme bien,
eres un triste mendigo
como no podías menos de ser;
pides sin atreverte 10
a mirar la cara de tu huésped,
mendigas
decidido a no agradecer
las limosnas,
a escupir a la cara que no ves. 15*

*Si te has olvidado de España
¿por qué no te mueres de una vez?²⁶⁵*

²⁶⁵ AUB, Max. AT, pp. 145-148.

Num primeiro momento, e sendo Yohanan Ben Ezra Ibn Al-Zakkai sefardita, é preciso considerar o longo histórico dos judeus sefarditas, originários da Península Ibérica, a partir de uma trajetória que remonta ao período das navegações fenícias. Esse dado os coloca, se assim podemos dizer, como os primeiros “portugueses e espanhóis”, antiguidade que torna ainda maior o lamento pela pátria abandonada expresso no poema, abandono esse que é uma das consequências de sucessivas perseguições. A mais violenta entre elas foi a inquisição espanhola a partir da constituição do Império Espanhol em 1478, quando a maior parte dos sefarditas foguei rumo ao norte da África, dispersando-se pelo mundo nos séculos seguintes. Seus descendentes, apenas no século XX, voltaram a formar um grupo coeso quando, movidos pelo ideal do sionismo, partiram para Israel e participaram da política de expansão territorial, durante e após o conflito árabe-israelense de 1967.

O sionismo, a propósito, está ligado à figura invocada por Yohanan Al-Zakkai ao escrever seus poemas como *imitación de Yehudá Haleví*, poeta a quem é atribuída a criação do gênero sionida, cujo traço norteador é pensar Jerusalém como patrimônio histórico e cultural. É um pensamento elegíaco porque fundamentado na tristeza de algo distante e difícil de se alcançar. O desejo sionida, mais do que o anseio por uma terra, é o canto de uma esperança: a de que os judeus se encontrem nessa terra, Jerusalém, motivo maior que leva o poeta a escrever suas canções. Yehuda Halevi, além de

poeta, ocupa, ainda, um referência teológica/filosófica²⁶⁶ nos meios religiosos judaicos. É um poeta que, portanto, quando invocado, também responde como um dos primeiros poetas hebreu-espanhol, sendo extensa sua produção de poemas²⁶⁷ e canções que tratam do desterro e do exílio.

No poema do sefardita Yohanan Ben Ezra Ibn Al-Zakkai, Espanha é a sua Jerusalém, vale dizer, a identidade que não pode ser esquecida, pois tal esquecimento representa a morte. É um pensamento que está formalmente construído no poema na maneira de diálogo/solilóquio, dispondo a consciência em um eu que se desdobra em tu inquiridor, ao modo próprio da poesia chamada zejel (ou zajal, em árabe), em que autor e “personagem” estão dispostos numa relação de alteridade. Dessa forma, o diálogo se dá entre o autor com seu lamento/consciência, seu poema com a tradição (Yehudá Haleví), a tradução de sua língua/escrita — árabe-hebreu-espanhol. É um testemunho que procura vencer a perda de sua identidade sob essas transformações. *Solas las lenguas son mudas*, diz o v. 10 do poema II. Essa mudez é a condição de quem encarna uma trajetória que, pelo exílio, já não pode ser mais partilhada. Escrever ao modo de Yehudá Haleví é uma forma de estabelecer um diálogo com o passado diante da falta de interlocutores no presente: uma contemporaneidade surda pela dispersão e pelo apartamento.

²⁶⁶ Até hoje estudado nos meios religiosos judaicos, tem sua expressão filosófica renovada justamente pela retomada de sua temática nos escritos de um dos mais importantes filósofos/teólogos do século XX, o alemão Franz Rosenzweig (1886-1929), especialmente na sua obra “A estrela da Redenção”, na qual confere dimensão filosófica a conceitos como criação, revelação e redenção. Rosenzweig veio, por sua vez, a influenciar filósofos mais recentes como Walter Benjamin e Emmanuel Lévinas, entre outros. MACEDO, Cecilia Cintra Cavaleiro. *Conhecimento e visão de Deus na poesia de Yehuda Ha-Levi*. In: Interações. Cultura e Comunidade. Uberlândia. V. 7 n. 11, p.47. Jan/Jun. 2011.

²⁶⁷ Yehudah Ha-Levi. *Nueva antología poética*. Hipérion: Madrid, 1997.

Parece-nos também soar inequívoca a invocação a um outro desterrado, Moreno Villa, mais precisamente ao seu poema *Tu tierra*:

*¿Por qué no vuelves a tu tierra, a ti?
Remozarás tu edad, tu luna.
O morirás dentro de ti mismo,
en tu tierra, en tu yo, no sobre alguien
ajeno a tu paisaje y tu conciencia. 15
Lo grave de morir en tierra extraña
es que mueres en otro, no en ti mismo.
Te morirás prestado
y nadie entenderá tu voz postrera
por más que cielo, muerte, amor y vida 20
se digan cielo, muerte, amor y vida
en la tierra que mueres.
Tu madrina de guerra no es tu madre
y, si morir es retornar al seno,
vuelves al que no es tuyo.²⁶⁸ 25*

A tradição invocada pela figura do poeta Yehudá Haleví, ainda que feita de pedaços, parece exibir mais inteireza e, portanto, mais segurança para resguardar um testemunho ameaçado pelo esquecimento ou por uma sobrevivência que se sustenta de esmolas — *limosnas a escupir a la cara que no ves*. Esmolas que também são o viver e o morrer emprestados ao poema de Moreno Villa, com a consequência terrível de que *nadie entenderá tu voz postrera*. À terra perdida soma-se também a língua perdida que, de certa forma, está espelhada no emprego de uma forma poética que já não é mais praticada.

Nesse sucessivo deslocamento geográfico, seja pelos conflitos religiosos ou políticos e amorosos que levam os homens ao desterro e ao exílio, obrigando-os a assimilar outras línguas e culturas, reconstruindo-se por meio de identidades estilhaçadas, estão todos os

²⁶⁸ *Tu Tierra*. José Moreno Villa (1887-1955).

antologados/biografados de *AT*, desde o anarquista polonês *Josef Waskiewicz*²⁶⁹ que encontra a morte no desterro em Paris até o catalão e republicano *Luis Romaña*²⁷⁰ que viveu como sombra em seu exílio interior, escondido em Valência após a guerra, condenado ao desterro linguístico, pela proibição da língua catalã, e ao político, dos vencidos.

O conjunto de personagens de *AT* formam um rosto, pois os pedaços de suas vidas contam a história que a todos irmana: a história da derrota e do fracasso.

Até aqui vimos como podem ser poderosos esses pedaços, esses fragmentos que nos levam a pensar numa espécie de recomposição do mundo que está sendo visto à distância e que nos leva a pensar num recurso formal que os aparentes restos e sobras criados por Max Aub têm para transmitir a mesma insegurança dos antologados/biografados para a insegura leitura do público leitor, ponderação feita por alguém como Aub. Desse modo, há também o trabalho de ficcionalizar o leitor: o fabrico do texto e o fabrico do perfil do leitor. Trata-se, também, de uma consciência que, por saber-se inserida num momento histórico sem interlocução, sabe que seu discurso marginal — ou dissonante — é imprescindível contraponto ao discurso hegemônico, constituído pelo apagamento do dissidente. Os textos poéticos de *AT*, assim dispostos como poemas-pedaços, formam um comício de mortos insepultos pedindo sua leitura como honra fúnebre, reconhecimento, partilha da história e memória.

²⁶⁹ AUB, Max. *AT*, p. 178.

²⁷⁰ *Idem*, p. 222.

3.2. ALTERIDADE TRADUZIDA: O TESTEMUNHO DA HISTÓRIA COMO TRANSMISSÃO DA HERANÇA

Na *Nota Preliminar de Antología traducida*, Max Aub comenta uma observação que lhe fez seu tio Ludwig: *No tienes el menor sentido de la música*.²⁷¹ A grande ironia é que Max Aub soube como poucos ouvir o seu tempo. Sua poética é a reconstituição de um espaço em que a história se constrói como uma música “fora do tom”, de pequenos ruídos até, mas insuportáveis no descontínuo de suas notas, compreendidas apenas por uma partitura não-convencional. Ele enxergou na abdicação da autoria um dos caminhos para erguer o discurso da experiência a partir da alteridade. O jogo de pensar-se outro, longe de ser um recurso que objetive o humor ou o deslocamento gratuito, é uma forma de pensar o indivíduo no seu tempo e espaço como base da construção do pensamento e da reflexão que organiza a experiência, ela própria de procedência variada.

²⁷¹ AUB, Max. *AT*, *op. cit.*, p. 53.

Talvez seja mais fácil entender o nascimento do apelo ao outro em Max Aub se considerarmos a base de “outros” em que ele próprio se constitui: um espanhol de origem alemã, nascido na França, dados suficientes para pensar, se for o caso, na história de uma nacionalidade que em nenhum momento é uniforme. Aqui, não se trata de ensaiar uma improvável leitura psicanalítica do autor, mas apenas de reforçar uma das teses que a leitura da sua obra suscita: o quanto são labirínticas e incompletas as histórias que formam a História, nosso espelho de reconhecimento e identificação. Estes, conforme podemos constatar nas biografias fictícias e de poemas de AT, evidenciam mais uma história, a da palavra, o artifício partilhado por todos e que permite ao sujeito poético escrever a história que herdamos pelo conhecimento do seu testemunho. De igual modo aprendemos a interrogar os antecedentes do que nos rodeia e do que está diante de nós, a construir o olhar do nosso tempo e a transmitir nossa própria experiência como antecipada herança.

Uma antologia dita traduzida já incorpora nesse qualificativo a própria concepção da literatura como a tradução do vivido ou imaginado. Ambos só podem ser expressos pela representação, vale dizer, como uma imagem em que se reconheçam e se identifiquem. Sobre esse aspecto de *Antología traducida*, Eduardo Vázquez Martín escreve:

[...]La conciencia crítica y la sensibilidad literaria permitieron a Max Aub construir este archipiélago de voces, que son en efecto traducciones de las voces y las historias del hombre. Ninguno de los poetas a los que Aub consagró su oficio de traductor vivieron en la tierra y sin embargo él los rescató del olvido de los no natos y guardó para la poesía sus mejores versos, a sabiendas de que «el que haya escrito un solo verso verdadero, se salvará». Y aquí radica lo increíble de esta aventura

*poética: la verdad que nos transmiten sus versos, que aunque muchas veces sean obra de una persona (personae, máscaras) marginal, desequilibrada o contradictoria, son fruto de una necesidad urgente de comprender el mundo, una necesidad que parece nacer del personaje, lo que hace efectiva la ficción [...]*²⁷²

Há outra indicação na *Nota preliminar* de AT que, como uma das chaves interpretativas do livro, motiva a discussão de três elementos: o fragmento e o apócrifo como concepção formal da obra, a ideia de história como uma junção desses fragmentos, e a poesia como tradução da polifônica matriz do discurso fragmentado expondo, ainda, a visão lírica do seu autor:

*[...] no hay duda de que entre miles llamados [poetas] menores existen algunos que escribieron un poema, tal vez dos o tres, tan buenos como los mejores. [...] Husmeando aquí y allá di con algunos semiborrados de toda memoria. Ítem más: las poesías, traducidas, pierden tanta sangre que no hay transfusión que valga. Dejando aparte que todo poema es — está — ya, a su manera, traducido. Entre certa correspondência formal y otra interna, preferí la última.*²⁷³

Preferir a correspondência interna é caminhar pelo texto existencial e pré-literário: a poesia, a criação, a invenção. Os poemas, desse modo, íntegros ou incompletos, são todos fragmentos que organizam uma mesma e interminável poesia. O poema, então, entendido como tradução da poesia, já nasce com essa impossibilidade de traduzir o todo, traduz apenas a parte, portanto, ser fragmento nato. A tradução de um poema amplia ainda mais o seu caráter de ser portador de versões; versões essas que, traduzidas a

²⁷² VÁZQUEZ MARTÍN, Eduardo. *El poeta sordo que multiplicó su voz*. Publicado en Letra Internacional, otoño de 2003, p. 04. http://www.almendron.com/artehistoria/wp-content/uploads/max_aub_21.pdf Página consultada em julho de 2015.

²⁷³ AUB, Max. AT, p. 53.

partir do tempo de cada antologado a quem é atribuída determinada autoria funciona como uma leitura de uma mesma história que, no caso, *AT* percorre: a história do banimento. *Antología traducida* é a história poética que propõe, dessa maneira, ler a História a partir dos fragmentos em que se constitui, entendidos como pedaços da partilha daquilo que se transmite — a própria história — como herança. Os poemas trazem esse legado resumido como síntese, senão de suas vidas, do imprescindível que guardaram delas.

O antologado Ibn Abu Hakin é um dos exemplos mais diretos dessa maneira de entender a história nos fragmentos que a constituem, bem como na forma íntima de contá-la à sua descendência:

IBN ABU HAKIN
(siglo VIII)

*Siguió a Abu-Dschafer-al-Mansur de la Mesopotamia a la India,
en el primer siglo de la Hégira. Son conocidos varios de sus himnos de
guerra.*

DEFINICIÓN DE LA HISTORIA

*La historia, hija, es un cúmulo de desesperanzas, dudas,
desengaños, intrigas, emboscadas, crímenes, daños, hecatombes, suplicios,
tormentos, martirios, degollinas, linchamientos, venganzas, penas,
prisiones, vergüenzas, autos de fe, fusilamientos, crucifixiones, bajezas,
deslealtades, destierros, burlas, irreverencias, desordenes, infidelidades,
perfidias, alevosías, artificios, mala fe, tratos dobles y aun triples,
perjurios, disimulos, mentiras, apostasías, traiciones, felonías, vilezas,
malas partidas, asesinatos, estupro, injusticias, saqueos, robos,
persecuciones, escombros que produjeron esto que ves: albricias, suaves
encantos, dulces presencias, altísimos placeres, dorado vino, manjares
gustosos, música prodigiosa, muelles alfombras, delicados perfumes,
poesías espléndidas, miniaturas de colores inigualables, jardines
frondosos, telas tan suaves como tus pechos, tu boca: sueño y sueños.*

Ibn Abu Hakin, expõe de maneira quase irrefutável a contradição que ergue o discurso ficcional e o historiográfico. O poema *Definición de la historia* traz, em forma de carta, as palavras de um pai amoroso que revela a ambiguidade do mundo à sua filha. Ao ponderar os atributos da História, expõe um saber — a sua experiência — como quem deixa um testamento. Ao elencar tantas definições, o poema indica, numa primeira leitura, que os protagonistas/personagens da história, mais do que mulheres ou homens, são suas próprias ações; são atos de violência e crueldade que se objetivam em êxtases e aleluias, de maneira que só poderíamos ver o que é bom e o que nos dá prazer depois de os horrores terem se transformado em escombros e cinzas. Apresenta um grau de dependência entre os extremos, sejam eles o bem e o mal, a verdade e a mentira; indica o quanto de dor cabe no prazer e o quanto a virtude deve ao vício e, sobretudo, propõe que só é possível o discurso histórico se ele for plural, e que cada fato narrado se deve a uma voz, um lugar e um tempo. A história seria uma sucessão de vontades e desacertos, que uma traição é um traído e um traidor, um dano tem um ganhador e um perdedor, e uma vergonha está em uma consciência. Isso implica a existência de muitas vozes, o conhecimento do que cada uma diz e a quem pertence.

No caso específico do poema, essa informação nos é dada pela breve nota biográfica que o acompanha: o poeta Hakin, do século VIII, “Siguió a Abu-Dshafer-al-Mansur de la Mesopotamia a la India, en el primer

²⁷⁴ AUB, Max. *AT*, pp. 90-91.

siglo de la Hégira. Son conocidos varios de sus himnos de guerra". São dados significativos que revelam um guerreiro poeta a serviço de um califa abássida cujo califado islâmico remonta ao tempo do primeiro século da Hégira, também uma fuga, um exílio.

Todas essas informações podem ser entendidas não só como indicativos do perfil do seu autor ficcional (Ibn Abu Hakin) e do seu autor histórico (Max Aub), como também para evidenciar o que formalmente os discursos não explicitam: a existência de um jogo em que A narra de B sobre um fato C, de modo a refletir o espelho que sustenta tanto a memória como o conhecimento que exigem formas diversas para narrar a suposta totalidade/verdade. A constatação da existência desse jogo funciona também como denúncia: a história são pedaços e as perguntas/releituras, que os interpretam, servem-se das mesmas ferramentas que o discurso ficcional dispõe para ser construído. Ao explicitar a existência desse jogo, mostra também sua força que pode forjar um testemunho que dê identidade e permanência ou deliberada ausência e condenação ao esquecimento.

De forma replicada, mas resumida, é também o entendimento da História de outro antologado:

LUIS ROMANA
(1916-1954)

Nació en Valls y murió en Barcelona. Hijo de acaudalados comerciantes y habiendo tomado parte en la Guerra Civil, militando en el partido de Esquerda Republicana, no emigró al término de la misma, por influencia de su padre; vivió escondido unos meses y luego en Valencia, donde nadie le conocía. En 1943 publicó, en catalán, en Barcelona, L'engües vives, que no salió a la venta por estar entonces prohibida cualquier manifestación en ese idioma.

HISTORIA

*Hombre es nombre masculino
hambre es femenino
y de ambos nace el Mundo;
no hago más que repetirlo
por si se les ha olvidado.
También se parecen mucho:
Madre y Muerte,
pero es historia de otra suerte.²⁷⁵*

A nota biográfica atribuída a Luis Romaña talvez fale mais do que seu poema sobre sua experiência da História, representada em versos que a resume e a define como a narrativa do apetite humano, tão inevitável quanto a morte, sendo esta a que permite traçar o perfil da errância ou da história como a voz da sina humana, tão bem representada no poema, já comentado, *De un poeta de la corte del Rey Muñja*:

*Los hombres aman siempre
la misma mujer.
Los poetas escriben siempre
El mismo poema.
Por eso hubo siempre tantos errores.²⁷⁶*

Se o mundo é o resultado da cópula do homem com sua fome — mundo que também é a terra que provê, dá morte e expulsa —, conforme aventa o barcelonense Romaña, é natural que poetas antologados como Bertrand de Crenne e Julio Monegal Brandão, ainda que distanciados por mais de quatrocentos anos, escrevam poemas tão semelhantes sobre aquele que foi o “primeiro” a inaugurar essa biotrágica existência, Adão.

²⁷⁵ AUB, Max. AT, p. 222.

²⁷⁶ AUB, Max. AT, p. 101.

BERTRAND DE CRENNE

(1501-1547)

Fue gran amigo de los últimos escritores de fines del XV y principios del XVI, que florecieron en las cortes francesas y están hoy más olvidados por su lengua que por su talento: Chastelain, Crétin, Marot, Gringoire, Saint-Gelais. A menos que este poema, por el que tengo cierta debilidad, se deba a su prima segunda Hélisenne de Crenne, la autora de Las angustias dolorosas que proceden de amores (1538), la primera novela autobiográfica francesa.

ADÁN

*La primera vez que Adán
atravesó a Eva
creyó morir habiéndola matado
con su falo ensangrentado.
Mas no tenía idea de la muerte
y clamó.*

*Por vez primera oyó el silencio
y la mujer abrió los ojos
y le sonrió.²⁷⁷*

JULIO MONEGAL BRANDÃO

(1901-1936)

Nació en Funchal, isla de Madera. Vivió desterrado largos años en Madrid, donde murió de mala manera. Es de los pocos autores de esta antología que conocí. Grande, barbón, desgachado, delgado de hambre, pordiosero de profesión, profesor de griego.

ADÁN

*La primera vez que Adán
atravesó a Eva
creyó morir habiéndola matado.
Desesperado gritó,
— ¡Amor! ¡Amor!
Conocía solamente
a la muerte
por los pregones de Dios.²⁷⁸*

²⁷⁷ AUB, Max. AT, pp. 140-141.

Fosse a cronologia linear o elemento organizador da sua *Antología*, Max Aub poderia recorrer à narrativa bíblica de Adão e Eva, os primeiros desterrados da história que, aqui, está simbolizada na questão espinhosa e obscura da primeira morte e do nascimento da consciência. No primeiro *Adán*, de Crenne, a palavra muda, o que não pode ser dito, está transfigurado nos próprios sentidos. Diante do seu falo ensanguentado por haver penetrado Eva, Adão clama diante da duplicidade potente do sangue que mostra a vida e denuncia a morte. Então, ouve o silêncio, campo de reflexão e dúvida, e seu clamor não é atendido por nenhum deus, mas pelo olhar de Eva que, ao despertar do torpor, lhe sorri.

Ponderar acerca do caráter mortal e imortal dessa pulsão — que pode ser entendida como amor ou fome —, seria, além da procura em estabelecer um elo com o mais remoto ponto que a cultura criou, também um indicativo de que a profundidade de uma reflexão ancora-se na repetir de questões insolúveis, gerando um pêndulo do finito e do infinito, da mortalidade e da eternidade. Nossa vida, esse jogo de pulsão/amor e morte, é também esse homem morto a cada descoberta e renascido a cada questionamento; um homem sempre à beira do irracional ou da loucura que descobre a morte pelo amor e o amor pela morte, além de confrontar-se com uma verdade — ou experiência do real — que lhe sorri sempre com fatalidade. Em *Campo Abierto*²⁷⁹, Max Aub escreve: *El hombre lo es justamente por eso, porque tiene consciencia, y la tiene porque tiene memoria. El hombre tiene precedentes*. Aquisição da consciência impõe ecos

²⁷⁸ AUB, Max. *AT*, pp. 209 e 211.

²⁷⁹ AUB, Max. *Campo abierto*. P.

de instintos do primeiro humano: e nas guerras e conflitos o homem é esse falo ensanguentado e cheio de dúvida.

O “segundo” *Adán*, de Monegal Brandão, traz a mesma ideia de amor e morte irmanados no ato sexual como despertar da consciência primeira do ser, mas ao explicitar o grito *Amor! Amor!*, associa o que ele vivera de mais forte até então à palavra mais forte que conhecera pelo sermão divino. O grito desse Adão adquire o sentido de descoberta como aquisição de um poder, mas também a perda da tranquilidade, já que tudo o que ele puder viver será um diálogo com a consciência nascida nesse momento.

Bertrand de Crenne e Julio Brandão estão distanciados por quatro séculos. A biografia que Aub lhes atribui é permeada pelo esquecimento e abandono. No primeiro caso, um autor da corte francesa, (...) *amigo de los últimos escritores de fines del XV y principios del XVI (...) y que están hoy más olvidados por su lengua que por su talento*. Já Brandão, viveu desterrado em Madri, *donde murió de mala manera*.

Por qualquer ângulo que se os observe, são dois esquecidos que, no entanto, ou talvez por essa própria condição, trazem, ironicamente na figura de Adão, a pergunta inquietante: “O que é o homem?” Respondê-la ou não já não parece tão importante diante do conhecimento que a interrogação construiu: uma memória que atua como resguardo da sanidade frente ao que tem o poder de aniquiliar. Sendo assim, além de celebrar a possibilidade desse ir e vir do pensamento, pensar no primeiro homem, na primeira morte representa, os poemas representam também a necessidade em dialogar com os fundamentos simbólicos da cultura humana: Adão não é apenas o primeiro

homem, o primeiro exílio e o primeiro condenado. O nome Adão, em hebraico, tem o sentido de terra e sangue (*adom* e *adamá*). Como o quê ou com quem podem dialogar essa terra e esse sangue de esquecidos como Bertrand de Crenne e Juilo Monegal Brandão? A eles resta a memória e a história — a consciência adâmica —, forjada ou não, ancorada em algum lugar, lugar para chegar ou partir.

Os poemas parecem pedir um desenvolvimento em versos subsequentes que alcancem algum desfecho ou discurso que crave uma opinião nova ou reveladora sobre a condição humana. No entanto, o grande saber já foi revelado: a mortalidade. Essa consciência, ao fomentar o medo que esse saber gerou, encontra o deus na inconsciência e seus apelos desenvolvidos no discurso religioso. A ideia de religião ou de um deus como inconsciência que nos leva ao clamor, está como contraposição a um conhecimento que gera abandono. Mas no silêncio do deus subentende-se o desterro, entronizando o homem abandonado no eco dos pregões de Deus no qual ressoa a morte. A queda, desse ponto de vista, não é apenas humana, mas também divina. Ao homem resta a descendência que ele, no lugar do deus, a partir de agora forjará pela experiência e pela memória.

Antología traducida é a experiência humana ao longo do tempo, marcada pelo abandono e esquecimento, representados nos restos que o fragmento tem. O fragmento não é apenas a forma em que estão dispostos muitos dos poemas “incompletos” de *AT*, mas principalmente a biografia de seus “autores”. Trata-se de uma escolha formal que encontra na alteridade o pensar e o imaginar o outro, espelhando e projetando suas histórias para construir um possível discurso da experiência coletiva humana, seja com fins

de entendimento próprio, ou com objetivo histórico. Além dessa postura frente ao mundo, à experiência e à história que o emprego das formas aubianas revelam, existem outras influências que pertencem à sua própria formação literária e cultural, seja como leitor, seja como autor.

Em 1956, ano do centenário da morte de Heinrich Heine, Max Aub proferiu uma conferência em homenagem à memória do poeta romântico, no Instituto Alemão da cidade do México, conforme aponta Vázquez Martín ao situar o pensamento estético de Max Aub, entre outras coisas, como declaradamente devedor do pensamento de Heine:

En su análisis de la poética heiniana, Aub se refiere al papel fundador de la sensibilidad contemporánea, que tiene como origen la Revolución Francesa, es decir la ruptura de la unidad del hombre con la divinidad, del hombre con el creador, gracias a la cual aparece la noción de dualidad y el artista deja de hablar por todos o de ser un siervo de Dios para decir lo propio, decir lo humano. Pero Heine previene, citado por Aub, que «con la mejor voluntad de ser sincero nadie puede decir la verdad acerca de sí». El estilo expresa la voluntad del artista por construir un lenguaje fuera de sí mismo, un lenguaje diferente al propio; la búsqueda de un estilo es sinónimo de la creación de un personaje mediante el cual habla el poeta. «La obra — escribe Aub — viene a ser biombo, el escritor crea un caparazón. La palabra es, según Heine, "un abandono servil a la impresión del momento". Por lo tanto, Heine querrá tener tantos estilos como obras escriba. Ser distinto, aquí y allá.²⁸⁰

Aub, ao reafirmar Heine na sua advertência de que nem mesmo a melhor das vontades pode ser sincera no falar sobre si, expõe com força a ideia de que a experiência se fragmenta com o tempo, transformando-se em ausência que forja a memória. O dizer de si não é questão de boa vontade, mas de

²⁸⁰ VÁZQUEZ MARTÍN, Eduardo. *Op. cit.*, p. 05.

percepção das circunstâncias vinculadas ao outro que também porta resíduos de ausência e compõe suas memórias. O falar de si, portanto, exige a voz do outro, um personagem, um sinônimo.

A experiência — e o discurso que a organiza — esfacelada no tempo é um aspecto flagrante, por exemplo, em dois antologados, Robert Richardson e Jhon O'Mulleady:

ROBERT RICHARDSON

(1817-1861)

Amigo de Shelley, de su tocayo Browning, sin recursos, cojo, careció de cualquier posibilidad para moverse de su Gales natal. Murió suspirando por conocer Italia.²⁸¹

JHON O'MULLEADY

(1881-1914)

Nació en Dublín. Ardiente partidario de la independencia de su patria, murió en 1914 en Arras. Sus obras fueron publicadas en 1936.²⁸²

Todo ese tiempo muerto que arrastro a las espaldas de mi memoria, como una gran red que aprisiona miles de peces de ojén — gris perla sardina nácar — todavía tremantes de la amarga agua del mar. ¡Rémorea pesada que me dobla la espalda del esfuerzo hecho! Ir siempre adelante con el fardo cada vez mayor — quiérase o no — por el solo hecho del tiempo, ¡oh pesca involuntaria!

Adentrarse en lo que fue y ya no sirve, bosque muerto; adentrarse en el ayer, en lo que ya no es, en lo que quizá no fue. Adentrarse en la bruma, enmarzarse y desaparecer en las nebulosas losas de niebla que, nos aseguran, cubren un abismo. Hundirse en la muerte pasada, amortiguando mañana, analgésico de ahora mismo. Monstruosa fuerza inventada de la muerte, alta y de frente. Pared de piedra seca en la que te apoyas — quieras o no — muro que te sostiene — quiera o no — para que puedan fusilarte en el preciso momento que cualquiera lo ordene.

²⁸¹ AUB, Max. AT, p. 166.

²⁸² AUB, Max. AT, p. 189.

*¡Oh suave viento de la muerte, vete y llévame a los países donde crece erecta la palmera! ¡Vea yo mi sombra cada día dibujada en la tierra! Aquí el tiempo está muerto. Todo es humedad, recuerdo y deseo del sol. ¡Llévame al Sur, oh suave viento de la muerte, y expón mi cadáver a los rayos ardientes del sol!*²⁸³

São “autores” que partilham um sentimento conflituoso com sua pátria: o galês Richardson morre ansiando por conhecer a Itália, e o irlandês O’Mulleady morre ansiando pela independência do seu país. Para ambos a vida foi uma sucessão de contrariedades, e ter a memória pesando-lhes as costas amarga ainda mais o presente e o passado; só a morte pode aliviar a dor do agora.

Marcamos em negrito a primeira frase do último parágrafo — ou o primeiro verso da terceira estrofe — porque é justamente nele que o poema, em Jhon O’Mulleady, termina, como se marcasse a dissolução de uma memória. Pensando no tempo de pouco mais de meio século que os separa, pode ser lido como uma tentativa de reescrever a história por meio de uma memória coletiva que se desmancha. No entanto, O’Mulleady, ainda que contrariado pela não independência do seu país, tem a alegria de morrer na própria terra: *¡Oh suave viento de la muerte!*; enquanto Richardson morre na amargura de um desejo irrealizado por uma terra ausente: *¡Oh suave viento de la muerte, [...] expón mi cadáver a los rayos ardientes del sol!*

Toda máscara tem a dupla face do que revela e oculta. Uma vez posta, a questão do verdadeiro ou falso fica em segundo plano diante da sua representação: ela é o próprio símbolo que exige a construção de um pensamento. Quem vive a história não tem o direito de se calar, diz Max Aub em seu diário, e ele não só não guardou silêncio, como emprestou sua voz

²⁸³ AUB, Max. *AT*, p. 167.

para a interlocução de tantos interditados. Ao tratar de si, também incorporou-se como um fragmento, espelhando sua história igualmente erodida:

MAXAUB

Nació en París en 1903. Aunque sale su nombre con cierta periodicidad sospechosa en los libros y revistas, no se sabe dónde está. Lo único que consta es que escribió muchas películas mexicanas carentes de interés. Nada tiene que ver con su homónimo Leandro Fernández de Moratín.

Los que quieran ver en estas líneas una intención política: ella-España, están equivocados.

Si pusiéramos fechas a estas sentencias tal vez pudiera ponerse en claro. No hay tal. Mientras tanto recomiéndase la abstención que es lo único que, con seguridad, da fruto.

I

*Cerrado en mí,
Cegato, mudo,
en lo que ha sido me hundo
pagando lo que fui.*

II

Eres lo que fue y será.

III

*Te fuiste y fui,
nada queda de mí.²⁸⁴*

O poema que Max Aub atribui a si próprio é um resumo/fragmento do poema pastoril *A la ausencia*, de Leandro Fernández Moratín²⁸⁵:

²⁸⁴ AUB, Max. *AT*, pp. 217-218.

²⁸⁵ Citando a nota de Pasqual Mas i Usó: *Leandro Fernández de Moratín se toma aquí como homónimo en tanto que fue hombre de teatro, traductor y exiliado. Además, Moratín, que había*

*Este es Guadiela, cuyas ondas puras
van a crecer del Tajo la corriente;
esta la selva deliciosa, donde
gozan las Horas del ardor estivo
las bellas hamadríades, formando 05
ligeras danzas y festivos coros.
Inarco, ¡ay, infeliz! ¿así la cumbre
vuelves a ver de aquel nuboso monte?
¿Así a pisar esta ribera vuelves?*

*Prófugo, triste, en mi destino incierto, 10
dejé mi choza y mis alegres campos
y los muros de Mantua generosa,
y al bienhadado Coridon y Aminta,
y al constante en amor Alfesibeo;
todo lo abandoné. Por ignorada 15
senda me aparto, con errante huella,
y atrás volviendo alguna vez los ojos:
Adiós mi patria, sollozando dije,
Adiós praderas verdes, donde oculto
entre juncos y débiles cañelgas, 20
Manzanares humilde se adormece
sobre las urnas de oro. Adiós, y acaso
para nunca volver. A la espesura
de incultos bosques y profundo valle
la planta nuevo apresuradamente, 25
bien como el ciervo, al conocerse herido
de enherbolado arpón, las cumbres altas
sube, desciende de la sierra al llano
y los anchos arroyos atraviesa,
en vano, ¡ay, triste! en vano, que el agudo 30
hierro, teñido en la caliente sangre,
cerca del corazón lleva pendiente.*

*Yo así en el pecho abrasadora llama
siento: ni la distancia ni los días
alivian mi dolor, que en la memoria 35
mi bella ausente y sus hechizos duran.
El donaire gentil, la risa, el canto,
el pie que mueve en ágil danza, honesta,
los dorados undívagos cabellos,
el claro resplandor de entrambas luces 40
y el alto pecho que suavemente
se agita al suspirar. ¡Delicioso,
cándido seno donde Amor se anida!*

formado parte de la Junta para la Reforma de los Teatros, fue nombrado director de teatros en España en 1799, cargo que no aceptó, y Max Aub fue, en 1937, secretario general del Consejo Nacional de Teatro cuando ese organismo era dirigido por Antonio Machado. AT, p. 217.

Disculpa de mi ciego desvarío.

Si alguna vez a mi dolor se presta 45
benigno el sueño con amigas alas,
hijo de la callada, húmeda noche,
al fatigado espíritu aparece
de mi partida el infeliz instante.

Miro los ojos de esplendor divino, 50
que en lágrimas se inundan amorosas,
la trenza ondosa deslazada al viento,
suelta la veste cándida, y escucho
la conocida voz, las dulces quejas,
que serenar el ímpetu espantoso 55

pueden del mar en tempestad oscura.
Tiemblo, y en vano la funesta imagen
quiero de mí apartar. Ya me parece
que con halagos, de pasión nacidos,
la linda Isaura mi partida estorba; 60

ya que indignada a su amador acusa
de ingrato y desleal; ya, que rendida
a su aflicción, la voz y el llanto cesan...
Yo, ¡mísero!, ciñendo el cuello hermoso
y a su labio tal vez uniendo el mío, 65

juro a los cielos que primero falte
mi aliento débil, que en ajenos brazos
llegue a mirarla que la pierda y viva
antes que olvide mi pasión primera.
Mas ya se acerca el trance aborrecido: 70
late oprimido el corazón... Entonces
al violento pesar de mí se aparta
leve la imagen de la muerte triste
más que la muerte inexorable y dura.

Venus, hija del mar, diosa de Gnido, 75
y tú, ciego rapaz, que revolante
sigues el carro de tu madre hermosa,
la aljaba de marfil pendiente al lado:
Si hay piedad en el cielo, si el humilde

ruego de un infeliz no vos ofende, 80
¡oh!, basten ya las padecidas penas.

Vuelva yo a ver aquel agrado honesto,
aquel dulce reír, y la suave
voz de sirena escuche, y sus favores
gozando, tornen las alegres horas. 85

Pero si acaso mi destino fuere
tan enemigo a la ventura mía,
que en larga ausencia padecer me manda:
Alma Citeres, flechador Cupido,
tal rigor estorbad. Falte a mis ojos 90

la luz pura del sol en noche eterna,
y del cuerpo mi espíritu desnudo,

*fugaz descienda, en vana sombra y fría,
a la morada de Plutón terrible.*

Inarco así, de la que adora ausente, 95

*a las deidades del Olimpo sordas
demandaba piedad. Damon en tanto,
joven pastor, que al valle reducía
pobre rebaño de manchadas cabras,
al pie de un olmo halló sobre la hierba* 100
al amante zagal apenas vivo.

*Le alzó del suelo con amiga mano,
razones, no escuchadas, repitiendo,
por si con ellas aliviar lograrse
su grave afán, piadoso le conduce* 105
*a su rústico albergue, y vagaroso
el fiel Melampo a su señor seguía.*

No poema de Moratín temos o canto do desterro do pastor Inarco e sua melancolia pela ausência do ser amado, Isaura, que também representa a pátria e os amigos de quem está distante. É um poema pastoril com diversas referências mitológicas que ajudam a construir a figura do jovem pastor tornado cego pelo exílio e pela ausência. A perda do solo pátrio, a falta do convívio com os seus e a distância do amor o transformam em alguém sem presente, sonhando com o passado, até que esse passado seja resquício de uma lembrança incapaz de orientar seus passos. A paródia de Max Aub a esse poema é de uma correspondência precisa e eficaz: “*Cerrado en mí, / Cegato, mudo, / en lo que ha sido me hundo / pagando lo que fui.*” O pastor Inarco padece exatamente disso. Sua memória dos ausentes vai convertendo-se em sonho, depois em sombra até não ser mais nada, deixando-o cego e mudo.

Os poemas de *Antología traducida* acabam assumindo uma posição de sinônimos de uma experiência do deslocamento a partir de vários lugares,

ao mesmo tempo em que também são uma estratégia que os mostra como sobreviventes ao desgaste do tempo: o pedaço, a sobra, a ruína como sempre são desprezados, ignorados e, por sê-los, terminam por se preservar como se guardassem a novidade de uma velha notícia. A paródia, como no caso tratado do pastor Inarco, traz exatamente esse sentido do “cantar ao lado” como se procurasse rastros, vestígios, identificação: o todo da sua parte. A paródia também é um deslocamento do “original”, uma fragmento a mais, podemos dizer, um recurso que, nos parece, atende ao alvo principal da obra: o poema/fragmento/paródia e suas máscaras e biografias e seus apócrifos “alterizados” como uma forma de ler a história, ou seja, a transmissão de uma herança. Um testamento.

O jogo literário aubiano parece nos encaminhar para esse questionamento ou entendimento: como organizar a memória a partir de um olhar ficcional para orientar a leitura e a partilha da história?

Tanto a experiência como a formação intelectual de Max Aub forjaram essa inclassificável *Antología traducida* que pode ser vista também, se quisermos ficar no plano pictórico/plástico que tanto era do seu agrado, como poesia fractal em que cada um dos seus pedaços, por mais distantes e retorcidos da sua fonte podem recuperar a estrutura do seu todo. Assim, um pedaço de exílio não o torna menos terrível. A poesia aubiana está coberta de crostas, farrapos, desencontros e poeiras, mas também de razão. Max Aub, também um ser fractal por sua formação e experiência, com um simples relato seu nos mostra isso com clareza. A mesma clareza — ou clarividência — de um dos seus mais emblemáticos antologados, o zaragozano Zakkaria:

JOSEF IBN ZAKKARIYA

(1124-¿1180?)

Nació en Zaragoza, de conocida familia judía y fue padre o abuelo del famoso cabalista del mismo apellido que quiso, en tiempo, convertir al papa Nicolás III. Dentro de los lugares comunes remiro cierta influencia musulmana, no de extrañar en aquel tiempo.

TESTAMENTO

*Tiéndanme en tierra
con los ojos abiertos,
que pueda ver las nubes
corriendo por el cielo.*

*Y que me dore el sol
y que me cubra el viento.*

*Dejad las alimañas
blanquear mi esqueleto.
Dejadme ver la nubes
que no alcancé despierto.*

*Dejadme cara al cielo
con los ojos abiertos.
Partid tranquilos:
mayores órbitas
me abrirán los brillantes cuervos.
No os preocupéis:
veré más nubes y más cielo.²⁸⁶*

Josef Ibn Zakkaryia traz os principais indicativos que o representam como o profeta Zacarias²⁸⁷, que é o profeta da visão. O texto bíblico enumera pelo menos oito delas²⁸⁸ em que a provação de um povo exilado é vislumbrada como caminho para a construção de um futuro vitorioso.

²⁸⁶ AUB, Max. AT, pp. 106-107.

²⁸⁷ Além do próprio nome, a menção à dúvida entre seu pai ou avó — “filho de Baraquias, filho de Ado”, conforme o texto bíblico —, os olhos que percorrem o poema e seu histórico político e social como referência testamentária.

²⁸⁸ Primeira visão: a verdadeira paz. Segunda visão: Deus vence os impérios. Terceira visão: Só Javé protege. Javé está com seu povo. Quarta visão: o chefe religioso. Quinta visão: o chefe político. Sexta visão: justiça social. Sétima visão: a maldade será eliminada. Oitava visão: reunião do povo. Uma

O nome *Zakkariya* é o mais emblemático aqui, bem como seu lugar entre os profetas. Seu nome, זְכַרְיָה, indicando a memória ou aquele que lembra, é um tetragrama que faz combinação com o nome de Javé — YHWH —, combinação que porta o sentido de *Javé se lembra*²⁸⁹. Lembrança e memória, portanto, em Zacarias, são os atributos de quem alcança a visão: aquele que tem memória (aquele que lembra) vê. O lugar de Zacarias, segundo a narrativa bíblica, é o de um profeta do exílio. Suas visões, também entendidas como oráculos, são uma forma de levantar o ânimo da comunidade abatida pela opressão da dominação estrangeira. Zacarias encarna, desse modo, a memória do que não pode ser esquecido como condição imprescindível para construir o futuro, o que, no seu caso específico, representa a reconstrução do Templo, símbolo da fé e da unidade do seu povo. É um profeta que trata de crença e de política, entendendo a justiça como principal elemento na organização social, embora no poema aubiano ele seja vitimado pelo próprio poder da visão que o fez enxergar o insuportável.

Entretanto, por ser visionário, profeta e “político”, Zacarias é provavelmente a figura que mais representa o ideário lírico heineano de Max Aub. Xelo Candel Vila, ao comentar as *Notas acerca de Heine*, de Aub, escreve:

Cuando en sus ensayos teóricos Aub pone en duda el protagonismo de ciertas tradiciones modernistas basadas en la retórica esteticista para reivindicar, frente a Rubén, la poesía de Unamuno o Machado está claramente planteando muchos problemas que siguen

lembrança para o futuro. Justiça em primeiro lugar. BS. Edição Pastoral. Paulinas: São Paulo, 1990, pp. 1216-1222.

²⁸⁹ *Idem*, p. 1216.

formando parte de la actualidad como, por ejemplo, la relación entre Modernismo y Vanguardia o el lugar que puede seguir manteniendo el realismo en el canon poético de la Modernidad literaria. Por ejemplo, en el volumen Pruebas, publicado en 1967, encontramos unas "Notas acerca de Heine" que configuran más bien una apología del poeta alemán como patrón lírico. A partir de la exposición de la ideología de Heine, de su "socialismo más o menos utópico" (p.11); de su concepción como "poeta civil" (p.13); de su interés por las "biografías disfrazadas" (p.17); de su concepción del poeta como vate, como profeta, pero sobre todo de la filiación del poeta a la política, Max Aub va dejando algunos rasgos que delatan parte de lo que fue su propósito poético por aquellos años: "No es la primera vez que aseguro que la política es poesía; Heine lo confirma esplendorosamente" (p.13).²⁹⁰

Todos os poemas de *Antología traducida* representam um aspecto fundamental: a sequência histórica das ideias do homem ao longo do tempo. À sucessão de poetas também sucede suas crenças, tempo e lugar, nos quais são evidenciados desde a perda de um império até a declinação de um poder religioso que hoje é sombra e pó. Resta, no entanto, a força dessa sombra e desse pó que só podem ser transmitidos por versos — os potentes fragmentos —, estes também restos e ruínas que revelam o poder singular da criação.

Os “autores” de *AT* procuram nas formas de seus poemas a harmonia para se contrapor à fragmentação e às desventuras sucessivas. Portanto, as formas de que se servem para escrever —provérbio, hino, canção, dístico— são representações que procuram se impor como continuidade frente a descontinuidade de uma história para eles sequestrada. A descrição do que se vive, vê e sente, distruíbuída em tantos personagens e

²⁹⁰ CANDEL VILA, Xelo. *Op. cit.*, p. 11.

em diferentes tempos que organizam o discurso ficcional-historiográfico, mostra, além da imaginação simbólica, uma ética que é dada pela multiplicação de olhares. É uma experiência que leva em consideração outras experiências, uma fala com maior amplitude porque revela os processos históricos e sociais que a constituíram. São conflitos, testemunhos, exercício da arte e construção da memória que, ao serem agrupados, traduzem a si mesmos e a biografia maior à qual pertencem. Formam, com a mesma clarividência do profeta Zacarias, o conjunto de ruínas pedindo leitura e reconstrução: no caso do profeta, do templo; no caso dos antologados, da história. A ficção de *Antología traducida* coloca a palavra do testemunho como aquela que tem o poder de tornar presentes os ausentes, reafirmando a literatura como a presença de todos os olhos.

4. CONCLUSÕES

Luis Cernuda, Emilio Prados e Max Aub pertencem à assim chamada *Generación del 27*, denominação que está muito aquém daquilo que representam na historiografia da literatura espanhola do século XX, tanto pela grandeza de suas obras como pela trajetória de cada um. As convenções, sabemos, tentam ser uma aproximação para indicar o lugar a partir do qual organiza-se o pensamento no seu aspecto referencial para a construção do discurso. No entanto, o tempo desses autores possui implicações históricas e políticas de tal ordem que, o evento a que faz referência o ano de 1927 — a homenagem a Góngora — traz-nos apenas um dado: Góngora é unanimidade na formação desses poetas. A informação é importante, claro, tanto pela grandeza do poeta cordovês como pelo diálogo que sua produziu. Mas é preciso salientar que o processo de formação desse grupo, ou melhor, o que os constituiu como grupo, são os movimentos nos quais tomaram parte, articulando-se em meio a um período de grandes

manifestações culturais e de situações sociais conflitivas. Desse modo, e num primeiro momento, é preciso entender esse grupo pela atuação e projeção como intelectuais e agentes culturais nos projetos coletivos fomentados pela II República e, num segundo momento, e pensando no sofrimento e no desfecho da guerra civil, pensá-los como a geração que perdeu não uma guerra apenas, mas perdeu um país. O que não significa que é uma geração que deva ser apontada unicamente por ter padecido e arcado com os desastres impostos pela guerra civil espanhola. O mais acertado, entretanto, seria dizer que sua principal característica é o de uma geração aglutinada num ideal de pensamento e ação simultâneos, porque compromissada — esse é o seu grande vínculo — com as transformações históricas do seu país na qualidade de partícipes em um projeto republicano de nação e, no caso dos intelectuais e poetas, mais precisamente, com um projeto cultural e político-pedagógico do qual as Missões Pedagógicas representam o seu símbolo maior. A guerra civil marca e atinge a todos os espanhóis, mas o que melhor localiza esse grupo é o compromisso que manteve com aquele projeto de formação e transformação do seu país, e isso nos ajuda a compreendê-los como autores de uma geração que é republicana, razão pela qual amargou um exílio de décadas. É a geração, enfim, que representa os que lutaram, como se referiu Camus, pela última grande causa²⁹¹ da humanidade.

²⁹¹ «C'est en Espagne que ma génération a appris que l'on peut avoir raison et être vaincu, que la force peut détruire l'âme et que, parfois, le courage n'obtient pas de récompense. C'est, sans aucun doute, ce qui explique pourquoi tant d'hommes à travers le monde considèrent le drame espagnol comme étant une tragédie personnelle, la dernière grande cause.» (NOS FRERES D'ESPAGNE: ALBERT CAMUS JOURNAL COMBAT du 7 SEPTEMBRE 1944)

As três vozes poéticas de Cernuda, Prados e Aub, tomadas ao longo de três décadas, mostra-nos que o exílio pertence à categoria dos eventos insuperáveis, sendo, portanto, quando não o tema central de que tratam os poemas, seu elemento deflagrador. O exílio, lido a partir das obras dos autores que escolhemos para esta tese, inseridas nos três tempos distintos, mostra-nos que os principais recursos linguísticos para narrar o desterro estão na incorporação do diálogo com autores de formação como elemento imprescindível para o resguardo da memória; o aprofundamento com o pensamento filosófico e místico a partir da leitura ou releitura de obras de outras culturas e países que, por sua vez, também resguardam a história de suas origens; a releitura dos mitos; a escrita como construção da identidade perdida e como o entendimento de um mundo em suspensão e o uso do fragmento, do pedaço e da ruína que já não mais serão vistos como elementos puídos e rotos, mas como sendas preciosas para refletir sobre poesia exilada.

Em *Vivir sin estar viviendo*, de Luis Cernuda, vimos como o tempo do exílio se aprofunda na construção de um pensamento de forma tentacular, semelhante ao discurso filosófico, construindo uma geografia humana e física movida pela ausência que a sua condição de sombra encarna. A experiência amorosa, elemento que deflagra suas reflexões, funda geografias moventes conforme o movimento da própria sombra. A terra, a vegetação e os corpos amados transfiguram-se em memória de um lugar cujo tempo é marcado pela espera.

Em *La piedra escrita*, de Emilio Prados, representante do tempo que constata o impossível retorno à pátria, temos a construção de um

evangelho e seus sete sacramentos que tratam da “boa-nova” que é a mensagem de reconstrução/renascimento do poeta. Prados toma o sentido literal de evangelho, a “boa mensagem”, “boa notícia” ou “boas-novas”, que deriva da palavra grega ευαγγέλιον²⁹², euangelion (eu, bom; *angelion*, mensagem) e, também, *ricompensa per una buona notizia* —“recompensa por uma boa notícia.” para erigir seu livro de sacramentos e compor um mistério encabeçado pelo batismo como símbolo e senha para o desconhecido. Para viver esse mistério do renascimento *su poesía lucha por otorgar nuevos sentidos a la experiencia humana*.²⁹³ Prados luta por ser testemunho ameaçado pelo esquecimento. O último verso do último poema de *La piedra escrita, Realización del mito*, é o arremate dessa visão que constrói um testamento sacramentado: *¡Descansa el mito en luz crucificado!*²⁹⁴

Em *Antología traducida*, de Max Aub, os anônimos não inventam personagens, mas discursos que tem a função, assim como a dos demais autores de *AT*, de nos ensinar a ver com desconfiança todo e qualquer discurso. Os autores são ficcionais porque correspondem ao próprio deslocamento, à própria mobilidade do escritor que escrever em terra estrangeira, longe de suas origens. Essa condição também atinge o público

²⁹² MONTANARI, Franco. *Vocabolario della lingua greca*. Loescher: Torino, 2003, p. 816.

²⁹³ CHICA, Francisco. *Op. cit.*, 21, p. 459: *La influencia de estos autores [da filosofia e do pensamento religioso oriental e ocidental] es fundamental para entender su última obra, que se inserta de lleno en la problemática sobre el lenguaje en la que se debate gran parte del pensamiento contemporáneo. Prados se instala en un concepto vivo de creación que trata de librarse de los elementos dogmáticos inherentes a toda construcción intelectual cerrada. Consciente del nihilismo en que se desenvuelve la filosofía contemporánea, su poesía lucha por otorgar nuevos sentidos a la experiencia humana. El radicalismo ético y religioso que advertimos en ella se nos presenta como respuesta al horizonte de vacío y escepticismo al que ha conducido un modelo social y económico basado en el predominio de la idea de progreso. En un tremendo acto de inmolación y entrega, su poesía renuncia a ejercer cualquier tipo de autoridad personal para depositar toda la confianza en el ser humano.*

²⁹⁴ PRADOS, Emilio. *Op., cit.*, vol. II, p. 456.

leitor ausente, ou reduzido, questão que preocupou os exilados. Em uma carta de Max Aub em que ele comenta a inexistente recepção de suas obras, há um sentimento de decepção, mas que também é de estímulo no sentido de uma adversidade no horizonte do escritor que precisa ser enfrentada. É um sentimento/consciência que Cernuda e Prados também conhecem; a escrita como o único caminho disponível, a única porta aberta:

[...] Cuando acabes de ler Campo Abierto, espero que refrendarás el buen concepto que de él has formado — porque creo que la segunda parte, la de tu Madrid, la de nuestro Madrid, es muy superior a todo lo demás y sin duda de lo más decoroso que he escrito. Evidentemente no tengo el aliento épico del hecho que el intento de narrar necesita; pero te aseguro que di en algunas de aquellas páginas lo más a que puedo llegar. Además creo que mi barbero y su digna cónyuge están vivos, a pesar de su muerte — y que el capítulo en que cito los trescientos cincuenta peluqueros es un tour de force. Con todo y que el libro ha tenido mucho éxito entre mis pocos amigos, todavía no he visto una sola línea impresa acerca del mismo. No vayas a creer que me desaliento — ni que me alienta —, seguiré porque no sabría cómo no hacerlo.²⁹⁵

Aub também é uma testemunha, um sobrevivente cujo *resíduo de esperança* *inconfessável*²⁹⁶, mesmo na mais irônica desolação de suas vozes ficcionais,

²⁹⁵ Carta de Max Aub a Alejandro Casona. México, D.F. mayo e de 1952. *Correspondencia Casona-Aub (1948-1960)*. *Dos pátrias en el corazón. Estudios sobre la literatura española del exilio*. José Rodríguez Richart. p. 180.

²⁹⁶ “Do mesmo modo com o qual se vê acabar uma esperança, assim hoje foi o inverno. Soubemos isso ao sairmos do Bloco para os lavatórios: não havia estrelas no céu, o ar escuro e frio cheirava a neve. Na Praça da Chamada, reunidos ao alvorecer para o trabalho, ninguém falou e quando vimos os primeiros flocos de neve pensamos que, se no ano passado, nesta época, alguém nos dissesse que veríamos ainda um inverno no Campo, teríamos ido tocar a cerca eletrificada, e que ainda agora deveríamos ir tocá-la se fôssemos coerentes, a não ser por este insensato, louco, resíduo de esperança inconfessável. Porque “inverno” significa ainda mais”. Primo Levi. *É isto um homem?* Rocco: Rio de Janeiro, 1988, p. 182.

sabe da eficácia da narrativa e da criação poética ante a força da barbárie; se há um riso irônico em sua obra é a manifestação dessa consciência.

Tanto em Cernuda, na sua condição de exilado como sombra, encarnando a própria condição do pensamento como um exilar-se, como em Prados e o seu caráter heraclítico — ou contraditório — do saber que lança mão de culturas antípodas para construir seu evangelho, e também em Aub com suas vozes que são passado e presente, fantasmas que alertam há, enfim, nos três poetas o espelho da cultura da ancestralidade no qual foram formados e que está morrendo. O início dessa morte está na perda do protagonismo social dos autores com o desfecho da guerra civil; um protagonismo convertido em vozes marginais.

O pensamento filosófico da sombra cernudiana, o evangelho místico do religioso Prados, e a ficção histórico-política do personagem-testemunha Max Aub ajudam-nos a pensar o tempo do exílio, respectivamente, como o tempo de reaprender a pensar, reaprender a sentir e reaprender a contar.

Nos três autores, geografia, mística e política são lugar, pensamento e ação; a filosofia, a religião e a história são o patrimônio cultural que se constrói como força humanizadora e resguardo da própria vida. São autores que experimentaram a força da palavra poética e da cultura humanista que os formou pelo testemunho da história como herança, o que garante às gerações sucessivas o jardim do pertencimento, sustento maior do presente, que o exílio interrompe mas não destrói, pois as vozes do desterro cantam a (des)toada do que Espanha foi. Espanha foi um berço e uma pátria, depois uma causa convertida em dor profunda, em seguida, uma razão para a reconstrução de si e tradução de um silêncio involuntário.

Espanha foi também uma estranha fé, uma memória de fatos vacilantes que correspondiam à própria decrepitude do corpo e, por fim, uma memória que exigiu inventiva ficção para evitar seu apagamento.

Vivir sin estar vivendo, La piedra escrita e Antología traducida tomam o tempo transcorrido no exílio como percepção do amplo significado de Espanha expresso na ficção. Nesse sentido, a memória dos banidos seria inapreensível não fosse a ficção literária que a converte em uma nova cartografia da Espanha do século XX e em testemunho que desafia a reflexão sobre a história.

5. BIBLIOGRAFIA

5.1. SOBRE EXÍLIO E LITERATURA

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

AMO, Julian y Shelby, **C Harmion**. *La obra impresa de los intelectuales españoles en América*. Stanford University Press: Stanford, 1960.

AYALA, Francisco. “*Para quién escribimos nosotros*” in: *La estructura narrativa y otras experiencias literarias*. Crítica: Barcelona, 1984, pp. 181-204.

AZAÑA, Manuel. *La velada en Benicarló. Diálogo de la guerra de España*. Editorial Castalia: Valencia, 1974.

DE MARCO, Valeria. *Questões sobre a literatura de testemunho*. Língua e Literatura. N.º. 25, pp. 153-167. Humanitas/FFLCH: São Paulo, 1999.

_____. *Max Aub: uma poética do exílio*. Aletria, vol.19, no.2 . UFMG, 2009. pp. 115-129.

_____. *La memoria histórica en el territorio epistolar del exilio español: las cartas en los relatos de Max Aub*. I Congreso internacional de literatura y cultura españolas contemporáneas. FaHCE. Universidad de La

FAGEN, PATRICIA W. *Transterrados y ciudadanos*. Fondo de Cultura Económica: México, 1975.

GUZMÁN, Eduardo de. *Nosotros los asesinos*. Ed. Vosa: Madrid, 2008.

ILIE, Paul. *Literatura y exilio interior*. Espiral/Fundamentos: Madrid, 1981.

KERTÉSZ, Imre. *A língua exilada*. Trad Paulo Chiller. Cia das Letras: São Paulo, 2004.

KESTLER, Izabela Maria Furtado. *Exílio e literatura. Escritores de fala alemã durante a época do nazismo*. Edusp: São Paulo, 2003.

LLORENS, Vicente. *Estudios y ensayos sobre el exilio republicano de 1939*. Renacimiento: Sevilla, 2006.

MORENO VILLA, José. “Autobiografías y memorias de los españoles en el siglo XX”, in: *Los autores como actores y otros intereses literarios*. Fondo de Cultura Económica: México, 1951, pp.79-101.

MEIHY, José Carlos Sebe Bom (org.). *Guerra Civil Espanhola – 70 anos depois*. Edusp: São Paulo, 2011.

NAHARRO-CALDERÓN, José María. *Entre el exilio y el interior: el “entresiglo” y Juan Ramon Jiménez*. Ánthorpos: Barcelona, 1994.

PAZ, Octavio. “México y los poetas del exilio español”. *Hombres en su siglo*. Seix Barral: Barcelona, 1990.

QUEIROZ, Maria José de. *Os males da ausência ou a Literatura do exílio*. Topbooks: Rio de Janeiro, 1998.

SAID, Edward W. *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*. Trad. Pedro Maia Soares. Cia das Letras: São Paulo, 2003.

STEINER, George. *Extraterritorial. A literatura e a revolução da linguagem*. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Cia das Letras: São Paulo, 1990.

_____. *Linguagem e silêncio. Ensaio sobre a crise da palavra*.

UGARTE, Michael. *Literatura española en el exilio. Un estudio comparativo*. Siglo XXI de España: Madrid, 1999.

ZAMBRANO, Maria. *Los Bienaventurados*. Siruela: Madrid, 1999.

_____. *Hacia un saber sobre el alma*. Alianza: Madrid, 2000.

5.2. ANTOLOGIAS POÉTICAS DO EXÍLIO

AUB, Max. *Poesía española contemporánea*. Ediciones Era: México, 1969.

DÍEZ-CANEDO, Joaquín. *Las cien mejores poesías españolas del siglo XX*.

Editorial signo: México, 1945.

GINER DE LOS RÍOS, Francisco. *Las cien mejores poesías españolas del destierro*. Editorial Signo: México, 1945.

VALENDER, James y **LEYVA**, Gabriel. *Poetas del exilio español. Una antología*. Colegio de México: México, 2006.

VILLARRUTIA, Xavier, **PRADOS**, Emilio, **GIL-ALBERT**, Juan, **PAZ**, Octavio. *Laurel. Antología de la poesía contemporánea de lengua española*.

Editorial Séneca: México, 1941.

5.3. OBRAS DE LUIS CERNUDA, EMILIO PRADOS E MAX AUB

CERNUDA, Luis. *Poesía completa*. Obra completa, vol. I. Siruela: Madrid, 2005.

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

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

_____. *Estudios sobre poesía española contemporánea*. Seix Barral: Barcelona, 1957.

_____. *Prosa I*. Obra completa, vol. II. Siruela: Madrid, 2002.

_____. *Prosa II*. Obra completa, vol. III. Siruela: Madrid, 2002.

PRADOS, Emilio. *Poesía completa*. 1 vol. Madri, Visor, 1999.

_____. *Cita sin límites* (Últimos poemas). Librería Anticuaria El Guadalhorce: Málaga, 1965.

PRADOS, Emilio. *Poesías completas I*. Visor: Madrid, 1999.

_____. *Poesías completas II*. Visor: Madrid, 1999.

_____. *La piedra escrita*. (Últimos poemas). Librería Anticuaria El Guadalhorce: Málaga, 1965.

_____. *Cartas desde el exilio*. Edición de José Luis Cano. Pre-textos: Valencia, 1997.

_____. José Sanchis-Banús. *Correspondencia*. Edición de Juan Manuel Díaz de Guereñu. Pre-textos: Valencia, 1995.

AUB, Max. *La verdadera historia de la muerte de Francisco Franco*. Seix Barral: Barcelona, 1979.

_____. *Antología Traducida*. Edición de Pasqual Mas i Usó. Visor: Madrid, 2004.

_____. *Cuentos mexicanos (con pilón)*. Imprenta Universitaria: México, 1959.

_____. *Obras completas*. Vol 1: obra poética completa. Biblioteca Valenciana: Valencia, 2001.

_____. *Diario de Djelfa*. Editorial Denes: Valencia, 1998.

_____. *Algunas prosas*. Los presentes: México, 1954.

_____. *La Gallina Ciega. Diario Español*. Edición, estudio introductorio y notas de Manuel Aznar Soler. Alba: Barcelona, 2003.

5.4. BIBLIOGRAFIA GERAL

ARENDT, Hannah. *Origens do totalitarismo*. Trad. Roberto Raposo. Cia da Letras: São Paulo, 1989.

_____. *A condição humana*. Trad. Roberto Raposo. Forense universitária: Rio de Janeiro, 2011.

ARISTÓTELES. *Arte poética*. Trad. Eudoro de Souza. Col. Os pensadores. Abril: São Paulo, 1973.

AZCUY, Eduardo Antonio. *El ocultismo y la creación poética*. Editorial Biblos: Buenos Aires, 2013.

BHAGAVAD GITA. *Sublime Canção*. Texto integral baseado sobre a tradução inglesa de Edwin Arnolds e Swami Premananda. Trad. Huberto Rohden. Livraria Feitas Bastos: Rio de Janeiro, 1963.

BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Trad. de Ivan Junqueira. Nova Fronteira: Rio de Janeiro, 2006.

BECKER, Ernest. *A negação da morte*. Trad. Luiz Carlos do Nascimento Silva. Record: Rio de Janeiro, 2012.

BECCARIA, C. *Dos delitos e das penas*. Trad. Paulo M. Oliveira. Atena editora: São Paulo, 1956.

Bíblia Sagrada. Edição Pastoral. Tradução, introduções e notas de Ivo Storniolo e Euclides Martins Balancin. Sociedade católica internacional e Edições Paulinas: São Paulo, 1990.

_____. Traduzida por João Ferreira de Almeida. Sociedade bíblica do Brasil e Casa editora presbiteriana: Barueri, 2009.

CANDIDO, A. *Literatura e sociedade*. Publifolha: São Paulo, 2000.

_____. *O estudo analítico do poema*. Humanitas-FFLCH: São Paulo, 1999.

CHICA, Francisco Hermoso. *Emilio Prados: Una visión de la totalidad. (Poesía y biografía. De los orígenes a la culminación del exilio)*. Tesis doctoral. Universidad de Málaga: Málaga, 1994.

CID MARTÍNEZ, Jesús Antonio. *Metamorfosis del héroe carolíngio: de Roldán a Don Beltrán*. In: *El personaje literario y su lengua en el siglo XVI*. Consolación Baranda Leturio y Ana Vian Herrero (Org.). Instituto Universitario Menéndez Pidal. Editorial Complutense: Madrid, 2006.

CORRÊA, Paula da Cunha. *Harmonia. Mito e música na Grécia antiga*. Humanitas-FFLCH: São Paulo, 2003.

DHÂRANÂ. *A iniciação à luz do Apocalipse*. Revista de teosofia. Ano XLIV, no. 32. Sociedade brasileira de eubiose: São Paulo, 1969.

DESCARTES, R. *Discurso do método. As paixões da alma. Meditações*. Nova cultural: São Paulo, 2000.

ENRÍQUEZ PEREA, Alberto. *Páginas sobre una poesía. Correspondencia Alfonso Reyes y Luis Cernuda [1932-1959]*. Renacimiento: Sevilla, 2003.

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

_____. *Vigiar e punir*. Trad. Raquel Ramallete. Vozes. Petrópolis, 2005.

_____. *A ordem do discurso*. Trad. Laura Fraga de Almeida Sampaio. Loyola. São Paulo, 2007.

_____. *La escritura de si. L'écriture de soi, Corps écrit, n° 5: L'Autoportrait*, febrero de 1983, págs. 3-23. Trad. Sergio Peralta.

FREUD, Sigmund. *O Esranho (Das Unheimliche). Uma neurose infantil e outros trabalhos*. Trad. Jayme Salomão. Vol XVII. Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. Imago: Rio de Janeiro, 2006.

GAOS, José. *Dos exclusivas del hombre. La mano y el tempo*. Institució Alfons el Magnànim: Valencia, 1998.

HAMBURGER, Michael. *A verdade da poesia. Tensões na poesia modernista desde Baudellaire*. Trad. Alípio Correia de Franca Neto. Cosac Naify: São Paulo, 2007.

HEGEL, G. W. F. *Estética. A ideia e o ideal*. Trad. de Orlando Vitorino. Col. Os Pensadores. Nova Cultural: São Paulo, 2011.

HESÍODO. *Os trabalhos e os dias*. Trad. Mary de Camargo Neves Lafer. Iluminuras: São Paulo, 2006.

HOBSBAWN, Eric. *A era dos extremos. O breve século XX (1914-1991)*. Trad. Marcos Santarrita. Cia das Letras: 1995.

HUME, D. *Investigação acerca do entendimento humano*. Trad. Anoar Aiex. Col. Os Pensadores. Nova cultural: São Paulo, 2000.

KAVÁFIS, Constantinos. *Reflexões sobre ética e poesia*. Trad. José Paulo Paes. Ática: São Paulo, 1997.

LARRAZ, Fernando. *Max Aub y la historia literaria*. Logos Verlag Berlin GmbH: Berlin, 2014.

LEIBNIZ, G. W. *Novos ensaios sobre o entendimento humano*. Trad. Luiz João Baraúna. Col. Os Pensadores. Nova cultural: São Paulo, 2000.

LEVI, Primo. *É isto um homem?* Trad. Luigi Del Re. Rocco: Rio de Janeiro, 1988.

_____, *A trégua*. Trad. Marco Lucchesi. Planeta DeAgostini: São Paulo, 2004.

LOCKE, J. *Ensaio acerca do entendimento humano*. Trad. Anoar Aiex. Col. Os Pensadores. Nova cultural: São Paulo, 2000.

LUCIANO. Luciano de Samósata. *Diálogo dos mortos*. Trad. Henrique Graciano Murachco. Edusp. São Paulo: 1996.

MALET, A. *Historia del Oriente*. Librería Hachette: Buenos Aires, 1947.

MARÍAS, Javier. *Negro dorso do tempo*. Trad. Eduardo Brandão. Martins Fontes: São Paulo, 2000.

MONTESQUIEU. *Do espírito das leis*. Trad. Fernando Henrique Cardoso e Leôncio Martins Rodrigues. Col. Os Pensadores. Abril: São Paulo, 1973.

MORE, T. *A utopia*. Trad. Luís de Andrade. Col. Os Pensadores. Abril: São Paulo, 1972.

NIETZSCHE, F. *Obras incompletas*. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho. Col. Os Pensadores. Nova cultural: São Paulo, 2000.

_____. *Assim falou Zaratustra. Um livro para todos e para ninguém*. Tradução, notas e posfácio de Paulo César de Souza. Cia. Das Letras: São Paulo, 2011.

NOS ALDÁS, Eloísa. *El testimonio literario de Max Aub sobre los campos de concentración en Francia (1940-1942)*. Tesis doctoral. Universitat Jaume I. Departamento de Filosofía y Sociología. Castellón, 2001.

PAÑCATANTRA. *Fábulas indianas. Livro I*. Trad. do sânscrito por Maria da Graça Tesheiner, Marianne Erps Fleming e Maria Valéria Aderson de Mello Vargas. Humanitas-FFLCH: São Paulo, 2003.

PAVRI, Pestanji Temulji. *Teosofía explicada*. First book of Theosophy (1927). Biblioteca Upasika: 2003.

PETITFILS, Jean-Christian.. *Os socialismos utópicos* Trad. Waltensir Dutra. Círculo do livro: São Paulo, 1977.

PLATÃO. *A República*. Trad. Maria Helena da Rocha Pereira. Calouste Gulbenkian: Lisboa, 2001.

_____. *Crátilo*. Trad. Carlos Alberto Nunes.

RAMOS, Luis Triguero. *Cernuda y Lorca: dos voces y un sentir*. In: *Nostalgia de una patria imposible. Estudios sobre la obra de Luis Cernuda*. J. Matas, J. E. Martínez y J. M. Trabado (Eds.). Ediciones Akal: Madrid, 2005.

SÁNCHEZ ZAPATERO, Javier. *El compromiso de la memoria: un análisis comparatista. Max Aub en el contexto europeo de la literatura del exilio y de los campos de concentración*. Ediciones Universidad de Salamanca: Salamanca, 2009.

SHELLEY, Percy Bysshe. *Uma defesa da poesia e outros ensaios*. Trad. Fabio Cyrino e Marcella Furtado. Landmark: São Paulo, 2008.

SLEIMAN, Michel. *A poesia árabe-andaluza. Ibn Quzman de Córdoba*. Perspectiva: São Paulo, 2000.

STCHOUPAK, Nadine, L. Nitti et L. Renou. *Dictionnaire Sanskrit – Français*. Adrien Maisonneuve. Publications de L’Institut de Civilization Indienne: Paris, 1959, p. 848.

TEDESCO. Luis O. *Lectura parcial de Luis Cernuda*. In: *Hablar de poesía*. Nº 9. Nuevo hacer – Grupo editor latinoamericano. Buenos Aires: 2003.

TELES, G.M. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro*. Vozes: Petrópolis, 1999.

VERNANT, Jean-Pierre. *Entre mito e política*. Trad. Cristina Murachco. Edusp: São Paulo, 2009.

WILLIAMS, Raymond. *Palavras-chave*. Trad. Sandra Guardini Vasconcelos. Boitempo: São Paulo, 2007.

ZAMBRANO, María. *Filosofía y poesía*. Fondo de cultura económica: México, 1996.

_____, *Algunos lugares de la poesía*. Editorial Trotta: Madrid, 2007.