Universidade de Brasília – UnB
Instituto de Letras – IL
Departamento de Teoria Literária e Literaturas – TEL
Programa de Pós-graduação em Literatura – POSLIT

ANA PAULA RIBEIRO CÂMARA

PRESENÇA DA MITOLOGIA CLÁSSICA NA GERAÇÃO DE 27: GERARDO DIEGO E LUIS CERNUDA, ENTRE A TRADIÇÃO E A RECONFIGURAÇÃO DO DIVINO

Brasília – DF
2025

PRESENÇA DA MITOLOGIA CLÁSSICA NA GERAÇÃO DE 27: GERARDO DIEGO E LUIS CERNUDA, ENTRE A TRADIÇÃO E A RECONFIGURAÇÃO DO DIVINO

ANA PAULA RIBEIRO CÂMARA

Tese entregue ao Programa de Pós-graduação em Literatura da Universidade de Brasília com vistas à obtenção do título de Doutora em Literatura e Práticas Sociais.

Linha de pesquisa: Literatura e outras artes

Eixo de interesse: Problemas de recepção e intertextualidade no quadro das literaturas hispânicas

Orientador: Prof. Dr. Erivelto da Rocha Carvalho

Brasília – DF

2025

Ficha catalográfica elaborada automaticamente,
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Ribeiro Câmara, Ana Paula
RC173pp Presença da Mitologia Clássica na Geração de 27: Gerardo Diego e Luis Cernuda, entre a tradição e a reconfiguração do divino / Ana Paula Ribeiro Câmara; orientador Erivelto da Rocha Carvalho. Brasília, 2025.
442 p.

Tese(Doutorado em Literatura) Universidade de Brasília, 2025.

1. Poesia espanhola . 2. Gerardo Diego. 3. Luis Cernuda. 4. Geração de 27. 5. Mitologia Greco-latina. I. da Rocha Carvalho, Erivelto, orient. II. Título.

Aos rapsodos e aedos *urbis et orbis*, os sobreviventes.

AGRADECIMENTOS

Talvez nem Hesíodo imaginasse os trabalhos desses mais de mil e quatrocentos dias. Dias de trabalho e trabalho de dias. Por poder contar a história desses dias, eu agradeço ao Criador dos dias, e parece que também dos trabalhos.

Agradeço ao companheiro maior de trabalho desses dias, meu orientador, professor Erivelto.

À Universidade de Brasília e ao Programa de Pós-graduação em Literatura, com eles a conta ultrapassa os três mil e seiscentos dias.

Aos meus pais, aqui já não é coisa de dias. De trabalho? Eles que o digam.

Às minhas irmãs, que, às vezes dão trabalho, quase todas as vezes têm trabalho, mas quase sempre, animam os dias, principalmente os de trabalho.

Às minhas amigas de mais ou menos dias, porque melhoram o trabalho dos dias e fazem o dia.

Ao meu Brandão, que não é Junito, mas é de todos os dias, de todos os trabalhos e para muitos dias... de trabalho.

Aos meus colegas de estudo e leitura, pensadores de melhores trabalhos para melhores dias.

Aos meus professores e professoras, desde o primeiro dia.

À Secretaria de Estado de Educação do Distrito Federal, por retirar o trabalho em todos esses passados dias.

Ao dia último deste trabalho, que espero seja um superioríssimo dia entre os dias trabalhados.

El encanto que los mitos tienen para nosotros nace de que sabemos que no son verdad.

Ortega y Gasset

O mito é o nada que é tudo.
O mesmo sol que abre os céus
É um mito brilhante e mudo –
O corpo morto de Deus,
Vivo e desnudo.

Fernando Pessoa, *Ulysses*

A PRESENÇA DA MITOLOGIA CLÁSSICA NA GERAÇÃO DE 27: ENTRE GERARDO DIEGO E LUIS CERNUDA

RESUMO

Os mitos gregos e latinos, que convencionamos denominar de mitologia clássica, têm uma insistente presença nas artes literárias e não-literárias do Ocidente. Este estudo doutoral propõe aprofundar o conhecimento da relação entre mitologia e poesia por meio da obra de dois poetas espanhóis situados, canonicamente, como membros da chamada Geração de 27: Gerardo Diego e Luis Cernuda. Entre a mitologia e a poesia ocupam, igualmente, espaço o elo entre mito, linguagem e arte, como domínios irmanados pelo pensamento simbólico. O recorte temporal adotado vai desde a primeira publicação dos poetas até 1936. Esse período corresponde, internacionalmente, ao surgimento e desenvolvimento das vanguardas artísticas europeias, de modo que também podemos vislumbrar como se dá o contato da modernidade e seus pressupostos com o material ancestral que é a mitologia. O trabalho com o *corpus* de pesquisa realizou-se mediante a seleção, análise e interpretação de poemas com referência mitológica implícita ou explícita, desde que apontassem para um relato específico e não para o arquétipo totalizador, no intuito de obter um mostra significativa do tratamento do mito clássico na literatura espanhola de início do séc. XX. A mitologia greco-latina se dá, em Diego, como arquétipo, que se relaciona com outros conjuntos de mitos, e como texto literário da tradição. Em Cernuda, além dos personagens mitológicos, nas suas especificidades, em meio às suas peripécias, importa a configuração do mundo grego, a sua cosmovisão e, principalmente, a sua configuração do divino. O mito, que no momento do estudo e análise dos poemas, foi tomado apenas como texto literário recobra, ao final, sua inevitável ligação com o sagrado. A modernidade e o desejo pelo novo, na vanguarda, não são uma exclusão e nem uma rejeição dos relatos clássicos. Eles continuam ocupando espaço na tradição literária, ainda há poemas que não podem ser compreendidos sem o conhecimento das estórias greco-latinas. No entanto, em meio à irreverência vanguardista, elas também são transformadas irônica e humoristicamente ao gosto de poeta e, mesmo sendo mitos dessacralizados, atendem no homem moderno o desejo de retorno a um tempo anterior, a um paraíso perdido, no qual o humano não está só; mas, em comunhão com os deuses e a natureza.

PALAVRAS-CHAVE: Geração de 27 – Mito – Poesia – Gerardo Diego – Luis Cernuda – Sagrado

RESUMEN

Los mitos griegos y latinos, que solemos nombrar como mitología clásica, tienen una presencia persistente en las artes literarias y no literarias de Occidente. Este estudio doctoral propone profundizar en el conocimiento de la relación entre mitología y poesía a través de la obra de dos poetas españoles identificados, canónicamente, como miembros de la titulada Generación del 27: Gerardo Diego y Luis Cernuda. Entre la mitología y la poesía ocupa también un lugar el vínculo entre el mito, el lenguaje y el arte, entendidos como ámbitos hermanados por el pensamiento simbólico. El recorte temporal adoptado abarca desde la primera publicación de los poetas hasta 1936. Este período corresponde, a escala internacional, al surgimiento y desarrollo de las vanguardias artísticas europeas, por eso también podemos observar cómo se establece el contacto entre la modernidad, sus cementos y el material ancestral que constituye el mito. El trabajo con el *corpus* de investigación se llevó a cabo mediante la selección, análisis e interpretación de poemas con referencia mitológica implícita o explícita, siempre que remitieran a un relato específico y no a un arquetipo totalizador, con el fin de obtener una muestra significativa del tratamiento del mito clásico en la literatura española de inicios del siglo XX. La mitología grecolatina aparece, en Diego, como arquetipo, que se relaciona con otras mitologías, y como texto literario de la tradición. En Cernuda, además de los personajes mitológicos con sus características y anécdotas, importa la configuración del mundo griego, su cosmovisión y, especialmente, su concepción de lo divino. El mito, que en el momento del estudio y análisis de los poemas fue tomado únicamente como texto literario, recupera al final su inevitable vínculo con lo sagrado. La modernidad y el deseo por lo nuevo, en la vanguardia, no suponen una exclusión ni un rechazo hacia los relatos clásicos. Estos continúan ocupando su lugar en la tradición literaria; aún hay poemas que no pueden comprenderse sin el conocimiento de ellos. No obstante, hay irreverencia, los mitos también son transformados irónica y humorísticamente según el gusto del poeta y, aunque son mitos desacralizados, siguen ofreciendo al hombre moderno la posibilidad de retorno al tiempo primordial, al paraíso perdido, en el que los humanos, la naturaleza y los dioses no están irremediablemente separados.

PALABRAS-CLAVE: Generación del 27 – Mito – Poesía – Gerardo Diego – Luis Cernuda – Sagrado

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Bronze do deus Hipno (Anônimo, Séc. II E.C.). 128
Figura 2 - Eros em cerâmica de figura vermelha (Anônimo, 470 AEC - 450 AEC). 131
Figura 3- Eros e Psiquê (Autor desconhecido, Séc. III EC). 145
Figura 4 - George O'Brien (Autor desconhecido, 192?). 167
Figura 5- Apolo do Belvedere (Autor desconhecido, entre séc. III e II AEC). 169
Figura 6– Escultura romana da deusa Fortuna com sua roda e cornucópia - (Anônimo, sec. II EC).. 181
Figura 7- Fachada Sul do Erecteion com réplica das cariátides originais (Esculturas atribuídas a Alcámenes, ~ 415 AEC)..... 193
Figura 8 - Cariátide do templo de Deméter (Autor desconhecido, séc. I AEC). 196
Figura 9 - A queda de Faetonte (Autor desconhecido, séc. II EC). 200
Figura 10 - Aríbalo de terracota com figuras negras (Nearchos, 570 AEC). 214
Figura 11 - Kairós (Autor desconhecido - Séc. II EC). 239
Figura 12 - Escultura de esfinge grega 250
Figura 13 - Amazona em cerâmica grega 266
Figura 14 - Still life with guitar (Juan Gris, 1920). 276
Figura 15 - La ventana abierta (Juan Gris, 1921). 276
Figura 16 - Colcheia. 280
Figura 17- Fermata. 280
Figura 18 - Clave de Fá. 280
Figura 19 - Constelação de Pégaso. Autor desconhecido. 289
Figura 20 - Cassiopeia e suas estrelas. Autor desconhecido. 289
Figura 21 - Constelação de Orion e seu cinturão. Autor desconhecido. 290
Figura 22 – Lécito ático (Pintor de Diosphos - 500~475 AEC). 308
Figura 23– Representação das constelações do zodíaco. 332
Figura 24 - Mosaico com figuras do zodiaco em Séforis (Autor desconhecido - Séc. V EC). 332

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO 12

CAPÍTULO 1 - MITO: UM MATERIAL DE MÚLTIPLAS RELAÇÕES 25

MITO E LINGUAGEM 31

MITO, ARTE E POESIA 39

MITO E LITERATURA 47

CAPÍTULO 2 – HISTORIOGRAFIA E ESTÉTICA DA GERAÇÃO DE 27 EM CONTEXTO 59

O CONCEITO GERACIONAL EM ORTEGA Y GASSET E SUCESSORES 59

A GERAÇÃO SOB A CONSIDERAÇÃO DOS POETAS DE 27 67

A GERAÇÃO SOB O OLHAR DA CRÍTICA LITERÁRIA 73

ALGUNS APONTAMENTOS SOBRE A ESTÉTICA DA GERAÇÃO DE 27 81

CAPÍTULO 3 - GERARDO DIEGO E LUIS CERNUDA: VIDA, AMIZADE E OBRA 96

LUIS CERNUDA 96

Primeras poesías [1936] 101

Égloga, elegía, oda [1927-1928] 101

Un río, un amor [1929] 102

Los placeres prohibidos [1931] 103

Donde habite el olvido [1934] 103

Invocaciones [1936] 105

Outras obras 106

GERARDO DIEGO 106

El romancero de la novia e *Iniciales* [1943] 112

Imagen [1922] 112

Limbo [1951] 116

Manual de espumas [1924] 116

Versos humanos [1925] 116

Viacrucis [1931] 118

Poemas adrede e *Fábula de Equis y Zeda* [1932] 118

Romances [1941] 118

Alondra de Verdad [1941] 118

Outras obras 119

A RELAÇÃO PESSOAL ENTRE CERNUDA E DIEGO 120

CAPÍTULO 4 - A MITOLOGIA CLÁSSICA EM LUIS CERNUDA: DA PRIMEIRA PUBLICAÇÃO ATÉ 1936 125

A IRMANDADE ENTRE HIPNO E TÂNATOS 125

EROS OU CUPIDO 129

NARCISO 153
A RODA DA FORTUNA 178
O MITO DAS RAÇAS 182
SEREIAS 186
CARIÁTIDES 193
FAETONTE 197
PROMETEU 201
SÁTIROS 209
DEUSES MÚLTIPLOS 215
CAPÍTULO 5 - A MITOLOGIA CLÁSSICA EM GERARDO DIEGO: DA PRIMEIRA PUBLICAÇÃO ATÉ 1936 223
AS TRÊS IRMÃS E O NÚMERO TRÊS 223
A IRMANDADE ENTRE HIPNO E TÂNATOS 233
SEREIAS 235
ESFINGES 244
AMAZONAS 250
VÊNUS OU AFRODITE 267
OS SIGNOS E O ZODÍACO 286
PÉGASO 335
CENTAUROS 338
TÂNTALO 342
CRONOS 348
ÁRTEMIS 350
NARCISO 352
POLIFEMO 356
FÊNIX 359
O FIO DE ARIADNE 362
ULISSES E A ODISSEIA 367
NETUNO OU POSSEIDON 375
CAPÍTULO 6 - CERNUDA, DIEGO E A GERAÇÃO DE 27: POESIA E MITOLOGIA 378
OS TEMAS MITOLÓGICOS E A QUESTÃO DO FEMININO 378
AS QUESTÕES DE FORMA E MÉTRICA 386
A QUESTÃO DO DIVINO E DA NATUREZA MITIFICADA 389
CONCLUSÃO 409
REFERÊNCIAS 425

INTRODUÇÃO

Salta aos olhos, inclusive do observador não especialista, a existência de algum liame entre arte e mitologia. A insistente presença da figura de deuses e deusas na escultura e na pintura não pode ser evitada pelo visitante de museus e galerias de arte. Também o frequentador de museus arqueológicos e etnográficos não deixará de vê-los em pequenas peças de cerâmica, em vasos, em pratos e em outros objetos cotidianos.

Cabe sublinhar que essas peças de arte ou objetos podem ter sido feitos na semana ou no milênio anterior. O mesmo podemos dizer da escrita, nos textos literários ou não, lá estarão os mitos. Apresentando uma investigação doutoral realizada em um departamento de literatura, a nossa preocupação se circunscreve aos textos literários. Neste caso, especificamente, à poesia espanhola de início do século XX.

Quando versamos sobre arte e mitologia, é imperioso abordar a noção de fenômeno ou objeto artístico. Independente da conceituação de arte que adotemos, é imprescindível compreender que ela é impermanente. Assim sendo, as conexões entre arte e mitologia são apreciadas tendo em vista o nosso entendimento dessas manifestações no século presente, o XXI. Sem olvidar o cotejo com épocas passadas, em especial, o século XX, período de produção das obras literárias contempladas nesta tese, e o horizonte da Antiguidade clássica.

Na Grécia arcaica, ou muito antes, na pré-história, acreditamos que a maior rede de elos se tecia entre o mito e o fenômeno religioso. Quer dizer, um prato com imagens de uma narração mítica não era, muito provavelmente, qualquer coisa semelhante a um objeto artístico. Talvez uma peça litúrgica ou um amuleto. Inclusive, categorias como: arte, religião e, especialmente, mitologia são circunscrições modernas de determinados fenômenos humanos.

A definição de mito em si é já o primeiro impasse para o pesquisador que com ele pretende imiscuir-se. Na literatura, é possível encontrar ampla quantidade de conceituações, sendo elas muitas vezes excludentes entre si. Marcelino C. Peñuelas (1916-1991), professor de língua e literatura espanholas na Universidade de Washington, denomina o mito de termo camaleônico devido à quantidade de significados que a palavra pode adquirir (Peñuelas, 1965).

De nossa parte, entendemos, primeiramente, que o mito é parte constituinte da Humanidade. Nesta investigação, não encontramos estudiosos que registrassem sociedades

humanas em total ausência do mito - desde o Homem de Neandertal há indícios de alguma mitologia (Campbell, 2015) - e nem organizações não humanas que expressassem compreensão ou necessidade do mito. O mito parece ser parte do modo como nós funcionamos, ele forma a noção de vida, mundo e homem que possuímos, mesmo quando pensamos tê-la formado apenas com dados científicos verificáveis.

Nem nesta introdução, nem no corpo da investigação dedicamos um apartado para compararmos ou discutirmos as definições de mito, haja vista a abundância de tal material nos trabalhos acadêmicos que lidam com o tema. Essa decisão teórica não implica que não tenhamos um conceito de mito, sem ele, esse trabalho não seria concretizado. Entre as múltiplas concepções existentes, acreditamos que nos é favorecedor uma acepção mais ampla e menos restritiva sobre o mito. Assim, conforme nosso pensar, o mito é narrativa simbólica primeva.

Claramente, estamos a par da imprecisão do conceito proposto. O mito também é muito mais que narrativa simbólica. Não obstante, pensamos que não erramos ao defini-lo assim. Na esteira de Eudoro de Sousa (1911-1987) (1995a), também acentuamos que mito é aquilo que confere significação, o mito sempre diz algo e isso que diz é a respeito do homem e do mundo. Convém sublinhar a ideia de significação, ao invés de explicação. Principalmente, em razão da infrutífera comparação entre o pensamento mítico e o científico. Para nós, é de grande ingenuidade a ideia de que o mito vigente só existiu enquanto os seres humanos não desenvolveram o método científico. A ciência não pode substituir o mito porque não atende ao mesmo que ele. Pretender fazê-lo só pode nos levar à mutilação do homem e, posteriormente, à sua morte em vida, a despeito de sua existência biológica.

Eudoro de Sousa (1995b) explica o mito como linguagem da sensibilidade e da imaginação[1]. Deste modo, ele é transcendência do sensível, não do inteligível, quer dizer, ele não pode ser traduzido em razão discursiva, como faz a interpretação alegórica. Assim como existe o dia e a noite, há a sensibilidade e a inteligibilidade. O mito, por sua vez, para o pensador português, move-se em um triângulo equilátero formado sempre por divindade, sensibilidade e natureza; deus, homem e mundo, como dissemos. Há uma coalescência, segundo Sousa (1995b), entre eles. A divindade está na natureza e na sensibilidade; a natureza está na

[1] Outro aspecto é o que o conjunto de narrações, que denominamos mitologia clássica ou mitologia greco-romana, apresenta. Esses são mitos dessacralizados aos quais tivemos acesso posterior pelos achados arqueológicos de esculturas, mosaicos, peças de cerâmica e pela circulação de manuscritos dos períodos grego e romano. Sob esse ponto de vista, a recepção dos mitos greco-latinos se dá pelo que identificamos como obras de arte e obras literárias. Para a Modernidade e para Contemporaneidade, não há contato com o mito grego e romano vivo, ou seja, inserido em um rito.

sensibilidade e na divindade e a sensibilidade está na natureza e na divindade. É uma lógica triádica que forma o símbolo e o pensamento mítico.

A questão da prevalência do pensamento mítico, que consideramos parte do pensamento simbólico, do qual também faz parte a arte e, portanto, a literatura, é, em verdade, a questão final desta tese. Final em dois sentidos: tanto de estar por último, como de ser a mais profunda e vital. Por que ainda recorremos ao mito e à mitologia? O que podem fazer a arte e a literatura para o homem contemporâneo? São tentativas de respostas a essas perguntas que ocupam a nossa conclusão.

O percurso investigativo que estabelecemos procurou dar conta de nosso objetivo principal: esclarecer a emolduração do mito greco-romano na obra inicial de Gerardo Diego e Luis Cernuda, intentando divisar o porquê da conformação dada por cada escritor. Além de contemplar, também, os objetivos específicos baseados na tríade descrever, analisar e interpretar, desenvolvida por Fabio Akcelrud Durão (2020). Esses objetivos específicos são:

- Debater as relações entre arte, mito e linguagem;
- Explanar o desenvolvimento historiográfico do conceito de geração para a literatura;
- Apresentar brevemente a vida e obra dos autores escolhidos;
- Compreender como aparece o mito clássico nas poesias de Diego e Cernuda publicadas entre 1920 e 1936;
- Aprofundar especificamente no diálogo entre mitologia e poesia por meio do *corpus* selecionado;
- Tecer um breve panorama da recepção do mito clássico na literatura espanhola também considerando os resultados das análises textuais;
- Reflexionar sobre o lugar do mito, da mitologia e da poesia na crise da Modernidade e na contemporaneidade.

Esta investigação analítica e interpretativa, isto é, qualitativa, feita em terras brasileiras, após quase 100 anos das primeiras publicações de Gerardo Diego e Luis Cernuda, justifica-se na pretensão de gerar conhecimento novo e significativo sobre a produção artística ocidental imediatamente anterior à contemporaneidade, em um dos aspectos que sempre concerne ao

homem ibérico e latino-americano, que é a relação com o elemento greco-romano. Mesmo que outras tradições façam parte das nossas constituições nacionais, em todo continente americano, - e elas devem ser retomadas, estudadas e celebradas - o nosso ambiente de vida, no qual nos movemos todos os dias, não é compreensível e nem transformável sem a compreensão da cultura clássica e de como ela aparece na pintura, na filosofia, nas visões de mundo, na literatura, nas séries que assistimos, etc.

O nosso primeiro capítulo, é dedicado a essas aproximações que fizemos menção, ou seja, entre mito e arte, mito e literatura e, inevitavelmente, mito e linguagem. Nossa pretensão é que esse capítulo discuta semelhanças e particularidades desses campos, porque são questões que surgiram para nós ao propor esse trabalho. Por exemplo, a mitologia clássica tem outra maneira de se plasmar sem ser pelo que hoje chamamos de manifestação artística? O mito é literatura? Não obstante, ao lidar com as origens de instâncias como a linguagem e a arte, torna-se um capítulo que discute hipóteses, e mais, que só poderia ser pacificado com um mito. As origens são, maioritariamente, o assunto ao qual atende o mito e as investigações das ciências humanas e biológicas ainda não apresentam posições definitivas sobre esses inícios.

Outrossim, alertamos o leitor da diferenciação que se deve estabelecer entre os termos *mito* e *mitologia*. É possível encontrar ambos os termos atuando como sinônimos em muitos escritos e também neste. Não obstante, é preciso esclarecer que o mito é um modo do pensamento: o pensar mítico; enquanto a mitologia está mais para a forma. Essa última é como o mito se apresenta aos nossos sentidos. Poderíamos fazer um paralelo com a relação entre poesia e poema, por exemplo. Segundo nosso pensar, o mito pode existir, como potência, sem estar plasmado em uma mitologia. Mas a mitologia não pode existir sem o mito. Atrás de toda mitologia subjaz o mito. No desenvolvimento deste texto, como sinônimo de mito, também usamos o termo *o mítico*.

Ainda no viés de um arcabouço teórico, o segundo capítulo explora questões de historiografia literária concernentes à nomeação do grupo como Geração de 27. Exploramos desde o conceito de geração, usado também em outros períodos literários e outras linguagens artísticas, além da literatura, até como alguns poetas de antes da guerra civil espanhola acabaram recebendo esse título. Também incorporamos algumas considerações da crítica sobre a Geração de 27 constituir ou não um grupo unitário e coeso apenas de poetas.

O início do século XX corresponde ao período das vanguardas artísticas, em toda Europa. Em consequência, tratamos de considerar essa questão ao tratar da vida e obra dos poetas escolhidos, no capítulo três. Contudo, é preciso salientar que a Geração de 27 não é um movimento de vanguarda, ainda que os poetas individualmente aderissem a uma ou outra conclamação estética do Futurismo, do *Creacionismo*, do Surrealismo, etc. Igualmente, o capítulo três visa, não um extenso relato biográfico, mas uma apresentação desses nomes para o público brasileiro, com ênfase nos aspectos que são importantes para a compreensão dos seus textos poéticos.

No terceiro capítulo, intentamos oferecer uma visão ampla das obras analisadas de cada poeta, uma vez que os capítulos quatro e cinco são ocupados pela análise de poemas específicos, selecionados de acordo com a metodologia que adotamos. Sobre essa última, optamos por explicá-la, nesta introdução, em vez de em capítulo por separado; por julgarmos favorecer, desde o início, uma compreensão fluída e direta do processo de pesquisa.

Esclarecemos que rege, também, a organização desta pesquisa um olhar sobre a Modernidade, no intuito de aportarmos alguma compreensão aos tempos que vivemos. Assim sendo, contemplamos o final do século XIX e o início do século XX como o começo da crise da Modernidade, com posterior acentuação no período das duas grandes guerras mundiais. Para nós, esse período de diminuição da crença no progresso científico e da retomada de consciência do potencial da maldade humana (Paz, 1974) é um período favorecedor para estudo do pensamento mítico, que alguns queriam dar por sepultado, por exemplo, na Ilustração europeia.

Eleazar M. Mielietinski (1987) e Northrop Frye (2014), ainda que com diferentes valorações, enxergam, nesse período que mencionamos, o retorno do mito para as artes e as humanidades. Ainda que o mito nunca tenha, efetivamente, desaparecido, apenas estivesse encoberto por uma capa de concepções lidas como laicas e científicas. A sua volta é uma percepção de que ele sempre esteve seguida por sua reinvindicação explícita. Com interesse nesse período de produção artística, dentro da literatura espanhola, decantamo-nos pela denominada Geração de 27.

Como se poderá constatar, o termo *geração*, que não é inocente, está imbuído de uma concepção da história, da passagem do tempo e da substituição dos grupamentos humanos, em discussão no segundo capítulo. Entretanto, por facilidade comunicacional, usamo-lo neste escrito. Canonicamente, ou seja, o que se encontra nos manuais de literatura espanhola, a

Geração de 27 é composta por dez autores com ênfase em escrita de poesia, em detrimento de outros gêneros literários.

Segundo a catedrática de língua e literatura da Universidade de Málaga, Espanha, María Isabel Amado Doblas, nos escritores de 27 o "[…] paso por la tradición clásica es general en mayor o menor grado, ya que es una constante y una de las características principales de este grupo de poetas" (Amado Doblas, 2001, p. 379). A autora pontua como exceção dois autores: Pedro Salinas e Vicente Aleixandre. De igual modo, Francisco Pejenaute Rubio (2009) adverte a pouca quantidade de referências mitológicas na obra poética de Dámaso Alonso, embora, seja numerosa na sua faceta de crítico literário. Por consequência, esses três poetas não poderiam constar como passíveis de estudo para um projeto investigativo.

Entre os autores de 27, objetivávamos eleger os que apresentassem uma disparidade considerável entre si, tencionando que assim poderíamos chegar a uma visão transversal do tratamento da mitologia clássica no período selecionado. Decantamo-nos por escolher apenas dois poetas, por julgarmos imprudente a inclusão de mais nomes no período disponível para realização da tese, dado que laboraríamos com pelo menos cinco obras de cada autor. Deste modo, a partir da configuração canônica do grupo, chegamos à seleção de Gerardo Diego e Luis Cernuda.

Diego estava entre os mais velhos do grupo, nascido em Santander, no Norte da Espanha; o segundo era também o segundo mais jovem, nascido no Sul do país, em Sevilha. Quanto ao exílio, em virtude da situação política, uma vez mais, diferenças: Gerardo Diego nunca emigrou, esteve sempre em sua terra natal; Luis Cernuda, por sua vez, morreu exilado em terras mexicanas, sem jamais retornar à Espanha.

Quanto à fé católica, importante faceta em se tratando da península ibérica, apesar de não encontrarmos em nenhum dos poetas uma submissão irrestrita ou dogmatismo; em Gerado Diego, nota-se uma adesão prazerosa ao cristianismo. Achamo-lo diante do belo das narrativas cristãs; transformando-as em matéria estética, em devoção poetizada. É inegável a presença da cultura cristã em Gerardo Diego. Em Luis Cernuda, há descontentamento e rejeição, embora o conteúdo dos relatos cristãos, às vezes, apareça em seus textos sem intenção notadamente crítica. É evidente que ambos estão perpassados pelo cristianismo como substrato cultural, mas as atitudes em face dessa tradição são marcadamente diversas.

A vida de Gerardo Diego foi estável e normativa, tanto social como economicamente. Doutorou-se, casou-se, teve filhos, foi funcionário do estado durante toda a vida laboral, teve o reconhecimento de sua vasta obra em vida, aposentou-se, foi membro da Real Academia Espanhola, gozou de boa saúde e faleceu aos 90 anos. Além de poeta, Diego também exerceu muitas vezes como editor de colegas, de poetas esquecidos e de si próprio; trabalhou no rádio e foi crítico musical.

Luis Cernuda, por seu lado, viveu de forma bastante oposta ao companheiro de letras. Faleceu, repentinamente, aos 61 anos considerando-se sempre inadaptado ao mundo vigente. Sua homossexualidade, no contexto vivido, não pode se realizar com plenitude para que desfrutasse de relacionamentos livres e satisfatórios. Cernuda viveu em pelo menos quatro países e trabalhou em diversas instituições acadêmicas. Sua obra apesar de mais enxuta é consideravelmente mais conhecida, internacionalmente, que a de Diego.

Essas oposições foram determinantes para a escolha dos escritores, buscávamos, como afirmamos, perfis dispares para uni-los sob a pergunta de pesquisa à que havíamos chegado: como se dá a recepção do mito clássico na Geração de 27 em seu período de vigência laboral? O período que consideramos como de trabalho conjunto dos artistas se estende até 1936, início da guerra civil espanhola e do inevitável desmembramento do grupo (Rozas, 1986).

Para análise literária, nesta investigação, selecionamos da primeira publicação do autor até a mais próxima do ano supramencionado. O início do contato entre os escritores, como podemos imaginar, não é uniforme. Alguns se conheceram primeiro e outros depois. Entretanto, antes de 1927, ano que alcunha o grupo, todos já haviam travado amizades e feito alguma publicação (Alberti, 1980; Rozas, 1986); por isso, incluímos no recorte de pesquisa desde a primeira obra.

No concernente à seleção dos poemas, o passo inicial foi mapear as referências mitológicas nos livros publicados dentro do recorte temporal escolhido. Nessa triagem, guiam-nos as diversas formas de presença de um texto no outro, sugeridas por Gérard Genette (2010). São elas: a paratextualidade, a metatextualidade, a intertextualidade, a arquitextualidade e a hipertextualidade. Todas constituem o que o autor titula de transtextualidade, termo que utilizaremos neste escrito para designar as diversas relações possíveis entre texto e texto.

A despeito da nomenclatura específica do teórico francês, a seleção dos poemas foi um trabalho de análise intertextual, mote mais popular nos estudos literários. Neles buscamos traços

mais ou menos explícitos da mitologia greco-latina. A teoria genettiana nos pareceu adequada por sua capacidade de precisar como um texto aparece no outro. Se no título ou epígrafe, paratextualidade; se em citação explícita, intertextualidade, etc. Desse modo, sabemos não apenas que há um contato entre textos, mas de que modo ele se dá.

É preciso salientar, entretanto, que a mitologia é um material difuso. Em poucas ocasiões, o nosso contato com ela se dá por meio dos autores clássicos como Homero, Eurípedes, Sófocles, Píndaro, Ovídio, Hesíodo, etc. Geralmente, conhecemos os mitos gregos por compêndios de mitologia, filmes, expressões linguísticas, literatura infanto-juvenil adaptada e uma série de outros produtos culturais que a divulgam. Deste modo, o contato não é, exatamente, entre texto e texto, mas entre texto e relato mitológico, que pode estar composto por excertos de várias origens.

Detalhando a teoria proposta por Genette (2010), a paratextualidade é quando conseguimos estabelecer uma vinculação entre um texto e outro a partir do paratexto, ou seja, pelo título ou subtítulo, pelas epígrafes e dedicatórias, pelas informações da capa ou contracapa do livro. Essas conexões foram consideradas na seleção dos poemas de Diego e Cernuda. A metatextualidade surge, principalmente, na forma do comentário, é a típica da crítica literária. Nesta investigação, ao analisar poemas, não consideramos que fosse próprio estabelecer, entre eles e o mito, relações de metatextualidade. A arquitextualidade, por sua vez, é uma ligação entre o texto e seu gênero textual, seu tipo de discurso, etc. Essa modalidade transtextual também foi pouco explorada nesta investigação.

A intertextualidade e a hipertextualidade (Genette, 2010) constituíram as interações mais determinantes na seleção de textos poéticos para análise e estudo. A intertextualidade é a presença efetiva de um texto em outro, nas formas da citação, da alusão ou do plágio. Como o vocábulo *citação* recorda frases inteiras de outros textos, estabelecemos que seria mais adequado o termo *menção explícita*, no caso de personagens mitológicos ou autores clássicos aparecerem nomeados, e *alusão*, no caso de serem apenas sugeridos. A alusão, como podemos intuir, é detectada somente se houver o conhecimento prévio do mito e seus principais acontecimentos. De modo que pode passar desapercebida pelo pesquisador ou oferecer dúvidas quanto a sua ligação com o relato. Quanto ao plágio, não houve necessidade de considerá-lo, uma vez que a mitologia não tem autores conhecidos, apenas compiladores.

Quanto à hipertextualidade (Genette, 2010), ela se dá quando um texto A, o hipotexto, deriva em um texto B, o hipertexto, incluindo alguma transformação. Mas há outros detalhes a serem levados em consideração. Genette (2010) divide essa categoria em dois modos: dizer o mesmo, mas de outra maneira ou dizer outra coisa, mas usando a mesma maneira. No primeiro caso, há uma coincidência de matérias, assuntos; no segundo, de forma e estilo. De modo que o autor chama o primeiro de transformação simples, ou só transformação; e o segundo, muito mais complexo, de acordo com ele, de imitação. Para este trabalho, em virtude de sua extensão, excluímos os poemas do segundo caso de hipertextualidade, ou seja, os escritos ao modo do mito. Selecionamos apenas os que incluíssem o relato mítico clássico, como matéria transformada, no corpo do poema.

Convém especificar que, também por motivos de extensão, excluímos os poemas com menções explícitas de termos que são lugares comuns da poesia e que julgamos não estabelecer uma ligação com os relatos da mitologia greco-romana. Foram esses termos: Zéfiro, usado como sinônimo de brisa ou vento suave, quase como um costume poético, e musa, por seu esvaziamento de sentido conforme o mito clássico também. Além disso, é preciso com Genette (2010), assentar que as transtextualidades não são categorias estanques e que em um mesmo texto, e é o que costuma ocorrer, podemos encontrar mais de uma delas.

Após a primeira fase de seleção, dedicamo-nos ao aspecto mais contundente desta investigação que é a interação entre o relato mítico e o poema em sua totalidade. Procuramos deslindar o que o relato mítico convocado aportou ao texto poético e como se deu essa interação; incluindo do poema as três dimensões sublinhadas por Ezra Pound (2013): melopeia, fanopeia e logopeia, ou seja, as sonoridades, que incluem a organização métrica e a disposição rítmica, as imagens evocadas e os aspectos sintáticos, jogos de palavras, paralelismos, etc. A professora Maria Luiza Ramos (2011) acrescenta a elas a dimensão metafísica, que também procuramos considerar.

A análise dos textos poéticos ainda que, inicialmente, separada por autor é posta em perspectiva, a modo de uma aproximação comparativa, que procura incluir os demais autores da Geração de 27, no capítulo seis. Esse capítulo é tecido a partir dos resultados de estudos e artigos de outros investigadores. A tese *La materia clásica en las vanguardias españolas* de Andrés Ortega Garrido (2010a), por seu caráter extensivo e intenção totalizadora, foi usada como guia para confecção do capítulo, assim como o livro *La métrica de los poetas del 27* (1973) do professor Francisco Javier Díez de Revenga. Esse apartado ainda que possa parecer

um pouco teórico, ou muito semelhante a uma revisão de literatura, não poderia estar antes do exame dos poemas, uma vez que para construí-lo, seria imperativo estar de posse dos resultados de nossa análise, realizada nos capítulos quatro e cinco.

O professor Vicente Cristóbal López (2000), da Universidade Complutense de Madri, sugere que ao entabularmos estudos sobre os mitos e a literatura seria mais interessante escolher um grupo de temas e figuras mitológicas específicos e começar perseguindo a trajetória de cada um, desde as fontes antigas até a obra ou período escolhido pelo pesquisador, "poniendo de relieve el particular tratamiento en cada caso, dependiente de las modas literarias, o de la orientación especial de un autor, o del género elegido" (Cristóbal López, 2000, p. 43).

Assim também o faz Amado Doblas (2001) ao investigar os mitos clássicos nos escritores da Geração de 27. A estudiosa recorta algumas figuras mitológicas, por exemplo, Vênus, Apolo, Eros, as ninfas, a Fênix, e analisa a sua aparição em poemas dos autores do período, fazendo um estudo comparativo da função e roupagem que cada artista dá a esses mitos ou seres. Igualmente, outros estudiosos das mais diferentes literaturas optam por essa metodologia. Escolhem um ou alguns mitos e, então, tratam de observar o seu histórico de recepção na obra de um autor específico ou em algum período literário.

Nós, entretanto, escolhemos outro caminho que é, inclusive, consequência do conceito de texto literário que defendemos. Isto é, a obra literária entendida como objeto estético e artístico que exige ser "[...] apreciada e julgada por dentro" (Coutinho, 1968, p. 18). Assim sendo, optamos por não selecionar previamente os mitos, parte do nosso trabalho investigativo é encontrar, no corpo do poema, os mitos aos quais recorrem os poetas e analisar a função que cumprem na estrutura desses escritos. Depois de encontrados, eles foram divididos por temas e organizados, em capítulos, conforme o autor.

Porém, de nenhum modo, apresentamos uma tendência divergente do todo de pesquisas da mitologia greco-romana na literatura espanhola. No importante livro *Mitos Clásicos en la literatura española e hispanoamericana del siglo XX* (2009), com organização de Juan Antonio López Férez, podemos constatar a presença desses dois métodos. Há pesquisadores que selecionam previamente os mitos que querem examinar e há outros, como no nosso caso, que têm justamente como um de seus objetivos localizar quais mitos possuem ressonância em determinada obra, autor ou período.

No decorrer da investigação, fizemos algumas tentativas de organização dos poemas analisados que são a parte mais densa de todo este trabalho. A disposição presente nos capítulos quatro e cinco foi a que melhor nos pareceu para a compreensão dos estudos. A primeira tentativa foi por obra e separando os autores, ela dava uma compreensão mais eficaz de cada obra e suas tendências, além de nos permitir ver o desenvolvimento do poeta no passar dos anos, mas separava poemas que se relacionavam com o mesmo mito, fazendo que tivéssemos de retomar constantemente o que já havíamos dito.

A segunda tentativa foi organizando os temas mitológicos e colocando os dois poetas juntos, mas o resultado foi um capítulo de mais de duzentas e cinquenta páginas. Não consideramos razoável um só capítulo com todo esse volume, enquanto os outros tinham a média de trinta páginas, e nem encontramos justificativa metodológica plausível para dividi-lo de algum modo. Optamos pela organização temática e por autor, mas incluindo um capítulo final para tomá-los a modo de um voo panorâmico. Inevitavelmente, como optamos por dividir, um autor iria estar depois do outro, colocamos Cernuda antes de Diego, apenas por ordem alfabética dos sobrenomes.

Antes de finalizarmos essa introdução, gostaríamos de esclarecer duas questões. As nossas conclusões, colocadas na própria conclusão e no sexto capítulo, são concernentes às obras lidas e analisadas dentro do recorte temporal estabelecido para a pesquisa, que vai até 1936. Sabemos que poetas, escritores, pintores e até estudiosos em geral passam por transformações em suas obras, constituindo, às vezes, até fases muito distintas umas das outras. Deste modo, sublinhamos que nossos entendimentos finais nem sempre devem ser estendidos a toda produção literária de Cernuda e de Diego, que no caso deste, continuará por quase mais cinquenta anos; e no daquele, por mais de vinte e cinco.

A segunda questão é sobre o relacionamento do poeta com o seu texto. Nas últimas décadas, o termo mais comum para se referir ao "personagem" que atua ou diz, no poema, foi o eu-lírico. O gênero lírico, por sua vez, foi tomado como expressão do próprio homem que chamamos poeta. Nós, nesta investigação, pressupomos que esse que fala no poema é também um construto literário. A lírica, mesmo que tenha relações biográficas com aquele que a escreve, como também pode ter um romance, é criação. No poema, há um autor simulado (Achcar, 2015), que pode coincidir ou diferir do autor real. Diante do exposto, o termo que usaremos nas próximas páginas será *sujeito poético* ou *sujeito lírico*. Ainda que usemos também o vocábulo

poeta, é na consciência de que o poeta é já uma faceta criada daquele homem que assim se titula.

Por fim, o nosso estudo dos poemas selecionados indica que a mitologia greco-romana é recorrente na obra Luis Cernuda e Gerardo Diego, há, de fato, poemas que não podem ser apreciados se o leitor não convocar os seus conhecimentos de mitologia clássica e, caso não os tenha, se não procurar em alguma fonte. Quando começamos esta investigação, a hipótese inicial era que a obra poética de Diego era mais próxima à mitologia e a de Cernuda mais ligada ao mito, como forma de pensar. Nossa compreensão atual, após a leitura e análise dos poemas, é de que ela é verdadeira em partes.

Em primeiro lugar, porque Gerardo Diego é um poeta muito diverso, ambas as tendências são encontradas na sua obra. Embora a ligação com relatos específicos da mitologia clássica seja maior que em Cernuda. Quem, por seu lado, é um poeta muito mais coeso e tem uma profunda paixão pela Grécia clássica, pelo modo como se poderia viver nela, principalmente no quesito da sexualidade e da relação com o divino. Assim sendo, não é que Cernuda se decante mais por escrever ao modo do mito, ou exprima mais um pensar mítico que Diego, é que o entendimento de homem e mundo do mito clássico é por ele preferido e, por isso, é plasmado em seus textos poéticos. Cernuda está renhido com a cultura ocidental cristã, principalmente, em sua juventude.

Sem mais revelar de nossas conclusões, o que ensejamos é que, de maneira prática, esta investigação doutoral sirva aos próprios estudantes de literatura espanhola, no Brasil, em nível de graduação e pós-graduação, como auxílio para trabalhos finais de disciplinas ou monografias e artigos. Como anseio, que talvez devêssemos conceber como utópico, almejamos que alguma teleologia antropológica tenha se revelado nas nossas linhas ou entrelinhas. Acreditamos que o entendimento da Modernidade e da arte nela engendrada, na distância temporal necessária para discernir acontecimentos passados, contribui para o desenvolvimento da consciência dos entraves da vida na contemporaneidade, em um compromisso com o desenvolvimento humano mediante o conhecimento de si mesmo e daquilo que lhe é próprio, como a arte e a mitologia.

Ainda que o estudo seja empreendido a partir da obra de dois poetas, na Espanha de início do século XX, pensamos que ele pode se liberar de seu espaço-tempo, porque as nossas profundezas humanas ainda são as mesmas de Diego e de Cernuda e dos homens e mulheres daquele tempo. Ainda, como Diego, achamos espantosas e deslumbrantes as tecnologias do

nosso tempo e interrogamos o zodíaco; como Cernuda, às vezes, preferiríamos estar no bosque a bailar com os sátiros de Dionisio e também sentimos falta, mais do que gostaríamos, de algum paraíso perdido. Esperamos que considerando esse pensar, transpareça um lugar para as Linguagens e as Humanidades como saberes de relevância para o bem-estar do homem no mundo.

CAPÍTULO 1 - MITO: UM MATERIAL DE MÚLTIPLAS RELAÇÕES

O mito se espalha, enche espaços que dividimos em disciplinas do conhecimento. Entretanto, não há nenhuma delas que se dedique com exclusividade ao mito. A filosofia? A antropologia? As letras? Nenhuma lhe reivindica a posse e nem poderia. Ao mito poderíamos atribuir diferentes nomenclaturas que indicassem interação, contato entre áreas do saber: interdisciplinar, pluridisciplinar, multidisciplinar.

Portanto, esta investigação irremediavelmente engloba fronteiras, recepção, intertextualidade, intermidialidade, relações interartes, literatura comparada, literatura e outras áreas, etc. É notório que há um descompasso entre nossa organização do saber em disciplinas e o caráter totalizador do mito. Isso posto, não há de nos parecer inquietante a dificuldade em defini-lo; cada cadeira vê nele uma função, um lugar na vida do homem e lhe aplica definições.

Não é raro encontrarmos, em trabalhos acadêmicos envoltos com o mito, algum capítulo ou seção dedicados a recolher as suas mais diversas conceituações e a discuti-las. Nesta investigação não o faremos, não por uma negativa de sua importância, mas pela abundância do material disponível para o público. E, principalmente, porque sobre o conceito de mito, em si, não temos novas reinvindicações ou modificações a fazer. Ainda que, como explicitamos na introdução, tenhamos adotado uma noção de mito para que pudéssemos empreender esta pesquisa acadêmica.

Por outro lado, recomendamos aos interessados na evolução histórica do conceito de mito e da função que ele adquire em cada tempo, duas leituras. A primeira: *Introdução à filosofia do mito*, de Luc Brisson (2014), na qual o autor começa com a atitude de Platão diante dos relatos míticos gregos e vai até o Renascimento. A segunda, pensando na produção acadêmica brasileira, é a dissertação defendida na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, por Victor Sancassani, *Os rumos do conceito de mito e a fenomenologia pierciana* (2018). Apesar do título, o foco na teoria semiótica de Pierce corresponde à parte II do escrito; a primeira parte faz um percurso pelo entendimento do mito nas correntes antropológicas e na filosofia da religião.

Para Marcelino Peñuelas (1965), a profunda complexidade do mito e seu aspecto camaleônico permitem que as mais diferentes e até opostas áreas de estudo se acerquem a ele. O nosso caso não é o de disciplinas opostas, pelo contrário, a hipótese central desta tese é a de

uma semelhança: a que há entre o mito e a poesia; pensando também o percurso que os une: as noções de linguagem, arte, literatura.

A nossa hipótese de partida é a de que o mito e a poesia são realizações da capacidade metafórica ou simbólica que possui o pensamento humano. Esta capacidade, no nosso pensar, não está renhida nem com o pensamento lógico nem com a racionalidade; pelo contrário, ocupa igual magnitude e igual mérito.

Retomamos, visto estarmos às voltas com a mitologia grega, os conceitos de apolíneo e dionisíaco, os opostos complementares. Não queremos sugerir, absolutamente, que as ciências biológicas ou químicas sejam apolíneas e as artes sejam dionisíacas, por exemplo. Advogamos que tanto naquilo que consideramos produto da razão quanto naquilo que soemos atribuir apenas à fantasia estão operando os dois aspectos: o controlável e o fora de controle, o ajustado e o desmedido, o luminoso e o sombrio, etc.

Refutamos, como se pode supor, a ideia de uma passagem antagônica do mito à razão. Quer dizer, a concepção de que o homem se desenvolve em uma linha ascendente que começa com o pensamento mítico e termina no pensamento racional e científico. Supondo a substituição de um pelo outro. O mito não é uma desrazão ou produto da irracionalidade desmedida. A esse assunto, retornaremos nos arremates desta tese.

Voltemos à hipótese da semelhança que motiva esta investigação: a metáfora, o símbolo. Essa capacidade de fazer transporte de sentidos, de aproximar o dessemelhante. O metafórico e o simbólico, no nosso pensar, são um atributo da própria linguagem, que permitem colocarmos um elemento no lugar do outro; que permitem que a junção das letras *s – o – f – á* e seus sons correspondentes, designe, para nós, um objeto com tais características e tal funcionalidade.

Como bem sabemos, não há nada na palavra sofá, oral ou escrita, que a faça designar irremediavelmente tal móvel. Sofá pode ser *canapé* ou *couch*, em outros idiomas, por exemplo. De modo que, na linguística, costuma-se enfatizar o caráter imotivado, arbitrário e convencional da língua e da linguagem. A palavra não é a coisa. Há uma frouxidão entre ambas, um espaço, uma distância. A palavra transporta a coisa para nós, faz que é.

Deste modo, organizando a semelhança que propomos, sugeriremos uma similitude entre o mito e a linguagem, seguida por uma entre o mito e a arte, por outra entre o mito e a literatura e, por fim, por uma aproximação entre o mito e a poesia. Evidentemente, há

diferenças; semelhança não é igualdade. Lancemos mão do saber e do dito popular: uma coisa é uma coisa; e outra coisa é outra coisa.

Sabemos que a linguagem é uma instituição e o mito é outra, embora a dependência entre mito e linguagem seja assaz óbvia, por exemplo. Nessas relações propostas por nós, julgamos que as diferenças podem ser intuídas com mais facilidade, pelo público, do que as semelhanças. Como sugerimos anteriormente, a nossa organização do conhecimento já favorece a diferença, a separação; em vista disso, neste apartado, trataremos com mais ênfase as similitudes.

Esclarecemos que esse capítulo de abertura atende questões que, primeiramente, se colocaram para nós ao conceber o projeto de pesquisa que daria origem a essa tese. Quando colocamos lado a lado os relatos mitológicos clássicos e a poesia dos escritores escolhidos, ambos sendo produzidos pela linguagem humana, a primeira indagação que nos surgiu foi a da relação entre o mito e a linguagem e assim, os demais questionamentos foram se encadeando. À vista disso, este é o primeiro capítulo. São inquietações próprias que estiveram presentes desde o início e durante o percurso investigativo.

Antes da discussão teórica, iniciamos com os pensamentos dos poetas escolhidos sobre o mito. Gerardo Diego, coloca-os no poema "Mito" de *Imagen* (2017 [1922]) e Luis Cernuda em "El poeta y los mitos" de Ocnos (1978b [1963]). A prosa poética de Cernuda em *Ocnos* é clara e fluída bastará apenas com transcrevê-la. O poema de Diego, por sua vez, situado na frase *ultraísta* e *creacionista*, demanda algum comentário. Comecemos com Cernuda, diz-nos o andaluz:

> Bien temprano en la vida, antes que leyeses versos algunos, cayó en tus manos un libro de mitología. Aquellas páginas te revelaron un mundo donde la poesía, vivificándolo como la llama al leño, trasmutaba lo real. Qué triste te apareció entonces tu propia religión. Tú no discutías ésta, ni la ponías en duda, cosa difícil para un niño; mas en tus creencias hondas y arraigadas se insinuó, si no una objeción racional, el presentimiento de una alegría ausente. ¿Por qué se te enseñaba a doblegar la cabeza ante el sufrimiento divinizado, cuando en otro tiempo los hombres fueron tan felices como para adorar, en su plenitud trágica, la hermosura?
>
> Que tú no comprendieras entonces la casualidad profunda que une ciertos mitos con ciertas formas intemporales de la vida, poco importa: cualquier aspiración que haya en ti hacia la poesía, aquellos mitos helénicos fueron quienes la provocaron y la orientaron. Aunque al lado no tuvieses alguien para advertirte del riesgo que así corrías, guiando la vida, instintivamente, conforme a una realidad invisible para la mayoría, y a la nostalgia de una armonía espiritual y corpórea y desterrada siglos atrás de entre las gentes (Cernuda, 1978b, p. 143).

Escrevendo como quem acalenta a si próprio, Cernuda, passado muitos anos da primeira edição de *Ocnos*, de 1942, escreve para a de 1963, "El poeta y los mitos", colocando no lugar central para sua poesia, não uma referência a um ou outro mito grego, que também existe, mas a visão de mundo infundida por esses mitos, que conformam o seu desejo profundo de viver como naquela Grécia imaginada. Sua poesia surge, conforme essas linhas da disparidade entre o mundo vivido, em uma sociedade cristã, e o mundo desejado, conforme o sugerido pela mitologia. Desse modo, a natureza que aparece em seus poemas é animada como a dos mitos, o amor homoafetivo pode se realizar como naqueles mitos e a devoção a beleza é proclamada também como divina, como nos mitos.

Em "Mito" de Diego, lemos:

Reflejada en mis arterias
la nube es un arroyo

Remos de oro
baten sus alas
entre la luz ungida de gracia

Dios
siembra el rocío sobre los ciervos
que le elevan el humo de sus cuernos

Las villas rurales
tocan los panderos de sus plazas

Esta tarde
tuve el sol en mis dedos

Todos creyeron que era un mancebo

Las doncellas enamoradas
le despidieron en la estación

El profesor de geografía
ha encendido una nueva constelación

(Diego, 2017, p. 162-163).

Esse poema é oferecido ao poeta e crítico, também diretor de revistas literárias, Enrique Díez-Canedo (1879-1944). O primeiro traço do mítico, que assenta o poeta, é a reunião de domínios da existência que são separados na concepção de mundo do homem ocidental moderno. A primeira estrofe faz com que o corpo humano não seja uma exceção da natureza, mas que se assemelhe ao todo da vida. Tão repleto de água como uma nuvem, semelhante aos riachos e seus leitos com o sangue que corre nas veias. Não é que o mito promova um mundo indiferenciado, há hierarquia nos mitos, mas os níveis são penetráveis. Deuses se transformam em animais e vice-versa, homens em plantas, divindades em rochas, etc.

As milagrosas metamorfoses são parte relevante dos relatos mitológicos, não por coincidência, uma das fontes mais difundidas do que chamamos mitologia clássica são as *Metamorfoses* de Ovídio, obra publicada no séc. VIII EC (Veiga, 2017). Essas transformações, que rompem o espaço do corpo humano, animal ou vegetal, são um rasgo na insolúvel barreira da alteridade, do nunca poder ser outro. Elas contemplam um desejo profundo de poder sair de si próprio e experenciar a vida em outro corpo existente. Há um eu que se espalha, que não é restrito a um corpo material específico, que escapa da irremediável solidão de si. Essa compreensão do pensamento mítico produz um ser humano irmanado aos deuses, aos animais, às plantas e seus frutos, também aos objetos criados por ele mesmo, aos minerais e às forças da natureza.

Na poesia, as metáforas que retomam essa penetração de níveis, seja a antropomorfização ou a zoomorfização, revivem esse estágio de compreensão da vida, ainda que não façam referências a mitos específicos. Na terceira estrofe desse poema, Diego estabelece uma relação de reciprocidade entre o Deus cristão e os cervos. Deus dá e recebe, os cervos dão e recebem. Há interdependência. A divindade única do Cristianismo, às vezes, parece diferir do arcabouço mítico de outros povos, ou pelo menos, esse foi o aspecto que a doutrina cristã tentou dar ao seu deus. Não obstante, temos sublinhado que Gerardo Diego, apesar de católico convicto e praticante, mescla mitologias, incluindo os relatos bíblicos. Ele coloca esses conjuntos de estórias em relação de igualdade, vê em episódios diferentes as mesmas categorias. O proselitismo religioso não compõe a sua poesia. Se assim agia a nível pessoal, não sabemos e nem consideramos relevante para a investigação.

Os versos dieguianos apontam para uma conexão entre o mito e a vida rural, na qual é possível a reunião comunitária, simbolizada pela praça. A praça, contudo, também evoca a vida

que começa a ser citadina. O vilarejo é um intermediário entre o campo mais profundo e as grandes cidades. Ele permite a existência da vida rural em seus arredores e a congregação comunitária nos seus estabelecimentos centrais. O ciclo agrário de plantio, germinação, colheita e descanso da terra compreende outra parte basilar dos relatos mitológicos. A transformação da semente também é uma metamorfose. O seu enterro e a posterior eclosão da vida formam o arquétipo da ressureição ou da vida após a morte em diversos povos agrícolas.

O mito, associado ao rito, forma uma temporalidade rica em nuances, em relevos. As festividades, que transformam a praça em pandeiro, fazem parte dos ritos. O tempo no qual todos os dias são iguais, é um tempo plano e esmagador. Os mitos são instituidores das marcas que diferenciam dias sagrados de dias comuns, dias festivos de dias de trabalho. Por outro lado, vemos na segunda estrofe uma referência ao ouro. O mito sempre nasce em um tempo de ouro, distante e sagrado. O tempo e o espaço do mito nunca são o tempo e o espaço nos quais se vive. Os ritos é que os revivem e os recriam diante dos olhos da comunidade.

A recriação proporcionada pelos ritos ou pela narração dos mitos é a mesma do professor de geografia da última estrofe, que ao mostrar uma nova constelação aos seus alunos, acende-a, faz com que o que estava na escuridão veja a luz, que o que estava esquecido seja relembrado. A figura moderna do professor é correlata à figura dos sábios antigos, dos anciãos das comunidades originárias. Nas comunidades ancestrais, nem todos são autorizados a narrar os relatos sagrados, são pessoas específicas as responsáveis por fazê-lo. No poema, o professor assume essa posição, recupera o poder da palavra sagrada, que faz nascer.

Em “Mito”, Gerardo Diego (2017) insere uma pequena estória mitológica, entre os versos onze e quinze. Todas as três estrofes estão alinhadas à esquerda. O sol, que baixa no período da tarde, desce até as mãos do sujeito poético. Apenas ele sabe de quem verdadeiramente se trata, todos os outros o tomam por um jovem homem. As moças são tomadas de paixão, mas ainda que enamoradas, precisam despedi-lo. O sol representa, em grande parte das mitologias, o princípio masculino, em oposição à lua ou à terra, que são corporificações do feminino. O sol é também a passagem do tempo, por isso nunca pode ficar, seu destino irremediável é a partida, o movimento e a impermanência, os “remos de oro/ baten sus alas” (Diego, 2017, p. 163) implacavelmente.

Após essa introdução com os poetas que compõem o nosso *corpus*, podemos começar a intuir o lugar do mito e da mitologia clássica nas suas obras e também suas conceituações sobre poesia e linguagem. Mas, antes de estudarmos os seus poemas, passemos pelo caminho teórico.

MITO E LINGUAGEM

A primeira relação entre o mito e a linguagem, que podemos conceber, é a de alguma subordinação. Pois é a dívida que toda realização humana tem com a linguagem e, posteriormente, com a língua articulada, seja oral ou escrita. A plasmação artística, ou material, dos mitos pode se dar em diferentes códigos, mas sem a língua não consideramos que seja possível a existência do mito como relato, ou seja, como mitologia. Não obstante, o que podemos indagar é se existe, antes da linguagem, uma capacidade que dá origem a ela e também ao mítico ou se as propriedades da linguagem, uma vez constituída, é que foram fundamentais para a estruturação do mítico e possibilitaram a sua existência.

Os debates sobre a anterioridade, no caso instâncias dependentes, não costumam ser muito profícuos, porque não há modo de ter evidências totais sobre a questão. Se for certo que não há pensamento sem linguagem; decerto, ela precede o mito e doa-lhe o caráter metafórico, a capacidade de transitar, de tomar uma coisa por outra. Nesse caso, além de ser dependente da língua por questões de materialidade da expressão, o mito dela recebe seu atributo mais essencial: a metaforização.

É necessário salientar que o mito como não-literal, quer dizer, tomado como metafórico, pode ser restrito a determinados tempos, espaços e grupamentos humanos. Para ilustrar a questão em uma perspectiva atual, pensemos no relato da criação do Gênese bíblico. Há, no momento de escrita deste material e provavelmente por muitos anos mais, devotos que o tomam de forma literal e outros que o recebem de forma simbólica.

Quanto ao sentido literal do que quer que seja, cremos que ele só pode existir como ilusão. Para nos dar conforto existencial e tranquilidade e permitir que nos movamos na vida prática (Nietzsche, 2001). Dada a cristalização metafórica, por exemplo, aceitamos um sentido próprio para as palavras. Entretanto, mesmo no dia-a-dia, os mal-entendidos e confusões da comunicação nos recordam que a palavra não indica a coisa, há um espaço irremediável entre uma e outra.

A outra hipótese apontada é que tenhamos uma capacidade ou instinto anterior à linguagem, capaz de gerar tanto a linguagem como o mito. Ou ainda que eles surjam de instancias e habilidades humanas distintas, possibilidade que consideramos mais remota, uma vez que propomos uma semelhança entre a linguagem e o mítico. A conjectura é que haja antes da linguagem uma capacidade nomeadora e arranjadora, algo que lhe dá a possibilidade de existência. Porque o mito, por sua vez, também é uma nomeação, é um dar nome estendido: um

sentido vital. A língua dá um nome sintético ao *pão*, o mito lhe dá uma nomeação analítica que o conecta ao homem e a tudo que há ao seu redor, ao que cada cultura considera o todo da existência. Recorda-nos José Ortega y Gasset (1883 – 1955): "[...] -todo nombre es grito, mito, leyenda- [...]" (Ortega y Gasset, 1963, p. 649).

O filósofo brasileiro Vicente Ferreira da Silva (1916-1963) sugere a *facultas imaginandi*, como essa capacidade primordial. "[...] a linguagem seria o próprio atuar da imaginação produtiva, a dimensão das imagens prototípicas" (Silva, 2010, p. 180). Para o estudioso, "[...] nada se furta à profunda operação formativa da imaginação, constituindo essa o poder soberano da existência" (Silva, 2010, p. 176). Ferreira da Silva (2010) também conecta essa capacidade imaginativa à vontade poder nietzscheana, como fundamento último da existência, a imaginação criadora é produtiva, é movimento.

Não obstante, considerando a primeira hipótese, a de que a linguagem dá origem ao mítico, Ernst Alfred Cassirer (1874-1945) (2000) nos recorda que, ainda no século XX, a ideia de que o mito surgia por causa de uma influência patológica da linguagem sobre o espírito, poderia ser encontrada. A inexatidão da língua, a distância entre a palavra e a coisa, geraria, por exemplo, as ambiguidades. Essa mesma falta de acurácia permitiria que surgissem os mitos. Levando essa formulação além, supomos que se a relação entre a coisa e a língua fosse outra, os mitos não seriam possíveis.

Cassirer (2000) sinaliza que a linguagem, a arte e a mitologia são protofenômenos do espírito que não podem ser explicados, quer dizer, "[...] reportados a algo que não eles" (Cassirer, 2000, p. 25). Ou seja, quando chegamos a eles estamos diante de uma causa inicial, por trás da qual está a opacidade, o próprio mistério das origens. O autor salienta que esses três elementos cooperam, de modo orgânico, para a configuração da realidade espiritual humana. Não obstante, podemos nos deparar com eles imbricado um no outro ou em estado de independência.

Entre as imbricações, evidenciadas por Ernst Cassirer (2000), estão as funções determinantes e discriminativas do mundo objetal, que tanto o mito como a linguagem exercem. Contudo, essa segregação, em ambos os casos, só ocorre de forma paulatina. Do todo indiferenciado da percepção, conforme o supracitado autor, o mito e a linguagem vão gerando configurações individuais. Essa afirmação somente pode existir se concebemos algo antes do mito e da linguagem que permita que eles se configurem como tal, que permita e dê condições para a transformação da percepção nessas duas instâncias.

A linguagem, em conjunto com o mito, configura o mundo dos homens. Talvez nem a percepção, como a concebemos, seja possível sem a linguagem, em um mundo inominado. A linguagem identifica nomeando; o sentido desses nomes dispersos é arranjado pela configuração mítica. O primeiro domínio humano do mundo é pela linguagem e pelo mito. “Os dois juntos preparam o terreno para as grandes sínteses, das quais surge uma textura de pensamento, uma visão conjunta do cosmo” (Cassirer, 2000, p. 62).

Ernst Cassirer (2000) relembra, e nessa ocasião, ele e Friedrich Nietzsche (1844-1900) (2001) se aproximam, que a conceituação linguística e a mítica têm características afins, podendo ser tomadas como um só gênero que se distancia da caracterização lógica. É primordial rememorar, contudo, que qualquer conceito lógico está assentado, primeiramente, na linguagem, que em si não é lógica. Antes de prosseguirmos, parece-nos razoável explicar o uso indiscriminado dos termos *língua* e *linguagem* neste tópico. A noção de linguagem é realmente mais ampla que a de língua. Essa se restringe a um fenômeno do gênero humano, podendo ser oral ou escrita. Quando usamos o termo *linguagem*, ele está englobando a língua. Essa, sim, é sempre linguagem.

Ainda sobre as afinidades apontadas por Cassirer (2000), a concentração e a elevação da simples percepção sensorial são a matriz do mito e da linguagem. Tanto em um como no outro “[...] a representação de moções e comoções anímicas [são transmutadas] em determinadas formações e conformações objetivas” (Cassirer, 2000, p. 106, colchetes nossos). Cassirer (2000) também explicita, no nexo entre linguagem e mito, a veneração da palavra, como sagrada, em tantas culturas.

Vicente Ferreira da Silva (2010), ancorado em Heidegger – de quem foi um dos primeiros divulgadores e comentadores no Brasil -, promulga que a arte e a poesia não devem ter brotado da linguagem utilitária, a premência é do canto, da dança, do rito e do poético. Na sua filosofia, não é possível derivar o mítico do não-mítico. Sob esse aspecto, ele e Ernst Cassirer, distanciam-se. Embora Cassirer promulgue uma elevação da percepção, a origem do mito e da linguagem, segundo seus postulados, parece estar no corpo. Ferreira da Silva (2010), por sua vez, compreende que o mito não pode ser posto pelo sujeito. O próprio mito é que desvela o consciente e o inconsciente do homem, de modo que ele não pode surgir nem de um nem de outro. O filósofo brasileiro dá um salto para fora do homem, para o que chama de Sugestor, “[...] um poder supervolitivo e transentitativo” (Silva, 2010, p. 112).

Concordamos e asseveramos com Ferreira da Silva que o mito é palavra originária fundadora que inaugura o homem e o mundo (Diniz, 2021), proposta também encontrada em Eudoro de Sousa (1995a; 1995b). Mas não daremos o salto "do não-humano, do transhumano ou do meta-humano" (Silva, 2010, p. 112) nesta investigação, devemos seguir adiante a despeito do fascínio que nos produza o tema. Apenas lembremos com Ferreira da Silva: "somos condenados ao drama da antropogênese e não temos arbítrio para alterar a nossa dotação mítica" (Silva, 2010, p. 112).

No tocante à linguagem e à língua, cabe-nos escutar também os linguistas, além dos filósofos. É imprescindível sublinhar que, a partir deste momento, estamos discutindo a relação entre mito e linguagem como os encontramos no mundo contemporaneamente e, anteriormente, na Era Moderna. Nos parágrafos anteriores, nos debruçamos sobre as origens, lançamos hipóteses, porque elas fazem parte da nossa indagação inicial pelo lugar do mito. Ao seguirmos com Roland Barthes (2003), ele, homem do século XX, está pensando o mito e a linguagem como instâncias independentes e bem definidas.

O mito, para Roland Barthes (1915-1980) (2003), é uma fala, uma forma, não uma substância; é um modo de significação ancorado na linguagem. Por isso, no seu pensar, tudo pode ser transformado em mito. É razoável sinalizar ao leitor que mito e ideologia aparecem como ideias bastante próximas, no *Mitologias* (2003), de Barthes. Ele mesmo o sugere em sua introdução. Nesta investigação, assumimos mito e ideologia como conceitos diferentes. O elemento mítico pode se converter em ideologia, mas nem toda ideologia será mítica. Embora ambos, de algum modo, governem, ou pretendam-no, a organização social.

A pesar de nossa discordância pontual com o teórico francês, avaliamos que o sistema explicativo que o pensador constrói não é incompatível com as narrações da mitologia clássica. Barthes (2003) não exclui a mitologia greco-latina de sua definição de mito, o que ele faz é acrescentar narrativas que nós não tomaríamos como míticas, como as propagandas nacionalistas dos governos. Contudo, como recorda o professor Eudoro de Sousa, "Ideologias são mitos de quem já não quer saber de mitos" (Sousa, 1995b, p. 37).

Roland Barthes (2003) sugere que a mitologia deve ser estudada pela semiologia, deve fazer parte do estudo dos signos, embora a fala mítica não seja uma língua; pelo contrário, depende da existência de uma, é linguagem roubada, constitui um sistema semiológico em segundo grau. Para o autor francês, entretanto, assim como na língua, também no mito encontramos um esquema tridimensional: significante, significado e signo. Porém, o que é

signo na língua, na fala mítica é transformado em significante, ao qual se atrelará outro significado e, desse modo, nascerá um novo signo.

O linguista enfatiza, ainda, que esse signo que a fala mítica transforma em significante, não precisa ser a palavra, pode ser um objeto artístico, por exemplo. Para evitar confusões, Barthes (2003) opta por renomear os três elementos da configuração mítica. Em vez de significante, significado e signo; trabalha-se, respectivamente, com forma, conceito e significação.

Não obstante, a forma no mito é sentido e forma, cheio e vazio. Como advinda da língua, ou de um código artístico outro, essa forma já tem em si um sentido completo que, todavia, é esvaziado ao tornar-se outra vez significante. Logo, surge, outra vez, a necessidade de preenchimento (Barthes, 2003). Contudo, esse esvaziamento não é supressão, algo fica. Conforme o estudioso francês, "Cremos que o sentido vai morrer, mas é uma morte prorrogada: o sentido perde o seu valor, mas conserva a vida, que vai alimentar a forma do mito" (Barthes, 2003, p. 209).

O conceito, por seu lado, é que implanta uma nova história no mito, consoante a teoria de Roland Barthes (2003). O conceito toca certo conhecimento do real e corresponde a alguma função específica. Porém, esses conceitos não são rígidos, são históricos; podem ser alterados, podem desaparecer. Eles são instáveis, assim como o significado das palavras.

O terceiro termo, a significação, de acordo com Barthes (2003), é o próprio mito, assim como o signo é a própria palavra. O que une os dois termos anteriores do sistema mítico, a forma e o conceito, é a deformação. O significante da língua, para o estudioso, é vazio e arbitrário, assim o significado não pode deformar nada. Por outro lado, a significação mítica, sendo motivada e não arbitrária, contém uma parte de analogia (Barthes, 2003). A forma no mito motiva a analogia. Entretanto, a forma não cobre todo o conceito, e quando vemos que o mito parece arbitrário e imotivado é que já foi desgastado pelo uso. Por conseguinte, a motivação e a arbitrariedade são pontos de divisão entre o mito e a língua, a despeito das coincidências vislumbradas.

Sob essa consideração, a metáfora inicial que julgamos constituir a língua, aquela que nos faz aceitar o câmbio da palavra pela coisa, é uma metáfora imotivada, um trânsito arbitrário. Todas as demais terão alguma dependência da nossa capacidade analógica. A poesia, por seu lado, e da qual trataremos no fim deste capítulo, tenta motivar essa desconcertante

arbitrariedade entre o mundo e o dizer do mundo, entre o objeto e seu nome; por isso, aproxima-se do mito.

Por fim, o mito rouba a linguagem, segundo Roland Barthes (2003), mas a restitui. Porém, o que é trazido de volta é colocado em outro lugar que não o seu de origem. Apesar de outros materiais poderem ser mitificados, a língua, para esse escritor, é a presa mais fácil do mito, pois oferece pouca resistência, uma vez que tem predisposições míticas, ou conforme o nosso pensar, metafóricas.

O sentido quase aberto das palavras, muito frequentemente passível de interpretação, dá espaço ao mito para se realizar e crescer (Barthes, 2003). Relembremos que, anteriormente, Cassirer (2000) elucidava a permanência dessa concepção de defeito da linguagem até o século XX. Só a linguagem poética, de acordo com o linguista francês, surpreendentemente, apresentará resistências ao mito. Sob o nosso ponto de vista, a poesia não resiste ao mito, no sentido de incorporá-lo, resiste a ser ela própria mitificada, mas folga em usá-lo como material. Recordemos mais uma vez a proximidade conceitual entre mito e ideologia em Barthes (2003). Em outras palavras, o que podemos alegar é que a poesia resiste a ser metamorfoseada em ideologia.

Após lançarmos mão dos pressupostos de Roland Barthes (2003) em considerável parte deste tópico, convém salientar que no Estruturalismo, corrente atribuída a este autor, a relação entre mito e linguagem ocupa uma centralidade que justifica nossa escolha. A relevância do tema se deve a um dos auges do movimento, abarcador de diferentes Ciências Humanas, que é a obra de Claude Lévi-Strauss (1908-2009), na qual linguagem e mito são uma parelha basilar.

A estruturação do mito feita por Lévi-Strauss em suas obras, é, desde o início, realizada a partir de concepções linguísticas como significante e significado, sintagma e paradigma, diacronia e sincronia ou a oposição entre metáfora e metonímia. Vale sublinhar novamente que "A própria linguagem enquanto meio universal de informação é um modelo para o mito, o mito é interpretado como fenômeno de linguagem [...]" (Mielietinski, 1987, p. 90).

Na interpretação do sistema mítico elaborada por Lévi-Strauss, há um novo significante, o mitema, que recebe seu significado das relações estabelecidas entre os próprios mitemas. O sentido do mito não é buscado nos enunciados, mas em sua estrutura. Supõe-se uma organização anterior à frase que é doadora de sentido. Intui-se, ainda, um inconsciente estrutural por trás da linguagem e de outros fenômenos culturais (Pandolfo, 1981).

Na proposta straussiana, o elemento coesionador entre mito e linguagem não é o caráter metafórico ou simbólico de cada signo, de cada palavra, mas a organização desses signos no sistema linguístico. O mito toma da língua a estrutura e se realiza ao emulá-la. A discussão sobre mito e linguagem, no Estruturalismo, poderia se estender ainda muito mais, dado que realmente é uma questão basilar para essa teoria, como na análise de nosso *corpus* não pretendemos empregar as decodificações estruturalistas, recomendamos duas obras: *A estética de Lévi-Strauss* de José Guilherme Merquior (1941-1991) (2013) e *Mito e literatura: práticas de estruturalismo* de Maria do Carmo Peixoto Pandolfo (1981).

Marcelino C. Peñuelas (1965) declara que é unânime entre os especialistas a fusão entre língua, mito e poesia. Ainda que as concebamos como instâncias independentes, atualmente, e, talvez, mais importante, sempre pensamos na língua tendo a referencialidade como seu primevo caracterizador. O mito e a poesia parecem ser, para nós, posteriores. Como se um falar objetivo e transparente do mundo fosse necessário antes e somente depois algo como o mítico e o poético tivessem surgido. Lévi-Strauss e Barthes, por exemplo, compreendem uma completa anterioridade da língua, por meio da qual o mito poderia surgir, porque dela extrairia suas bases de funcionamento.

Não obstante, se retornarmos a Vicente Ferreira da Silva a posição seria contrária. O mítico e o poético são anteriores à língua referencial. O mito não pode ser um esforço da imaginação humana, embora surja da *facultas imaginandi*. O desenvolvimento infantil parece concordar com o pensador brasileiro. A criança, quando começa adquirir a língua articulada, desenvolve-se antes no mítico, o seu mundo é inaugural, é *poíesis,* incompreensível, às vezes, para os cuidadores. Ainda que haja também referencialidade. Contudo, a criança é mais simbólica que o adulto na expressão de suas dores, dúvidas, alegrias. Aparecerão os desenhos, as narrações criadas durantes as brincadeiras, os jogos espontâneos, etc.

Para Ortega y Gasset, a linguagem é o primeiro produto da consciência "Y el pensamiento central del hombre primitivo no es la aritmética o la física, es su noción de Dios sobre el mundo y del mundo bajo Dios; es el mito" (Ortega y Gasset, 1966a, p. 415). O metafórico, segundo o filósofo espanhol, ocupa uma parte tão extensa da vida humana, que se a retirássemos, perderíamos, de dez, nove partes. A metáfora está "Desde la comparación menuda y latente, que dio origen a casi todas las palabras, hasta el enorme mito cósmico [...]" (Ortega y Gasset, 1966a, p. 454), ela é também uma forma do pensamento científico, um conhecimento de realidades (Ortega y Gasset, 1963).

Ortega insere a consciência como instância primordial, depois dela seguem a linguagem e o mito, dependentes ambos do processo metafórico, que, portanto, deve estar antes. Por esse caminho, o mito não adota da linguagem o translado, o tomar uma coisa por outra, pois a linguagem precisa desse mesmo mecanismo para subsistir. Entretanto, de acordo com Ernst Cassirer (2000), para quem "[...] a metáfora é o vínculo intelectual entre a linguagem e o mito; [...]" (Cassirer, 2000, p. 102), há uma metáfora radical, da qual surge a própria linguagem e outra que indica transposição, substituição, em um material linguístico já existente. Mas o funcionamento da metáfora tanto no mito quanto na linguagem aponta para o *pars pro toto* (Cassirer, 2000). Na concepção mágica, o que nomeamos apenas como transferência é identidade, a parte é o todo.

Ortega y Gasset une o mito ao corpo, como comprovaremos abaixo e no próximo capítulo, há um vocabulário biologizante na filosofia orteguiana, vícios de seu tempo. Efetivamente, tudo se realiza no corpo, mas não podemos tomar essa afirmação como resultado de um pensamento mecanicista. O corpo é ciência e poesia. Não precisamos criar oposições excludentes, onde deve primar a complementaridade. A explicação de Ortega é que "El mito, la noble imagen fantástica, es una función interna sin la cual la vida psíquica se detendría paralítica. [...] El mito es la hormona psíquica (Ortega y Gasset, 1963, p. 295).

Por outro lado, o autor explica que o mito não nos oferece uma adaptação intelectual ao mundo externo. Tanto o mito como a arte, liame que adentraremos nas próximas linhas, são caracterizados por suas funções internas, no psiquismo, no pulso vital. Segundo Ortega (1966a), a rigidez do pensamento científico, que se opõe a espontaneidade do mito, deve ser exercitada e deve ser o eixo do nosso raciocínio, mas sem invadir o espaço da vida interior, que é, segundo ele, o mais extenso. Ernest Cassirer (2001), por sua vez, postula que o pensamento mítico, diferente do lógico que quer tecer relações entre os conceitos – mesmo que esses conceitos também sejam metáforas (Nietzsche, 2001) –, exige total concentração sobre o objeto. "Com a máxima energia, o eu está voltado para este único objeto, vive nele e perde-se em sua esfera" (Cassirer, 2001, p. 52). É desse modo que, como esperamos dilucidar, também funciona o pensamento artístico.

A relação da linguagem e do mito nos lança em profundidades que nos fazem chegar às aporias, aos limites do nosso conhecimento. Porque o início da linguagem, como quase todas as origens, está envolto em mistério, é ainda o caos primigênio dos mitos, ainda que, como humanidade curiosa, tenhamos jogado pontos de luz aqui e ali. Concebemos que há uma

irmandade proporcionada pelo pensamento simbólico e metafórico entre a linguagem, a língua e o mito. Conjecturamos também que o que condiciona a linguagem, a união simbólica, deve ser uma capacidade anterior a ela. Desse modo, o mítico, com o mesmo mecanismo, não precisa derivar da linguagem, mas surgir do mesmo lugar que ela. A mitologia, por sua vez, como relato, expressão do mítico, é dependente da linguagem para existir.

MITO, ARTE E POESIA

Nas linhas anteriores, Ortega y Gasset (1963) imbricava arte e mito, logo também a poesia, pela função na vida interior, espiritual, do homem. Ernesto Grassi (1902-1991), em *Arte e mito* (s.d.), promulga que a arte é uma tentativa de ordenação da natureza e também um desejo de aprofundar a relação com a realidade original. Sob nosso ponto de vista, igualmente, o mito trata de organizar o caos no qual o homem se acha inserido quando se coloca diante da existência. O mito elabora a existência e esclarece as funções daquilo que o humano pode encontrar ao seu redor, incluindo ele próprio.

Em consequência, a indagação que surge é se o mito dá origem à arte, *a posteriori*, ou se o mito é em si arte. A pergunta inversa, se a arte poderia dar origem ao mito, parece deslocar-nos, mas, igualmente, poderíamos propô-la. Evidentemente, essas questões só podem ser colocadas em sociedades que tenham conceitualizado o que é mito e o que é arte, e mais, que os contemple como domínios distintos. Como dissemos no tópico anterior, esse é o estado do homem contemporâneo e o do homem do início do século passado, o século XX.

Grassi (s.d.) explica que os povos ancestrais, diferente de nós, ainda sentem a totalidade do real, que determina a maneira de viver e se portar, de um modo que nós, na atualidade, não podemos conceber. Na experiência desses povos, há um primado do pensamento não causal e do emocional. Não há, para eles, necessidade de fundamentação causal para os fenômenos individuais, pois o seu mundo não está fragmentado. Para essas comunidades, portanto, não cabe a pergunta da relação entre mito e arte, uma vez que, mesmo que estejam designados; muito provavelmente não estarão separados em unidades distintas. Essa hipótese de um mundo ancestral não-fragmentado gera ainda outro enigma: ser o mito um produtor da percepção de todo harmônico e coeso ou ser essa percepção prévia produtora do mito.

É preciso assentar que a mitologia greco-latina, como coleção de relatos, dista do mito primordial. Sófocles, Hesíodo, Ovídio, Apoleio, Esopo, Eurípedes não são homens primitivos. Entre o homem primitivo e a Antiguidade há um espaço muitas vezes maior do que entre nós e todos esses homens de letras. Embora a posição e o entendimento de instâncias como arte,

religião ou literatura sejam diferentes dos nossos, não podemos confundi-los com o do homem primitivo. Os grandes tragediógrafos, por meio dos quais podemos ter conhecimento dos relatos míticos do povo grego, eram homens tão citadinos como nós, que já recebemos o mito grego dessacralizado, porque na Grécia clássica a dessacralização dos mitos era um fenômeno vigente, o *mythos* e o *logos* haviam começado o seu caminho de embates.

Ernesto Grassi (s.d.) difere entre a ordenação do mundo que produz a arte e a sistematização que propõe a teoria, o *logos* que explica. A arte conduz o não-ser para o ser e, sob esse ponto de vista, se relaciona com o divino e permanece ainda ligada a ele em muitas culturas. A arte faz no mundo o que os deuses fazem no mito. A arte e o mito, para esse autor, são os fundamentos da vida primitiva. A origem da arte está no terreno do eterno, de uma tensão que incessantemente nos atinge. No intuito de que essa tensão eterna geradora da arte não seja entendida como uma frivolidade sentimental, transcrevemos as palavras do autor:

> [...] sabemos distinguir o que ainda não é, o que é agora ou o que já não é, porque aspiramos a algo; por sua vez, só podemos ser impelidos para alguma coisa porque algo em nós está tenso e nos urge; isto que nos urge em permanente tensão não se deverá procurar no quadro do tempo transitório, visto tratar-se do fundamento sobre o qual os momentos isolados do tempo surgem susceptíveis de distinção. Não pode, porém, ser também um produto subjectivo do eu, porque o eu só no enquadramento desta tensão recebe as suas determinantes. Sendo algo fora do tempo, é aquilo a que os gregos chamavam a eternidade, a a-idion, entendida não como uma realidade abstracta, imóvel e separada de nós, mas como força de tensão que permite o estabelecimento da realidade (Grassi, s.d., p. 65).

Essa tensão, conforme descrita pelo filósofo italiano, convoca para si uma aproximação com a ideia de desejo, desejo cambiante que não é capaz de se prender ao que quer que seja. Grassi (s.d.) promulga a necessidade de forças ordenadoras dessa tensão interminável; indubitavelmente, inserimos, entre elas, o mito e a arte. Entretanto, para nós, em sua configuração contemporânea, eles podem atuar de forma díspar. O mito ordena por meio de uma função institucionalizadora, exemplar; a arte por meio de uma liberação simbólica, que também poderá ocorrer no mito e a arte, igualmente, poderá exercer regulação.

Esse desejo que não se realiza gera imperiosamente a repetição, tentativas ilimitadas de aproximação, como meio de mitigar a tensão. De acordo com Northrop Frye, “Certo princípio de recorrência parece ser fundamental para todas as obras de arte, e geralmente se fala dessa recorrência como ritmo, quando avança no tempo, e como padrão, quando se estende no espaço” (Frye, 2014, p. 195). A recorrência, por sua vez, é medular no mito e na poesia. No caso do mito, um mesmo mitema se repete em diferentes relatos dentro de uma mesma

comunidade. O desejo de ultrapassar os deuses, na excelência, e seus perigos aparecem em inúmeras narrações clássicas, por exemplo.

No caso da poesia, de acordo com Alfredo Bosi (1936-2021) (2000), o poema produz uma imagem, chegar a essa imagem é uma das metas do discurso poético. Essa formação imagética, entretanto, não é espacial; é temporal. A imagem frásica do poema não é a mesma da pintura ou da fotografia, ela não se dá estática diante de nós, é fugidia. O poema se esforça em retomá-la, trazê-la de volta. O universo de recorrências da poesia é um batalhar pelo retorno dessa imagem escorregadia. "A palavra que retorna pode dar à imagem evocada a aura do mito." (Bosi, 2000, p. 43).

A recorrência pode ser sonora, sintática, semântica, metafórica, etc. A repetição é "[...] a deleitação em um universo curvo que se fecha e se basta no seu círculo de ressonâncias. É a imitação do Paraíso ainda não machucado pela dor da ruptura e do contraste" (Bosi, 2000, p. 34). "[...] a recorrência faz o que pode para nos distrair das penas que inflige a consciência do tempo e da contradição (Bosi, 2000, p. 37). Esse âmbito que a poesia lírica, como a concebemos hoje, procura recuperar é o da vigência do mito.

Sobre a ação ordenadora que promulgamos, acima, para o mito, Johann Gottfried von Herder (1744-1803), no século XVIII, no furor do nascimento da estética como disciplina filosófica, asseverava que a mitologia em si era caótica, a arte era que a ordenava e aprimorava. Segundo ele, "Em todos os povos, portanto que não aprimoraram sua mitologia por meio de cantos e canções, por meio da representação, da arte, da dança e, por fim, da escrita, ela permaneceu um caos rude; [...]" (Herder, 2019, p. 293). De sua proposição, a pergunta que nos espreita é sobre as configurações desse "caos rude". Talvez seja o relato oral, por oposição à escrita. Nas comunidades ancestrais, o mito é encontrado, precisamente, naquilo que nós, homens modernos e contemporâneos, denominamos arte ou, às vezes, arte sacra. São os desenhos nas cerâmicas, os cânticos e danças, as pequenas esculturas de argila, etc.

Uma massa informe de palavras ou gestos, mesmo com um fundamento mítico, por pura incompreensão de nossa parte, dificilmente, seria identificada como o relato de um mito. Esse, como instância concreta no mundo, precisa de uma forma. Cremos que Herder chama *aprimorar* o afastamento entre o mito e o rito. O mito livre, no qual enxergamos apenas a realização artística. Contudo, a separação entre o mítico, a arte e o sagrado é tão dispendiosa quanto a do tópico anterior, se considerarmos as origens e o mundo primitivo. Ortega assenta a ligação entre o sagrado e o artístico, propondo que "El arte es siempre una aspiración a divinizar

las cosas, dotándolas de los atributos peculiares al Ser Supremo, y el primor del artista estriba en haber hallado un secreto o manera de divinización" (Ortega y Gasset, 1963, p. 174).

O mito opera no mundo uma constante presentificação, em uma celebração ritual o acontecimento mítico narrado é o próprio acontecimento (Grassi, s.d.). Pensamos que parte do labor da arte também é presentificar, talvez seja essa sua atuação mais evidente, por algo, planejadamente, diante dos sentidos. Segundo Cassirer "[...] a mesma animação e hipóstase mítica, experimentada pela palavra, é também partilhada pela imagem e por toda forma de representação artística" (Cassirer, 2000, p. 115). O mito e a arte criam vida, como a palavra. A arte em Ortega y Gasset (1963) se singulariza como criação, a arte acrescenta ao mundo, aumenta o universo. Se não há criação, não há arte.

Na concentração da presença é que surge o conflito entre poesia e pensamento, promulgado por Maria Zambrano Alarcón (1904-1991) (1996) ou, segundo propomos, entre o mito-poético e o lógico-científico. O pensamento exige uma violência, uma ruptura, para sair do momento de encantamento primordial com a coisa, o *zaumasein*, consoante Zambrano (1996). A poesia, no entanto, quer prolongar essa admiração extática; ainda que precise para nascer, sair dela, para adentrar o domínio da palavra. Todavia, o poeta não se importa em ficar detido sob a magia das aparências porque a poesia não quer ser verdade. Só quer voltar, por meio da palavra, ao paraíso primeiro e oferecê-lo aos demais (Zambrano, 1996).

O pensar discursivo, conforme Cassirer (2000), é propenso à expansão, à concatenação e à conexão sistemática. O mítico, por seu lado, inclina-se à condensação, à concentração e à caracterização isolada. O pensar mítico cria centros de significância, a partir de uma compressão da consciência. Na conformação mítica e poética, o intuito não é apenas denotar ou referir-se a. A consciência não se coloca em atitude de livre reflexão diante do conteúdo, a fim de elucidá-lo em sua estrutura e conexões regulares, a fim de analisá-lo em suas diversas partes e condições; pelo contrário, é aprisionada pela inteireza imediata desse. Ela "Não desdobra o conteúdo particular; não avança nem retrocede a partir dele, para considerá-lo sob o ângulo de suas "causas" ou de seus "efeitos", mas descansa na simples existência deste conteúdo" (Cassirer, 2000, p. 75, aspas no original).

No trabalho artístico com a palavra, especialmente na poesia lírica, é onde podemos encontrar, consoante Cassirer (2000), a conexão com o mito. Na poesia, a palavra partilha outra vez da plenitude da vida; mas não miticamente presa, e sim, esteticamente liberada. Segundo o autor, a poesia também se distingue do mito e da palavra discursiva. O peso dos deuses e

demônios do mito não existe na poesia, nela há jogo e ilusão, a palavra denotativa e a imagem mítica são despojadas de sua efetividade, há liberação. Neste mesmo entendimento, Grassi (s.d.), apesar das suas colocações e entendimentos, que explicitamos acima, pende para a noção de que a arte surge no lugar do mito, que eles não podem existir, concomitantemente.

O pensador italiano concebe que no desvanecer do mito, "[...] os deuses perderam o seu significado religioso que trocaram pelo da beleza, ébria de forma" (Grassi, s.d., p. 72), que "[...] a realidade sagrada e as suas ações se converteram em espetáculos, narrativas e, portanto, arte" (Grassi, s.d., p. 97), que o vidente ou o profeta foram substituídos pelo poeta e pelos filósofos. Para o autor, as criações das épocas religiosas não podem ser identificadas com o que damos o nome de arte, há obras religiosas e obras artísticas.

Quando rui a unidade proporcionada pelo mito, na qual o homem tinha a experiência da eternidade, e as vivências e fenômenos surgem de modo individual e temporal; aparece, de acordo com Grassi (s.d.), a arte. Mesmo a existência de diversas linguagens artísticas é fruto do fim da unidade do mundo mítico (Grassi, s.d.). Onde, por exemplo, havia linguagem, movimento e ritmo como um todo, passa a existir literatura, dança e música de forma individualizada. Sob esse ponto de vista, o mito deveria conter em si o gérmen do artístico e o sagrado. No rompimento concebido pelo estudioso, o mito se libera do religioso e surge o mito dessacralizado, como é, para nós, a mitologia clássica hoje, ou a nórdica ou a celta.

O sagrado também se torna uma instância independente da vida, separando-se do profano. O sagrado sai da categoria da cotidianidade. O mundo é profano e o sagrado está alijado em pontos e momentos singulares. Apenas no âmbito do mito vivo o cosmos todo é uma manifestação sagrada. O mesmo parece ter ocorrido à obra de arte, conforme o pensamento moderno e contemporâneo. No pensamento orteguiano (1963; 1966a), a excepcionalidade, é um de seus distintivos. O que está repetido na vida diária, não pode ser artístico, pode ser belo, pode exigir exímia técnica, mas não é o que o filósofo titula como arte. Essa é uma concepção sagrada da arte, mesmo da mais irreverente arte nova.

Conforme Ernesto Grassi (s.d.), ainda sobre a ruptura, depois dela "[...] todos os fenômenos careceram de nova fundamentação e, na reconstrução de um mundo completo, a arte representava um dos vários degraus" (Grassi, s.d., p. 96). O teórico italiano, de igual modo, sinaliza que o fim do mundo mítico pressupõe o divórcio entre o espiritual e o sensível. Por conseguinte, estabelecemos que esse é o início do caminho separatista entre corpo e espírito. O marco para a grande tradição do pensamento dualista, logo mais platônico, no Ocidente. Mas,

também, essa concepção pressupõe que a arte seja capaz de promover alguma reunião entre ambos outra vez.

Ernesto Grassi (s.d.) nos recorda que o artista, para atribuir sentido humano às impressões fragmentárias do cotidiano e a toda acidentalidade que constitui o dia-a-dia, necessita o "[..] auxílio de um projeto determinado, que somente um mito ou uma fábula lhe podem proporcionar, para extrair sentido humano às ações, sentimentos, paixões e objetos representados" (Grassi, s.d., p. 103). De igual modo, afirma Ortega y Gasset: "El mito es siempre el punto de partida de toda poesía, inclusive de la realista. Sólo que em ésta acompañamos el mito em su descenso, em su caída" (Ortega y Gasset, 1966a, p. 387).

O vazio de fundamento originado pelo esfacelamento do mito se torna uma questão filosófica desde o nascimento da estética filosófica. No século XVIII, a necessidade do mito como uma espécie de pano de fundo coesionador é promulgada por Friedrich Schelling. Para ele, a "Mitologia é a condição necessária e a matéria primeira de toda arte" (Schelling, 2010, p. 68). A arte é, no particular, a apresentação do Absoluto, do Um, com total indiferença do universal e do particular.

A mitologia, por seu lado, é, segundo ele,

> [...] o universo em traje superior, em sua figura absoluta, o verdadeiro universo em si, imagem da vida e do maravilhoso caos na imaginação divina, ela mesma já poesia e, no entanto, por si novamente matéria e elemento da poesia. Ela (a mitologia) é o mundo e, por assim dizer, o solo unicamente no qual podem medrar e subsistir as florações da arte (Schelling, 2010, p. 68, parênteses no original).

Como se pode atinar, em Friedrich W. J. Schelling (2010), os conceitos de Ideia e de Absoluto são indispensáveis para a compreensão do fenômeno artístico. As Ideias são a matéria universal da arte, elas são o Absoluto intuído em formas particulares, sem deixar de ser Absoluto. Essas Ideias quando adquirem realidade, vivacidade e existência são os deuses, a mitologia, a simbólica universal, sem a qual a arte não pode existir. As figuras da arte e também os deuses são reais porque são possíveis. O autor defende que os gregos nunca pensaram os deuses como coisas sensíveis, nunca questionaram se eles eram reais ou não-reais. Como ideais eles eram a realidade suprema. De modo que "[...] a mitologia grega é o protótipo supremo do mundo poético" (Schelling, 2010, p. 55) e se apresenta acorde "[...] à lei de toda fantasia" (Schelling, 2010, p. 57).

De acordo com o pensador alemão, os deuses formam um mundo, uma totalidade, uma existência poética independente e disponível para a fantasia. Esse mundo dos deuses só pode

ser adentrado pela fantasia que, diferente da imaginação que é a concepção interior, é o que permite que a arte se externalize (Schelling, 2010). É fundamental ressaltar que a arte como âmbito ocupado pelo eterno e em dependência do Absoluto, conforme Schelling (2010), não é um conceito que possa ser estendido sem percalços à arte da crise ou do fim da modernidade, considerada por nós como o período entre o final do século XIX e o início do século XX. Essa crise termina de abalar noções como essas adotadas pelo pensador alemão. Os fundamentos perenes do mundo estão corroídos.

Um espirituoso Ortega y Gasset (1966b) aponta que a arte é como um verbo, deve ser conjugada, porque no presente significa uma coisa, no passado outra. Ernesto Grassi (s.d.), mesmo escrevendo no século XX, está olhando pelo retrovisor, no seu intento de compreender um mundo primitivo e sua destruição. Schelling e Herder estão, na Modernidade, em um esforço inaugural que busca sistematizar o belo e as artes como matéria do pensamento filosófico. Mesmo assim, arte e mito são já contemplados como categorias diferentes e individuais, entre as quais se estabelecem relações e dependências.

Nos parágrafos anteriores, dois conceitos demandam a nossa atenção, antes de finalizarmos este tópico. Fantasia e sentido humano, ambas as ideias não podem ser desvinculadas da nossa compreensão atual da obra de arte. O que seria o sentido humano dado pelo mito, uma vez que os principais atores do mito são os deuses ou seres com capacidades supra-humanas. Em primeiro lugar, podemos intuir, no sentido humano de Ernesto Grassi (s.d.), um afã de coesão e unidade, encontrado ainda nos relatos mitológicos ainda que dessacralizados. O autor sublinha, igualmente, um lugar especial para a fantasia, como capacidade de criar imagens ordenadoras, esquemas que recortam o mundo dos fenômenos, e de transformar percepções em representações; sendo ela também basilar para as manifestações artísticas.

Herman Northrop Frye (1912-1991), em vez da fantasia, estabelece um liame entre mito e abstração. Segundo ele, nas sociedades primitivas é possível observar o florescimento do mito junto ao gosto pela ornamentação geométrica nas artes plásticas. De igual modo, para o crítico, quando na literatura temos o retorno do mitológico, a partir do início do século XX e final da centúria anterior, temos o retorno da abstração e do geométrico na pintura (Frye, 2014). De toda forma, não consideramos que a fantasia e a abstração sejam díspares, embora possam parecê-lo. Ambas conclamam o desligamento daquilo que o homem tem diante dos olhos, da empiria

mais direta. Contudo, no uso corriqueiro de ambos os conceitos, a abstração parece, em alguns contextos, aproximar-se de uma logicidade que comumente não é atrelada à fantasia.

Para Marcelino Peñuelas (1965), o sentido humano das grandes obras de arte surge porque

> Al arrancar de las profundidades de lo humano personal tocan esencias de lo humano colectivo, universal y permanente; allá donde vive lo mítico perdido en las capas más profundas de la personalidad y de la cultura. De aquí que dichas obras, más que invenciones originales de la imaginación, surgen como ramificaciones de la corriente mítica, dejándose arrastrar por ella (Peñuelas, 1965, p. 123).

Desse modo, o mítico é o profundamente humano, porque é comunal. É um material profundo, compartilhado por todos os homens, porque são os fundamentos da vida. Na oposição entre o coletivo e o individual é que Eleazar Mielietinski (1987) propõe uma distinção para a arte e o mito, conforme o entendimento que deles temos hoje. Enquanto na obra de arte, há vontade explícita e deliberada do artista, intencionalidade; no mito, temos um processo poético inconsciente. No entanto, os dois são unidos pela forma concreto-sensorial de significar, um tipo de metaforização herdada, pela arte, da mitologia. O estruturalista russo também concorda com o defendido por Grassi (s.d.) sobre a sucessão genética do mito pela arte.

A fantasia é a pulsão criativa do homem, manifestação do desejo de expansão do mundo, de acrescentar-lhe o que ainda não tem. Filosoficamente, podemos irmaná-la à *facultas imaginandi* em Ferreira da Silva (2010) e, materialmente, a uma das características fundantes da denominada lírica moderna (Friedrich, 1959): o império da fantasia criadora sobre a correspondência com o real, a desrealização da vida comum e dos objetos cotidianos e a inauguração de mundos só disponíveis no âmbito da arte e da linguagem.

Sob o ponto de vista que hoje temos o mito clássico, desvinculado de qualquer processo religioso vigente, não parece descabido que ele seja entendido quase compulsoriamente como arte. E, efetivamente, mito e arte compartilham semelhanças inegáveis, por exemplo: o pensamento concreto-sensorial e não causal, a repetição, o desejo de ordenação do mundo, etc. Pensamos, como Grassi (s.d.) e Mielietinski (1987), que o que chamamos arte é uma sucessão, em parte, do que foi a totalidade do mito, no mundo primitivo. Uma vez separados, permanece ainda a irmandade em alguns aspectos; no entanto, para o homem moderno e contemporâneo, eles seguem rotas individuais na qual eles vão adquirindo também diferenças.

MITO E LITERATURA

Para os nascidos, no Ocidente, nos últimos dois ou três séculos, o mito foi apresentado diretamente como literatura, como coleções de relatos e estórias ficcionais. Esse enquadramento nos parece quase inevitável quando tratamos de mitos dessacralizados, como são os da mitologia clássica. Se não considerarmos os relatos dos povos ancestrais, que ainda vivem entre nós, a maior semelhança é, sem dúvida, com as narrativas literárias. Embora, assim como em todo este capítulo, precisemos entender que a literatura, como conjunto de escritos aos quais se atribui um valor artístico, é uma categoria moderna. Em tempos anteriores, ainda que Aristóteles (*Poética*, I, 1447b 16–20) separasse a atividade poética de qualquer outra escrita em verso, outras concepções e nomenclaturas estiveram vigentes.

Segundo o pensar de Marcelino Peñuelas (1965), o maior vínculo entre literatura e mito pode ser percebido quando tratamos das primeiras manifestações do fenômeno literário. Para esse autor, observando a épica, cheia de conteúdos mitológicos, e o drama, com origem no ritual mítico-religioso, podemos compreender que "[...] la mitología es literatura en potencia. Y que la temprana literatura, al menos en parte, es la expresión escrita de la mitología" (Peñuelas, 1965, p. 108). Se há uma dependência genética entre o mito e a arte, não podemos esquivar o que denominamos literatura, em nosso tempo, dessa mesma relação.

Em outras palavras, o que diz Peñuelas (1965) é que nos alvores da prática literária, uma parte central de seu fazer era plasmar de forma escrita os mitos. A literatura escrita permitiu a conservação e transmissão dos mitos. Contudo, houve alterações, acréscimos, retiradas, recriações. Lembremos, por exemplo, as reprimendas de Xenófanes (DK21B11, cf. B12; Casertano, 2011) a Homero e Hesíodo pelo tratamento dado aos deuses ou as reprovações de Platão aos poetas na *República* (II, 377e–383c; 378b–c) pelo mesmo motivo.

No intuito de esclarecer como o relato mítico passa a ser literatura, Eleazar Mielietinski explicita que "A original cultura popular carnavalesca da Antiguidade e da Idade Média é precisamente a que constitui o elo intermediário entre a mitologia-ritual primitiva e a literatura de ficção" (Mielietinski, 1987, p. 168). É notória a ênfase dada pelo autor, na esteira de Mikhail Bakhtin, à cultura popular do riso e às manifestações do povo na passagem do sagrado ao profano, da ritualidade sagrada às tradições carnavalescas, incluindo a literatura. Há a perda da função mágica do mito e, portanto, a instauração do relato secularizado. Como vimos no tópico anterior, quando o sagrado do mito se desmonta, as diversas linguagens artísticas, que surgem, iniciam seu trabalho de recompor algum traço da unidade perdida do mundo.

Peñuelas (1965) também enfatiza que o mito após ser fixado e trabalhado, artística ou racionalmente, deixa de sê-lo. Segundo esse escritor, o mito trabalhado pela literatura se transforma em outro material, quer dizer, a literatura é um tipo de objetivação artística do mito. De modo que no seu pensar, a conexão mais profunda entre mito e literatura se dá no processo de criação literária, na instauração da atividade criativa. Na reserva do inconsciente, onde o mito nasce e cresce, também finca os pés a criação literária. No mito, em conformidade com Marcelino Peñuelas (1965), estão alojados os sonhos, as utopias, os desejos - conscientes e inconscientes -, as realidades dos homens, é, por isso, que ele é a vida e a essência da literatura e da arte. Deste modo, a relação entre a literatura e o mito, não se atém à referência a algum mito específico; mas à aproximação ao mítico, ao permanentemente humano, à atitude do homem perante os mistérios da vida (Peñuelas, 1965).

No processo de criação, há uma parcela de espontaneidade e imprevisibilidade. Sem desconsiderarmos, evidentemente, a parcela de esforço, de trabalho racional e intencionado. Essa fração não consciente do trabalho de criação, que de repente se faz visível para o autor, conecta-se, segundo Peñuelas (1965), com a formação do mito. "El mito es 'creación' y la creación literaria conserva siempre contacto con lo mítico" (Peñuelas, 1965, p. 117, aspas no original).

A pesquisadora brasileira Maria Luiza Ramos (2000), igualmente, sublinha o encontro do mito, dos *insights* e da parte transcendente da criação literária no inconsciente. Nessa região da psique estão as imagens primordiais, os arquétipos, que podem ser acessados tanto pela imaginação mítica quanto pela excitação criadora. Entretanto, para a autora, "[...] o mito atualiza-se na obra do artista, sem, contudo, com ela se confundir, pois o texto literário, na sua singularidade, e o mito, na sua universalidade, constituem formas extremas do uso da linguagem, [...]" (Ramos, 2000, p. 41).

A diferenciação entre autoria individual e coletiva, ou desconhecida, é saliente no cotejo do mito com a literatura. O mito vivo e atuante não pode ter um autor. Nem mesmo coletivo, se por coletivo entendemos um grupo de pessoas identificáveis. Se lembrarmos das classificações de sujeito da nossa gramática, talvez o autor do mito seja sujeito indeterminado ou inexistente. Segundo nosso pensar, parte da autoridade do mito consiste no mistério dessa autoria irrastreável. Assim como o tempo e o espaço do mito não são os vigentes, tampouco a sua autoria é identificável como a autoria dos textos literários.

Para Phellippe Boyer (1977), o mito é tanto na escrita como na leitura uma narrativa sem sujeito. Quer dizer, o leitor de mitos não é sujeito de sua própria leitura, pois o lê como saber para outro que não ele mesmo. Quem se apossa do saber do mito se torna objeto dele. Conforme o autor, "O saber que vem do mito, no que ele se enuncia do lado de minha verdade, me coloca como objeto de seu enunciado, o que me interdiz de ser o seu sujeito" (Boyer, 1977, p. 83).

Ainda no que se refere à autoria, Ítalo Calvino (1977) propõe uma hipótese inversa à que consideramos até agora. O autor italiano dá primazia ao ato de narrar por um sujeito contador de histórias na tribo, sujeito relativamente identificável. Esse narrador ao explorar diversas combinações possíveis jogando com a própria linguagem chega ao mito, em palavras atuais: o sagrado surge do profano. "O valor mítico é o que se acaba por encontrar contanto que se continue obstinadamente a jogar com as funções narrativas" (Calvino, 1977, p. 79).

Na proposta de Calvino (1977), é ainda mais difícil vislumbrar uma separação entre mito e literatura, pois ambos parecem existir em relação de complementaridade. Segundo o autor italiano, tanto um quanto outro se concentra na esfera do quase indizível, na qual a linguagem está próxima a paralisar-se. A literatura se move para superar o não-dito. Por outro lado, "O mito é a parte escondida de toda história, a parte subterrânea, a zona ainda não explorada porque faltam ainda as palavras para chegar até lá" (Calvino, 1977, p. 77).

Quem encontra as palavras para o mito é a literatura. O contador da tribo ao testar o jogo combinatório de modo quase aleatório chega ao *insight*. Procedimento que Calvino (1977) também afirma existir na parte inconsciente de qualquer criação literária. Deste modo, temos outra vez o vínculo entre mito e literatura pelo inconsciente, o lugar por excelência do não-dizível (Calvino, 1977). Para o pensador italiano, quem desbrava esse indizível é sempre a literatura, pois é a que opera no limite da linguagem. A diferença do mito é que para que se consagre como tal, ele demandará a criação de um rito. Em resumo, para Calvino (1977), a literatura, a fabulação, é anterior ao mito e, mais ainda, condição para sua existência.

A hipótese de Calvino afasta os inícios sagrados com os quais atinamos em Ferreira da Silva (2010), Grassi (s.d.), Ortega (1966a), Cassirer (2000). Mas não pensemos se tratar de uma vicissitude antirreligiosa do século XX. Johann Herder, ainda no século XVIII, coloca o acento, quanto ao surgimento da arte poética, na figura do narrador, em vez de derivá-la da sacralidade do mito, como os outros autores citados. Ele concebe que

> Um narrador inventou para seus pensamentos herdados ou adquiridos novas imagens e palavras mais fortes, mais vivazes e encantadoras; ao passo que outro narrador inventou a medida silábica apropriada para as palavras, sons encantadores. A linguagem gestual introduziu o acento no discurso; a modulação na dança, métricas selecionadas; e assim, sem que se soubesse quem foi o autor, estava pronta a poesia (Herder, 2019, p. 293).

Tanto Herder (2019), para a poesia, como Calvino (1977), para o mito, dão protagonismo a uma inventividade humana aparentemente aleatória. Em Herder (2019), parece operar um instinto do belo e do harmônico enquanto o homem experimenta com as possibilidades disponíveis. Talvez os seus pensamentos herdados possam ser resquícios do mito. Calvino (1977), por seu turno, lança mão do *insight* e equipara o processo criativo moderno ao primitivo. Contudo, é preciso relembrar que o *insight* só acontece porque há um acúmulo de material entre o consciente e o inconsciente. Como o narrador, que se coloca diante da comunidade para buscar combinações, passou por essa acumulação de imagens e conceitos é uma questão que precisa ser posta e, igualmente, é necessário pensar sobre como a narratividade se instalou nesse povo.

Por outro lado, dando primazia ao funcionamento do mito está Barthes (2003), o linguista compreende que a própria literatura é um sistema mítico. A escrita é o significante do mito literário, uma forma já plena de sentido, o sentido do discurso; o significado é o conceito de literatura, a combinação resulta em uma significação que é o próprio discurso literário. O conceito de literatura é o que aporta nova significação ao discurso linguístico fazendo vir à tona o discurso literário. Assim, a literatura opera em segundo grau, como o mito, e se torna um sistema mítico. Semelhantemente, Jean-Pierre Martinon (1977) revela que a própria literatura, após integrar os materiais míticos aos diversos *corpora* literários, transforma-se em mito e sofre um esvaziamento de sua natureza histórica, ficando essencializada.

É imperioso, mais uma vez, salientar que a concepção de mito barthesiana, em *Mitologias* (2003), é bastante diversa da que podemos encontrar nos outros autores dos quais lançamos mão neste estudo. O estudioso francês promove uma aproximação entre mito e ideologia, na passagem de um sistema semiológico, como podem ser o mito ou a língua, para um sistema ideológico. Barthes está versando sobre a mitologização política da contemporaneidade, sobre "[...] o nascimento dos mitos políticos a partir da teoria segundo a qual o mito transforma a história em ideologia" (Mielietinski, 1987, p. 29).

Barthes (2003), por fim, pontua que o roubo da linguagem efetuado pelo mito, como expusemos no primeiro tópico, ou o seu assalto da poesia, podem ser compensados pela própria literatura, em uma mitificação do próprio mito, na criação de um mito artificial. Dado que para

esse autor, o maior trunfo do mito é fazer a história se passar por natureza, a mitificação se realizará transformando o mito em significante de um sistema terceiro, que resultará em um segundo mito ou num mito em segundo grau, escancarando assim a falsa naturalidade do mito.

Sob o prisma da crítica literária e também de historiografia, Eleazar Mielietinski, em *A poética do mito* (1987), evidencia que há um mitologismo na literatura, a partir do século XX, tanto na produção quanto na crítica. O autor identifica uma redescoberta do mito e uma substituição do realismo do século anterior, o XIX. O mitologismo se manifesta por meio de uma nova consideração do mito nas ciências humanas: na filosofia, com Friedrich Nietzsche; na psicanálise, com Sigmund Freud (1856-1939) e Carl Jung (1875-1961); na etnologia ou antropologia, com Lucien Lévy-Bruhl (1857-1939) e Claude Lévi-Strauss. Há mesmo o surgimento de uma escola mitológico-ritualista na crítica literária com Northrop Frye e Maud Bodkin (1875-1967) (Mielietinski, 1987).

Além dos novos estudos sobre o mito e seu lugar na vida humana, Mielietinski assinala como impulsionadora do mitologismo a crise da cultura burguesa, "[...] como crise da civilização em seu conjunto, o que levou à frustação no racionalismo positivista e no evolucionismo, na concepção liberal de progresso social [...]" (Mielietinski, 1987, p. 3), levando a uma busca do permanentemente humano, do que emana da natureza do homem. Antes da remitologização do século XX, o autor recorda a paixão romântica pelo mito. Esse apogeu se dá logo após o auge da desmitologização, que, para Mielietinski (1987), foi alavancada pelo denominado Iluminismo, seguindo esse esquema de picos e vales que parece caracterizar os movimentos culturais e históricos humanos, nos quais após o ápice começa o declínio.

Entre os grandes movimentos intelectuais do século XX, no qual o mito e a literatura se embrincam, está o Estruturalismo, ao qual já fizemos referência no tópico sobre mito e linguagem. O método de Lévi-Strauss, na análise dos mitos de povos ancestrais, é transladado para a análise e a crítica literária. De modo que, assim como o etnólogo francês procurava um par mínimo de oposição para a compreensão dos mitos de uma comunidade; na literatura, igualmente, buscava-se esse par opositivo básico que dava sentido ao todo da obra.

De igual modo, Algirdas Julius Greimas (1917-1992), a partir da análise dos mitos coletados por Claude Lévi-Strauss, faz salutares contribuições à gramática da narratividade, integrando, nesse campo, as especificidades da narrativa mítica. A narrativa, para os estruturalistas, é combinação de elementos, no caso de A. J. Greimas, de ações (Barthes, 2011). Essas são organizadas para que o leitor compreenda a narração, para que o texto tenha

lisibilidade (Greimas, 2011). O modelo actancial greimasiano engloba um sujeito actante, um objeto buscado, um destinador, um destinatário, um oponente e um ajudante.

Ainda podemos sublinhar os trabalhos de Vladimir Yákovlevich Propp (1895-1970), mesmo que o mais famoso deles verse sobre o conto maravilhoso e não sobre o mito. O conto assim como o mito é uma narrativa simbólica. Aquele, porém, é posterior a este. O conto, normalmente, atrela-se a um aspecto concreto da vida humanas, às passagens. De qualquer forma, o próprio pesquisador evoca a possibilidade de que o mesmo tipo de análise empreendida com os contos russos possa ser feita com os mitos (Propp, 2013).

Vladimir Propp (2013) concebe a estruturação da narrativa por meio de funções. Os contos podem apresentar até 31 delas e mais outras 104 partes constitutivas denominadas de elementos estáticos, totalizando 135 possíveis componentes. Desse trabalho de Propp, parecem-nos de interesse as modificações de elementos nas formas derivadas de um conto; no nosso caso, de um mito escolhido pelo poeta para integrar o seu poema. O teórico russo sugere que podem ocorrer reduções; ampliações; deformações; inversões; intensificação ou enfraquecimentos de ações; substituições: internas, realistas, confessionais, arcaicas, por superstições e literárias, além das de origem desconhecida; modificações por vontade própria; assimilações, que possuem as mesmas variações das substituições; etc.

Sem afã classificatório, pois a classificação em si não é frutífera, as categorias de Genette (2010) e as de Propp (2013) podem ampliar o discernimento do vínculo dentre um mito e um poema específicos, conforme o poeta opte por um procedimento ou outro. Todas as metamorfoses operadas pelo poeta, embora nem todas possam ser percebidas pelo leitor ou pelo crítico, importam para a compreensão do mito no poema e para o entendimento final do texto poético em si.

Retornando ao percurso proposto por Mielietinski (1987), a tendência mitológico-ritualista da crítica literária tem seu ápice a partir dos anos 50, do século passado. Contudo, inicia-se com a aproximação entre etnologia e literatura, no início daquele século, também período de produção do *corpus* escolhido por nós. Uma das primeiras ocupações dessa escola foi a origem mitológica e ritualística da epopeia. Logo após, o olhar volta-se para o drama, "[...] pois o teatro realmente tem raízes rituais e no drama do Renascimento conservam-se ainda vivas as relações com as fontes folclórico-mitológicas" (Mielietinski, 1987, p. 113).

Eleazar M. Mielietinski (1987) recorda que não há apenas críticos literários com tendências mitológico-ritualistas, mas também escritores propositalmente mitologizadores como Thomas Mann (1875-1955) ou James Joyce (1882-1941). Esses autores contribuem amplamente para a evolução dessa escola de crítica e análise literárias. Em seguida, aparece a aplicação do conceito de mito para figuras literárias paradigmáticas como podem ser Don Juan, Don Quixote ou Hamlet, isto é, surge dentro da história literária uma mitologia própria.

Essa aproximação entre arquétipos literários e mitos tradicionais é titulada por Mielietinski (1987) de mitologismo. O autor considera inadequada a redução de toda a literatura ao mito e ao ritual. Esse reducionismo, segundo ele, aparta as dimensões social-histórica e individual da literatura. O pensador russo assevera que há um limite entre mito e literatura. O primeiro não desemboca necessariamente na segunda; o mito, inclusive, pode ser tomado por diferentes linguagens artísticas.

É importante ressaltar que o teórico soviético reconhece "[...] tanto o papel exclusivo do mito na gênese da arte literária quanto a sua natureza geral metafórica, figurativa e simbólica" (Mielietinski, 1987, p. 184). Sua crítica é ao reducionismo no qual tudo é mito, ao que nomeia de interpretação puramente psicológica dos mitos, à identificação da inspiração poética com a magia e à restrição do mito ao pensamento irracional.

Antes de passarmos diretamente a um dos autores da crítica mitológico-ritualista, uma vez que não é equânime dispor apenas a posição de Eleazar Mielietinski (1987), gostaríamos de ponderar sobre o que está disponível, do mito, para a literatura moderna e contemporânea. Talvez seja, de fato, as suas revelações do psiquismo humano e pouco mais. O seu caráter sagrado, por exemplo, há muito foi afastado. Tanto é verdade que pessoas profundamente monoteístas se deleitaram por séculos com os mitos gregos, não lhes reputavam nenhuma sacralidade, nenhuma conexão com a religiosidade.

É manifesto também que o mito tem uma função sociológica e organizacional nas sociedades ancestrais, nas quais, segundo Mielietinski (1987), os fins práticos predominam. Mesmo sabendo que o mito não se limita ao mundo psíquico, assim como a arte e a literatura não se circunscrevem à expressão de sentimentos; talvez a significação psicológica do mito seja o que de maior pungência, dele, reste-nos.

Entre os mais destacados críticos literários da escola mitológico-ritualista está o canadense Northrop Frye. Salientamos, em primeiro lugar, que essa é a nomenclatura defendida

por Eleazar Mielietinski (1987). No Brasil, Frye é associado ao *New Criticism* e sua obra mais difundida é *Anatomia da Crítica* (2014), composta por quatro ensaios, nos quais o autor esmiúça o *modus operandi* do que titula de crítica histórica, crítica ética, crítica arquetípica e crítica retórica.

Conforme Frye (2014), todos os quatro tipos de crítica contribuem para a compreensão da obra, mas ele concede a preeminência à crítica arquetípica, que não tem que estar vinculada, segundo ele, à teoria psicanalítica junguiana. A crítica arquetípica permite que o texto seja inserido em uma tradição literária, que não seja tomado como realização isolada. Nós, por nosso lado, sinalizamos que esse tipo de crítica favorece que as luzes se voltem para as transtextualidades (Genette, 2010), fenômeno que enseja este trabalho.

A crítica histórica, segundo o autor canadense, ocupa-se dos modos ficcionais. As ficções são organizadas de acordo com o poder de ação do herói em comparação com o nosso. Frye (2014) concebe cinco modos ficcionais que começam e acabam com o mito. As histórias sobre os deuses, o primeiro modo ficcional, "[...] têm um lugar importante na literatura, mas via de regra, são encontradas fora das categorias literárias normais" (Frye, 2014, p. 145), é o mito propriamente. No que intitulamos mitologia greco-latina, há uma profusão de relatos advindos da epopeia, como é o caso de Homero; das tragédias e dos contos; lendas e fábulas, como poderiam ser as *Metamorfoses* de Ovídio. Quer dizer, há uma coletânea de diferentes gêneros que tomamos como mito sem que nenhuma seja o mito em si.

O quinto modo ficcional é quando o mito reaparece. É a literatura irônica, nela "[...] a ironia segue firmemente em direção ao mito, e vagos contornos de rituais sacrificiais e deuses agonizantes começam a reaparecer [...]" (Frye, 2014, p. 157). Os modos ficcionais são um deslocamento do polo mítico para a verossimilhança, ou seja, são mitos deslocados. As estórias sobre os deuses se transformam em lendas sobre heróis, que terminam em tramas de tragédias e comédias, que vão dar em enredos ficcionais mais ou menos realistas para, outra vez, retornar ao polo do mito.

Em seguida, Northrop Frye (2014) nomeia a crítica ética, que parte da consideração do que é o símbolo e de como ele atua na obra de arte literária. O autor propõe quatro fases como modos interpretativos particulares para o símbolo literário, que pode ser "[...] qualquer unidade de qualquer estrutura literária que possa ser isolada para receber atenção crítica. Uma palavra, uma frase ou uma imagem [...]" (Frye, 2014, p. 188). Cada uma das fases está mais próxima a um tipo de literatura e a um fazer crítico específico.

Interessa-nos a terceira fase, proposta por Frye (2014): a mítica, na qual o símbolo literário é tido como arquétipo. Nesse caso é preciso ter em mente duas noções: gênero e convenção, quer dizer, a relação de um texto com outros textos. A fase arquetípica considera os símbolos que ligam os poemas entre si. O arquétipo, segundo esse teórico, é uma unidade típica ou recorrente que unifica a experiência literária e que se difere do signo por ser uma variável complexa. Expandir as imagens dos textos em arquétipos é uma atividade inconsciente que pode ser feita tanto pelo autor como pelo leitor, ainda que também possa ser feita de maneira consciente.

Na crítica da fase arquetípica, considerando uma relação profunda entre mito e literatura, de acordo com Frye (2014), é central o conflito entre desejo e realidade, que tem como modelo o sonho e considera também o ritual, pela sua recorrência. A forma de comunicação verbal que une ritual e sonho, segundo o teórico, é o mito. Por isso, a aproximação dos críticos arquetípicos à antropologia e à psicologia. O embate entre desejo e realidade é o tema central em Luis Cernuda, como veremos. O poeta, apesar de lançar poemários individuais, a cada tempo reorganiza sua obra em um todo titulado *La realidad y el deseo*, do qual fez quatro edições.

Nas realizações literárias, há dois extremos, o drama está mais próximo ao ritual e a lírica possui uma conexão íntima com o sonho (Frye, 2014). Ambos se dedicam à mimese por meio de sons e imagens; porém, há foco externo em um e foco interno no outro. Acrescentamos essa concepção de Frye (2014), porque manuseamos, nesta pesquisa, uma quantidade considerável de poesias que poderiam ser denominadas de líricas. A aproximação entre a lírica e o sonho é, para nós, também uma aproximação entre a lírica e as imagens míticas em um sentido arquetípico.

"Na fase arquetípica, a obra de arte literária é um mito e une o ritual e o sonho" (Frye, 2014, p. 244). O ritual é a organização narrativa, da prosa ou do poema, a forma. O sonho é o conteúdo, o tema do texto, o próprio conflito entre desejo e realidade. As características do sonho, elencadas pelo autor, são também definidoras da literatura e do mito. A limitação de ambos é o concebível e não o real e a limitação do concebível é o mundo do desejo realizado.

Porém, o sonho como privado se distancia do aspecto coletivo e social da literatura e do mito. No caso do sonho, a experiência em si é intransferível e comunicável apenas dentro de alguns limites. Contudo, o censor do sonho, assim o designa Frye (2014), não é de origem individual, esse censor é configurado pelas regras sociais e morais, que também exercem domínio sobre a literatura.

O mito leva consigo, como dissertamos, o problema da autoria coletiva ou de um autor não identificável, em oposição à maioria dos textos que consideramos literários. Nas comunidades tradicionais, há quem saiba o mito, quem o recite, mas nenhum se identifica com o seu autor. De toda forma, Grassi (s.d.) sublinha que prevalece, nas comunidades ancestrais, uma noção de eu muito rarefeita, uma vez que o indivíduo também é a sua tribo, ele está em unidade com ela.

A última fase de consideração do símbolo literário, amanhada por Frye (2014) dentro da crítica ética, é a anagógica, que ainda lança mão do aspecto mitopoético da literatura e enfatiza, para além dos arquétipos literários, os arquétipos universais. O símbolo é a mônada. A literatura, nessa fase, contém a própria vida e a realidade em um sistema de relações verbais; tendo uma relação explícita com a religião seja na crítica ou na autoria.

Herman Northrop Frye assevera que, conforme o pensamento anagógico, "[...] os poetas são mais felizes como servos da religião do que da política, porque a perspectiva transcendental e apocalíptica da religião chega como uma emancipação tremenda da mente imaginativa" (Frye, 2014, p. 252). Não obstante, a aproximação não é uma fusão, a literatura exige limites mais amplos que os da religião, e labora na esfera do hipotético, não do sentencial.

Inicialmente, a fase arquetípica da literatura e da crítica literária está dentro do que Frye (2014) chamou de crítica ética. Posteriormente, o autor se dedica à crítica arquetípica de modo separado, como teoria dos mitos, ou seja, não inserida dentro da teoria dos símbolos. Segundo o estudioso, os princípios estruturais da literatura estão na mitologia, essa está para a literatura como a geometria está para a pintura. "[...] as histórias sobre os deuses, nas quais as personagens possuem o maior poder de ação possível, é o mais abstrato e convencional de todos os modos literários, [...]" (Frye, 2014, p. 261).

Frye (2014) destaca três modos de relação entre o mito e os símbolos arquetípicos na literatura. O primeiro é o mito não deslocado, com deuses e demônios, na qual aparece o mundo desejável, o apocalíptico, e o mundo indesejável, o demoníaco. Em segundo lugar, aparece a tendência romântica, que sugere padrões míticos implícitos em conjunto com a experiência humana. Por fim, há a tendência realista, na qual ocorre um deslocamento do mito, que aparecerá na ficção realística por meio de algum símile: associações, analogias ou imagens que se relacionam incidentalmente.

Apesar da identificação entre os princípios estruturais da literatura e do mito, o estudioso canadense acentua que a crítica arquetípica não consiste em entender os textos literários como traduções dos mitos. A identificação de uma estrutura mítica apocalíptica ou demoníaca é relevante para uma análise crítica completa da obra e para tirá-la da categoria do episódico, tecendo relações entre os textos produzidos pela civilização humana.

Herman N. Frye (2014) conclui o seu livro com a crítica retórica; focada, segundo sua definição, em uma teoria dos gêneros literários. Não nos demoraremos nesse último ensaio, uma vez que o mesmo faz poucas incursões no nexo entre mito e literatura que nos ocupa agora. Entretanto, apenas recordaremos que os gêneros literários se desenvolvem, conforme esse estudioso, a partir do mito e da escritura sagrada.

As ponderações de Frye (2014) não parecem reduzir a obra literária ao mito. Esse é o elemento a que ele decidiu lançar luzes em alguns de seus escritos e, de fato, não podemos negar a centralidade do mito em sua crítica literária. Entretanto, esse destaque não é acompanhado de uma negação dos outros componentes do sistema literário.

A percepção da crítica arquetípica ou da fase mítica da crítica ética é a de que o mito inicia uma tradição, instaura um amplo sistema de relações entre os textos. A interligação dos textos por meio do mito é precisamente um dos pressupostos basilares desta investigação. De modo que a obra de Northrop Frye (2014) nos serve de ancoragem teórica. Entretanto, tampouco negaremos o mitologismo apontado por Eleazar Mielietinski (1987). Esse fenômeno, conforme nosso julgar, é evidentemente possível, em especial, se se amplia em excesso o conceito de arquétipo adotado por Frye (2014). Na crítica arquetípica, tem lugar o arquétipo literário, diferente do arquétipo universal que prevalece na fase monádica da crítica ética.

Para nós, o cerne da questão é como manusear o conceito de arquétipo. Tomado como estruturação primeira do inconsciente o arquétipo está em todas as coisas. O mito não. Percebem-se arquétipos no mito; mas o mito não é o arquétipo e o arquétipo não é o mito. Nesse há outros componentes além dos arquetípicos, por exemplo, a narratividade. Se nos propusermos a buscar os arquétipos do inconsciente humano nas obras literárias os encontraremos massivamente, assim como em outras manifestações artísticas. Mas não nos depararemos necessariamente com uma relação entre essas obras e mitos específicos. Não seria possível tecer sempre uma aproximação transtextual.

Pensamos que não nos equivocamos ao propor a mitologia clássica como parte da nossa tradição e do nosso cânone literário, no caso específico da literatura ocidental, ou seja, Europa e Américas. Nessa conjuntura, a mitologia dessacralizada é literatura. Todavia, se pensarmos no mito em si, não nas estórias que compõem a mitologia; mas, no mito como esse mistério para o qual ninguém possui ainda a decifração, nesse fenômeno da cultura humana que aparece onde quer que estejamos, então, ele não é literatura. Ainda que compartilhe com ela, como pudemos apontar, muitas características.

Mesmo que aceitemos a hipótese de que a literatura surge a partir do mito ou com o mito, ainda assim não seriam equivalentes. A não ser que tomemos por literatura qualquer texto oral ou escrito que qualifiquemos como ficcional. Sob essa perspectiva, as piadas seriam textos literários. Não estamos na empreitada dessa definição; mas, sabemos que as piadas não costumam ser tituladas como obras literárias. Por fim, é manifesto que o conceito do que é texto literário é variável e socialmente determinado, mesmo que certas propriedades desses escritos apareçam com alguma constância. Se existe a possibilidade de uma definição essencial para a literatura; ainda não estamos, como comunidade acadêmica, no caminho de assentá-la.

O mito associado ao rito, em uma comunidade, é do âmbito do sagrado. Uma vez que o rito e o mito se enfraquecem e se desconectam, o mito ou se perde ou é adicionado ao campo literário e artístico. É preciso, igualmente, considerar que mitos externos ao nosso próprio sistema cultural, como não temos a vinculação interna do sagrado com eles, parecem-nos textos literários. De modo que devemos considerar também as questões éticas e êmicas.

CAPÍTULO 2 – HISTORIOGRAFIA E ESTÉTICA DA GERAÇÃO DE 27 EM CONTEXTO

Qualquer estudante das letras hispânicas, seja hispanofalante ou não, muito provavelmente, está habituado a chamar alguns períodos dessa literatura de geração. No caso espanhol, saltam à vista a Geração de 98 e a Geração de 27, por exemplo, no tocante à primeira metade do século XX. ainda haja outras no decorrer da segunda metade, assim como há outras nos demais países de língua espanhola, que não a Espanha.

Nesta tese, ao abarcarmos como recorte da historiografia literária espanhola a Geração de 27, dedicamos este capítulo a contextualizá-la. Que dizer, a explicitar a trama de ideias filosóficas e artísticas que a cercam e permeiam. Nessa empreitada alcança especial relevância o próprio conceito de geração. O que significa ser de uma geração, em termos literários, e por que do ano de 1927?

A título de esclarecimento inicial, gostaríamos de salientar que a divisão historiográfica da arte, da cultura e do pensamento é para o pesquisador, para o professor e para o estudante um âmbito de indagações, de discordâncias e de reconsiderações quase infindas. Não se concorda que tal autor esteja, nos manuais de literatura e nos livros didáticos, em tal movimento ou período; indaga-se o esquecimento, proposital ou não, de outro; pede-se a revisão do início de um período após a leitura de uma obra desconhecida até então, etc.

Desse modo, as pesquisas dedicadas às artes, com dificuldade, podem esquivar-se de colocar em debate as divisões de períodos, de movimentos e de estilos. Neste momento, queremos também indicar que, embora nos dediquemos aos problemas mobilizados pela ideia de geração aplicada ao âmbito literário, esses entraves não seriam significativamente menores se estivéssemos lidando com outra modalidade de divisão do tempo histórico aplicada às atividades espirituais do homem.

O CONCEITO GERACIONAL EM ORTEGA Y GASSET E SUCESSORES

O filósofo espanhol José Ortega y Gasset advoga para si, salvo algumas insinuações esparsas de outros pensadores, a sistematização da categoria geração para compreensão da mudança e do devir históricos (Ortega y Gasset, 2014). O conceito de geração não foi pensado, com exclusividade e nem diretamente, para o domínio literário. O autor se preocupava, nessa

ocasião, com a história, inclusive com o desenvolvimento de outro conceito que seria central em sua obra: a razão histórica.

José Ortega y Gasset foi um epítome da cultura espanhola durante a primeira metade do século passado e suas ideias tiveram grande penetração nos campos artístico, acadêmico e político, incluindo os poetas da geração de 27 para o quais atuava como uma espécie de mecenas e, às vezes, guia conceitual. A Revista de Occidente, que posteriormente se transformou também em editora, fundada por ele em 1923, representou um espaço para publicações de artistas novos e também já consagrados; além de lugar para propagação de seu próprio sistema filosófico.

Ortega (2014) recorda que antes de *La idea de las generaciones* já havia lançado o tema na conferência *Vieja y nueva política* pronunciada em Madri, em março de 1914. Naquela ocasião ele pontuava que "[...] la generación era el concepto fundamental de la historia cuando nadie en Europa hablaba de ello" (Ortega y Gasset, 2014, p. 71). *La idea de las generaciones* (2022), com primeira edição em 1923, acorde com seu título, tem a tônica do lançamento de uma ideia. Ortega y Gasset propõe um caminho para a interpretação da mudança nas sociedades humanas, mas ainda não define critérios para essa leitura do ritmo histórico. Ele considera a geração como fenômeno primeiro para a história, basilar para entender uma época e sua sensibilidade vital, quer dizer, seu modo de sentir a existência.

As variações na sensibilidade vital que tenham poder decisivo na história são chamadas de gerações. Ortega define que

> Una generación no es un puñado de hombres egregios, ni simplemente una masa; es como un nuevo cuerpo social íntegro, con su minoría selecta y su muchedumbre, que ha sido lanzado sobre el ámbito de la existencia con una trayectoria vital determinada. La generación, compromiso dinámico entre masa e individuo, es el concepto más importante de la historia y, por decirlo así, el gozne sobre que ésta ejecuta sus movimientos.
>
> Una generación es una variedad humana, en el sentido rigoroso que dan a este término los naturalistas. Los miembros de ella vienen al mundo dotados de ciertos caracteres típicos, que les prestan una fisonomía común, diferenciándolos de la generación anterior (Ortega y Gasset, 2022, p. 21).

Sobre os postulados da filosofia orteguiana, não investimos, neste escrito, na contestação dos conceitos de maioria e minoria ou de indivíduo seleto e massa. Interessa-nos, sobre a geração, a aproximação do conceito mais importante da história, segundo Ortega (2022), ao determinismo biológico. Mesmo que o filósofo reconheça a possibilidade de indivíduos do

mais diverso talhe constituírem a mesma geração, não deixa de chamar a atenção o posicionamento que a iguala a uma variedade humana com trajetória determinada.

Ao considerar, ainda que metaforicamente, a geração como "[...] un proyectil biológico, lanzado al espacio en un instante preciso, con una violencia y una dirección determinadas" (Ortega y Gasset, 2022, p. 22-23), inevitavelmente, o autor faz que nos perguntemos quem que é que lança esse projétil e decide o seu ponto de aterrissagem. Só o homem ou uma estância acima dele poderiam fazê-lo, uma vez que imaginar algo aquém do humano não seria razoável.

José Ortega y Gasset apresenta uma pequena bifurcação das gerações em épocas acumulativas ou épocas eliminatórias e polêmicas. As acumulativas se dispõem a coadunar o que elas mesmas engendraram ao trabalho dos seus antecessores. As eliminatórias, como podemos supor, tratam de substituir o mundo com o qual se deparam pelo que estão dispostas a criar. No mais, o autor não detalha a duração das gerações, nem como identificamos o seu início ou término. O esmiuçamento dessas questões só aparecerá dez anos mais tarde em *En torno a Galileo* (2014).

Nesse escrito, aparece a relevante distinção entre contemporâneos e coetâneos. Os contemporâneos são aqueles que vivem ao mesmo tempo, mas com idades diferentes; os coetâneos são aqueles que, além de viverem ao mesmo tempo, possuem idades semelhantes. De modo que, de acordo com Ortega (2014), há, a cada tempo, diferentes gerações em convivência, especificamente três. Sobre se as idades semelhantes, o estudioso já em tom de quem responde aos críticos, indica que a idade é concebida em seu filosofar fora do conceito matemático, mas adotando a noção de fases da vida, ou seja, *grosso modo*, a infância, a juventude e a velhice. Para tal, Ortega (2014) se baseia na premissa de povos que antes de desenvolverem os números, distinguiam, ainda assim, a criança do adulto formado, e esse, do ancião.

À vista disso, a cada hoje são contemporâneas: uma geração que está se constituindo, os mais jovens; uma que está ao mando, ou seja, os adultos maduros e uma que está saindo de cena, os mais velhos. Cada um desses grupos forma uma geração com os seus coetâneos, mas não com os seus contemporâneos. De onde, "El concepto de generación no implica, pues, primariamente más que estas dos notas: tener la misma edad y tener algún contacto vital" (Ortega y Gasset, 2014, p. 67).

O contato vital corresponde a uma comunidade de espaço, ou seja, ser da mesma geração implica em uma convergência de tempo e espaço que resultará em uma comunidade de destino essencial. Nessa fase da obra orteguiana, desaparece o determinismo biológico. Embora, certo determinismo de ordem social permaneça. Segundo Ortega (2014), todo homem sensível chega a descobrir que está indelevelmente marcado pelo modo de vida, pelo espírito do tempo, de sua geração. O filósofo procura separar, assim como fará seu sucessor Julián Marías Aguilera (1914-2005) (1961), as gerações históricas das gerações biológicas. Para Ortega, a sucessão avô, pai e filho nada tem a ver com a ideia das gerações históricas. Por isso, tanto o mestre como o discípulo rejeitam a vigência de mais ou menos 30 anos da geração carnal, ou melhor, da genealogia. Geração e genealogia não coincidem, no pensar desses dois teóricos.

O tempo da geração se coaduna com o tempo de atuação positiva em sociedade. Segundo Ortega y Gasset (2014), para a realidade histórica, há uma fase da vida humana que é a mais importante: entre 30 e 60 anos. Embora entre 30 e 60 medeiem 30 anos, tempo que um homem seria pai e avô, esse não é o tempo de vigência de uma geração para Ortega. Há, para ele, nesses 30 anos dois períodos de 15 anos. Dado que, "[...] cada quince años cambia el cariz de la vida" (Ortega y Gasset, 2014, p. 81). Durante os 30 anos de atuação histórica, duas gerações, com diferentes idades agem sobre os mesmos temas, porém, com perspectivas diferentes. Os problemas nos quais intervém são os mesmos, as intervenções são distintas. Os homens de 30 a 45 anos estão numa etapa de gestação, criação e polêmica; os de 45 a 60 estão numa fase de predomínio e mando.

Ortega (2014), então, refina o seu parecer para a divisão das fases da vida. Serão cinco fases com duração de 15 anos: infância, juventude, iniciação, predomínio e velhice. Os dois primeiros blocos de 15 anos são de reconhecimento do mundo em que se vive, de tentativas de compreender a ideia de mundo vigente. Os últimos 15 anos, normalmente, são vividos fora das lutas e paixões da vida vigente, com a possibilidade de exceções. O cerne da atuação em sociedade está, como explicitamos, nas fases de iniciação e predomínio.

Chegados a este ponto, gostaríamos de sublinhar que também o filósofo se mostra cônscio da circunstancialidade de sua teoria. Toda segmentação geracional proposta por ele está restrita a homens europeus com média de 75 anos de vida. Nem sequer as mulheres poderiam ser incluídas nesse cômputo, uma vez que, segundo Ortega y Gasset (2014; 2022), iniciam a etapa decisiva de atuação histórica mais cedo que os homens.

Georg Maximilian Wilhelm Pinder (1878-1947), de igual modo, em *El problema de las generaciones en la historia del arte de Europa* (1946), coloca as gerações como um fenômeno particular da Europa, ancorado no valor da mudança e da transformação para o homem europeu; herança, segundo ele, do espírito viking dessa cultura. O autor concebe as terras espanholas como as mais distantes fronteiras nas quais esse fenômeno poderia ser observado.

Ao tentar uma aplicação prática dos pressupostos de sua teoria, uma vez que uma geração só pode ser localizada em relação a todas as outras, Ortega (2014) propõe a classificação de geração decisiva que não é nem continuadora, nem precursora. Somente a partir da geração decisiva é possível identificar a série de todas as demais gerações. Dentro da geração decisiva, é necessário, ainda, procurar a figura que represente os seus caracteres com maior evidência e a partir de seus 30 anos iniciar o cômputo do início de sua geração. Depois há de se acrescentar ou diminuir grupos de 15 em 15 anos.

Pertenceria a essa geração decisiva, que inicia a contagem, todos os que fizessem 30 anos sete anos antes ou depois daquele selecionado como figura de maior destaque. Após haver encontrado a geração decisiva, como ponto de partida para a ordenação das demais gerações, o estudioso propõe que o pesquisador se aproxime dos fatos históricos para verificar se eles permitem essa delimitação. Contudo, essa advertência se concentra maiormente na localização da geração decisiva, não na possibilidade de alteração da contagem a cada 15 anos.

Nós, com Julius Petersen (1878-1941) (1946), assentamos o improfícuo que pode ser estabelecer períodos fixos para a vigência das gerações históricas. Se encontrarmos razoável laborar com esse conceito, uma média de duração seria mais aceitável que os períodos fixos. Em concordância, Johan Huizinga (1872-1945) (1946) compreende que a única saída é a renúncia a todo anseio de exatidão. De acordo com ele, qualquer nome que dermos a um período histórico adquirirá significações muito marcadas e não correspondentes, de fato, com o período em questão. Dessa forma, devem ser usados com muita moderação.

Sobre a sua contemporaneidade, Ortega y Gasset (2014) propõe apenas que entre 1917 e 1932 haja uma geração em vigência. A escolha de 1917 se justifica por ser, para ele, o ano do nascimento dos fascismos. A contar dessa data poderíamos assentar a série anterior e também a posterior de gerações.

Sobre essa dificuldade teórica, Karl Mannheim (1893-1947) (1993) nos dá sua contribuição. O sociólogo sustenta que "[...] lo más difícil es encontrar el origen natural de la

sucesión de las generaciones, puesto que, en la sociedad, el nacimiento y la partida se producen continuamente" (Mannheim, 1993, p. 196). Há mesmo quem considere, como Wilhelm Pinder (1946), que as gerações não podem ser sucessivas; mas rítmicas, conforme o que ele denomina de partos decisivos da natureza.

O fundamento da teoria das gerações de José Ortega y Gasset, conforme apresentado em *En torno a Galileo* (2014), uma vez distanciado o determinismo biológico, parece-nos acertado. É evidente que há variações humanas, uma vez que nossa existência terrena e histórica é finita. Também é patente que há alterações na sensibilidade vital, o quanto dura em vigência um tipo de sensibilidade vital, para nós, só pode ter resposta na observação e interpretação dos fatos históricos, da vida social, das produções artísticas, em resumo, de todo elemento humano.

A despeito do esforço de desconexão entre a geração carnal, biológica, e a geração histórica na qual insistem Ortega y Gasset (2014) e Julián Marías (1961), e na qual não tem êxito Wilhelm Pinder (1946); segundo Ortega (2014), é evidente que a segunda está completamente ancorada na primeira. Mesmo o período de 30 anos de atuação histórica; apesar de dividido em dois blocos de 15, ainda coincide com a média de 30 anos de distância entre pai e filho. De modo que a divisão entre os dois conceitos de geração parece ter evidentes entraves.

Aventamos que a questão final é se essa característica de organização das sociedades humanas, por grupos semelhantes de idade, pode ser transmutada em método historiográfico; e se sim, se essa metodologia, que foi pensada por Ortega y Gasset (2014, 2022) para a História como disciplina, pode ser transladada à filosofia e às artes.

Karl Mannheim, no ensaio de 1928, "El problema de las generaciones" (1993), faz um apanhado sobre os escritos a respeito do tema, que divide em dois segmentos: um positivista, representado por uma maioria de pesquisadores franceses e o outro, histórico-romântico, encabeçado por escritores alemães. De acordo com Mannheim (1993), o primeiro grupo tinha uma abordagem quantitativa, enquanto o segundo, uma qualitativa.

Especificamente sobre a literatura, Mannheim (1993) critica a circunscrição dos períodos literários a uma só corrente. Na sua concepção, é inconcebível um tempo exclusivamente romântico ou modernista, mesmo que tal ou qual movimento seja dominante. Ele entende que o estrato literário está, na sociedade, em um relativo estado de livre flutuação e pode ser atraído por polos distintos.

O estudioso húngaro desenvolve seu escrito ao redor de três conceitos: a posição geracional, semelhante à ideia de classe social, engloba indivíduos de idade semelhante; a conexão geracional abarca parecenças sociais e espirituais e, por fim, a unidade geracional implica um modo de atuar e reagir unitários. Essas definições, como se pode inferir, caminham do menor para o maior vínculo pessoal.

Os postulados de Karl Mannheim (1993) possibilitam que vejamos a Geração de 27 de modo mais dilatado e profuso, não restrito aos dez poetas canônicos. Essa agrupação poética, que é um pouco maior do que dez, pode ser interpretada como uma expressão de unidade geracional que está em uma conexão geracional maior de artistas e pensadores. Dessa conexão podem surgir outras unidades que formam outros grupos, como poderiam ser os artistas visuais ou os vinculados ao teatro.

Para nós, Pedro Laín Entralgo (1908-2001), em seu livro *Las generaciones en la historia* (1945), ao retomar a pergunta de Petersen (1946) sobre se as gerações nascem ou se fazem, com um adendo de que a pergunta correta deveria ser se as gerações existem ou não e, se existem, em que consistem e como devemos entendê-las, chega ao ponto central da teoria. Ele esclarece que só analogicamente pode se dar uma acepção histórica ao conceito de geração, advindo originalmente dos fatos biológicos.

Para Laín Entralgo (1945), assim como insinua Pinder (1946), a história é descontinuidade e não continuidade. O autor espanhol indica três modos de parecença que se enlaçam no decorrer da vida humana: o biológico, o social e o histórico. Na geração, confluem essas três formas de similitude que nos evocam o proposto por Mannheim (1993). Precisado o seu conceito de geração, Laín Entralgo (1945) caracteriza três tipos possíveis de grupo: as gerações convencionais, as acontecidas e as planejadas. Só as duas últimas são consideradas por ele gerações históricas reais e verdadeiras. A despeito de a geração ser planejada, na visão do teórico, a toda geração se impõe uma indefinição. Essa se subdivide em cinco vertentes: a indefinição geográfica, a social, a cronológica, a temática e a de convivência.

A parecença geracional, por seu turno, é formada, segundo esse historiador, pelos temas e pelo estilo da operação histórica. A geração tem um estilo coletivo no modo de viver temas previamente inventados (Laín Entralgo, 1945). No pensar do autor, há uma "alma coletiva", um "espírito geracional". Os membros de uma geração expressam através de ações pessoais uma atitude histórica compartilhada. A geração é um grupo e um evento histórico.

Pedro Laín Entralgo (1945) propõe, em termos de história espanhola, duas gerações históricas planejadas. Uma com início em 1914, tendo por guia a José Ortega y Gasset e outra em 1935, tendo por mentor a José Antonio Primo de Rivera (1903 – 1936), filho do ditador Miguel Primo de Rivera (1870 – 1930). A Geração de 27 está exatamente entre as duas datas e não poderíamos acoplá-la a nenhuma delas, se considerássemos o exposto até aqui. A primeira por questões de coetaneidade e a segunda por questões de contato pessoal e disparidade de ideias.

Julián Marías, discípulo de Ortega y Gasset, publica pela primeira vez, em 1954, *El método histórico de las generaciones* (1961). Nessa obra, o autor fazendo uma revisão de literatura labora com todos os teóricos que dispomos anteriormente. Ele considera a geração como elemento constitutivo de todo homem e postula que "[...] el mundo histórico de cada hombre es en primer término su generación, y tiene que enfrentarse con la realidad, para hacer su vida desde ella" (Marías, 1961, p. 82–83).

Quanto à questão das gerações literárias, interessa-nos, no pensamento de Julián Marías (1961), a proposta de inviabilidade das gerações específicas, quer dizer, literárias, políticas ou artísticas. Para ele, a geração só pode existir como conceito total. A essas "sociedades" abstratas, como o autor as chama, "[...] no se puede aplicar la teoría de las generaciones, a no ser como ejemplificación o simplificación didáctica, y con plena consciencia de su abstracción" (Marías, 1961, p. 98). O autor completa asseverando que "[…] el concepto mismo de 'generación literaria' es infecundo […]" (Marías, 1961, p. 124, aspas no original).

Tomando o caso da Geração de 98, o escritor analisa que o conceito foi colocado sem pretensão de rigor e sem conexão com a teoria das gerações. Aponta, como fomentadores desse título, o político e historiador Gabriel Maura Gamazo (1879–1963) e os escritores José Martínez Ruiz, chamado Azorín (1873–1967), e Pío Baroja y Nessi (1872–1956). Conforme Marías, "Ciertos tipos de afinidades existentes entre un grupo de individuos, en un lugar y un tiempo determinados. [...] un grupo de escritores con sus nombres conocidos" (Marías, 1961, p. 145) não podem constituir uma geração. Por outro lado, para Julius Petersen (1946), a literatura é cenário das lutas entre as gerações porque devido à sua proximidade com a língua – essas disputas ocorrem por meio de modalidades discursivas, ou gêneros textuais, quer dizer, discussões, manifestos, debates, etc. – acaba ficando como rastro desses acirramentos.

Julius Petersen (1878–1941) em seu afamado ensaio *Las generaciones literarias* (1946), publicado pela primeira vez em 1930, apresenta os elementos constitutivos da geração. Neste ponto, é necessário um esclarecimento de salutar gravidade e que nos parece ter provocado inúmeras confusões, Petersen não diz que os fatores elencados por ele são necessários à formação de uma geração, e sim, que esses fatores são, normalmente, acionados por diversos autores para explicar a constituição de uma geração. Ele estará de acordo com alguns e apontará problemas metodológicos em outros. No total são oito: herança familiar, tempo de nascimento, semelhança educacional, comunidade pessoal, experiências comuns, um mestre, uma linguagem geracional e o descompasso com a geração anterior.

Nós, neste estudo, decidimos não propor um novo nome para a Geração de 27. Nosso intuito é discutir a carga de significação que o termo tinha quando foi promulgado, tanto no que diz respeito à palavra geração quanto ao ano de 1927. De toda forma, um intento de renomear esse período seria bastante inócuo do ponto de vista da utilização prática; assim sendo, esse é o termo que utilizaremos, porém na intenção de que ele seja visto mais como sinônimo de grupo do que como relacionado à concepção de um ordenamento da mudança histórica.

A GERAÇÃO SOB A CONSIDERAÇÃO DOS POETAS DE 27

Os poetas da Geração de 27, costumeiramente, se dedicaram ao ensaio e à crítica literária, de modo que também entre seus escritos nos deparamos com comentários sobre o conceito de geração. Segundo Francisco Javier Díez de Revenga (1948–) (2007) e Julio Neira Jímenez (1954–2022) (2019), foi um dos membros quem deu ao grupo a alcunha de geração. O feito foi de Dámaso Alonso (1898–1990), em 1948, com o artigo "Una generación poética (1920–1936)", do qual manejamos uma versão publicada em *Poetas españoles contemporáneos*, de 1969.

Recordemos que os escritores da Geração de 27 tinham, como amostra de implementação do conceito, a Geração de 98. Ou seja, esse grupo de poetas não foi o primeiro a lançar mão da nomenclatura. Implementou-o, certamente, ainda nos alvores do conceito na historiografia hispânica, mas com algum uso já, mais ou menos, bem aceito do termo. Dado que, a partir de 1908, segundo Pedro Salinas Serrano (1891–1951) (2001), o vocábulo começou a ser utilizado para designar aquele primeiro grupo de escritores.

O texto de Dámaso Alonso (1969) não crava ainda o ano de 1927 para titular o nome completo do agrupamento; contudo, sugere-o ao recordar a viagem à Sevilla, realizada naquele ano, como um momento ápice e de reconhecimento público para o conjunto de poetas. Sobre a

geração como conceito científico para a historiografia literária, Alonso (1969) prefere abster-se, apenas indaga: "¿Se trata de una generación? ¿De un grupo? No intento definir. Hace más de un siglo que sesudos germanos están meditando sobre las diferencias, […]" (Alonso, 1969, p. 159).

Dámaso Alonso (1969) nega que o conjunto de escritores, do qual ele também faz parte, formasse apenas um grupo. Para ele, tratava-se de uma geração e o seu elemento aglutinante era a amizade, com as mesmas afirmações e antipatias estéticas, "[...] un sistema que el amor presidía, [...]" (Alonso, 1969, p. 169). No próximo capítulo, veremos que também estavam no ar as inimizades. Segundo o poeta, são condições mínimas para que haja uma geração: coetaneidade, companheirismo, intercâmbio e reação similar a excitantes externos (Alonso, 1969).

Jorge Guillén (1893–1984) (1955) enfatiza a amizade como fator coesivo do grupo. Esse poeta castelhano opõe o conceito de geração ao de escola. Essa é programática, a primeira não. A escola demanda sistematização, a geração não, é uma comunidade vital. A pesar das diferenças entre os membros, Guillén (1955) os vê unidos pelo espírito de uma época.

Sobre o título completo do grupo, Díez de Revenga (2007) propõe que, por volta do final da década de cinquenta, já estivesse completamente consagrado e atribui a Ángel Valbuena Prat (1900-1977) sua difusão, por meio da obra *Historia de la Literatura Española*, na edição de 1957. Ainda que assuma não poder precisar quem foi o primeiro a acionar o termo.

Em 1957, outro poeta do grupo, Luis Cernuda (1972), postula sua discordância, não em relação ao uso do termo *geração*, mas no que diz respeito ao ano escolhido: 1927. Para ele, "Entre los años 1920 y 1930 aparecen los libros primeros de una nueva generación poética" (Cernuda, 1972, p. 153). Sendo 1925 o meio do período entre 1920 e 1930, o poeta andaluz promulga que é acertado considerá-lo, convencionalmente, para nomear a agremiação. Cernuda (1972), contudo, sinaliza uma falta de unanimidade referente ao nome de tal geração; uma vez que, segundo ele, o único que parecem ter em comum os seus membros é a coincidência temporal.

A posição de Cernuda é devedora de sua própria integração no grupo de poetas, que foi mais tardia. Como não vivia em Madri, tendo chegado apenas em 1928, as visitas à *Residencia de estudiantes* e aos cafés não foram parte de uma rotina de convivência, como no caso de Rafael Alberti (1980), por exemplo. A proximidade de Cernuda sempre foi apenas com Vicente

Aleixandre, Manuel Altolaguirre e sua esposa, Concha Méndez e Rosa Chacel. Esses três últimos nem sempre são tomados como poetas da Geração de 27, principalmente as mulheres.

Quanto ao debate teórico em torno do conceito de geração, Pedro Salinas (1891–1951) aporta sua contribuição para o emprego do termo à geração anterior, a de 98. Segundo Salinas (2001), que escreve a primeira versão do texto em 1935, um dos elementos formadores da geração é a proximidade nos anos de nascimento. O poeta inclui entre esses elementos, também os levantados por Julius Petersen (1946).

Quanto à Geração de 27, a do próprio Pedro Salinas (2001), ele a considera uma segunda onda lírica do que propõe ser um período de lirismo radical da literatura espanhola: a primeira metade do século XX. Sendo o primeiro período por volta de 1907, com autores da chamada Geração de 98, e a terceira e última onda com início em 1935.

A última onda é iniciada por dois autores tidos como canônicos da Geração de 27: Vicente Aleixandre (1898–1984) e Luis Cernuda. Essa última fase, "[...] sin romper con la primera del todo, está ya distanciada de ella, y derivando en parte de la segunda, tiene fisionomía muy distinta" (Salinas, 2001, p. 41). A segunda onda, que inclui a maioria dos escritores canônicos de 1927, de acordo com Salinas (2001), tem início por volta de 1925 e o auge ao redor de 1928. Quanto ao ano de 1925, estariam de acordo ele e Cernuda (1972), ainda que Salinas não veja o poeta sevilhano fazendo parte da mesma fase poética que ele. Cernuda (1972), por seu lado, inclui a si próprio e a Salinas no mesmo grupo; mas, atribui-lhe o cultivo do que chama uma poesia burguesa, muito diferente da sua.

Guillermo de Torre (1900-1971) (1968), escritor *ultraísta*, cunhado de Jorge Luis Borges e autor não canônico da Geração de 27, também enxerga três grupos de poetas convergindo entre 1920 e 1935, com características de geração. O que esse poeta considera como geração são conjuntos de escritores que reúnem alguns dos oito elementos elencados por Petersen (1946). Contudo, reconhece que a amálgama coesiva só esteve presente no que se costumou chamar Geração de 1927.

Em outra ocasião, Torre (1968) titula a Geração de 27 como Geração *Posultraísta* e aponta a antologia de Gerardo Diego, de 1932, como responsável por esquivar o lugar dos escritores *ultraístas* na literatura espanhola contemporânea e, também, de negar-lhes o protagonismo como modificador da sensibilidade que depois seria ampliada pelo Grupo de 27. Efetivamente, os manuais de literatura e a crítica literária em geral costumam separar os

escritores e poetas, declaradamente *ultraístas* e *creacionistas*, do grupo de poetas da Geração de 27. Gerardo Diego é uma exceção, uma vez que escreveu compêndios inteiros filiados a esses movimentos, mas sempre é interpretado como um poeta da Geração de 27.

Outro autor não-canônico da Geração de 27, também associado às concepções *ultraístas* e *creacionistas* da arte, deixa sua contribuição acerca da temática geracional em uma das mais circuladas obras sobre a literatura espanhola da primeira metade do século XX: *Literatura española contemporánea 1898-1950* (2001), de Juan Chabás (1900-1954), com primeira edição em 1952. Esse autor, assim como Salinas (2001), escreve a respeito das gerações na literatura a partir da Geração de 98. Apesar de considerar as mudanças espirituais como ancoradas em um ritmo biológico, Juan Chabás (2001) defende que a humanidade, ao se realizar, é que cria as gerações. Cada geração, para ele, é um estilo, uma atividade vital, um modo de sentir o seu fazer e o seu tempo, uma retórica e um conjunto de temas.

Para afirmar que uma geração existe como realidade histórica, Chabás (2001) adota os preceitos de Petersen (1946) e Pinder (1946). Ele enfatiza a data de nascimento próxima, como modo de estar suscetível aos mesmos acontecimentos com mais ou menos a mesma idade; a coincidência de elementos formativos e educacionais; um condutor, nem que seja de outra geração ou ideológico; a linguagem geracional e a paralisação da geração anterior.

No capítulo *Una generación perdida entre dos guerras*, Juan Chabás (2001) inicia com uma indagação "¿Surge en España una verdadera generación literaria durante las décadas que transcurren entre las dos guerras mundiales de nuestro siglo?" (Chabás, 2001, p. 405). O autor calcula que antes de 1925 aparecem e desaparecem pequenos grupos de escritores vinculados a diferentes correntes estéticas; porém, entre 1925 e 1928 começa a se formar um grupo com perfis geracionais. Ele adota o ano de 1927 como ponto de partida do novo conjunto de artistas, para tal considera as homenagens a Luis de Góngora (1561-1627), a viagem de alguns membros do grupo a Sevilha e o lançamento de *La gaceta literaria*. De acordo com esse autor, a Geração de 27 é interrompida pela guerra e o exílio da maioria de seus membros.

Quanto a Gerardo Diego, sua maior contribuição à historiografia literária da Geração de 27 foi a organização de duas antologias literárias da poesia produzida nas primeiras décadas do século XX, os volumes foram publicados em 1932 e 1934. José Maria Pozuelo Yvancos (2009) entende as antologias como um esforço sintetizador e pedagógico. Elas acabam servindo à instrução assim como à canonização, porque respondem à pergunta do que ensinar em meio à

diversidade de manifestações espirituais do homem no tempo. A antologia "[...] selecciona de entre todo lo escrito aquello que merece destacarse, preservarse y enseñarse" (Pozuelo Yvancos, 2009, p. 86). Por esse, e também por outros motivos, os autores recolhidos na antologia são, em sua maioria, os que, efetivamente, consagraram-se como nomes não só da poesia, mas da literatura espanhola do período. Diego inaugura uma nova tradição, a antologia, em suas duas edições, é um referente de êxito institucional e editorial (Pozuelo Yvancos, 2009).

A antologia de Diego propõe uma continuidade entre o Modernismo e a Geração de 27. Para ele, desde Rubén Darío se dá a renovação poética que caracteriza o século XX (2007). Essa consideração é a mesma de Ortega y Gasset, para ele Darío recupera a saúde estética do material poético, como "[...] domesticador de palabras, conductor de los corceles rítmicos. Sus versos han sido una escuela de forja poética. Ha llenado diez años de nuestra historia literaria" (Ortega y Gasset, 1966a, p. 571). A delimitação de Diego é excluir da coletânea o que ainda tivesse a aura do século anterior, o XIX. Para Pozuelo Yvancos (2009), essa obra não é uma antologia da Geração de 27, mas uma localização do grupo em um contexto maior de produção poética, estabelecendo uma ligação com os já grandes nomes de início do século.

A questão mais relevante da antologia é que ela mesma revela, assim também assenta Pozuelo Yvancos (2009), a pluralidade de concepções de poesia em palavras e em ação, porque Diego dispõe, antes da seleção de poemas de cada autor, uma poética, na maioria das vezes, escrita pelo poetas; mas, em algumas ocasiões, escrita pelo próprio Gerardo Diego. De modo que, segundo o estudioso, se a intenção fosse referenciar a uniformidade daqueles poetas como grupo, a antologia seria, sob esse ponto de vista, um fracasso. Além disso, para ele, não é possível, pelas poéticas, separar os mais velhos dos mais novos; nem identificar uma atitude moderna diferente da que começava a surgir no final do século XIX.

O que podemos depreender, da avaliação de Pozuelo Yvancos (2009), é um descompasso entre o que o poeta diz de sua poesia e a sua própria realização poética. Entretanto, essa distância não é uma novidade nem uma especificidade dos poetas e escritores espanhóis de início do século passado. É o espaço que se abre entre o que se quer fazer ou o que se deseja fazer e o que, efetivamente, se realiza. O estudioso sublinha que

> [...] autores tenidos por más tradicionales y menos vanguardistas exhiben una poética mucho más moderna que los que más se entregaron a la vanguardia en su creación. Y algunos de los jóvenes traducen tópicos tradicionales veteados de un neorromanticismo ya obsoleto (Pozuelo Yvancos, 2009, p. 91).

Por outro lado, Diego se revela consciente de muitas dessas questões desde o início, sabe que não é imparcial e reconhece o caráter de recorte do seu trabalho (Diego, 2007). A colaboração dos poetas nem sempre se deu de bom grado, há desistências e, no capítulo seguinte, veremos a posição de Cernuda quanto a um envio solicitado por Diego. Nos dois anos decorridos entre 1932 e 1934, há notáveis mudanças entre as edições. Os poetas mais afamados e conectados ao Modernismo permanecem, com exceção de Juan Ramón Jiménez, que solicita a retirada de seus poemas, e o acréscimo Rubén Darío. A quantidade de poetas jovens, por sua vez, cresce consideravelmente, incluindo dois nomes femininos. Ainda que, entre eles, Emílio Prados tenha aparecido, nas edições do volume, contra a sua vontade.

Não obstante, a primeira edição parece ter feito o trabalho completo. Os nomes que nela apareceram são os que ficariam mais vinculados, posteriormente, à Geração de 27. São eles: José Moreno Villa, Pedro Salinas, Jorge Guillén, Dámaso Alonso, Gerardo Diego, García Lorca, Rafael Alberti, Fernando Villalón, Emilio Prados, Luis Cernuda, Manuel Altolaguirre, Vicente Aleixandre e Juan Larrea. Na segunda edição, colaboram com Diego, na seleção de nomes e trabalho editorial, Dámaso Alonso, Jorge Guillén e Pedro Salinas (Macciuci, 2019). No intento de que as acusações, feitas a Diego, de seleção demasiado pessoal sejam rebatidas.

Antes de finalizarmos, gostaríamos de sublinhar a utilização dos pressupostos de Julius Petersen (1946) por todos os autores do Grupo de 27 que expomos neste tópico. Desta maneira, podemos perceber a extensão e fama que alcançaram os oito pressupostos do escritor alemão. Entretanto, é imperioso enfatizar que não todos os elementos elencados por Petersen (1946) são aprovados por ele, como fatores formadores de gerações, conforme sublinhado no tópico anterior. O escritor compreende que a herança familiar, a data de nascimento, os elementos educativos, a comunidade pessoal e as experiências externas comuns podem apresentar, em alguns casos, entraves para a formação de uma geração. Petersen (1946) considera elementos indispensáveis apenas os três últimos copilados: o guia geracional, a linguagem geracional e o descompasso com a geração anterior.

O guia geracional, sempre negado pelos membros da Geração de 27, pode ser um organizador de idade muito próxima aos demais membros do grupo ou um mentor mais velho que provoca atração e brinda uma conexão entre diferentes gerações. A linguagem geracional é o fator mais elemental para formar uma geração, principalmente no caso da poesia e da filosofia. Para Petersen, “La nueva generación se encuentra por vez primera en su lenguaje.”

(Petersen, 1946, p. 183). A linguagem da geração não é diretamente o seu estilo artístico, mas o seu uso linguístico geral e a significação que as palavras adquirem dentro dela.

Por fim, o descompasso com a geração anterior. Para a juventude, "[...] la experiencia de una supuesta o efectiva incomprensión por parte de los viejos constituye uno de los factores más importantes en la formación de una generación." (petersen, 1946, p. 188). No caso dos poetas de 27, não há claramente um descompasso com a geração anterior; surgem desentendimentos com Antonio Machado ou Juan Ramón Jiménez por questões estéticas, às vezes; mas esses nomes também representavam para a maioria dos jovens poetas exemplos de maestria literária. Talvez, apenas um desejo de superar o Modernismo e a tradição inaugurada por Rubén Dario estivesse em algum poeta mais afeito às vanguardas.

Eva María Moreno Lago (2020) concebe que os próprios membros da titulada Geração de 27, foram os primeiros em escrever sobre ela e assentar os parâmetros de sua definição para a posteridade. Também sendo professores, trabalharam na formação daqueles que seriam os seus críticos, comentadores, biógrafos. Quer dizer, foram capazes de infundir a partir do âmbito acadêmico a canonização da "[...] historiografía literaria que ellos mismos han vivido y de la que han sido partícipes para perpetuarla y asegurar sus transcendencia" (Moreno Lago, 2020, p. 35). Essa circunstância, segundo a supracitada autora, leva a uma parcialidade científica e a uma falta de rigor filológico, uma vez que os escritores estão escrevendo em primeira pessoa ou tratando de colegas e amigos próximos. Mesmo a crítica, quando começa a escrever sobre a literatura de antes da guerra civil espanhola, parte desses mesmos textos.

No próximo item, no intuito de conjugar os escritos dos próprios escritores do período com os da crítica, tanto do século XX como XXI, intentamos abordar as questões elucidadas neste tópico sob a perspectiva dos críticos literários. Com a observação de que a palavra do autor, sobre sua obra, tem um peso difícil de esquivar mesmo para o crítico mais desafetado.

A GERAÇÃO SOB O OLHAR DA CRÍTICA LITERÁRIA

A indefinição atinente às gerações históricas (Laín Entralgo, 1945) parece ser a maior questão crítica no que diz respeito à Geração de 27. Essas indefinições atingem o aspecto cronológico e o geográfico, os componentes, as técnicas, as matérias, os estilos, as relações entre os membros, as linguagens artísticas, etc.

Assim sendo, o que chamamos de Geração de 27 com uma lista de dez poetas canônicos é uma convenção historiográfica fortalecida pelos manuais de literatura, pelo ensino e pela

própria crítica literária. Como convenção, ela pode ser contraposta ou endossada, e é o que veremos a seguir, com uma pequena amostra – sem pretensão esgotadora e sem um preceito metodológico rígido, uma vez que, como dissemos, a intenção é amostral – das considerações levantadas pela crítica sobre o uso do termo *geração* e sobre as demais questões atinentes ao grupo.

Na popular coleção *Historia y crítica de la literatura española* (1984), Victor García de la Concha (1934-), responsável pelo sétimo volume intitulado *Época contemporánea (1914–1939)*, revela que foram publicações estrangeiras as primeiras em apresentar o que hoje denominamos Geração de 27. O internacionalismo dos movimentos de vanguarda, certamente, favoreceu que assim o fosse. García de la Concha (1984) avaliza o artigo, de 1948, de Dámaso Alonso (1969), que vimos acima, como um dos fomentadores do uso do termo *geração* para o grupo de poetas, também ressalta a função da publicação, de 1932, de Gerardo Diego, *Antología de la poesía española (1915–1931)*, para a definição dos poetas membros do grupo. É pertinente ressaltar que, embora Gerardo Diego seja o responsável pela publicação, a escolha dos autores foi feita em conjunto com outros componentes da chamada geração.

Victor García de la Concha (1984), apesar de revelar a denúncia do título Geração de 27 "[...] como creación crítica autopropagandística de un grupo de amigos, [...]" (García de la Concha, 1984, p. 248), ressalta que "[...] indudablemente, los años 1918 o 1920 a 1935 o 1936 encuadran una unidad dialéctica del proceso literario" (García de la Concha, 1984, p. 248).

Na obra *Poetas del 27. La generación y su entorno. Antología comentada* (2007), com primeira edição em 1998, García de la Concha assevera que entre 1945 e 1955 teve lugar, em terras espanholas, o auge da aplicação e discussão do método historiográfico das gerações, com ênfase no artigo de Julius Petersen (1946). Para o estudioso espanhol, quase todos os críticos literários concordam com a necessidade de relativizar o alcance da aplicação do vocábulo *geração* aos poetas da primeira metade do século XX.

José Luis Cano (1911-1999), em *La poesía de la generación del 27* (1970), põe-se às voltas com o nome mais conveniente ao grupo: se Geração de 25, 27 ou 28, se Geração Guillén-Lorca, se Geração dos anos 20 ou da ditadura. O autor se resolve pela titulação de Geração da amizade. Insistindo, segundo García de la Concha (1984), no valor funcional básico da amizade. Convém ressaltar que, atualmente, também a ligação de amizade entre esses poetas tem sido

retorquida, colocando em relevo algumas declaradas desavenças entre os membros (Neira Jiménez, 2018).

Cano (1970) não discute o uso do termo *geração*, apenas de seu qualificativo, e sugere a vigência da Geração da amizade de 1920 a 1935. A partir de 1936, Cano (1970) promulga o começo de uma nova geração poética centrada na influência de Pablo Neruda (1904–1973) e no desgarre da poesia pura. É a guinada ao social e à poesia política que outros críticos vão detectar ainda dentro da geração de 27.

Com relação ao qualificativo de 1927, Andrew Peter Debicki (1934-2005), em *Estudios sobre poesía española contemporánea. La generación de 1924–1925* (1968), postula a sua discordância, propondo, como intuímos pelo título de sua obra, o biênio 24-25 para nome completo do grupo de poetas. Sua opção por essa data se justifica, entre outros motivos, pelo arrefecimento do movimento *ultraísta*. Por volta de 1927, a geração já é, na visão desse autor, um grupo dominante.

Sublinhamos que Debicki (1968), mediante sua proposta historiográfica, aparta o *Ultraísmo* da Geração de 24-25. Esse é também um ponto discutível na delimitação das tendências estéticas dos primeiros anos do século XX, na Espanha. Há autores com publicações declaradamente *ultraístas* na Geração de 27, como é o caso do próprio Gerardo Diego e escritores que, por sua filiação *ultraísta*, não são elencados como pertencentes ao grupo, por exemplo: Guillermo de Torre, a pesar de sua convivência e proximidade com o grupo (Alberti,1980).

Quanto à aplicabilidade do método geracional, Andrew Debicki entende que "Tal método no puede ser, desde luego, un instrumento de valoración de la obra literaria; pero sí puede servir para ordenar hechos, para relacionar autores y obras entre sí y fijarlos con respecto a su época" (Debicki, 1968, p. 39). O autor elenca, ainda, as vantagens da metodologia: esclarecer o mundo comum que os membros do grupo compartilhavam e ressaltar a atitude particular dos componentes em relação a épocas anteriores ou posteriores.

Para o autor polonês, a coetaneidade e suficientes elementos em comum, que ele não precisa quais seriam, são suficientes para estabelecermos a existência de uma geração. No seu pensar, são mais importantes as datas sociais e intelectuais que as datas biológicas, de modo que adquirem relevância as datas de criação poética e de publicação de livros.

No que se refere à unidade da Geração de 27, ou 24-25, o autor estabelece que tem destaque a ideia da importância universal da poesia, do poético como ideal vital e da interpretação final da poesia como mistério que transcende a lógica e a vida prosaica. “Estos rasgos comunes de sus poéticas ya los definen como grupo que representa una comunidad de ideas en cuanto a su poesía, y por lo tanto importa estudiar en conjunto” (Debicki, 1968, p. 42).

Segundo Debicki (1968), o término da Geração de 1924-1925 se dá entre 1954 ou 1955. Tendo duas fases estéticas distintas com duração de 15 anos, cada uma. O teórico também se empenha em enfatizar supostas caraterísticas geracionais que não se dão no grupo de poetas ao que nos dedicamos. O texto de referência é mais uma vez o de Julius Petersen (1946) e o elemento focalizado é a ausência de um guia evidente. O que, para Debicki (1968), constitui uma mostra de que se trata de um núcleo de poetas originais unidos por motivos profundos, e não de um grupo unido por causa de um chefe ou de outras motivações pessoais.

Gonzalo Torrente Ballester (1910-1999) (1949), em *Literatura española contemporánea* (1898–1936), organiza as quatro primeiras décadas do século XX em gerações literárias: a primeira de 1898, a segunda de 1914 e a terceira a de 1927, os netos de 98. Embora coloque geração e grupo como sinônimos, o autor apela a uma unidade superior. Essa unidade pode ser depreendida do temário comum proposto pela Geração de 98. O critério coesionador adotado é o de afinidades e diferenças de ordem estética.

A Geração de 27, por exemplo, é identificada, pelo autor galego, como contra os princípios estéticos da Geração de 98, especificamente contra o Modernismo. Essa é caracterizada como uma geração mais de pensadores e ensaístas, com decanto pelos temas intelectuais. A Geração de 1927, por seu lado, é, maiormente, de poetas líricos; fracassando na produção de formas narrativas e dramáticas (Torrente Ballester, 1949).

O supracitado autor contempla que a atividade de uma geração literária se mede pelas revistas que produz, destacando o êxito da Geração de 27, nesse aspecto. Efetivamente, durante os anos 20, pelo menos uma dezena de revistas é lançada por artistas considerados membros do grupo. Elas “[...] establecen un vínculo más entre los integrantes, les ayuda a crecer como escritores y contribuyen a convertir la generación en grupo dominante” (Moreno Lago, 2020, p. 34).

É imperioso ressaltar que a tipificação do grupo de escritores de 27, como fundamentalmente de poetas líricos, exclui os autores que cultivavam outros tipos de texto

literário e contribui para condenar ao esquecimento mesmo as obras dos dez poetas canônicos que não se encaixem nesse critério. A fama que alcançou a Geração de 27 chega a obnubilar os que não são catalogados como partícipes dela. Desse modo, parte do trabalho da crítica, como especificamos a seguir, na contemporaneidade, é retorquir a restrita demarcação grupo.

Ainda outro dilema ronda o Grupo de 27: a sua identificação ou não com as vanguardas europeias. Expliquemos melhor: a indagação gira em torno de estipular se esse conjunto de artistas pode ser chamado de vanguarda espanhola, como correspondente aos grupos atuantes em outros países do continente. Ramón Buckley (1941-) e John Crispin (1936-2014) (1973), em *Los vanguardistas españoles 1925– 1935,* optam, como vemos pelo título, pela ideia de vanguarda espanhola, precisamente no mesmo período que corresponde a atuação da Geração de 27.

De acordo com o nosso pensar, deve haver alguma vinculação entre as vanguardas e a Geração de 27, como uma fase ou etapa. Mesmo que os movimentos *ultraísta* e *creacionista* sejam anteriores às primeiras publicações de poetas como Cernuda ou Alberti, quase todos os poetas considerados membros do grupo passam, por exemplo, pelo Surrealismo. Talvez as primeiras vanguardas estejam mais distantes, mas a separação entre a Geração de 27 e a vanguarda, de modo total, não nos parece idônea.

Passando à crítica literária de final do século XX e à do século XXI, José Carlos Mainer Baqué (1944-) (1982) resume o problema da utilização da teoria geracional, na historiografia literária, em duas principais limitações. A primeira gira em torno da definição de uma data agrupadora para a geração, ou se considera a data de nascimento ou alguma experiência histórica como aglutinante. Quer dizer, ou damos preferência ao elemento biológico ou ao social e histórico. A segunda se refere aos limites da homogeneidade intrageracional, ou seja, quantas características comuns são necessárias para definir o pertencimento a uma geração.

Entretanto, Mainer (1982) também sinaliza alguma utilidade para o método geracional. Para ele, a potencialidade está na possibilidade de indicar a entrada, na historia, de grupos com alguma coerência que dão testemunho do mundo comum que os rodeia. Por meio da geração, é identificável um grupo social ao que corresponde certa temática e também uma cosmovisão específica. Não obstante, o autor ressalta o perigo de pretensões classificatórias que convertem gerações em compartimentos estanques.

No nosso pensar, os críticos, em regra, não se aventuram a um descarte direto do método geracional, contentam-se em indicar as dificuldades e inconsistências. A despeito do peso da tradição, que é um entrave para qualquer pesquisador, também está o cuidado em não descartar o que pode ser aproveitável da metodologia. Há, ainda, o fato objetivo de que, pelo menos em nossas sociedades modernas e pós-modernas, os seres humanos tendem a se agrupar com os de idade semelhante e com eles empreender movimentos culturais e intelectuais. Evidentemente, é a nossa forma de organizar a vida que produz esse contato, a mesma idade obrigatória para início da escolarização, a mesma idade para a maioridade, a mesma para a aposentadoria, etc.

No que concernente à Geração de 27, postulamos que nos anos vinte, na Espanha, há uma agrupação de artistas com alguns objetivos comuns, com relativa proximidade pessoal e com atuação social e histórica relevante. O grupo, certamente, pode ser ampliado para além dos dez poetas canônicos, para além dos poetas líricos, para além do fenômeno literário. A pesquisa documental oferece amplos caminhos para tal e, se o anseio for compreender o ambiente de produção artística de antes da guerra civil espanhola, é assaz necessário que seja empreendida.

Eva María Moreno Lago (2020) explica que o fascínio pelo grupo de autores de 27 se deve à excitação de, finda a ditadura franquista, reconstruir o mundo que havia antes dela em termos culturais e artísticos. Incluindo, por exemplo, a possibilidade de retorno dos artistas exilados. Para a autora, "En la transición democrática (1975-1978) la Generación del 27 representa la oposición al Régimen y, tanto críticos como investigadores, empiezan a realizar estudios sobre ella, [...]" (Moreno Lago, 2020, p. 37).

Atualmente, os estudos sobre a Geração de 27 dedicam pouco espaço à discussão do conceito geracional como modelo historiográfico. Muitos dos trabalhos acadêmicos das últimas décadas versam, conforme nossa percepção, sobre a ampliação dos componentes do grupo, com especial ênfase para as autoras. Não há nenhuma mulher entre os dez autores canônicos, embora houvesse escritoras atuantes no mesmo círculo social e cultural dos poetas homens e, mesmo a edição de 1934 da antologia organizada por Gerardo Diego, incluiu-as como correção pela ausência na primeira edição, de 1932.

A reivindicação da literatura escrita por mulheres, nesse período, ganhou destaque com o documentário, lançado em 2015, *Las sin sombrero. Sin ellas la historia no está completa*, dirigido por Tània Balló, Manuel Jiménez Núñez e Serrana Torres. Um livro de mesmo título, escrito por Tània Balló, também foi publicado em 2016. Desde então, o mote *las sinsombrero*

ficou consagrado para fazer referência às artistas de 27. Não apenas escritoras, mas pintoras, atrizes, escultoras, etc.

Anteriormente, em 2010, Pepa Merlo havia publicado, circunscrevendo-se ao âmbito literário, *Peces en la tierra: antología de mujeres poetas en torno a la generación del 27*. Livro que se tornou referência para o estudo das poetisas espanholas das primeiras décadas do século XX (Moreno Lago, 2020).

A crítica literária se esforça por esclarecer como a configuração historiográfica da Geração de 27 foi construída, em que pilares se assentou, para que haja possibilidades de uma nova caracterização. Como esse objetivo têm especial relevância a publicação *El veintisiete en tela de juicio* de Andrew A. Anderson, professor emérito de língua espanhola da Universidade da Virgínia, lançada em 2005. Quem opta, em uma perspectiva mais internacionalizante, pela ideia de uma vanguarda espanhola integrada nas demais vanguardas europeias, salientando ainda o Modernismo como um dos definidores da literatura espanhola de fim do século XIX e princípio do XX.

Na obra supracitada, o autor em exaustiva pesquisa bibliográfica enumera quase 200 poetas no período de atividade da denominada Geração de 27. Em 2011, o jornalista e professor Manuel Bernal Romero (1962-) publica *La invención de la Generación del 27. La verdadera historia del nacimiento del grupo literario de 1927*. Um livro de intenção divulgativa e menos rigoroso em termos acadêmicos que o de Andrew A. Anderson; porém, tencionando, de igual modo, alquebrar os conclamados definidores que promoveram a canonização do grupo de dez poetas: a viagem a Sevilha para celebração do tricentenário de Góngora, a própria adesão à celebração da obra do poeta cordobês, a suposta amizade e companhia entre os membros, etc.

Nesse reclamo de ampliação da Geração de 27, advoga-se também pela inclusão de outras linguagens artísticas em uma concepção de movimento cultural amplo dotado de uma atitude diante da vida e da arte. Javier García-Luengo Manchado (2009) salienta como fomentadores dessa reivindicação o congresso, realizado na Universidade de Málaga, El Universo Creador del 27: literatura, pintura, música y cine e a exposição Generación del 27: artistas de preguerra, que teve lugar em Granada, no Centro Cultural La General, ambos em 1997. Além de um catálogo e exposição promovidos pelo Ministério da Cultura, em 1986, intitulado *La música en la Generación del 27*.

Nas últimas décadas do século XX, concebendo a Geração de 27 dentro de um movimento estético e cultural abrangente, o historiador José María Jover Zamora (1920-2006) e o crítico literário José Carlos Mainer Baqué[2] (1944-) propuseram a classificação de *Edad de plata*, incluindo as primeiras três décadas de produção artística espanhola do passado século. A nomenclatura guarda evidente relação com o *Siglo de oro* das artes espanholas.

A autora Helena Pagán Marín (2024), em publicação recente no momento de escrita deste trabalho, sugere, como alternativa ao termo e ao conceito de geração, a concepção de comunidades epistêmicas. É preciso clarificar que a pesquisadora não toma, diretamente para análise, a literatura de início do século passado, mas a do final do século XX e a do século vigente. Apesar da diferença, o estudo demonstra a vigência da conceituação geracional nas letras espanholas.

A ideia de comunidade epistêmica é tomada, segundo Pagán Marín (2024), da filósofa britânica Miranda Fricker (1966-), por meio da interpretação feita pelo filósofo espanhol Fernando Broncano Rodríguez (1954-). Preconiza-se a horizontalidade e interdependência de vozes orais ou escritas, sem datas fixas de delimitação e com apreço pela liberdade formal, que prescinde das noções de estilo. Os componentes afetivos são basilares nessa conformação; ainda que não sejam os únicos, pois os éticos e epistêmicos também ganham relevância no afã de perscrutar pela palavra, no caso da literatura, os temas capitais da humanidade.

A Idade da prata, como estrato da história cultural, resolve efetivamente os entraves da divisão em gerações, porque prescinde dela como paradigma, assim como a perspectiva das comunidades epistêmicas. Consideramos lícito e necessário que a historiografia literária seja revisitada no afã de aproximá-la das demandas de nosso tempo. Se as novas terminologias, sejam elas quais forem, serão pragmáticas; só o tempo pode revelar. O hábito linguístico costuma ter uma força e uma vigência que ultrapassam o âmbito acadêmico.

Quanto ao uso do termo *Geração de 27*, como elucidamos previamente, optamos por mantê-lo neste estudo. Consideramos que novas denominações, somente por ineditismo, não são relevantes para a compreensão do fenômeno. A nossa contribuição consiste em clarificar e

[2] JOVER ZAMORA, José María (Org.). La edad de plata de la cultura española (1898-1936). Identidad, pensamiento y vida, hispanidad. *In:* MENÉNDEZ PIDAL, Ramón. *Historia de España.* Madri: Espasa-Calpe, 1989. Vol 39.
MAINER, José Carlos. *La Edad de Plata (1902-1939*): ensayo de interpretación de un proceso cultural. Barcelona: Penguin, 2025.

fazer compreender os pressupostos teóricos vigentes por trás desse mote. Apesar de não renunciarmos a sua utilização, enfatizamos que o tomamos com o significado apenas de agrupamento, esvaziado das pretensões da teoria anteriormente dilucidada. Por outro lado, se tivéssemos que fazer uma escolha, a que nos parece mais adequada é a de *edad de plata*, pois a sua extensão ampla, desde o início do século até o fim da guerra civil em 1939 (Mainer, 2025), inclui as diversas tendências literárias que marcam o início do século XX, na Espanha, sem se circunscrever apenas à poesia lírica.

O engano em relação à organização geracional, para nós, consiste em lhe atribuir uma organicidade ou realidade vital que não possui, a não ser que se acolha a geração carnal, a fundamentação biologista e se lide com as consequências. Assim não sendo, esse método é tão convencional, como a disposição por estilo ou por séculos. Por consequência, retomamos o pensamento de Laín Entralgo (1945) de que os métodos historiográficos não podem ser deduzidos nem da natureza e nem da própria história, só podem ser convencionais e arbitrários.

Do ponto de vista da convencionalidade e da arbitrariedade, a ideia das gerações históricas na literatura ou em qualquer outro campo, apresenta dificuldades idiossincráticas, que não são necessariamente maiores ou menores que as de outros métodos historiográficos. Assim sendo, permanentemente nos compete encontrar modos de lidar com a questão da mudança e da continuidade nos fenômenos intelectuais e artísticos do passado, do presente e para o futuro.

ALGUNS APONTAMENTOS SOBRE A ESTÉTICA DA GERAÇÃO DE 27

Nos parágrafos anteriores, ainda que concentrados na questão historiográfica, alguns teóricos, como A. Debicki (1968), ao defender a coesão do grupo, mencionam singularidades do fazer poético da Geração de 27. Neste tópico, fazemos uma incursão geral nesse aspecto. Sendo o cosmopolitismo um dos definidores da Modernidade, procuramos explicitar o âmbito artístico da Geração de 27 em termos mais amplos, como poderia ser o europeu ou o ocidental. Porém, a partir de obras que houvessem incluído, em sua construção, a literatura espanhola, como são *Estructura de la lírica moderna* de Hugo Friedrich (1904-1978) (1959) e *Los hijos del limo* de Octavio Irineo Paz Lozano (1914-1998) (1974). Ainda que acrescentemos, também, autores e críticos espanhóis, incluindo os próprios poetas de 27.

O final de século XIX e o início do XX são tomados por uma sucessão de *ismos* no terreno cultural e artístico que não permitem, para o investigador, uma unificação desatenta. Essa profusão de movimentos se justifica em não almejar uma produção para a eternidade

(Friedrich, 1959). A mudança também tem valor em si; deseja-se o novo, que quando deixa de sê-lo, precisa ser outra vez vivificado. Para Guillermo de Torre (1973), o denominador comum de todos esses movimentos é precisamente o que chamamos de vanguarda.

Octavio Paz também sublinha que "[...] la modernidad está condenada a la pluralidad: la antigua tradición era siempre la misma, la moderna es siempre distinta" (Paz, 1974, p. 13). Para ele, a Modernidade é uma autodestruição criadora; não obstante, reconhece um princípio comum nos românticos franceses e alemães, nos simbolistas franceses e nos movimentos artísticos das primeiras décadas do século XX: a comunhão entre arte e vida. Paz promulga que

> Los futuristas, los dadaístas, los ultraístas, los surrealistas, todos sabían que su negación del romanticismo era un acto romántico que se inscribía en la tradición inaugurada por el romanticismo: la tradición que se niega a sí misma para continuarse, la tradición de ruptura (Paz, 1974, p. 100).

Friedrich (1959) nos recorda ainda que não há transformações cindidoras; ainda que possam parecê-lo na superfície, há apenas variantes e matizes em meio a uma unidade de estrutura. Usam-se meios distintos para alcançar objetivos comuns. O pensador alemão concebe duas fases na poesia moderna: lírica formalmente livre e alógica e lírica intelectual de formas rigorosas, esses dois movimentos são bem percebidos na obra de Gerardo Diego que também divide a sua obra poética em duas manifestações: poesia de criação ou poesia relativa, de expressão (Díez de Revenga, 2017). No capítulo cinco, ainda que os poemas estejam organizados por temáticas mitológicas, os textos da primeira fase, de acordo com Friedrich (1959), ou da poesia de criação, nome dado pelo próprio Diego, são evidentes.

Na poesia de Cernuda, entretanto, essa divisão se dá de outro modo, dentro do período que analisamos. No poeta andaluz, o encadeamento entre as partes, propostas por Friedrich (1959), é diferente. A sua poesia que tende à alogicidade, a mais ligada ao Surrealismo, por exemplo, também tende a ser formalmente mais tradicional. O momento que o teórico chama de lírica intelectual é o que, em Cernuda, coaduna-se com a ausência de rima e o verso livre. Não obstante, no dizer de Friedrich, nessas fases, a contradição é apenas aparente, não há posições antitéticas. "Se trata de la polaridad general de la poesía moderna, de la tensión que existe en casi todos los líricos entre fuerzas cerebrales y fuerzas arcaicas" (Friedrich, 1959, p. 226)

Hugo Friedrich (1959), apesar de fazer um estudo da poesia europeia como um todo, entre a última metade do século XIX e a primeira do século XX, enfatiza o valor da poesia espanhola. Para ele, "La obra de Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez, García Lorca, Rafael

Alberti, Gerardo Diego, Vicente Aleixandre y otros es quizás el tesoro más valioso de la lírica europea contemporánea" (Friedrich, 1959, p. 228). Ainda de acordo com ele, a literatura barroca espanhola é um dos precedentes irrefutáveis da lírica moderna, em especial a figura de Luis de Góngora, que ele aproxima a Stéphane Mallarmé (1842-1898). Para o teórico alemão, Góngora estava convencido de que mais bela é a poesia quanto mais se afasta da normalidade do mundo. O poeta barroco era um amante da beleza pura e inútil; um criador de imagens irreais com o valor de mitos (Friedrich, 1959).

Com Friedrich (1959), coincide o poeta Federico García Lorca, na sua conferência *La imagen poética de don Luis de Góngora*, de 1927, com publicação na *Revista de Occidente*, em 1932. Lorca (2002) promulga que Góngora não é um poeta obscuro, mas um admirador da beleza objetiva, livre de expressões momentâneas de sentimentos; por isso, sua metáfora é limpa de realidades imediatas e impermanentes. A arte, segundo Ortega y Gasset (1963), contemplando o desenvolvimento artístico das primeiras décadas do século, evolui para uma crescente liberação de tudo que não seja estético. Esse mesmo movimento era observado por García Lorca (2002), na poesia gongorina. A sua aclamação pelos jovens poetas, devotos da imagem, dá-se por sua atitude estética; por encontrarem, no cânone nacional, um poeta cheio de detratores, que pensava o fundamento da poesia como eles: criação.

A metáfora, para Lorca, une mundos antagônicos pela imaginação do poeta. O método de Góngora para achar imagens inaugurais, para construir seu mundo aparte, segundo García Lorca (2002), é pelo estudo dos mitos e pela cultura clássica. As palavras usadas pelo poeta cordovês são simples, o âmbito mitológico criado por ele é que não. A dificuldade do texto gongorino, segundo Lorca (2002), está em não saber mitologia. Mesmo a sintaxe utilizada, para ele, é apenas uma questão de montagem, trata-se de encontrar os termos e reescrevê-los na ordem regular. No caso da poesia moderna, sobre a sintaxe, não podemos pretender lançar a mão da mesma estratégia. Além de desmontar a ordem, surgem as supressões, as alterações de sentido nos conectores, etc.

Nessa poesia, conforme Friedrich (1959), inaugura-se uma magia da linguagem, com menos atenção ao conteúdo designado e a busca de uma força ou vibração anterior ou além do significado, por isso Barthes (2003), vai tratá-la de antilinguagem. O poeta se concentra na própria palavra, na intenção de captar sua interioridade e seguir os conteúdos procedentes dela. A sonoridade, por seu lado, na poesia moderna, não quer realçar o significado do conteúdo do poema por meio das propriedades acústicas, ela é tomada como sugestiva. Os versos soam, mas

não dizem. Essa distância que o poeta toma da linguagem referencial sempre caracterizou o texto literário. Contudo, a sua ampliação na Modernidade leva a uma arte que não pode ser compreendida facilmente pelo público e que, por isso, não pode ser popular (Ortega y Gasset, 2017). De acordo com o pensar de Hugo Friedrich (1959), deixa de fazer sentido que a literatura seja expressão de uma sociedade.

Octavio Paz (1974), por seu turno, assevera que a poesia pensada como magia implica um distanciamento da arte concebida apenas como representação e contemplação. Impõe-se uma estética ativa que cria mundos e anseia por alguma independência deles em relação à vida comum e trivial, na qual irremediavelmente temos que existir. Essa estética ativa demandará um público com capacidades além da contemplação e também artistas que façam mais que receber inspiração para trabalhar uma linguagem ou material, no intuito de plasmar o real. A grande contradição, segundo Friedrich (1959), é que o leitor moderno não tem a disponibilidade de atenção e concentração que essa poesia demanda. O texto requer para si toda a atenção do leitor; porém, não tem garantias a oferecer. O poeta não pode revelar nada ao que lê, só compartilhar com ele o mistério. Esse que é, para Zambrano (2003), o âmbito no qual se afunda a poesia do século XX, uma vez que nada para ela se constitui como problema, mas como enigma.

É preciso lembrar, por outro lado, que a relevância da metáfora para o texto poético, e também o seu emprego, não constituem em si uma novidade ou característica própria da literatura moderna. Há séculos os poetas lançam mão das construções metafóricas em seus poemas. Não obstante, os poetas modernos adicionam à metáfora algumas caracterizações atípicas; não vistas, em extensão, anteriormente, salvo exceções, como Luis de Góngora. Por exemplo, a metáfora moderna esconde o fundamento analógico, que impera nas metáforas mais cotidianas; os elementos coesionadores dos termos ou conceitos tardam em ser encontrados ou, realmente, não são localizados. O leitor fica preso no intrincamento e sedução da imagem construída.

A analogia, entretanto, para Paz (1974), é a verdadeira religião da poesia moderna. Ela institui a crença na correspondência entre todos os seres. A analogia, conforme o autor latino-americano, sobreviveu ao paganismo e sobreviverá ao cristianismo e ao cientificismo. A poesia é uma das manifestações da analogia, assim como as metáforas, as metonímias e as próprias rimas. “La analogía concibe al mundo como ritmo: todo se corresponde porque todo ritma y rima” (Paz, 1974, p. 66). A analogia faz o mundo habitável, ao propor semelhanças, reduz o

acidentado e o inesperado da vida. Entretanto, mesmo dedicada às correspondências, pressupõe, inevitavelmente, as diferenças para que a partir delas possa tecer pontes. Na analogia, a alteridade se faz unidade e a diferença momentaneamente se converte em identidade (Paz, 1974).

Essa correspondência total do mundo, entretanto, como fundamento profundo da poesia moderna, revela-se em inesperadas associações, como dissemos acima. Às vezes, ancoradas na sonoridade e não no significado socializado da palavra; às vezes, saindo de vivências particulares do poeta, que são indecifráveis para o leitor. Por esse motivo, Friedrich (1959), embora chegue à mesma conclusão que Paz (1974), de que a metáfora moderna é total e, por isso, é identidade, não consegue assentar que essas metáforas sejam fundadas na analogia.

Para Friedrich (1959), a metáfora moderna não é uma figura de comparação ou de aproximação do distinto. Ela cria uma identidade absoluta, faz uma equiparação do que é objetivamente diferente até chegar à fusão total desrealizante. Conforme o autor, a metáfora clássica está fundada na analogia entre objeto e imagem. A moderna destrói a analogia e não se preocupa em evidenciar relações mútuas. Nessa circunstância, quanto maior a distância entre o objeto e a imagem mais interessante é o desejo de propor uma aproximação incoerente, de fazer um salto, uma fusão anômala.

Não obstante, para Ortega y Gasset (1963), essa transformação da analogia em identidade é que é a metáfora poética. O filósofo entende que a beleza da metáfora começa quando a sua porção de analogia verdadeira termina. Se não se descobre uma identidade, não pode existir uma metáfora poética. O mundo poético deve ser como o do homem primitivo, cheios de porosidades e penetrabilidades. “Tal exageración de identidad, más allá de su límite verídico, es lo que la da un valor poético” (Ortega y Gasset, 1963, p. 393) a uma metáfora. O que devemos pontuar é que Ortega escreve como homem imerso nesse funcionamento da nova arte do século XX. Hugo Friedrich, entretanto, atua como um leitor posterior, que se coloca diante desses mundos criados tentando achar uma forma de trilhá-los; ele atua, ainda, como crítico que sente, imperiosamente, a necessidade de compreender o processo que leva ao surgimento dessa poética.

O procedimento metafórico globalizador favorece o nascimento de uma imagem primeva, enquanto diminui o valor de realidade do objeto. Às vezes, o objeto que se quer

comparar não se cita ou aparece apenas, posteriormente, favorecendo o que Friedrich (1959) denomina de metáfora absoluta. De acordo com o seu pensar,

> El estilo simbólico moderno que lo convierte todo en signo de otra cosa, sin situar esta otra cosa en ningún encadenamiento de ideas coherentes, tiene que trabajar necesariamente con símbolos autárquicos, que permanecen sustraídos a cualquier comprensión limitada, especialmente a aquella que pudiera relacionarse con una simbología tradicional (Friedrich, 1959, p.188).

A metáfora total ou absoluta, na qual não conseguimos vislumbrar a analogia original, recorda-nos o funcionamento da metáfora no mito, segundo a proposição de Frye, para quem o mundo das imagens míticas é o mundo da metáfora total, "[...] no qual tudo é potencialmente idêntico a tudo o mais, como se tudo estivesse dentro de um único corpo infinito" (Frye, 2014, p. 263). Cremos que, por essa mesma razão, García Lorca (2002) enxerga nas construções metafóricas de Góngora, mitos. Roland Barthes (2003), por sua vez, propõe que o mito procura uma ultra significação, através da ampliação do sistema primeiro da língua. Desse modo, consideramos que a metáfora, nele, trabalhe para essa ultra significação. De acordo com o referido linguista, o mito quer passar de sistema semiológico a fatual, ou seja, quer ser tomado como fato sobre o mundo.

Por seu lado, a poesia, principalmente a moderna e a contemporânea, busca a infra significação; um estado primitivo da linguagem, no qual se alcança o sentido das coisas e não das palavras. Portanto, quando ela se serve da metáfora também o faz, conjeturamos, para que a ajude na construção disso que Barthes (2003) denominou de antilinguagem. Mas o desejo de suprimir a linguagem é feito a partir de um aprofundamento na própria linguagem. A crítica de si e a contradição são definidores da modernidade (Paz, 1974; Friedrich, 1959). Neste contexto, em que a metáfora da poesia moderna é tomada como mito, Barthes explica, a seguir, como se dá o processo.

> [...] a desordem aparente dos signos, em face da poética de uma desordem essencial, é capturada pelo mito e transformada em um significante vazio, que vai servir para *significar* a poesia. Isto explica o caráter *improvável* da poesia moderna: recusando energicamente o mito, a poesia se entrega a ele de mãos e pés atados. A *regra* da poesia clássica se constituía, pelo contrário, num mito consentido, cujo caráter claramente arbitrário formava uma certa perfeição, [...] (Barthes, 2003, p. 226, grifos no original).

Concluindo os postulados de Barthes (2003), aventamos que a diferença entre as imagens poéticas que se passam por mitos e os mitos não concerne ao processo construtivo com a língua, que pensamos ser o mesmo. A diferença está na teleologia, no para quê. O mito tem uma finalidade, a poesia moderna tem outra. De igual modo, a metáfora, na poesia antiga ou

medieval, que ser desvendada, constitui uma espécie de enigma. Descobri-lo é um desafio cognitivo prazeroso para o leitor, que também busca comentadores capazes de validar sua desencriptação. O leitor da Modernidade, de acordo com Hugo Friedrich (1959), pode apenas intuir soluções sem chegar a um desfecho final. Também Cernuda (1978a) manifesta que o valor de um verso, na nova poesia, pode estar em sua capacidade de sugerir mais de um significado.

Seguindo com Luis Cernuda (1974), em uma de suas incursões para explanar a estética de seu próprio período, como fizeram tantos poetas da Modernidade, ele compreende que a literatura das duas primeiras décadas do século XX apresenta como traço definidor o profundo cultivo da metáfora. Alguns dos movimentos artísticos do período "[...] llegan a pretender que un poema es eso y nada más: varias metáforas yuxtapuestas, con disposición tipográfica reminiscente de la musical [...] y supresión de puntos, comas y demás signos ortográficos" (Cernuda, 1974, p. 156).

Friedrich (1959) aumenta essas características materiais descritas por Cernuda, acima. Ele enxerga: renúncia à ordem gramatical, objetiva e lógica; supressão de palavras conectoras; mudança de função das preposições; uso de cores irreais; falta de concordância entre título e poema; renúncia ao vínculo regulamentar entre causa e efeito; emprego simbólico de objetos inorgânicos; transposição da presença à ausência, buscando um espaço para o nada; subordinação do todo aos detalhes e do autêntico ao acidental; predomínio do estilo sobre os temas; combinação da simplicidade da sintaxe com o hermetismo dos conteúdos, presença de imagens e conceitos que não procedem dos anteriores; justaposição de fragmentos, etc.

Algumas dessas tendências podem ser vislumbradas, assim como a construção metafórica totalizante, em "Emigrante", de Gerardo Diego, publicada em *Manual de espumas* (2017 [1924]). A seguir, leiamo-lo:

El viento vuelve siempre
aunque cada vez traiga un color diferente

Y los niños del lugar
danzan alrededor de las nuevas cometas [4]

Canta cometa canta

con las alas abiertas
y lánzate a volar
pero nunca te olvides de tus trenzas

Las cometas pasaron
pero sus sombras quedan colgadas de las puertas
y el rastro que dejaron
fertiliza las huertas

Por los surcos del mar
ni una sola semilla deja de brotar
Chafadas por los vientos y los barcos
las espumas reflorecen todos los años

Pero yo amo más bien
los montes que conducen sobre sus lomos ágiles
las estrellas expulsadas del harem

Pastor marino
que sin riendas ni bridas
guías las olas a su destino
No me dejes sentado en el camino

El viento vuelve siempre
Las cometas también
Gotas de sangre de sus trenzas llueven
Y yo monto en el tren
(Diego, 2017, p. 201-202)

Diego retoma nesses versos o incessante movimento das coisas e dos seres do mundo. Emigrante é o que sai de seu lugar de origem, o que parte para outros caminhos, como o vento da primeira estrofe, as ondas do mar, as pipas. O vento e sua volta são textualizados no retorno do som de *V* e da vogal *E*, no interior do primeiro verso, e da efetiva repetição desse verso no corpo do texto, na penúltima estrofe. O poeta apreende o leitor ao abrir o poema com uma frase taxativa, acentuada pelo advérbio *siempre*. Para conseguir igualar essa força na continuidade da oração, que é uma concessão, ele concentra uma sequência de sílabas fortes no meio do

verso, 3-5-6-7-9: “aunque *ca*da *vez trai*ga *un* co*lor* diferente//” (Diego, 2017, p. 201, grifos nossos). A estrofe soa como um provérbio de sabedoria, que promulga a volta do mesmo, mas não igual.

O poeta inaugura um tom festivo, como de uma cantiga popular, nos versos de cinco a sete, deslocados da margem esquerda. O verso “Canta cometa canta/” (Diego, 2017, p. 201) reproduz tipograficamente, com um eixo e duas palavras iguais de cada lado, o formato da pipa “con las alas abiertas/” (Diego, 2017, p. 201). Os versos curtos e melodiosos, com sons e palavras que se repetem, são interrompidos pelo oitavo verso, de onze sílabas em vez de sete. A ascensão da pipa diminui pela recordação do peso de suas tranças, que a colocam sempre em direção à terra, por mais que suba.

A obra de Gerardo Diego, principalmente a *ultraísta* e *creacionista*, cria um paralelo entre o verso e o pássaro, que em “Emigrante” vemos transformados em pipas. Os versos-pipas se vão, emigram; mas deixam algo de si em um ponto central de cada casa, a porta, limite entre o interno e o externo. Essa sombra ou rastro que deixam, ainda têm o poder de fortalecer as plantações, para fazer despontar nova vida.

Na penúltima estrofe, aparece o “Pastor marino/” (Diego, 2017, p. 201). As ondas são suas ovelhas - brancas as duas - conduzidas “[...] sin riendas ni bridas/” (Diego, 2017, p. 201). Os versos menores dessa estrofe em comparação com as outras, as rimas totais em *-ino* e o vocativo do verso vinte produzem uma alteração de ritmo notável. Ele se faz mais pungente e exaltado até que atinge o tom de súplica em “No me dejes sentado en el camino//” (Diego, 2017, p. 202). O termo *pastor* também possui uma irredutível conotação cristã, principalmente se considerarmos o verso vinte e três, acima, no qual o sujeito poético insiste para não ser deixado no caminho. Cristo é o pastor que não deixa nenhuma ovelha para trás.

Para José Bernardo Pérez (1988), falecido professor de literatura hispânica na Rice University do Texas, “Emigrante” trata da criação poética em estado de bipolaridade, dividida entre a parte essencial da mesma - o ritmo, o impulso criador, etc - e a sua parte viva e sensível. “El vuelo poético, por consiguiente, ha de llevar trenzas, la parte sensible o humana, para no perderse en las alturas entre lucubraciones metafísicas;” (Bernardo Pérez, 1988, p. 182). O pastor marinho, para ele, é o vento, organizador do material poético, livre de amarras métricas, conduzido apenas pelo ritmo. A preferência pelo monte que carrega as estrelas é, por sua vez,

uma inclinação para o cósmico, na busca pelo absoluto, que o autor considera o clímax do poema.

A última estrofe, com o retorno do vento, iguala-o às pipas, havendo também, se consideramos as outras estrofes, uma semelhança com as ondas do mar. Os três são elementos de incessante movimento e mudança, volúveis, imparáveis, às vezes, incontroláveis. A diferença é que a pipa não é uma força da natureza, como o mar e o vento. A pipa é um artefato feito pelas mãos humanas, que como os barcos, depende da força impulsionadora do vento. Assemelha-se também à poesia, conforme sugere Bernardo Pérez (1988), em seu misto de controle e descontrole, no voo em direção aos céus, ainda que uma parte de si a mantenha em direção à terra, a rabiola, que no poema dieguiano, são tranças.

As gotas de sangue, que pingam das tranças das pipas, é a imagem que desloca o leitor. O verso de onze sílabas, contrapõe-se ritmicamente ao verso anteriores e ao posterior, que são de sete sílabas. Diego insere uma materialidade terrena e biológica no brinquedo feito para subir aos céus. O sangue e a chuva são capazes de dar a vida e de sustentá-la. As gotas de sangue, como chuva, fertilizam a terra. A poesia de tranças vivas, amalgamada com a figura da pipa, permite a vida. E o sujeito poético, que sobe no trem, que emigra, certamente, voltará; como as pipas e o vento. Emigrar, voluntariamente ou não, é abraçar outro mundo, saber viver e dizer de outro modo, é a total entrega à alteridade, ao inusual, uma experiência constante com o estranhamento. Cremos que seja essa a reinvindicação de Diego para o voo da poesia.

A aparência mitológica do texto poético é evidente, pelo uso que faz das metáforas, como sugerimos. A poesia moderna também está impregnada de impulso inaugural, como o mito. Ortega dizia que "[...] el rasgo distintivo de la alta poesía consiste en vivir de sí misma, no haber menester de tierra en que apoyarse, constituir ella un íntegro universo. Sólo así es plenamente creación, *póiesis*" (Ortega y Gasset, 1963, p. 124, grifos no original). Gerardo Diego constrói um cosmos com regras próprias, no qual o vento, o mar e as pipas podem ser uma única coisa e onde essas mesmas pipas podem ter corpos sangrantes. Porque o homem moderno quer ser criador, aponta Zambrano (1996). A fantasia é soberana, criadora do que não existe, e só pode fazê-lo por meio da linguagem, que é capaz de fazer nascer o inexistente.

Retornando a Friedrich, em *Estructura de la lírica moderna* (1959), segundo ele, a maior altura da lírica depois da Antiguidade é a Modernidade. Contudo, falta-lhe uma autêntica transcendência: os deuses. A nós, nas páginas seguintes, compete nos debruçarmos sobre a presença desses mesmos deuses, permitida pela permanência das narrativas míticas; porém,

arranjados em outra conformação, em um mundo sem fundamento organizador, em plena crise dos fundamentos racionalistas (Zambrano, 2003) e ainda sem substitutos para eles. De qualquer forma, essa poética, como no texto de Diego, acima, possui uma aparência de transcendência. Ela sugere um mundo que nos faz tentar descobrir o que há por trás, o que o rege.

É desse modo que Hugo Friedrich (1959) não compreende que a literatura da modernidade seja intranscendente. Segundo ele, há uma transcendência sem objeto, um ideal vácuo. O homem moderno não é capaz de sistematizar sua transcendência. Não é intranscendente, mas representa o fracasso do desejo de transcendência. Nele permanece o desejo de encontrar um lugar para a liberdade espiritual e restituir o mistério do mundo em meio ao triunfo da técnica e do cientificismo, esse posicionamento será muito pronunciado, em Cernuda, por exemplo. Por outro lado, a Modernidade continua recorrendo a formas de pensamento com as quais rompeu (Friedrich, 1959). A dupla orientação pode ser constatada ao nos determos na relação com a herança cristã, movimentos de acolhimento ou total destituição estão presentes, na Geração de 27, esta dicotomia se revela, precisamente nos poetas que selecionamos para estudo.

Contudo, a tendente rejeição à tradição cristã não resulta em afastamento de outras cosmovisões ou mitologias. “La lírica moderna es rica en composiciones llenas de resonancia universal, poética, mítica y arcaica” (Friedrich, 1959, p. 251). O exótico e o forâneo exercem imensa atração sobre o escritor moderno, incluindo outras literaturas e idiomas. O retorno ao mítico e ao arcaico é, segundo Paz (1974), um reclame do tempo original, anterior à história, o retorno ao paraíso perdido. Apenas a Modernidade, como época histórica, está apta fazê-lo, pois é a única capaz de negar a si mesma. “La poesía moderna afirma que es la voz de un principio anterior a la historia, la revelación de una palabra original de fundación” (Paz, 1974, p. 43).

Octavio Paz compreende que a moderna morte de Deus provoca um despertar da fabulação mítica, na qual “Cada poeta inventa su propia mitología y cada una de esas mitologías es una mezcla de creencias dispares, mitos desenterrados y obsesiones personales” (Paz, 1974, não paginado); resultando em um cristianismo sem Deus e em um paganismo cristão. Quando o escritor moderno retoma a tradição, as referências e recriações são fragmentos de um passado em ruinas, são restos de símbolo de algo sobrenatural. Desse modo, misturam-se restos históricos com elementos característicos da época moderna. Há uma renúncia à qualificação. O indigno e o absurdo são tão importantes quanto o mundo dos heróis (Friedrich, 1959).

Na caracterização da poesia da modernidade, a angústia também é estância fundamental, resultante da asfixia do humano em meio à magnificência da técnica e da ciência (Zambrano, 2003). Hugo Friedrich (1959) relembra que até o século XVIII há um apreço pela alegria e uma falta de simpatia pela dor. Na Modernidade, a dor e a angústia ganham espaço ainda que não tenham um objeto concreto. A angústia moderna é difusa. E, além disso, permite-se unir à ironia, a grande invenção romântica (Paz, 1974). Essa conjunção de angústia e ironia surge, consoante Octavio Paz (1974), com a ruptura religiosa, com a morte de Deus, que se constrói, verdadeiramente, como um mito. Para o literato mexicano, a ironia tem origem na religiosidade romântica, que é irreligiosa; e a angústia, na irreligiosidade romântica que é religiosa.

A ironia é um recurso para a consciência irremediável da morte, uma vez finda a possibilidade da eternidade cristã (Paz, 1974). Mesmo ironia e analogia sendo irreconciliáveis, ambas são um recurso contra a finitude, de acordo com Paz (1974). "La tragicomedia modernista está hecha del diálogo entre el cuerpo y la muerte, la analogía y la ironía" (Paz, 1974, não paginado). O autor latino-americano concebe ainda que a ironia é o reverso da palavra, uma não comunicação, porque a coisa passa a ser o seu contrário. Resultando também em uma desvalorização do objeto, em uma quebra do princípio de identidade. Paz (1974) vislumbra ainda a metaironia, aquela que é dirigida à própria concepção de arte e ao fazer artístico. A Modernidade e crítica de si mesma são inseparáveis.

A ironia que se inicia com os românticos e, na vanguarda, se expande em humor (Paz, 1974). De acordo com Friedrich (1959), a importância que o humor adquire na lírica moderna se deve a sua capacidade de desfigurar a realidade e juntar, inverossivelmente, uma série de elementos. Em 1928, Ramón Gómez de la Serna (1888-1963), escritor de relevância inquestionável na literatura espanhola de princípios do século XX, escreve um dos textos capitais sobre o humor na arte, "Gravedad e importancia del humorismo" (1974). Gerado Diego foi um incorporador das ideias de Gómez de la Serna, principalmente, em sua poesia dos anos vinte. Cernuda, por outro lado, é um poeta da angústia, com algumas nuances de ironia, ainda que esse aspecto não seja prevalecente na sua poesia, dentro do recorte adotado nesta investigação.

Para Gómez de la Serna, "La actitud más cierta ante la efimeridad de la vida es el humor. Es el deber racional más indispensable, [...]" (Gómez de la Serna, 1974, p. 269). O humor, segundo o literato espanhol, apresenta o paradoxo das coisas e confunde os elementos do mundo, suas certezas e preconceitos. Ainda que não pretenda ensinar nem persuadir, porque

crê que tudo é um pouco inútil. O humor não é excitação desenfreada do riso, é uma atitude diante da vida. A que nos permite não enlouquecer e que permite ao artista não crer na solução de problemas que são insolúveis. “En el humorista se mezclan el excéntrico, el payaso y el hombre triste, que los contempla a los dos” (Gómez de la Serna, 1974, p. 275). O artista humorista, consoante o supracitado autor, trabalha para não permitir que nem o cômico nem o amargo tenham predominância em sua obra.

O humor, a ironia e a angustia apontam para a desconfiança com a interpretação científica do mundo, levando ao predomínio da fantasia criadora, que trata de deduzir do conhecido o desconhecido, que almeja escapar da trivialidade da vida e do progresso buscando refúgio no tenebroso, no anormal, no abjeto. Opera-se um sacrifício do real (Friedrich, 1959). O texto se faz hermético e não pode ser compreendido pelo conteúdo de suas expressões. Há de se evitar pensar o que essa poesia quer dizer, nem o poeta o sabe. O poema, assim como o mito, não significa, ele é (Friedrich, 1959; Sousa, 1995).

Para Friedrich (1959), a lírica moderna se torna despersonalizada, a partir de uma neutralização do indivíduo, e nisso se diferencia dos pressupostos românticos. Separa-se o sujeito poético do eu empírico, fazendo com que seja impossível compreender a lírica moderna como expressão biográfica. O eu do texto poético moderno é artificial e pode se disfarçar como quiser. Há uma exclusão da pessoa privada e da humanidade normal (Friedrich, 1959). Trata-se de uma

> Interioridad neutral en lugar de sentimientos, fantasía en lugar de realidad, mundo fragmentario en lugar de mundo unitario, fusión de lo heterogéneo, caos, fascinación por medio de la oscuridad y de la magia del lenguaje, pero también un operar frío análogo al regulado por la matemática, que convierte lo cotidiano en extraño: [...] (Friedrich, 1959, p. 37)

Mas, como foi dito em todo este tópico, a modernidade é feita de procederes contraditórios, ainda encontraremos um último romântico: Luis Cernuda. Na introdução, especificamos que a obra de Cernuda possui incontornáveis nuances biográficas, e reafirmamos esse egoísmo poético cernudiano. A sua poesia concerne, em primeiro lugar, a ele próprio. Em um poema como “Emigrante”, de Gerardo Diego, efetivamente, aparece, no último verso, um sujeito poético que parece estar impenetrável a todo percurso anterior do texto, que simplesmente declara: “Y yo monto e el tren” (Diego, 2017, p. 2002). Em Cernuda, há uma grande implicação do eu. Abaixo, observemos um de seus poemas, o “V”, de *Primeras poesías* (1974 [1927]).

Ninguna nube inútil
Ni la fuga de un pájaro,
Estremece tu ardiente
Resplandor azulado.

Así sobre la tierra
Cantas y ríes, cielo,
Como un impetuoso
Y sagrado aleteo.

Desbordando en el aire
Tantas luces altivas,
Aclaras felizmente
Nuestra nada divina.

Y el acorde total
Da al universo calma:
Árboles a la orilla
Soñolienta del agua.

Sobre la tierra estoy;
Déjame estar. Sonrío
A todo el orbe; extraño
No le soy porque vivo.
(Cernuda, 1974, p. 43).

A partir desse poema de Cernuda, podemos pensar também a questão da forma na lírica moderna, que é, segundo Friedrich (1959), o seu próprio ancoramento, um dos poucos. Nessa poesia, de acordo com o teórico, convivem a liberdade e apreço pela forma. Liberdade, porque uma ameaça violenta à liberdade, gera uma tendência à liberdade também violenta (Friedrich, 1959). Os conteúdos angustiantes, por sua vez, contrastam com a limpeza e a serenidade da forma, que está separada deles. Octavio Paz (1974) pensa o formalismo moderno como reação ao humanismo e ao naturalismo da tradição greco-romana; contudo, essa é a referência de mundo ideal para Cernuda. Talvez, por isso, ele adote, a partir dos anos trinta, o verso livre e a ausência de rima e não retorne mais a essa poesia primeira de sua obra. A ênfase formal justifica-se também, para Friedrich (1959), na pretensão de que ela ultrapasse os personalismos.

Além de ser capaz de estimular reações a partir da extensão do verso ou da distribuição das rimas, como sempre fez.

CAPÍTULO 3 - GERARDO DIEGO E LUIS CERNUDA: VIDA, AMIZADE E OBRA

Longe de qualquer biografismo, este capítulo pretende oferecer ao público brasileiro um traçado das pessoas concretas por trás das obras que estudamos. Apesar de informações como essas serem facilmente encontradas em *sites*, pensamos ser necessário que fontes confiáveis ofereçam esses dados, uma vez que no caso de um artigo ou tese, o pesquisador procura contrastar os dados entre a página *web* e os livros, ou entre vários livros, ou entre vários sites.

Como tese sobre literatura, também tentamos fazer esse resumo vital com especial atenção para os aspectos que concernem ao desenvolvimento de Gerardo Diego e Luis Cernuda como poetas, as suas leituras e preferências, e as suas relações com o entorno artístico da época. Na perspectiva, de que esses tais fatos e nuances não explicam os seus poemas, mas ajudam a compreendê-los. Ainda que creiamos que quem aparece no texto é um sujeito poético que não corresponde diretamente ao ser humano *x* ou *y*, é evidente que há um relacionamento entre o poema e seu autor material.

Consideramos que o mais importante desse capítulo é dar uma noção, ainda que bastante sintética, de cada obra incluída no recorte temporal adotado. Posto que, no capítulo seguinte, os textos poéticos analisados estão organizados por tema mitológico tratado, e não por obra. Sabendo de que obra é cada poema, e, em linhas gerais, como é cada obra, é possível ter uma compreensão aproximada do todo e das tendências nas relações com o mito em cada publicação.

LUIS CERNUDA

Luis Cernuda Bidón, filho de um portorriquenho e de uma mãe sevilhana de família francesa, nasce em 21 de setembro de 1902, na capital andaluza. Cernuda estava inserido em uma extensa família de tios, tias, primos e primas, apesar de ter apenas duas irmãs: Ana e Amparo. Segundo José María Capote Benot em *El período sevillano de Luis Cernuda* (1971), livro basilar para estas linhas, “Todo hace pensar en un ambiente burgués de familia andaluza de principios de siglo. Su padre mantenía una fuerte disciplina en todo, y pronto ese ambiente austero y rígido resultaría insoportable para el muchacho.” (Capote Benot, 1971, p. 16).

Toda formação inicial de Cernuda se dá em sua cidade natal, Sevilha, em instituições católicas de educação. O primeiro contato com a poesia, segundo o próprio poeta (1978a), dá-se por ocasião do translado dos restos mortais de Gustavo Adolfo Bécquer de Madri a Sevilha. Duas primas emprestam, para as irmãs de Cernuda, os três volumes da obra becqueriana, que o

jovem Luis com oito ou nove anos, já muito dado à leitura, não resiste a folhear e ler (Cernuda, 1978a). "Bécquer sería siempre fundamental para Cernuda, ya en su primer libro se halla su influencia, y más aún en *Donde habite el olvido*" (Capote Benot, 1971, p. 19).

Assim como observaremos em Gerardo Diego, na história acadêmica de Cernuda, há um professor de literatura, ou de retórica ou de preceptiva literária, como era nomeada a disciplina antes, que o aproxima da escrita e da leitura poética. No caso de Cernuda, o padre Antonio López foi quem sugeriu a composição de uma décima (Capote Benot, 1971), mais ou menos em 1916 (Cernuda, 1978a). As décimas são decisivas em *Perfil del Aire*, o primeiro compêndio de poesias cernudiano. O poeta vai intercalando décimas a cada outra forma que adota.

Capote Benot (1971) descreve Luis Cernuda como um adolescente tímido e recatado, em conflito com a moral cristã. Igualmente, Cernuda (1978a) reconhece um desabrochar tardio para vida, uma inocência infantil prolongada. A vida universitária do poeta se inicia em 1919, na Universidade de Sevilha, onde conhece Pedro Salinas, que se tornaria um impulsionador de sua veia poética. A formação superior de Cernuda é em direito, apesar de nunca ter exercido profissionalmente. Ele obtém o diploma em 1925, quando já havia publicado alguns poemas esparsos e os poemas de *Perfil del aire* já estavam escritos. A indecisão profissional faz parte de seu período pós-formatura. A decisão de ser poeta ainda não estava de todo assentada, ainda que participasse de reuniões sob a regência de Salinas e se dedicasse à leitura (Harris; Maristany, 1974).

Pedro Salinas lhe apresentou os autores espanhóis de 98 e lhe infundiu a necessidade de conhecer a poesia francesa: Mallarmé, Rimbaud, Baudelaire, Lautréamont, Reverdy, Gide, etc. Também mediou para que conhecesse Juan Ramón Jiménez. Antes de ir a Madri pela primeira vez e de lá residir, Salinas foi o seu orientador pelos rumos que a literatura e a arte iam tomando. Nas palavras de Cernuda sobre Salinas: "No sabría decir cuánto debo a Salinas, a sus indicaciones, a su estímulo primero; apenas hubiera podido yo, en cuanto poeta, sin su ayuda, haber encontrado mi camino" (Cernuda, 1978a, p. 29).

Em 1927, Cernuda publica seu primeiro livro e faz uma participação indireta nas celebrações do tricentenário de Góngora em Sevilha, como público e tendo alguns poemas seus recitados. Essa também é a ocasião em que conhece Federico García Lorca (Harris; Maristany, 1974). Anteriormente, em 1925, nove poemas seus haviam saído no número trinta da *Revista de Occidente*, dezembro de 1925 (Capote Benot, 1971). O ano seguinte é o que reservava

grandes transformações para o jovem Cernuda: a morte da mãe e o abandono da cidade natal, o pai havia falecido em 1920.

"Así comienza una vida inestable, peregrina, de continua tensión, una vida de 'poeta maldito', el único poeta maldito que quizá tenga España" (Capote Benot, 1971, p. 37, aspas no original). Tanto Capote Benot (1971) como Derek Haris e Luis Maristany (1974), relembram o flerte de Cernuda com o dandismo ao chegar a Madri. Entretanto, a sua vida de mudanças e viagens logo começaria, os próximos meses serão em Toulouse, como leitor de espanhol na universidade, por intermédio de Salinas. Durante esse período, com viagem a Paris, o conhecimento sobre a literatura e a língua francesas são aprofundados. Os idiomas despertavam grande interesse em Cernuda, que traduziu para o espanhol, do francês, do inglês e do alemão.

A viagem a Paris, entre os anos 20 e 30, era um desejo irremediável para poetas, pintores, artistas em geral. Outros membros da Geração de 27, por diferentes meios, também a farão. Gerardo Diego, como confirmaremos a seguir, fará a sua, mas em vez do encontro com os surrealistas, como no caso de Cernuda; o seu será com o grupo de cubistas, que tinha uma considerável participação de espanhóis. Em Madri, onde Cernuda passou a residir, a proximidade maior do poeta foi com Vicente Aleixandre e, posteriormente, com Manuel Altolaguirre, diretor da revista *Litoral*, e sua esposa, Concha Méndez, que saídos de Málaga também se alojaram na capital. No exílio, os três também se encontrariam em terras mexicanas (Harris; Maristany, 1974).

Cernuda (1978a) aponta um crescente interesse pela poesia alemã e inglesa, passado o início dos anos 30; principalmente, por Höelderlin. O estudo desta tese se encerra quando o Luis Cernuda maduro começa a aparecer. De modo que não nos aprofundamos tanto na ligação entre Cernuda e o poeta alemão. Sobre ele, diz Cernuda que "[...] la hondura y hermosura poética del mismo parecían levantarme hacia lo más alto que pueda ofrecernos la poesía. Así aprendía [...] una técnica nueva de la expresión poética" (Cernuda, 1978a, p. 42).

Em 1936, um banquete pela primeira edição de *La realidad y el deseo*, publicado pela editora *Cruz y Raya*, foi uma das últimas congregações dos jovens poetas que mais tarde ficariam conhecidos como Geração de 27. Anteriormente, Cernuda havia tido dificuldades para conseguir publicar seus versos, pede a mediação, inclusive, de Gerardo Diego. Até que Pepe Bergamín aceitasse o projeto que reunia em um só volume toda sua produção (Cernuda, 1978a). Em 1932 e 1934, colabora com Gerardo Diego enviando seus versos para construção das duas antologias publicadas pelo poeta santanderino (Naval López, 1999).

O discurso celebratório, pelo lançamento de *La realidad y el deseo*, foi conduzido por Federico García Lorca, que louvava as qualidades poéticas de Cernuda e seria publicado alguns dias depois no periódico *El sol* (García Montero, 2002). Cernuda fica na Espanha, no conturbado ambiente da guerra civil, até 1938. Vai à Serra de Guadarrama como voluntário das milícias populares e colabora em algumas revistas de tom revolucionário como *Hora de España* e *El mono azul* de Rafael Alberti e sua esposa María Teresa León. Em 1938, oferece na Inglaterra um ciclo de conferências com a ajuda do amigo Stanley Richardson, que vivia em Barcelona. Tenta retornar à Espanha, mas a situação política e institucional o impede. Então, passa uns dias em Paris, já sem esperança de retorno, até que esse mesmo amigo lhe consegue um trabalho na Cranleigh School de Surrey, sudeste da Inglaterra (Harris; Maristany, 1974).

Começaria a peregrinação de Luis Cernuda pelo mundo anglo-saxão. Ele nunca mais retornaria à Espanha. Embora essa frase tenha um peso irremediável, Cernuda não tinha uma relação amistosa com o solo pátrio. Em suas memórias, assevera: "España me aparecía como país decrépito y en descomposición; todo en él me mortificaba e irritaba" (Cernuda, 1978a, p. 38). No Reino Unido, Cernuda trabalhou na Universidade de Glascow, Escócia, a partir de 1939; e na Universidade de Cambridge, a partir de 1943. Esses foram anos frutíferos em palestras, colaborações e composições. Em 1940, José Bergamín publicou a segunda edição de *La realidad y el deseo*, no México (Harris; Maristany, 1974).

Os anos de vida e trabalho na Inglaterra e na Escócia proporcionaram a Cernuda mais tempo de leitura de autores clássicos ingleses e de meditação sobre o poetizar anglo-saxão, em oposição ao latino, ao ornato espanhol e ao francês. Em *Historial de un libro* (1978a), ele dedica algumas linhas sobre o assunto, que transcrevemos a seguir:

> Pronto hallé e 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 em aquellos epigramas admirables de la antología griega (Cernuda, 1978a, p. 47).

Dessa antologia grega que fala Cernuda, comprada em Paris em 1936 (Cernuda, 1978a) passamos ao tema de interesse dessa tese. Apesar de acusar pouca leitura de fontes diretas da literatura clássica, por pouco domínio do grego e do latim, Cernuda foi um amante de Teócrito, de Vírgílio, de Heráclito e dos filósofos pré-socráticos (Cernuda, 1978a). A Grécia lhe infundia uma imensa atração como tempo e lugar de glória do gênero humano. Ele recorda, ainda quando criança, a reação de entusiasmo pela leitura de um compêndio de mitologia greco-latina com a descrição e poderes dos antropomórficos deuses. Relata-nos: "De pronto, mi religión, mis

creencias, entonces bien arraigadas y, como es natural, sin asomo de duda racional, me parecieron tristes, si no es, como diría hoy, tratando de interpretar mi reacción infantil, deprimentes" (Cernuda, 1978a, p. 58).

A partir de 1945, Cernuda, saído de Cambridge, passa a lecionar no Instituo Espanhol de Londres, vivendo em companhia do também espanhol e pintor Gregorio Prieto, artista do entorno dos poetas de 27. Em 1947, Concha de Albornoz, sua eterna amiga e poetisa, providencia-lhe um posto de trabalho em Mount Holyoke, Massachussetts, como professor de literatura espanhola. Entre o final dos anos 40 e início dos 50, Cernuda continuou trabalhando e morando nos Estados Unidos, enquanto passava as férias de verão no México. Em 1951, retornando das terras mexicanas, passa por Cuba e conhece José Lezama Lima (Harris; Maristany, 1974).

Em 1952, Cernuda, movido por amor, sendo o homem pouco prudente que sempre afirmou ter sido, decide abandonar os Estados Unidos, e ir viver no México na casa de Manuel Altolaguirre e Concha Méndez (Cernuda, 1978a). De 1954 a 1960, trabalhará como professor na Universidade Autónoma do México. Em 1958, publica a terceira edição de *La realidad y el deseo* e, no ano seguinte, morre Manuel Altolaguirre. Cernuda se ocupa da reunião e organização da obra literária do amigo.

A partir de 1960, Cernuda retorna aos Estados Unidos para cursos e palestras, vai à Universidade da California, em Los Angeles, onde também trabalha como professor visitante, e ao Stage College e ao Poetry Center, em San Francisco. No final de 1962, Derek Harris e Maristany (1974) afirmam que a revista literária *La caña gris*, de Valencia, dedica um número a Cernuda, que reaviva a sua obra nas terras espanholas e desperta o interesse dos poetas iniciantes da época. Cernuda entende que o seu público, na Espanha, demorou a se formar e que a sua saída do país, em 1938, dificultou ainda mais a concretização desse grupo de leitores (1978a).

Cernuda falece em 5 de novembro de 1963, repentinamente, na casa de Concha Méndez. No ano seguinte, Octavio Paz publicaria *La palabra edificante* sobre a poesia cernudiana. Luis Cernuda foi enterrado na Cidade do México, onde viveu os últimos anos de sua vida. A sua passagem pelos países de língua inglesa fez que muitos estudos, artigos e teses sobre seus poemas, sua vida e obra fossem publicados nesse idioma. Embora possua uma obra muito mais reduzida que a de Gerardo Diego, a crítica sobre Cernuda é muito mais prolífica e sua difusão internacional mais estendida.

Em 1924, Martí Soler, pelo Fondo de Cultura Económico, no México, publica a quarta e última edição de *La realidad y el deseo* (Harris; Maristany, 1974). Atualmente, no momento de escrita desta tese, a prefeitura de Sevilha está restaurando a casa natal de Cernuda para transformá-la em centro cultural sobre a Geração de 27 e local de conservação da memória do poeta. A pretensão do governo local é que a reforma esteja finalizada como *Casa de las Letras de Sevilla* para as comemorações do primeiro centenário do Grupo de 27, em 2027 (Cueto, 2024). A seguir, traçamos algumas linhas sobre cada compêndio de poesia estudado por nós, nesta investigação.

***Primeras poesías* (1974 [1936])**

O primeiro livro de Luis Cernuda é publicado em Málaga, sob o título de *Perfil del Aire*, quando o poeta ainda não havia completado vinte e cinco anos, em 1927. O livro é dedicado a Pedro Salinas, que o havia animado a reunir suas poesias e publicá-las como suplemento de Litoral, a revista de Emílio Prados e Manuel Altolaguirre (Cernuda, 1978a). Com a supressão de dez composições, o livro aparece intitulado como *Primeras poesías (1924-1927)*, na primeira edição de *La realidad y el deseo*, em 1936, e assim seguirá nas três seguintes. Cernuda confessa ter modificado o título, "[…] porque ya para entonces mi antipatía a lo ingenioso en poesía me lo había hecho poco agradable" (Cernuda, 1978a, p. 32).

Para este estudo doutoral, consideramos apenas as composições que Cernuda escolheu para permanecer em *La realidad y el deseo* (1974), sua obra total. Ainda que tivéssemos acesso aos poemas suprimidos por manejarmos um volume de obras poéticas completas. De *Primeras poesías* (1974), com textos poéticos escritos entre 1924 e 1927, analisamos: "IV", "X", "XIII" e "XVI".

***Égloga, elegía, oda* (1974 [1927-1928])**

Entre 1927 e 1928, Luis Cernuda publica em revistas literárias alguns poemas de confessada inspiração garcilasiana (Cernuda, 1978a). Garcilaso de la Vega foi o poeta predileto de Cernuda dentro da tradição literária espanhola. Para esta investigação, acessamos essas composições já organizadas como uma obra conjunta dentro de *La realidad y el deseo* (1974).

Égloga é publicada na primeira edição de *Carmen*, dirigida por Gerardo Diego em 1927 (Cernuda, 1978a); *Elegía* sai no décimo segundo número de *Verso y Prosa*, revista de Juan Guerrero Ruiz, em 1928 (Diez de Revenga, 2006); *Oda* se dá a conhecer apenas em 1936, na primeira publicação de *La realidad y el deseo*. Nessa publicação, o poeta andaluz abre o compilado de *Égloga, elegía, oda (1927-1928)* com *Homenaje*, poema escrito em homenagem

a Fray Luis de León, publicado em 1928, nos números três e quatro de *Carmen*, o primeiro número duplo da revista (Ruiz-Funes Fernández, 2002).

Para Cernuda, "Tales ejercicios sobre formas poéticas clásicas fueron sin duda provechosos para mi adiestramiento técnico; pero no dejaba de darme cuenta cómo mucha parte viva y esencial en mí no hallaba expresión en dichos poemas" (Cernuda, 1978a, p. 33). Dos quatro poemas, com exceção de "Homenaje", as três demais poesias são analisadas no seguinte capítulo.

***Un río, un amor* (1974 [1929])**

Un río, un amor (1929) é, segundo o hispanista Philip Warnock Silver (1995), a entrada de Cernuda no mundo real e no amor físico. De tal modo que dessa obra, que tem algum fôlego, analisamos apenas dois poemas: "Desdicha" e "Nocturno entre musarañas". É relevante que essa entrada na realidade resulte em um acentuado declínio da presença da mitologia clássica nas composições poéticas; com essa afirmação, não queremos assinalar uma ausência do pensamento mítico ou de imagens míticas. A natureza, por exemplo, segue aparecendo animada como no mito, existe uma disposição mítica, mas não é possível estabelecer ligações com mitos específicos.

Esta investigação está ancorada na intertextualidade dos poemas cernudianos com o conjunto de estórias da mitologia grega, não em encontrar um fundamento mítico generalista nesses textos. Em quase qualquer texto literário, se o reduzirmos aos seus fundamentos básicos, encontraremos alguma relação com o mito, que se ocupa dos rudimentos da vida humana, do sentido inicial das nossas circunstâncias no mundo. Por esse viés, o mito é inevitável. Desse modo, como asseverava Mielietinski (1987), tudo seria mito.

Un río, un amor (1929) também é, segundo Esperanza Rodríguez Ortiz (2003/2004), o início do mergulho de Luis Cernuda na estética surrealista. Eis um intrigante encontro: a entrada na realidade operada por meio do surrealismo. Ainda, convém assinalar que essa coletânea tem como importante motivador uma viagem do poeta andaluz aos Estados Unidos (Cernuda, 1978a). Algumas cidades estadunidenses são poetizadas, como por exemplo, Daytona, Nevada, Durango. Cernuda (1978a) confessa o atrativo das grandes cidades modernas, como Nova Iorque, na juventude de início do século passado; apesar de sua preferência pelo campo e pelos entornos naturais, que também estão assaz presentes em *Un río, un amor*.

***Los placeres prohibidos* (1974 [1931])**

A quarta obra que examinamos, dentro do recorte temporal estipulado, é, em realidade, a terceira publicação de Luis Cernuda. *Égloga, elegía, oda* (1974) não constitui um apartado definido até 1936. Deste modo, *Los placeres prohibidos* (1974 [1931]) é o terceiro poemário publicado antes de que fosse formatada a primeira edição de *La realidad y el deseo* (1974 [1936]).

Los placeres prohibidos albergam, pela primeira vez, de modo contundente na obra cernudiana, poemas em prosa; rareiam as formas fixas e as rimas organizadas ao final do verso, com ênfase muito maior em rimas internas e assonantes. O verso é livre e as anáforas e aliterações constroem uma musicalidade arrojada. As imagens surrealistas disruptivas não são tão assíduas com em *Un río, un amor* (1974 [1929]), mas estão presentes; imagens potentes e inesperadas seguem por muito tempo na poesia de Cernuda.

Ele concebe que o Surrealismo "[...] no fue sólo, según creo, una moda literaria, sino además algo muy distinto: una corriente espiritual en la juventud de una época, ante la cual yo no pude, ni quise, permanecer indiferente" (Cernuda, 1978a, p. 36). A rebeldia e o descontentamento com a forma do mundo eram atrativos do movimento que encontravam guarida em Luis Cernuda. Ainda que declare, posteriormente, estar "Cansado de la estrechez em preferencias poéticas de los superrealistas franceses, [...]" (Cernuda, 1978a, p. 42) e que o Surrealismo "[...] había deparado ya su beneficio, sacando a la luz lo que yacía en mi subconsciencia, lo que hasta su advenimiento permaneció dentro de mí en ceguedad y silencio. Ya no tenía necesidad del superrealismo [...]" (Cernuda, 1978a, p. 40).

De *Los placeres prohibidos*, estudamos, em interface com a mitologia clássica, os textos: "Los marineros son las alas del amor", "Quisiera saber por qué esta muerte", "Sentado sobre un golfo de sombra", "Había en el fondo del mar" e "Veía sentado".

***Donde habite el olvido* (1974 [1934])**

Donde habite el olvido é, com título de inspiração becqueriana (Mabrey, 1996), a quarta obra de Luis Cernuda. Composto entre 1932 e 1933, a referência do título é à Rima LXVI de Gustavo Adolfo Bécquer (1836-1870). María Cristina Mabrey (1996) percebe também na organização dos poemas uma homenagem a Bécquer. Cernuda (1974) não os nomeia, numera-os com algarismos romanos, como havia feito o seu conterrâneo. Apenas duas composições se excetuam à essa numeração, a última: *Los fantasmas del deseo* e *Mi arcángel*, que leva título e numeração romana.

Luis Cernuda (1974), como um prólogo poético, abre sua obra com um poema em prosa sem título, que não faz referência a nenhum mito clássico em específico, mas se conecta à Platão n*O Banquete* (Platão, *Simp*., 189c – 193d), pelo intento de criar um mito que aclare a urgência do amor entre os seres humanos. O texto é escrito ao modo de um mito pela ambientação em um passado distante e fora do tempo do emissor e do receptor, *in illo tempore* (Eliade, 2013); pela narração de uma origem, *ab origine* (Eliade, 2013) e pelo anelo de dar significado profundo e vital a um fenômeno humano. Diz-nos o poeta:

> Como los erizos, ya sabéis, los hombres un día sintieron su frío. Y quisieron compartirlo. Entonces inventaron el amor. El resultado fue, ya sabéis, como en los erizos.
>
> ¿Qué queda de las alegrías y penas del amor cuando éste desaparece? Nada, o peor que nada; queda el recuerdo de un olvido. Y menos mal cuando no lo punza la sombra de aquellas espinas; de aquellas espinas, ya sabéis.
>
> Las siguientes páginas son el recuerdo de un olvido. (Cernuda, 1974, p. 149).

O dilema do ouriço é uma ilustração da obra *Parerga e paralipomena* (2016) de Arthur Schopenhauer (1788-1860), publicada pela primeira vez 1851. A problemática discutida pelo filósofo é a necessidade dos ouriços se aquecerem no inverno, que exige proximidade para compartilhamento do calor corporal. Mas os ouriços são animais que possuem espinhos em sua superfície dérmica, o dilema se instala porque o animal deve escolher entre o frio mortal ou o eventual ferimento pelos espinhos dos companheiros.

No texto poético cernudiano, o autor reclama a anuência e reconhecimento do público, por meio da estrutura "*ya sabéis*" que se repete três vezes ao longo do poema. Em verdade, o poeta crê versar sobre algo observado e sabido por todos, como o mito já popularizado oralmente em uma comunidade. Mabrey crê que Cernuda (1974) aproxima os vocábulos *eros* e *erizo*, pelos fonemas semelhantes, com o objetivo de "[...] nombrar la cosa no por sí misma sino por el efecto que produce, […]" (Mabrey, 1996, p. 107), nesse caso, a dor da aproximação amorosa.

O segundo parágrafo do poema, assim como as fábulas, quer assentar um ensinamento prático e conclusivo sobre determinadas situações da vida humana; apesar disso, começa com uma pergunta. A indagação, ainda que respondida no corpo do texto, permanece com o leitor: "¿Qué queda de las alegrías y penas del amor cuando éste desaparece?" (Cernuda, 1974, p. 149). A segunda parte da composição se liga à primeira, como um discurso, uma reflexão, sobre as consequências diretas do mito narrado, no primeiro parágrafo.

A própria obra é que responde à pergunta feita pelo sujeito poético. Ela é o que fica quando desaparece o amor, é ela que é a recordação de um esquecimento, e, assim sendo, é "Nada, o peor que nada; [...]" (Cernuda, 1974, 149). Segundo María C. Mabrey (1996), a crítica sempre leu *Donde habite el olvido* como produto de uma ruptura amorosa, a autora, contudo, decanta-se por um adentramento profundo nas finalizações das relações humanas e na dimensão psíquica e emocional envolvida.

Desse compêndio estudamos, no capítulo seguinte, os poemas: "I", "II", "IV", "X", "XII" e "XIII".

***Invocaciones* (1974 [1936])**

Invocaciones a las gracias del mundo é o título original da obra quando escrita, entre 1934 e 1935. O nome, posteriormente, pareceu demasiado pomposo ao poeta andaluz, que decidiu deixá-lo em uma só palavra, a partir da terceira edição de *La realidad y el deseo*, em 1958 (Cernuda, 1978a). Esse é o último livro do autor que analisamos, conforme o recorte temporal estabelecido. Em 1936, é publicada a primeira versão *de La realidad y el deseo,* na qual *Invocaciones*, ainda com o título completo, aparece impressa. No meio desse ano, começaria a guerra civil espanhola.

Os poemas de *Invocaciones* (1974 [1936]) continuam sendo compostos em versos livres e brancos, com apenas uma exceção, mas aumentam de tamanho em comparação aos dos compêndios anteriores. São poesias que costumam ultrapassar os cinquenta versos, com períodos que se estendem por toda uma estrofe, como podemos comprovar no capítulo seguinte. Segundo Concepción López Rodríguez (1993), essa obra é o início do Cernuda maduro, assentando, além de um princípio, um fim. Para a autora, docente da Universidade de Granada, *Invocaciones* é o primeiro livro no qual aparece, explicitamente, a nostalgia da Grécia. A partir dele, "[...] el Narciso de *Perfil del aire,* el joven dios de la *Oda*, el arcángel de *Donde habite el olvido* alcanzan una plena dimensión como dioses paganos [...]" (López Rodríguez, 1993, p. 285, itálico no original).

A nostalgia da Grécia é, para López Rodríguez, "[...] el amor por los desaparecidos dioses griegos, la admiración por su estatuaria, el arte y la literatura griegas, [...]" (López Rodríguez, 1993, p. 284). A pesquisadora acentua que a Grécia se afirma como arquétipo de paraíso para Cernuda, como símbolo de uma idade de ouro perdida, de uma infância mítica da própria humanidade. A Grécia representa, no tempo e no espaço, uma possibilidade de que os

desejos se encontrarem com a realidade, sendo suporte ideológico e legitimação histórica para o poeta (López Rodríguez, 1993).

De *Invocaciones*, analisamos: "A un muchacho andaluz", "El viento de septiembre entre los chopos", "Por unos tulipanes amarillos", "La gloria del poeta", "Dans ma peniche", "A las estatuas de los dioses".

Outras obras

A partir da quarta edição de *La realidad y el deseo* (1974), os compêndios que seguem após *Invocaciones*, com data de composição, são: *Las nubes* [1937-1940], *Como quien espera el alba* [1941-1944], *Vivir sin estar viviendo* [1944-1949], *Con las horas contadas* [1950-1956], *Desolación de la quimera* [1956-1962].

Nessas obras, a questão do relacionamento com a divindade vai ganhando mais espaço. Aparece também a transtextualidade com os relatos bíblicos, pouco presentes no período estudado por nós, e a mitologia pré-colombiana, recordemos os seus dez anos no México. Os nove anos de estância, na Inglaterra, é um período de leitura bíblica para Cernuda (Harris; Maristany, 1974). Essa aproximação ao texto bíblico não implica em uma pacificação com a religiosidade cristã em termos de conversão ou aceitação de seus dogmas. Interessam-lhe as narrações, os personagens e suas peripécias.

GERARDO DIEGO

Atualmente, a página *web* da Fundação Gerardo Diego oferece *online* e com confiabilidade a cronologia e a autobiografia do poeta, essa última gravada na voz de Diego e também como texto escrito. Partindo dessas fontes, empreendemos, a seguir, um resumo de sua biografia com especial destaque para os anos iniciais e os que abrangem o período de composição das obras compreendidas pelo nosso recorte temporal, entremeados estão alguns versos de *Mi Santander, mi cuna, mi palabra* (2017 [1961]), livro composto entre 1946 e 1961, que carrega a aura de livro de memórias

Gerardo Diego Cendoya, nasce em Santander, capital da Cantábria, em 03 de outubro de 1896. Seus pais são donos de uma loja de tecidos no mesmo prédio em que residem, em uma zona central da cidade. A quinta seção de *Mi Santander, mi cuna, mi palabra* (2017 [1961]), "La novela de una tienda", passeia pelos cômodos da loja, seus produtos, clientes e funcionários. Sobre esses últimos, Antonio e Eduardo, o poeta revela: "Quise a Antonio y a Eduardo/ con amor puro y genuino, como a hermanos. Pergamino de amoris causa les guardo./" (Diego, 2017, p. 1114-1114).

Os primeiros estudos de Diego são em sua cidade natal, pensando inicialmente dedicar-se à engenharia - um dos irmãos mais velhos era engenheiro industrial - a pouca habilidade em desenho o fez desistir. Decide-se pelo curso de Filosofia e Letras na Universidade de Deusto, em Bilbao (Diego *apud* Fundación Gerardo Diego, [s.d.]a). Sobre a relação com a literatura, Gerardo Diego recorda um grande fascínio pela leitura, mas não pela escrita (Fundación Gerardo Diego, [s.d.]b). No poema "Don Marcelino", rememora Don Narciso Alonso Cortés, professor que instigou seu gosto pela leitura e diretor da revista na qual publicou pela primeira vez, "(Yo estudiante/ con Don Narciso. Quinto año. Pienso/ en que tú lo fuiste, niño, mozo, poeta enamorado)./" (Diego, 2017, p. 1075).

Quanto aos irmãos, que são numerosos, podemos conhecê-los por memória poética de Diego, no sexto apartado de *Mi Santander, mi cuna, mi palabra* (2017 [1961]), "Mis hermanos". Entre suas memórias infantis mais profundas está a morte de dois deles, com poucos meses de distância (Fundación Gerardo Diego, [s.d.]b).

O curso superior começado em Bilbao, tendo como colega o poeta Juan Larrea (1895-1980), é terminado em Madri, em 1916. Na banca para obtenção do grau de licenciado, estava o filólogo e historiador Ramón Menéndez Pidal (1869-1968) (Diego *apud* Fundación Gerardo Diego, [s.d.]a). A preferência de Diego para os estudos superiores sempre foi Madri ou Salamanca, mas tendo os irmãos mais velhos no País Basco, preferiu se transladar a Bilbao. Entre as leituras dos anos de universidade, Diego cita Miguel de Unamuno, Ramón Gómez de la Serna, Juan Ramón Jiménez, Antonio Machado, Rubén Darío, Ramón del Valle-Inclán, Francisco Villaespesa, etc. (Fundación Gerardo Diego, [s.d.]c).

Em 1919, nos ateneus de Santander e Bilbao, Diego oferece a conferencia *La poesía nueva*, na qual se declara partidário do *Creacionismo*, ele havia conhecido Vicente Huidobro no mesmo ano (Díez de Revenga, 2015). Na conferência, um recém-formado Diego expõe as tendências europeias e espanholas em poesia e lê poemas de Apollinaire, Marinetti, Vicente Huidobro, Juan José Tablada, Tristán Tzara, etc. Segundo Díez de Revenga (2015), Diego demonstra um conhecimento memorável dos novos movimentos literários, enfatizando que o traço comum entre eles é o predomínio da imagem.

Diego atribui a renovação definitiva da poesia espanhola à chegada de Vicente Huidobro. "Y así considera la obra de los ultraístas desigual, contradictoria, inclasificable, [...]" (Díez de Revenga, 2015, p. 121). A conferência causou furor, sobretudo, na imprensa santanderina, que "[...] muy conservadora, polemizó sobre el sentido y el futuro de los nuevos

movimientos poéticos, como el ultraísmo o el creacionismo, [...]" (Díez de Revenga, 2015, p. 119).

Os intentos de escrita poética, entretanto, são de 1915. Segundo Diego, o escrito nesse ano era apenas um poema para uma jovem namorada, o poeta especifica que:

> Del año 1916 al 1917 empecé a escribir cosas con un poco más de propósito artístico, por decirlo así, no simplemente de desahogo sentimental; pero sin pensar en ningún momento en publicarlos. El año 1918 es el que yo estimo como el de arranque de mi dedicación a la poesía. En ese año fue cuando yo me di cuenta de que, efectivamente, no era tan difícil como yo me creía y que ciertas fórmulas que a mí me parecían tan virtuosas, la poesía de Rubén Darío, de Valle-Inclán o de Villaespesa, a mí también me salían y con un poco de paciencia encontraba solución a todos los problemas. […] además, este año 1918 es el año que empiezo a interesarme por las formas más modernas y más atrevidas de lo que pronto se iba a llamar la vanguardia (Diego *apud* Fundación Gerardo Diego, [s.d.]d, não paginado.).

Em 1920, Gerardo Diego principia suas publicações e também sua carreira como professor concursado. Nesse ano, o poeta vai viver em Soria como catedrático de língua e literatura do *Instituto General y Técnico* da cidade. As viagens a Madri e para estabelecer contatos literários, entretanto, fazem parte da sua rotina. Até quem 1922, logra passar uma temporada em Paris a convite de Vicente Huidobro e deixa a lotação em Soria para se transladar a Gijón, ao *Instituto Jovellanos*, no qual permanecerá até 1931, lecionando preceptiva literária e história da literatura (Fundación Gerardo Diego, [s.d.]e).

Em Paris, Diego se aprofunda nos movimentos de vanguarda e se aproxima dos cubistas. Outra viagem à cidade se repete em 1924 (Fundación Gerardo Diego, [s.d.]e). 1925 é um ano de premiações para o poeta santanderino. Ele recebe, junto com Alberti, o *Premio Nacional de Literatura 1924/1925* por *Versos Humanos* e pela *Real Academia Española* é galardoado com um prêmio pela resenha do livro *Don Luis de Góngora y Argote* de Miguel Artigas, publicado no número 26 da *Revista de Occidente*.

Até esse momento, as fontes consultadas não registram uma convivência frequente entre Diego e os que seriam conhecidos como membros da Geração de 27. Os poetas mais próximos dele eram Juan Larrea, Vicente Huidobro e José María de Cossío. Em 1926, a partir do planejamento do tricentenário da morte de Luis de Góngora, em Madri, é que nomes comumente associados ao Grupo de 27, por exemplo, Rafael Alberti, Pedro Salinas, Federico García Lorca, Dámaso Alonso, etc, começam a fazer parte, com frequência, do círculo de relações do poeta santanderino, que confessa ter sido Salinas o primeiro que conheceu. Apesar

disso, Diego relata ter conhecido alguns deles entre os anos de 1920 e 1921 (Diego *apud* Fundación Gerardo Diego, [s.d.]f).

Em 1927, quando se dão as celebrações do tricentenário, Gerardo também inaugura sua própria revista *Carmen*, com o suplemento *Lola*, que teria sete números e é uma das publicações de interesse para qualquer estudioso da literatura e da arte espanhola de início do século XX. Nos números um e dois da revista, podemos encontrar a "Crónica del centenario de Góngora (1627-1927)", que detalha os eventos e participantes da celebração que acaba por ser, historiograficamente, um marco inaugural da Geração de 27 (Ruiz-Funes Fernández, 2002).

Diego é um dos mais ativos entusiastas da empreitada gongorina. Em termo estéticos, entretanto, com exceção da *Fábula de Equis y Zeda* (2017 [1932]), não é possível delinear um nítido rastro de Góngora em sua poesia, até o ano considerado por nós, 1936. Em 1927, ela participa do auto de fé em Madri, no qual são queimados os inimigos de Góngora, da viagem a Sevilha para o atos celebratórios no ateneu da cidade e organiza a *Antología poética en honor de Góngora: desde Lope de Vega a Rubén Darío*, publicada na Revista de Occidente (Fundación Gerardo Diego, [s.d.]e).

Sobre a formação do grupo de poetas de 27, Gerardo Diego assenta que:

> Yo, cuando les explico a los alumnos la formación de este grupo, les he dicho que se formaba por parejas. Salinas y Guillén se habían conocido hace muchos años. Los dos tuvieron unas vidas muy paralelas, los dos fueron sucesivamente lectores de español en la Sorbona y los dos se casaron con mujeres francesas. Larrea y yo, teníamos también una amistad antigua, desde fines del año 1912; los dos habíamos sido compañeros de estudios en Deusto, los dos habíamos tenido los mismos ideales poéticos durante algún tiempo. Dámaso Alonso era muy amigo de Vicente Aleixandre, que no pensaba todavía en publicar nada, pero que poco después se iba a revelar también en la Revista de Occidente, con una serie de poemas como un poeta de primer orden y que han continuado siempre siendo intimísimos amigos. En cuanto a Lorca y Alberti, no es que fuesen amigos entre sí, porque más bien eran rivales, pero la opinión, al ser los dos andaluces, los convirtió en una pareja (Diego *apud* Fundación Gerardo Diego, [s.d.]f, não paginado).

Esse controvertido assunto está tratado, com ênfase, no capítulo anterior. Retornando ao relato de vida de Diego, 1928 é o ano que divulga sua obra na América do Sul, passando de julho a novembro entre Buenos Aires e Montevidéu, cidades nas quais conhece escritores e oferece conferências. Entre 1930 e 1932, Diego trabalha lecionando em Santander e Madri (Fundación Gerardo Diego, [s.d.]g). Essas mudanças de lotação, normalmente solicitadas pelo próprio Diego, proporcionam-lhe a convivência em distintos grupos de escritores e artistas, com destaque para a estância em Madri até 1936, onde também trabalha como crítico musical (Fundación Gerardo Diego, [s.d.]g).

Em 1928, dá-se outra celebração, com notável participação de Diego, mediante edição de um número duplo de *Carmen*, o três e o quatro, o homenageado foi Fray Luis de León (Ruiz-Funes Fernández, 2002). Essa verve de editor leva Gerardo Diego a uma de suas mais importantes compilações: *Poesía española: antología (1915-1931)*, publicada em 1932. Além de escritores consagrados como Unamuno ou Juan Ramón Jiménez, a coletânea apresentou ao público nomes menos conhecidos, a jovem literatura espanhola. Desde aquele momento até a data que se escreve essa tese, a inclusão ou exclusão de poetas segue sendo um assunto para a crítica literária espanhola.

Ao redor dos anos 30, quando Pablo Neruda chega a Madri, Diego nota uma mudança de tendências na poesia espanhola. Enquanto Neruda, conclama uma poesia que esteja voltada para o cotidiano mais simples, para as vivências sociais e a política, com *Caballo verde para la poesía*; outro grupo de exaltadores de Juan Ramón Jiménez alardeia uma poesia idealista e do belo, com a revista *Mediodía*. Gerardo Diego decide não tomar partido, apesar dos convites, em nenhuma das duas propostas (Diego *apud* Fundación Gerardo Diego, [s.d.]h). Afinal, Diego sempre foi um congregador de estilos e tendências, confessa-nos que:

> Ni Larrea, ni Montes, ni Vicente Huidobro comprendían cómo yo, el mismo día que escribía, a lo mejor, un poema de intención creacionista o simplemente un disparate ultraísta sin saber exactamente lo que quería hacer, escribiera un soneto, o escribiera un romance sentimental o escribiera una poesía a la Virgen María, eso no lo entendían. Pero a mí me ha parecido eso tan normal que lo he seguido haciendo toda la vida (Diego *apud* Fundación Gerardo Diego, [s.d.]d)

Em 1934, Gerardo Diego apresenta uma nova antologia de poesia espanhol, ampliando os jovens poetas que haviam aparecido na edição de 1932, incluindo, nessa edição as poetisas. Na vida pessoal, entre 1934 e 1939, Diego se casa com Germaine Marin e nascem três de seus filhos: Elena, Javier e Isabel. A partir de 1939, o santanderino se radica em Madri, onde trabalhará no *Instituto Beatriz Galindo* até sua aposentadoria, em 1966. Como podemos deduzir pelo relato feito até aqui, Diego não se exilou no período da guerra civil espanhola, diferente de tantos outros poetas e artistas. Salvo a estância em Toulouse até o verão de 1937, quando o exército nacional retoma Santander. Mas, o caso é que ele já estava na França antes do início da guerra, sua esposa era francesa (Fundación Gerardo Diego, [s.d.]g).

Apesar da guerra e de notadas diferenças políticas, Diego entendeu que "[...] cada uno tomase las cosas a su manera de entender, pero esto no estorbó lo más mínimo para que conservásemos nuestra amistad, e incluso, la divergencia cada vez más acentuada en las poéticas respectivas, […]" (Diego *apud* Fundación Gerardo Diego, [s.d.]h, não paginado). Nos anos 40, Diego continua o seu trabalho com professor, crítico musical e literário, colabora em

jornais e na *Radio Nacional de España*. Na primeira metade da década, nascem seus outros três filhos: Luis, Julián e Carlos. Suas publicações continuam, seu trabalho como poeta se interrompe apenas na velhice. Em 1948 é nomeado acadêmico da *Real Academia Española*, um dos apogeus de sua vida profissional (Fundación Gerardo Diego, [s.d.]i).

Nos anos 50, Gerardo Diego é um poeta conhecido e consagrado. Em 1952 e 1953, faz viagens representando a Espanha e sua literatura na Bélgica e na Itália, respectivamente; participa em congressos e recebe prêmios. Em 1955, por *Amazona*, publicado também nesse ano, recebe o *Premio Larragoiti* concedido pela *Sociedad Cervantina de Madrid*. Em 1956, é galardoado com o *Premio Nacional de Poesía José Antonio Primo de Rivera* pelo livro *Paisaje con figuras*, do mesmo ano. No final da década e de especial interesse para esta tese, em 1958, vai ao México, onde se reencontra com Cernuda. Em 1959, é contemplado com o *Premio Ciudad de Sevilla* por *El Jándalo (Sevilla y Cádiz).* (Fundación Gerardo Diego, [s.d.]j).

As décadas seguintes são anos de inúmeras viagens e colaborações em congressos e eventos de literatura na Espanha e no exterior. Os prêmios recebidos se acumulam e as publicações também vão se avolumando, copilados e obras inéditas são acrescentados à frutífera bibliografia dieguiana a cada ano. Em 1966, Diego se aposenta, mas permanece vivendo em Madri. Entre as ocupações de Gerardo Diego, nos anos 70 e 80, estão as homenagens e conferências sobre os membros da chamada Geração de 27. Em 1980, ele recebe o *Premio Cervantes* junto com Jorge Luis Borges e o título de doutor *honoris causa* pela Universidade da Cantábria (Fundación Gerardo Diego, [s.d.]k).

Todos os dezesseis prêmios recebidos por Gerardo Diego podem ser conferidos na página do *Instituto Cervantes* dedicada ao poeta[3]. Em oito de julho de 1987, aos noventa anos, após alguns dias de convalescência por uma bronquite, Gerardo Diego falece em Madri, (EL POETA Gerardo Diego muere em Madrid a los 90 años, 1987), onde está enterrado no cemitério de Pozuelo de Alarcón (Fundación Gerardo Diego, [s.d.]k).

Em 1992, é criada a *Fundación Gerardo Diego*, em Santander. Em 1999, é reinaugurada e segue funcionando como centro cultural, até a data de escrita desta tese, para conservação e divulgação da obra de Gerardo Diego e da poesia espanhola do século XX (Fundación Gerardo Diego, [s.d.]l). Anualmente, desde 2001, a fundação concede o *Premio Internacional Gerardo*

[3] INSTITUTO CERVANTES. *Gerardo Diego*: Premios. Madri: Instituto Cervantes, 2022. Disponível em: https://www.cervantes.es/bibliotecas_documentacion_espanol/biografias/bruselas_gerardo_diego_premios.htm. Acesso em: 16 jan. 2025.

Diego de Investigación Literaria, para trabalhos inéditos sobre poesia espanhola dos séculos XX e XXI (Fundación Gerardo Diego, [s.d.]m).

A seguir comentamos brevemente cada uma das obras dieguianas que foram consideradas dentro do recorte temporal desta pesquisa, quer dizer, desde a primeira publicação até 1936.

***El romancero de la novia* e *Iniciales* (2017 [1943])**

O primeiro livro de Gerardo Diego é, como podemos supor, um livro de juventude. O tom confessional dos versos infundiu, no poeta, algum receio; de modo que a impressão, em 1920, foi apenas para alguns amigos, a publicação comercial apareceria posteriormente, em 1943. Diego (2017)) reconhece, nessa primeira obra, a influência de Juan Ramón Jiménez e do *Romancero de una aldeana*, publicado em 1892, pelo médico e poeta, também santanderino, Enrique Menéndez Pelayo (1861-1921), irmão do célebre filólogo e historiador Marcelino Menéndez Pelayo (1856-1912). Os romanceiros possuem uma longa tradição na literatura espanhola e são repopularizados no início do século XX.

O título do livro, *El romancero de la novia*, assenta, de antemão, o tipo de versos que o preenchem. Entretanto, a edição de obras completas, que manejamos para esta investigação, traz junto a esse romanceiro a coletânea *Iniciales*, com alguns dos primeiros versos de Diego, que havia começado a compor poesias em 1915. Os dessa obra foram escritos, em sua maioria, entre 1917 e 1918, embora tenham sido publicados, pela primeira vez, apenas em 1943 (Díez de Revenga, 2017, p. 15). *Iniciales* é "[...] como él mismo ha señalado, 'Pregerardo Antediego'" (Díez de Revenga, 2017, p. 15, aspas no original).

De *El romancero de la novia* (2017) estão neste estudo os poemas: "Las tres hermanas", "La carta" e "Sueños". De *Iniciales* (2017): "Sirena", Esfinge de diciembre", "La caravana de las lecheras", "Balada de las tres gracias" e "Paseo nocturno".

***Imagen* (2017[1922])**

O segundo livro de Gerardo Diego é publicado em 1922, titulado como *Imagen*, trata-se, na verdade, de uma obra que compreende distintos cadernos de poesias. O primeiro, "Evasión", abarca poemas escritos entre 1918 e 1919. O segundo, "Imagen múltiple", possui textos escritos entre 1919-1921 e, o último, "Estribillo", poemas compostos entre 1919 e 1921. Em *Imagen*, a estética *creacionista* e a *ultraísta* aparecem ocupando um amplo espaço. Diego dedica o livro a Juan Larrea (1895-1980), também poeta e seu amigo de universidade, pela assistência oferecida no planejamento e organização do livro.

Antes do caderno “Imagen Múltiple”, Diego dispõe um poema titulado “Creacionismo”, que não podemos obviar, pela importância dos movimentos de vanguarda hispânicos na obra dieguiana. O poema é dedicado a Eugenio Montes (1900-1982), jornalista, escritor, orientando de Ortega y Gasset e entusiasta do *Ultraísmo*, a quem Diego chama de meu Virgílio. “Creacionismo” é um poema monoestrófico em versos brancos e livres, pouco frequentes na obra de Diego, dentro do período estudado. O texto é claro em suas revogações poéticas, partindo do relato genésico da criação, o poeta, pelo vocativo “hermanos”, conclama seus iguais a um novo “Gênesis”. Leiamo-lo a seguir:

> ¿No os parece, hermanos
> que hemos vivido muchos años en el sábado?
> Descansábamos
> porque Dios nos lo daba todo hecho.
> Y no hacíamos nada, porque el mundo
> mejor que Dios lo hizo…
> Hermanos, superemos la pereza.
> Modelemos, creemos nuestro lunes,
> nuestro martes y miércoles,
> nuestro jueves y viernes
> …Hagamos nuestro Génesis.
> Con los tablones rotos,
> con los mismos ladrillos,
> con las derruidas piedras,
> levantemos de nuevo nuestros mundos.
> La página está en blanco:
> «En el principio era…»
> (Diego, 2017, p. 136).

“Imagen múltiple” (1919-1921) é aberto com uma epígrafe do poeta chileno Vicente Huidobro (1893-1948), iniciador do *Creacionismo* e seu propagador na Espanha. Como continuidade para o poema acima, Diego escreve uma introdução, em prosa, reivindicando o movimento e propondo um sentido para o termo “*imagen múltiple*”. Reproduziremos na íntegra esse proêmio, porque, posteriormente, Diego dividirá sua obra em poesia de criação e poesia de expressão (Díez de Revenga, 2017). Essas noções são bases em torno das quais podemos perscrutar, comparativamente, as obras de Gerardo Diego e Luis Cernuda. Diego nos diz:

> Imagen múltiple. No reflejo de algo, sino apariencia, ilusión de sí propia. Imagen libre, creada y creadora. Nueva célula del organismo autónomo. Y sin embargo, nada de esqueleto, nada de entrañas. Todo superficie; porque la profundidad está en la superficie cuando la superficie es plástica.
>
> Las palabras no dicen nada, pero lo cantan todo; y se engarzan en una libre melodía de armonías. Poesía –esto es– Creación. Que la obra viva por sí sola y resucite en cada hombre una emoción distinta. No buscar las cosas en nosotros, sino a nosotros en las cosas.
>
> Y que sea el símbolo (—"Crear un poema como la naturaleza hace un árbol"—dice Vicente Huidobro) el árbol que arraigado misteriosamente —pudor de la técnica— abre sus brazos infinitos y canta en todas sus hojas al son voluble de los vientos (Diego, 2017, p. 142).

Gerardo Diego nessas linhas advoga por uma poesia que desloca o homem de seu centro. Porque busca o homem nas coisas, em vez das coisas nos homens. A primazia é objetal. Diego propõe a retirada das palavras da trivialidade da vida, da constante função referencial que parece sempre indicar algo fora de si. A poesia deve cantar, o elemento artístico é a sua primeira base constitutiva, em vez do dizer. A palavra comum do dia-a-dia é, irremediavelmente, o material físico da poesia. A angústia do poeta é tirá-la daí. O anseio de um movimento que parte do vocábulo *criação*, para nomear-se, é contornar a sina de ter que se servir da palavra já criada, convencionalizada.

A criação da natureza, o mundo natural, torna-se referente. Todo o humano parece ser deslocado do local de importância costumeiro. Não à toa, Ortega y Gasset define, em 1925, a arte do período como desumanizada (Ortega y Gasset, 2017). Não obstante, a criação *ex nihilo* não está disponível para nenhum artista de nenhuma linguagem. Há sempre um material prévio que serve também à vida funcional e pragmática. Segundo o estudioso russo Valentin Volóchinov (2019), é mesmo no discurso cotidiano prosaico que encontramos as potencialidades para a forma poética.

Cernuda, por seu lado, parece ter sido pouco guiado por essas ideias estéticas. O poeta sempre indicou em sua poesia um pendor expressivo; fatos de sua vida ou músicas ouvidas buscavam, segundo ele, expressar-se em seus versos (1978a). Em *Historial de un libro* (1978a), diz-nos:

> Siempre traté de componer mis poemas a partir de un germen inicial de experiencia, enseñándome pronto la práctica que, sin aquél, el poema no parecería inevitable ni adquiriría contorno exacto y expresión precisa (Cernuda, 1978a, p. 54).

Luis Cernuda testemunha, nesse relato autobiográfico, uma distância das tendências literárias que se desenvolviam em Madri, porque vivia em Sevilha e se transladou à capital

apenas em 1929 (Cernuda, 1978a). De qualquer forma, ele declara não se sentir atraído pelo que circulava como novo nos círculos literários da capital. Futuramente, Gerardo Diego também se justificará por sua adesão a eles. Cernuda se define como dotado de uma eterna veia rebelde, sempre tendendo a rejeitar o que se faz obrigação ao seu redor, esse caráter o "[...] ayudó luego a escapar a las modas y complacencias literarias habituales en el ambiente madrileño, [...]" (Cernuda, 1978a, p. 60).

A rebeldia o aproximou ao Surrealismo, único movimento artístico, entre os muitos que apareceram no início do século XX, ao que ele declara alguma simpatia. O sevilhano postulava, por exemplo, uma clara rejeição ao que foi chamado de poesia pura, queria ser capaz de "[...] decirlo todo en el poema, frente a la limitación mezquina de aquello que en los años inmediatos anteriores se llamó 'poesía pura'" (Cernuda, 1978a, p. 41, aspas no original). A adesão, pelo menos explícita, ao Surrealismo também foi momentânea. A partir de *Donde habite el olvido* (1974 [1934]), Cernuda compreende que o movimento "[...] había deparado ya su beneficio, sacando a la luz lo que yacía en mi subconsciencia, lo que hasta su advenimiento permaneció dentro de mí en ceguedad y silencio" (Cernuda, 1978a, p. 40).

A poesia é solução de vida para Cernuda. Ele reitera que cedo compreendeu que "[...] el trabajo poético era razón principal, si no única, de [su] existencia" (Cernuda, 1978a, p. 31). Também confessa que nunca soube ou pode "[...] mantener la distancia entre el hombre que sufre y el poeta que crea" (Cernuda, 1978a, p. 60). Na poesia, Cernuda realiza seus desejos irrealizáveis na materialidade da vida, devemos recordar que uma faceta irrecusável da vida humana, a amorosa e sexual, nele, esteve interditada de manifestação plena. É evidente que não podemos atribuir toda idiossincrasia da obra cernudiana a sua sexualidade, muitos fatores pessoais e sociais concorrem para o seu desenvolvimento e formação. Entretanto, seus livros parecem possuir, consoante ao disposto em *Historial de un libro* (1978a), quase sempre ligações biográficas específicas e contundentes.

O caderno final de *Imagen*, "Estribillo", de configuração também *creacionista*, consoante Díez de Revenga (1988, p. 29), é formado por "[...] otros ensayos más musicales que plásticos, [...] [que] Aspiran a una perfección más tersa que construida, y más que forma quisieran ser materia pura" (Diego, 2017, p. 173). De *Imagen* (2017 [1922]), como um todo, selecionamos e estudamos os seguintes poemas: "Azar", o apartado "Zodiaco", "Gesta", "Puerto-chico", "Estética" e "Hoy".

***Limbo* (2017 [1951])**

Os poemas de *Limbo*, apesar de escritos no mesmo período de *Imagen,* entre 1919 e 1921, foram lançados apenas em 1951, por escrúpulos do poeta, que não os julgava com a qualidade idônea para a publicação (Diego, 2017, p. 671). Como são poemas constituídos sob a égide dos movimentos *ultraísta* e *creacionista*, e para esta investigação consideramos a data de composição, não a de publicação, inserimo-lo logo após *Imagen* (2017 [1922]). O livro é oferecido a Pedro Lezcano (1920-2002), poeta, enxadrista e político, nascido no mesmo ano de engendramento do livro, conforme Diego (2017, p. 669). Dele, estão neste estudo doutoral os poemas: "Limbo", "Cronos", "Entonces", "Llanura" e "Cetrería".

***Manual de espumas* (2017 [1924])**

As composições de Diego são frequentemente oferecidas a amigos, poetas, artistas, críticos. Há uma congregação de intelectuais e criadores ao seu redor. *Manual de Espumas* é um "Libro vinculado con su viaje a París en agosto de 1922. Poemas dedicados a poetas, pintores y críticos de la vanguardia parisina y a españoles representantes de las nuevas tendencias" (Fundación Gerardo Diego, [s.d.]e, não paginado). É também por isso que estudiosos sugerem a alcunha de Geração de 27, como movimento total das artes, na Espanha de início do século XX (García-Luengo Manchado, 2009/2010; Crispin, 1997). Outrossim, alguns membros do grupo, além da literatura, possuíam outras inclinações artísticas. O teatro com García Lorca, a pintura com Rafael Alberti, Josefina de la Torre com o canto lírico, Manuel Altolaguirre com o cinema, etc.

Manual de espumas, publicado pela primeira vez em 1924, é oferecido ao também poeta santanderino e entusiasta do teatro José de Ciria y Escalante, falecido no mesmo ano. A obra foi escrita entre 1921 e 1922 e apresenta uma continuidade da estética *ultraísta* e *creacionista*. *Imagen*, *Limbo* e *Manual de espumas* são a tríade de obras vanguardistas, por excelência, de Gerardo Diego. O cubismo é uma das bases construtoras de *Manual de espumas*, de acordo com José Bernardo Pérez (1988, p. 179-180), que considera o livro, o ápice do *Creacionismo* em Gerardo Diego, puro desejo de arte absoluta e autônoma. Dessa obra, analisamos apenas "Cuadro".

***Versos humanos* (2017 [1925])**

Versos humanos é formado por cinco anos de criação poética, de 1919 a 1924; consequentemente, podemos atinar com uma ampla gama de estilos dentro da mesma obra. Como explicitamos anteriormente, Diego divide a sua própria obra em poesia de expressão, ou

poesia relativa, e poesia de criação, ou poesia absoluta (Díez de Revenga, 2017)). Embora haja livros predominantemente de uma ou outra tendência, como é o caso de *Imagem* ou *Limbo*, nos quais prevalece a criação, Díez de Revenga salienta que, em Gerardo Diego, "[...] no existen etapas sucesivas, sino facetas o modalidades permanentes, expresivas de un mismo anhelo poético" (Díez de Revenga, 2017, p. 16).

Versos Humanos está dividido em algumas seções ou cadernos que congregam poesias com alguma semelhança temática ou formal e traz à tona a questão da arte desumanizada como conceito definidor da produção artística das primeiras décadas do século XX. José Ortega y Gasset publica no mesmo ano, 1925, não sabemos se com alguma implicação do livro de Diego, o ensaio *La desumanización del arte*. Gerardo Diego relata o recebimento de uma carta de Ortega y Gasset com convite para ser colaborador da *Revista de Occidente* desde o início, para ele, "[...] la Revista de Occidente tiene una importancia creciente en lo que se refiere a la cohesión de lo que había de formar después un grupo, […]" (Diego *apud* Fundación Gerardo Diego, [s.d.]f, não paginado).

Segundo Mariela Insúa Cereceda (2003), Ortega y Gasset, dotado de meios editoriais, havia oferecido também apoio para a publicação de *Imagen* (2017 [1922]), mas a relação entre ele e o poeta se enfraquece a partir de uma crítica a certos jovens poetas da época, feita em um periódico. Diego, de acordo com a autora, sentiu-se referido. Alguns anos depois, o poeta tocaria o tema com uma clara negativa ao proposto, por Ortega, na conferência *Góngora y la poesía moderna española*, de 1961 (Insúa Cereceda, 2003).

No prólogo de sua primeira antologia, publicada em 1941, pouco tempo após o término da guerra civil espanhola, quando, tradicionalmente, considera-se o início da rehumanização da escrita da Geração de 27, Diego explica que sua poesia absoluta, ou de criação, "[...] si más difícil, no es en mí menos constante -véanse las fechas- ni menos 'humana'" (Diego, 1958, p. 15, aspas no original). Acrescenta ainda que seus textos poéticos sempre foram escritos com a máxima autenticidade emocional e que "Es posible que estos poemas para el lector resulten fríos, pero yo me acuerdo muy bien de la sangre que me costaron" (Diego, 1958, p. 15).

Em 1925, Diego recebe o *Premio nacional de poesía 1924/1925* por essa obra, da qual os seguintes poemas são atinentes ao tema desta tese: o segundo, o quarto e o quinto sonetos do caderno de mesmo nome, "Cigueña", a *canción* "26", "A José de Ciria y Escalante", "La playa de los peligros", "Visita al mar del Sur" e "A José María de Cossío".

***Viacrucis* (2017 [1931])**

De *Viacrucis* , composto em 1924, não são incluídos poemas para estudo nesta tese, porque se trata de um compêndio de poesia religiosa que não tangencia o recorte que adotamos. Gerardo Diego apregoa: "En suma, quería que este *Viacrucis* se pudiese rezar, sin que distrajesen al devoto ni la presunción egoísta de los primores ni la insolente vulgaridad de los ripios" (Diego, 2017, p. 354, grifo no original).

***Poemas adrede* e *Fábula de Equis y Zeda* (2017 [1932])**

Poemas adrede, com epígrafe de Juan Ramón Jiménez e Luis de Góngora, paratexto que não deve ser ignorado, pois revela duas figuras de filiação poética para os autores de 27, e *Fábula de Equis y Zeda* são publicados em pequena quantidade, em 1932. Do primeiro, no México, imprime-se cem exemplares, e do segundo, apenas cinquenta cópias. A edição definitiva aparece em 1943, com a duas obras juntas (Díez de Revenga, 2017).

Em 1932, *Poemas adrede* aparece com apenas quatro poemas, escritos ao redor de 1926, esses são os que consideramos para possível inclusão nesta investigação. Os demais foram acrescentados por Diego para a edição de 1943. Dentre os quatro, analisamos "Idilio" e "Azucenas en camisa". Quanto à *Fábula de Equis y Zeda*, composta entre 1926 e 1929, não houve inclusão de nenhum texto poético neste estudo.

Sublinhamos que esse livreto é um exemplo magistral de poema escrito ao modo do mito, ou seja, de uma relação de arquitextualidade em vez de intertextualidade (Genette, 2010). Entretanto, esta investigação, por motivos de extensão e coesão, tratou de se ater às relações mais ou menos explícitas entre textos, ou seja, entre o poema e algum relato mítico clássico específico. Sugerimos, entretanto, ao leitor curioso ou interessado, que confira a versão disponibilizada da obra na página da Fundação Gerardo Diego.

***Romances* (2017 [1941])**

Obra recompilatória, dedicada a Jesús Nieto Pena, que reúne poemas pela unidade métrica do romance, escritos entre 1918 e 1941. Dela não selecionamos nenhum texto, uma vez que haviam aparecido nas obras antes publicadas.

***Alondra de Verdad* (2017 [1941])**

Em *Alondra de verdad*, deparamo-nos com o Gerardo Diego da poesia de expressão, relativa. O livro foi publicado apenas em 1941, em virtude de entraves provocados pela guerra civil espanhola; não obstante, os poemas que lhe pertencem foram escritos nos anos anteriores e, por isso, fazem parte desta investigação. *Alondra de verdad* é um livro explicado; ao final,

Gerardo Diego explicita em notas o contexto e a data de composição de todos os textos poéticos, as influências, as alterações, etc. São quarenta e dois sonetos escritos entre 1926 e 1936, representantes de "[...] un tipo de poesia directa, concreta, siempre vivida, y elaborada sólo en primer grado;" (Diego, 2017, p. 484).

De acordo com Diego, no final dos anos 30,

> Pensábamos -yo por lo menos- que ya habían pasado los años del ingenio, del matiz menor, de la cautela y del análisis, fecundos en muchos aspectos, pero insuficientes a lograr la obra en plenitud de "cántico", título ya tan revelador de un magnífico libro que por entonces veía la luz. (Diego, 2017, p. 484-485).

A alusão ao livro de Jorge Guillén, *Cántico*, é uma conexão com o título de sua obra. *Alondra* é um pássaro cantor corriqueiro e comum em toda Espanha. O verdadeiro canto, ainda que do pássaro mais simples, é o que propõe Diego nesse compêndio, no qual escreve apenas sonetos. O poeta santanderino (1964) concebe pelo menos um século de presença contingente do soneto. A renovação dessa forma, em língua espanhola, começa com Rubén Darío ao introduzir, por exemplo, o soneto com versos alexandrinos, ou seja, com catorze sílabas poéticas (Cassar, 2017) ou com algum verso mais curto (Diego, 1964).

Quando se dá, no grupo de poetas de 27, o retorno à estrofe, sonetos passam a ser amplamente cultivados por vários poetas do período, sendo Gerardo Diego um dos entusiastas das formas fixas, conforme Rafael Alberti (1980). No primeiro número de sua revista *Carmen*, no artigo "La vuelta a la estrofa", Diego (1927) explica que

> Hacemos décimas, hacemos sonetos, hacemos liras porque nos da la gana. Magnífica razón, única plena del artista. No podemos contrariar la gana. La gana es sagrada. [...] Pero hay una diferencia con nuestros razonables abuelos del XVIII. Para ellos, la estrofa, la sonata o la cuadrícula eran una obligación. Para nosotros, no. Hemos ya aprendido a ser libres (Diego, 1927, não paginado).

Outras obras

A extensa obra de Gerardo Diego começa no início dos anos 20 e vai até quase o final do século XX, são setenta anos de contínua produção em verso e também em prosa, ainda que a última em menor quantidade. Nosso recorte, que abarca as poesias compostas até 1936, publicadas no volume I do compêndio *Poesía completa* (2017), é modesto, se comparado à totalidade dos escritos gerardianos, que soma mais de quatro dezenas de títulos em livros de poesia.

A biblioteca Gerardo Diego do Instituto Cervantes de Bruxelas e a Fundação Gerardo Diego mantêm *online* e atualizada a lista de publicações do poeta com as respectivas datas[4]. Também o professor José Luis Bernal Salgado, catedrático de literatura da Universidade de Extremadura, lança em 2016, em parceria com a Fundação Gerardo Diego, um extensivo estudo sobre a bibliografia poética gerardiana, com a relação de todas as obras e poemas publicados[5].

A RELAÇÃO PESSOAL ENTRE CERNUDA E DIEGO

A Geração da amizade foi um dos tantos motes que se tentou dar ao grupo de escritores e poetas que atuou na vida cultural espanhola entre o início da década de 20, a Segunda República e a Guerra Civil Espanhola. Julio Neira Jiménez (2018) considera a ideia de uma profunda amizade como fator principal de ligação entre esses jovens uma falácia, alentada principalmente pela obra *La poesía de la Generación del 27*, de José Luis Cano, com primeira edição em 1970.

Essa concepção se deriva, segundo Neira Jiménez (2018), do artigo *Una generación poética (1920-1936)* de Dámaso Alonso, publicado em 1948. Especificamente, Dámaso Alonso foi um dos grandes desafetos de Luis Cernuda, que o deixa fora da Generación de 25, como ele concebia ser correto nomear o grupo (Naval López, 1999). Neira Jiménez, sobre esse elo fraterno, diz: "Esa imagen idílica pretendía desde luego reivindicar el tiempo de juventud, de una arcádica felicidad previa a la República y la guerra civil – lo que es mucho olvidar la dictadura de Primo de Rivera y sus muchas tensiones sociales – [...]" (Neira Jiménez, 2018, p. 199-200).

Luis García Montero (2002), chega a escrever um artigo titulado *Los rencores de Luis Cernuda*, no qual contempla os diversos entraves de Cernuda na relação com os membros da chamada Geração de 27. Para o autor, alguns desses altercados são ressentimentos devidos às palavras pouco elogiosas de recepção de *Perfil de Aire*, em 1927. É o caso especificamente de Pedro Salinas, a quem também tece palavras elogiosas, como vimos, e Jorge Guillén. Sobre os dois, Cernuda qualificaria a sua poesia de burguesa e a separaria da desenvolvida por ele dentro do Grupo de 27 (Cernuda, 1972).

[4]Disponível em: https://www.cervantes.es/bibliotecas_documentacion_espanol/biografias/bruselas_gerardo_diego_1.htm. Acesso em: 19 out. 2025.

[5] BERNAL SALGADO, José Luis. *La poesía de Gerardo Diego*: estudio bibliográfico. Santander: Fundación Gerardo Diego; Centro de documentación de la poesía española del siglo XX, 2016. Disponível em: http://www.fundaciongerardodiego.com/images/La-poesia-de-gerardo-diego.pdf. Acesso em: 27 out. 2023.

Quanto a Gerardo Diego, assunto que nos concerne neste estudo, publicaram-se, em 1999, quinze cartas de Cernuda enviadas a Diego entre 1925 e 1959, na revista *Cuadernos Hispanoamericanos*, em seu número 594, na qual María Ángeles Naval López também faz o estudo crítico das mesmas. As cartas foram dadas por Diego ao seu secretário Enrique Cordero, que deveria guarda-las por um período (Naval López, 1999). Por elas, apesar de não termos as respostas de Gerardo Diego, enviadas a Cernuda, podemos desenhar alguns contornos sobre a proximidade entre os dois poetas.

A tratativa entre os poetas começa pelo envio de *Imagen* a Cernuda, em 1925. Apesar de estar distante fisicamente e de não haver publicado sua primeira obra, Cernuda estava incluído nos acontecimentos relevantes do âmbito literário, é o que nos demonstra o envio de Diego. A segunda declaração Cernudiana, a carta de agosto de 1927 (Cernuda, 1999, p. 102), é de admiração aos versos de Gerardo Diego e de confirmação de amizade. Afirma Cernuda: "De este afecto mío por los versos de usted no sé si Salinas le habrá dicho algo en cualquier ocasión. ¡Cuántos poemas suyos sé -escolarmente- de memoria!" (Cernuda, 1999, p. 102).

As cartas de 1927 e 1928 são concernentes aos envios de Cernuda a *Carmen*, a revista de Gerardo Diego, que coloca entusiasmado "Égloga" para abertura do primeiro número da revista. Para o número duplo três e quatro, Cernuda remeterá "Homenaje a Fray Luis de León", que posteriormente figurará como apenas "Homenaje", nas edições de *La realidad y el deseo*. Cernuda foi um apoiador e colaborador das empreitadas gerardianas, desde as revistas *Carmen* e *Lola* até as antologias poéticas de 1932 e 1934. Sobre as revistas, na carta de janeiro de 1928, revela: "Mi más decidida adhesión, pues, a esas dos incomparables amigas. jCómo sentiré sus ausencias cuando llegue el día límite, cuando no estén visibles entre nosotros!" (Cernuda, 1999, p. 105).

Quanto às antologias, há uma tensão quando Gerardo Diego decide incluir uma pequena biografia e uma foto de cada um dos poetas copilados. Um preocupado Cernuda, no que se refere a dificultar o projeto do amigo, revela-se um veemente opositor no envio de seus dados e dos feitos de sua vida. Na carta de março de 1931, proclama:

> Mi querido amigo: recibo su carta y supongo se trata de una broma. ¿Cómo? ¿Qué me dedique a contar a los crustáceos dónde nací, qué estudié y los viajes que haya realizado?
>
> Sentiría mucho que usted viese en esta resistencia un obstáculo a su proyecto. No, amigo mío. Crea al contrario que si no estuviese usted en ello ya habría desistido de mezclar mi nombre al de muchos de esos poetas antologados, a quienes conozco de pies a cabeza (o mejor de cuerno a pezuña) y por tanto no me seduce gran cosa tal compañía (Cenuda, 1999, p. 108).

Apesar da simpatia por Diego, os desafetos de Cernuda por outros poetas participantes da antologia é incontestável, compara-os a uma figura demoníaca de chifres e patas. Os amigos permanentes de Cernuda, entre os poetas (sem *h*) de 27, foram Concha de Albornoz, Vicente Aleixandre, Manuel Altolaguirre e sua esposa, também poetisa, Concha Méndez. A sua negativa, entretanto, fundamenta-se maiormente pelo concurso de feitos e egos que se estabeleceria na divulgação de "[...] los premios recibidos en el colegio, los diplomas universitarios y las pensiones para el extranjero. Todo ello con vistas a figurar un día en cualquier historia de la literatura [...]. No, no; aún no he caído tan bajo" (Cernuda, 1999, p. 108).

Cernuda nutria um profundo sentimento antiburguês e a lista de méritos como biografia o exasperava. A sua luta entre *a realidade* e o *desejo*, ancorava uma necessidade de se desvincular do passado, de uma vida que de nenhum era a que ele teria desejado viver. Na carta de outubro de 1931, Cernuda pede encarecidamente a Diego que interfira no cuidado das obras de Fernando Villalón, que havia falecido no ano anterior. Porque Diego "[...] estimaba y quería a Villalón ciertamente y no como Bergamotta, Albertini y comparsas" (Cernuda, 1999, p. 111). A forma jocosa de apontar a Pepe Bergamín e a Rafael Alberti se junta às reprovações cernudianas dirigidas ao toreiro Ignacio Sánchez Mejías, um entusiasta da literatura do Grupo de 27, que parecia reter manuscritos indevidamente.

A resistência à escrita de algumas linhas sobre sua vida pessoal parece se diluir na preparação para a edição de 1934 da antologia organizada por Diego, na carta de maio de 1933 (Cernuda, 1999, p. 116), na qual Cernuda envia uma série de orientações sobre seus textos na nova publicação. A próxima comunicação recuperada ocorre em setembro de 1959, após a morte de Manuel Altolaguirre. Cernuda escreve a Diego da Cidade do México. Esse lapso de tempo, mais que uma separação, é mostra da permanência de um vínculo apesar do tempo e da distância. Poucas vezes estiveram, Diego e Cernuda, em companhia um do outro por longos períodos, mas havia uma conexão amistosa.

Antes da carta de 1959 (Cernuda, 1999, p. 117-118), ambos os poetas haviam se encontrado no México em virtude de uma viagem de Diego. Nessa última correspondência, Cernuda indaga sobre o recebimento de uma obra sua enviada a Diego e menciona a recepção pouco animada de *Estudios sobre poesía española contemporânea*, em 1957, na Espanha. Além disso, anuncia a breve chegada de *Poesía y Literatura*, pela editora Seix Barral. Tanto na última carta de 1933 quanto na de 1959, as missivas terminam com espaço para continuidades futuras,

que se houveram, e acreditamos que sim, não chegaram ainda às mãos de críticos e estudiosos da poesia de início do século XX.

As cartas ao redor do último encontro pessoal entre Cernuda e Diego, no México, estão estudadas por Díez de Revega no artigo *Gerardo Diego em México com sus amigos de España* (2018). Apesar da alegria em encontrar Diego depois de duas décadas, Cernuda revela alguma tristeza pelas lembranças do provincianismo espanhol que lhe foram despertadas pelo encontro, com reprovação ao vocabulário acadêmico adotado por Diego em suas conferências. Díez de Revenga (2018) relembra também o passeio de domingo a Puebla feito por Cernuda, Altolaguirre e Diego. Nesse mesmo artigo, estão transcritos dois poemas de Diego dedicados a Cernuda, um depois da viagem ao México, "A Luis Cernuda (Renovando el abrazo mejicano)", e outro pela ocasião de seu falecimento, "Cuatro años después".

A seguir dispomos os dois poemas, o primeiro publicado em 1964, e o segundo em 1966 (Díez de Revenga, 2018).

A Luis Cernuda (Renovando el abrazo mejicano)

El vago perfil del aire
que se hizo por ti preciso,
por no acogerse a socaire
perdió su flor de narciso.
Y yo pienso en su poeta
que duda, la mano inquieta,
entre el volcán y la torre.
Lejos, en la Nueva España,
cabello gris, desentraña
el tiempo que burla y corre.

Cubierto de nieve el Popo
y el templo de rosa leve,
de nieve que fue antes copo
y de rosa que fue nieve.
Entre pagano y cristiano,
el poeta mueve la mano,
duda entre Delfos y Asís.
Yo pido a mis tres arcángeles

que de Puebla de los Ángeles
me traigan volando a Luis.
(Diego *apud* Díez de Revenga, 2018, p. 301).

Cuatro años después

Al fin no viniste, Luis.
Yo te esperaba. Destino trágico el tuyo.
Pero ¿es que vemos lo que vemos?

Y pienso en tu visión de Unción Extrema.
«Apología pro vita sua».

Te derrumbaste fulminado
con el fuego apagado en la mano.

¿Desolación de la quimera?
No. Viva luz de relámpago.
(Diego *apud* Díez de Revenga, 2018, p. 301-302).

CAPÍTULO 4 - A MITOLOGIA CLÁSSICA EM LUIS CERNUDA: DA PRIMEIRA PUBLICAÇÃO ATÉ 1936

Neste capítulo, abrimos com Luis Cernuda, a análise do *corpus* desta investigação. De acordo com a metodologia que adotamos, os poemas foram analisados em ordem cronológica, por obra, e, posteriormente, organizados em temas conforme os personagens ou os fatos mitológicos. Dentro de cada seção, indicamos o poemário ao qual pertence cada um dos textos poéticos analisados.

A IRMANDADE ENTRE HIPNO E TÂNATOS

A proximidade entre sono e morte é manifesta na mitologia grega pela irmandade de Hipno e Tânatos. Conforme Junito de Souza Brandão (2014),

> [...] desde o início da poesia grega, Hipno e Tânatos são duas facetas de uma só realidade. Hipno é doce, jovial, "de coração de mel", suave, imortal como Nix, mas, em certas circunstâncias, pode tornar-se perigoso e fazer, por exemplo, com que um piloto ou uma sentinela caia nos braços de Tânatos. Tem um aspecto relaxante e cego ao mesmo tempo, o que mais ainda o associa à morte, quando se derrama qual líquido suave sobre as pálpebras dos deuses e dos homens, como se fora as brumas da morte. É nesse sentido que para os gregos Hipno é uma liberação. Poderoso e temido como as trevas, é o penhor da tranquilidade, mas também da paralisação, [...] (Brandão, 2014, p. 810, aspas no original).

O estudioso brasileiro precisa ainda que Hipno representa uma transição com possibilidade de transformar o curso dos acontecimentos e da vida. Para ele, também Tânatos se liga aos ritos de passagem, uma vez que toda iniciação pressupõe uma fase de morte, antes da nova vida. O tempo na mitologia greco-latina, e em muitas outras, é cíclico e renovável, opondo-se ao tempo linear da atualidade ocidental.

O parentesco entre sonho e morte, segundo Bianca Vilhena Campinho Pereira (2020, p. 159), justifica-se também pela crença comum entre os gregos de que tanto no sono como na morte a alma se ausenta do corpo e pode transitar por outros âmbitos. No primeiro caso, temporariamente; no segundo, de modo mais permanente, ainda que haja a crença na sobrevida da alma.

Nos inícios de Cernuda, nos poemas "IV" e "XVI", de *Primeras poesías* (1974 [1927]), a irmandade entre o sono e a morte faz parte do imaginário mítico que o constitui. Abaixo, a transcrição do poema "IV", nessa obra os textos são ordenados apenas com números romanos.

> Morir cotidiano, undoso
>
> Entre sábanas de espuma;

Almohada, alas de pluma
De los hombros en reposo.
Un abismo deleitoso
Cede; lo incierto presente
A quien con el cuerpo ausente
En contraluces pasea.
Al blando lecho rodea
Ébano en sombra luciente.
(Cernuda, 1974, p. 42).

Esse pequeno poema cernudiano é uma décima monoestrófica de versos octossílabos, com rima em ABBAACCDDC. As consoantes nasais, presentes em todos os versos, assim como a frequência das sibilantes e laterais, dão a atmosfera introspectiva e melancólica do texto poético. A morte diária é concebida como uma navegação, essa é a imagem de abertura do poema que é intensificada pela regularidade das rimas. As rimas pareadas fazem uma unidade sonora maior que as intercaladas, dando a cadência de ondas morosas ao ritmo. Note-se que a sequência das rimas faz, espelhadamente, o verso e o reverso da onda, indo: ABBAA e voltando: CCDDC.

Tanto nesse poema como no próximo, temos a evocação das asas. Hipno é um deus alado. O poeta acentua, no terceiro verso, a abertura das asas na repetição da letra *A* em posição tônica. As asas indicam a capacidade de mudar de plano, do terrestre para o aéreo; ou do material para o imaterial. Para Cernuda (1974), é a passagem para um abismo deleitoso e incerto. A fenda desse abismo se dá, graficamente, no espaço da pausa versal e sonoramente, por meio de um encavalgamento abrupto, entre os versos cinco e seis, que concentra a atenção do leitor na palavra *cede*, com uma pausa de ponto e vírgula após si.

Nos dois últimos versos, o poeta assemelha a cama ao féretro, ambos feitos de madeira. Nesse caso, madeira escura de ébano. Em um contraste de cores e texturas, temos a dureza da madeira e a maciez do colchão e do interior do ataúde. O vocábulo *blando* incita o seu homógrafo *blanco,* para a composição do branco e do negro na imagem final do poema.

A décima sexta poesia é construída com cinco estrofes de *cuartetas asonantadas* (Quilis, 2000), os versos são septissílabos e as rimas vocálicas ocorrem apenas nos versos pares. Essa forma se repete em vários poemas da primeira obra cernudiana, é a mais recorrente. Observemo-la, a seguir:

La noche a la ventana.
Ya la luz se ha dormido.
Guardada está la dicha
En el aire vacío.

Levanta entre las hojas,
Tú, mi aurora futura;
No dejes que me anegue
El sueño entre sus plumas.

Pero escapa el deseo
Por la noche entreabierta,
Y en límpido reposo
El cuerpo se contempla.

Acreciente la noche
Sus sombras y su calma,
Que a su rosal la rosa
Volverá la mañana.

Y una vaga promesa
Acunando va el cuerpo.
En vano dichas busca
Por el aire el deseo.
(Cernuda, 1974, p. 54)

O desejo, esse conceito vital, definidor da inquietude humana, que está no centro da obra de Luis Cernuda, aparece pela primeira vez neste estudo, ainda atinaremos com ele em outras ocasiões. A *dicha*, a felicidade, e o ar enlaçam a primeira estrofe com a última. Inicialmente: "Guardada está la dicha/ En el aire vacío.//" (Cernuda, 1974, p. 54), e ao final: "En vano dichas busca/ Por el aire el deseo." (Cernuda, 1974, p. 54). No ar vazio, uma imagem desgarradora e que flerta com a imaterialidade, é onde está guardada a bem-aventurança, que, evidentemente, não é encontrada pelo desejo que escapa, na terceira estrofe.

A busca vã do desejo pelo ar é explicada, conforme Hugo Friedrich, pela dialética da Modernidade, na qual "[...] la pasión por lo infinito, invisible o desconocido tropieza con una

trascendencia vacua y retrocede para volver a caer en forma destructora sobre la realidad" (Friedrich, 1959, p. 299). Cernuda oscila entre o otimismo e a desesperança no decorrer de *Primeras poesías* (1974 [1927]); entre a crença e a descrença na possibilidade de renovação cíclica, que nesse poema é a aurora ressuscitadora, a quem o sujeito poético se dirige, na segunda estrofe.

Nos versos sete e oito, Luis Cernuda concreta o caráter intimidador do sono, pela possibilidade de submersão completa no mesmo, quer dizer, a morte. Também a noite, como o sono é dúbia: é calma e é nebulosa. O sono "[...] entre sus plumas.//" (Cernuda, 1974, p. 54) é alado como Hipno, do mesmo modo que no poema "IV". Nessa construção se amalgamam dois sentidos: o costume de encher de penas de animais os travesseiros e as penas das asas do deus, que podemos ver, abaixo, em uma estátua encontrada em Almedinilla, em Córdoba, na Espanha.

Figura 1 - Bronze do deus Hipno (Anônimo, Séc. II E.C.).

Fonte: Museo Histórico-Arqueológico de Almedinilla[6]

Na quarta estrofe, quem se torna responsável por trazer a manhã, a aurora, outra vez, é a rosa. Recordemos que a aurora também é conhecida como a deusa de dedos de rosa (Homero, *Ilíada*, VIII, 1–2). A rosa, que é símbolo da perecibilidade da vida; do mesmo modo, sinaliza sua transformação e renovação. Contudo, essa certeza, como ela, fenece na passagem da quarta para a quinta estrofe, torna-se vaga promessa que trata de alentar o corpo.

[6] Disponível em: https://turismodelasubbetica.es/almedinilla/item/museo-historico-arqueologico-almedinilla#group=1&photo=5. Acesso em: 31 jan. 2025.

EROS OU CUPIDO

Em *Primeras poesías* (1974 [1927]), o poema "X" estabelece a conexão clássica entre o amor e uma figura alada; no âmbito grego, Eros, e, no romano, Cupido. O texto poético, que transcrevemos abaixo, é formado por cinco estrofes de quatro versos septissílabos, com rima vocálica apenas nos versos pares; como dissemos, essa forma, muito equilibrada entre o popular e o erudito, é uma das mais exploradas por Cernuda, inicialmente.

El amor mueve al mundo,
Que descansa perdido
A la mirada. Y esta
Ternura sin servicio.

Ya las luces emprenden
El cotidiano éxodo
Por las calles, dejando
Su espacio solo y quieto.

Y el ángel aparece;
En un portal se oculta.
Un soneto buscaba
Perdido entre sus plumas.

La palabra esperada
Ilumina los ámbitos;
Un nuevo amor resurge
Al sentido postrado.

Olvidados los sueños
Los aires se los llevan.
Reposo. Convertida
La ternura se deja.
(Cernuda, 1974, p. 48)

Cernuda abre o poema "X" com uma frase potente e sonora, com aliteração dos sons nasais e marcação rítmica em 3-4-6: "El amor mueve al mundo,/" (Cernuda, 1974, p. 48). Nos demais versos, o ritmo passa a ser marcado apenas em duas sílabas poéticas, quando é interrompido por um peculiar encavalgamento, entre os versos três e quatro. O ritmo descansa

como o mundo, que precisa do amor como energia para movê-lo. Junito de Souza Brandão compreende que "O Amor é a pulsão fundamental do ser, a *libido*, que impele toda a existência a se realizar na ação" (Brandão, 2015a, p. 219-220, grifo no original).

O amor é Eros, que nascido do Caos primigênio, está no princípio do mundo, antes do nascimento dos demais deuses, com exceção do Tártaro e Geia (Hesíodo, *Teo*. 2014). Seu mito sofrerá grandes transformações desde a época arcaica até a Grécia romanizada, mas Eros não deixará de ser a força fundamental do mundo, que garante a continuidade da vida e a coesão dos cosmos. Por obra dos poetas, Eros se converte em deus alado e flecheiro (Brandão, 2014, 2015a; García Gual, 2003). Eros não foi um deus ao qual se oferecesse culto habitualmente, nem era comum que tivesse templos. "Contrasta con esa falta de liturgias las múltiples alusiones al poder divino de Eros que encontramos en la literatura arcaica y clásica, en los líricos y en los tragediógrafos y en los filósofos" (García Gual, 2003, p. 141).

Eros converteu-se em um dos deuses mais amados pelos poetas, desde Safo, passando por Cícero e chegando à idade moderna e à contemporaneidade. Ele aparece, nesse poema de Cernuda (1974), como anjo alado na terceira estrofe. Em um texto centrado na emoção do amor e com uma figura alada, a concatenação com o mito é imediata. Embora a figura do poeta como anjo não seja incomum na poesia de início de século XX, uma vez que é também um mensageiro. Nesse caso, não contemplamos que um entendimento afaste o outro, mas que eles se sobrepõem.

Na segunda estrofe, temos a construção do espaço e do tempo no qual se dá o poema: um ambiente citadino no início da noite, no qual aparece o personagem alado, identificado como anjo, conforme popularizou a iconografia cristã. Sublinhamos que não é um anjo, mas *o* anjo. Tradicionalmente, Eros se oculta como caçador para alvejar suas setas. Ele não costuma estar onde possa ser visto. Na fábula de Cupido e Psique, Cupido nunca pode ser visto e só encontra sua amada durante as noites (García Gual, 2003).

O cupido de Cernuda possui uma arma singular, um soneto, ele porta a palavra, o *lógos*. Esse não é seu artifício habitual, Eros não opera pela lógica. Emparentado ao sono, a Hipno, ele turva os sentidos e a razão (Brandão, 2014, 2015a). Mas os anjos do imaginário cristão, sim, são portadores da palavra verdadeira.

Na terceira estrofe, o poema está perdido entre as penas do anjo. O poeta altera o tempo verbal prevalecente na estrofe para o pretérito imperfeito, que constrói ações continuadas,

sinalizando a duração da busca do personagem: *buscaba* em vez de *busca*, ou ainda *buscó*, como ação pontual no passado. O Cupido-anjo de Cernuda (1974) funde a mitologia clássica e a tradição cristã. Como anjo porta uma mensagem, ou seja, é um mensageiro, literalmente o que o vocábulo grego *ἄγγελος* indica. A mensagem trazida pelo anjo não é própria, é sempre de outrem, como parece ser o soneto perdido, que demanda tempo em ser encontrado. Contudo, anjos cristãos são rodeados de claridade e fulgor, não se ocultam e não perdem a mensagem no meio das asas. Essa travessura é muito mais acorde ao Cupido da mitologia clássica, abaixo, em uma peça de cerâmica grega.

Figura 2 - Eros em cerâmica de figura vermelha (Anônimo, 470 AEC - 450 AEC).

Fonte: Wikimedia (*site*).[7]

No texto cernudiano, após o recebimento do soneto, a atmosfera noturna é iluminada. O verso quinze com quatro marcações rítmicas se torna o ponto focal da estrofe e se conecta com o primeiro verso. Observemos: "La palabra esperada/ Ilumina los ámbitos;/ Un nuevo amor resurge/ Al sentido prostrado.//" (Cernuda, 1974, p. 48). A palavra é o *lógos*, o sentido, que afasta a nebulosidade. O amor, que move o mundo na primeira estrofe, ressurge, em sua segunda aparição no texto, como um novo amor, devoto das luzes.

Essa iluminação chega à última estrofe, na qual "Olvidados los sueños/ Los aires se los llevan./ Reposo. Convertida/ La ternura se deja." (Cernuda, 1974, p. 48). A claridade afasta o que é característico da noite: os sonhos, e só então o verdadeiro repouso, absoluto em uma frase

[7] Disponível em: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/a/ae/Eros_bobbin_Louvre_CA1798.jpg/800px-Eros_bobbin_Louvre_CA1798.jpg. Acesso em: 10 fev. 2025.

isolada, é alcançado. O repouso, de igual modo, está ligado à noite; porém, o poeta precisa que esse repouso tenha a singularidade da ausência de aparências etéreas, que seja pura inércia.

A primeira estrofe e a última se unem pela semelhança estrutural, ambas possuem um encavalgamento do terceiro para o quarto verso e pela presença da ternura, *sin servicio*, no primeiro caso, e *convertida*, no outro. A ternura pode ser tomada como sinônimo de amor ou como sentimento a ele aparentado. No caso desse poema, optamos por entendê-la como relacionada ao amor em geral, mas dando-lhe características específicas, como a delicadeza, a doçura, o cuidado. A ternura pode unir-se ao amor ou não.

O repouso, na última estrofe, contrasta com o movimento concedido pelo amor ao mundo, na primeira estrofe. O mundo sem essa ação está em descanso, também parado. O repouso está antes e após o amor. Ele atua, conforme dilucida Brandão (2015a), como motor. Eros é ação. Após o seu ressurgimento no poema, a ternura, em voz passiva, se *deja converter*, ou seja, rende-se à ação do amor. O poema se encerra com o amor terno, unidos os dois temos da primeira estrofe, o amor e a ternura.

José María Aguirre (1977) enxerga em *Primeras poesías* (1974 [1927]) uma languidez e indolência emocionais que não desembocam em atuação na vida. Além de uma impotência do corpo para apreender a realidade sexual. De acordo com o autor, "La tragedia de Cernuda es que sus sentidos, a pesar de su juventud, cuando el cuerpo está presente, no consiguen trasponer la barrera que éste pone entre ellos y el mundo exterior" (Aguirre, 1977, p. 126).

No poema "X", a interpretação de Aguirre (1977) é que o desejo de amor do poeta se realiza por meio da escrita poética, na metonímia textual: o soneto. Esse é o movimento de Eros no sujeito poético, dado que "El amor exterior le está vedado al poeta, él no puede servir a su ternura: (…)" (Aguirre, 1977, p. 127). Então, após a materialização do poema lhe é oferecida a possibilidade de repouso.

Na terceira estrofe, a poesia que chega, embora seja palavra iluminadora e repleta de sentido, vem de outro plano, é trazida por um mensageiro alado capaz de transitar entre o mundo do poeta e o mundo da poesia, como as musas na mitologia clássica. A poesia é uma manifestação da materialidade capaz de fazer a imaterialidade, os sonhos, ser dissipada pelos ares. "Olvidados los sueños/ Los aires se los llevan./ [...]" (Cernuda, 1974, p. 48).

Em "Los marineros son las alas del amor*"*, de *Los placeres prohibidos* (1974 [1931]), as imagens evocadas se impregnam de um dado mitológico, a cor dos cabelos de Cupido, figura

posterior de Eros, o deus do amor (García Gual, 2003). Essa caracterização da deidade é basilar para o desenvolvimento do texto poético, ultrapassando as formas intertextuais da alusão e da menção. Consequentemente, podemos assentar uma aproximação com a hipertextualidade (Genette, 2010), sendo a caracterização mitológica de Cupido o hipotexto que abre caminhos para a criação do hipertexto, o poema cernudiano. Confiramo-lo:

Los marineros son las alas del amor,
Son los espejos del amor,
El mar les acompaña,
Y sus ojos son rubios lo mismo que el amor
Rubio es también, igual que son sus ojos.

La alegría vivaz que vierten en las venas
Rubia es también,
Idéntica a la piel que asoman;
No les dejéis marchar porque sonríen
Como la libertad sonríe,
Luz cegadora erguida sobre el mar.

Si un marinero es mar,
Rubio mar amoroso cuya presencia es cántico,
No quiero la ciudad hecha de sueños grises;
Quiero sólo ir al mar donde me anegue,
Barca sin norte,
Cuerpo sin norte hundirme en su luz rubia.
(Cernuda, 1974, p. 128).

O poema heteroestrófico com versos livres, de extensão entre cinco e catorze sílabas poéticas, inicia-se com a aliteração dos sons predominantes em *mar* e *amor*. A figura de um amor dotado de asas, um dos simbolismos da liberdade, estabelece, de igual modo, desde o primeiro verso, um laço com a mitologia de Eros, ou Cupido. Os marinheiros são essas próprias asas, livres, por sua falta de arraigo em terra, e capazes de fazer o amor ir de uma parte a outra.

As rimas da primeira estrofe, de cinco versos, são construídas pela anáfora da própria palavra *amor*. O deslizar das asas é ritmado pela aceleração produzida entre os versos um e três,

que ocorre pela diminuição do número de sílabas nos versos e pela semelhança entre os versos um e dois. Quando há uma alteração rítmica, no verso quatro, são introduzidos os olhos dos marinheiros.

Os olhos possuem a mesma cor do amor, são loiros, dourados. A singular caracterização do amor como dourado, que o faz ser vibrante, luminoso, valioso, também assenta a ligação com Cupido, o anjo loiro assaz representado em toda arte ocidental. Mas o que é um dado no mito, no poema, recebe uma ampliação e uma adição de sentidos.

A fusão entre os olhos dos marinheiros e o amor é circular. Na estrutura dos versos quatro e cinco, os olhos são loiros como o amor e o amor é loiro como os olhos. Há uma simbiose refletida nas formas adverbiais "*lo mismo"*, "*también"* e "*igual que"*. A ideia da presença de um no outro é a mesma do verso dois, no qual os marinheiros são o espelho do amor e o duplo é inevitável, no espelho se é visto e se é olhado. Passa-se de uma coisa e outra para uma coisa é outra.

Sinestesicamente, nos versos seis, sete e oito a cor loira, dourada, como a pele dos marinheiros, é a cor da alegria, textualizada na musicalidade das aliterações de *v*, *e* e *i* em: "La alegría vivaz que vierten en las venas/" (Cernuda, 1974, p. 128). No último verso da estrofe, o dourado é luz ofuscante acima do mar, é o próprio sol, que é a liberdade em atitude de riso, inundada pela alegria.

Mas, contraditoriamente, no imperativo negativo do nono verso, o sujeito poético ordena que não se deixe partir os marinheiros. Nos recônditos do vocábulo "*cegadora*" se revela o tomento que a liberdade provoca no atingido pelo anjo loiro do amor. A liberdade ofusca e desnorteia o apaixonado. Ela sorri, mas é um sorriso que também é carregado de ironia e provocação; pois sabe o quanto seduz e sabe que não pode ficar por desejo ou ordem de outrem, sabe que em sua totalidade ela é impossuível.

A composição se encerra com mais uma amálgama, o marinheiro passa a ser o mar. Então, esse mar adquire as características do marinheiro, é dourado e amoroso. Coadunando com a alegria da segunda estrofe, o mar que agora é alourado, é também cântico. Veja-se o próprio cântico, o barulho das ondas nas repetições de *r* e *s*: "[...] es mar,/ Rubio mar amoroso [...]" (Cernuda, 1974, p. 128).

A atratividade do mar-marinheiro-amor gera um *fugere urbem*, a cidade é cinza em comparação ao dourado vibrante do mar, dos marinheiros, do amor, da alegria. O hipnotizador brilho de ouro do mar faz o sujeito poético querer apenas lançar-se e inundar-se, querer ir ao mar e amar, observe-se a semelhança fonética entre "Quiero sólo ir al mar […]/" (Cernuda, 1974, p. 128) e a frase *Quiero sólo amar*, que ela sugere.

Afundar-se no mar é um desejo de simbiose, não de possuir, mas de tornar-se um com o desejado. A consequência desse anseio é um naufrágio do eu, que é "Barca sin norte,/ Cuerpo sin norte [...]/" (Cernuda, 1974, p. 128). Todo vigor dos últimos versos é centrado nesse desejo. As curtas estruturas "No quiero la ciudad [...]/" e "Quiero sólo ir al mar [...]/" (Cernuda, 1974, p. 128) concentram três e quatro sílabas fortes, respectivamente. No primeiro caso, 1-2-5 e no segundo, 1-3-4-6.

A partir da metade do décimo quinto verso, no relativo *donde*, o ritmo se relaxa, 1-3-4-**6-10**, enquanto surge a imagem do barco-corpo sem norte que se afunda. Ao final do último verso, a luz dourada do mar resplandece nas sílabas nove e dez encerrando o poema.

Além da construção de um amor loiro e dotado de asas, que segundo nosso pensar, convoca a figura de Cupido, mesmo que o poeta acrescente mais camadas simbólicas e metafóricas à cor e às asas, no decorrer do poema; há também, a partir da mitologia grega, uma ligação entre o desejo amoroso e o mar. Afrodite nasce do mar, da espuma formada quando os genitais amputados de seu pai, Urano, o céu, são atirados à água (Hesíodo, *Teog.*, v. 188-206). Desse modo, a ideia de o amor vir do mar ou dele surgir é um *tópos* do mundo greco-latino antigo.

Na imagem final, o sujeito poético se submerge no mar como o que se lança ao amor, sujeitando-se à sua imprevisibilidade, impetuosidade e grandeza. Eros, na mitologia grega, é uma força irrefreável que domina deuses e homens, é impossível não se submeter aos seus desígnios. Eros e o mar são hipnóticos. O atingido pela flecha do deus do amor está condenado a passar pelos seus tormentos e glórias.

Segundo Martin Schatzmann Willvonseder (2015), na península ibérica, as culturas judaicas, cristã e árabe afastaram a conexão entre o mar e a sensualidade amorosa durante séculos. Apenas no século XX, de acordo com o autor, recuperou-se vividamente esse simbolismo do mar, advindo da cultura clássica, na poesia espanhola e hispano-americana. "El

océano se ha convertido en una experiencia física y emotiva muy personal, capaz de transportar ideas e imágenes a los lectores" (Willvonseder, 2015, p.129).

A figura do marinheiro, por seu lado, também retorna na poesia do século XX, ainda que tenha tido recorrência nos séculos XVI e XVII (Willvonseder, 2015). O marinheiro aparece como um bastião da liberdade, livre das regras vigentes em terra. Eles são homens potentes, pois experimentados na lida com os elementos, e que desafiam a esperança de uma conquista, por sua aura de independência, e a sempre presente possibilidade de partida.

Em *Dónde habite el olvido* (1974 [1934]), desde o primeiro poema aparece o *tópos* que permanecerá em outros poemas do compêndio: a união entre o amor e a figura de um anjo. Essa imagem, inicialmente, pertence à mitologia grega, como dissemos acima. Eros é o ser divino e alado que permite que os deuses e humanos sejam inundados pelo amor. Mas, a popularidade dos anjos na cultura cristã também imprime sua marca nos versos cernudianos. Vejamos o poema "I":

Donde habite el olvido,
En los vastos jardines sin aurora;
[...]

En esa gran región donde el amor, ángel terrible,
No esconda como acero
En mi pecho su ala,
Sonriendo lleno de gracia aérea mientras crece el tormento.

Allá donde termine ese afán que exige un dueño a imagen suya,
Sometiendo a otra vida su vida,
Sin más horizonte que otros ojos frente a frente.

[…]
Donde al fin quede libre sin saberlo yo mismo,
Disuelto en niebla, ausencia,
Ausencia leve como carne de niño.

Allá, allá lejos; [21]

Donde habite el olvido.

(Cernuda, 1974, p. 150).

O texto poético é composto por seis estrofes irregulares. Na íntegra, reproduzimos apenas a terceira, a quarta e a última delas. Os versos são livres e brancos; entretanto, em *Donde habite el olvido* (1974), reaparecem os poemas estróficos e os versos regulares.

O primeiro verso indica um lugar de posicionamento geográfico desconhecido, efetivamente, um não lugar; sabe-se como é esse local e que existe, mas não onde está. São jardins que não possuem aurora, nos quais a escuridão é permanente. Nas estrofes seguintes, o poeta se dedica a caracterizar esse local sem nome próprio, apenas sabemos que é onde mora o esquecimento. Uma atmosfera de vacuidade é implantada no texto poético.

O pronome relativo *donde* é repetido em todo poema e vai se transformando em dúvida, tanto o leitor quanto o poeta anseiam saber, finalmente, qual o local de habitação do esquecimento. A ausência de rimas finais resulta em uma sonoridade trabalhada pela anáfora - por exemplo, o próprio pronome "donde" ou as palavras "vida" e "frente", nos versos catorze e quinze - e pela repetição de fonemas. O poema combina versos curtos e longos que equilibram o ritmo entre a celeridade e a cadência e o tom entre as subidas e as descidas; observe-se a terceira estrofe, iniciada no verso nove e terminada no doze.

O amor recebe, no nono verso, o epíteto de anjo terrível, como o era o deus Eros, um deus dominador do qual ninguém poderia escapar. Com sílabas fortes em 2-4-6-10-11-14, a tensão do verso se suaviza, após o início, e se reaviva, ao final, para caracterizar o amor. Os deuses gregos apresentavam uma dualidade entre beleza e horror que não é comum ao Cristianismo atual, que, paulatinamente, foi construindo e popularizando um ideal de deus completamente bom e justo, inserindo-o em uma dicotomia maniqueísta. De igual modo, os anjos também são agentes de graça e bondade. Contemporaneamente, do ponto de vista da religiosidade popular cristã, os anjos maus se associam ao opositor de Deus e foram expulsos, há muito, da região celestial.

No local ansiado pelo sujeito poético, as investidas de Eros serão nulificadas. Em rima interna, as palavras *acero* e *pecho* são aproximadas fonética e semanticamente. O peito, como local de dor, é o que recebe o aço, a dureza, do processo amoroso. A organização dos versos dez e onze, junto com a aliteração dos sons de *E* e *O*, permite que a atenção do leitor esteja

nesses dois substantivos, enquanto o tom desce na construção "su ala". Eros, o temeroso anjo, em seu aspecto brincalhão, mas brutal e sádico, sorri "[...] lleno de gracia aérea mientras crece el tormento.//" (Cernuda, 1974, p. 150).

Onde habite o esquecimento é uma circunscrição na qual o homem poderia se ver livre da tirania do desejo, que só se aquieta, segundo o sujeito poético, quando encontra alguém que corresponda às suas mais mínimas exigências e dele se aposse como dono. O desejo, despertado por Eros, é como uma mania, o sujeito acometido é impulsionado a uma entrada desmedida na alteridade, na qual se encontra "Sin más horizonte que otros ojos frente a frente.//" (Cernuda, 1974, p. 150). A magnitude da mania é tamanha que o indivíduo objetiva, para libertar-se, uma dissolução de si próprio que lhe restitua a pureza e a inocência dignas da infância.

A mania de Eros, além da de outros deuses, é descrita por Platão no *Fedro*. Ainda que o personagem de Sócrates termine por entender essa mania como divina e postular que ela aproxima o homem da divindade, os efeitos relatados no discurso de Lísias, lido por Fedro, no primeiro e no segundo discurso de Sócrates (Platão, *Fedro*, 227a-234c; 234d-257b n. de Stephanus[8]), encontram semelhança nas linhas de Cernuda (1974). Fedro lê um discurso de Lísias que propõe ser melhor ter próximo a si o homem que não ama que o que está apaixonado. Esse, no intuito de aplacar o próprio desejo, mente, é egoísta, domina o outro, até que percebe o tamanho de sua insensatez e foge. Esse amante é o que ama, segundo Sócrates (Platão, *Fedro*, 227a-234c), no primeiro discurso, como os lobos amam ao cordeiro.

Na obra, Platão aproxima as grafias de Eros, escrito em grego com ômega, o *O* longo, e pterón – asa, escrito em grego com *O* breve, chamado de ómicron. O filósofo escreve ambos com ômega (Ipiranga Jr., 2007). Eros é o que tem asas e o que dá asas. A visão do amado faz nascer plumas na alma que precisa de asas para se elevar; pois o homem iniciado, ao ver uma bela criatura, recorda a verdadeira beleza, a que fora contemplada na esfera celestial. Mesmo nesse amor infundido pela loucura divina, que é proveitosa e necessária, o amante

> [...] primero se eriza con escalofríos y le sobreviene algo de los temores de entonces; luego, al contemplarlo, lo venera como a un dios, y si no temiera que se lo considerara completamente loco, haría sacrificios a su querido como a la imagen (*agálmati*) de un dios. Y mientras lo mira, se apodera de él la alteración que sigue al escalofrío, con sudor y fiebre desacostumbrados; pues se calienta al recibir a través de los ojos de la emanación de la belleza […] nadie le parece más estimable que el hermoso: madres, hermanos, compañeros, todos son olvidados; ni le importa nada la hacienda perdida por incuria; los usos y las

[8] As referências do *Fedro* de Platão sempre serão conforme a numeração de Stephanus, que é o padrão nos Estudos Clássicos, para a grande maioria dos escritos platônicos.

> buenas formas de los que antes se vanagloriaba, los desprecia a todos, y está dispuesta a comportarse como esclavo y acostarse donde se le permita, (con tal de que sea) lo más cerca posible del deseado. Pues, además de la veneración (que siente), ha encontrado que el poseedor de la belleza es el único médico de sus más grandes fatigas. (Platão, *Fedro*, 243e-257b, parênteses no original).

No discurso de Lísias, assim como no primeiro de Sócrates, prevalecem os perigos do homem apaixonado, que entorpecido pelo desejo está como descrevem os versos catorze e quinze de Cernuda (1974). Segundo Lísias, por boca de Platão, os enamorados "[...] admiten que están más enfermos que cuerdos, y que saben que no están en su sano juicio, pero no pueden dominarse" (Platão, *Fedro*, 242c). O personagem de Sócrates, por sua vez, fala da "[…] compulsión de perseguir el placer antes que el bien" (Platão, *Fedro*, 253d).

A última estrofe do texto cernudiano, um pequeno dístico, retoma a localização imprecisa e longínqua desse lugar tão ansiado, na repetição do advérbio "allá", no qual a abertura da vogal *A*, amplifica a distância. Enquanto, o presente do subjuntivo, explícito em todo o poema, assenta a incerteza do local de habitação do esquecimento, que é, conforme Miguel Ángel Márquez (2001), a própria morte. "Cernuda concibe la muerte como el final del amor y la liberación de sus frustraciones, […]" (Márquez, 2001, p. 149), dessa concepção, dá testemunho o verso dezoito, no qual o sujeito poético fica livre "[…] sin saberlo yo mismo,/" (Cernuda, 1974, p. 150).

Retornando ao diálogo de Platão, em conjunção com o poema de Cernuda (1974), ambos, ao discorrerem sobre o turbilhão causado por Eros, estabelecem uma oposição complementar entre recordação e esquecimento. O sujeito poético de Cernuda quer habitar a terra do esquecimento para livrar-se dos males do enamoramento. A lembrança ou a visão do ser belo e amado, após um período de distância, faz que, conforme Platão,

> [...] al ver la belleza de aquí y recordar la verdadera, le salen alas y, con sus nuevas alas, quiere irse volando, pero no lo logra, y mira hacia arriba, como un pájaro, y descuida las cosas de abajo, y da motivos para que lo tengan por loco. Éste es el más excelente y de más excelente origen de todos los entusiasmos, tanto para quien lo posee como para quien lo comparte, […] (Platão, *Fedro*, 249d–250a).

A recordação é necessária à elevação da alma, aquele que não recebe, por ação da beleza, o fluxo do amor, não pode rever as imagens celestiais contempladas por sua alma, quando estava na companhia dos deuses, antes de ter um corpo. A alma, que não padecendo a loucura de Eros, esquece a verdadeira Beleza está condenada a "[...] rodar nueve millares de años alrededor de la tierra y bajo la tierra, privada de razón" (Platão, *Fedro*, 248e), sem retornar a

sua região originária. Mas, é nessa condição que o sujeito poético cernudiano prefere estar, na escuridão do esquecimento, ao invés de seguir padecendo a ação de Eros.

De acordo com Óscar Velásquez, "El poder del amor está en su capacidad de suscitar el recuerdo. [...] va debilitando el olvido por medio de la evocación de la belleza, […]" (Velásquez, 2003, p. 81). Em Cernuda (1974), não há proveito espiritual para a mania de Eros; afinal, apesar do atrativo da mitologia, o poeta é um homem moderno que não pode evitar sentir certo desencanto pelos deuses. Desse modo, ficam apenas os suplícios do amor narrados por Lísias e os do primeiro discurso de Sócrates. Há esperança apenas no esquecimento, na esperança de que ele seja capaz de anular todo desejo.

A fusão do amor com a figura de um ser alado, um anjo, influenciada pela mitologia grega e posteriormente pela religiosidade cristã, faz-se notar também nos poemas "II", "X", "XII" e "XIII", de *Donde habite el olvido* (1974 [1934]), dos quais transcrevemos, a seguir, em sequência, alguns excertos.

> II
> Como una vela sobre el mar
> resume ese azulado afán que se levanta
> hasta las estrellas futuras,
> hecho escala de olas
> por donde pies divinos descienden al abismo,
> también tu forma misma,
> ángel, demonio, sueño de un amor soñado,
> resume en mí un afán que en otro tiempo levantaba
> hasta las nubes sus olas melancólicas.
>
> […]
> contemplo sus olas y quisiera anegarme,
> deseando perdidamente
> descender, como los ángeles aquellos por la escala de espuma,
> hasta el fondo del mismo amor que ningún hombre ha visto.
> (Cernuda, 1974, p. 151).

X

Bajo el anochecer inmenso,

Bajo la lluvia desatada, iba

Como un ángel que arrojan

De aquel edén nativo.

Absorto el cuerpo aún desnudo,

Todo frío ante la brusca tristeza,

Lo que en la luz fue impulso, las alas,

Antes candor erguido,

A la espalda pesaban sordamente.

[…]

Entre precipitadas formas vagas,

Vasta estela de luto sin retorno,

Arrastraba dos lentas soledades,

Su soledad de nuevo, la del amor caído.

Ellas fueron sus alas en tiempos de alegría,

Esas que por el fango derribadas

Burla y respuesta dan al afán que interroga,

Al deseo de unos labios.

[…]

Pesa, pesa el deseo recordado;

Fuerza joven quisieras para alzar nuevamente,

Con fango, lágrimas, odio, injusticia,

La imagen del amor hasta el cielo,

La imagen del amor en la luz pura.

(Cernuda, 1974, p. 159-160).

XII

No es el amor quien muere,

Somos nosotros mismos.

[…]

Sólo vive quien mira

Siempre ante sí los ojos de su aurora,

Sólo vive quien besa

Aquel cuerpo de ángel que el amor levantara.

Fantasmas de la pena,

A lo lejos, los otros,

Los que ese amor perdieron,

Como un recuerdo en sueños,

Recorriendo las tumbas

Otro vacío estrechan.

[…]

No, no es el amor quien muere.

(Cernuda, 1974, p. 162).

XIII

Mi arcángel

No solicito ya ese favor celeste, tu presencia;

Como incesante filo contra el pecho,

Como el recuerdo, como el llanto,

Como la vida misma vas conmigo.

Tú fluyes en mis venas, respiras en mis labios,
Te siento en mi dolor;
Bien vivo estás en mí, vives en mi amor mismo,
Aunque a veces
Pesa la luz, la soledad.

[…]

Estás conmigo como están mis ojos en el mundo,
Dueños de todo por cualquier instante,
Mas igual que ellos, al hacer la sombra, luego vuelvo,
Mendigo a quien despojan de su misma pobreza,
Al yerto infierno de donde he surgido.
(Cernuda, 1974, p. 163).

Nessas quatro composições, a pesar da diversidade formas, metros e estrofes, permanece a imagem da figura alada como a imagem do amado, que, às vezes, converte-se no próprio Eros e atua com a impavidez do deus. No texto poético "II", formado por duas estrofes de nove versos brancos e livres cada, o furor do desejo que chegava até as nuvens, uma elevação, transforma-se em vontade de descer até o abismo, em uma catábase. Assim como o anjo, no verso sete, metamorfoseia-se em demônio. Sendo essa uma mescla de mitologia grega e postulados cristãos, segundo os quais o anjo que é lançado ao abismo se converte em demônio.

A figura do demônio é inexistente na mitologia greco-latina. Embora exista a palavra *daimon*, ela não é correlata a um ser maligno, é apenas uma existência incorpórea, que em alguns casos poderia ser traduzida como espírito. Por outo lado, a figura do anjo do amor, ou seja, um ser divino e alado que provoca o enamoramento, não tem raízes na cultura judaico-cristã. De um ponto de vista exclusivamente cristão, não seria plausível conectar o amor carnal à figura dos mensageiros de Deus. O que faz Cernuda (1974), em *Donde habite el olvido*, é fundir os *topói* dessas duas tradições.

O ideário cristão está, ainda mais patente, no poema "X", no qual temos a expulsão do Eden e, no verso dezoito, o amor caído, em alusão ao enredo do anjo caído. A composição é formada por versos livres e brancos divididos em sete estrofes de diferentes tamanhos. Como

dissemos, as figuras do anjo, do amor e do amado se amalgamam nas composições dessa obra de início dos anos 30. Com um desfecho diferente do final do poema "II", no décimo texto poético, há um anseio de conseguir, outra vez, a elevação do amor. A recordação do desejo amoroso frustrado - diferente da recordação do amado em Platão (*Fedro*, 251d–253c), que dá asas e leveza à alma - despeja um peso sobre sujeito poético, que o faz almejar força juvenil primeiro, para poder alçar voo e conseguir que a mania de Eros volte a ser benéfica e luminosa.

Na décima segunda composição, o poeta andaluz explora a relação entre amor e vida. São vinte e três versos livres e brancos organizados em seis estrofes díspares. No início e no final do poema, circularmente, o amor, como o deus Eros, é imortal. No Fedro (2010), a alma que não recebe o eflúvio de Eros, não se recorda das imagens celestiais e não pode subir em direção ao Ser verdadeiro, aquele não tem existência, mas é a própria existência. Na mitologia greco-romana, Eros como divindade primordial (Hesíodo, 2014), é um possibilitador e impulsionador da vida.

Sigmund Freud (2010), em 1920, quando publica *Além do princípio do prazer*, opõe pulsão de vida e pulsão de morte. Eros, a pulsão de vida, é o que impulsa a criação, a concretização, a sexualidade e também o amor. "[...] un cuerpo erotizado aspira a la vida, a la creación; mientras que un cuerpo deserotizado, en sufrimiento procura su muerte; (…)" (Serrano Barquín *et al*., 2010). Nos versos do décimo segundo poema de Cernuda (1974), há essa mesma oposição, aqueles que estão alijados do amor estão vagando como mortos-vivos.

A assimetria entre Eros e Tânatos é tamanha que o primeiro e o último verso do poema assentam a impossibilidade de que o amor morra, de que Tânatos subjugue Eros, mas Eros sempre pode subjugar Tânatos ou qualquer um dos outros deuses. O verso onze apresenta a figura do amado como um anjo, um ser alado, alçado pelo amor, recordemos que Eros é aquele que tem e dá asas, convertendo aquele de quem se apossa também em ser alado.

A conversão em ser alado é elevada a um nível superior, quando em uma fusão entre as mitologias cristã e greco-latina, o amado passa de um ser alado regulamentar, um anjo, para um arcanjo, no poema "XIII", composto por quatro estrofes assimétricas de versos brancos e livres. O prefixo grego *arqui-* indica anterioridade, primazia, origem; mas também, superioridade hierárquica e maior importância. Esse amor supremo é complementado pela posse do sujeito poético no adjetivo *mi:* "mi arcángel". A sutileza dessa posse é que ela é uma submissão ao amado, possuir esse arcanjo não é dominá-lo, mas ser por ele submetido.

Na última estrofe, há uma queda da luz, presente no nono verso, ao inferno, de onde, inicialmente, o sujeito poético havia saído para estar diante da celeste presença do seu arcanjo. O movimento de ascensão e queda também é fundador desses poemas. Ascensão na vigência do amor e queda, para a terra ou para o inferno, na falta ou ruptura desse mesmo amor, conforme a alma alada de Platão no *Fedro* (247a–250d**).**

Abaixo, apresentamos um mosaico romano do séc. III EC, localizado no Alcázar de los Reyes Católicos, em Córdoba, Espanha. Psiquê aparece ascendendo com Eros, dotada de asas nos pés. As roupas esvoaçantes atestam o voo dos dois personagens.

Figura 3- Eros e Psiquê (Autor desconhecido, Séc. III EC).

Fonte: Album.es (*site*).[9]

"A un muchacho andaluz" é o poema de abertura de *Invocaciones* (1974 [1936]). O título é um retorno à própria terra e a si próprio, Cernuda foi um rapaz andaluz. A especificidade andaluza regressa aos textos cernudianos, após uma marcada ausência. Com exceção das sugestões marinhas, frequentes na poesia da Geração de 27, a Andaluzia não costuma surgir nomeadamente nas obras anteriores de Cernuda, esse é um raro aparecimento. O poema, a

[9] Disponível em: https://album.es/fotos/imagenes/mosaico-de-eros-y-psique/gmx-niv14-con4349.htm. Acesso em: 07 de mai. 2025.

seguir, é composto por quarenta e nove versos livres e brancos, organizados de modo heteroestrófico.

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
Tras de las pobres telas que ocultaban tu cuerpo;
Eras forma primera,
Eras fuerza inconsciente de su propia hermosura.

[...]

Si el amor fuera un ala.

Expresión armoniosa de aquel mismo paraje,
Entre los ateridos fantasmas que habitaban 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 te deshace.
(Cernuda, 1974, p. 173-174)

A primeira estrofe, descritiva, coloca o leitor em uma paisagem andaluza, em Huelva, onde está o bairro do Conquero, que possui algumas elevações formando, no alto, um mirante natural. Atrás desses cerros, o sol se põe e essa imagem é a descrita por Cernuda, quando aparece o belo rapaz. Resta salientar que o pretérito indefinido, no segundo verso, coloca a cena no passado, é uma recordação, não uma cena que se constitui, no agora, diante dos olhos.

Observemos que o poeta inicia o texto com uma impossibilidade, verbalizada no pretérito mais-que-perfeito do subjuntivo, ou seja, uma ação que de nenhum modo pode ser realizada no presente: "Te hubiera dado el mundo,/ [...]" (Cernuda, 1974, p. 173). Toda tensão da estrofe se concentra no primeiro verso, com quatro das sete sílabas marcadas, e vai se desfazendo com a descrição da paisagem e o tom descendendo até o quinto verso, o mais longo.

O tom se altera com a interrogação do sexto verso, que introduz o mar na imagem. Como figura plena de formosura, que é como uma emanação do mar, o jovem rapaz se aproxima do imaginário de Afrodite, de beldade saída das ondas. Em uma gradação ascendente, entre a segunda e a terceira estrofe, de possível emanação do mar, o garoto passa a ser mais que o mar, torna-se "[...] forma primera,/ [...] fuerza inconsciente de su propia hermosura.// [...]" (Cernuda, 1974, p. 173).

A forma primeira nos lança *in illo tempore* (Eliade, 2013), no início de todas as coisas, no tempo mítico, no qual tudo se origina, é assim que o jovem adolescente é mais que o mar material do oceano Atlântico, que banha a cidade de Huelva. O mar primordial em sua potência e beleza, como divindade, torna-se uno com o garoto. Dessa metamorfose, temos testemunho nos cinco primeiros versos da última estrofe, "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,/" (Cernuda, 1974, p. 174).

Retornando à quinta estrofe, composta de apenas um verso, solitária em meio às outras que a rodeiam, enxergamos a desesperança e resignação do sujeito poético. Na conjunção *si* está um desejo, o das asas do amor, tão frequentes nos poemas dos dois compêndios anteriores. Mas agora não existe crença na elevação provocada pelo amor, Eros perde seu poder de fazer voar. Também nos versos trigésimo e trigésimo primeiro, há uma reiteração dessa mudança, na busca de uma verdade - esse vocábulo se repete quatro vezes com diferentes determinantes - que seja "Más que verdad de amor, verdad de vida;/" (Cernuda, 1974, p. 174).

Em outra estrofe de verso único, a oitava, ressalta-se a não reciprocidade dos afetos que o belo adolescente desperta. Na ternura do diminutivo "muchachillo*"*, crê-se nele, como se crê em um deus, declarado em: "[...] esa abdicación del hombre ante su dios,/" (Cernuda, 1974, p. 174). Não obstante, a divinização do ser amado ou desejado deixa de dar-se pela figura de Eros e Cupido. Por meio da claridade mental que inunda o sujeito poético, verbalizada nas imagens do mar evidente e do fortíssimo sol de meio-dia, o corpo do jovem é unido ao das divindades da natureza, das divindades primordiais que encarnam o mar e a terra.

A beleza ainda ocupa um espaço imenso na compreensão da verdade da vida, para o poeta. O vértice dessa verdade que estava no Eros, na concretude amoroso-sexual, desloca-se para outras divindades, desde que sejam tão belas quanto a imagem de um rapaz, no frescor de sua juventude, caminhando por um bairro andaluz ao pôr-do-sol e não "[...] dioses crucificados,/ Tristes dioses que insultan/ Esa tierra ardorosa que te hizo y deshace." (Cernuda, 1974, p. 174).

Em "Los fantasmas del deseo", de *Donde habite el olvido* (1974 [1934], p. 168-169), Cernuda assenta uma filiação entre o desejo e a terra. Agora, o poeta advoga por um divino que não condene a terrenalidade do homem, aquilo que ele é por ser homem, conclama uma comunhão entre homem, divindade e natureza, sem a oposição da natureza caída e necessitada da redenção da cruz do Cristianismo.

Além da sugestão dos mitos de Eros e Afrodite, a densidade do poema está na reinvindicação de um divino ao modo do paganismo clássico, construído na narração de uma paixão irrealizável. A valoração do divino começa a se mostrar em *Donde habite el olvido* (1974 [1934]) e ocupa, em *Invocaciones* (1974 [1936]), um espaço incontornável, no qual se manifesta o repúdio ao entendimento cristão da divindade, principalmente na concepção da natureza do homem e do desejo.

O amarelo e o dourado aparecem na obra cernudiana, com alguma frequência, desde *Los placeres prohibidos* (1974 [1931]). Apesar de haver traços de sinonímia entre as duas palavras, o amarelo pode aparecer com uma caracterização que não suporta ser atribuída ao luminoso do dourado. A flor chamada Narciso é uma flor de tons amarelados. Contudo, em um contexto botânico geral, o amarelo é o estágio anterior à morte. Amarelar é não prosseguir, é estar perto do fim. No poema abaixo, "Por unos tulipanes amarillos", de *Invocaciones* (1974 [1936]) temos ocasião de observar o início e o fim da tonalidade amarela nas tulipas entregues, pelo ser divino, ao sujeito poético.

Tragando sueño tras un vidrio impalpable,
[…]
Vivía en un país del claro sur
Cuando a mí vino, alegre mensaje de algún dios,
No sé qué aroma joven,
Hálito henchido de tibieza prematura.

No se advertía el eco de un remoto clima celeste
En la figura del etéreo visitante,
Veíamos tan sólo
Una luz virgen, pétalo voluptuoso toda ella,
Que ondulaba en sus manos bajo la sonrisa insegura,
Como si temiera a la tierra.

Con gesto enamorado
Me adelantó los tiernos fulgores vegetales,
[…]
En unos densos tulipanes amarillos

Erguidos como dichas entre verdes espadas.

[…]

Tendido en la yacija del mortal más sombrío [24]
Tuve tus alas, rubio mensajero,
En transporte de ternura y rencor entremezclado;
Y mordí duramente la verdad del amor, para que no pasara
Y palpitara fija
En la memoria de alguien,
Amante, dios o la muerte en su día.

Arrastrado en la ráfaga [31]
Al cobrar pie entre los mirtos misteriosos
Que sustentan la tierra con su terco alimento de sombras,
El claro visitante ya no estaba,
Sólo una ligera embriaguez por la casa vacía.

Mas todavía, sobre el cristal acuoso, [36]
Con esos bajos rayos que vierte un sol aterido,
Los tulipanes de bordes requemados
Dejaban escapar el terso espíritu.

[…]
Tropiezan nuestros dientes en la elástica carne de la dicha, [43]
Como semilla en la pulpa coloreada de algún fruto.
[…]

Tú, lluvia que entierras este día primero de la ausencia, [46]
Como si nada ni nadie hubiera de amar más,
Dame tierra, una llama, que traguen puramente
Esas flores borrosas,

Y con ellas

El peso de una dicha hurtada al rígido destino.

(Cernuda, 1974, p. 181-182).

Escrito com cinquenta e um versos livres e brancos, o poema possui uma evidente tipologia narrativa. São nove estrofes de diferentes tamanhos que organizam o início, o recebimento das tulipas amarelas; o meio, o desaparecimento do mensageiro divino e o fim, o ressecamento e desmaterialização das flores. Do ponto de vista da ligação com a mitologia greco-romana, encontramos a figura do mensageiro do amor, do loiro cupido, mais uma vez. Contudo, em vez das certeiras setas, o anjo do amor, jovem e acanhado, entrega flores amarelas.

Conforme Luis Gómez Canseco (1987), a simbologia das tulipas amarelas é a do amor impossível. Nós, partindo da conexão com o mito clássico, sugerimos também uma propagação da cor dos cabelos loiros de Cupido, que favorece, na volubilidade do amor, o duplo sentido do amarelo nas plantas, podendo ser a pigmentação natural de uma flor; mas, inevitavelmente, a cor que, no âmbito vegetal, adquire-se antes de morrer. No final da terceira estrofe, Cernuda (1974) insere um contraste entre o verde e o amarelo. Os talos das tulipas materializam, no texto, verdes espadas. O verde é pungência e altivez que ameaça o amarelo da boa ventura, que se ergue apesar da ameaça cortante que o cerca.

A oposição entre as cores é o "[...] transporte de ternura y rencor entremezclado;/" (Cernuda, 1974, p. 181), nas asas do mensageiro, a quem o sujeito poético se dirige, a partir do verso vinte e cinco. Em uma ação desesperada, esse sujeito se agarra com dentes à verdade sobre o amor, mas os verbos "pasara" e "palpitara", no pretérito imperfeito do subjuntivo, levantam suspeitas sobre o êxito desse desejo; do qual a avidez, pela aceleração do ritmo, aparece na gradação ascendente dos últimos versos: "En la memoria de alguien,/ Amante, dios o la muerte en su día.//" (Cernuda, 1974, p. 182).

Nesses versos, o poeta antepõe o deus à morte e separa as figuras, muitas vezes acopladas, do amante e do deus. Sob essa perspectiva, o deus não supera a morte, ela é o último recurso e a esperança final. O deus, como o amante, é uma alternativa enquanto dure a vida.

Como pressentíamos, pelos verbos no pretérito imperfeito do subjuntivo, a irremediável ação do tempo agirá sobre o sentimento amoroso e sobre as tulipas. Encontrando-se entre os mirtos, planta de Afrodite, o sujeito poético se dá conta da ausência do mensageiro celeste, e, em seguida, do escurecimento das flores, no verso trinta e oito.

A planta sagrada de Afrodite, no texto, é a que sustenta o mundo, que mantém os homens em ação, é um poder semelhante ao de Eros. Contudo, esses mirtos, em vez de se alimentarem da luz solar, alimentam-se de sombra, de imaterialidades, de desejos não concretizados. O poeta versa sobre uma manutenção da ilusão no amor, uma crença permanente em suas possibilidades, que nos preserva insistentemente na vida, em: "[...] cobrar pie entre los mirtos misteriosos/ que sustentan la tierra en su terco alimento de sombras,/" (Cernuda, 1974, p. 182).

Ainda sobre o universo do vegetal, contrastam o mirto e as tulipas. A discrepância entre a flor e a planta, a árvore - que estudaremos em "Égloga" (1974 [1927]), logo mais - aparece entre as estrofes seis e sete. Os mirtos se nutrem, como vimos acima, de "[...] *terco* alimento de *sombras*,/ (Cernuda, 1974, p. 182, grifos nossos) e as tulipas "Dejan escapar el *terso espíritu*./" (Cernuda, 1974, p. 182, grifos nossos). Nas palavras destacadas, opõem-se o sentido negativo das primeiras e a nobreza das segundas; apesar das semelhanças semânticas entre *sombra* e *espírito* e as fonéticas entre *terco* e *terso*. De igual modo, permanece o contraste entre as cores verde e amarelo, o mirto e as tulipas, que não deixam de estabelecer uma separação entre Eros e Afrodite.

Ainda que mãe e filho, em algumas versões do mito, há diferenças entre ambos, como o verde que se relaciona ao amarelo, no círculo cromático, sendo cores análogas. Para Hesíodo (2014, *Teo*.), por exemplo, o vínculo entre ambos é distinto, mas em termos gerais, perdurou-se a noção de que Eros é filho de Afrodite. De acordo com a Teogonia (2014), Eros é uma força primigênia de fertilidade e união; Afrodite é a deusa da beleza e da paixão e do impulso sexual, há uma dualidade. No entanto, as duas divindades podem fundir-se ou atuar de modo complementar (Morenilla Talens, 2013).

Quanto ao poder, ambos são imparáveis e capazes de submeter deuses e homens, apenas Héstia, Ártemis e Atena estão livres da ação da dupla. Afrodite, às vezes, possui um caráter guerreiro e protetor não associado a Eros (Morenilla Talens, 2013). No poema cernudiano, há obscuridade em Afrodite e iluminação em Cupido, embora ambos estejam unidos para assentar o resultado final, no qual não há triunfo. Conforme, Lidia Raquel Miranda (2019), professora da Universidade Nacional de La Pampa, o matemático grego Eratóstenes inicia a tradição que divide Afrodite para os amores entre homens e mulheres e Eros para o sentimento amoroso entre homens, sendo um protetor do amor homossexual.

A homossexualidade proibida ocupa numerosas páginas da obra cernudiana, manifesta-se no muro que o cerca, na impossibilidade de um amor concreto, na irrealização dos desejos, nas relações que naufragam. Em *Por unos tulipanes amarillos* (1974), há a perda do amado metaforizada, nos versos quarenta e três e quarenta e quatro, pela mordida na doce polpa de fruta que, inadvertidamente, choca-se com a dureza e amargor da semente. A mordida, símbolo de desejo, mas também de dor e violência, havia aparecido antes no vigésimo sétimo verso: "Y mordí duramente la verdad del amor, para que no pasara/" (Cernuda, 1974, p. 181).

O sujeito poético, na estrofe final, primeiro dia de ausência do amado, dirige-se à chuva, ao pranto, elemento aquoso, para suplicar-lhe, os outros elementos: a terra e o fogo, que o auxiliem a arrematar, com dignidade, o episódio de morte das flores, que passaram de um amarelo voluptuoso a uma ausência de forma, provocada pelo murchamento, paralelo à partida do anjo loiro do amor, considerando que essa minúscula felicidade foi "[...] dicha hurtada al rígido destino." (Cernuda, 1974, p. 182). A inflexibilidade do destino também é, com alguma frequência, tematizada na escrita poética de Luis Cernuda. Posteriormente, fora do recorte temporal desta pesquisa, o poeta sevilhano escreveria "Otros tulipanes amarillos", na publicação de 1947, *Como quien espera el alba*.

NARCISO

Em Luis Cernuda, na sua primeira obra, o único caso de intertextualidade em forma explícita de menção à mitologia greco-romana é o poema "XIII", todas as demais ligações intertextuais de *Primeras poesías* (1974 [1927]) são alusões. Tratando-se de uma décima, segue-se a sua reprodução na íntegra:

> Se goza en sueño encantado,
> Tras espacio infranqueable,
> Su belleza irreparable
> El Narciso enamorado.
> Ya diamante azogado
> O agua helada, allá desata
> Humanas rosas, dilata
> Tanto inmóvil paroxismo,
> Mas queda sólo en su abismo
> Fugaz memoria de plata.
> (Cernuda, 1974, p. 48).

Os versos acima são de oito sílabas poéticas e a rima está organizada em ABBAACCDDC, espelhada em ida e vinda. Narciso é aquele que não é capaz de estar disponível para o outro após conhecer a própria imagem, que está "Tras espacio infranqueable,/" (Cernuda, 1974, p. 48). Também Eco, do mito de Narciso e Eco, narrado por Ovídio (*Met.*, III, v. 339-510), sofre a impossibilidade de comunicação efetiva com o outro. Narciso porque não sai de si e Eco porque não sai do outro, sempre a repetir as palavras ditas por outrem.

O poeta abre o texto com um hipérbato que faz da primeira palavra a partícula reflexiva "se", seguida do verbo "gozar", o gozo autodirigido é o cerne da questão de Narciso. Ainda nos primeiros quatro versos, rimam "encantado" e "enamorado". No relato mítico, o enamoramento é fruto de um encanto, de uma armadilha. A própria etimologia da palavra Narciso se relaciona à *nárke*, que, em grego, quer dizer entorpecimento, dando origem a *narcótico* nas nossas línguas (Brandão, 2015b).

A advertência de Tirésias à mãe de Narciso era que o jovem não deveria se ver ou se conhecer para que tivesse vida longa. Narciso era filho de Cefiso, um rio. Ele surge do elemento aquoso e morre pela capacidade da água de refletir imagens. A morte de Narciso, de algum modo, liga-se à existência de seu pai. Mesmo após a morte, no Hades, ele continua a olhar-se nas águas do rio Estige (Ovídio, *Met.*, III, v. 463-510). Assim como nos versos de Cernuda: "Mas queda sólo en su abismo/ Fugaz memoria de plata." (Cernuda, 1974, p. 48).

O escoamento das águas no rio é símbolo de fertilidade, entretanto, a estagnação de Narciso é infértil; porque se nega ao amor-objeto, comete violência contra Eros e vive em atividade endopsíquica (Brandão, 2015b). A água da fonte quando se movimenta, por causa de uma lágrima de Narciso que cai, turva a imagem que refletia, perturbando a mente do jovem, que percebe o movimento como fuga do amado (Ovídio, *Met.* III, v. 430-433).

A flor de Narciso, segundo Brandão (2015b), só nasce em lugares úmidos após as chuvas de primavera e era plantada sobre os túmulos, como insígnia da morte-sono, uma vez que é entorpecente. O desatar das humanas rosas (Cernuda, 1974), a transformação do jovem em flor, é a imposição do ciclo agrário de morte e renascimento, do movimento contra o torpor da imobilidade.

Cernuda atualiza o mito de Narciso ao fazer equivalência entre a água gelada da fonte de Téspias e o espelho, "diamante azogado". Um material transparente como o cristal, o vidro

ou, em sua máxima expressão, o diamante, revestido de uma folha de metal laminado como a prata ou o mercúrio, *azogue* em espanhol, é o procedimento para produção de espelhos. Embora usar metais polidos como espelho seja bastante milenar, o método de produção que descreve Cernuda, no poema, é consideravelmente mais recente.

O perigo do excesso de autogozo está próximo e pode oferecer o mesmo resultado de olhar-se na fonte límpida: a impossibilidade de sair de si. O "inmóvil paroxismo" é a dualidade da agonia de Narciso. Por meio de Ovídio, ele diz: "O que desejo está comigo; a riqueza me faz pobre. Oh! Se eu pudesse separar-me do meu próprio corpo! Desejo desusado em um amante, queria estar separado do que amo!" (Ovídio, *Met*. III, v. 466-471).

Concepción López Rodríguez (2017), professora da Universidade de Granada, sugere que o mito de Narciso é o mais importante na obra de Luis Cernuda, e que nela desempenha uma função estrutural. Segundo a autora, a água, desse mito, é a própria poesia, ou a música; enquanto a poesia de Cernuda é uma autobiografia espiritual. Porém, "[...] en cada etapa Cernuda le dió a este tema y a otros muchos un tratamiento diferente de acuerdo con una percepción distinta de la poesía" (López Rodríguez, 2017, p. 194).

Em *Égloga, elegía, oda* (1974 [1927-1928]), menos no primeiro poema "Homenaje", louvor a Fray Luis de León, todos os demais, a égloga, a elegia e a ode tocam a figura de Narciso. A seguir, a análise mais aprofundada é a de "Égloga", porque nela aparecem também as ninfas, e as figuras femininas não são frequentes na poesia cernudiana, de modo que aproveitamos a ocasião para estudá-las. Comparativamente, "Oda" possui mais elementos para estudo do que "Elegía"; por isso, dela apenas transcrevemos alguns excertos. Abaixo, reproduzimos alguns trechos de maior relevância de "Égloga", dado que o poema completo tem cento e trinta versos.

> Tan alta, sí, tan alta
> En revuelo sin brío,
> La rama el cielo prometido anhela,
> Que ni la luz asalta
> Este espacio sombrío
> Ni su divina soledad desvela. [6]
> [...]

Sólo la rosa asume
Una presencia pura
Irguiéndose en la rama tan altiva,
O equívoca se sume
Entre la fronda oscura,
Adolescente, esbelta, fugitiva.
Y la rama no esquiva
La gloria que la viste
Aunque el peso la enoja;
Ninguna flor deshoja,
Sino ligera, lánguida resiste,
Con airoso desmayo,
Los dones que la brinda el nuevo mayo.

Si la brisa estremece
En una misma onda
El abandono de los tallos finos,
Ágil tropel parece
Tanta rosa en la fronda
De cuerpos fabulosos y divinos;
Rosados torbellinos
De ninfas verdaderas
En fuga hacia el boscaje.
Aún trémulo el ramaje,
Entre sus vueltas luce, prisioneras
De resistente trama,
Las que impidió volar con tanta rama.

Entre las rosas yace
El agua tan serena,
Gozando de sí misma en su hermosura;
Ningún reflejo nace

Tras de la onda plena,

Fría, cruel, inmóvil de tersura.

Jamás esta clausura

Su elemento desata;

Sólo copia del cielo

Algún rumbo, algún vuelo

Que vibrando no burla tan ingrata

Plenitud sin porfía.

Nula felicidad; monotonía.

[…]

Idílico paraje

De dulzor tan primero.

Nativamente digno de los dioses.

Mas ¿qué frío celaje

Se levanta ligero,

En cenicientas ráfagas veloces?

[…]

Y la dicha se esconde;

Su presencia rehuye

La plenitud total ya prometida.

[…]

Sobre el agua benigna,

Melancólico espejo

De congeladas, pálidas espumas,

El crepúsculo asigna

Un sombrío reflejo

En donde anega sus inertes plumas.

[…]

Silencio. Ya decrecen [118]
Las luces que lucían.
Ni la brisa ni el viento al aire oscuro
Vanamente estremecen
Con sus ondas, que abrían
Surcos tan indolentes de azul puro.
¿Y qué invisible muro
Su frontera más triste [125]
Gravemente levanta?
El cielo ya no canta,
Ni su celeste eternidad asiste
A la luz y a las rosas,
Sino al horror nocturno de las cosas. [130]
(Cernuda, 1974, p. 67-71)

O texto é formado por silvas, combinação entre versos septissílabos e hendecassílabos, que sempre seguem a seguinte organização: 7-7-11-7-7-11-7-7-7-7-11-7-11. Os seis primeiros versos formam um grupo coeso, como um sexteto-lira ao modo de San Juan de la Cruz (Quilis, 2000), com rima ABCABC. A organização dos outros sete versos é variada, às vezes são dois períodos; às vezes, um só; ainda que a rima seja sempre CDEEDFF.

Nas duas primeiras estrofes, que não possuem ligação com personagens ou passagens da mitologia clássica, mas a possuem com a literatura clássica, atinamos com a oposição que se estabelece entre os ramos da árvore, os galhos, e as flores. Os ramos são austeros, resignados, estão imersos em solidão e em sombra; as rosas são sedutoras, vivazes, sinônimo de juventude e beleza. Para o sujeito poético cernudiano, as rosas são as únicas que assumem uma presença pura e impõem seu peso e gloria aos galhos, que languidamente aceitam. A pureza da presença da rosa é consequência de sua beleza desinteressada, à qual quase não podemos atribuir outra função que o deleite dos olhos, do tato e do olfato.

Bérchez Castaño sinaliza a oposição entre a flor e os galhos ou a árvore em Homero, na *Ilíada*, em Virgílio, na *Eneida*, e em Cícero, em *Dos deveres*. Conforme o autor, “Si las flores se caracterizan señaladamente por su fragilidad, distinto es un árbol, que suele vivir mucho tiempo y por eso se relaciona con la durabilidad y la fortaleza (…)” (Bérchez Castaño, 2010, p.

129). Cernuda não se centra, na "Égloga", apenas na oposição entre permanência e efemeridade. A distância entre os ramos e as rosas é tecida dotando as flores e os galhos de uma interioridade. Na construção dessas *personae*, o poeta recorre à figura das ninfas para caracterizar as rosas.

Ao focarmos nossa atenção na terceira estrofe, a partir do verso vinte e sete, uma distinção surge com a chegada da brisa. A mudança de ritmo, de duas para três sílabas marcadas, recalca a atenção do leitor na ideia de "[...] una misma onda/" (Cernuda, 1974, p. 67) que gera uma imagem de estremecimento no "[...] abandono de los tallos finos,/" (Cernuda, 1974, p. 67) e um tropel de movimento nos "[...] cuerpos fabulosos y divinos;/" (Cernuda, 1974, p. 67) das rosas assemelhadas às ninfas.

A atividade enérgica das ninfas-rosas, comparadas a redemoinhos - atenção à forma concêntrica de ambos - é reunida, no meio da estrofe, nos versos de sete sílabas poéticas, que oferecem celeridade e dinamismo à leitura, sempre com duas sílabas fortes nos mesmos lugares, entre os versos trinta e três e trinta e cinco, que oferecem exaltação e dinamismo à leitura. A ramagem, que apenas estava trêmula, diante do alvoroço das rosas, impede o voo das mesmas com sua intrincada trama de galhos. Recordemos que quem ansiava alcançar o céu nos primeiros versos, eram os galhos, que ainda que altos não podem alcançá-lo, estão presos à terra. O céu é uma promessa que nunca se realiza para os ramos; condenados que estão à permanência, estendem essa condenação às flores.

As ninfas são divindades que habitam diversos âmbitos da natureza, os rios, as fontes, os bosques, os campos e os montes. São sempre belas e sedutoras, como quase todos os personagens da mitologia clássica. As ninfas são divindades da religiosidade popular camponesa, não são deusas citadinas, como Athena, por exemplo. As ninfas, costumeiramente, estão presentes no *locus amoenus* da poesia romana amorosa e pastoril e naquela que a seguiu nos séculos posteriores.

De acordo com Luis Sérgio Krausz,

> O encanto e o poder da natureza intocada, as árvores frondosas e o murmúrio refrescante das fontes e regatos eram considerados pelos antigos gregos como uma presença divina, o que torna sagrados os lugares em que se manifestavam. A concepção panteísta do universo via epifanias nas paisagens, no fenômeno de um mundo impregnado de essências divinas. (Krausz, 2007, p. 97).

A despeito da tradição paisagística na qual "Égloga" está inserida, a natureza em Cernuda (1974) sente e atua. O poeta andaluz sempre se considerou um homem muito mais atraído pelo campo que pela cidade (Cernuda, 1978a). Luis Gómez Canseco (1999) vê na obra

de Cernuda não um animismo, uma vez que o animismo é anterior ao mito, à divinização do mundo; mas uma concepção mitológica do mundo como força viva e geradora de vida. A potência da natureza em Cernuda (1974) assenta um contraste entre a visão grega do mundo e a cristã: a grega lhe parece assentada na formosura. As rosas do seu poema se parecem a ninfas verdadeiras "De cuerpos fabulosos y divinos;/" (Cernuda, 1974, p. 68).

As rosas se convertem em corpo a partir do rosado de sua pele. Essa corporificação nos encaminha a desvendar a dimensão metafísica (Ramos, 2011) do texto poético: a dinâmica entre indivíduo e sociedade. A ramagem com sua durabilidade, suas armadilhas e sua demorada mobilidade está para a construção social, para a comunidade, como as flores estão para os jovens indivíduos, agitados e submetidos à contenção das organizações humanas.

Na estrofe seguinte, a quarta, surge outro personagem confinado: a água, que está entre as rosas das estrofes anteriores. Entretanto, em contraste com a excitação das flores, a água está plácida e a onda, que apareceu no verso vinte e oito e reaparece no quarenta e quatro, não é capaz de fazê-la produzir reflexos. Essa água tem uma particularidade: a do autogozo, a mesma do mito de Narciso.

O verso "Gozando de sí misma en su hermosura;/" (Cernuda, 1974, p. 68) com onze sílabas poéticas, em contraste com os dois anteriores e os dois posteriores que, com sete sílabas, aceleram o andamento do poema, acentua o deleite desse gozo em concordância com a fluência e continuidade do gerúndio do verbo *gozar*. Atentemo-nos, ainda, para a junção das sílabas acentuadas cinco e seis no meio do verso, "sí misma", como centro de uma reflexividade que nega a imagem da alteridade.

A água enclausurada, em situação contrária à de sua natureza de movimento e renovação, é incapacitada de realização vital e se entrega à monotonia. Nessa estrofe, Cernuda sugere uma distinção entre reflexo e cópia. O reflexo nasce da água e deveria irromper após o movimento da onda; a cópia, por sua vez, é inevitável, uma vez que o céu está acima da fonte, a sua imagem se reproduzirá sem qualquer esforço, sem perturbar a quietude da fonte.

Muñoz Covarrubias (2008) interpreta nesses versos uma poética cernudiana, após estudar a presença de Garcilaso de la Vega em *Égloga, elegía, oda* (1974 [1927-1928]). Às águas da fonte

> No les hace falta, por tanto, un Narciso que quiera verse en ellas y comprobar allí su belleza. En sus versos, Cernuda no se propuso, según la idea

> clásica o aristotélica, imitar la realidad. Ésta es la cualidad que confiere, por su parte, a Garcilaso. Si lo compara con una fuente es por la capacidad para devolver, de manera inmejorable, las imágenes reflejadas: el mundo natural, eso sí, en esplendor y la constancia de su propia armonía. En su "Égloga", ese tipo de mimesis resulta irrelevante e incluso inoperante. (Muñoz Covarrubias, 2008, p. 91, aspas no original).

Na sétima estrofe, conforme nosso pensar, a configuração da paisagem se achega ao idílico, apenas em superfície. Ainda que, originariamente, digna dos deuses, a imersão do poeta nas entranhas da natureza deixa indícios de que a sua doçura é resultado de primeiras impressões. A conjunção adversativa "mas", no verso setenta e nove, seguida da mudança no tom do verso, induzido por uma interrogação, começa a construir uma transformação no ambiente do poema.

Surge uma nebulosidade, a ventura se oculta, a plenitude total está no âmbito da promessa e o crepúsculo irrompe para revelar a face escondida do *locus amoenus*. A água reaparece benigna, mas melancólica, espelho de quase nada, "De congeladas, pálidas espumas,/" (Cernuda, 1974, p. 70), no qual a imagem do entardecer se encharca. A quase invisibilidade e imaterialidade das espumas pálidas congeladas assenta a presença mallarmeana da ausência (Friedrich, 1959; Muñoz Covarrubias, 2008).

A partir do verso cento e dezoito, o silêncio se impõe por meio de uma frase isolada, provocando uma pausa no meio do verso. As ondas que moviam as rosas e as ramas e desmascaravam o azul do céu são incapazes de mover a escuridão que invade todo o cenário, a noite é irremediável. Outra vez, Cernuda insere uma interrogação no centro da estrofe. As interrogações são mudanças não somente de tom, mas de ânimo no sujeito poético.

De uma presença ausente, surge um muro, imagem repetida em tantos versos cernudianos. O muro produz um corte, uma separação, uma fronteira entre o mundo idílico, digno dos deuses, e o mundo que revela o "[...] horror nocturno de las cosas." (Cernuda, 1974, p. 71). Os deuses, representados pelo céu, que já não canta, e pela eternidade celeste, são destituídos das belas imagens diurnas e submetidos a coexistir com a escuridão das coisas.

Os mitos em "Égloga" contribuem para a formação de uma paisagem correspondente ao gênero; mas, são modificados por Cernuda (1974) na introdução de elementos da modernidade literária europeia e conforme o seu desejo de expressão e criação poética. A fonte de água se nega a fornecer reflexos alheios. Não há Narciso que lhe rompa a monotonia, ela aceita apenas ser espelho do inevitável: imagens do céu, uma vez que sua posição no mundo a obriga a encará-lo, a água da fonte é que é narcísica.

Se como Muñoz Covarrubias (2008), enxergarmos nesses versos uma reflexão cernudiana sobre o fazer poético, podemos assentar, na poesia do sevilhano, a centralidade do retorno sobre si próprio, o perigo do mover-se sob qualquer onda e a cautela na inserção dos elementos que, por falta de palavra mais precisa, denominaremos de realistas. Além de uma melancolia final, um tom desesperançado, que parece espreitar sempre na poesia de Cernuda.

Nas duas composições seguintes, "Elegía" e "Oda", Concepción López Rodríguez (2017) aponta, igualmente, a presença do mito de Narciso. Escolhemos *Oda* para estudarmos mais atentamente, pela sua riqueza de elementos referentes à mitologia grega; contudo, observemos, neste excerto de "Elegía" (1974), a negativa do amor a outrem, a beleza física e a impossibilidade de realização do amor narcísico:

[...]

Equívoca delicia. Esa hermosura
No rinde su abandono a ningún dueño;
Camina desdeñosa por su sueño,
Pisando una falaz ribera oscura.

Del obstinado amante fugitiva,
Rompe los delicados, blandos lazos.
A la mortal caricia, entre los brazos,
¿Qué pureza tan súbita la esquiva?

Soledad amorosa. Ocioso yace
El cuerpo juvenil perfecto y leve.
Melancólica pausa. En triste nieve
El ardor soberano se deshace.

¿Y qué esperar, amor? Sólo un hastío,
El amargor profundo, los despojos.
Llorando vanamente ven los ojos
Ese entreabierto lecho torpe y frío.

Tibio blancor, jardín fugaz, ardiente,
Donde el eterno fruto se tendía
Y el labio alegre, dócil lo mordía
En un vasto sopor indiferente.

De aquel sueño orgulloso en su fecundo,
Espléndido poder, una lejana
Forma dormida queda, ausente y vana
Entre la sorda soledad del mundo.
(Cernuda, 1974, p. 72-73).

"Oda" (1974) aparece, originalmente, nos manuscritos de Luis Cernuda, com o título de "Oda a George O'Brian" (1899-1985), ator americano, de físico imponente, famoso no cinema à época (Muñoz Covarrubias, 2008). O poema, assim como "Égloga", é formado por silvas que combinam versos hendecassílabos e septissílabos, desta vez sempre na sequência 11-11-11-11-11-11-7-7-7-11-11-11-7-11, compondo dez estrofes de quatorze versos cada. A rima é em todas as estrofes, como se poderá verificar: ABCABCCDDEEFEF.

Mesmo tratando-se de silvas, o ritmo de "Oda" é muito mais cadenciado que o de "Égloga", pelo número maioritário de versos de arte maior. Por outro lado, "Égloga" é muito mais descritiva que "Oda", de modo que os versos mais curtos lhe imprimem a vivacidade necessária. Vejamos:

[...]
Desde la luz, el más puro camino,
Con el fulgor que pisa compitiendo,
Vivo, bello y divino,
Un joven dios avanza sonriendo.

¿A qué cielo natal ajeno, ausente
Le niega esa inmortal presencia esquiva,
Ese contorno tibiamente pleno?
De mármol animado, quiere y siente;
Inmóvil, pero trémulo, se aviva
Al soplo de un purpúreo anhelar lleno.

El dibujo sereno
Del desnudo tan puro,
En un reflejo duro,
Con sombra y luz acusa su reposo.
[...]

Pero ¿es un dios? El ademán parece
Romper de su actitud la pura calma
Con un gesto de muda melodía,
Que luego, suspendido, no perece;
Silencioso, mas vívido, con alma,
Mantiene sucesiva su armonía.
El dios que traslucía
Ahora olvidado yace;
Eco suyo, renace
El hombre que ninguna nube cela.
La hermosura diáfana no vela
Ya la atracción humana ante el sentido;
Y su forma revela
Un mundo eternamente presentido.

Qué prodigiosa forma palpitante,
Cuerpo perfecto en el vigor primero,
En su plena belleza tan humano.
Alzando su contorno triunfante,
Sólido, sí, mas ágil y ligero,
Abre la vida inmensa ante su mano.
[...]

Una forma indolente;
Bajo su brazo siente
Otro cuerpo de lánguida blancura

Distendido, ofreciendo su ternura,
Como cisne mortal entre el sombrío
Verdor de la espesura,
Que ama, canta y sucumbe en desvarío.[70]

Mas los tristes cuidados amorosos
Que tercamente la pasión reclama
De quien su vida en otras manos deja,
El tierno lamentar, los enojosos
Hastíos escondidos del que ama
Y tantas lentas lágrimas de queja,
El azar firme aleja
De este cuerpo sereno;
A su vigor tan pleno
La libertad conviene solamente,
No el cuidado vehemente
De las terribles y fugaces glorias
Que el amor más ardiente
Halla en fin tras sus débiles victorias.
[...]

Y a la orilla cercana, al agua leve,
La forma tras su extraña imagen salta,
Relámpago de nieve
Bajo la luz difusa de tan alta.

Sonriente, dormida bajo el cielo,
Soñaba el agua y transcurría lenta,
Idéntica a sí misma y fugitiva.
Mas en tumulto alzándose, en revuelo
De rota espuma, al nadador ostenta
Ingrávido en su fuga a la deriva.

Y la forma se aviva
Con reflejos de plata;
Ata el río y desata,
En transparente lazo mal seguro,
Aquel rumbo veloz entre su oscuro
Anhelar ya resuelto en diamante.
La luz, esplendor puro,
Cálida envuelve al cuerpo como amante.
[...]

El bello cuerpo en pie, desnudo cela,
Bajo la rama espesa, entretejida
Como difícil tela,
Su cegadora nieve estremecida.

Oh nuevo dios. Con deslumbrante brío
Al crepúsculo vuelve vagoroso
Su perezosa gracia seductora.
Todo el fúlgido encanto del estío
El fatigado bosque rumoroso
En reposo vacío lo evapora.
Vana y feliz, la hora
Al sopor indolente
Se abandona; no siente
Su silenciosa y lánguida hermosura.
Por la centelleante trama oscura
Huye el cuerpo feliz casi en un vuelo,
Dejando la espesura
Por la delicia púrpura del cielo.
(Cernuda, 1974, p. 75-79).

Vivo, jovem, belo e divino é como a primeira estrofe impõe a fulgurante aparição de um deus que compete com o esplendor do verão. Nessa configuração do divino, Cernuda (1974)

assenta características dos deuses gregos que lhes diferirão de outros sistemas de crenças, como o cristão, o deus judeu-cristão e Jesus Cristo não poderiam ser descritos com esses adjetivos, descrevê-los com a sensualidade que o poeta concebe, seria aproximar-se da blasfêmia.

Esse é um dos atrativos da mitologia grega face ao conjunto de crenças do Cristianismo, segundo Cernuda (1978b). A beleza física juvenil sempre provocou uma fascinação inevitável no poeta andaluz (Cernuda, 1978a), sendo tematizada com alguma frequência em suas composições. Nesses versos de "Oda" (1974), unem-se as representações dos deuses gregos nas esculturas clássicas e a do ator George O'Brien. O mármore é insuflado de vida pela ação de um sopro desejante.

A segunda estrofe é abundante em adjetivos para concretar esse deus que surge. O poeta enfatiza a presença da sombra e da luz, no verso vinte e quatro, pertinente, em um primeiro momento, aos volumes da escultura. Mas que após a presença de algum movimento, pode ser referido também ao cinema, que deve sua existência, igualmente, a mecanismos de luz e sombra.

Figura 4 - George O'Brien (Autor desconhecido, 192?).

Fonte: Virtual History (*site)*.[10]

A despeito do impacto da figura bela e vivente, a dúvida paira sob o sujeito poético. O primeiro verso da terceira estrofe indaga sobre divindade do mármore agora vivificado, com três sílabas acentuadas e tom ascendente, a pergunta interrompe a concentração do leitor na formosura da forma escultural, talvez a beleza não precise ser divina. Em seguida, da imagem do deus, ressurge a imagem do homem, como um eco.

A beleza, antes divina, transforma-se, no verso quarenta e cinco, em muito humana, pacificando em si a densidade e a leveza, a solidez material do humano e a graça diáfana do divino. A imagem poética transita do divino para o humano, da escultura do deus para a tela do cinema. Nesse trânsito decai a atração humana pelo sentido e impera a forma, e nela o homem pode ser deus e o deus pode ser homem.

Ao homem cabe estar diante de outros homens, não se pode ser homem sozinho. A partir do verso sessenta e quatro, há "Otro cuerpo de lánguida blancura/ Distendido, ofreciendo su ternura,/" (Cernuda, 1974, p. 76). Essa ternura, entretanto, é mortal; apesar de sua aparência pura como a de um cisne. A singeleza, graça e beleza do cisne foram as armadilhas usadas por Zeus na sedução de Leda, que não desejava relacionar-se com ele, uma vez que era casada (Brandão, 2014).

Porém, enquanto o cisne do mito aparece no palácio de Leda, rainha de Esparta; o cisne cernudiano está na relva, a preferência de Cernuda (1974) é quase sempre pela ambientação na natureza (Cernuda, 1978a). Pensamos também que a imagem do cisne, no verdor da mata, acentua a ideia de perigo velado; dado que a natureza é o lugar do cisne, é procedente não se desconfiar de uma ave encontrada nela. Já localização do cisne no palácio produz, de por si, algum espanto; por sua baixa ocorrência, é armadilha da qual se poderia suspeitar. Logo mais, a conclusão, na sexta estrofe, sobre os perigos do amor é que a liberdade é mais valiosa que as fugazes vitórias amorosas.

No mais alto resplendor do dia, verso noventa e oito, a bela figura salta na água atrás de sua própria imagem. A oitava estrofe é inundada de luz e transparência pela imagem da figura diáfana "Con reflejos de plata;/" (Cernuda, 1974, p. 78) que nada na correnteza, na qual, "La luz, esplendor puro,/ Cálida envuelve al cuerpo como amante.//" (Cernuda, 1974, p. 78). A

[10] Disponível em: https://www.virtual-history.com/movie/card/68/large/george_obrien_1340-1.jpg. Acesso em: 16 mar. 2025.

brancura e a translucidez são, de igual modo, reforçadas pelos vocábulos “espuma” e “diamante”, no corpo da estrofe.

Até a sétima estrofe, na qual a figura que se desprendeu do deus se lança na água, atrás de seu reflexo, a orientação mitológica de “Oda” (1974) poderia ser apenas a Apolo, o mais belo dos deuses, iluminado e associado posteriormente ao sol (Brandão, 2014); cheio de paixões conturbadas, Apolo nunca se realiza amorosamente. Ele é também o deus da música, e a ode cernudiana é um texto acentuadamente musical (López Rodríguez, 2017), repleto de rimas internas, por exemplo, a sílaba *–vi* seguida pela letra *–o* em: “/ Vivo, bello y divino/” (Cernuda, 1974, p. 75); a repetição de *–os* e *–s* em “Mas los tristes cuidados amorosos/” (Cernuda, 1974, p. 77); a sílaba *–tas* e o som de *a*, *e* e *s* em “Y tantas lentas lágrimas de queja,/” (Cernuda, 1974, p. 77); a aliteração de *–ata* em “Ata el río y desata,/” (Cernuda, 1974, p. 78) e nos dois versos finais, o encontro alinhado, na disposição em versos, entre “espessura” e “púrpura”: “Dejando la espesura/ por la delicia púrpura del cielo.” (Cernuda, 1974, p. 79); etc.

A partir do verso noventa e cinco, entra também a figura de Narciso. Sobre esse ponto, podemos conjecturar que a aparição divina desde a primeira estrofe esteve relacionada a Narciso e não a Apolo, o jovem Narciso era também conhecido por sua beleza; também podemos sugerir uma fusão indistinta de ambos personagens mitológicos; contudo, de acordo a estrutura do poema, parece-nos razoável propor que a figura divina seja Apolo e a figura humana, que emanou do deus, na terceira estrofe, seja Narciso.

A figura de Apolo possui uma representação escultórica que, segundo nosso pensar, pode se enlaçar com as imagens criadas por Cernuda (1974). A popular escultura do Apolo do Belvedere - provável cópia romana de um original grego, exposta no museu Pio-Clementino, no Vaticano, também símbolo máximo da beleza masculina para os propulsores da arte clássica, no Renascimento, e posteriormente - apresenta uma semelhança, na posição da mão, com os seguintes versos: “Con un gesto de muda melodía,/ Que luego suspendido, no perece;/” (Cernuda, 1974, p. 76) e “Sólido, sí, mas ágil y ligero,/ Abre la vida inmensa ante su mano.” (Cernuda, 1974, p. 76).

Figura 5- Apolo do Belvedere (Autor desconhecido, entre séc. III e II AEC).

Fonte: Wikipédia (*site*).[11]

O Narciso de Cernuda, em "Oda" (1974), sofre um estranhamento diante da própria imagem, não uma fascinação ou enamoramento. Contrariamente, ao mito original, no poema, não há paralisia, a figura se põe em movimento e rompendo a placidez da água, põe-se a nadar. Saltar sobre a figura refletida na água, ir atrás de si, é, em verdade, a sua iluminação. Na alvura da oitava estrofe, à que nos referíamos anteriormente, há uma purificação. Diz-nos o poeta: "Aquel rumbo veloz entre su oscuro/ Anhelar ya resuelto en diamante./" (Cernuda, 1974, p. 78).

A figura de belo corpo sai da água e se oculta entre as ramas. Ele é agora, segundo a estrofe de encerramento do poema, um novo deus que "Con deslumbrante brío/ Al crepúsculo vuelve vagaroso/ Su perezosa gracia seductora./" (Cernuda, 1974, p. 79). Como deus pode,

[11] Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Belvedere_Apollo_Pio-Clementino_Inv1015.jpg . Acesso em: 17 mar. 2025.

feliz, decidir deixar o espaço terreno e seguir em direção à delícia púrpura do céu, que tem a mesma cor do sopro de purpúreo desejar, que animou o mármore, no verso vinte.

A união entre a cor púrpura e o prazer e o desejo aparecem quase no início e ao final de "Oda" (1974). Essa cor se coloca ao lado do branco iluminado ou transparente que transborda por todo o texto. A cor púrpura tem especial relevo na liturgia católica; contudo, essa proeminência advém do seu uso imperial (Pedroni, 2016). Cremos que a aparição da cor púrpura, no poema que analisamos, assenta o império do prazer e do desejo na vida humana, seu poder e magnificência. Dado que, no mundo ocidental cristão, "[...] a cor púrpura associou-se ao simbolismo do imperador celeste ou terrestre" (Pedroni, 2016, p. 76).

Pensando no cristianismo católico, a cor púrpura representa o sangue do martírio de Cristo e os dons do espírito santo (Dal Ri Júnior, 2024). Em Cernuda (1974), talvez possamos pensar em um conjunto de itens que se conectam para dar sentido à ideia do prazer cor de púrpura: sangue – vida – desejo – prazer. Sangue é vida, que, por sua vez, para sê-lo, necessita do desejo, que insistentemente anseia pelo prazer de sua realização.

Entretanto, não podemos deixar de perceber a disrupção em usar a cor do sangue, como produto do martírio, para caracterizar o prazer e o desejo, vitais como o sangue no corpo. Para nós, a cor sobre a branquitude marmórea é a união da iluminação apolínea com o purpúreo do prazer dionisíaco. A relação entre a cor púrpura, o vinho, o prazer e o dionisíaco, é inevitável, mesmo que esse não fosse um trabalho sobre mitologia grega.

Finalmente, "Oda" (1974) aposta em outros limites para a separação entre o divino e o humano. O homem surge do deus e o deus também emerge do homem. É a permeabilidade do mundo mítico, no qual o homem, o deus e o mundo não estão em irredutível distância. Em uma conclusão distinta a que chegaríamos em "Égloga" ou nos poemas de *Primeras poesías* (1974 [1927]), há uma possibilidade para se imiscuir na delícia celeste, ainda que necessárias a elevação e a purificação anteriores.

Em "Veía sentado", de *Los placeres prohibidos* (1974 [1931]), reaparece o mito de Narciso. Como mito mais frequente na obra de Luis Cernuda, é prenunciado que o poeta o rearranje criativamente, de modo que neste poema temos ocasião de observar as mudanças concebidas por Cernuda (1974), a partir do relato mais costumeiro do mito. De "Veía Sentado", transcrevemos abaixo, três das cinco estrofes, as estrofes dois e três são omitidas, no intuito de preservar a atenção nas partes de maior interesse, para o recorte da investigação.

Veía sentado junto al agua
Con vago ademán de olvido,
Veía las hojas, los días, los semblantes,
El fondo siempre pálido del cielo,
Conversando indiferentes entre ellos mismos.

[…]

Veía los canosos muros disgustados
Murmurando entre dientes sus vagas blasfemias,
Veía más allá de los muros
El mundo como can satisfecho.
Veía al inclinarme sobre la verdad
Un cuerpo que no era el cuerpo mío.

Subiendo hasta mí mismo
Aquí vive desde entonces,
Mientras aguardo que tu propia presencia
Haga inútil ese triste trabajo
De ser yo solo el amor y su imagen.
(Cernuda, 1974, p. 144).

"Veía sentado" é um poema heteroestrófico de versos livres e brancos. A primeira palavra do texto poético, o verbo conjugado no pretérito imperfeito, coloca-nos no âmbito do passado, corroborado pelo segundo verso, "Con vago ademán de olvido,/" (Cernuda, 1974, p. 144), que move a imagem para o âmbito da memória que começa a querer perder-se. A ação do ver, por meio da lembrança, ocupa as estrofes dois, três e quatro, as duas primeiras aqui suprimidas.

A primeira imagem, que resgata o poeta, é em um espaço natural. Ele se vê sentado ao lado da água, e além de ver o espaço, vê também o tempo, os dias que passam e as pessoas que interagem com esse tempo-espaço. Há um abandono vital, o poeta contempla essas diversas camadas de existências, os vegetais; os humanos; as alturas do céu, encarnando a dimensão

espiritual, conversando entre eles, mas indiferentes um ao outro, e indiferentes também ao sujeito poético, que se exclui dessa conjuntura.

Quanto ao ritmo, o verbo *"*veía" *per se*, no passado contínuo, desacelera a ação. A sua repetição nove vezes, ao longo das quatro primeiras estrofes, exacerba a sensação de um agir pausado. Na primeira estrofe, por exemplo, podemos verificar como a enumeração do que o sujeito lírico vê, vai passando de pequenas unidades até orações mais complexas, culminando num verso de quinze sílabas poéticas. Essa construção produz uma desaceleração crescente do ritmo e um tom que vai descendendo também a cada verso.

Na narração que se segue, aparecem os muros, que personalizados com o adjetivo "canosos", materializam os mais velhos, aborrecidos, e em atitude reprovadora, tratando de dissimular seus ultrajes. A rima interna une, pela repetição de -*os*, a estrutura: "[...] l*os* can*osos* mu*ros* disgustad*os*/" (Cernuda, 1974, p. 144). Nesse exemplo, a aliteração, além da musicalidade, produz a inerência entre uma coisa e outra. Dessa forma, os muros, que são os de maior idade, são caracteristicamente desgostosos. A conexão pela semelhança fonética também se dá entre "muros" e "murmurando", em uma sonoridade que emula o ruido do próprio murmurar entre dentes.

O muro envolve o sujeito que narra, aparta-o do mundo, que está além dos muros. No som da letra *A*, em "[…] veí*a* m*á*s *a*ll*á* [...]/" (Cernuda, 1974, p. 144), a abertura da vogal amplia, em conjunto com a visão, o espaço exterior. Mas o mundo, apesar da amplitude, tampouco oferece melhor perspectiva, o símil o animaliza, coloca-o como cão, que ao contrário do muro, está satisfeito. O cão satisfeito é aquele que cumpre sua natureza devoradora. Na ideia de mundo-cão, há dor e crueldade.

Quando o sujeito poético se inclina sobre a água-verdade, água que está no primeiro verso do texto, vê, no reflexo de si próprio, um corpo que não é o seu. Nessa metáfora do autoconhecimento, há uma concentração no corpo, que aparece como núcleo dos dois sintagmas nominais do verso. A marcação rítmica também imprime força articulatória em sílabas que orbitam ao redor do corpo e da negação do reconhecimento desse corpo, atentemo-nos: "*Un-cuer*-po-que-*no*-*e*-ra el-*cuer*-po-*mí*-o". A sílabas fortes são 1-2-5-6-8-10 e se concentram em "un cuerpo" – "no era" – "cuerpo mío".

O corpo visto na superfície da água, que assim como no mito de Narciso, não se reconhece como próprio, apossa-se do corpo que vê. Não há morte, há uma cisão-multiplicação

do eu e o tempo verbal passa a ser o presente do indicativo. O ocorrido no passado encontra a situação presente do sujeito poético, o *"aquí"* do vigésimo primeiro verso, no qual se dá a vida com o duplo de si próprio. Na última estrofe, o "mí mismo", eu duas vezes, do vigésimo verso se opõe ao "tu propia", do vigésimo segundo. A primeira estrutura é de onde se quer sair, a segunda o que se quer que chegue, a ansiada presença do outro, uma verdadeira e profunda alteridade.

O poema denomina *trabalho* a vivência de ser sozinho - toda a tensão do último verso se acumula nas sílabas tônicas dois, três e quatro - com um amor que é a imagem de si próprio, um amor narcísico. A aspiração é que o trabalho se inutilize, que perda sua característica mais definidora: a utilidade, ou seja, que deixe de ser trabalho. A utilidade do mesmo está em permitir que o duplo eu sobreviva enquanto espera a chegada da alteridade completa, que transmutará o triste trabalho em feliz desincumbência, dedicada apenas por desejo a outra presença.

Em "Veía sentado", na relação com o mito greco-latino de Narciso, não há prazer, nem encantamento em ver a própria imagem, mas há o sofrimento, que também acomete o Narciso original. No texto de Cernuda (1974), a vontade irrealizada de Narciso de que o corpo ganhe vida e saia da água, cumpre-se. Mas o resultado não é o preenchimento vital esperado pelo personagem mitológico, pelo contrário, é um lúgubre trabalho no qual a solidão se multiplica como o eu.

No segundo texto de *Invocaciones* (1974 [1936]), "Soliloquio del farero", o poeta alude ao "[...] bosque y su alentar pagano,/" (Cernuda, 1974, p. 176). Esse bosque pagão é construído no terceiro poema, "El viento de septiembre entre los chopos". A natureza, concebida ao modo do mito grego, aparece em Luis Cernuda desde sua primeira obra publicada. É anseio de uma natureza, que não sendo apenas objeto de exploração e de serviço ao homem, possui uma narrativa vital que o implica. O anoitecer, o amanhecer, o barulho dos rios, o florescimento das plantas possuem uma ligação vívida com o nosso pensar e sentir. No referido poema, é colocada a imagem mitológica na qual o amado é perseguido pelo bosque, lugar de concentração das ninfas, dos sátiros e de outras seres mitológicos. Vejamos:

> Por este clima lúcido,
>
> Furor estival muerto,
>
> Mi vano afán persigue
>
> Un algo entre los bosques. [4]

Un no sé qué, una sombra,
Cuerpo de mi deseo,
[…]

Pero escucho; resuena
Por el aire delgado,
Estelar melodía,
Un eco entre los chopos.

Oigo caricias leves,
Oigo besos más leves;
Por allá baten alas,
Por allá van secretos.

No, vosotros no sois,
Arroyos taciturnos,
Frágiles amoríos
Como de sombra humana.

[…]

Corre allí, entre las cañas,
Susurrante armonía;
Canta una voz, cantando
Como yo mismo, lejos.

Hundo mi cabellera,
Busco labios, miradas,
[…]

Oigo un afán tan mío.

Canta, deseo, canta

La canción de mi dicha.

Altas sombras mortales: [37]

Vida, afán, canto, os dejo.

Quiero anegar mi espíritu

Hecho gloria amarilla.

(Cernuda, 1974, p. 178-179).

No bosque, Eco corre atrás de Narciso. Conforme narra Ovídio (*Met*., III, v. 360-400), nas palavras de Narciso, o bosque é oportuno refúgio para quem sofre em busca de amor. Diz o jovem, em seu sofrimento: "'Alguém, ó florestas, sentiu mais cruelmente o amor?', pergunta. 'Vós o sabeis e, para muitos, fostes um oportuno refúgio. [...]" (Ovídio, *Met.*, III, v. 356-358, aspas no original). Também, no bosque, Apolo corre, apaixonado trás de Dafne, que lhe negava veementemente os pedidos de amor, tanto que pede ser transformada em loureiro, para livrar-se do deus e é atendida (Ovídio, *Met.*, I, v. 452-567).

A imagem se repete ainda em outros mitos, em um bosque, Zeus corre atrás da ninfa Io e Pã atrás da ninfa Siringe (Ovídio, *Met.*, I, v. 550-567). Essas narrativas têm em comum um personagem que foge do amor de outro; sempre são amores não correspondidos que geram uma transformação existencial: Narciso despreza Eco, que, de tanto sofrimento, transforma-se em rochedo; Dafne, depois loureiro, repudia o amor de Apolo, pois havia jurado nunca se casar; Io foge incansavelmente de Zeus que a submete à força, e depois, para ocultar a jovem de Hera, transforma-a em uma vaca (Ovídio, *Met.,* I, v. 589-608); Siringe rejeita Pã e corre até que suas irmãs, dela se compadecem, e a transformam em uma moita de caniços, que daria origem à flauta de Pã.

No texto poético de Cernuda (1974), há um deambular e uma busca pelo arvoredo, mas a desmaterialização e a vagueza, tendentes na lírica moderna (Friedrich, 1959), propõem a perseguição de "Un algo entre los bosques.// Un no sé qué, una sombra,/ Cuerpo de mi deseo,/" (Cernuda, 1974, p. 178). O bosque está no início do outono, quando o fim do ciclo de vida das plantas começa a dar sinais. Longe do furor da frutificação do verão, é a estação lúcida, para o sujeito poético. O outono equilibra o excesso das estações que o precedem ou sucedem: a contundente calidez do verão e o frio intenso do inverno.

Os bosques são metáforas do inconsciente (Diel, 1991) e da natureza indomada, diferenciando-se dos jardins e da terra cultivada. No bosque a natureza é o que é, sem sofrer o controle das mãos humanas. Nele, o homem, o poeta, encontra-se com seus desejos primitivos e primordiais; nele há o retorno do recalcado e negado, o que pensávamos sublimado se apresenta para exigir outra solução. O bosque se opõe à civilização, é o lugar de Dionísio e seu séquito: ninfas, bacantes, sátiros. Dionísio é deus da duplicidade, do ser uma coisa e outra; em consequência disso, muitas metamorfoses da mitologia clássica ocorrem nos bosques (Yáñez Velasco, 2018).

O ritmo do poema manifesta também a duplicidade, começa cadente, com os apostos - versos um e dois, adiantados da oração principal, versos três e quatro, e se acelera na gradação da segunda estrofe. A alternância entre pausa e aceleração organiza todo o texto, como as diferentes velocidades do vento, como o caminhar e o correr por entre as árvores durante uma busca. As enumerações, gradações e paralelismos contribuem para a celeridade de certos trechos e os apostos ou a pontuação para a cadência. Observemos, acima, na sequência das estrofes três, quatro e cinco, como se estabelece este revezamento: a pausa para escutar, no verso sete; depois, o acelerar na enumeração da quarta estrofe, interrompido pela estrutura de negação do verso dezessete.

A audição é o sentido privilegiado em "El viento de septiembre entre los chopos" (1974). A partir do verso doze, o ruído do eco entre as árvores é o que conduz o sujeito poético pelo bosque. Entre a quinta e a sétima estrofe, dá-se uma ligação textual com o mito de Eco e Narciso. Há uma negação, inicial, do amor narcísico, da sombra refletida na água, por sua fragilidade – versos dezenove e vinte. Entretanto, a modo de eco, escuta-se que "Canta una voz, cantando/ Como yo mismo, lejos./" (Cernuda, 1974, p. 179). O poeta não persegue a própria imagem, mas busca e escuta o próprio canto, a sua poesia, porque nela diz e ouve o seu desejo.

A sua busca encontra a imaterialidade do cantar, na qual ansiava encontrar a materialidade de um corpo: lábios, olhares. A concretude do amor romântico-sexual lhe é negada como em *Primeras poesías* (1974 [1927]), permanece uma irrealização circular do desejo, que sempre volta para si próprio, não logrando a externalidade do Eros, o sair de si. Desse modo, o anseio final do sujeito poético é o escape. As sombras dos choupos são identificadas, em grandiosidade, mas também perigo, com a vida, o desejo e o cantar. É deles que o poeta quer fugir para resignar-se, como faz a glória amarela, a das folhas de outono prestes a cair.

Além da semelhança temática e de estado emocional com os primeiros poemas cernudianos, “Viento de septiembre entre los chopos”, também retoma deles a forma métrica. Cernuda (1974) repete o uso da *cuarteta asonantada* (Quilis, 2000), os versos são de sete sílabas poéticas nas dez estrofes que formam o texto poético. Dessa maneira, entre os versos livres, esse poema se torna a exceção em *Invocaciones* (1974 [1936]), mantendo um laço com o primeiro Cernuda que continua ainda vivente no Cernuda maduro.

A RODA DA FORTUNA

A Fortuna, que se popularizou significando grandes somas de dinheiro, é uma deidade do mundo clássico imbuída do fundamento da ciclicidade. “Desdicha”, do cernudiano *Un río, un amor* (1974 [1929]), desde o título aporta a noção de destino, de sina, de fado, de algo que move engrenagens não dominadas e nem compreendidas por nós. O dicionário *online* da Real Academia Espanhola, ao definir *dicha*, do latim *dicta* – coisas ditas –, da qual sai o vocábulo *desdicha*, especifica que havia a crença de que eram as palavras ditas pelos deuses, ao nascer uma criança, que determinavam sua sorte, sua fortuna (RAE, 2014/2024, verbete *dicha*). De modo que *desdicha* é a falta de sorte nos prenúncios dos deuses, as fatalidades incontroláveis, as calamidades inesperadas.

Cernuda, em “Desdicha”, escreve que

> Un día comprendió cómo sus brazos eran
> Solamente de nubes;
> Imposible con nubes estrechar hasta el fondo
> Un cuerpo, una fortuna.
>
> La fortuna es redonda y cuenta lentamente
> Estrellas del estío.
> Hacen falta unos brazos seguros como el viento,
> Y como el mar un beso.
>
> Pero él con sus labios,
> Con sus labios no sabe sino decir palabras;
> Palabras hacia el techo,
> Palabras hacia el suelo,
> Y sus brazos son nubes que transforman la vida

En aire navegable.

(Cernuda, 1974, p. 99).

Na obra que abarca esse poema, ainda que não haja o predomínio do verso livre, há uma frequência notável da heteroestrofia, como na composição acima. Esperanza Rodríguez Ortiz (2003/2004) enxerga em *Un río, un amor* (1974 [1929]) o propósito de adentrar a modernidade estética. O primeiro livro de Cernuda, *Perfil del aire*, aqui estudado como *Primeras poesías* (1974 [1927]), havia sido considerado pela crítica como pouco moderno e destituído de novidades (Cernuda, 1978a).

Composto por catorze versos divididos em duas estrofes de quatro versos e a última com seis versos, "Desdicha" insinua sua nuance melancólica no conjunto da primeira estrofe com o título. O primeiro verso, de catorze sílabas, encavalgado no segundo, septissílabo, assenta uma falta de braços concretos, braços que realizem o que os braços são destinados a fazer em sua completude. A acentuação no vocábulo "cómo" é uma reação emocional, exclamativa, mistura de descoberta e espanto.

Os braços, quase etéreos, passam da falta a uma impossibilidade. O terceiro verso, tetradecassílabo, inicia-se com o advérbio "imposible". Os braços que eram de nuvens, agora são diretamente nuvens e obstaculizam a completude do amor físico e a boa sorte na materialidade a vida. No último verso da estrofe, aparece a Fortuna, que abre a estrofe seguinte como circular, redonda. Por meio dessa concepção, estabelecemos o contato com o mundo clássico.

A Fortuna, como uma roda, na qual o mesmo ponto pode estar em cima ou embaixo, conforme ela gira, foi uma imagem comum na Antiguidade. A deusa romana Fortuna, associada à Tique grega, era representada com uma roda ou um timão, essa é a origem da roda da fortuna. Contudo, parece não haver um mito específico que detalhe a origem de Tique ou porque age como age (Assis, 2019), aleatória e irracionalmente.

A Fortuna, em Cernuda, além de redonda, ou seja, incerta, "[...] cuenta lentamente/" (Cernuda, 1974, p. 99). O poeta interrompe o quinto verso, após o advérbio, para fixar a ideia de lentidão, e só no verso seguinte, o encavalgado, dimensiona para o leitor a grandeza da morosidade da fortuna, que conta sem pressa as estrelas do céu no verão. Estação, que embora tenha noite mais curtas, apresenta céu límpido, um convite para demorar-se na observação das estrelas.

No meio da segunda estrofe, o poeta altera o ritmo, são três sílabas fortes seguidas no início do verso, para retornar aos braços da primeira estrofe. Para o sujeito poético, são necessários braços impetuosos como o vento. Ocorre a passagem das nuvens para o vento, aparentemente, uma perda de visibilidade ou concretude. Como leitores, pensamos que o vento não pode ser mais firme ou mais concreto que as nuvens.

Para Rodríguez Ortiz (2003/2004), os braços como nuvens são braços que não possuem o impulso definitivo da paixão romântica, que é aproximada à força do vento. Há uma relação entre as nuvens e o vento, passar de um ao outro, é focalizar a concepção de um motor próprio, que o vento possui e as nuvens não. Essas precisam que o vento as mova, leve-as de um lugar ao outro. Parecem mais densas que o vento, mas não possuem autonomia. O vento é ainda capaz de mudar-lhes a forma ou dividi-las. A diferença entre ambos é atividade e passividade. O vento age, as nuvens não.

Dessa forma, o vocábulo "seguro", usado pelo poeta no sétimo verso, adquire o sentido de inequívoco, potente, ativo, decidido. Por paralelismo com o sétimo verso, podemos compreender o oitavo, que sofre uma elipse para construir a intercalação entre versos longos e versos curtos, que produzem o equilíbrio entre leveza e gravidade, inevitável no descer da entonação de versos maiores. Escreve o poeta, no verso sete: "Hacen falta unos brazos [...]" (Cernuda, 1974, p. 99). Se no verso oito, lançamos mão do paralelismo e desfazemos o hipérbato, temos: *hace falta un beso como el mar*, imagem de força e ímpeto como o vento.

Se a falta de braços enérgicos como o vento constrói a primeira parte do poema, a falta de lábios aptos a beijar como o mar, constrói os primeiros versos da terceira estrofe. A conjunção "pero", do nono verso, introduz, o inverso dos lábios em movimento envolvente, como o mar. A boca só diz palavras, derrama-as verborragicamente até encher o ambiente do ponto mais alto até o mais baixo. Consequentemente, o poeta enche os versos de *palavras*, repetindo o vocábulo três vezes em três versos; construindo os versos onze e doze por meio de uma anáfora quase total e unindo, pela primeira vez no texto, dois versos curtos, mimetizando a celeridade e o volume das palavras que são ditas.

O verso treze, separando-se dos anteriores mais curtos, retoma os braços. Desse modo, poderíamos conceber esse pequeno poema, em termos de organização do conteúdo, em três estrofes de quatro versos e um dístico conclusivo. Mas, essa não é a opção do poeta. A junção dos últimos dois versos ao que poderia ser uma terceira estrofe separada, faz-nos atribuir o

mesmo remate dos braços aos lábios. Os braços, que ao final do poema são nuvens e não de nuvens, e os lábios, que só dizem palavras, são um caminho para o enfrentamento da vida: “Y sus brazos son nubes que transforman la vida/ En aire navegable.” (Cernuda, 1974, p. 99).

A imagem do mar e a do vento, do ar, encontram-se com a da roda da fortuna porque são forças capazes de gerar movimento em objetos circulares. A deusa Fortuna também é representada, em vez de com uma roda, com um timão de barco, que simbolicamente podem ser igualados. O mar e o vento poderiam remediar a lentidão da roda, fazê-la girar, ainda que não haja garantia de que o próximo estágio seja melhor que o anterior. A aleatoriedade, até agora incompreensível para nós, da vida no mundo é incorporada nessa divindade.

O sujeito poético revela sua *desdicha*: aceitar a irrealização; os braços que não são os desejados e a própria palavra, a sua poesia que preenche os espaços vitais. A vida é navegável porque há uma transformação executada pelas palavras. Abaixo, imagem da Fortuna, encontrada no forte de Castlecary, Escócia, nas ruínas pertencentes às termas (University of Glascow, s.d.). Atualmente, encontra-se no *Hunterian Museum* em Glascow, cidade na qual viveu Cernuda, nos anos 40.

Figura 6– Escultura romana da deusa Fortuna com sua roda e cornucópia - (Anônimo, sec. II EC).

Fonte: Wikimedia (*site*).[12]

[12] Disponível em: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/78/Titulihunteriani00macdrich_raw_0143.png. Acesso em: 14 dez. 2024.

O MITO DAS RAÇAS

As imagens surrealistas, por seu deslocamento da lógica cotidiana, não raro se assemelham às construções mitológicas. Há uma fundamentação no inconsciente que as une, incluindo também os sonhos. *Un río, un amor* (1974 [1929]) é a obra de Luis Cernuda que conclama a estética do surrealismo para sua composição, ainda que isso não implique em maior número de relações transtextuais com a mitologia clássica. Na forma intertextual da alusão, observemos, a seguir, o contato de "Nocturno entre las musarañas" com o relato mitológico:

> Cuerpo de piedra, cuerpo triste
> Entre lanas con muros de universo,
> Idéntico a las razas cuando cumplen años,
> A los más inocentes edificios,
> A las más pudorosas cataratas,
> Blancas como la noche, en tanto la montaña
> Despedaza formas enloquecidas,
> Despedaza dolores como dedos,
> Alegrías como uñas.
>
> No saber donde ir, donde volver,
> Buscando los vientos piadosos
> Que destruyen las arrugas del mundo,
> Que bendicen los deseos cortados a raíz
> Antes de dar su flor,
> Su flor grande como un niño.
>
> Los labios quieren esa flor
> Cuyo puño, besado por la noche,
> Abre las puertas del olvido labio a labio.
> (Cernuda, 1974, p. 113).

Em "Nocturno entre musarañas" nos deparamos com a heteroestrofia e o verso livre. O número de sílabas poéticas varia entre sete e quinze, sendo quase sempre versos com número ímpar de sílabas, há apenas uma exceção. Cernuda (1978a) reconhece algum desagrado por versos trocaicos, ou seja, aqueles que são pares, portanto, possuem como última sílaba

acentuada um número ímpar. O contrário, os jâmbicos, tinham sua preferência, como atesta essa composição.

A primeira imagem na qual devemos deter-nos é a do título. Esse é o primeiro noturno que encontramos na obra cernudiana, mesmo que a melancolia e a quietude dos noturnos estejam assaz presentes em suas composições. Os musaranhos, embora sejam animais que podem ter hábitos noturnos, não parecem ser a referência da frase. Na língua espanhola, o vocábulo pode adquirir outras conotações, segundo o DRAE, pode significar as pequenas nebulosidades que aparecem diante dos olhos quando os esfregamos com força ou estamos muito tempo ao sol e retornamos à sombra ou ser sinônimo de distrações (RAE, 2014/2024, verbete *musaraña*).

O sentido que imaginamos estar mais acorde ao poema é o de pequenos pontos ou manchas que surgem diante dos olhos involuntariamente, ainda que a ideia de abstração ou distração não nos pareça inadequada. Adotando a primeira acepção, teríamos uma poesia de ambientação noturna, um noturno, repleto de imagens que vão surgindo espontaneamente e ocupando espaço. Entretanto, convém ressaltar que, segundo a afirmação de Derek Harris (1998), essa é apenas uma hipótese produto do nosso anseio irrefreável de atribuir sentido lógico à composição. O autor estadunidense assevera que um poema como esse pretende desestabilizar a nossa segurança lógica e interpretativa, impondo-se como comandante em todo tempo que pensamos poder dominá-lo.

Essa ressalva é igualmente válida para a aproximação que fazemos entre o terceiro verso e a mitologia clássica, a seguir. O poema começa com um corpo lúgubre, mas distante da incorporeidade e languidez de *Primeras poesías* (1974 [1927]), é um corpo de pedra, que possui uma materialidade brutal, duríssima. Essa dureza do corpo contrasta com a maciez e suavidade da lã em que está envolvido. A repetida imagem do muro aparece, há uma contenção, uma separação entre esse corpo e os demais corpos, as demais existências.

O corpo triste é “Idéntico a las razas cuando cumplen años,/” (Cernuda, 1974, p. 113). Harris (1998) divisa, na passagem das imagens do segundo para o terceiro verso, um salto de difícil compreensão. De nossa parte, pensamos captar nessas palavras um acercamento ao mito das raças de Hesíodo *(Trab. e Dias*, v. 106-201). As raças humanas de ouro, prata e bronze, a dos heróis e a de ferro se sucedem conforme passam os anos, a seguinte sempre sendo uma

deterioração da anterior. A metáfora elaborada pelo poeta espanhol coloca o corpo ao lado das raças na sujeição ao desgaste e à deterioração.

Cernuda em *Historial de un libro* (1978a) reconhece, conforme antes apontamos, uma preferência pelo corpo jovem, além de uma preocupação contínua com a passagem do tempo. Por consequência, não nos parece inadequada a nossa proposta. Não pela confiabilidade de uma confissão ou dato biográfico, mas pela recorrência desses elementos nos textos cernudianos.

Conjecturamos que as raças, ou idades, também podem estar em paralelo com os estágios da vida humana desde a infância até a morte. A infância como o paraíso da inocência, a idade de ouro; a adolescência, com suas primeiras agruras, a idade de prata; a juventude, como idade de bronze; a maturidade, normalmente, período das maiores contribuições e atuação em sociedade, como idade heroica e, por fim, como idade de ferro, destinada à morte, para que o ciclo recomece, a senilidade.

Após o terceiro verso, Cernuda tece uma série de comparações, nas quais, segundo Harris (1998) a sintaxe impera sobre a semântica. A repetição e o paralelismo sintático são os modos de fazer do ritmo em "Nocturno entre las musarañas". Na elipse do adjetivo "idêntico", dos versos quatro e cinco, ambos com sílabas marcadas em 3-6-10, o corpo é igualado a inocentes edifícios e a cataratas cheia de pudor, caracterizações inusuais para ambos. Ainda que essas sejam imagens intrincadas, "inocentes" se conecta a "pudorosas" e "edifícios" a "cataratas" são similares na altura e porte; ambos se avizinhando, em seu material de construção, ao corpo de pedra da abertura do poema. Em uma forma de livre associação, as imagens vão atraindo umas às outras por liames enigmáticos.

A seguinte construção imagética sai das cataratas de espumas brancas, como a noite insone, em branco, do sujeito poético (Harris, 1998), que não adormece em meio a profusão de imagens nos olhos, as *musarañas*. Mesmo estabelecendo essa conexão entre a cor da noite e a falta de sono, a frase "Blancas como la noche, [...]" (Cernuda, 1974, p. 113), na qual estão em oposição o branco e a escuridão da noite, continua mantendo seu aspecto desconcertante.

No segundo hemistíquio do sexto verso, cessam as estruturas que comparam o corpo às raças, aos edifícios e às cataratas e aparece a figura da montanha, metáfora da natureza, do mundo lá fora. Esse verso divide a passagem do corpo humano para o corpo do mundo. A montanha formada de rochas, pedras, como o corpo, também é elemento geológico necessário

para o desnível que permite a existência de cataratas. Essa montanha é dotada de ação destruidora e violenta em diferentes níveis.

A montanha em muitas cosmologias é o *axis mundi*, o centro do mundo, para um povo (Eliade, 2013). Ao particularizarmos na mitologia grega, na montanha está a morada dos deuses. De tal modo que ela pode ser uma metonímia para os deuses, o destino, a rudeza da vida no mundo, sempre recordando a noção de peso e volume que ela implica. A montanha, nos versos sete e oito, em paralelismo sintático, ambos de onze sílabas poéticas com marcação rítmica em 3-5-10 e 3-6-10, despedaça, em uma gradação de materialidade, formas enlouquecidas, dedos e unhas.

A primeira fragmentação é infligida a formas indefinidas, mas que possuem uma especificação de seu estado emocional, estão enlouquecidas. A segunda e a terceira fragmentações são corporeificadas, destroem-se dores que são como dedos e alegrias que são como unhas. A proporção entre o dedo e a unha assenta o volume de tristezas e alegrias no decorrer da existência. Na união de opostos iniciada no sexto verso, Derek Harris (1998) associa os dedos, da tristeza, a carícias e as unhas, da alegria, a arranhões. Ao final, a montanha despedaça todos, desfaz tudo da incorporeidade à materialidade.

A segunda estrofe é uma passagem do surrealismo ao expressionismo, de acordo com Harris (1998). Para o autor, a segunda parcela do poema está emparentada, de igual modo, com o Neorromantismo e o Neogongorismo. De nossa parte, não nos dedicaremos extensivamente ao estudo das últimas estrofes. A aproximação ao mito hesiódico das raças possui menor relevância para o desenvolvimento final do poema, sendo uma pontuação precisa que pretende colaborar na compreensão das imagens e metáforas da primeira estrofe do texto.

Na segunda estrofe atinamos com um sujeito poético perdido, mas ansiando que a passagem do tempo, os giros do mundo, destruam os arcaísmos e estagnações sociais e favoreçam a realização de seu desejo, arrancado pela raiz antes de florescer. Essa flor seria, se não impedida de nascer, grande como uma criança, que tem toda vastidão do tempo da vida diante de si e toda amplidão das possibilidades, além da pureza, integridade e inocência.

O poema se encerra com o anelo dos lábios em encontrar outros lábios. Harris (1998) enlaça o punho do penúltimo verso com os dedos e as unhas da primeira estrofe, formando a figura de uma mão que se assemelha a uma flor. A flor, por sua vez, como insinuamos no parágrafo anterior, metaforiza o desejo. O punho, que abre portas e é parte da mão-flor-desejo,

não deixa de insinuar uma ação brusca e enérgica. Esse desejo tocado pela noite, pelas profundidades mais insuspeitas, traz à superfície toda carga do inconsciente, toda presença do que, por força também, fora esquecido. Por meio do lábio com lábio se daria a liberação almejada desde o início, a saída dos muros.

SEREIAS

A iluminação do amor, a cor dourada, como vimos no tópico dedicado a Eros ou Cupido, repete-se em "Quisiera saber por qué esta muerte", de *Los placeres prohibidos* (1974 [1931]), no qual aparecem as sereias. Sobre elas, ainda que assaz conhecidas e deslocadas do conjunto da mitologia grega, visto que transformadas em figuras da cultura *pop*, serão necessárias algumas pontuações. As sereias também aparecem no poema "Había en el fondo del mar" da mesma obra. De modo que trataremos, a seguir, das duas composições. Começamos, pela ordem disposta na obra de Cernuda. A seguir, "Quisiera saber por qué esta muerte":

Quisiera saber por qué esta muerte
Al verte, adolescente rumoroso,
Mar dormido bajo los astros negros,
Aún constelado por escamas de sirenas,
O seda que despliegan [5]
Cambiante de fuegos nocturnos
Y acordes palpitantes,
Rubio igual que la lluvia,
Sombrío igual que la vida es a veces. [9]

[…]

Yo no te había visto; [16]
Miraba los animalillos gozando bajo el sol verdeante,
Despreocupado de los árboles iracundos,
Cuando sentí una herida que abrió la luz en mí;
El dolor enseñaba
Cómo una forma opaca, copiando luz ajena,
Parece luminosa. [22]

[…]

(Cernuda, 1974, p.130)

O poema é composto por quatro estrofes, das quais reproduzimos as de maior interesse. Obviamos a segunda, composta por seis versos, e a quarta, formada por sete. Toda a composição está em versos livres e brancos. Aparece, na primeira estrofe, a figura do jovem belo, frequente na poesia cernudiana. O encontro com esse adolescente produz no sujeito poético um estado tal, que é comparado à maior das mudanças humanas: a morte. O furor que o jovem produz, quando se apresenta, é emulado na repetição da consoante *R*, do próprio vocábulo "rumoroso", vejamos: "Quisie*r*a sabe*r* po*r* qué esta mue*r*te/ Al ve*r*te, adolescente *r*umo*r*oso,/ Ma*r* do*r*mido bajo los ast*r*os neg*r*os,/ [...]" (Cernuda, 1974, p. 130).

Essa sonoridade, atrelada à consoante *S*, coaduna-se com o mar, que é também o adolescente. A escuridão do mar, à noite, e os astros, que em vez de brilhar, estão negros, é aprofundada pela aliteração da vogal fechada *O*, no terceiro verso. O mar e o céu são aproximados pela palavra "constelado" em referência ao mar, que está cheios de pequenas luminosidades, as escamas das sereias. Essa organização proposta, por Cernuda, inverte o lugar do céu e do mar. O céu está em completa negrura e o mar estrelado; sublinhando que o mar é o corpo do próprio jovem.

A mesma relação entre brilho e negrume é desenvolvida em todo resto do poema. Essa dualidade é a da própria vida, que é materializada no jovem amado, "Rubio igual que la lluvia,/ Sombrío igual que la vida es a veces.//" (Cernuda, 1974, p. 130). Os cabelos loiros, dos poemas anteriores, repetem-se aqui. O dourado da fertilidade e da abundância se une à chuva, que igualmente possui esses mesmos simbolismos. Em uma associação imagética, também a posição vertical do gotejamento da chuva é como fios de cabelo.

O adjetivo "cambiante", no verso seis, aprofunda a semântica da dualidade. Como as dobras da seda, que ora deixam ver uma cor, ora outra; ou ora uma opacidade, ora um brilho; as sereias são seres duais. Inicialmente, elas são a junção entre um corpo de ave e um rosto de mulher. Na versão de Ovídio (*Met*., V, v. 551-552), essa composição do corpo surge, quando as amigas de Perséfone desejam voar acima do mar, para auxiliar em sua busca, a jovem deusa havia sido raptada por Hades. Segundo Carlos García Gual (2003), as sereias vão se associando cada vez mais ao mar. As representações mais antigas das sereias com cauda de peixe, segundo o estudioso espanhol, são dos séculos III e II AEC.

Além do corpo duplo, as sereias também combinam beleza e tragédia. O episódio mais famoso do perigo das sereias é o de Ulisses na sua conturbada volta para Ítaca, narrado na Odisseia (Homero, *Od.,* XII, v. 39–200). O belo e sedutor canto das sereias é uma sentença de morte. Aquele que as ouve, não resiste a ir ter com elas e desse modo, envolvido na mais delirante beleza, morre. Todos os artifícios devem ser usados para que o seu canto não seja ouvido ou, se ouvido, o ouvinte deve estar impedido de se aproximar delas.

Em consequência, a pesar do majestoso canto, as sereias ficam associadas à morte e aos deuses do submundo (García Gual, 2015). De igual modo, a beleza do jovem adolescente, no poema cernudiano, produz uma morte naquele que o vê. Na terceira estrofe, os verbos mudam de tempo e passamos ao momento em que o sujeito poético ainda não havia contemplado o belo adolescente, no décimo sexto verso. O estado de placidez se instala nos versos mais longos e de ritmo compassado. Há uma paisagem ensolarada, impregnada de verde, na qual pequenos animais se divertem e a fúria da natureza está contida.

A partir do décimo nono verso, a luz em seu poder e força - notemos a marcação rítmica do segundo hemistíquio em três sílabas, 9-11-12, e as vogais altas *I* e *U* em posição tônica - produz uma ferida. O poeta introduz, no vigésimo primeiro verso, o pronome relativo "cómo*"*, que acentuado, ao mesmo tempo funciona como interrogativo, formando uma pergunta indireta, que indaga o modo pelo qual uma forma opaca pode, emulando a luz alheia, parecer luminosa. A dolorida chaga reflete a luminosidade presente, como a lua faz ao sol, e toda sombra é dissipada.

O décimo nono verso também é dotado de uma ambiguidade que não pode ser resolvida. De sua estrutura sintática, decorre que tanto a ferida como a luz podem ser agentes. Tanto a ferida pode ter sido aberta pela luz, mostrando a dor presente; quanto a ferida, provocada pelo processo amoroso, pode ter aberto a luz no sujeito poético. Nos dois casos, a dor se faz visível, e ao fazê-lo, emula a luz fornecida por outro ente, para mostrar-se também luminosa.

Em "Quisiera saber por qué esta muerte" prevalece alguma sublimação da dualidade, ainda que por meio da morte ou de uma finalização de etapas. Os primeiros versos da última estrofe, que não reproduzimos acima, proclamam que a ferida era "Tan luminosa,/ Que mis horas perdidas, yo mismo,/ Quedamos redimidos de la sombra,/ Para no ser ya más/ Que memoria de luz;/ De luz que vi cruzarme,/ Seda, agua o árbol, un momento." (Cernuda, 1974, p. 130).

Essa luz que fere, mas que ao fazê-lo ilumina, é a própria presença do amado áureo, loiro, da primeira estrofe. Desse modo, unimos o final do poema ao seu início, aos dois primeiros versos. Quando o sujeito poético se faz memória de luz e os verbos da última estrofe são colocados no pretérito indefinido, dá-se uma morte, a passagem de um âmbito a outro, que é o que dispõe o começo do texto. Esse tempo verbal, nos dois últimos versos, também indica que a luz não está mais presente, a sua aparição foi momentânea e pontual, mas seus efeitos permanecem por ação da lembrança.

Sob a articulação do mito das sereias, nesse texto de Cernuda (1974), há uma entrega ao seu mortal encanto e brilho e também há um dano, faz-se uma injúria na carne. Mas, ao contrário do desfecho na mitologia clássica, a dor é capaz de transmutar-se em esplendor. A aproximação entre um jovem adolescente e as sereias, igualmente, aparece em "Había en el fondo del mar", a seguir:

> Había en el fondo del mar una perla y una vieja trompeta. Las sutiles capas del agua sonreían con delicadeza al pasar junto a ellas, las llamaban las dos amigas.
>
> Había un niñito ahogado junto a un árbol de coral. Los brazos descoloridos y las ramas luminosas se enlazaban estrechamente; los llamaban los dos amantes.
>
> Había un fragmento de rueda venida desde muy lejos y un pájaro disecado, que asombraba como elegante extranjero a los atónitos peces; les llamaban los nómadas.
>
> Había una cola de sirena con reflejos venenosos y un muslo de adolescente, distantes la una del otro; les llamaban los enemigos.
>
> Había una estrella, una liga de hombre, un libro deteriorado y un violín diminuto; había otras sorprendentes maravillas, y cuando el agua pasaba, rozándolas suavemente, parecía como si quisiera invitarlas a que la siguieran en cortejo centelleante.
>
> Pero ninguna era comparable a una mano de yeso cortada. Era tan bella que decidí robarla. Desde entonces llena mis noches y mis días; me acaricia y me ama. La llamo la verdad del amor (Cernuda, 1974, p. 143).

Esse é o primeiro poema em prosa, da obra de Luis Cernuda, que analisamos nesta investigação; contudo, eles são parte considerável das composições de *Los placeres prohibidos* (1974 [1931]). Nesses textos, o poeta andaluz se dedica a um fino trabalho de rima interna por meio das aliterações de certos sons a cada parágrafo. No primeiro, prevalecem as vogais *E* e *A*, por exemplo: "perla" – "vieja" – "trompeta"- "delicadeza" – "ellas"; e a consoante *S*. No segundo, permanece a consoante *S*, além das vogais *O* e *A*, tal como em: "ahogado", "árbol", "brazos".

Nos parágrafos três e quatro, podemos sublinhar a frequência das consoantes nasais, por exemplo, nas frases como: "[...] aso*m*braba co*m*o elega*n*te extra*n*jero a los ató*n*itos peces; les lla*m*aba*n* los *nóm*adas" (Cernuda, 1974, p. 143). Note-se, também, a semelhança na sequência de consoantes nasais e oclusivas entre "asombraba", "llamaban" e "nómadas". Do penúltimo parágrafo, podemos citar nas duas primeiras linhas, a sílaba *-li-* em posição tônica e, do último, a sequência entre o verbo "era*"*, repetido duas vezes, o adjetivo "bella" e o verbo "llena".

Antes de tratarmos de algum mito pontualmente, sublinhamos a dinâmica de nomeação do mundo estabelecida no poema, que é o que faz o mito. A imagem que podemos construir é a de um sujeito poético que encontra uma profusão desorganizada de objetos no fundo do mar. Ao tratar de descrevê-los, une-os, estabelece relações e as nomeia. Há uma ação organizadora e institucionalizadora, ou em outras palavras, paradigmática. Exemplifiquemos: a pérola e a velha trombeta são as duas amigas; no âmbito mítico, essa instituição primeira se repetiria, todas as vezes que se encontrassem a pérola e a trombeta, ali seriam vistas as duas amigas.

Cernuda (1974), nessa composição de notável ar surrealista, especialmente instigada, conforme nosso pensar, pela ideia do *objet trouvé*, aproxima artefatos das mais diversas origens. Em algumas dessas ligações, há um elemento típico do ambiente marinho e outro externo a ele, como mencionamos acima, a pérola e a trombeta. Mas, há também o encontro de itens que são todos externos ao mar, esse mar é um local no qual tudo existe e se organiza conforme o desejo de seu criador, o poeta, que insiste na conjunção do diverso, nos encontros inesperados.

Há, no poema, imagens de grande potência, como no segundo parágrafo. Usando a dinâmica da cor e da falta de cor, Cernuda entrelaça uma pequena criança afogada e, por isso, pálida, esbranquiçada, a um grande coral de vivo vermelho. São os dois amantes, um tem o que lhe falta ao outro. Não é ausente, na composição, traços de humor, por exemplo: os peixes, seres marinhos, ficam boquiabertos com a presença de um estrangeiro vindo do outro lado do mundo: um elegante pássaro, ainda que dissecado. O humor e a ironia também são caracterizadores da poesia de vanguarda, ainda que não os notemos com tanta frequência em Cernuda, no próximo capítulo, ao estudarmos a obra de Gerardo Diego, eles terão maior frequência.

No quarto parágrafo, dá-se outra vez a junção entre a figura de uma sereia e a de um adolescente. Contudo, essa união que acontece na linguagem, quando ambos são chamados de os inimigos, quer dizer, são uma unidade, ainda que belicosa; no domínio da imagem, é uma separação, um está espacialmente distante do outro. Tanto o adolescente como a sereia são seres

intermediários, a primeira, entre o píscico e o humano, o segundo, entre a infância e a vida adulta. As partes que aparecem de ambos, no fundo do mar, também são correspondentes, são os membros inferiores: uma coxa e a cauda. Mas, na semelhança, há uma separação.

Na ausência da parte superior do corpo, há uma ausência da dimensão racional. Os elementos identificáveis são dotados de sensual presença, são as partes sinuosas do corpo, as que despertam desejo. Porém, na cauda de sereia, os atrativos brilhos são, em verdade funestos, neles há veneno. O rabo da sereia mantém sua dualidade irresolvível: o belo cativante, mas mortal. A dualidade é também incorporada, como já sugerimos, no mote *os inimigos*, uma ligação do que, de fato, não se congrega.

A sereia, se desejante do adolescente, não pode deixar de ser o que é, dar a morte lhe é intrínseco; o adolescente, por sua vez, se desejante da sereia e afetado pelo deslumbramento do seu brilho, corre o risco de deixar de ser o que é. A disputa se finaliza na derrota de ambos, os dois estão fragmentados. O despedaçamento os mantém separados e em resistência de se tornarem a juntar, são, então, inimigos.

O último objeto, uma mão de gesso cortada, é o único que não forma unidade com os demais que estão em seu entorno. O adjetivo "cortada", em vez de quebrada ou perdida, insere um caráter violento na separação da mão e o resto do corpo e também uma dimensão proposital. Houve desejo de que essa mão fosse apartada. Mas o sujeito poético, agora falando em primeira pessoa, seduzido pela beleza da peça amputada, decide retirá-la do mar. A mão passa a cumprir, junto a esse sujeito, suas prerrogativas amorosas: dá carinho, afaga e recebe um lema, como nos quatro primeiros parágrafos.

Não obstante, o mote que recebe, não forma uma unidade, ela sozinha é a verdade do amor, não há uma junção com o personagem que a retira do fundo do mar. Essa nomeação é a única feita apenas pelo sujeito poético, por meio de sua vivência com a bela mão de gesso. Todas os títulos anteriores são dados por sujeitos indeterminados, com verbos conjugados na terceira pessoa do plural, a voz falante no poema apenas as recopila, como quem houve uma estória e lhe dá a forma escrita, até que pode, ele mesmo, inserir um dado de seu próprio conhecimento na narração.

Há um amargo apontamento final sobre a verdade do amor: é um serviço em solidão, embora feito por e para outro. A mão de gesso vivificada apenas doa-se, toda sua existência consiste, desde o roubo, em amar e acariciar; que em parte é sua natureza, mas não o conjunto

de suas potencialidades e habilidades. O corpo fragmentado é uma das imagens formadoras da estética surrealista (Valle Corpas, 2024), além da mão, temos a coxa no quarto parágrafo, e os objetos também aparecem segmentados, como a roda, no terceiro parágrafo.

Essa dissecção dos corpos humanos e não humanos se enlaça com a diminuição da crença em uma cosmogonia holística, na qual o sentido final das existências está reunido no Uno, em Deus. O desmembramento empreendido pelas pesquisas sociais e científicas que pretendem analisar cada mínima parte componente dos corpos, separada das outras que a acompanham, exacerbam e naturalizam, no contexto moderno, a fragmentação (Valle Corpas, 2024).

As mãos, segundo Irene Valle Corpas (2024), professora da Universidade de Granada, têm especial lugar no ideário surrealista do corpo fragmentado.

> A veces como un mecanismo para establecer una comunicación entre el sujeto y su inconsciente, como parte de una actitud primitivista con la que reencantar el mundo, con gran frecuencia para despertar alegorías sexuales no exentas de tintes patriarcales, en ocasiones con la voluntad de borrar fronteras de todo jaez (Valle Corpas, 2024, p. 5).

No poema de Cernuda (1974), apostamos por uma carga de sentido erótico e sensual dado às mãos. Segundo a mesma pesquisadora, na múltipla simbólica das mãos, o Surrealismo costuma rejeitar a ligação com o trabalho. A preferência pelas mãos, no movimento, é também uma exaltação do sentido do tato; menos reputado, socialmente, que a tão poderosa visão ou a audição; mais puro e primitivo, como a criança que experimenta o mundo pelo toque, pelo contato com a pele.

As mãos não naturais, como as de um manequim ou quaisquer outras formas artificiais, "[...] son ese fetiche sustitutorio, simulacro de cuerpo en la frontera entre lo animado y lo inanimado, suplicando ser tocado, pero incapaz a su vez de responder" (Valle Corpas, 2024, p. 17). As mãos de gesso, do poema de Cernuda (1974), rompem a barreira da imobilidade e ganham movimento, são capazes de tocar e expressar afeto. O Surrealismo cernudiano é reencantado pela livre fantasia e pela aproximação ao mito, no qual o incorpóreo pode se tornar corpóreo.

A fragmentação ritual do corpo humano ou de animais é parte do ritual dionisíaco. Algumas personagens da mitologia, como Penteu ou Orfeu (Brandão, 2014) foram submetidas ao *diasparagmós*, ou seja, ao despedaçamento, pelas ménades do deus em seus rituais. Fragmentar o corpo de outro ser vivo com as próprias mãos é um reconhecimento de que

primeiro somos natureza, é uma aproximação ao comportamento animal, Dionísio é a natureza selvagem (Telles, 2020).

Apesar das inegáveis diferenças, tanto no Surrealismo, pela presença do corpo despedaçado e livre da cabeça: do governo da razão (Valle Copas, 2024), como nos rituais dionisíacos, como oposição ao apolíneo, há uma celebração da vida e dos instintos animais, dos primeiros impulsos, do reencontro com a natureza. Ambos são uma liberação do controle, medida e regra do deus Apolo.

CARIÁTIDES

As cariátides são figuras muito conhecidas, uma vez que passaram a fazer parte da história da arquitetura e da escultura, como um tipo de coluna; mas cuja estória, além de posterior, se compararmos com os personagens mitológicos aparecidos anteriormente, tem menor publicidade. As cariátides mais afamadas são as que aparecem nas ruínas da Acrópole em Atenas, ainda hoje. Elas são as colunas do templo dedicado a Atena, a Poseidon e a Erecteu, o Erecteion.

Figura 7- Fachada Sul do Erecteion com réplica das cariátides originais (Esculturas atribuídas a Alcámenes, ~ 415 AEC).

Fonte: Berthold Werner, CC BY-SA 3.0.[13]

[13] Disponível em: https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=71504245. Acesso em: 30 abr. 2025.

As cariátides aparecem no penúltimo parágrafo do poema em prosa "Sentado sobre un golfo de sombra", de *Los placeres prohibidos* (1974 [1931]), que reproduzimos a seguir.

> Sentado sobre un golfo de sombra vas siendo ya sombra tú todo. Sombra tu cabeza, sombra tu vientre, sombra tu vida misma.
>
> En vano escuchas la canción del muchacho jovial. Es una canción impersonal, exactamente pudiera ser otra canción cualquiera, y ése es el motivo de que te sientas atraído por el canto y su cantor.
>
> Cuida tu sombra; dentro de tiempo ni sombra serás. Cuida tu pecho y tus sueños, cuida tu cabeza, que ya es una nube y se pierde, como chal delicado, en la tempestad orquestada.
>
> Sube a las cariátides fraudulentas; grita desde allí sobre la arcilla y la lana. Grita, grita, vuelve tus manos del revés. Luego podrás tenderte confiado bajo tu propia sombra.
>
> El resto es el amor evangélico. (Cernuda, 1974, p. 135).

O tu que se mostra no corpo do poema é, conforme Benigno León Felipe (2001), um eu. Esse autodesdobramento que é também uma despersonalização, segundo o autor, caracterizará toda poesia madura de Cernuda. Na poesia cernudiana em prosa, há um esmero com a sonoridade, como comentamos anteriormente, são profícuas as aliterações, as anáforas e as rimas internas assonantes.

No primeiro parágrafo, a repetição das vogais posteriores *O* e *U*, a anáfora de "sombra" e a gradação ascendente da segunda linha constroem, junto à semântica, o adensamento da sombra que a tudo nubla. A figura cernudiana do jovem de sexo masculino, inalcançável, torna a aparecer; seu caráter indiferente também é o mesmo; canta uma canção qualquer, sem nenhuma vinculação com o seu ouvinte, e esse desdém, o desinteresse, é o motivo da sedução daquele que o escuta.

Observemos que mesmo com a estrutura em prosa, Cernuda dispõe rimas assonantes com acentuada frequência. No início do segundo parágrafo: "jovial" – "impersonal"; na sequência: "pudiera" – "cualquiera"; no final do segundo parágrafo: "motivo" – "atraído". Segundo nossa interpretação, o zelo com a musicalidade e a sintaxe, são empenhos para que a poesia em prosa não se incline ao prosaísmo. A disposição em linhas contínuas, em vez de versos, produz uma inevitável alteração no tom do poema, que deve ser medido e contrabalanceado conforme as intenções criativas do autor.

Retornemos ao terceiro parágrafo, a partir dele, há uma alteração no modo verbal, passamos do indicativo ao imperativo. Nos dois primeiros parágrafos, é preponderante o

aspecto descritivo, enquanto nos apartados seguintes, surgem a advertência e a incitação, inflamada e incisivamente. Na advertência, primam as orientações de cuidado, que anteveem um agravamento do quadro delineado no início do poema.

A primeira recomendação é que o sujeito cuide de sua sombra, porque ela também está sujeita à extinção. A sombra é de algum modo inseparável do corpo, não é possível que ela exista independente dele, cuidar dela é cuidar de uma dimensão de si, menos corpórea e mais imaterial; mas ainda assim, projetada por um eu irrepetível que ocupa um lugar no mundo. A ameaça espreitante é que se passe da sombra a uma nadificação completa ou que projetar a própria sombra seja a última ação do vivente.

Deve-se, ainda, cuidar do peito, os sentimentos; dos sonhos, as aspirações e desejos; da cabeça, os pensamentos e ideias. Entretanto, a cabeça poetizada na composição é como um ligeiríssimo xale, que é açoutado pelo vento bravio de uma tempestade que se anuncia. Vai sem rumo, como também a nuvem, sem ser responsável de sua movimentação, incapaz de fazer frente à força das circunstâncias. Há, na obra cernudiana, um inevitável relevo nas construções que designam a impotência do indivíduo diante do mundo social constituído.

As cariátides, sobre as quais começamos a versar acima, são onde o sujeito poético deve subir e gritar violentamente, o imperativo *"grita"* é repetido três vezes e a vogal *í* tônica continua a ressoar em "allí" e "arcilla". O mito das cariátides possui duas versões copiladas por Junito de Souza Brandão (2014). A primeira se relaciona à Ártemis como protetora das nogueiras, Ártemis Cariátis. As jovens que dançavam em honra da deusa eram chamadas de cariátides. A segunda narração, de acordo com Brandão (2014), é a aludida pelo arquiteto romano Marco Vitrúvio Polião.

Nesse caso, as cariátides são as mulheres de Cárias, cidade que nas guerras entre gregos e persas, apoiaram o lado persa. Após a derrota dos estrangeiros, os gregos assaltaram a cidade de Cárias, assassinaram os homens e levaram cativas as mulheres. Como memória da punição, desenharam as mulheres da cidade a modo de coluna, suportando o peso das arquitraves e cornijas.

Nos dois relatos, prevalece a aproximação à nogueira, à verticalidade, no sentido de estar em pé, como a árvore. A metáfora de dureza e resistência é da nogueira e também da coluna. A cariátide é a que suporta o peso que lhe atribuem. Mas no poema de Cernuda, elas são, na exaltação e passionalidade que marcam o penúltimo parágrafo, fraudulentas, enganosas.

A mentira das cariátides é a incansável fortaleza, é o peso suportado resignadamente, em silêncio. Por isso, deve-se gritar sobre elas; no símbolo da conformidade, mostrar o desacordo e protesto mais veemente.

Somente após a queixa inflamada do ponto mais alto da cidade, onde estão as cariátides, no caso de Atenas, e, após colocar as "[...] manos del revés." (Cernuda, 1974, p. 135), ou seja, fazer o sinal de parar é que se deve descansar. Depois, segundo o poeta andaluz, "[...] podrás tenderte confiado bajo tu propia sombra." (Cernuda, 1974, p. 135). O repouso é desfrutado em solidão, na qual o corpo se coloca embaixo da própria sombra. A sombra assumida como própria é a sombra que é aceita e integrada, que não cinde o sujeito.

A luz e a sombra, em Cernuda, não possuem uma significação metafórica fixa. Na totalidade de sua obra *La realidad y el deseo*, às vezes a realidade é sombria, mas pode ser luminosa; o mesmo se aplica ao desejo, que pode estar iluminado ou envolto em trevas (Vicente García, 2004). No poema que estudamos agora, a sombra sai de um polo ameaçador, no qual parece permear tudo sem anuência do sujeito, passa por estágio intermediário, no qual deve ser cuidada e termina em um polo positivo, no último parágrafo.

A última linha do texto poético é "El resto es el amor evangélico" (Cernuda, 1974, p. 135). A máxima cristã apregoa o amor ao próximo como a si mesmo. No entanto, Cernuda parece dar à frase uma nuance de desapontamento. O resto é o que está fora do drama versado pelo poeta em sua composição, é o amor evangélico, fraternal, que desperta pouco interesse no sujeito poético. De acordo com José Luis Couso Cadahya (1977), o amor evangélico ou qualquer outro tipo de amor que não seja o sexual, tem menor mérito para Luis Cernuda, para quem "El placer erótico es una urgencia de todo el ser y la manifestación palpitante de la vida; más aún es la vida misma: […]" (Couso Cadahya, 1977, p. 46-47).

Todavia, "Sentado sobre um golfo de sombra", volta-se também para o amor próprio, sem um enquadramento narcísico, como vemos aparecer em outros textos cernudianos. É um autoamor que busca espaço para a autorrealização, que inclui, decisivamente, o encontro fisicamente amoroso com o outro. Abaixo, figura de uma cariátide do santuário de Deméter em Elêusis, exposta no museu arqueológico de Elêusis, atualmente Eleusina, na Grécia.

Figura 8 - Cariátide do templo de Deméter (Autor desconhecido, séc. I AEC).

Fonte: George E. Koronaios - Obra do próprio, CC BY-SA 4.0.[14]

FAETONTE

O desejo de voar pelos céus, essa ânsia irrefreável do homem, aparece em alguns mitos gregos, por exemplo, Ícaro e Faetonte, ainda que não vinculados à temática do amor sensual. Em *Donde habite el olvido* (1974 [1934]), o texto poético "IV" se aproxima dessas narrativas. Textualmente, o quarto poema nomeia os desejos adolescentes e a queda, como no caso dos mitos acima citados. "IV" é heteroestrófico e formado por versos livres e brancos. São seis estrofes divididas como vemos abaixo.

Yo fui.

Columna ardiente, luna de primavera,

Mar dorado, ojos grandes.

[14] Disponível em: https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=69776986. Acesso em: 02 mai. 2025.

Busqué lo que pensaba;
Pensé, como al amanecer en sueño lánguido,
Lo que pinta el deseo en días adolescentes.

Canté, subí,
Fui luz un día
Arrastrado en la llama.

Como un golpe de viento
Que deshace la sombra,
Caí en lo negro,
En el mundo insaciable.

He sido.
(Cernuda, 1974, p. 153).

Simetricamente, o poema se abre e se encerra com versos de três sílabas poéticas que conjugam um passado recente, o pretérito perfeito composto, e um passado distante, o pretérito indefinido. Ambos descortinam ações acontecidas no passado, mas com distâncias temporais diferentes. O primeiro pretérito circunscreve as cinco primeiras estrofes. A ação mais recente, que é a queda, gera o único verso da última estrofe.

A proliferação de imagens, da segunda estrofe, tem em comum a iluminação e a vastidão. São elementos altivos e imponentes, a coluna, a lua, o mar. Os olhos, que seriam pequenos, são tornados grandes. O sujeito poético se movia pelo desejo juvenil, partindo atrás do que lhe surgia na mente ainda confusa, como em um estado entre o sono e a vigília, "[...] como al amanecer en sueño lánguido,/" (Cernuda, 1974, p. 153).

A luminosidade é, em muitos textos cernudianos, o sentimento amoroso, que nesse poema, coaduna-se com a elevação. Nos mitos de Faetonte e Ícaro (Ovídio, *Met*., II, v. 1-100; VIII, v. 183-235), ambos impulsados por seu ímpeto juvenil, na viagem pelos céus, sobem mais do que devem e desencadeiam a posterior queda. Ícaro com asas de pena, tecido e cera confeccionadas por seu pai, para fugir de Creta, e Faetonte com o carro do Sol, também seu pai.

O sujeito poético de Cernuda sobe desmedidamente, “arrastrado en la llama.//(” (Cernuda, 1974, p. 153). Desatende-se do conselho do Sol: “[...] o meio é o caminho mais seguro” (Ovídio, *Met.*, II, v. 137-138); e também do de Dédalo, pai de Ícaro: “[...] sigas a uma certa altura mediana, [...]” (Ovídio, *Met.*, VIII, v. 183). No poema, tal como no mito, “[...] o adolescente começou a entusiasmar-se com aquele voo audacioso, abandonou o guia e, levado pelo desejo de aproximar-se do céu, elevou-se mais alto” (Ovídio, *Met.*, VIII, v. 195-200).

Negar a justa medida e seguir, sem objeções e exultante, a subida sugerida pelo atrativo calor da paixão, desenlaça a circunstância dos últimos versos da penúltima estrofe: a queda na escuridão e na voracidade do mundo. Em Cernuda, a queda e a morte são metafóricas, são indicativos da falta de asas dadas anteriormente por Eros. Em Faetonte e Ícaro, há, uma morte corpórea. Ambos caem nas trevas, o primeiro, no espaço, acima do céu, e o segundo, na escuridão do mar.

Pensando não apenas nas aproximações, mas também nas distâncias entre os enredos míticos e a poesia cernudiana, a loucura de Eros, conforme nosso pensar, não é constituinte dos mitos de Ícaro e de Faetonte. Cernuda (1974) faz combinações e translados. Paul Diel (1991) compreende, em Ícaro, o sol como espírito, o mar como o inconsciente e o próprio jovem como uma perversão do intelecto, da imaginação; no anseio de atingir as regiões sublimes de modo inapropriado, tendo confiança absoluta no engenho de seu pai. Há, no personagem, vaidade, imoderação, megalomania, ambição e, por fim, queda nas profundidades do inconsciente, morte do intelecto passível de ser iluminado.

Em Faetonte, o autor e psicanalista francês, vislumbra uma necessidade de imposição ao querer provar sua filiação divina ao sol, que além do espírito, também significa produtividade e ação no mundo. Faetonte tem pressa e não aguarda ter, progressivamente, o peso correto para equilibrar e conduzir a carruagem do pai, deseja imediatamente substituí-lo; em vez de manifestá-lo no tempo propício. “Fáeton apressa-se a tornar-se espiritualmente produtivo e ser admirado por suas qualidades. A vaidade o espreita desde o começo” (Diel, 1991, p. 75), resultando em uma produção vaidosa que termina por lançá-lo do espaço até a terra e incendiá-lo.

O ideal grego da justa medida e o mitema da ascensão-queda estão nos dois enredos. Se retornarmos ao *Fedro* (244a–245c) de Platão, a loucura humana é danosa, a divina não. Ícaro e Faetonte estão tomados de loucura humana, de perversão do espírito, de deformação do

psiquismo. A ascenção-queda é "[...] o conflito essencial da alma humana, o combate entre espiritualização e perversão" (Diel, 1991, p. 55). É prudente destacar que a espiritualização, em Diel (1991), não aponta unicamente para a dimensão religiosa que, atualmente, costumamos atribuir a esse vocábulo, o significado é o de uma profunda humanização, o espírito como aquilo que reúne o mais elevado do homem.

A luminosidade das divindades solares, do ouro, está na paixão amorosa de Cernuda (1974). No entanto, a sua ascensão e também a sua queda têm um enredo que não é como o de Ícaro ou o de Faetonte, pois o motivador da subida não é a espiritualização, mas a sexualidade, que segundo Paul Diel (1991) é uma das três pulsões humanas, junto com a espiritualidade e a sociabilidade. No âmbito amoroso-sexual, o corte ou quebra das asas, antes dadas por Eros, provoca a queda, que submete o homem à ausência de luz, ao lado obscuro da vida.

A seguir imagem de um sarcófago romano, em mármore exposto na Rússia, no museu Hermitage, com a queda de Faetonte em alto relevo. O personagem é o único de cabeça para baixo à direita.

Figura 9 - A queda de Faetonte (Autor desconhecido, séc. II EC).

Fonte: Dezidor - Fotografia própria, CC BY 3.0.[15]

[15] Disponível em: https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=4098058. Acesso em: 09 mai. 2025.

PROMETEU

Em Cernuda (1974), a crítica ao Cristianismo se reveste, às vezes, de um favorecimento à figura do demônio, daquele que se opõe a Deus. A construção do acercamento ao demônio é feita por meio da mitologia grega, na qual originalmente, não há uma divindade que encarne somente o mal; mas há opositores de Zeus. Principalmente, antes de que ele se aposse definitivamente do lugar de rei dos deuses, quando ocorre a guerra com os titãs, a titanomaquia narrada por Hesíodo (*Teog.*, v. 617–720).

O titã Prometeu, que havia sido aliado de Zeus no conflito, após a vitória, desafia-o, dando o fogo, aos homens, para que se desenvolvessem e ensinando-lhes todas as artes e ofícios (Ésquilo, *Prometeu Acorrentado*, v. 436–506). Zeus havia planejado a destruição dos humanos, Prometeu desobedece-o e oferta aos humanos um bem exclusivo dos deuses; em consequência, sofrerá enorme e doloroso castigo. Com o nascimento da cultura cristã, embora Prometeu, inicialmente, tenha sido comparado à Cristo, por seu sacrifício pela humanidade, termina sendo a amalgamado à figura do demônio, porque, assim como Lúcifer, oferece aos seres humanos a possibilidade do conhecimento, em ambos os casos, contra a ontem divina.

No mundo greco-latino, contudo, Lúcifer é o portador da luz, a estrela que aparece com a aurora, o Fósforo ou Heósforo heleno, o oposto de Vésper, a estrela da tarde, Héspero, para os gregos. Hoje, sabemos que ambos são um só. A estrela que aparece ao nascer e ao pôr-do-sol é o planeta Vênus. Segundo Junito S. Brandão (2014), somente após o séc. V EC é que Lúcifer passou a significar o chefe dos demônios, o anjo expulso dos céus.

No poema de Cernuda, "La gloria del poeta", de *Invocaciones* (1974 [1936]), estão associados Lúcifer, conjugando a etimologia clássica de seu nome e o caráter demoníaco dado pelos cristãos, e o mito de Prometeu. Trata-se de uma longa composição com oitenta e dois versos livres e brancos, organizados em nove estrofes irregulares. A seguir, transcrevemos os excertos de maior relevância para o tema de pesquisa.

> Demonio hermano mío, mi semejante,
> Te vi palidecer, colgado como la luna matinal,
> Oculto en una nube por el cielo,
> Entre las horribles montañas, [4]
> Una llama a guisa de flor tras la menuda oreja tentadora,
> […]

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;

[…]

Nuestra mano hermosos versos que arrojar al desdén de los hombres.

Los hombres tú los conoces, hermano mío;

Míralos cómo enderezan su invisible corona

Mientras se borran en la sombra con sus mujeres al brazo,

Carga de suficiencia inconsciente,

Llevando a comedida distancia del pecho,

Como sacerdotes católicos la forma de su triste dios,

Los hijos conseguidos en unos minutos que se hurtaron al sueño,

Para dedicarlos a la cohabitación, en la densa tiniebla conyugal

De sus cubiles, escalonados los unos sobre los otros.

[…]

Escúchales brotar interminables palabras

Aromatizadas de facilidad violenta,

Reclamando un abrigo para el niñito encadenado bajo el sol divino

O una bebida tibia que resguarde aterciopeladamente

El clima de sus fauces,

A quienes dañaría la excesiva frialdad del agua natural.

Oye sus marmóreos preceptos

Sobre lo útil, lo normal y lo hermoso;

Óyelos dictar la ley al mundo, acotar el amor, dar canon a la belleza inexpresable,

[…]

Contempla sus extraños cerebros

[…]

Estos son, hermano mío,
Los seres con quienes muero a solas,
Fantasmas que harán brotar un día
El solemne erudito, oráculo de estas palabras mías ante alumnos extraños,
Obteniendo por ello renombre,
Más una pequeña casa de campo en la angustiosa sierra inmediata a la capital;

[…]

Sabes sin embargo que mi voz es la tuya,
Que mi amor es el tuyo;
Deja, oh, deja por una larga noche
Resbalar tu cálido cuerpo oscuro,
Ligero como un látigo,
Bajo el mío, momia de hastío sepulta en anónima yacija,
Y que tus besos, ese venero inagotable,
Viertan en mí la fiebre de una pasión a muerte entre los dos;
Porque me cansa la vana tarea de las palabras,

[…]

Es hora ya, es más que tiempo
De que tus manos cedan a mi vida
El amargo puñal codiciado del poeta;
De que lo hundas, con sólo un golpe limpio,
En este pecho sonoro y vibrante, idéntico a un laúd,
Donde la muerte únicamente,
La muerte únicamente,
Puede hacer resonar la melodía prometida.

(Cernuda, 1974, p. 183-186).

O primeiro verso, pela aliteração dos fonemas nasais, concentra-se na semelhança que é também posse: “Demonio hermano mío, mi semejante,/” (Cernuda,1974, p. 183). O poeta se irmana ao demônio Lúcifer, estrela matutina. Essa é a primeira imagem do texto poético e inclui também Prometeu. Podemos vê-lo preso a uma alta montanha, entre as nuvens, com o sol nascendo atrás de sua orelha. No caso da estrela da manhã, a mesma paisagem a enquadra, surgindo antes da subida do sol.

A irmandade e a semelhança da primeira estrofe, desdobram-se na segunda, “Porque somos chispas de un mismo fuego/” (Cernuda, 1974, p. 183). O fogo do verso doze, opõe-se ao sopro do verso treze. O fogo está para os homens e para o demônio-Prometeu, como o sopro está para aquele que os submete. O sopro que nos concede vida é o sopro divino, na tradição judaico-cristã; no poema cernudiano, ele nos lança ao mundo e depois nos apaga, como vento que é. Além dos elementos ar e fogo, também está a água, nas “ondas tenebrosas” da vida. Tanto a água como o vento se igualam na capacidade de fazer morrer o fogo.

A semelhança entre o poeta e o demônio-Prometeu é também a existência de um corpo carnal necessitado de alívio e descanso. A sombra, aparece no verso dezessete, em sentido positivo. Recordemos que, conforme Vicente García (2004), a luz e a sombra não têm significado fixo na obra cernudiana. Todas as orações da terceira estrofe possuem adjetivos possessivos na primeira pessoa do plural – “nuestra”, “nuestros”, “nuestra”, que vão desdobrando o corpo do verso dezesseis, e adensando as simetrias entre os personagens. Assim como Prometeu, o poeta deseja favorecer os homens. No entanto, Cernuda acrescenta um aspecto ausente no mito grego: o desdém dos humanos para com o poeta e para com o seu benfeitor.

A partir da quarta estrofe, os verbos aparecem no modo imperativo, o aspecto lamentoso das primeiras estrofes, nas quais o sujeito poético expõe a terrível condição do demônio-Prometeu e de si próprio, desaparece ao convocar o interlocutor do texto, o próprio demônio-Prometeu, para observar os humanos. Primeiro, com o foco na visão, com o verbo *mirar* e depois, na audição, com os verbos *escuchar* e *oír*. O amor de Prometeu pelos homens, no poema cernudiano, é, pela voz do poeta, decepção e desagrado, que condena o modo como se relacionam com a divindade e uns com os outros.

Cernuda, em outro episódio de rechaço à religião cristã, iguala a relação entre homens e mulheres com a dos padres e o deus cristão, chamado triste; em ambos os casos se projeta uma irreal e hipócrita suficiência. Além do comentário sobre o Cristianismo, há um juízo sobre a função do sexo nos relacionamentos heterossexuais. Em termos finais, o poeta andaluz abomina as relações de utilidade, as que estão "[...] a comedida distancia del pecho,/" (Cernuda, 1974, p. 184).

Essas relações são as socialmente ansiadas e aceitas para que o homem possa endireitar, na cabeça, "[...] su invisible corona/" (Cernuda, 1974, p. 184). O desprezo do sujeito poético pela coroa, pelos louros, que usam os humanos, quando pensam fazer tudo de acordo com a moral vigente, está no adjetivo *invisível*. Essa metáfora revela uma ausência de glória na correção moral. A coroa está invisível não porque não se vê, mas porque não existe.

Retornando ao tema da sombra, a do verso vinte e seis, não conserva o sentido positivo da anterior e se projeta até o fim da estrofe, no qual tudo vai se escurecendo. A imagem é a de uma toca animal tomada por densas trevas, na qual o homem e a mulher, um sobre o outro, em poucos minutos, produzem seus filhos. A nebulosidade e o caráter animalesco dado à cena é uma sentença de rejeição à sexualidade dos bons cristãos. De modo inverso, veremos na estrofe oito, como é versificado o sexo homossexual.

Conservando o ímpeto, que convoca o irmão demônio-Prometeu a ver a dissimulação da humanidade, o sujeito poético se centra no que verbalizam os homens ao ver a figura de Prometeu acorrentado, sob o sol, na alta montanha, são "[...] interminables palabras/ Aromatizadas de facilidad violenta,/" (Cernuda, 1974, p. 184). As intermináveis palavras dos humanos estão no tamanho dos versos – vinte e duas sílabas, o terceiro da estrofe, por exemplo, na docilidade fingida do diminutivo "niñito", no exagero do advérbio "aterciopeladamente*"* e no falso julgamento de que mesmo a água natural teria uma "[...] excesiva frialdad [...]" (Cernuda, 1974, p. 184) para a garganta de Prometeu.

Em Ésquilo (2013) também está, textualmente, a verborragia dos que se compadecem do titã sem ter coragem de enfrentar o rei dos deuses ou de empreender alguma ação prática e contundente que resulte na libertação de Prometeu. Oceano e Hermes são os que dão conselhos "Sobre lo útil, lo normal y lo hermoso;/" (Cernuda, 1974, p. 185). Às vezes, o coro, ainda que decida ficar sob qualquer circunstância ao lado de Prometeu, também se decanta por recomendar-lhe que seja como todos os outros homens e seres, que se submeta à Zeus, à lei.

Oceano, ao titã, diz: "[...] quero dar-te/ o único conselho útil nesta hora,/ [...] conhece-te a ti mesmo, amigo, e adaptando-te aos duros fatos, lança mão/ de novos modos,/ pois um novo senhor comanda os deuses todos./" (Ésquilo, *Prometeu Acorrentado*, v. 407-412).

Hermes, com muito mais arrogância que Oceano, repreende Prometeu, exige-lhe explicações e ameaça-o com o aumento de seus castigos. Hermes lhe avisa que: "Não é esta a maneira de agradar a Zeus!/" (Ésquilo, *Prometeu Acorrentado*, v. 1264). Para o mensageiro dos deuses, conforme com toda ordem implantada por Zeus, Prometeu é um louco (Ésquilo, *Prometeu Acorrentado*, v. 944–946). Esses personagens divinos resignados e obedientes são como a humanidade, no texto cernudiano; são os que querem "[...] dictar la ley al mundo, acotar el amor, dar canon a la belleza inexpresable,/" (Cernuda, 1974, p. 189) e os que devotados a todo comedimento e razão possuem "[...] extraños cerebros/" (Cernuda, 1974, p. 189).

Anteriormente, assinalamos que a relação entre o poeta e a humanidade é muito distinta da estabelecida entre Prometeu e a mesma. Esse se compadece tanto da condição dos homens, sem o fogo, e ameaçados, por Zeus, de destruição, que prefere sofrer infindáveis tormentos; aquele renega os homens, versa sobre a multidão de males que praticam. Entretanto, apesar dessa dessemelhança, a parecença está em que ambos não se emparelham aos seus iguais. Prometeu, como ser divino, aborrece outros seres divinos; o poeta, como humano, recusa-se à comunhão com outros homens; por isso, torna-se família com o demônio-Prometeu, chamando-o "hermano mío".

Na sexta estrofe, os primeiros versos plasmam essa separação. De um lado estão o poeta e Prometeu, do outro, os seres-fantasmas que são os homens. Ao nomeá-los assim, o sujeito poético imprime, ainda, um esvaziamento da humanidade desses indivíduos. Na tragédia esquiliana, Prometeu, na discussão com Hermes, também escolhe um lado para si, o dos insubmissos castigados, o mesmo do poeta no texto cernudiano, e diz ao mensageiro dos deuses: "[...] nunca eu trocaria/ minha desdita pela tua submissão./ Acho melhor ficar preso a este rochedo/ que me ver transformado em fiel mensageiro/ de Zeus, senhor dos deuses!/" (Ésquilo, *Prometeu Acorrentado*, v. 1284-1288).

Na penúltima estrofe, dá-se uma surpreendente transformação, suspeitada na conjunção "sin embargo". Aparece a proposta de união carnal e amorosa entre o poeta e o demônio-Prometeu, que passa de irmão a desejado sexualmente. Não deixa de haver, mais uma vez, um

componente narcísico, de amor espelhado, nos versos sessenta e três e sessenta e quatro, na declaração de que "[...] mi voz es la tuya, Que mi amor es el tuyo;/" (Cernuda, 1974, p. 185).

O ritmo se altera com versos menores; portanto, de maior vivacidade; a musicalidade é finamente trabalhada, por meio de aliterações e anáforas, em versos sensualmente melodiosos, que pedem: "*Deja*, oh, *deja* por una *lar*ga noche/ Resba*lar* tu **c**álid**o** **cu**erp**o** os**cu**r**o**,/ **L**iger**o** com**o** un **l**átig**o**, Baj**o** el *mí***o**, m**o***mi*a de has*tío* sepulta em anón**im**a yac**ij**a,/ [...]" (Cernuda, 1974, p. 185, grifos nossos). Após, o sedutor pedido, vem a expressão de um desejo, introduzido pela partícula "que" e construído pela imagem de um manancial inesgotável de beijos, capaz de infundir, como febre, uma paixão mortal entre os amantes.

Detalhamos esse excerto, para que pudéssemos estabelecer o contraste entre o amor homossexual e os relacionamentos úteis e corretos da terceira estrofe, os casamentos heterossexuais. Em primeiro lugar, trata-se de uma descrição, não de um envolvente discurso dirigido ao pretendente em discurso direto; os versos são longos e contínuos, com alguma tendência a poucas sílabas marcadas; o verso trinta e um, por exemplo, possui vinte e duas sílabas e apenas cinco sílabas tônicas. Observemos: "Los hijos conseguidos en unos minutos que se hurtaron al sueño/ Para dedi**car**los a la cohabita**ción**, en la **den**sa ti**nie**bla con**yu**gal[31]/ De sus cubiles, escalonados los unos sobre los otros.//" (Cernuda, 1974, p. 184).

De acordo com Couso Cadahya (1977), para Cernuda,

> el matrimonio representa el amor institucionalizado. Su rechazo implica, por lo tanto, el rechazo de la sociedad o religión que lo ha establecido. En segundo lugar, porque siendo la persona amada el medio para que el amor se realice, y el instrumento, a su vez, para que el amante alcance la fusión con la vida, puede ocurrir que aquélla se convierta para éste en un obstáculo que le condene, de por vida, a la frustración o al cansancio irremediables, […] (Couso Cadahya, 1977, p. 47).

Entre os casados heterossexuais e a união de Prometeu e o poeta, diferem: a duração temporal, para o primeiro, poucos minutos; para o segundo, toda longa noite disponível; o vocabulário de posicionamento dos corpos, no primeiro casal, um corpo que monta o outro; no segundo, o deslizamento de um corpo por baixo do outro; em um caso, enfatiza-se a subida, no particípio do verbo *escalonar*; no outro, a descida com o verbo "resbalar" e a preposição "bajo"; submissão e verticalidade, no primeiro; horizontalidade, no segundo, que é um alívio para Prometeu, condenado a estar sempre em pé (Ésquilo, *Prometeu Acorrentado*, v. 63-65); e, por fim, o objetivo, no primeiro, filhos, finalidade reprodutiva; no segundo, intensa paixão que subverta o tédio e o cansaço.

O cansaço do poeta surge da "[...] vana tarea de las palabras, [...]" (Cernuda, 1974, p. 186). Nessa etapa da obra cernudiana, a escrita poética não pode mais ocupar o lugar da realização amorosa, não se aceita a sublimação do desejo. A exaustão é provocada pela nulidade do trabalho com a poesia, que não gera nos seres, com quem o poeta divide o mundo, o efeito desejado. Os conterrâneos do sujeito poético são os que, acadêmica e vaziamente, apresentarão a sua obra a alunos, com os quais não estabelecem nenhuma relação vital. Os críticos, os professores, sim, terão glória e conforto, o poeta não.

A glória do poeta, que titula esse texto poético, é não ter glória em vida, porque se nega a receber a coroa da submissão e da conformidade, essa é a sua vitória. A morte é que encerra o poema, como signo de libertação. Na última estrofe, o poeta pede às mãos do demônio-Prometeu, que lhe ofertem, não o fogo, mas um punhal, objeto de constante presença na escrita cernudiana, por isso "[...] codiciado del poeta;/" (Cernuda, 1974, p. 186). O golpe limpo do punhal, em vez do fogo, é que fará surtir do corpo toda arte.

A morte, para Prometeu, de acordo com a tragédia de Ésquilo (*Prometeu Acorrentado*, v. 748–754), possui uma duplicidade. Primeiro, o titã lamenta a ausência da morte e inveja os humanos, porque a falta da morte também significa uma ausência do fim do sofrimento, que se torna tão imortal quanto ele. Depois, não morrer se torna um consolo, pois é a esperança de que Zeus não pode aniquilá-lo. O poeta, por seu lado, vislumbra que no seu "[...] pecho sonoro y vibrante, idéntico a un laúd,/ Donde la muerte únicamente,[80]/ La muerte únicamente,/ Puede hacer resonar la melodía prometida." (Cernuda, 1974, p. 186).

A ressonância aparece no corpo do texto, na repetição da frase que compõe o verso oitenta. A última palavra do poema é o adjetivo "prometida", que se encontra foneticamente com *Prometeu*. A semelhança não é apenas coincidência, embora as palavras em grego não sejam iguais, como são na língua portuguesa e na espanhola. Prometeu é um sábio adivinho, é o que vê primeiro, esse é o significado de seu nome, o previsor (Brandão, 2014). Porém, de algum modo, na tradução, os significados se encontram. Prometer, que é de origem latina (RAE, 2014/2024, verbete *prometer*), é, sob certos aspectos, pensar ou ver antes; a promessa sempre está antes do fato, como a profecia e a previsão.

Na tragédia de Ésquilo (*Prometeu Acorrentado*, v. 907-909), Prometeu prevê a própria libertação. O poeta também anseia libertar-se, mas pela morte. A única capaz de liberar tudo que está contido em seu corpo, comparado a um alaúde. Ainda em aproximação ao texto

esquiliano, no qual o corpo de Prometeu, escuro e ressequido pelo sol é constantemente mencionado, está a caracterização do titã no poema, entre os versos sessenta e seis e sessenta e sete. Entretanto, há uma diferença de matiz; em Cernuda (1974), o corpo quente e escurecido pelo sol, e, ainda que minguado pela ausência de água, é comparado, em sua leveza, a um objeto com conotações sensuais, o chicote. O poeta vê beleza e sedução no corpo do demônio-Prometeu.

Ésquilo, por outro lado, acentua o horror desse corpo enegrecido e que definha sob o sol. Os humanos de diversas partes do mundo não podem suportar a visão, o coro se espanta, Ío, apesar dos próprios tormentos, também se condói (Ésquilo, *Prometeu Acorrentado*, v. 561–572). Alguns exemplos, da caracterização do corpo, são a fala de Hefesto, que previne o titã sobre estar "Sempre queimado/ pelo fogo inclemente do sol flamejante, [...] a flor da pele escura e ressecada;/" (Ésquilo, *Prometeu Acorrentado*, v. 31-33), que espera ansiosamente a chegada da noite e do orvalho; e do próprio Prometeu, que em sua irredutibilidade, manda deixar: "[...] sobre meu corpo/ as labaredas deste sol destruidor!/" (Ésquilo, *Prometeu Acorrentado*, p. 1319-1320).

O mito de Prometeu possui duas fontes bastante conhecidas, Hesíodo (*Teog*. v. 507–616) e Ésquilo. O poema de Cernuda (1974) parece aproximar-se mais da versão do tragediógrafo que da hesiódica. Nosso objetivo não é indicar fontes, uma vez que os mitos se espalham pelo tecido social de diversas maneiras. É possível conhecer um mito greco-latino, sem tê-lo lido em nenhuma fonte clássica. Todavia, o texto cernudiano opta por não explorar, e pode ser pelos mais diversos motivos, um dos episódios mais célebres do mito prometeico: a águia que devora, diariamente, o fígado do titã. Esse fato é narrado na *Teogonia*, de Hesíodo (v. 521–525); mas no *Prometeu acorrentado*, de Ésquilo (v.120-128), está apenas aludido, em um excerto, como acontecimento futuro. Talvez aparecesse na continuação da trilogia, que nunca foi encontrada.

SÁTIROS

O último verso de "La gloria del poeta" (1974), que menciona a melodia prometida, associa-se ao próximo poema de *Invocaciones* (1974 [1936]), "Dans ma peniche", dedicado a Rosa Chacel, poetisa da Geração de 27. Esse é o título de uma canção francesa de início dos anos trinta, célebre na voz do cantor Henri Alibert (1889-1951), com composição e música de Charles Borel-Clerc (1879-1959) e Raoul Toche (~XIX-~XX) ("applemusic", 2025;

"chansonsretros", 2025). Luis Cernuda, além das idas a Paris, havia vivido na França, como leitor da Escola Normal de Toulouse, entre 1928 e 1929.

"Dans ma peniche" é uma valsa que canta a vida simples e trivial, próxima à natureza, em uma casa-barco; em comparação à vida dos ricos e bem-nascidos que vão em barcos superiores, que adotam costumes americanos, bebem bebidas complicadas arranjadas em coquetéis e enchem a vida de luxos intermináveis. A "Dans ma peniche" de Cernuda (1974) não repete a temática, mas toma da canção o eixo estruturador. Na poesia cernudiana, está o contraste entre a vida dos amantes, dos apaixonados, e a vida do homem solitário. Abaixo veremos, que nessa ocasião, não há descontentamento na solidão, há conformidade e até prazer. Do vai e volta da valsa, há a aceitação do ir e vir do amor, dos ciclos de início e fim.

Quiero vivir cuando el amor muere;
muere, muere pronto, amor mío.
Abre como una cola la victoria purpúrea del deseo,
aunque el amante se crea sepultado en un súbito otoño,
aunque grite:
"Vivir así es cosa de muerte." [6]
[…]

Ante vuestros ojos, amantes, [16]
cuando el amor muere,
La vida de la tierra y la vida del mar palidecen juntamente;
[…]
Vuestra guarida melancólica se cubre de sombras crepusculares; [23]
Todo queda afanoso y callado.
Así suele quedar el pecho de los hombres
Cuando cesa el tierno borboteo de la melodía confiada,
Y tras su delicia interrumpida
Un afán insistente puebla el nuevo silencio.

Pobres amantes, [29]
¿De qué os sirvieron las infantiles arras que cruzasteis,
cartas, rizos de luz recién cortada, seda cobriza o negra ala?

[…]

Todo, todo,

amarillea y cae y huye con el aire que no vuelve.

Oh, amantes,

Encadenados entre los manzanos del edén,

Cuando el amor muere,

[…]

Fertilizáis con lágrimas la tumba de los sueños,

Dejando allí caer, ignorantes como niños,

La libertad, la perla de los días.

Pero tú y yo sabemos,

Río que bajo mi casa fugitiva deslizas tu vida experta,

[…]

Cuánto vale una noche como ésta, indecisa entre la primavera última y el estío primero,

Este instante en que oigo los leves chasquidos del bosque nocturno,

Conforme conmigo mismo y con la indiferencia de los otros,

Solo yo con mi vida,

Con mi parte en el mundo.

Jóvenes sátiros

Que vivís en la selva, labios risueños ante el exangüe Dios cristiano,

A quien el comerciante adora para mejor cobrar su mercancía,

Pies de jóvenes sátiros,

Danzad más presto cuando el amante llora,

Mientras lanza su tierna endecha

De: “Ah, cuando el amor muere.”

Porque oscura y cruel la libertad entonces ha nacido;

Vuestra descuidada alegría sabrá fortalecerla,

Y el deseo girará locamente en pos de los hermosos cuerpos

Que vivifican el mundo un solo instante.

(Cernuda, 1974, p. 187-189).

À diferença de outros poemas cernudianos, que estudamos nesta investigação, nos quais amor e elevação vital são relacionados, em "Dans ma peniche" (1974), surge um desejo de vida após a morte do amor. Os dois primeiros versos, orquestrados na repetição dos sons de *M* e *R*, das palavras *amor* e *muerte*, revelam esses dois anseios: morte do amor e vida livre. A partir do quarto verso, o sujeito poético se separa do grupo dos amantes, que serão os seus interlocutores nas seguintes estrofes. A voz do amante é separada da sua, ainda na primeira estrofe, por meio do discurso direto.

A cor púrpura associada ao desejo, como em "Oda" (1974), aparece no terceiro verso; contudo, o desejo de liberdade, revela-se apenas ao final da quinta estrofe. Até lá, ele é insinuado como "Un afán insistente [que] puebla el nuevo silencio.//" (Cernuda, 1974, p.188). Em "Dans ma peniche", o fim do desejo amoroso, nutre, insuspeitadamente, outro anseio, na resignação de que "Todo, todo,/ Amarillea y cae y huye con el aire que no vuelve.//" (Cernuda, 1974, p. 188). O verbo *amarillear*, nesses versos, é que desvela, para nós, o sentido da cor amarela nos textos anteriores. O amarelo se une ao outono, do verso quatro, na metaforização do término, do acercamento à queda ou à morte.

Os amantes, no verso trinta e nove, estão acorrentados entre as macieiras do Éden. A cultura cristã aparece, nesse período da obra cernudiana, como representante da contenção do desejo. "Fuera del mundo cristiano los amantes se realizan, pueden conseguir la felicidad. La religión cristiana lleva implícito el pecado y la condena de la vida" (García Cueto, 2014, p. 62). Outrossim, ressaltamos que, em obras posteriores, que não fazem parte do nosso recorte de pesquisa, a cultura e a mitologia cristã podem ter representações mais positivas que as que vemos agora.

No verso quarenta e sete, é que a liberdade, como desejo insinuado na primeira e na terceira estrofes, é nomeada para o leitor. Os amantes, em seu sofrimento, fertilizam "[...] con lágrimas la tumba de los sueños,/ Dejando allí caer, ignorante como niños,/ La libertad, la perla de los días.//" (Cernuda, 1974, p. 188). A madurez do sujeito poético se separa da infância pueril dos amantes, que tendo as lágrimas, diante dos olhos, não enxergam a liberdade. Essa imagem é também a do início da estrofe, dos amantes entre os pés de maçã. Atados não conseguem alcançar os frutos, metáforas do desejo, que estão diante de si.

Segundo explica Jesús Bermúdez Ramiro, professor aposentado de filologia latina, da Universidade Jaume I, na Catalunha,

> El estado de melancolía y de abatimiento en que sume la pérdida del amor a los pobres amantes tiene como recompensa la conquista bajo la luz terrestre de nuevas dichas y de renovados deseos, que girarán en pos de nuevos y hermosos cuerpos (Bermúdez Ramiro, 2009, p. 31).

As lágrimas choradas por términos, desilusões e todos os sofrimentos causados por Eros, o agridoce, segundo os gregos, são, no verso quarenta e nove, um rio que corre embaixo da casa fugitiva do poeta. Fugitiva, porque não tem lugar fixo, porque é corpo que passa por corpos; por isso sabe, com experiência, o que está depois do amor. O poeta e o rio, e não os amantes, são os que compreendem "Cuánto vale una noche como ésta, indecisa entre la primavera y el estío primero,/ [...] Conforme conmigo mismo y con la indiferencia de los otros,/ Solo yo con mi vida,/ Con mi parte en el mundo.//" (Cernuda, 1974, p. 189).

Além da liberdade, também é celebrada a indecisão, que se coaduna com a "casa fugitiva" de início da estrofe. O sujeito poético se regozija na possibilidade de escolha, no estado de liberdade, e não em finalmente decidir-se. O prazer da solidão também está no silêncio profundo, enquanto o amor, no verso vinte e seis, é aproximado à música, a uma melodia. Quando o amor cessa, para os amantes, "Todo queda afanoso y callado" (Cernuda, 1974, p. 188); para o poeta, entretanto, é muito valioso "Este instante en que oigo los leves chasquidos del bosque nocturno,/" (Cernuda, 1974, p. 189), possibilitado pelo silêncio ao redor.

Do silêncio surge a festa, a dança, a música da liberdade, não a lúgubre lamentação. Na última estrofe, encontramos a ligação com a mitologia greco-latina. Em vez da interlocução com os amantes, surge o diálogo com os sátiros, que diante do deus cristão debilitado, padecedor, simbolizam o gozo. Os sátiros são associados ao elemento natural, à selva. A natureza ocupa espaço relevante na poesia cernudiana, em detrimento da cidade. Por isso, o deus cristão também se manifesta no ambiente citadino, no qual os comerciantes estão, onde a humanidade se corrompe pelo ganho e pelo lucro. Desse modo, é o deus adequado para que se peça mais dinheiro.

Aos sátiros, pede-se júbilo e "[...] descuidada alegría [...]" (Cernuda, 1974, p. 189). Quanto mais sofrem os amantes nas suas lamentações, mais o sujeito poético conclama os sátiros a dançarem. A sua dança cooperará para o fim da melancolia e o parto da liberdade. Os sátiros, criaturas do bosque, membros do séquito de Dionísio, segundo Bermúdez Ramiro (2009), funcionam no poema de Cernuda, como o coro das tragédias gregas, porque servem às

reflexões e conclusões mais íntimas do texto. “El poeta invita a los jóvenes sátiros, que habitan en la selva, a danzar como si de un coro se tratara, porque la libertad entonces ha nacido y su descuidada alegría sabrá fortalecerla” (Bermúdez Ramiro, 2009, p. 31).

Há dois entendimentos finais que encerram o poema, efetivamente, ao modo de um coro trágico, que muitas vezes é o que assenta os ensinamentos contidos na encenação. A preciosa liberdade, comparada a uma pérola, é também cruel e escura e a vivificação do amor é sempre passageira e momentânea. O desejo amoroso é um eterno começar e terminar, com um pequeno disfrute da liberdade entre atos; como o ritmo ternário da valsa, repete-se. Nos dramas satíricos, efetivamente, os sátiros faziam parte do coro, daí o nome. Contudo, o conteúdo do poema cernudiano é mais próximo da tragédia clássica que do drama satírico, que é burlesco e de final feliz (García Gual, 2003).

Os sátiros são peculiares criaturas na mitologia greco-latina, e também como a liberdade, que eles de algum modo simbolizam no texto, combinam grande valor e muitas nebulosidades. Sileno, o mais famoso dos sátiros, um grande sábio, considerado o professor de Dionísio, era terrivelmente disforme e um bebedor imparável, sempre ébrio tentado equilibrar-se sobre um burro (Brandão, 2014). A dualidade está no corpo dos sátiros - são sempre criaturas biformes, são uma coisa e outra, às vezes meio homem, meio cavalo ou meio homem, meio bode - e passa a todo poema, na também irremediável duplicidade dos ciclos de relacionamento amoroso e de solidão; ou, ao contrário, a dualidade dos ciclos clama a presença dos sátiros como imagem de encerramento do texto poético.

Sátiros são criaturas dotadas de irrefreável fervor sexual. Sua iconografia sempre os coloca com órgãos sexuais imensos e eretos. Eles estão sempre atrás de um par amoroso; ninfas ou ménades são constantemente perseguidas por eles nos bosques, montanhas ou campos (Brandão, 2014). São seres completamente entregues às delícias e à fugacidade do amor. Para Carlos García Gual, eles “[...] encarnan el afán lúbrico y la embriaguez de unos seres instintivos, no reprimidos por normas de la civilización” (García Gual, 2003, p. 290); logo, podemos vislumbrar o atrativo que possuíam para Luis Cernuda.

Abaixo, cerâmica grega de terracota datada de 570 AEC e assinada por Nearchos. Atualmente, a peça está exposta no Museu Metropolitano de Arte de Nova Iorque.

Figura 10 - Aríbalo de terracota com figuras negras

Fonte: Met Museum (*site*).[16]

DEUSES MÚLTIPLOS

O último texto poético de *Invocaciones* (1974 [1936]), "A las estatuas de los dioses" (1974), coloca em seu próprio título uma ligação com o divino e nos insere no âmbito do mito clássico, uma vez que as esculturas mais conhecidas de deuses, que povoam os nossos grandes museus e livros de História da arte, são da cultura greco-latina. Talvez um ou outro leitor pense em deuses egípcios; mas, maiormente pensaríamos, a partir desse paratexto, nas alvas estátuas de mármore de Grécia e Roma, ainda que hoje saibamos que eram, na verdade, repletas de cor.

A preposição de início do título sugere uma dedicatória, uma homenagem. Não obstante, veremos que o título pode nos enganar. "A las estatuas de los dioses" possui sete estrofes de diferentes tamanhos com versos brancos e livres. Devido à importância temática do poema para o recorte de pesquisa, transcreveremos, abaixo, o poema integralmente. Anteriormente, optamos por reproduzir apenas excertos, nos casos de poemas com mais de quarenta versos.

Hermosas y vencidas soñáis,
Vueltos los ciegos ojos hacia el cielo,
Mirando las remotas edades
De titánicos hombres,
Cuyo amor os daba ligeras guirnaldas [5]
Y la olorosa llama se alzaba

[16] Disponível em: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/252451. Acesso em: 01 jun. 2025.

Hacia la luz divina, su hermana celeste.

Reflejo de vuestra verdad, las criaturas
Adictas y libres como el agua iban;
Aún no había mordido la brillante maldad
Sus cuerpos llenos de majestad y gracia.
En vosotros crecían y vosotros existíais;
La vida no era un delirio sombrío.

La miseria y la muerte futuras,
No pensadas aún, en vuestras manos
Bajo un inofensivo sueño adormecían
Sus venenosas flores bellas,
Y una y otra vez el mismo amor tornaba
Al pecho de los hombres,
Como ave fiel que vuelve al nido
Cuando el día, entre las altas ramas,
Con apacible risa va entornando los ojos.

Eran tiempos heroicos y frágiles,
Deshechos con vuestro poder como un sueño feliz.
Hoy yacéis, mutiladas y oscuras,
Entre los grises jardines de las ciudades,
Piedra inútil que el soplo celeste no anima,
Abandonadas de la súplica y la humana esperanza.

La lluvia con la luz resbalan
sobre tanta muerte memorable,
mientras desfilan a lo lejos muchedumbres
que antaño impíamente desertaron
vuestros marmóreos altares,
santificados en la memoria del poeta.

Tal vez su fe os devuelva el cielo.

Mas no juzguéis por el rayo, la guerra o la plaga
Una triste humanidad decaída;
Impasibles reinad en el divino espacio.
Distraiga con su gracia el copero solícito
La cólera de vuestro poder que despierta.

En tanto el poeta, en la noche otoñal,
Bajo el blanco embeleso lunático,
Mira las ramas que el verdor abandona
Nevarse de luz beatamente,
Y sueña con vuestro trono de oro
Y vuestra faz cegadora,
Lejos de los hombres,
Allá en la altura impenetrable.
(Cernuda, 1974, p. 201-202).

Sintaticamente, podemos notar que a maioria das estrofes são formadas por um só período que vai sendo quebrado em versos, que em alguns casos, vão formando encavalgamentos com os versos seguintes. Por exemplo, a ruptura de substantivo e adjetivos entre os versos oito e nove. O encavalgamento ocorre quando a pausa versal quebra a disposição sintática natural para o falante (Quilis, 2000). Essa disposição dos versos, segundo Cernuda (1978a), veio-lhe após a leitura de Höelderlin, que se deu na época de composição de *Invocaciones* (Harris; Maristany, 1974). De acordo com Cernuda:

> 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 (Cernuda, 1978a, p. 51).

A composição de estrofe feita por um só período, ao qual se vão acrescentando mais frases ou orações, vai criando, para o leitor, uma impressão de volume, de acréscimo até o limite, de uma coisa sendo colocada por cima de outra, até que, com alívio, chega-se ao final do período; observemos a primeira estrofe, por exemplo. Esse avultamento vai sendo

equilibrado, por Cernuda, com a introdução de versos mais curtos e algumas poucas estrofes com mais de um período.

A despeito do que dispomos no parágrafo acima, que poderia sugerir o contrário, o ritmo é solene e cadenciado. Os longos períodos, como explicamos, mesmo divididos em versos, levam à uma inevitável descida do tom. É necessário, ademais, pontuar o papel da conjunção aditiva *"y"* no corpo do poema. Em algumas situações, ela faz uniões contraditórias e inesperadas, que só a linguagem poderia fazer com facilidade, por exemplo, no primeiro e no novo verso. Entendemos, entretanto, que ela colabora para sensação de acréscimo, de volume, que permeia o poema.

As quatro primeiras estrofes assentam o mito das idades, conforme a mitologia greco-romana, de uma primeira era de comunhão com os deuses, seguida da decadência dessa relação. Na Antiguidade, ao contrário do auge da Modernidade, que crê em uma melhora progressiva dos homens e do mundo, no futuro, cria-se que, quanto mais passado era o tempo, melhores eram os homens e suas condições de existência. Em "Nocturno entre musarañas", de *Un río, un amor* (1974 [1929]) tratamos do mito das idades de acordo com a *Teogonia* de Hesíodo. No entanto, em outras mitologias, encontramos esse mesmo mito, com variação apenas na quantidade de eras que vão desde a plenitude até a degradação dos homens.

O Cristianismo, por exemplo, também começa com um Gênesis, de proximidade com o Criador, e termina com um Apocalipse, de destruição e definitiva separação dos maus da figura divina. No âmbito da cultura védica, fala-se de quatro eras que se sucedem em crescente degradação, mas que diferente do pensamento cristão, renovam-se e repetem-se (Gerthoffert, 1998). O poema de Cernuda começa e termina com a era da decadência, mas com vislumbres de uma renovação. No primeiro verso, os deuses estão vencidos, mas conservam a beleza, por meio de sua representação artística, as estátuas; olham para o céu, à distância, e rememoram os homens, que outrora, eram titânicos e lhes prestavam às devidas honrarias.

Os homens possuíam tal estado de relação com o mundo, que eram "[...] criaturas/ Adictas y libres [...]" (Cernuda, 1974, p.201). A oposição dos adjetivos é, em verdade, uma indiferença, porque os seres viviam sem saber a distinção entre a liberdade e o vício, porque ambos lhes eram completamente desconhecidos. Nesse tempo mítico, a maldade, a miséria e a morte estão ainda ausentes. Mesmo esses elementos de conotação negativa, possuem um atrativo estético, as flores venenosas da morte e da miséria são belas, a maldade é brilhante, há

resquícios de beatitude nas coisas menos esperadas. O maniqueísmo é afastado da idade de ouro cernudiana. Todavia, há algo por trás do bem, há algo por trás do mal, também os tempos heroicos são frágeis.

No décimo segundo verso, o poeta enlaça crença e existência, em uma frase isolada sintática e semanticamente, que interrompe o ritmo de leitura da segunda estrofe: "En vosotros creían y vosotros existíais;/" (Cernuda, 1974, p. 201). A hierarquia entre deuses e homens parece se inverter, na ordem da própria oração, porque os homens acreditavam é que os deuses existiam. Também são os deuses, no verso vinte e quatro, com o poder que tinham, os responsáveis por interromper os tempos heroicos, não a degradação dos seres humanos.

Deste modo, os deuses são os primeiros em receber as consequências, as suas estátuas são as que mutiladas, recobertas das mais diversas sujidades, jazem "Entre los grises jardines de las ciudades,/ Piedra inútil que el soplo celeste no anima,/ Abandonadas de la súplica y la humana esperanza." (Cernuda, 1974, p. 201). O ambiente citadino é o que aparece quando começa a degradação, ainda que na cidade haja jardins, eles são acinzentados e coadunam com a ausência de devoção e esperança no divino. Não obstante, os deuses são os que sofrem o abandono, por parte dos homens, e não o contrário. Quando não há homens que supliquem, os deuses deixam de ser deuses.

Mas o poeta se aparta dos outros homens, como em "La gloria del poeta", também de *Invocaciones* (1974 [1936]). Na aliteração de *M*, som nasal semelhante a um gemido de dor e lamento, a chuva, com a luz artificial da cidade, escorrega sobre as estátuas dos deuses, "Sobre tanta muerte memorable,/ Mientras desfilan a lo lejos muchedumbres/ Que antaño impíamente desertaron/ Vuestros marmóreos altares,/ Santificados em la memoria del poeta." (Cernuda, 1974, p. 202). A imagem construída por Cernuda (1974), com a chuva, é a de que lágrimas vão escorrendo pelas estátuas solitárias, a quais só resta a memória do poeta.

A fé dos deuses é que pode colocá-los, outra vez, no céu, o mesmo para o qual voltam os cegos olhos, no segundo verso do texto poético. A penúltima estrofe altera o tom e o ritmo, por seus períodos menores e pelos verbos que passam para o modo imperativo, por meio dos quais o sujeito poético tenciona aconselhar e pedir. Lembremos que o poeta, sim, crê nos deuses, como exceção entre os homens. Por consequência, ele é o que roga pela humanidade, mas não suplicando por bens, pede apenas para que os deuses não despejem sua cólera sobre os

homens e se mantenham desfrutando das benesses da vida divina, sem se importar com os homens.

O principal compromisso do poeta, em seu pedido, é afastar o mal da humanidade, banir as grandes tragédias inesperadas da natureza e também a guerra, que embora feita pelos homens, é, de acordo com a mitologia greco-romana, inspirada pelos deuses, normalmente Ares e Athena. O poeta aventa que os deuses são responsáveis pelos males que atingem os seres humanos, mas não necessariamente pelos bens. Pelo contrário, em todo corpo do poema, o amor é de origem humana, ainda que antes da decadência - verso cinco e versos de dezoito a vinte e dois - e essa é de origem divina, como apontamos, uma vez que "Eran tempos heroicos y frágiles,/ Deshechos con vuestro poder como un sueño feliz." (Cernuda, 1974, p. 201).

Não obstante, o poeta quer unir-se aos deuses e estar "Lejos de los hombres,/" (Cernuda, 1974, p. 202). Ainda que os deuses tenham uma "[…] faz cegadora,/" (Cernuda, 1974, p. 202), é preferível sonhar-se estando com eles "Allá en la altura impenetrable" (Cernuda, 1974, p. 202) que, efetivamente, viver entre "Una triste humanidad decaída;/" (Cernuda, 1974, p. 202). É preciso recalcar que a nobreza dos homens existe apenas antes de sua degradação. Os primeiros homens, titânicos, irmanavam-se à luz celeste, eram inocentes da morte e da miséria, além de terem "cuerpos llenos de majestad y gracia./" (Cernuda, 1974, p. 201). Os deuses, por seu lado, é que sempre tinham o mal em estado de disponibilidade, diz-lhes o poeta: "La miseria y la muerte futuras,/ No pensadas aún, en vuestras manos/ Bajo un inofensivo sueño adormecían/ Sus venenosas flores bellas,/" (Cernuda, 1974, p. 201).

Sobre a mitologia clássica em "A las estatuas de los dioses" (1974), é necessário retornar à penúltima estrofe. O poeta atribui aos divinos o raio, a guerra e as pragas. Esses males são alusões a deuses específicos, o raio é um atributo de Zeus, dado por seus tios, os ciclopes, na guerra contra os titãs; a guerra, ainda que se relacione à Athena, do ponto de vista da estratégia militar, corresponde em seu furor, a Ares e as pragas são, quase sempre, lançadas por Apolo, a quem os antigos suplicavam por proteção quando havia mortes por doenças infecciosas. Uma das manifestações de Apolo é a de Apolo *Sminthéus* ou *Parnópios*, capaz também de afastar as pragas (Picklesimer, 1991, p.417).

A despeito da associação de Ares à guerra, há uma predominância do temor à deuses olímpicos, em vez dos ctônicos. Os deuses olímpicos são os que governam o mundo das regras, da claridade e da justa medida, muito bem representados, nas alusões do poema, por Zeus,

Athena e Apolo. A correção da ordem é uma das prerrogativas desses deuses, em oposição, por exemplo a Dionísio e a Ares. Na obra cernudiana, o regramento social é o muro, o que impede a liberação dos desejos, a felicidade da vida humana em liberdade.

No verso trinta e oito, aparece ainda a figura de Ganimedes, o copeiro dos deuses, gracioso, de acordo com o sujeito poético, tão belo que Zeus o raptou para si. Ganimedes, um príncipe troiano, foi levado ao Olimpo sem sofrer morte, uma rara exceção, e recebeu asas (Brandão, 2014). O jovem passa por uma divinização motivada por sua beleza; é assim que quase sempre ocorre com os amados cernudianos, que também recebem asas, enquanto o amante-poeta se perde na imensidão da beleza deles. Segundo Junito Brandão (2014), Ganimedes se converte no Eros privativo do pai dos deuses; esse modelo de enamoramento é também o de Cernuda.

Não é acertado sentenciar que Luis Cernuda, até 1936, quando finaliza o recorte temporal desta investigação, sustentava uma preferência, dentro da mitologia clássica, por deuses ctônicos, em detrimento dos olímpicos. Essa tendência começa a surgir em *Invocaciones* (1974 [1936]). Nessa obra, aparecem, por exemplo, Prometeu e os sátiros do cortejo de Dionísio, todos de conotação ctônica. Também a paisagem da última estrofe, está povoada por eles, a noite, em oposição ao dia; a lua e seu brilho, em oposição ao sol e seu esplendor. Pela presença da lua, por um jogo de palavras, o poeta se acha "Bajo el blanco embeleso lunático,/" (Cernuda, 1974, p. 202), fora de si, em uma iluminação extática, enquanto tudo ao redor começa a "Nevarse de luz beatamente,/" (Cernuda, 1974, p. 202). Nesse estado, as imagens que brotam são, como uma experiência mística, uma contemplação da divindade em sua grandiosidade ofuscante, em seu sagrado poder.

O sair de si, o *enthousiasmós*, ou seja, ter o deus dentro de si, é um estado dionisíaco, o deus de aspecto ctônico que se opõe a Apolo. A última estrofe, do texto cernudiano, é uma declaração da loucura dos poetas, como dissemos anteriormente. A partir de *Invocaciones* (1974 [1936]), os críticos sugerem a presença do demonismo romântico em Luis Cernuda, além de uma expressiva ligação a Hölderlin (Laguna Mariscal, 2020; López Rodríguez, 1993; Adrada de la Torre, 2019; Utrera Torremocha, 1998), que o sevilhano começava a traduzir. O demonismo romântico ou a mitologia, convocada pelo Romantismo, é preponderantemente ctônica.

Por fim, resta salientar que todo apelo do poeta, incluído o próprio título, é feito pela mediação da obra de arte, da representação artística dos deuses, das suas estátuas. No tópico sobre arte e mito, expomos a concepção de Ernesto Grassi (s/d) que separa a arte do religioso. Para o autor italiano, a arte só começa, como tal, quando se separa da religião; ressaltando que o autor trata da arte como categoria moderna. No nosso tempo, olhamos uma escultura de um deus e vemos uma obra de arte; contudo, para o homem antigo, não podemos assentar que a relação fosse a mesma.

Cernuda, como homem moderno, ao contemplar as estátuas dos deuses, apenas consegue imaginar, nostalgicamente, a escultura inserida no contexto mítico-religioso. Contudo, como afirmamos, o contato com a mitologia de povos antigos ou extintos, dá-se, muito enfaticamente, por meio de objetos que nós reconhecemos como obras de arte; de tal modo que, ainda que possamos compreender, teoricamente, essa separação, ela não se efetiva, para nós, na prática. Pelo contrário, toda representação do divino em pintura, escultura ou poesia, é entendida como obra de arte, à qual alguém talvez acrescentasse o adjetivo *sacra*.

CAPÍTULO 5 - A MITOLOGIA CLÁSSICA EM GERARDO DIEGO: DA PRIMEIRA PUBLICAÇÃO ATÉ 1936

Os capítulos centrais de análise das obras literárias escolhidas são este e o anterior. Neste, seguimos a mesma metodologia adotada antes. O único critério para a exposição do estudo referente à obra cernudiana estar primeiro foi o alfabético por sobrenome do autor. O texto de Cernuda também foi estudado antes do de Diego, de modo que, nesta seção, alguma perspectiva comparativa começa a ser desenhada conforme a coincidência dos tópicos.

AS TRÊS IRMÃS E O NÚMERO TRÊS

O primeiro romance de *El romancero de la novia* (2017 [1943]), primeira obra gerardiana, que nos ocupa é "Las tres hermanas". O texto é formado por seis estrofes de quatro versos cada. Os versos, como é típico ao romance, são de oito sílabas poéticas; majoritariamente, marcados em três sílabas fortes e, às vezes, em duas. O poeta insere na primeira estrofe uma relação entre textos, ao dizer-nos que eram "[...] las tres hermanas,/ las tres de todos los cuentos/" (Diego, 2017, p. 61). Na simbologia mitológica, o três é o número da geração, da produção. O terceiro é o que surge da dualidade, do pai e da mãe, e normalmente, é o filho. As trindades míticas são, via de regra, regidas por esse princípio. Diego insere, na primeira estrofe, por simetria, três vezes o número três, como podemos observar abaixo:

> Estabais las tres hermanas,
> las tres de todos los cuentos,
> las tres en el mirador
> tejiendo encajes y sueños.
>
> Y yo pasé por la calle
> y miré… Mis pasos secos
> resonaron olvidados
> en el vesperal silencio.
>
> La mayor, miró curiosa,
> y la mediana riendo
> me miró, y te dijo algo…
> Tú bordabas en silencio

como si no te importase,
como si te diese miedo.
Y después te levantaste
y me dijiste un secreto

en una larga mirada,
larga, larga… Los reflejos
en las vidrieras borrosas
desdibujaban tu esbelto

perfil. Era tu figura
la flor de un nimbo de ensueño.
Tres erais, tres, las hermanas
como en los libros de cuentos.
(Diego, 2017, p. 61).

Na mitologia clássica, os trios de irmãs são sumamente importantes: as Moiras, as que decidem o destino de todos os homens, determinando o tempo de vida de cada um; as conhecidas Graças, representadas também em três; as menos conhecidas Greias, as velhas, porque assim já nasceram; as três Erínias, vingadoras dos crimes familiares; as três Górgonas, Medusa e suas irmãs, e ainda outras. Como disse o poeta, uma profusão de estórias lança mão das três irmãs em sua composição de personagens, sendo normalmente uma mais velha, a do meio e uma mais nova.

A composição de Gerardo Diego, em seu ritmo deslizante, cheia de sonoridades harmônicas, ainda que não conhecêssemos o seu conteúdo semântico, possui pouca probabilidade de aludir às Górgonas, às Greias ou às Erínias. Sobre a sonoridade, convém salientar que Gerardo Diego foi exímio pianista, ademais de estudioso e professor desse instrumento. Observemos, a título de exemplo, na primeira estrofe, a combinação entre os sons de *A* e *E*, no verso um; de *-os-* e *-es-* em toda a estrofe e de *J*, no verso quatro.

A música do texto também é construída por rimas internas e anáforas, a sedosidade do ritmo narrativo é fomentada pela falta de corte entre estrofes. Com exceção da passagem entre a penúltima e a última estrofe, Diego usa encavalgamentos suaves[17] para passar de uma estrofe a outra. O corte entre as duas últimas estrofes é o desvanecimento do perfil de uma das figuras

[17] Ocorre, segundo Quilis (2000), quando o verso encavalgado possui mais que cinco sílabas.

femininas, é o silêncio da imagem que se esvai. Essa ruptura se opõe ao olhar alongado que a mesma dirige ao sujeito poético, no início da penúltima estrofe, "[…] una larga mirada,/ larga, larga... [...]" (Diego, 2017, p. 61).

A atividade têxtil das três irmãs as aproxima das Moiras, ainda que pudéssemos pensar nas três Graças também: Eufrósina, Aglaia e Talia. As graças ou Cárites são companheiras das musas e colaboradoras de Apolo ou, às vezes, de Athena; elas contribuem para o bom termo de todas as artes e da atividade intelectual, sendo associadas à beleza, à alegria e ao canto (Brandão, 2014). As Moiras são, em ordem de nascimento, Cloto, Láquesis e Átropos. O próprio significado etimológico da palavra as define, *Moira* é a parte cada um, o quinhão que lhe pertence (Brandão, 2014). No mito, assim como no texto de Diego, cada irmã desempenha um papel. Cloto é a que tece o fio da vida de cada homem, suas felicidades e desgostos; Láquesis é a que enrola o fio e decide quem deve partir e, por fim, Átropos, a mais temida e inflexível, é a que corta o fio (Brandão, 2014).

Diego não tenciona recriar o mito das Moiras, como um hipertexto (Genette, 2010), ele seleciona aspectos específicos para incluir em sua poesia, em uma sobreposição de desenhos, que juntos formam uma figura: o sentido do poema. O bordado, como constituição de uma imagem, ponto a ponto, assemelha-se ao traçado da vida de cada um, ao fio das Moiras. Apesar da menção ao bordado aparecer no verso doze, o verbo *tejer* aparece antes, ao fim da primeira estrofe. Além do trabalho material e físico, mostra-se, no corpo do texto, a dimensão metafísica da atividade. As três irmãs também tecem sonhos, talvez para si, talvez para outros; as do mito grego, apenas podem fazê-lo para outros, nunca para si próprias (Fernández Guerrero, 2012).

As irmãs do poema, como as da mitologia, têm ações decisivas para a vida do sujeito poético, que as contempla da rua, da vida, enquanto elas estão acima, na varanda, em uma posição espacialmente mais elevada e simbolicamente superior. Na última estrofe, ao falar da irmã mais nova, o poeta, tirando-a da ordinariedade do mundo, insere-a, ao modo de Bécquer (González García, 2005), em "[...] un nimbo de ensueño./" (Diego, 1974, p. 61). A alocação becqueriana da mulher no sonho é, para Juana María González García (2005), um modo de deslocá-la para um âmbito estético sublime, distinto e eterno.

A palavra do poeta se opõe ao silêncio da mais jovem irmã em: "[...] y te digo algo.../Tú bordabas em silencio// como si no te importase/ como si te diese miedo./" (Diego, 2017, p. 61). A falta de palavras permanece, mas o silêncio é interrompido por um segredo trocado entre ambos. Apesar do suposto medo ou indiferença, a mais nova é a única que se levanta e vai até

os vidros da varanda, para confidenciar-se com sujeito poético, por meio de um olhar. É a ela que ele se dirige, a partir da terceira estrofe, quando os pronomes e verbos são alterados para a segunda pessoa. A todas as irmãs é atribuído o verbo *mirar*, mas com nuances distintivas, a mais velha olha curiosa, a do meio olha sorrindo e a mais nova olha longamente. Apenas a essa última é imputada a ação de levantar-se. Ela, na distância superior, age em prol de um acercamento. Essa irmã é a que toma a atitude mais decisiva, a que pode alterar o curso de vida do sujeito e impor-lhe outra existência, como Átropos, a mais nova das Moiras.

Na última estrofe, mesmo contando ainda três irmãs, o numeral *três* não se repete três vezes, apenas duas. Porque uma das irmãs passa a ter, depois daquele dia, sempre referido no passado, outra significação para o sujeito poético. A irmã mais nova é a personagem de *El romancero de la novia*. Todos os quinze romances da obra versam sobre momentos decisivos da relação, indo desde a primeira vez que se veem os amantes, passando pelo início do namoro, por uma viagem do sujeito poético nos primeiros três dias de relacionamento e chegando até a ruptura, com o último poema titulado "Adiós".

A "Balada de las tres Gracias" (Diego, 2017) de *Iniciales* (2017 [1921]), cria um encontro do sujeito poético com as três cárites, chamadas na mitologia clássica de Aglaia, Talia e Eufrosina, como dissemos antes. O número três seguirá aparecendo na obra de Gerardo Diego, teremos ocasião de comprová-lo em *Versos Humanos* (2017 [1925]). Sabendo de sua profunda devoção católica, é possível pensar em um simbolismo emanado da trindade cristã, que também está presente em outras mitologias. As trindades costumam aparecer na formação de um princípio masculino e um feminino que concebem um terceiro, ou seja, que se reproduzem. A dualidade inicial é um pressuposto para a geração.

A balada, como sugere o nome, aparece vinculada à música e ao canto, em contexto medieval. Esse gênero poético é típico da poesia oral, fazendo parte da tradição dos romanceiros, amplamente explorados pelos autores da Geração de 27. Trata-se de "[...] un género épico-lírico que acepta multitud de variantes y grados de combinación y presencia de los elementos épicos y aquellos lírico-descriptivos" (González, 2011, p. 12). O caráter oral e narrativo, com falas das personagens e do poeta, é facilmente percebido nos versos de oito sílabas "[...] que por coincidir con el grupo fónico medio mínimo del español, se presta como ningún otro para la canción popular, por su reducido número de sílabas y por la vivacidad tonal que ello entraña" (Quilis, 2000, p. 151). Nas linhas a seguir, transcrevemos a balada dieguiana:

Llegáronse a mí las tres

misteriosas y embozadas.
Y adelantándose una
-los ojos rojos de llamas-
me dijo: -Toma mi carne,
mi carne que, tibia y sabia,
tras el velo de alabastro
se despereza y -abrasa.
Yo contesté: -Flor de seda
pronto se mustia y se aja.

La otra, de celeste frente
y ojos como estrellas blancas:
-Tendrás -prometió- mi cuerpo;
pero con el cuerpo, el alma.
Luz de teologales ciencias
me ilumina. Y como hermanas
leerán nuestras almas juntas
los arcanos de la cábala-.
Yo respondí: -De la nieve
nunca he visto surgir llamas.

La tercera se acercó
frágil, perezosa y lánguida.
En sus ojos negros, húmedos,
melancolía anidaba.
Me habló así (oh voz divina):
-Soy niña, virgen y pálida.
Seré tuya para siempre,
vida y sueño, cuerpo y alma.
Pero yo te ofrezco algo
que no tienen mis hermanas:
un corazón de mujer…

¿Verdad? qué cosa tan rara.
Yo dije: Fruta engañosa
cuyo jugo nunca sacia.

No, no quiero emponzoñarme. [35]
Eva, guarda tu manzana.

Y cuando se quedó sola
se puso a llorar mi alma.
(Diego, 2017, p. 92-93).

A mitologia grega apresenta a divisão de todo o mundo existente entre três irmãos: Zeus, Hades e Poseidon. Zeus é o senhor do ar, de tudo que está sobre a terra; Hades, do que está embaixo da terra e Poseidon, dos mares. No romance "Las tres Hermanas" (Diego, 2017), citamos algumas tríades de irmãos famosos no âmbito greco-latino. O número três, desse modo, é também símbolo da completude e da perfeita harmonia, resultando na figura geométrica do triângulo, a primeira figura geométrica, de linhas retas, completa e fechada.

Às Graças "[...] se atribuem todas as influências benéficas sobre a atividade intelectual e as obras de arte" (Brandão, 2014, p. 269). Na poesia de Diego, as três irmãs oferecem, ao poeta, o amor, cada uma fazendo propaganda de seus dotes; mas o sujeito poético, preso em seu temor pelas mulheres, vendo nelas figuras de perigo e de desilusão, prefere a solidão. Nos dois últimos versos, diz-nos: "Y cuando se quedó sola/ se puso a llorar mi alma." (Diego, 2017, p. 93). Assim como em "Sirena", a seguir, é preferível o sofrimento da solidão ao provocado por figuras femininas ameaçadoras. A rejeição das três mulheres tem um peso de totalidade, conforme o simbolismo do número três, que resulta em profunda desesperança amorosa.

A mulher ferina, capaz de seduzir e de induzir ao erro fatal, é evocada na menção ao nome de Eva, que é também todas as mulheres. A junção entre os relatos da bíblia cristã e a mitologia greco-romana é um definidor da poesia de Diego. Os dois parecem ter, para o poeta santanderino, a mesma beleza estética e a mesma capacidade metafórica. Não há uma disputa entre os dois contextos discursivos, que parecem servir ao mesmo. Não há, como em Luis Cernuda (1974), uma vivacidade e alegria associadas à mitologia clássica e uma melancolia, um peso, inclusive, moralizante, vinculado à religião cristã e sua mitologia.

A primeira das Graças oferece ao poeta a sensualidade, o amor erótico. A cor vermelha impregna a primeira estrofe desde os olhos em chama da cárite, passando pela carne e terminando na imagem da flor. O verbo "abrasa", referindo-se à carne, fica isolado, entre pausas, concentrando toda atenção do leitor nessa sensação. Contudo, o sujeito poético tem motivos para rechaçá-la, o que se acende também se apaga, a flor que seduz pela beleza, pela

maciez e pelo olor também murcha e se encolhe. Tenhamos em conta a mudança de tom empreendida pelo poeta entre os dois últimos versos da estrofe. No nono verso, parece vir um elogio que depois se desfaz, na continuidade do verso seguinte, vejamos: "Yo contesté: -Flor de seda/ pronto se mustia y se aja.//" (Diego, 2017, p. 92).

A segunda personagem, vendo o fracasso da primeira, que é também o do simbolismo da cor vermelha, da sensualidade, aparece envolta pelas cores azul e branca e oferta, além do corpo, a alma e seus saberes profundos. A pureza é demasiada, converte-se em frieza, falta-lhe algum ardor. A última, havendo observado a rejeição das duas primeiras, concebe outra estratégia: aproximar-se do humano, oferecer, como idiossincrasia, o coração de uma mulher. A organização estrófica e semântica nos faz depreender que a terceira aparição seja uma junção das duas primeiras: "vida y sueño, cuerpo y alma./" (Diego, 2017, p. 94).

A terceira cárite tem os olhos negros como um ser humano, em oposição aos vermelhos da primeira e os brancos da segunda. Mas tem uma voz que o poeta concebe como divina, ainda que entre parêntesis, a modo de um ocultamento receoso. Apesar da estratégia, o sujeito poético recorda a primeira a ter um coração de mulher: Eva; então, prefere rejeitar o oferecimento dessa "[...] fruta engañosa/ cuyo jugo nunca sacia./" (Diego, 2017, p. 94). O perigo apontado é a desmedida, o vício, a saciedade que nunca chega, típica ao desejo humano.

As Graças originalmente não possuem um aspecto ou personalidade ameaçadores, para conformá-lo, Diego acrescenta a figura de Eva, do mito cristão, que não é divina, ao modo das Graças, mas humana e reputada, como responsável, pelo envenenamento do homem, pelo nascimento da insaciedade que o define. Não queremos sugerir, com esse comentário, que a consideração do mundo greco-latino, pela mulher, seja-lhe mais favorável que a do mundo cristão, a mitologia grega está repleta de mulheres ou figuras femininas ameaçadoras, algumas retomadas por Diego, como veremos

O primeiro caderno de *Versos humanos* (2017 [1925]), titulado de "Sonetos", compreende textos plasmados nessa forma fixa. Uma parte considerável deles se desenvolve ao redor da própria composição poética e do ser da poesia, são metapoemas. Como os poemas não possuem títulos nos referimos a eles pela ordem que aparecem no caderno. Abaixo, o primeiro:

> Sólo tres veces mi mirada ilusa
> te contempló. Y em mi álbum, pertinaces
> tres siluetas precisas y fugaces
> grabaste. A tu esquivez ya no hay excusa.

Si aunque lejana, efímera y confusa,
si aunque invisible eterna, no deshaces,
no oscureces la impronta, hagan las paces
mis ojos y tu imagen inconclusa.

Tu femenil curiosidad querría
saber quién soy. Yo soy aquel que un día
-*Ille ego qui quodam*-. Pero creo

que el secreto es mejor. A su princesa
el paladín del cisne no confiesa,
su nombre, ni yo el mío a tu deseo.
(Diego, 2017, p. 247).

Diego escreve um soneto tradicional de onze sílabas e catorze versos; contudo, inclui uma série de rupturas sintáticas, encavalgamentos, que modificam o ritmo do texto, colocando pausa inimaginadas que interrompem o leitor, mas que criam sentidos. O corte entre o primeiro e o segundo tercetos, por exemplo, textualiza a pausa do pensamento que será plasmado após a estrutura "[...] Pero creo//" (Diego, 2017, p. 247). Quanto à rima, ela também está organizada conforme as típicas variações do soneto italiano, ou petrarquista, ABBA ABBA CCD EED.

No poema, o sujeito poético vê por três vezes uma figura feminina que fica irremediavelmente em sua memória, ainda que sem a nitidez da presença. O número três aparece mais uma vez na poesia gerardiana. Esse número se desenvolverá nos sonetos seguintes de *Versos humanos* (2017 [1925]). Segundo Jean Chevalier e Alain Gheerbrandt (2024), o três é universalmente fundamental, é representante da totalidade. É o número do céu, uma vez que o dois é o da terra e o um é o uno, antes da separação deles. O três é a rivalidade superada. De acordo com os autores, os chineses o consideram o número perfeito ao que nada pode ser acrescentado e os místicos da Cabala entendem que o três, na verdade é um, no sentido de uma manifestação completa da ação. Quer dizer, um sujeito que age, o seu verbo - sua ação - e o objeto dessa ação. O ternário, o três que é um,

> Indica simultaneamente a identidade única de um ser e a sua multiplicidade interna, a sua permanência relativa e a mobilidade de seus componentes, a sua autonomia imanente e a sua dependência. O ternário traduz tanto a dialética no exercício lógico do pensamento quanto o movimento, em física, e a vida, em biologia (Chevalier; Gheerbrandt, 2024, p. 985).

As três vezes que o sujeito poético contempla a mulher são uma totalidade perfeita que a aproximam do divino, da mais perfeita aparição. Apesar disso, ele se nega a dizer seu nome, resgatando a ópera *Lohengrin* de Wagner, baseada em um conto medieval germânico e estreada em 1850. Um cavaleiro chega em um barco puxado por um cisne para salvar a princesa Elsa da acusação injusta de ter matado o próprio irmão, mas para defendê-la o cavaleiro prateado impõe a condição de nunca lhe revelar o próprio nome nem a sua origem. A jovem princesa insiste até que Lohengrin faz a revelação que não deveria, sendo, por isso, obrigado a voltar ao seu local originário. O casal se desfaz, mas o irmão de Elsa reaparece. Ele era o cisne que havia sido transformado pela bruxa Ortride (Pereira, 1995).

Evidentemente, o relato guarda alguma semelhança com a estória de Eros e Psiquê, que resumimos no capítulo anterior, uma vez que há também uma interdição em relação ao amado. No primeiro caso, não se deve saber o nome e a origem; no segundo, não se pode ver o rosto. Em ambos os casos se oculta uma origem divina, Lohengrin é filho de Parsifal, guardião do Santo Graal, e a descoberta, nas duas narrações, resultam na dissolução do casal. Há múltiplas conexões transtextuais no poema dieguiano, entre a ópera e o conto e entre ela e o poema. Entre os dois últimos, há uma ligação intertextual unida a uma hipertextual (Genette, 2010). A primeira porque há uma alusão que o leitor deve captar e a segunda porque Diego toma o motivo do cavaleiro sem nome da ópera, o hipotexto, para ancorar o seu texto, o hipertexto.

Não obstante, para a temática desta investigação, interessa o terceto anterior, o terceiro. A frase em latim, *ille ego qui quondam*, está traduzida no próprio poema, no nono verso, "Yo soy aquel que un día/" (Diego, 2017, p. 247). A frase é atribuída a Virgílio para abertura da *Eneida*, nos quatro primeiros versos. Contudo, a autoria desses versos é contestada. Há manuscritos mais antigos da obra que os suprimem, começando a obra no que seria a estrofe seguinte (Maleuvre, 2003). Todo esse terceto é construído para deixar silêncios, indagações. Quando ocorre o corte versal, a frase ainda não está concluída sintaticamente em nenhum dos três versos. Inclusive, o uso que Diego faz da suposta frase virgiliana segue essa estratégia. Contrariamente, nas versões da *Eneida* em que aparece, o verso é escrito para indicar que o poeta que a escreve é o mesmo da poesia pastoril. Diego o insere interrompendo a frase no momento em que se deve informar quem é, subvertendo a sua intenção inicial.

O soneto não propõe vínculos com o relato mitológico da Eneida, mas com a materialidade de seu texto, trazendo dele uma citação direta. Além disso, revela-nos a faceta de conhecedor dos clássicos gregos e romanos de Gerardo Diego. Luis Cernuda, por sua vez, e por

isso não há demérito, revela não ter tido contato direto com as obras clássicas da literatura grega e latina, em virtude das poucas e arcaicas traduções ao espanhol e de seu desconhecimento das línguas de escrita das mesmas (Cernuda, 1978a).

Sobre Lohengrin, ainda que fora do recorte da investigação, Luis Cernuda escreve em *Desolación de la Quimera* (1974 [1962]), sua última obra, "Luis de Baviera escucha *Lohengrin*". Como dele não tratamos no capítulo anterior, recomendamos os artigos de Concepción López Rodríguez e Nieves Vázquez Recio, além da dissertação de Ivan Martucci Fornerón defendida na Universidade de São Paulo[18].

Gerardo Diego se atém ao argumento fundante que remete ao conto germânico, Cernuda parte da própria encenação da ópera assistida pelo rei Luis da Baviera, concentrando-se nesse personagem, mecenas de Wagner e supostamente homossexual. O mito de Narciso, constante cernudiana, é incluído no poema como semelhante ao de Elsa, que ama sem saber a quem, ainda que se ame a um desdobramento de si próprio. Sob esse aspecto de um amado misterioso, aproximam-se Cernuda e Diego. Diz-nos o poeta andaluz:

> […]
> Él es el otro, desconocido hermano cuyo existir jamás creyera
> Ver algún día. Ahora ahí está y en él ya ama
> Aquello que en él mismo pretendieron amar otros.
> Con su canto le llama y le seduce. Pero, ¿puede
> Consigo mismo unirse? Teme que, si respira, el sueño escape.
> Luego un terror le invade: ¿no muere aquel que ve a su doble?
> La fuerza del amor, bien despierto ya en él, alza su escudo
> Contra todo temor, debilidad, desconfianza.
> Como Elsa, ama, mas sin saber a quién. Sólo sabe que ama.
> […]

[18] FORNERÓN, Ivan Martucci. *Etopeyas de Luis Cernuda: presença e condução do mito em Desolación de la quimera*. 2010. 158 f. Dissertação (Mestrado em língua espanhola e literaturas espanhola e hispano-americana) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010. Disponível em: https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8145/tde-12082010-141729/publico/2010_IvanMartucciForneron.pdf. Acesso em: 23 ago. 2023.

LÓPEZ RODRÍGUEZ, Concepción. Una lectura del mito de Narciso en Luis Cernuda: Luis de Baviera escucha Lohengrin. *Nuntius Antiquus*, Belo Horizonte, v. 13, n. 1, p. 185-204, 2017. Disponível em: https://periodicos.ufmg.br/index.php/nuntius_antiquus/article/view/17123/13897. Acesso em: 11 mai. 2022.

VÁZQUEZ RECIO, Nieves. "Luis de Baviera escucha Lohengrin": una versión del tema del doble en Luis Cernuda. *Draco*: revista de literatura española, Barcelona, n. 7, p. 207-223, 1995. ISSN 0214-9842. Disponível em: https://rodin.uca.es/bitstream/handle/10498/10170/18487361.pdf?sequence=1. Acesso em: 11 mai. 2022.

(Cernuda, 1974, p. 490).

A IRMANDADE ENTRE HIPNO E TÂNATOS

Entre Diego e Cernuda, existe a confluência da imagem do sono como ser alado e irmanado à morte, ao sono eterno; os irmãos Hipno e Tânatos, da mitologia greco-latina. Em relação ao sono, acontece, mais ou menos, o que ocorre ao olvido, ao esquecimento. Enquanto para Cernuda, no poema III, "La almohada no abre/ Los espacios risueños;/ Dice sólo, voz triste,/ Que alientan allá lejos.//" (Cernuda, 1974, p. 41) e "El cuerpo se adormece/ Aguardando su aurora." (Cernuda, 1974, p. 41); para Diego, no poema "Sueños", de *El romancero de la novia* (2017 [1943]), o sono e os sonhos são momentos de regozijo, nos quais se pode ver e viver o que a vida material não permite, de modo que o poeta deseja a permanência do estado de dormência e fantasia. Examinemos:

Anoche soñé contigo.
Ya no me acuerdo qué era.
Pero tú aún eras mía,
eras mi novia. ¡Qué bella

mentira! Las blancas alas
del sueño nos traen, nos llevan
por un mundo de imposibles,
por un cielo de quimeras.

Anoche tal vez te vi
salir lenta de la iglesia,
en las manos el rosario,
cabizbaja y recoleta.

O acaso junto al arroyo,
[…]

El sueño es algo tan lánguido
tan sin forma, tan de nieblas...
¡Quién pudiera soñar siempre!
Dormir siempre ¡quién pudiera!

¡Quién pudiera ser tu novio
(alma, vístete de fiesta) [30]
en un sueño eterno y dulce,
blanco como las estrellas!...
(Diego, 2017, p. 70-71).

O romance "Sueños" segue "Las tres hermanas" em termos de métrica e divisão estrófica. Mas diferente dele, Diego agora diminui a passagem contínua de uma estrofe a outra e faz cortes. A única continuidade é feita por um encavalgamento abrupto entre a primeira e a segunda estrofe. Nessa passagem, o poeta brinca com o adjetivo "bela", que, na frase exclamativa, parece se referir à namorada, mas que ao continuarmos a frase, sintaticamente, descobrimos, no verso e na estrofe seguinte, referir-se à irrealidade, à mentira do sonho.

A única continuidade entre as estrofes é um corte sintático, que é também uma separação entre a realidade e o sonho, ou, se usássemos os termos cernudianos, uma cisão entre a realidade e o desejo. Esse último, em Diego, realiza-se nos sonhos durante o sono, como lemos na segunda estrofe, as asas de Hipno são capazes de nos conduzir "por un mundo de imposibles,/ por un cielo de quimeras.//" (Diego, 2017, p. 70). As aparições dos sonhos são revivências dos amores entre o sujeito poético e sua namorada, nesse âmbito, e apenas nele, mesmo que "[...] tan lánguido,/ tan sin forma, tan de nieblas.../" (Diego, 2017, p. 70), é que ele pode ainda ser o seu amante.

Em Cernuda, no poema XVI, durante o sono, o desejo se esvai e escapa pelos ares, o sujeito poético não é capaz de realizá-lo nem no âmbito onírico. Para o poeta andaluz, "[...] escapa el deseo/ Por la noche entreabierta,/ Y en límpido reposo/ El cuerpo se contempla.//" (Cernuda, 1974, p. 54). O sono é ausente das aparições do sonho. No contexto clássico, o sono sem sonhos é uma grande bendição, as aparências que surgem enquanto dormimos, são o trabalho de outras divindades, que não Hipno.

Morfeu, às vezes tido como deus do sono, é, na verdade, um dos filhos de Hipno. É também uma divindade alada e capaz de fazer adormecer, para provocar sonhos (Brandão, 2014). Sua principal função é imitar as aparências, as formas; portanto, fazer sonhar. Essa é a etimologia do seu nome, do prefixo *morfo-* que o compõe. No sono de Diego, está presente alguma ação de Morfeu, no de Cernuda (1974), não. Por consequência, o anseio de Cernuda é o despertar, é a saída da dispersão do desejo; então, pede: "Levanta entre las hojas,/ Tú, mi aurora futura;/ No dejes que me anegue/ El sueño entre sus plumas.//" (Cernuda,1974, p. 54).

A iluminação da aurora, desejada por Cernuda, é, no poema de Gerardo Diego, a luz branca das estrelas na noite de "[...] un sueño eterno y dulce,/" (Diego, 2017, p. 70-71). O poeta cantábrico almeja sonhar sempre e dormir sempre; para possuir o que não tem desperto, prefere que Hipno se converta em Tânatos. O poeta andaluz teme essa transformação, o sono eterno, e clama pelo despertar, porque no mundo desperto é que ele ganha o que é disperso no mundo do sono e dos sonhos.

SEREIAS

Sobre uma amada desejada, mas ainda desconhecida, Diego escreve "Sirena", em *Iniciales* (2017 [1943]), poema dedicado ao também santanderino José de Ciria y Escalante (1902-1924), poeta entusiasta do *Ultraísmo*, morto ainda no início da vida. Diz-nos Diego,

Tenía la misma voz
que sueño para mi amada,
voz de caricias y arrullos,
frágil, vencida, lejana.

Era una noche purísima,
primaveral, azulada,
llena de suaves rumores,
ebria de imposibles ansias.
Y al entrar en una calle
Me dijo ella: "¿Vienes? ¡Anda!..."
Tenía la misma voz
que sueño para mi amada.

Y yo estuve por decirle:
"Sí, ven conmigo, muchacha.
Ven conmigo. Mira: ¿ves
la luz de aquella ventana?"
Allí hay un niño que duerme
y hay una madre que canta
dulces tonadas… Familias
felices bajo la lámpara.
Ven conmigo. Háblame tú
con esa tu voz de plata,

y en un Jordán milagroso
purificaré tu alma.

Yo le hubiera hablado, pero
no dije ni una palabra,
y continué mi camino
triste y solo… ("¿Vienes? ¡Anda!...")

Tenía la misma voz
que sueño para mi amada.
(Diego, 2017, p. 79-80)

"Sirena" apresenta algumas características da oralidade e da poesia popular que vimos em *El romancero de la novia* (2017 [1943]). Gerardo Diego usa, por exemplo, os versos "Tenía la misma voz/ que sueño para mi amada." (Diego, 2017, p. 79-80) a modo de um estribilho no começo, no meio e no fim do poema, lançando também mão do discurso direto. Os versos são de oito sílabas poéticas organizados em cinco estrofes. A temática, de igual modo, inserida em uma cadência narrativa de linguagem clara e objetiva, tem muita proximidade com os romances da primeira obra gerardiana impressa.

As sereias, criaturas de voz inefável e irresistível, como dispomos no capítulo anterior, encarnam a imagem de mulher fatal que espreita os poetas, há alguns séculos. Em Diego, no entanto, o sujeito poético é como um argonauta ou um Ulisses, é capaz de passar por essa mulher sem sofrer danos; mas levando dela uma recordação que segue ecoando do começo ao fim do texto, sua voz. Essa voz é caracterizada na intrigante enumeração dos versos três e quatro: "voz de caricias y arrullos,/ frágil, vencida, lejana.//" (Diego, 2017, p. 79).

A caracterização da voz, no quarto verso, parece não se coadunar com a especificação de uma voz desejada; contudo, este é o trunfo da sereia: sua voz não desvela quem ela é, sua voz é feita para seduzir e ludibriar. "Son seductoras y ambiguas, porque no pueden satisfacer las pasiones que suscitan, ligando a su función erótica la funeraria" (Rodríguez Peinado, 2009, p. 52). O curioso é que essa voz frágil, vencida e longínqua seja a desejada, pelo sujeito poético, para escutar da boca de sua amada. É evidente que o desejo é por uma mulher de voz de sereia, mas deslocada de tudo mais que defina a uma sereia. A mulher ansiada precisa efetivamente ser frágil, vencida, com o ar de longínqua.

As imagens da segunda estrofe, de um deambular pelas ruas, são como uma navegação. O ambiente é aproximado ao mar pelos sentidos da vista, a cor azul; e do ouvido, os suaves rumores, até que em um ponto específico, a mulher-sereia, a que não parece o que é, surge e faz o seu convite, com voz sedutora. Esse é o momento decisivo. Mas o sujeito poético, ao modo de Ulisses, havia sido prevenido, com anterioridade, que devia escapar dessa figura e como devia fazê-lo. Os anos de construção social que apregoam a imagem da mulher ideal, e das quais se deve fugir, são muitos e pesam muito.

Apesar da voz, a mulher que fala no poema, não é frágil, nem vencida e muito menos longínqua. Desde os estoicos, [...] las sirenas eran consideradas como símbolos de la atracción sexual, la voluptuosidad y el vicio de la carne. Ya en la antigüedad, fueron consideradas como el emblema de las prostitutas, [...]" (Rodríguez López, 2009, p. 338). O poeta, messianicamente, pretende lhe oferecer a salvação, mas é incapaz de abrir a boca. A salvação começa por se tornar mãe e esposa, por cruzar o mar e se instalar no âmbito daquele que lhe contempla. Esse sabe que se aproximar dela é submeter-se ao perigo de que fora alertado por seus pais, tios, amigos, professores, vizinhos.

A sereia, monstro feminino da mitologia greco-romana, une-se à cultura cristã na proposta de purificação pelas águas, congregando não apenas uma ideia de batismo, mas se reportando ao relato bíblico de Naamã, leproso purificado de sua enfermidade, após o profeta Elias lhe ordenar sete mergulhos no rio Jordão (2Rs 5, 1–14). Observemos a alteração no modo e no tempo verbal que constituem a nuance profética do final da terceira estrofe: "[...] Háblame tú/ con esa tu voz de plata,/ y en un Jordán milagroso/ purificaré tu alma.//" (Diego, 2017, p. 80).

A água na qual habita a mulher-sereia não serve para sua redenção, é necessário que ela passe pela água milagrosa oferecida pelo sujeito poético, que, por fim, não lhe diz nada e parte. A ideia salvadora talvez fosse demasiado audaciosa. É preferível, para ele, a tristeza e a solidão a correr o perigo de se dirigir àquela mulher. Apenas a voz lhe segue ecoando nos ouvidos, na certeza de que, para sua amada, quer uma voz de sereia; mas que todo resto seja oposto ao que é a sereia.

"Gesta" é o primeiro poema de "Imagem múltiple", seção central de *Imagen* (2017 [1922]). O texto é dedicado a Vicente Huidobro e por sua longa extensão reproduziremos apenas o trecho de interesse para a nossa investigação. A disposição tipográfica na página é

uma das marcas visuais dos poemas desse caderno, assim como a ausência de sinais de pontuação, não o estranhemos e leiamo-lo a seguir:

[...]
En la hoguera
sin
lumbre
voy quemando uno a uno los instantes

Sembrando mis imágenes
me hallaréis olvidado entre la nieve

La mujer paisaje
desnuda como un circo
canta tardes antiguas
en las trémulas gargantas del ramaje

En las aguas del piano
se ha ahogado aquel recuerdo
sin dejar rastro ni de sus cabellos

La sirena aúlla
como un perro lejano

Los años venideros
se han extraviado allá por los senderos

Todo lo voy contemplando
a la luz soñadora de mis manos
Mi gesta encadenada
se alzará arco tras arco

como el gran acueducto de los siglos
(Diego, 2017, p. 150-151).

O título do poema o remete aos *cantares de gesta*, gênero da literatura espanhola que louva os feitos de um personagem mítico ou não. Gerardo Diego constrói, com essa referência,

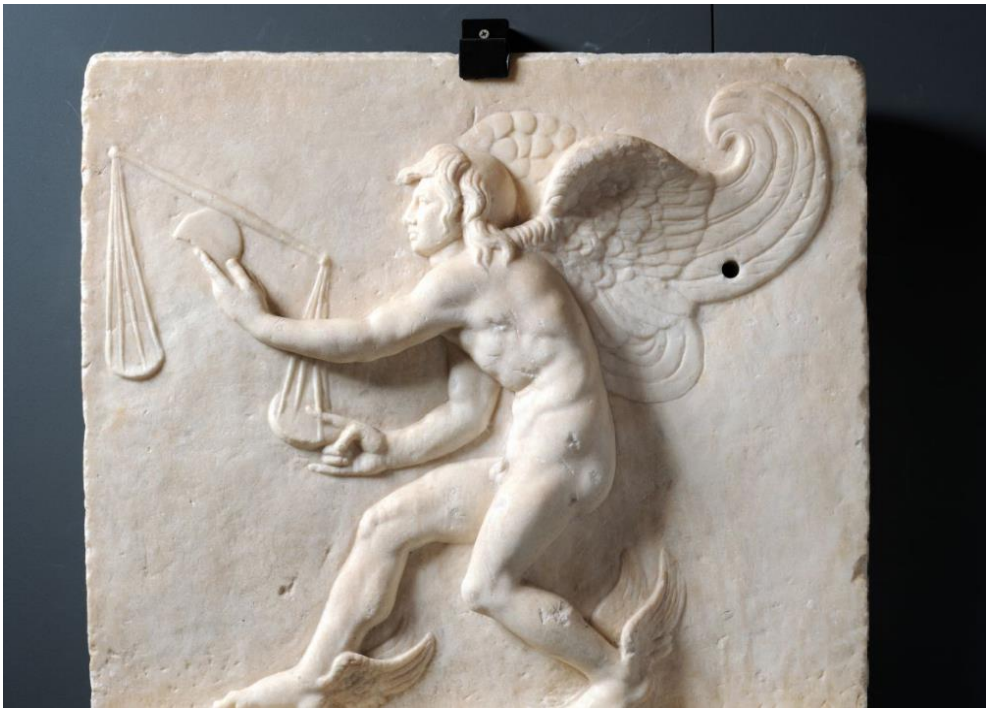
um relato poético de seus próprios feitos como poeta. Para Díez de Revenga (1988), são *flashes* de imagens, próximas às *Gregerías* de Ramón Goméz de la Serna, que fazem o leitor penetrar na vida do trovador. A rememoração encontra seu paralelo na própria construção de imagens espaçadas e, às vezes, desconexas do texto.

No excerto que reproduzimos, inicialmente, toda atenção do leitor é concentrada nos versos escalonados e em seu ritmo pausado, que depois se estende em um verso de dez sílabas com ação continuada no gerúndio, o verso cento e trinta e oito. A estrutura "[...] uno a uno [...]" (Diego, 2017, p. 150) acentua a sugestão de continuidade paulatina, que também se intensifica na repetição de sons nasais desses versos, corresponsáveis pela sensação de prolongamento e demora. As memórias são instantes, como fotos, que vão sendo queimados um a um, à medida que são resgatados. Vistos e novamente envoltos na escuridão da queimadura.

O poeta fica efetivamente "[...] olvidado entre la nieve" (Diego, 2017, p. 150), enquanto aparece uma figura feminina fundida com a natureza, em estado de inocência. Sua voz, também em fusão com os elementos naturais, é a brisa entre os galhos, um farfalhar. A mulher-paisagem é a que pode ser vista, contemplada, mas nunca possuída. Talvez um amor de tardes antigas, talvez a própria árvore humanizada, com seus galhos-gargantas e sua copa como a tenda de um circo. Diego trabalha musicalmente, no canto da mulher-paisagem, a aliteração da letra *T* e das combinação *-ta-* e *-an-*: "c*anta ta*rdes *ant*iguas" (Diego, 2017, p. 150, grifos nossos), além da letra *R*, harmonizada com os sons nasais, que lhe são opostos: "e*n* las t*rém*ulas g*argan*tas del *ram*aje" (Diego, 2017, p. 150, grifos nossos).

Essa recordação se vai, como as outras, agora em meio à música do piano, "sin dejar rastro ni de sus cabellos" (Diego, 2017, p. 150). As memórias do poeta são objeto de escrita e música. Gerardo Diego foi um exímio teórico e intérprete de piano. Nessa estrofe, as memórias, antes queimadas, são afogadas. Os elementos mais díspares as aniquilam, estão fadadas à impermanência. Os cabelos são a última materialidade a ser agarrada em alguém que se afoga, assim como o Kairós, o tempo-oportunidade do mundo clássico, que passava correndo, nu, e devia ser agarrado de frente pelas poucas mechas de cabelo que possuía na testa (Dinucci, 2008). Abaixo, a imagem de um sarcófago romano, do séc. II EC, com autoria desconhecida. A peça está exposta no Museu de Antiguidades de Turim, na Itália.

Figura 11 - Kairós (Autor desconhecido - Séc. II EC).



Fonte: Domínio público.[19]

O Kairós é o presente mais imediato e irrepetível, o mais fugaz que se possa conceber. O poeta santaderino atribui essa mesma fugacidade à memória do passado quando se faz presente. Tudo que se atualiza em agora escapa irremediavelmente. Em "Gesta", Diego aproxima a música à água e o canto ao vento, a natureza é a fonte das metáforas que constroem essas imagens. A natureza se sobrepõe ao homem como no texto de abertura de "Imagen múltiple", reproduzido no capítulo anterior.

A sereia, figura mitológica híbrida, é completamente animalizada, o seu canto sedutor é transformado em longínquo uivo canino. Da altura da vogal *U* tônica, desce-se para uma prevalência de vogais médias e fechadas, no verso: "c*o*m*o* un p*e*rr*o* l*e*jan*o*" (2017, p. 150, grifos nossos). A impetuosidade da sereia desce também, o seu perigo é distanciado. Essa comparação inusitada ancora sua força nas quatro sílabas fortes do pequeno verso septissílabo. Graficamente, a distância tipográfica materializa a distância semântica, os versos são deslocados para a margem esquerda.

As sereias no *Ulisses* de Homero oferecem, enganosamente, ao protagonista o conhecimento de todas a coisas (Homero, *Od.* XII, v. 190-200). Esse saber, contudo, custa a

[19] Disponível em: https://museireali.beniculturali.it/catalogo-museo-di-antichita/#/dettaglio/838433_Rilievo%20con%20Kairos. Acesso em: 05 ago. 2015.

própria vida. O poeta não precisa dele, porque o seu futuro tem um passado, porque a sua poesia, a sua mão sonhadora, já lhe fez saber que "Los años venideros/ se han extraviado allá por los senderos" (Diego, 2017, p. 151), que quando esses anos chegarem, eles já terão, autonomamente, tomado seu próprio caminho. A experiência de descontrole do tempo e de nossa total submissão a ele é colocada nesses versos. Apesar do canto-uivo da sereia e do extravio dos anos futuros trazerem uma perspectiva sombria, há uma permanência que a desafia: a da gesta do poeta.

Nos três últimos versos que transcrevemos, é crucial a disposição tipográfica. Os arcos conclamados pelo poeta estão na própria página do texto. A sua poesia, a sua gesta, faz-se intensamente material. Os elementos etéreos e fugidios, das estrofes anteriores, são substituídos por figuras de força e sustentação, sintetizadas no arco que será capaz de erigir um aqueduto duradouro. No verso cento e cinquenta e cinco: "se alzará arco tras arco" (Diego, 2017, p. 151), desaparecem os sons nasais dos versos imediatamente anteriores e ocupa espaço a combinação entre sons vibrantes e oclusivos, acentuadores da construção que se levanta, que é também erigida na elevação do som da letra *l* em *alzará*.

As pausas entre as palavras dão a construção paulatina desses arcos, que se levantam um após o outro, até que o verso cento e cinquenta e seis, colocado para ocupar toda extensão da página - além de construir os espaços entre os arcos com o espaço entre as palavras - estenda-se no tempo o máximo possível, por meio do andamento rítmico, como a sucessão dos séculos. No aqueduto, a passagem do tempo e a água se unem mais uma vez. Um e outro estruturam a vida, cada um a seu modo; são fugidios, voláteis e impõem o seu fluxo imparável a todos os seres.

Gerardo Diego assenta uma temporalidade com menos marcas definitórias entre passado, presente e futuro. Assim como uma perfuração das barreiras entre o humano, o vegetal e o animal. O mundo que se dá nessas linhas é inventivo e possível de ser construído apenas pela combinação entre a linguagem e a fantasia. É um universo com nuances míticas, ainda que nele não houvesse nenhuma referência ou alusão mítica atreláveis a mitos específicos.

Entre as tantas inovações tecnológicas que povoam a obra dieguiana está o soneto "Radiograma", de *Alondra de verdad* (2017 [1941]). Aparato quase esquecido, na atualidade, porque as viagens marítimas talvez sejam as menos frequentes, para nós, habitantes das grandes cidades. O radiograma, capaz de estabelecer comunicação via rádio, era item indispensável para a comunicação entre quem está no mar e quem está em terra ou entre veículos marítimos.

Reunindo mito e tecnologia, no soneto, um sujeito poético viajante lança um comunicado a entidades aquáticas do mundo clássico, confiramos a seguir:

> Que muero de impaciencia. A mí, sirenas
> náyades, ninfas, múltiple cohete.
> Aquí, latitud norte, grado siete,
> indio mar, meridiano de mis penas.
>
> Abandonad alcázares, entenas,
> fanales de fragata, que os promete
> mi divino Camoens un grumete,
> tatuaje carmesí y azules venas.
>
> Socorred a esta nave de fortuna,
> remoto caracol, torpe camella.
> La adelantan la brisa, el sol, la luna.
>
> Amor, ¿a cuántas millas, ay, tu estrella?
> Pronto, deprisa, avante. Todas a una,
> que aún no vea las luces de Marsella.
> (Diego, 2017, p. 469-470).

O primeiro quarteto dieguiano é repleto de pausas, de frases entrecortadas, como na comunicação via rádio. O primeiro verso, que parece conter uma frase exclamativa, começa com o final de alguma frase da qual o começo foi cortado, durante a transmissão do áudio, a ausência de acento sobre *que* o confirma. A impaciência pela chegada e o cansaço pelos dias de viagens impulsionam o pedido de ajuda às "[...] sirenas,/ náyades, ninfas, múltiple cohete./" (Diego, 2017, p. 469), no grau sete, latitude norte, na longitude dos sofrimentos.

A constância da viagem é trabalhada por Diego na marcação permanente das sílabas seis e dez dos versos. Normalmente, os sonetos são marcados nessas sílabas; contudo, Gerardo Diego costuma colocar alguns versos sem essa característica em seus sonetos. Em "Radiograma", entretanto, a regularidade é sem exceções. A rima segue uma ordenação tradicional entre os sonetos, considerando que a variedade de disposição nos tercetos, sempre foi maior; de modo que os quartetos estão em ABBA e os tercetos em CDC DCD. Essa sequência é a de maior variação sonora, maior vai-e-vem, dado que, nos tercetos, os versos ficam sempre alternados, a rima demora a se concluir, como a viagem empreendida.

O marasmo da viagem deve ser remediado pela ação das sereias, náiades e ninfas que propulsando o navio como um foguete, devem apressá-lo a sua destinação final. Essas deidades estão relacionadas à água seja doce ou salgada. Surpreendentemente, até as perigosas sereias são convocadas. As náiades, menos conhecidas, também são ninfas. Essas criaturas são de diversos tipos e recebem diferentes nomes conforme o lugar que habitam, se plantas, se fontes de água, se mares, etc. As náiades, especificamente, são ninfas das nascentes e cursos de água (Brandão, 2014).

A ação das deidades sobre a natureza é igualada à força da tecnologia dos foguetes. A máquina e as divindades do mito se equivalem em alguns textos gerardianos, como poderemos comprovar. O poder sobrenatural de uma é equiparado ao "milagre" tecnológico da outra. Como pagamento pelo dispêndio das ninfas e sereias, o sujeito poético oferece a si próprio, como grumete castigado pelo sol, minimizando talvez o perigo oferecido pelas criaturas. Apesar da fama das sereias, as náiades também tinham o poder de fazer enlouquecer quem entrasse inoportunamente nas suas águas (Brandão, 2014).

No segundo quarteto, a referência a Camões é explicada por Diego em suas notas. Os cantos finais de *Os lusíadas* (2000) foram a leitura do poeta durante a travessia do Oceano índico (Diego, 2017), que é o contexto de escrita do soneto. A jornada pelo mar estava em leitura e em escrita, assim como as ninfas, habitantes da Ilha do Amor, a recompensa dos marinheiros portugueses (Camões, 2000). A conexão mais evidente com a obra camoniana reaparece no último terceto, que promove uma alteração tonal com o vocativo, a interrogação e a interjeição entre pausas. Nesse verso há uma mudança de interlocutor, antes as ordens todas foram dadas às divindades marinhas, agora o receptor da pergunta é o Amor, ou Eros, ou Vênus.

A inquietação com a distância entre terras se faz também dúvida vital: onde está aquilo que serve de guia, de orientação, ao amor? Mas, se pensarmos em Camões, a pergunta adquire a nuance de destino final, de última parada antes do retorno, que, n*Os lusíadas*, é a Ilha do Amor. Consequentemente, os versos seguintes apontam para um viajante ansioso pela chegada ao porto último. O tom de mandato, interrompido pelo verso doze, retorna. O sujeito poético ordena: "Pronto, deprisa, avante. Todas a una/ que aún no vea las luces de Marsella." (Diego, 2017, p. 470).

O esforço ordenado se dá ainda que as luzes do porto de chegada estejam longe, sem nem serem intuídas. A impaciência do primeiro verso é que o determina. Mas, a sensação de empenho total, das divindades convocadas, é um alívio para o agitado e ansioso passageiro

trancafiado dentro de uma "[...] nave de fortuna,/ remoto caracol, torpe camella./ La adelantan la brisa, el sol, la luna.//" (Diego, 2017, p. 470). As sereias e ninfas também receberão o benefício de chegar ao seu lar, à Ilha do Amor, ou à Marselha, se consideramos o contexto real.

Metafisicamente, dispor a energia total antes que se veja ao menos a claridade da luz que indica terra firme, é, igualmente, uma escolha de esperança e fé, de quem tem a vitoriosa da chegada como certa. Por fim, é necessário sublinhar que, em Camões (2000), nem as sereias, nem as náiades ou qualquer ninfa conserva traços de ameaça ou perigo, conforme o mito antigo. É desse modo que elas são tomadas, por Diego, com essas características já afastadas pelo escritor português. O contato intertextual camoniano se sobrepõe às cristalizações da mitologia clássica.

ESFINGES

Os monstros femininos da mitologia grega aparecem em Diego também pela figura da esfinge. A famosa criatura mortal que estava às portas de Tebas, impedindo a passagem, com o seu capicioso enigma. A esfinge, como as sereias, também é um ser híbrido, constituído de partes de diferentes animais, corpo alado de leoa com busto e face de mulher. Elas também compartilham o canto sedutor e uma vinculação ao mundo da morte, ao elemento ctônico. Segundo García Gual, "Ya en época micénica aparece en monumentos fúnebres, como los de las Sirenas, vinculada al culto de los defuntos, al ámbito oscuro y ctónico de la muerte" (García Gual, 2002, p. 145).

Em "Esfinge de diciembre", de *Iniciales* (2017 [1943]), Diego também nos coloca diante de um ser que propõe um enigma profundo. Examinemos:

El carmesí del cielo
se destiñe en un leve
tono naranja pálido,
desvanecido y tenue.
Se estiliza el paisaje
decorativamente.
Los palacios, los árboles
sus siluetas ofrecen
de un perfil tan agudo
como si el cielo hendiesen.

El humo gris, ingrávido

se detiene y se pierde.
De un invisible hielo
se satura el ambiente.
Los tejados trasfloran
el rocío del vésper.
Se empañan los cristales
en nieblas de relente,
y se espiritualizan
las chimeneas. Bebe
la media luna pálida
polvo de oro celeste.

Y un gato ultratelúrico
filosofa solemne,
y observa con sus ojos
metálicos y verdes
el misterio infinito:
esfinge de diciembre.
(Diego, 2017, p. 82-83).

Diego investe em alguns artifícios para nos fazer andar lentamente pela paisagem descrita. Os hipérbatos e os encavalgamentos utilizados são exemplos de técnicas que diminuem o vivaz ritmo, de um verso de sete sílabas poéticas, como o empregado nesse poema. A maioria desses versos são marcados com sílabas fortes em dois pontos, as exceções são os versos com uma ou três marcações. As rimas são assonantes e as estrofes irregulares, há um equilíbrio para conter a rapidez excessiva do verso mais curto. Um verso curto, com rima total, dentro de estrofes regulares imprimiria um ritmo muito mais acelerado à descrição da paisagem.

A graduação de cores do fim da tarde preenche a primeira estrofe. A título de exemplo do que explicamos acima, tenha-se em conta o hipérbato da oração presente nos versos cinco e seis. Os elementos naturais e as construções humanas se igualam na direção aos céus, com altivez, quase invadindo o espaço celeste. Mas, ambos servem à beleza majestosa do pôr-do-sol, o verbo usado pelo poeta é o verbo *ofrecer*. A atitude espiritual de elevação reaparece quando surgem as chaminés e o verbo usado é, efetivamente, *espiritualizar*. Ao final, veremos

que surgirá uma evocação do plano horizontal do tempo, no lugar da verticalização que tende aos céus.

A partir da segunda estrofe, observamos uma passagem do espaço exterior para o interior, entendemos que o sujeito contemplador está dentro de casa e seu olhar vai descendo até chegar ao nível do chão, quando se depara com um gato. A partir daqui desaparecem os hipérbatos e a oração é distribuída, pela estrofe, em sua ordem regulamentar. Apenas o encavalgamento, entre os versos vinte cinco e vinte seis, faz com que o leitor estabeleça uma pausa nos olhos do gato e os contemple. Os elementos verticais, em direção aos céus, encontram o "[...] gato ultratelúrico/" (Diego, 2017, p. 83), que vai da terra para baixo, para as profundidades desse elemento sinalizadas no prefixo *ultra-*.

As esfinges, fundidas no poema com o gato de esperançosos olhos verdes, são, na mitologia clássica, seres ctônicos, da interioridade da mãe-terra, como costumam ser todos os híbridos. A posição do felino, com as patas juntas à frente do corpo e os olhos no horizonte, contemplando "el misterio infinito:/" (Diego, 2017, p. 83), em atitude inquiridora e filosófica, converte-o em esfinge, em propositor de um enigma. A esfinge de dezembro, o clima invernal da segunda estrofe adiantava essa estação, está no encerramento do ciclo estacional e no término do ano vigente, a incógnita que lhe ocupa é a do futuro, a do ano vindouro.

O futuro é o mistério infinito, o supremo enigma, para o homem, ainda que divague pelas verticalidades celestes. A recordação de seu pertencimento à terra e de seu inevitável retorno às entranhas dela, ao ultratelúrico, assestam-no a cada fim e recomeço de ciclo, a cada passar de ano. O mistério mais próximo, o do janeiro seguinte, é também uma imersão nesse futuro absoluto.

No apartado "Nuevo caderno de Soria", segunda seção de *Versos humanos* (2017 [1925]), encontramo-nos com "Cigueña", pássaro que migra do continente africano para a península ibérica nos alvores da primavera e que dá título ao poema. Em virtude da extensão do texto, transcrevemos abaixo, apenas as estrofes de maior interesse para a temática da tese:

> Cigüeña, vieja amiga de las ruinas,
> la del pico de tabla y el vuelo campeador.
> Cigüeña que custodias las glorias numantinas.
> Cigüeña de las peñas de Calatañazor. [4]
>
> […]

Yo soñaba contigo, roja y blanca
sobre el nido de leña;
o en el vuelo extendida -pico, cuello, ala y zanca-
pero tú no bajabas a mi ciudad costeña.

[…]

Pero dime ¿por qué a Soria no llegas?,
¿por qué adusta la excluyes de tu decoración?
Posa en ella tu casa. Tus alas aldeaniegas
humanicen la torre del Espino,
arrodeen la ermita cimera del Mirón.

Veríante los chicos al salir de la escuela
-lección flexible de tu vuelo a vela-.
Veríante mis ojos
-magisterio de estilo, aventura y tutela-.

En ti como en esfinge lentamente maduro
mis sentidos cordiales del burgo y la meseta,
e inscribo mi futuro
en tu perfil que todo lo interpreta.

Todo. También, mocitas, vuestros sueños devana.
Vuelto de espaldas teje recuerdos el poeta,
mientras hiláis vosotras el prudente mañana.
Que os vele el sosiego la esfinge castellana.
(Diego, 2017, p. 259-260).

A cegonha é um dos pássaros mais típicos das terras de Castela, segundo Concha Zardoya, "[...] Castilla tiene torres, almenas y tejados, abiertos y hospitalarios, manos cariñosas que acogen los nidos de estas aves y que, al mismo tiempo, disparan al cielo los ensueños del espíritu" (Zardoya, 1950, p. 31). Diego une a ave aos triunfos castelhanos, seu voo é campeador, como o do Cid; ela guarda as terras de Numancia, antiga localidade celtibera, em atuais terras castelhanas, que resistiu bravamente à ocupação romana e, por fim, a cegonha é das colinas de

Catalañazor, onde diz a lenda que foi derrotado Almançor (al-Mansur), vizir do califado de Córdoba, pelos cristãos (Zardoya, 1950).

No canto à cegonha, ela mesma é a interlocutora, conclamada desde o primeiro verso. Esses versos iniciais, longos, de onze e catorze sílabas, abrem solenemente o poema. São também versos de profunda musicalidade, nos quais Diego empreende, por exemplo, a repetição da vogal *A*, na primeira linha, fazendo a amplitude do espaço paisagístico que a ave domina com sua presença. Vemo-la sobre alguma bela torre em ruina, majestosa, a contemplar toda meseta castelhana. Também a aliteração da letra *Ñ*, no último verso, traz a calidez das consoantes nasais para a estrofe, imprimindo a emoção necessária. A cegonha, apesar de seu elevado senhorio, faz parte da história pessoal mais recôndita do sujeito poético, que sonhava com vê-la. Mas em sua terra natal, na costa norte da Espanha, as cegonhas nunca chegam. Apenas a costa sul, a mediterrânea, pode vê-las cruzar o mar e entrar em território espanhol.

Diego desenha, com os versos dez e onze, a disposição corporal da ave. Encolhida sobre o ninho, no pequeno décimo verso, de sete sílabas, ou estendida no voo, no verso onze que volta a ter catorze sílabas, mas que se alonga no tempo, pela descrição da silhueta da cegonha: "[...] -pico, cuello, ala y zanca-/" (Diego, 2017, p. 259). Essa estrofe, que é um período dividido em quatro versos, faz o tom ir descendo no encerramento da mesma, porque é também o fim do período; desse modo a melancolia do sujeito poético, que nunca recebeu a ave em sua cidade litorânea, sobressai-se.

Mas, mudar-se para uma urbe castelhana tampouco resolve o seu anelo. Soria, onde passa a viver Gerardo Diego por motivos de trabalho - o poema tem um inevitável perfil autobiográfico - não parece ser adotada como casa de primavera e verão pelas migratórias aves. É que elas preferem a pequena aldeia à cidade. A exaltação da primeira estrofe se converte em lamento e, depois, em súplica. As cegonhas se transmutam em presença humanizadora e, mais que isso, em referente para os jovens estudantes e também para o seu mestre. Gerardo Diego vive em Soria como professor; entre os versos trinta e trinta e quatro, o vocabulário escolar emerge se transformando em promessas para a distinta ave. O que lhe oferta o sujeito poético é ser vista e fazer parte da vida dos homens, pressupondo uma integração entre o homem e o animal, na qual esse último, e não o humano, tem a primazia.

A capacidade da cegonha de infundir lições tanto aos garotos como ao homem feito é construída na repetição do verbo "veríante" para início dos versos e também pela rima total em *-ela* que reúne circularmente os versos da estrofe. A ave, em sua tipicidade castelhana, converte-

se em esfinge, também animal alado. Mas Diego não inclui o aspecto destruidor e cruel da esfinge na mitologia clássica. Em seu texto, a esfinge se valoriza por sua capacidade de colocar o homem em reflexão, em disposição de resolver enigmas, em abertura para o pensamento. Também em "Cigüeña", o poeta cantábrico mescla a esfinge e a contemplação do futuro, como em "Esfinge de diciembre". O seu olhar para o longínquo horizonte evoca o que vem, o que está adiante. A cegonha-esfinge é transformada, no poema, em símbolo de sabedoria "[...] que todo lo interpreta.//" (Diego, 2017, p. 260).

No relato mitológico, a esfinge que está diante de Tebas e propõe o enigma a Édipo, também parece ter uma compreensão temporal que engloba presente, passado e futuro. A sua indagação misteriosa exige que édipo pense nesses três tempos para resolvê-la. A última estrofe do texto gerardiano, passa por todos eles. Nela, o primeiro verso começa com uma afirmação de globalidade, repetindo o "todo" da estrofe anterior. Na totalidade, primeiro está o presente, no qual a ave fia e enrola os sonhos das jovens garotas, uma referência ao casamento e à maternidade. Ao poeta, que "Vuelto de espaldas teje recuerdos [...]/" (Diego, 2017, p. 260), cabe o passado. E, novamente, às mocinhas, cabe o futuro, dessa vez, tecido por elas mesmas.

O vocabulário da última estrofe é advindo da tecelagem. Os verbos *devanar*, *tejer* e *hilar* são todos referentes a esse âmbito. A junção entre fiar e a passagem do tempo é também advinda da mitologia greco-romana. As Moiras, as irmãs Cloto, Láquesis e Átropos, como explicamos, é que tecem o fio da vida de cada ser humano, determinando o tempo de existência e também o momento de sua interrupção. O desejo final do sujeito poético é que a cegonha, ao modo da esfinge tebana, exerça de guardiã, velando, nesse caso, pelas jovens moças da terra castelhana. A estrofe final é formada por longos versos alexandrinos, que pausadamente fazem o deslizar do tempo. Para esse ritmo brando e compassado, contribui a inversão da ordem das palavras na frase, o hipérbato, que faz a leitura seguir com menos fluidez que na ordem regular.

Como destacamos acima, Diego extrai da esfinge mitológica, para atribuir à cegonha, apenas os aspectos benevolentes, a esfinge castelhana não é como a do mundo antigo, nela estão impressos o caráter simbólico da cegonha e também as características da própria Castela. Gerardo Diego dá forma ao seu poema autobiográfico por meio de uma aproximação entre a tipicidade castelhana, as crenças populares sobre as cegonhas, a mitologia clássica e a real migração dessas aves para a meseta ibérica no fim do inverno e início da primavera. Essa mistura de materiais simbólicos de diferentes povos e religiões é um dos definidores da lírica moderna, segundo Friedrich (1959), que encontramos com muita facilidade na poesia

dieguiana. Principalmente, com uma pretensão não-comparativa ou hierárquica, os elementos simplesmente estão presentes.

Abaixo, imagem de uma esfinge em mármore, datada de 530 AEC, atualmente exposta no Museu Metropolitano de Arte de Nova Iorque.

Figura 12 - Escultura de esfinge grega

Fonte: Met Museum (*site*).[20]

AMAZONAS

Diego une em *Iniciales* (2017 [1943]) o verso popular e o culto. Em "La caravana de las lecheras", na temática popular das mulheres camponesas, o poeta adota o verso alexandrino[21], imprimindo toda sua habilidade de versificação na perfeita divisão dos hemistíquios, na marcação rítmica e na rima unitária de cada estrofe. Essa organização é a da *cuaderna vía*, usada amplamente pelo *Mester de Clerecía*, em toda literatura espanhola medieval até o século XV (Quilis, 2000).

A *cuaderna vía* era comumente usada nas narrações, enquanto os versos mais curtos estavam normalmente associados à poesia lírica (González-Blanco, 2012, p. 626). A

[20] Disponível em: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/248501. Acesso em: 13 nov. 2025.
[21] O verso alexandrino em língua espanhola é um verso de catorze sílabas, formado por dois hemistíquios de sete sílabas poéticas.

perspectiva narrativa é mantida por Diego que começa com a saída das mulheres da aldeia, com seus burros e vasilhames de leite, até chegarem à cidade. Além da ligação com a literatura medieval, no próprio poema, Diego conclama uma aproximação com a literatura latina, nas estrofes oito e nove, como podemos ler a seguir:

En las tibias mañanas de mayo, julio, octubre,
por la alameda abajo el paso se descubre
de la reata plácida que los caminos cubre,
acarreando el jugo de la rosada ubre.

Sobre los altos chopos, jilgueros, gorriones
trenzan su algarabía joviales y zumbones.
Un sol recién nacido despierta los balcones
y filtra entre las hojas trémulos medallones.

Solemne y panorámica llega la cabalgata
que viene de la aldea en lenta caminata:
lecheras sollamadas, borricos en reata
que, menuda y ligera, multiplican la pata.

Al vaivén de los trotes, la hojalata y la olla
acompasan su ritmo de sonora bambolla.
En el bache abismada, la carreta se atolla.
Asnos blancos al sol… Un cuadro de Sorolla.

Domésticos, sesudos, van pasando los burros,
letanía asinaria de los nombres cazurros:
Generosos y Estrellas, Rucios, Florindas, Curros.
Llega un sabroso aroma de matinales churros.

Al modo mujeriego sobre la áspera albarda,
asnalgan las lecheras. Y tras la vieja tarda,
como blanca paloma junto a torpe avutarda,
monta la moza esbelta que en las huertas escarda.

El ramal del cabestro en la mano que acopla

caricias de mujer y riesgos de manopla.
Sus faldas rameadas la brisa agita y sopla.
Rasga el aire el aroma de una rústica copla.

Es la escena de égloga, que huele a pan y a heno,
a tomillo y a hierba, a maíz y a centeno,
a heno de la cuadra y a pan limpio y moreno,
a borona y a aceña y a troje bien relleno.

Parece un episodio de la vida de Ruth.
En la alameda juega un rapaz, lanza un *chut*.
Un pajarillo alegre modula su cu-cut,
motivo de una idílica pastoral en ut.

El aire se caldea con un hálito de horno,
con un cálido aliento, preludio del bochorno
que quemará las hojas. Para el visual soborno
han colgado sus muestras las tiendas del contorno.

Entre el polvo y el sol van volando las moscas.
Los asnos se sacuden los tábanos con foscas
contracciones. Y mercan las amazonas roscas
de pan tibio, que cruje entre sus manos toscas.

Los pitos de las fábricas sollozan la señal.
Al azul matutino sube el humo industrial.
Y la última lechera, trabando del ronzal
de su pollino, avanza por el camino real.
(Diego, 2017, p. 83-85).

Esse longo e belíssimo poema constrói a cavalgada das camponesas, da mulher do interior, trabalhadora, no seu ritmo, de diferentes maneiras. No verso de abertura, observemos como a enumeração dos meses, ao final, produz a impressão de um trote: “En las tibias mañanas de mayo, julio, octubre,/” (Diego, 2017, p. 83). Essa também é a função da monorrima, que coloca, nos ouvidos do leitor, a mesma sonoridade a cada quantidade fixa de tempo, e vai construindo o ritmo constante do poema.

Diferente dos poemas de *El romancero de la novia*, que dispensam todo o artificio, esse texto se impregna de riqueza vocabular e adereços. O leite, por exemplo, é "[...] el jugo de la rosada ubre.//" (Diego, 2017, p. 83); a temperatura que sobe é "El aire [que] se caldea con un hálito de horno,/ con un cálido aliento, preludio del bochorno//" (Diego, 2017, p. 84), etc. O empenho de sofisticação linguística, que não implica em arrojo temático, leva o poeta a empreender a aproximação das leiteiras com as amazonas da mitologia clássica.

Ainda que o vocábulo possa se referir apenas à mulher que cavalga, como feminino de ginete, a construção de um âmbito de domínio das mulheres, com a aparição apenas circunstancial de um rapaz que joga y "[...] lanza un chut./" (Diego, 2017, p. 84), leva-nos à confirmação do vínculo com o mito das amazonas. Mas, antes, retornemos à composição rítmica do texto, que iguala as simples leiteiras, com seus asnos, às guerreiras amazonas e seus cavalos.

Na quarta estrofe, o esmero na conjunção do ritmo com o caminhar dos animais, aparece quando os três primeiros versos, sempre marcados nas sílabas 3, 6, 10 e 13, são interrompidos por um evento inesperado: um atolamento. Notemos a mudança entre os três primeiros versos e o quarto: "Al vai*vén* de los *tro*tes, la hoja*la*ta y la *o*lla/ acom*pa*san su *rit*mo de so*no*ra bam*bo*lla./ En el *ba*che abis*ma*da, la ca*rre*ta se a*to*lla./ Asnos blancos al sol… Un cuadro de Sorolla.//" (Diego, 2017, p. 84, grifos nossos). A menção a Sorolla coloca a poesia dieguiana em união com a arte de seu tempo, a produzida entre o final do século XIX e o início do XX.

Joaquín Sorolla (1863-1923) é um dos mais prolíficos e afamado pintores do período, conhecido como o pintor da luz, é vinculado ao desenvolvimento do Impressionismo na Espanha. A saída das mulheres, ao amanhecer, vai posicionando-as, temporalmente, sob um aumento da luz solar, conforme vão caminhando. A paisagem iluminada é o âmbito ideal para uma pintura impressionista, a qual alguns versos, da segunda estrofe, fazem inegável referência com as manchas da passagem da luz entre as folhas, atentemo-nos: "Un sol recién nacido despierta los balcones/ y filtra entre las hojas trémulos medallones.//" (Diego, 2017, p. 84).

Apesar da estrutura tradicional, Diego dá mostras de estar atento aos ares que a poesia de vanguarda propagava. A invenção de palavras não existentes na língua espanhola, mas semanticamente evocadoras do contexto do poema, em que os asnos são também protagonistas, é um exemplo. Na quinta estrofe, encontramos a palavra *asinaria*, não catalogada no dicionário da Real Academia Espanhola, mas usando as regras de composição de palavras do espanhol, facilmente podemos reconhecer como aquilo que é típico ou próprio dos asnos. Notemos, outra

vez, na estrofe, como o poeta articula o ritmo com a passagem dos burros, no primeiro e no terceiro versos: “Do*més*ticos, se*su*dos, *van* pa*san*do los *bu*rros,/ leta*ní*a asi*na*ria de los *nom*bres ca*zu*rros:/ Gene*ro*sos y Es*tre*llas, *Ru*cios, Flo*rin*das, *Cu*rros./ *Lle*ga *un* sa*bro*so a*ro*ma de mati*na*les *chu*rros.//” (Diego, 2017, p. 84).

A junção dos substantivos *asno* e *nalgas* dão o verbo *asnalgar*, na sexta estrofe, quando as mulheres se sentam para esperar a resolução do atolamento da quarta estrofe. Gerardo Diego também cuida de arranjar essa parada no ritmo do texto poético, o primeiro hemistíquio é separado do segundo por um ponto final, atentemo-nos: “Al modo mujeriego sobre la áspera albarda,/ *asnalgan las lecheras. Y tras la vieja tarda,/* como blanca paloma junto a torpe avutarda,/ monta la moza esbelta que en las huertas escarda.//” (Diego, 2017, p. 84, grifo nosso). Há apenas mais dois versos, em todo o texto, em que se faz a divisão de hemistíquios com um ponto.

A invenção de onomatopeias está incluída nessa empreitada criativa de Diego, vemos a aparição da estrutura que reproduz o canto do pássaro, no verso trinta e cinco. Abaixo do qual encontramos a rima com a conjunção latina *ut*, de tradução variável de acordo com a oração. No entanto, interessa-nos dessa menção, o enlaçamento que produz, não apenas com a mitologia clássica, mas com a literatura greco-latina, por meio de seus gêneros literários, vejamos: “Un pajarillo alegre modula su cu-cut,/ motivo de una idílica pastoral en ut.//” (Diego, 2017, p. 84) e, anteriormente, na estrofe de número oito: “Es la escena de égloga, que huele a pan y a heno,/ a tomillo y a hierba, a maíz y a centeno,/ a heno de la cuadra y a pan limpio y moreno, a borona y a aceña y a troje bien relleno.//” (Diego, 2017, p. 84).

Nesses últimos versos, a vocabulário do mundo campestre é abundante. Mas esse âmbito rural não é formado apenas por paisagens idílicas e bucólicas, no centro dele, está o trabalho do campo. A temática não é a paisagem, é a atividade que o ser humano desenvolve nesse contexto. O cultivo de grãos, sua moagem e armazenamento, a alimentação dos animais, a panificação e, ao início de tudo, o trabalho feminino de transporte e venda do leite. Gerardo Diego versifica a simplicidade nobre dessa atividade que desemboca na fumaça das fábricas citadinas, no ruído de entrada dos operários. Poluição sonora e visual que contrasta com a singela descrição da aldeia.

Apesar da fama da poesia pastoral romana, ela, tradicionalmente, tem início na Grécia, com Teócrito (Magalhães, 2021). O gênero é, em verdade, a temática. A égloga, por sua vez, é um dos modos de nomear a poesia que adota essa ambientação, não uma forma fixa. As

diferenças formais entre “La caravana de las lecheras” e a “Égloga” de Luis Cernuda (1974, p. 67-71), por exemplo, são bastante dilatadas. Mesmo na Antiguidade, o louvor das paisagens e da vida campestre se popularizou e cresceu, conforme aumentavam as grandes cidades e o estilo de vida que elas imprimiam aos seus habitantes (Magalhães, 2021).

A vida moderna nas grandes cidades é objeto de adoração e de repulsa, concomitantemente, na literatura moderna e nos movimentos de vanguarda. A cidade é um tema capital para os escritores, surpreendentemente, há milênios. Na poesia cernudiana, até o ano de 1936, período final desta investigação, a temática da cidade é praticamente ausente; em Diego, a partir desse poema, deparamo-nos, com alguma diferenciação entre o campo e o ambiente citadino. Entretanto, devemos considerar que em “La caravana de las lecheras” não há um *fugere urbe*, pelo contrário, há uma chegada à cidade. Ir e voltar dela faz parte da vida das leiteiras, do trabalhador e da trabalhadora do campo. É nesse trânsito que se estabelece o contraste entre os modos de vida, os tempos, os espaços; na convivência dos dois contextos.

A mulher trabalhadora campestre é suscitada na menção à Ruth (ou Rute), personagem bíblica que diante da morte dos homens da família, começa a trabalhar na colheita das lavouras de grãos, para sustentar a si própria e a sua sogra (Bíblia sagrada, Rt 2, v. 1-23). Diego recorta, desse episódio, a beleza do plantar e do colher, do tocar e do sentir a matéria-prima que será transformada em alimento e, muito enfaticamente, o protagonismo feminino. Ruth, as amazonas e as leiteiras são mulheres decisivas para o próprio sustento, para o comércio e para a organização da sociedade que as rodeia. Elas desempenham um papel social ativo para além da sedução, do encanto e da beleza.

As amazonas, como as leiteiras, são mulheres que vivem afastadas da cidade. Há uma separação entre o modo de vida dessas mulheres e o que se estabelece no meio citadino. No mito grego, as amazonas vivem em seu reino, independentes, sem vínculo afetivo com os homens. Mas, segundo os relatos clássicos, em uma ocasião se apresentam na cidade, por necessidade. Teseu, ao acompanhar Hércules na execução do nono trabalho, havia raptado uma das mulheres do reino, Antíope. As companheiras se apresentam na própria Atenas, segundo algumas versões do mito, para resgatá-la; porém, saem derrotadas (García Gual, 2003).

Carlos García Gual (2003) assevera que as amazonas sempre saem abatidas dos confrontos com os heróis gregos. Esse aspecto do mito é representativo dos perigos de viver fora da cidade e de seus costumes instituídos. O estudioso entende um motivo ideológico por

trás da permanência desse relato mítico. A luta contra as amazonas é a luta contra o elemento incivilizado que não deve estar das portas para dentro da cidade.

> El contraste entre la imaginaria ginecocracia de las amazonas y el papel de las mujeres en la Grecia clásica es, sin duda, chocante. Mientras que en la sociedad griega las mujeres estaban sometidas a sus padres y maridos y relegadas a sus labores domésticas y silenciosas, las amazonas eran libres y guerreras -oficio singularmente masculino en el mundo antiguo- y habían prescindido de los hombres en su reino. Ese cuadro del mundo de las amazonas atraía la admiración y un inquieto recelo por parte de los griegos, seguramente por su aspecto escandaloso, como ejemplo de una sociedad revolucionaria (García Gual, 2003, p. 39-40).

As amazonas de Diego estão colocadas na poesia pastoril combinando belas paisagens, belos odores, sons de pássaros e o trabalho. A mão dessas camponesas "[...] acopla/ caricias de mujer y riesgos de manopla./" (Diego, 2017, p. 84). Diferentemente do mito, a cidade é dependente do laboro das leiteiras. Há uma estrada aberta para que elas acessem a cidade, o poeta o titula de "[...] camino real." (Diego, 2017, p. 85). Nesse caso, a palavra pode denotar real no sentido de nobre ou de concreto, verdadeiro, palpável. Contudo, a primeira acepção nos parece mais acertada, o poeta quer cantar essas mulheres de saias floridas e mãos curtidas, pelo trabalho no campo, sobre seus burros.

A poesia pastoril romana, louvada pelo Renascimento, guarda muitas diferenças com as composições de Diego (2017) e Cernuda (1974), que também se distinguem amplamente entre si. Os poemas de Virgílio (70 AEC – 19 AEC) estão cheios de pastores, mas não de trabalhadores braçais do campo; entre as criaturas míticas, ninfas e sátiros são os mais frequentes; há juventude e beleza; os ornamentos não pesam; há claridade, simplicidade e amores leves. É uma visão idealizada do campo e seus habitantes (Lemos; Viegas, 2021).

Gerardo Diego e Luis Cernuda, em sua poesia de ares pastoris, passam pela construção de paisagens idílicas. Em Diego, contudo, encontramos uma concretude, uma tipicidade: há pássaros específicos, árvores específicas, etc. É um contexto campestre identificável, o centro da península Ibérica. Cernuda (1974), por seu lado, concebe um espaço idealizado, um jardim florido no qual há fontes, ninfas, cantos de pássaros e sopra a brisa. Essa ambientação pode ser em qualquer lugar, não há marcas de regionalidade. Qualquer belo jardim, de qualquer lugar do mundo, pode ser o jardim de Cernuda, ele é universal.

O espaço da égloga cernudiana é o de uma tensão emocional e metafísica. A vida trivial e cotidiana não entra nele. Sob esse aspecto, Diego empreende uma configuração oposta, não lhe ocupam a beleza do corpo nem as profundidades da psiquê individual. As suas figuras

femininas não são ninfas, mas amazonas. Mulheres de mãos marcadas pelo trabalho, algumas já envelhecidas, mulheres que se sentam para esperar o desenlace do atolamento da carroça puxada por burros, que compram pão para aplacar a fome no caminho.

Diego e Cernuda coincidem no aporte da lírica moderna ao canto pastoril. Ambos sabem que há uma ameaça às paisagens idílicas que descrevem. Em Diego (2017, p. 83-85), o perigo é claríssimo, a grande cidade e seus ruídos que entorpecem a delicadeza do canto dos passarinhos, a fumaça das fábricas que turva o céu azul. A oposição entre o campo e a cidade, como dissemos, está na raiz das pastorais. Mas, Diego observa não apenas um contraste de paisagens, atenta-se para âmbito do trabalho, o mecanizado da fábrica e o trabalho orgânico e coletivo das mulheres do campo.

Em Cernuda (1974, p. 67-71), o idílio é ameaçado pelo fim da primavera, pela chegada da noite. A consciência da passagem do tempo é o que corrói qualquer possibilidade de permanência da beleza, da juventude, da primavera. A morte, a escuridão que recobre toda vivacidade, toda formosura e graciosidade, é a figura que fecha a égloga cernudiana. O desejo profundo de uma Arcádia não é capaz de turvar essa realidade irremediável.

Em "Cetrería", de Limbo (2017 [1951]), denso e enigmático poema, reaparecem as amazonas. Observemos:

Los violines
He aquí que
los insectos
que ganaron la cúspide
se lanzan a volar

[...]

Los ríos empinados como serpientes geysers
empiezan a trepar por los cohetes
Los delfines acróbatas
agitan sus cabelleras
que se esfuman en nieblas de perfumes

Más allá Más arriba
Las amazonas centrífugas de las ruletas

brindan sus corazones baladores
que se abren en acordes circulares
Montadas a la grupa de los planetas
van a caza de estrellas [24]

[…]
Alzaremos de un salto [28]
a todo el mar como una tromba épica
Y las esquivas muchachas nadadoras
arrancarán los astros
enterrando sus restos en cenizas de espumas
(Diego, 2017, p. 686-687).

O primeiro aspecto que nos chama a atenção ao iniciar a leitura do poema é o formato da primeira estrofe, que plasma a silhueta de um violino, de sonoridade semelhante ao som dos insetos em voo. O segundo verso, "He aquí que/" (Diego, 2017, p. 686), quase cacofônico, sonoriza os primeiros acordes de teste do instrumento. Voar é a ideia que conecta o corpo do texto ao seu título. Nas próximas estrofes, vamos encontrar uma série de imagens que propõem um movimento de verticalização em direção aos céus. *Cetrería* é a caça com o auxílio de aves de rapina, como falcões, por exemplo (RAE, 2014/2024, verbete *cetrería*). A ascensão das aves, ao serem lançadas para a caça, é a que se repete nas estrofes que reproduzimos acima. O voo, contudo, é sonoro.

Os curvilíneos rios-serpentes - a repetição da letra *S*, no verso catorze, é também pela sua grafia curvilínea - sobem explodindo como gêiseres. À imagem de explosão se unem os foguetes do verso quinze, pelos quais o rio verticalizado vai subindo. Ao eixo vertical se une a circularidade de golfinhos que "agitan sus cabelleras/ que se esfuman en nieblas de perfumes// (Diego, 2017, p. 687). Por semelhança sintática e sonora, *"*los delfines*"* se aproximam a "los violines" do início do poema. Essa sugestão nos conduz a conjecturar que as acrobacias são sonoras, que os golfinhos são instrumentos e que as "cabelleras" são as cordas que lançam ao ar seus perfumados acordes. A sinestesia entre o som e visualidades misteriosas e metafóricas é que estrutura o eixo do poema.

Em uma orquestra, os violinos são os que compõem a parte frontal mais próxima ao público, essa é a primeira estrofe. O poeta vai se deslocando pela combinação de sonoridades, a sinuosidade de um rio que explode: sons graves, crescentes, massas de água que rugem; as

acrobacias circulares que se desfazem em névoa, sons melífluos e doces de flautas e madeiras de sopro. O verso dezenove nos faz seguir em direção a outros sons: “Más allá Más arriba/” (Diego, 2017, p. 687). Chegamos aos metais com suas intrincadas tubulações e curvas, que o poeta assenta em um vocabulário também circular e pleonástico: “Las amazonas centrífugas de las ruletas/” (Diego, 2017, p. 687). Aparece, então, a sonoridade do coração e dos balidos de animais, sons graves como de uma tuba. Os metais podem produzir desde sons profundos até sons festivos. Eles são capazes, igualmente, de sugerir epicidade e heroísmo. São usualmente empregados no âmbito militar em marchas e em bandas marciais, por isso são corporificados como amazonas cavalgadoras, que combinam beleza e erotismo com arrebatamento e ímpeto, fascínio e intimidação.

As amazonas “montadas a la grupa de los planetas/ van a caza de estrellas//” (Diego, 2017, p. 687). Elas conduzem a música para o seu ápice, para o celeste, que será alcançado apenas na última estrofe. A missão das amazonas-instrumentos é tirar a música da terra e trabalhar para infundir-lhe o máximo brilho. Na última estrofe, os verbos são colocados na primeira pessoa do plural, incluindo os instrumentos, o poeta, o condutor da orquestra e o leitor. Também o tempo verbal, o presente descritivo, vai para o futuro. Os últimos versos são um planejamento, uma direção, para finalizar a música, que unirá, com um salto, o mar ao céu: “Alza*re*mos de *un sal*to/ a *to*do el *mar co*mo *u*na *trom*ba *é*pica” (Diego, 2017, p. 687, grifos nossos). O corte sintático entre os versos, com maior espaçamento tipográfico, é a grandiosidade do salto no ritmo do texto.

O vocabulário e a imagem desses versos também são acentuados pelo número de sílabas fortes, marcadas em itálico, acima. No verso vinte e nove, por exemplo, um decassílabo, são seis sílabas marcadas. O arrefecimento da imagem seguinte se dá também no ritmo, quebrando a oração em três versos, e diminuindo o número de sílabas fortes. A título de exemplo comparativo, o antepenúltimo verso: “Y las es*qui*vas mu*cha*chas nada*do*ras/” (Diego, 2017, p. 687), que é dodecassílabo, possui apenas três sílabas marcadas. O fim imaginado, pelo sujeito poético, é um arrebato sonoro total seguido de um esmorecimento completo que vai levando quase ao inaudível, a restos de astros enterrados “[...] en cenizas de espumas” (Diego, 2017, p. 687). Essa palavra, símbolo de volatilidade, leveza e impermanência, é a que dará título à publicação seguinte de Gerardo Diego, *Manual de espumas* (2017 [1924]), posterior à composição de *Imagen* (2017 [1922]) e *Limbo* (2017 [1951]).

A chegada abundante da primavera está no centro de "Azucenas en camisa", de *Poemas adrede* (2017 [1932]). O poema é oferecido a Fernando Villalón (1881-1930), poeta andaluz e entusiasta da tauromaquia, tema de uma das cartas entre Diego e Cernuda, do capítulo anterior. As dedicatórias desses poemas revelam o grande círculo de escritores e entusiastas da arte de vanguarda que estavam ao redor desses autores, ainda que posteriormente muitos deles não fossem contados como escritores da Geração de 27. Esse texto gerardiano é escrito intercalando versos de nove e onze sílabas poéticas. Mas, os versos menores são posicionados com um espaço maior de distanciamento da margem, de modo que há ainda mais silêncio entre uns e outros. O verso mais curto parece funcionar como um contratempo, sensação que se amplia com a rima alternada, versos maiores rimam entre si e os menores também, conforme observemos a seguir:

Venid a oír de rosas y azucenas
la alborotada esbelta risa
Venid a ver las rosas sin cadenas
las azucenas en camisa

Venid las amazonas del instinto
los caballeros sin espuelas
aquí al jardín injerto en laberinto
de girasoles y de bielas

Una música en níquel sustentada
cabellos curvos peina urgente
y hay sólo una mejilla acelerada
y una oropéndola que miente

Agria sazón la del febril minuto
todo picado de favores
[...]

No amigos míos Vuelva la armonía
y el bienestar de los claveles
Mi corazón amigos fue algún día

tierno galope de corceles

[…]

Pasad jinetes leves de la aurora
hacia un oeste de violetas
Lejos de mí la trompa engañadora
y al ralentí vuestras corvetas

Tornan las nubes a extremar sus bordes
más cada día decisivos
Y a su contacto puéblanse de acordes
los dulces nervios electivos

Rozan mis manos dádivas agudas
lunas calientes y dichosas
Sabed que desde hoy andan desnudas
las azucenas y las rosas
(Diego, 2017, p. 397-398).

A duplicidade da rima alternada e dos versos eneassílabos e hendecassílabos estabelece uma dinâmica da dualidade no texto poético geradiano. As flores também são duas: as rosas e as açucenas. A unidade se revela na liberdade de que usufruem ambas, "[...] las rosas sin cadenas/ las azucenas en camisa//" (Diego, 2017, p. 397). A figura feminina, encarnada pelas flores, que se liberam de roupas pesadas ou de quaisquer correntes, acentua-se na estrofe seguinte, nas "[...] amazonas del instinto/" (Diego, 2017, p. 397). As amazonas, essas guerreiras indomáveis, governadoras de um mundo próprio, só podem ser acompanhadas por figuras masculinas destituídas do simbolismo da dominação e da violência, as esporas.

O jardim gerardiano, ao que as amazonas e os cavaleiros são convocados, revela-se amalgamado com o interior labiríntico de alguma grande maquinária. Enquanto o girassol, também sonoridade visual, faz o movimento circular das engrenagens, as bielas fazem o movimento vertical. Essa combinação é a que permite o funcionamento de quase todos as tecnologias que transformam energia mecânica em outros tipos de energia. Se retornarmos à primeira estrofe, daremo-nos conta de que o primeiro convite que se faz é para vir ouvir, logo mais, para ver. Os sentidos estão envolvidos nessas convocações, de modo que na terceira

estrofe aparece a música: “Una música en níquel sustentada/ cabellos curvos peina urgente/” (Diego, 2017, p. 397).

O metal, o níquel, denuncia-nos que estamos diante de fios metálicos capazes de produzir música ou reproduzir sons. É o “[...] jardín injerto en laberinto/” (Diego, 2017, p. 397). A partir desse ponto, propomos que pensemos no interior de um piano, é à sua intrincada estrutura, que faz surgir rosas e açucenas, que alguns excertos se referem. No poema gerardiano, o funcionamento da máquina se constrói por meio de um vocabulário corpóreo e sensual, cabelo, bochechas, nervos, por exemplo. O aparato, para além de um objeto, é um corpo vivo e pulsante. É desse paradigma que nasce o vocabulário equino. No interior de um piano, quando são acionadas as teclas, há estruturas redondas de madeira, os martelos, que curvos, assemelham-se a pescoços de cavalos subindo e descendo.

Os versos mais curtos e mais longos agora também podem ser revestidos de um sentido visual, além do sonoro. Eles simulam as teclas longas e curtas, as negras, do teclado de um piano. As teclas escuras são as que fazem os semitons, os bemóis ou sustenidos, e, no poema, produzem um contratempo visual e rítmico. O som e a visualidade estão unidos desde a primeira estrofe do texto. Tanto a visualidade das imagens criadas pelo poeta, a imaginária, como a visualidade do texto no papel, a material.

As amazonas e os cavaleiros sem esporas são os condutores desses cavalos imaginários, isto é, ambos são a inspiração, ou a força, que livremente deve fazer música, que, com uma afloração do instinto, deve fazer o martelo tocar o fio metálico que produz o som. Essas pequenas batidas, também se assemelham, sonoramente, ao trotar dos equinos. No mundo antigo, também a inspiração para a composição esteve associada ao âmbito dos cavalos. Pégaso, o cavalo alado de Zeus, era um dos seres conclamados para fazer que o poeta, ou o artista, produzisse. O seu nome se aproxima da palavra fonte em grego, *pege*, e ele foi o responsável por abrir a fonte da inspiração, a Hipocrene (Chevalier; Gheerbrant, 2024).

Entretanto, a inspiração, ou os impulsionadores da música, convocados por Diego, distam da conexão com o divino, ligam-se ao selvagem e ao indomado. E, a música que surge não parece se coadunar com a promessa feita nos primeiros versos, “[...] hay sólo una mejilla acelerada/ y una oropéndola que miente//” (Diego, 2017, p. 397), um canto que não é verdadeiro e que afeta superficialmente. Gerardo Diego, nas estrofes seguintes, lançando mão da sinestesia, segue narrando visualmente os intentos de sonoridades. A nostalgia por um tempo ido no qual

o coração do sujeito poético foi “tierno galope de corceles//” (Diego, 2017, p. 397) é o desejo de que o coração da máquina musical também se encha do doce galope dos martelos.

Em uma conexão entre esses martelos do interior do piano e os cavaleiros que trazem a aurora, uma imagem que se conecta ao mito grego do amanhecer, o sujeito poético ordena que eles passem em direção ao céu que muda de cor, ao azul que se faz violáceo, o término do dia, e que diminuam suas peripécias e saltos. Indubitavelmente, há uma mudança entre a antepenúltima e a penúltima estrofes. O elemento equino deve passar a outro âmbito, ao da noite, e aparece a percepção de uma sonoridade enganosa, que deve ser afastada imperiosamente. O tom ordenatório é semelhante ao das duas primeiras estrofes, mas diferente do descritivo-narrativo da estrofe seguinte, a penúltima.

Depois dessa viragem é que as nuvens começam a mostrar contornos cada vez mais concretos. O que é etéreo, os pensamentos ou a inspiração, ganha definição e é capaz de fazer surgir, pelo contato direto, acordes do corpo do piano; como se o humano e a máquina fossem um só, somente assim nasce a música. A sensualidade da abertura do poema retorna ao final: “Rozan mis manos dádivas agudas/ lunas calientes y dichosas/ (Diego, 2017, p. 398), diz-nos o sujeito poético, como se as notas fossem concretudes corpóreas acariciáveis, quase seios quentes ao toque. O imperativo é resgatado para o assentamento final, que coloca em estado de nudez permanente, sem adereços, sem disfarces, as açucenas e as rosas.

A nudez das flores as libera de toda carga simbólica lançada sobre elas pela poesia, pela música, pela arte. “Azucenas en camisa” é um manifesto poético que opõe, de algum modo, a inspiração impulsiva e desordenada à criação maturada lentamente. O mundo equino, os martelos do piano subindo e descendo, quase instintivamente, é substituído por nuvens que pouco a pouco se fazem compreensíveis e que tocam “los dulces nervios *electivos*/” (Diego, 2017, p. 398, grifo nosso). Limpa-se da arte e da poesia todo exagero, por isso o sujeito poético ordena aos flexíveis ginetes: “[...] al ralentí vuestras corvetas// (Diego, 2017, p. 398) e solicita “[...] el bienestar de los claveles/” (Diego, 2017, p. 397).

Nesse poema, vemos aparecer outra vez a associação entre o corpo das máquinas e personagens mitológicos. Mesmo o aparato musical, capaz de fazer florescer rosas e açucenas, é misterioso e labiríntico. Com ele, trava-se uma luta. As máquinas seguem como deuses, exigem uma forma de aproximação específica, às vezes são incompreensíveis e imprevisíveis, às vezes parecem subjugar-nos. Por fim, a ação vencedora só se dá quando se harmonizam homem e deus, homem e máquina. Uma peculiar dinâmica entre criação e criatura. Seja o

homem criação do deus ou o deus criação do homem. Limites esses que também se confundem entre o homem e a máquina.

O último soneto de *Alondra de verdad* (2017 [1941]) é "Teide", o grande vulcão de Tenerife, Ilhas Canárias. O texto é dedicado a Mariano de Cossío (1890-1960), pintor castelhano radicado naquelas terras. A relação com a pintura, de acordo com Diego (2017), dá-se também no quarto verso, que podemos conferir abaixo, em virtude de uma foto do afresco *El sueño de Constantino* de Piero della Francesca, pintor italiano do *quattrocento*. Nessa obra, a porta aberta da tenda do imperador é disposta em um formato triangular, semelhante ao do vulcão. Leiamos, a seguir, o soneto.

> Sublime aparición, no, ¿quién engaña,
> mi corazón, mis ojos, mi estatura?
> En los aires la nieve se inaugura,
> parto del cielo, tienda de campaña.
>
> Bruma baja de mar los pies te baña,
> nubes al sol nivelan tu cintura,
> y emergen en ti, memoria de hermosura,
> mi patria, oh derramada, oh santa España.
>
> Viene la noche. El buque áncoras leva.
> Yo, tumbado en cubierta, el mar me eleva
> y me deprime, y tú, ya sin corona.
>
> Teide de sombra, te alzas, te hundes, hondo,
> respiras, pecho único y redondo
> de esa gigante, espléndida amazona.
> (Diego, 2017, p. 481-482).

Gerardo Diego, nesse soneto, desenvolve as imagens e metáforas a partir da silhueta triangular do vulcão. A imperiosidade monumental de sua estrutura é plasmada com espanto nos versos de abertura do poema. O fascínio se exterioriza, vai do coração aos olhos, e termina no vislumbre da própria pequeneza. A caracterização da paisagem se adensa com a neve que cai para cobrir o topo da montanha, que se transforma em tenda. O exterior coberto de fria neve é o averso do Teide, que como vulcão convoca a imagem de um eu-interior incandescente e borbulhante.

O soneto é desenvolvido tradicionalmente com versos de onze sílabas poéticas, com marcação constante na sexta e na décima sílaba. Como sublinhado anteriormente, não é em todos os sonetos que Gerardo faz a marcação constante na sexta sílaba, há variações. Com a marcação, há uma constância no ritmo, mesmo que haja outros acentos. Em "Teide", o poeta trata de desenvolver a densidade do som na ordenação das rimas dos tercetos: CCD EED, lançando mão dos versos pareados. Os quartetos seguem em ABBA. No recorte da obra dieguiana estudada, não há alteração nos quartetos. As escolhas de sonoridade e ritmo acompanham a enorme massa do vulcão, que combina permanência e ímpeto.

A contemplação da montanha vulcânica começa da parte superior e segue o eixo vertical até chegar ao mar, depois retornando à cintura. Esse olhar que vai e vem compreende o esforço de ver por inteiro o gigantesco corpo da estrutura, que se humaniza e ganha traços femininos, ainda que o Teide, normalmente, seja acompanhado de pronomes e marcação de masculino. A aliteração da consoante *M*, no segundo quarteto, vai se adensando até chegar na interioridade da memória e, do corpo vulcânico, emerge um derramamento de lava incandescente, vermelho e amarelo: "mi patria, oh derramada, oh santa España.//" (Diego, 2017, p. 482).

Nem a abertura da repetida vogal *A* consegue afastar o tom de lamento por essa Espanha que logo sangraria, ainda que os versos tenham sido escritos antes da guerra civil espanhola. Tristemente, eles foram uma profecia para o povo espanhol. Diego, nas notas ao poema, revela: "[...] tengo fe en las manifestaciones del Espíritu por vía metalógica, em la posible prenunciación de la palabra poética y en la comunión de las almas" (Diego, 2017, p. 516).

Voltando ao soneto, na noite que cai, o sujeito poético vê, do mar, desaparecer o topo nevado do Teide e a escuridão que se adensa sobre ele, que agora é ela, pois é parte do corpo "de esa gigante, espléndida amazona." (Diego, 2017, p. 482), a terra espanhola "[...] ya sin corona.//" (Diego, 2017, p. 482). Vê-se o seu único peito fazendo o movimento de inspiração e expiração profundamente, como a suportar dores ou a se preparar para uma grande empreitada. Os versos dos tercetos, cortados por constantes pausas, ficam mais solenes e a melancolia se instala com a chegada da noite e uma Espanha sem rei, que procura o ar.

As amazonas, essas guerreiras pétreas da mitologia grega, são uma das figuras mais recorrentes na poesia de Gerardo Diego, que em 1955 publica um livro titulado *Amazona*. As lutadoras mitológicas tinham um só seio, diz a tradição mitológica e também iconográfica, para que o tensamento do arco fosse mais confortável. O seio direito era o extirpado e o esquerdo conservado para amamentação (Chen, 2007). "A diferencia de la imagen tierna de las diosas

menores y las ninfas, la mitología griega inventa otra imagen de la mujer, belicosa y valiente, que conforma un ejército de hermosísimas doncellas" (Chen, 2007, p. 237).

A imagem final do Teide como seio é um resgate da figura materna, da Mãe-terra que é também a terra-pátria. Essas linhas dieguianas compreendem o desejo de que a Terra-mãe-pátria se encha de força guerreira, que empunhe o seu arco contra os perigos circundantes, que cavalgando proteja o seu território, enquanto continua sendo um alentador seio materno para os que lhe pertencem.

Na mitologia greco-latina, as divindades que simbolizam o acolhimento nutridor da Mãe-terra não apresentam, normalmente, características belicosas; as deusas guerreiras ou caçadoras, por sua vez, negam a maternidade, Atena ou Ártemis, por exemplo. Mas, as amazonas são capazes de congregar esses dois âmbitos, como o faz o vulcão, manifestação estrondosa e bélica na aparente placidez de montanha.

A seguir, figura de uma amazona, pintada por Eufrônio, em um kylix ático de 510 ~ 550 AEC. Atualmente, exposta no museu *Staatliche Antikensammlungen Museum* de Munique, Alemanha.

Figura 13 - Amazona em cerâmica grega

Fonte: Wikimedia (*site*).[22]

[22] Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Amazone_Staatliche_Antikensammlungen_8953.jpg. Acesso em: 13 nov. 2025.

VÊNUS OU AFRODITE

No último texto poético de *Iniciales* (2017 [1943]), "Paseo nocturno", Gerardo Diego menciona o célebre motivo do nascimento de Vênus. Nas primeiras estrofes, é observável o *status* da natureza como existência separada do homem. A formosura da natureza é capaz de despertar uma série de impressões no sujeito poético; mas, ele não está integrado a uma natureza vivificada, como podemos ver na obra cernudiana em "Viento de septiembre entre los chopos" (Cernuda, 1974, p. 178-179), por exemplo. A aproximação da natureza com o homem, ou as metáforas humanizadoras, são antecedidas por um *como* comparativo. Observemos a seguir:

Está la noche propicia
a líricas evasiones.
Y nos baja una caricia
desde las constelaciones.

Como una lágrima, el cielo
Tiembla suspenso y preciso,
Desnudo de todo velo,
diáfano e indiviso.

Noche libre e inaudita.
Ansia de desvanecerse.
Y una expansión infinita.
Amar. Morir. Y perderse.

Oh, mi señora la luna.
No sé si boga o se mece.
Si esto último, es una cuna,
y si avanza, me parece
una góndola encantada
de una Venecia celeste
que boga y vaga azorada
de este a oeste.
Las estrellas, ¡qué desnudas!
Cómo tiemblan de emoción.
Y cómo sus voces mudas
me llegan al corazón.

Estrellas innumerables,
estrellas, blancas estrellas
virginales, inefables.
Alma, ¡quién fuera una de ellas!

Oh, si alguien me escuchase.
Siento tanta sed de hablar.
(La luna entra en una fase
lunar.)

Ay, ¿a quién le contaría
este gozo y este llanto?
Mi corazón se extasía.
Ama tanto, tanto, tanto.

De pronto viene a mi frente
una ultracósmica brisa.
Dulcemente, dulcemente,
me riza en blanda sonrisa.
¿Estoy al borde de un lago?
¿Estoy dentro de un suspiro?
¿Qué es este deseo vago?
¿Por qué tiemblo, por qué giro?

Me llega un olor salino,
No sé de dónde.
Siento un roce cristalino.
¿Las estrellas son de…?

Blancas y verdes espumas.
Venus va a nacer. ¿Y aquella
que arriba brilla entre brumas?
No es Venus, es una estrella.
Oigo un oleaje sonoro
y me excito: el mar, el mar…
Y no es el mar, es que lloro,

lloro sin saber llorar.

(Diego, 2017, p. 95-97)

O poema é composto maioritariamente de versos de oito sílabas, com poucas exceções para versos menores, como na penúltima estrofe ou nos pés das estrofes quatro e seis. Apesar dos versos pequenos, Diego controla a velocidade do ritmo com a variabilidade de tonalidades, usando frases interrogativas ou exclamativas intercaladas no corpo do texto ou pausas no meio verso, por exemplo: "Amar. Morir. Y perderse." (Diego, 2017, p. 96). Afinal, trata-se de uma descrição lírica da noite, segundo a primeira estrofe; logo, o leitor precisa demorar-se minimamente por essa paisagem, para sentir o que sente o sujeito poético, para ser preenchido por alguma soturnidade.

"Paseo nocturno" é um poema notadamente musical, as rimas são interpoladas em todas as estrofes, e cada uma delas, lança uma nova sequência de rimas. Além disso, o poeta também trabalha com frequência as rimas internas, por exemplo: "que boga y vaga azorada/ de este a oeste.//" (Diego, 2017, p. 96); "Estrellas innumerables,/ estrellas, blancas estrellas/ virginales, inefables./" (Diego, 2017, p. 96) ou "Dulcemente, dulcemente,/ me riza en blanda sonrisa./" (Diego, 2017, p. 97). A inventividade que caracterizaria a poesia *ultraísta* e *creacionista* de Gerardo Diego apresenta seus lampejos logo em sua obra primeira. Tenhamos em conta, ainda, o artifício dieguiano para fazer rimar os versos pares da penúltima estrofe: "Me llega un olor salino,/ no sé de *dónde./* Siento un roce cristalino./ ¿Las estrellas *son de…?*//" (Diego, 2017, p. 97, grifos nossos).

O jogo com as palavras, tanto gráfica, quanto sonoramente, ficará, na história da crítica e da historiografia literária espanhola, como característica do poetizar de Gerardo Diego. Ainda teremos ocasião de ver muitos exemplos nas páginas a seguir. O jogo com a palavra, por outro lado, é pouco evidente em Luis Cernuda. Cernuda é um poeta grave. Com isso não queremos dizer que não haja interesse no aspecto fonético de suas poesias. Se tivéssemos que comparar, no trabalho com as palavras, em Cernuda, prevalece a semântica e a sintaxe; em Diego, como grande devoto da música que foi durante toda vida, é imperativo o elemento sonoro.

Retornando ao poema que agora nos ocupa, um sujeito poético sozinho, em noite de lua crescente, repleta de estrelas, canta cada uma dessas presenças noturnas. A lua, na quarta estrofe; as estrelas, na quinta; a brisa noturna, na oitava. Nas sexta e sétima estrofes, expõe a sua solidão, que profundamente acarreta uma falta de comunicabilidade, de partilha com o

outro, tanto de palavras como de amor. Diz-nos o poeta: “Ay, ¿a quién le contaría/ este gozo y este llanto?/ Mi corazón se extasía./ Ama tanto, tanto, tanto.//” (Diego, 2017, p. 97).

Espelhando o céu com o mar, em imensidão, presença de estrelas, cor, nuvens e brumas que são como ondas, adivinha-se um cheiro de sal. O mar espumado, para o sujeito poético de coração extasiado é a instauração do nascimento de Vênus, a Afrodite grega. Cujo nome, etimologicamente, significa mesmo espuma, em referência ao seu nascimento da mistura entre a espuma formada pelo órgão genital amputado de seu pai Urano e a água do mar (Brandão, 2014), como explicitamos no capítulo anterior. O mito inicial de Afrodite é repleto de mares e ilhas, de acordo com Hesíodo (*Teog.,* v. 188-200), primeiro ela navega até a ilha de Citera e depois se apresenta na ilha de Chipre, onde havia nascido, motivo pelo qual também é chamada de Citereia e Ciprogênea.

O nascimento de Vênus é recorrente na poesia espanhola do séc. XX, tanto antes da Geração de 27 como depois, segundo Andrés Ortega Garrido, que estuda esse motivo em sua tese *La materia clásica en las vanguardias españolas*, defendida em 2010. Não obstante, a faceta que ela adquire em “Paseo nocturno” é a de um engano. Vênus é, na verdade, apenas uma estrela, as ondas marinhas, são mesmo as nebulosidades do céu, a impressão úmida e o sabor salgado são apenas as lágrimas que surpreendem o sujeito poético em sua contemplação afetiva, mas solitária, da noite. A esperança no nascimento do amor, no surgimento de Vênus, capaz de gerar resposta à pergunta dos versos trinta e dois e trinta e três: “Ay, ¿a quién le contaría/ este gozo y este llanto?/” (Diego, 2017, p. 97) e ao lamento da sexta estrofe: “Oh, si alguien me escuchase./” (Diego, 2017, p. 96), perde-se.

A última estrofe do poema, como um despertar, desfaz todo encantamento das estrofes anteriores. Toda bela aparência, seja da lua como um berço ou uma gôndola veneziana; ou da brisa como o interior de um suspiro, termina na imagem material de um homem sozinho chorando diante das estrelas, reconhecendo que Vênus é o que é, na modernidade científica: um corpo brilhante no céu. A lírica evasão da primeira estrofe termina também com a última estrofe, assim como a expansão do verso décimo primeiro.

Para Ortega Garrido (2010a), a deusa do amor é a divindade mais próxima aos poetas do Grupo de 27 e “De entre los distintos elementos del mito, el que atañe a su nacimiento supone toda una experiencia creadora en las primeras décadas del siglo XX, [...]” (Ortega Garrido, 2010a, p. 273). A importância do nascimento de Vênus, possui segundo o autor, uma origem

iconográfica, com ênfase, no caso dos poetas espanhóis de início de século, para o famoso quadro de Botticelli.

O tratamento do mito nas vanguardas, como nomeia Ortega Garrido (2010a) as primeiras décadas do século XX, é variado; entretanto, o estudioso elenca algumas tendências, por exemplo,

> [...] la aparición del ser amado, casi siempre una mujer, aunque contamos con un ejemplo aplicado a un varón. Sin que sea necesariamente un ser humano, se asimila también el nacimiento de la diosa con el surgir del amor en general y más concretamente del amor verdadero y puro, en este caso a través de un niño o una niña (así sucede en Lorca y en Aleixandre). El nacimiento de la esperanza en el amor, así como el nacimiento de la aurora y con ella de nuevas esperanzas, [...] (Ortega Garrido, 2010a, p. 275).

No poema de Diego, embora vejamos que o simbolismo do nascimento de Vênus se assemelhe às tendências gerais dos escritores, conforme a citação acima, há um final que também não deixa de ser típico do homem em crise da Modernidade, que vive entre a necessidade de reencantamento do mundo e a circulação de uma visão materialista, às vezes cientificista, de todas as coisas existentes, crise que também vivemos na Contemporaneidade.

A ausência desse motivo na obra estudada de Luis Cernuda não causa estranheza, uma vez que as figuras femininas são bastante escassas nos versos do andaluz. O ser que surge das águas ou nelas aparece, em sua poesia, é quase sempre Narciso. Apesar disso, a ideia de que o amor vem do mar habita a sua poesia, por exemplo, nos poemas "Los marineros son las alas del amor" (Cernuda, 1974, p. 128), estudado no capítulo anterior.

O poema "Entonces", de *Limbo* (2017 [1951]), revela uma sútil alusão ao nascimento de Afrodite, no seu verso de abertura. Confiramo-lo:

La vida nacerá de entre las ondas
como la llama brota de tu boca

Y las cruces que cuelgan del firmamento
girarán como locas

Pon tu frente en la hélice
de mi apasionamento

Nuestros dúos sostenidos
volarán escoltándonos

por el iturzaeta pentagrama telefónico

Nuestro parabrisas [10]
se estrellará de faros y de millas

Y al quemar el primer beso
los cohetes de guerra
izarán sus banderas

(Diego, 2017, p. 679).

As imagens suscitadas por Diego vão do nascimento de Vênus a objetos caracterizadores da modernidade: hélices, telefones, para-brisas, faróis. O nascimento da deusa do amor, entre as ondas, é paralelo ao brotar da vida. O amor é a pulsão de vida, que Freud nomeia de Eros, em oposição à pulsão de morte (Freud, 2010), como vimos no capítulo anterior. Afrodite, ou Vênus, representa a força irrefreável da fecundidade manifesta em desejo amoroso (Chevalier; Gheerbrant, 2024).

A vida nasce do movimento, da agitação das ondas, que é equiparada à chama que sai da boca amada. No símil construído por Diego, a onda é como a boca, igualam-se na movimentação circular, na umidade e na possibilidade de fazer brotar em um caso a chama e, em outro, a vida. Ambas compartilham o calor, a exuberância e a fugacidade. No futuro prognosticado, a vida será como paixão calorosa, tão ardente como fogo que irrompe das águas, e capaz de fazer as estrelas do céu saírem de sua aparente imobilidade.

A fervorosa paixão também se revela na aproximação com as máquinas, em "Pon tu frente en la hélice/ de mi apasionamento//" (Diego, 2017, p. 679). O ritmo se altera com versos menores e o verbo no imperativo; produz-se um corte em relação às duas primeiras estrofes. A hélice do apaixonamento é o correlato moderno, futurista, das asas do amor que aparecem repetidamente na obra cernudiana. A hélice produz a mesma elevação que as asas de Eros. O sujeito poético gerardiano solicita uma entrega da mente, da racionalidade, à ascensão, ao voo amoroso.

A arte do canto e da música também se fundem aos artefatos modernos. No louvor à inovação tecnológica, a chamada telefônica entre os amantes se converte em: "Nue*s*tr*os* dú*os* *sos*tenid*os*/ v*o*larán esc*o*ltánd*o*n*os*/ por el iturzaeta pentagrama telef*ó*nic*o*//" (Diego, 2017, p. 679, grifos nossos). Notemos, a aliteração dos sons de *O* e *S* que fazem esse cantar. O vocábulo *iturzaeta*, convertido em adjetivo, caracteriza a escrita precisa e cuidada dos ruídos telefônicos

como música em uma partitura. Segundo a Real Academia de la Historia, José Francisco de Iturzaeta (1788-1853) foi um dos mais célebres calígrafos espanhóis, deixando sua letra simples e elegante, a "*bastardilla*", em vigência por mais de duzentos anos (Real Academia de la Historia, 2025).

O corpo humano, costumeiramente, metamorfoseado em elementos da natureza se acopla, agora, ao carro, à primazia da máquina. Os olhos brilhantes dos enamorados diante da possibilidade do primeiro beijo são, na penúltima estrofe, como para-brisas que refletem não a luz das estrelas, mas os faróis e luzes de outros carros. A rima vocálica fomenta esse encontro entre "parabrisas" e "millas". A última estrofe, além da tecnologia cotidiana, retoma a indústria da guerra na forma fálica dos foguetes. A chama que brota da boca, na primeira estrofe, queima com a corporeidade do beijo, na última estrofe. O amor, na ascensão dos foguetes, é o início da batalha, da guerra entre dois corpos que se abrasam.

Os versos em "Entonces" variam entre seis e catorze sílabas poéticas. Diego trabalha nos poemas de inspiração *creacionista* ou *ultraísta*, com frequência, a rima vocálica. Nesse texto, ele conecta não apenas versos, mas também estrofes por meio dessas rimas. "Ondas", "boca" e "locas" ligam sonoramente a primeira e a segunda estrofe. Assim como "firmamento" e "apasionamento" conectam a segunda e a terceira. As três últimas estrofes, por sua vez, irmanam-se por meio de um paralelismo tipográfico, com semelhanças no afastamento da margem, que traz implicações para o ritmo dessas estrofes. As múltiplas imagens desenvolvidas, que, às vezes, parecem não ter conexões umas com as outras, vão se conectando por meio dessas estratégias sonoras e visuais, e assim criam um corpo, mesmo na aparente soltura de cada uma.

Em *Manual de espumas* (2017 [1924]), repleto de linguagem simbólica, os poemas podem ser enlaçados a concepções mitológicas do mundo, a arquétipos míticos ou podem ainda ter referências aos deuses, de modo geral. Entretanto, apenas em um poema há um liame com um mito pontual. Em clara relação com a estética cubista, como teremos ocasião de comprovar, o texto se intitula "Cuadro" e é dedicado a Maurice Raynal (1984-1954), entusiasta e teórico do cubismo, próximo a Picasso, Braque e Juan Gris. Abaixo, o transcrevemos.

El mantel
es mi estandarte
y el licor del poniente
da su reflejo al arte
jirón del cielo

Yo prefiero el mar cerrado
y al sol le pongo sordina
Mi poesía y las manzanas
hacen la atmósfera más fina

En medio la guitarra

Amémosla

Ella recoge el aire circundante
Es el desnudo nuevo
venus del siglo o madona sin infante

Bajo sus cuerdas los ríos pasan
y los pájaros beben el agua sin mancharla

Después de ver el cuadro
la luna es más precisa
y la vida más bella

El espejo doméstico ensaya una sonrisa
y en un transporte de pasión
canta el agua enjaulada en la botella
(Diego, 2017, p. 222-223)

O poema se constrói como uma écfrase, descrição visual de uma obra de arte. O primeiro verso separa, por um amplo espaçamento, o sujeito da sua caracterização, estabelecendo dois planos imagéticos, ao modo cubista. A cena que o poema recria é uma mesa repleta de objetos com um violão ao centro. O madrilenho Juan Gris (1987-1927) é célebre por suas múltiplas telas de violão no centro de uma mesa, ainda que Pablo Picasso também os tenha pintado. É presumível que um devoto da música, como Diego, ficasse atraído por essa insistente presença de violões na pintura cubista.

A primeira estrofe se dedica ao universo das cores, poetizando os tons de azul e os ocres, amarelos e alaranjados do pôr-do-sol. Tanto o aspecto líquido do licor quanto a semelhança

fonética com o vocábulo *color* nos aproximam dessa compreensão. Diego proclama a cotidiana toalha de mesa, um pedaço do céu pela cor azul, e pelo mesmo motivo, símbolo da transcendência, do absoluto, do infinito incompreensível, como seu estandarte.

As mesmas cores com a preferência de tom do sujeito poético aparecem na abertura da segunda estrofe, em: "Y*o* pre*fi*e*ro e*l mar c*e*rrad*o*/ y al s*o*l l*e* p*o*ng*o* s*o*rdina/" (Diego, 2017, p. 222, grifos nossos). Tons fechados de azul e tons quentes suavizados, com menos saturação. A repetição das vogais *E* e *O*, profundas, colaboram na construção dos tons foscos. A seguir, a cena recebe um refinamento por meio das maçãs pintadas e da própria poesia que lhe é dedicada, desaparecem os sons médios e se enfatiza a presença aberta da vogal *A* e o brilho da vogal alta *I*, sempre em posição tônica.

No centro do poema, como no centro de maior atenção do quadro, está o violão. Unindo imagem e escrita, na sua abertura de ressonância, está o pequeno e musical verso "Amémosla//" (Diego, 2017, p. 222), que evita os sons oclusivos e vibrantes, deslizando envolventemente pelas consoantes nasais seguidas de *S* e *L*. Na modernidade, segundo o poema, esse instrumento é o que toma, na pintura, o lugar da desnuda Vênus ou das madonas. Ambas são popularizadas a partir do Renascimento italiano, sendo reproduzidas à exaustão em pinturas neoclássicas. No entanto, as madonas segurando o menino Jesus, por sua vez, são mais antigas que as renascentistas, em virtude da arte sacra bizantina, por exemplo.

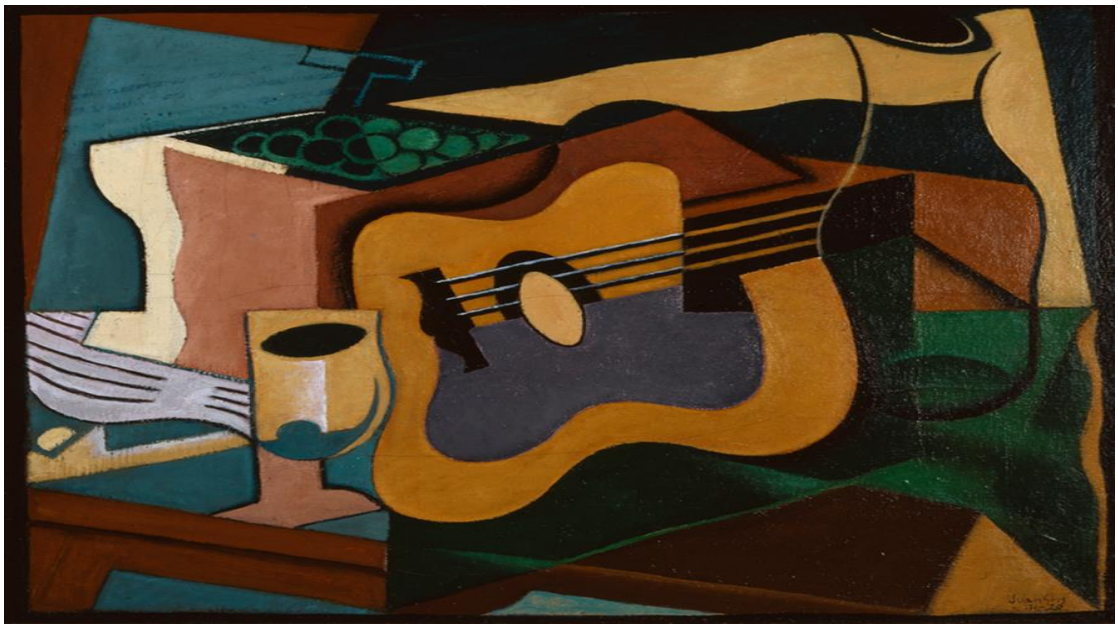
Diego, entretanto, conclama para o corpo nu do instrumento uma madona sem criança, uma Virgem Maria como mulher admirável em si, não somente como mãe de Jesus. Ressaltamos que embora a palavra *violão* seja masculina na língua portuguesa, o vocábulo espanhol que o traduz, *guitarra*, além de uma palavra feminina, associa-se à mulher e à sensualidade por sua própria forma e pelo modo, junto ao corpo, de tocá-la. Assim, para permanência do aspecto feminino, a partir daqui, usaremos a palavra espanhola em vez de sua tradução ao português.

A *guitarra* para emitir som "[...] recoge el aire circundante" (Diego, 2017, 222). Os versos seguintes, doze e treze, são repletos de jogos sonoros: repetição da sílaba *-nu-*, da vogal *E* e dos sons nasais, semelhança entre os vocábulos "vênus" e "nuevo", rima interna, além das palavras que coincidem, sonoramente, em início e final: "sigl*o o*" e "s*in in*fante". A sonoridade também se metaforiza nas imagens suscitadas pelo poeta, na água que passa debaixo das cordas do instrumento, como rios sob as pontes, e nos pássaros que bebem limpidamente de seu poço-boca. O ar é naturalmente condutor do som, os pássaros e a água são veículos de manifestação

da música. A última, aparece no último verso, agitando-se, vibrando até chegar ao canto, dentro de uma garrafa.

A felicidade do espelho, no verso dezenove, é um claro aceno ao cubismo e suas imagens espelhadas. O sujeito poético, por seu lado, sublinha que "Después de ver el cuadro/ la luna es más precisa/ y la vida más bella//" (Diego, 2017, p. 223). A arte se manifesta como revelação da beleza geométrica dos objetos e como pressuposto para a beleza da vida. Sobre a geometria, os metros irregulares, com ritmo que alterna entre versos curtos e longos, também emulam os diferentes ângulos de um quadro cubista. As rimas também apresentam sua intermitência, às vezes, totais, às vezes, parciais ou versos brancos. Abaixo, dois quadros de Juan Gris que se encontram com as sugestões do poema gerardiano. O primeiro, atualmente, está exposto no Saint Louis Art Museum, Missouri. O segundo, no Museu Reina Sofía, em Madri.

Figura 14 - Still life with guitar (Juan Gris, 1920).



Fonte: Saint Louis Art Museum (*site*).[23]

Figura 15 - La ventana abierta (Juan Gris, 1921).

[23] Disponível em: https://www.slam.org/collection/objects/34180/. Acesso em: 27 ago. 2025.

Fonte: Museo Reina Sofia (*site*).[24]

De *Poemas adrede* (2017 [1932]), selecionamos a seguir, excertos de "Idilio" dedicado a Óscar Esplá (1886-1976), músico e compositor valenciano, reconhecido internacionalmente, que compôs música para as *Soledades* gongorinas na afamada celebração do tricentenário do poeta cordobês. O texto poético enlaça Vênus, ou Afrodite, e música, leiamo-lo: .

Entre la esfera verde
que deja de su rastro una ágil cinta
y el arroyo que pierde
su calidad de tinta
al atar las rodillas de Jacinta

pasa en virtud de flauta
la hora que gira en torno al cenicero
y en el papel de pauta
que entre todos prefiero
de pequeño que es canta el jilguero

[24] Disponível em: https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/fenetre-ouverte-ventana-abierta. Acesso em: 27 ago. 2025.

Canta la luz alterna
que se obtiene en los pechos de la infanta
y aunque nunca discierna
al céfiro y la planta
canta el honor y las semillas canta

Pero yo digo Oremos
por todos los inéditos regazos
por los brazos sin remos
por los remos sin brazos
por los troncos vírgenes de hachazos

Sigamos ángel mudo
sigamos adelante sin jornada
sobre un caballo agudo
de precaución morada
buscando alas a Dios y agua horadada

Que es preferible suerte
coser con hilo triste el panorama
y el pecho ya no vierte
su arena ni derrama
por la ladera azul del telegrama

Ven a ver cómo asciende
el globo que se mueve por sonrisa
y la rueda que extiende
su proyección precisa
y el martirio de Venus por la brisa

Venus esponja intacta
que se exprime y se hincha en su carroza
y a la madre que lacta
la rodea de loza
y de un soplo la colma y la alboroza

[…]

Paraíso sin mancos
que siembren a voleo en las afueras
Vacación de los bancos
que negocian fronteras
última aduana de las primaveras

Allí podremos hija
desatar la cerviz del desconsuelo
Verás de tu sortija
dilatada de anhelo
henchirse un monje hasta emprender el vuelo
(Diego, 2017, p. 391-393).

A primeira olhada pelas linhas de "Idilio" nos revela um retorno à ausência de pontuação, recorrente no *Ultraísmo*, combinada com uma organização homoestrófica de rima fixa em ABABB. O texto poético é uma lira com versos de sete e onze sílabas em lugares fixos. Diego associa uma estrutura tradicional, em termos de métrica e rima, aos pressupostos do *Ultraísmo* e do *Creacionismo*, que se revela também na formação das intrincadas metáforas e imagens disruptivas dos versos. Apesar disso, a aflorada musicalidade do texto envolve o leitor, que demora a se dar conta de sua densidade. As estrofes começam com uma rima alternada, que dá fluidez e movimento, e terminam com o peso sonoro da rima duplicada, além das diversas aliterações e assonâncias internas dos versos, que apreciamos nas seguintes linhas.

Como idílio, identificamos, nas primeiras linhas do poema, uma paisagem pela qual se esvai o tempo. Estão presentes o verdor e o riacho perpassados por elementos que indicam movimento e impermanência. Da esfera, que como tal, inevitavelmente rodará, fica apenas, como resquício de seu rastro, uma rápida fita. "El arroyo que pierde/ su calidad de tinta/" (Diego, 2017, p. 391), perde sua capacidade de deixar marcas permanentes, ainda que lhe sobrem forças para atar. E, ata. Prende pelo joelho, símbolo de poder, força e autoridade (Chevalier; Gheerbrant, 2024), Jacinta, nome pastoril e floral, talvez uma ninfa ou divindade campestre, que é a única personagem privada de mover-se.

A partir da segunda estrofe, entretanto, a flauta, a circular passagem do tempo, o papel pautado e o pássaro cantor começam a nos dar indícios de que essa intrincada paisagem idílica

é o desenho de uma partitura, a representação gráfica de uma música, com flauta, que Diego traduz em imagem dotadas de vida. A música, como som, é movimento, vibração no ar, no escorregadio tempo, que o poeta fixa em seu poema. A esfera verde seguida de uma fita, é uma descrição *creacionista* de uma colcheia, enquanto o riacho que ata os joelhos, acha sua imagem em uma clave de fá, na qual há dois círculos lado a lado e uma linha sinuosa. Entre eles, há uma fermata, uma suspensão do tempo, uma linha em semicírculo ao redor de uma esfera escura, "la hora que gira en torno al cenicero/" (Diego, 2017, p. 391). Abaixo, dispomos as figuras para melhor compreensão e associação com as metáforas dieguianas.

Figura 16 - Colcheia.

Fonte: openclipart. Domínio público.[25]

Figura 17- Fermata.

Fonte: openclipart. Domínio público.[26]

Figura 18 - Clave de Fá.

Fonte: openclipart. Domínio público.[27]

[25] Disponível em: https://publicdomainvectors.org/pt/vetorial-gratis/Vetor-de-colcheia/3233.html. Acesso em: 25 de set. 2025.

[26] Disponível em: https://publicdomainvectors.org/pt/vetorial-gratis/S%C3%ADmbolo-de-Fermata/88377.html. Acesso em: 25 set. 2025.

[27] Disponível em: https://publicdomainvectors.org/pt/vetorial-gratis/Ilustra%C3%A7%C3%A3o-em-vetor-clave-de-f%C3%A1/10634.html. Acesso em: 25 set. 2025.

O poeta se concentra, a partir da terceira estrofe, no canto, que se assemelha à flauta, do pequeno e colorido pintassilgo, que louva a dualidade, a brisa e a planta, o claro e o escuro, o abstrato e o concreto, o agudo e o grave. Até que o próprio sujeito poético introduz a sua oração, a modo de clamor estético. Desaparece a profusão de vogais *A*, abertura e claridade, e imperam os sons profundos de *O*, interioridade emocional. Ele pede pelos colos nunca antes vistos, não pelos seios da infanta; por cada coisa em si, não por sua utilidade, "por los brazos sin remos/ por los remos sin brazos/" (Diego, 2017, p. 391), por meio do paralelismo cruzado, braços e remos se equivalem, e, por fim, pela natureza em brutal pureza. Essa estrofe, a quarta, é uma conclamação *creacionista* em meio ao idílio musical.

O vanguardismo está não apenas nas imagens enigmáticas, mas na atitude sentimental. O desalento e o pessimismo ocupam os versos de vinte e um a trinta. O anjo está mudo, não pode dar orientações, nem comunicar a palavra divina. O adiante é um vazio, ainda que por ele se siga e siga. A repetição do verbo *seguir* é um caminhar incessante, mas sem rumo. Em uma imagem com ares mitológicos, ambos, sujeito poético e anjo, estão sobre um cavalo procurando a divindade de Deus e uma água perfurada, tempo interrompido, eis a dificuldade da busca. A justificativa do desencanto é "que es preferible suerte/ coser con hilo triste el panorama/" (Diego, 2017, p. 392).

É preciso pontuar também o uso sinestésico das cores nesses versos gerardianos. Nas estrofes que reproduzimos, aparecem as cores verde, roxo e azul. A nota musical é verde, a cautela do potente e perpicaz cavalo é roxa e a ladeira por onde descem os fios do telegrama é azul. O verdor da nota é a sua juventude, leveza e frescor. O roxo, em língua espanhola, tem uma conotação de dificuldade ou provação. *Pasarlas moradas*, por exemplo, é passar por problemas ou dores. O roxo é a cor das marcas corporais de sofrimento, tanto em português como em espanhol. A precaução roxa é uma precaução que se formou com dificuldades ou em meio a entraves, marcada pelo confronto.

O azul, por sua vez, é uma cor rica em simbolismos, desde a elevação espiritual até a tristeza. Nos versos de Diego: "Y el pecho ya no vierte/ su arena ni derrama/ por la ladera azul del telegrama//" (Diego, 2017, p. 392). O peito árido está fechado, perdeu a força, nem a ladeira faz escoar o seu conteúdo. Essa pode ser uma imagem da circulação sanguínea – a fiação necessária aos telegramas é como as veias azuis – que se revela acometida pela aridez e estancamento emocionais. A máquina e o ser humano aparecem irmanados e em vez de líquido cálido, o coração, órgão central da circulação, está repleto de areia fria e seca.

Os aparatos tecnológicos, o encanto da modernidade, em contraste com a desesperança que também a acompanha, seguem após o telegrama. Altera-se o ritmo, a sétima estrofe é iniciada com um verbo no imperativo, aparece o movimento de ascensão, o sorriso e Vênus, ainda que em martírio. A primeira menção é à fotografia, ao flash – antes uma lâmpada – utilizado no momento de captação da foto, "el globo que se mueve por sonrisa/" (Diego, 2017, p. 392). Gerardo Diego ficaria surpreendido se soubesse que, na atualidade, efetivamente há câmeras fotográficas que disparam com um sorriso. A segunda máquina, pelos vocábulos "rueda" e "proyección", com facilidade, revela-se o cinematógrafo. E, a última, e de maior interesse para esta investigação, o sinuoso e chamativo gramofone.

O curvilíneo corpo da deusa grega é agora um aparelho de reprodução do som. Diego insere a brisa como provocadora do martírio de Vênus, a grega Afrodite. No mito grego, a divindade é empurrada pelo vento para chegar até a praia de Citera e depois à de Chipre (Brandão, 2014). Iconograficamente, essa não é uma imagem incomum, estão, quase sempre, Zéfiro, o vento suave, ou outras personificações do vento, ao lado da deusa. Nos versos dieguianos, o vento ou a brisa também estão conectados à música e sua propagação. Vênus se torna uma figura de absorção e liberação, "que se exprime y se hincha en su carroza/" (Diego, 2017, p. 392). Essa é a imagem da corneta do gramofone, começando como um estreito tubo e se abrindo amplamente, na sequência, sobre sua base de madeira.

O martírio é todo apetrecho da máquina para converter energia mecânica em energia sonora, a agulha sobre o disco e a amplificação do som no tubo, que é a própria deusa. O encanto da máquina é semelhante à ação misteriosa e incompreensível de um deus no mundo. A reprodução amplificada do som gravado em pequenas ranhuras é tão fabulosa quanto a movimentação amorosa provocada por Afrodite. A equiparação entre a deusa e o aparelho autômato não é apenas inovação vanguardista ou dessacralização da divindade. O espanto do homem moderno diante do poder e sedução da máquina é semelhante ao do homem primitivo diante das pujantes manifestações da natureza ou da intrincada organização social necessária à vida humana, que são, nos relatos míticos, ações dos deuses.

É deste modo que a imagem seguinte do texto poético é das mais primevas: uma mãe lactante. Afrodite, ou Vênus, ainda mantém suas antigas prerrogativas. Ela também é uma deusa mãe da fecundidade (Brandão, 2014), embora o seu aspecto sensual e de subjugadora pelo apaixonamento irrefreável seja, nos nossos tempos, o mais dominante. Mas ela o faz porque precisa da fecundação, Vênus é abundância e produção. Quando é lançada na praia, após o seu

nascimento, por onde caminha brotam ervas (Hesíodo, *Teog*. v. 190-201). Por isso, "[...] a la madre que lacta/ la rodea de loza/ y de un soplo la colma y la alboroza//" (Diego, 2017, p. 392). O sopro de Vênus é crescimento vital que é também música. Não há uma substituição da deusa pela máquina, há uma fusão entre sua potência antiga e moderna. Ela é uma coisa e outra. O leite da mãe alimenta e alegra, como a música.

Nas estrofes finais, o sujeito poético conclama um paraíso onde sejam nulificados os que impedem a chegada da primavera e os que vendem o direito à existência sobre a terra. Nesse território utópico, não há mutilados nem de corpo e nem de alma e a potência de Afrodite, ou Vênus, é liberada quando semeiam "[...] a voleo en las afueras/" (Diego, 2017, p. 393). Sublinhamos que, como no momento de escrita desta tese, entre os anos 20 e 30, a questão das fronteiras palestinas era um tema inflamado internacionalmente – Diego menciona esse território em uma das estrofes que não transcrevemos acima. O período de escrita do texto dieguiano é o do protetorado britânico no território disputado, um momento de crescentes tensões e conflitos entre árabes e sionistas (Gutiérrez Paz, 2024).

Diego insere no poema uma interlocutora afetiva, a quem o sujeito poético denomina "hija". A promessa que lhe faz é que, no paraíso da estrofe anterior, poderão se libertar do jugo que lhes pesa nos ombros. A imagem final é também de liberação, um monge, símbolo do ascetismo, da austeridade e da solidão amorosa, desprende-se de uma estrutura circular e sobe em direção aos céus. Ascender, deixar o terreno, é o desejo insistente da figura religiosa do monge, que finalmente se realiza. A dilatação do desejo - a "[...] sortija/ dilatada de anhelo/" (Diego, 2017, p. 393) – é necessária para sua posterior realização, que é possível apenas no *locus* imaginado. Ao contrário do cair pelo próprio peso, o desejo se enche como um balão e ascende por sua própria leveza.

A descrição desesperançosa do espaço-tempo em que se vive, por ser impeditivo do crescimento e realização do desejo, como versamos em inúmeras ocasiões, é o tema, por excelência, da obra cernudiana, que também convoca paraísos, lugares e tempos outros para a viabilidade da liberação. A imagem que é convocada por Diego, entretanto, difere amplamente dos paraísos de Luis Cernuda. A ascensão do monge é quase uma visão mística com crescente esvaziamento da corporeidade, ainda que o aprisionamento e desesperança sejam provocados por motivos muito concretos. Cernuda, por sua vez, é corpóreo e telúrico em seus paraísos, ainda que neles haja figuras mitológicas ou sagradas, são costumeiramente seres ctônicos e dionisíacos, da carnalidade exultante e do frenesi.

As incursões claramente políticas também são raras, dentro do recorte adotado para esta investigação, na obra dos dois autores. A referência aos problemas de fronteiras e o interesse monetário em questões vitais como essa é um aspecto que devemos pontuar, nesse poema, por sua excepcionalidade. O aumento da imigração judaica, no final dos anos 20, leva a um acréscimo no número de tensões na região da Palestina (Gomes, 2001). Esses fatos históricos concretos aliados à configuração econômica do planeta, além dos hábitos e crenças sociais e religiosas, no caso da obra cernudiana, são considerados impeditivos para a chegada das flores e para a elevação liberadora dos desejos. O desencanto moderno não é somente angústia vital imprecisa e sem objeto.

Reaparece a figura de Vênus, no décimo nono soneto de *Alondra de verdad* (2017 [1941]), titulado "Cuarto de baño" e oferecido a Eusebio Oliver (1995-1968), médico madrilenho. A seguir, leiamos:

> Qué claridad de playa al mediodía,
> qué olor de mar, qué tumbos, cerca, lejos,
> si, entre espumas y platas y azulejos,
> Venus renace a la mitología.
>
> Concha de porcelana, el baño fía
> su parto al largo amor de los espejos,
> que deslumbrados, ciegos de reflejos,
> se empañan de un rubor de niebla fría.
>
> He aquí, olorosa, la diosa desnuda.
> Nimbo de suavidad su piel exuda
> y en el aire se absuelve y se demora.
>
> Venus, esquiva en su rebozo, huye.
> Su alma por los espejos se diluye,
> y solo -olvido- un grifo llora y llora.
> (Diego, 2017, p. 462)

O soneto gerardiano começa com uma exaltação, frases exclamativas seguidas de um polissíndeto, que vai se esmaecendo ritmicamente até chegar à completa desolação também construída pelo acúmulo da conjunção *y.* Quanto à métrica e à rima, Diego segue a estruturação tradicional, dispondo nos quartetos a rima interpolada em ABBA e, nos tercetos, a sequência

CCD e EED. O cenário iluminado, marinho, dos dois versos de abertura do poema se transformam, no fim do quarteto, em um banheiro onde uma Vênus brincalhona, tomando banho de espuma renasce para a mitologia.

O banheiro é o ambiente aquático, por excelência, da vida moderna europeia. Transformado pelo poeta, junto com a banheira, em "Concha de porcelana, [...]" (Diego, 2017, p. 462), uma clara alusão à iconografia de Botticelli, o banheiro é um representante da domesticação da água, de sua completa disposição às nossas necessidades. É também uma individualização dos momentos de higiene, relaxamento, lazer. Antes do êxodo massivo para as grandes cidades, essas atividades eram mais comuns quando feitas coletivamente ou ar livre, pensemos nas termas romanas, nos *hamames* islâmicos ou nos locais de banho coletivos, ainda vigentes, no Japão ou na Coréia.

No renascimento de Vênus, ou de Afrodite, o banheiro não é apenas o local do parto, ele é o gestante da deusa, o seu pai. Assim como o mar é local e meio progenitor da divindade. A mistura entre a água do mar e o sêmen de Urano é que a gera. A nova Vênus, entretanto, é filha da arquitetura humana, toda voracidade do mar aliada a uma divindade pré-olímpica é afastada, para que o entorno de espelhos, espumas e azulejos assuma a paternidade da deusa do amor e da beleza. Ao amor dos espelhos, suscetíveis à beleza, contempladores incorrigíveis, é a quem o parturiente confia a feitura de seu parto. O amor e a beleza precisam ser vistos para virem ao mundo. Mas, os espelhos impulsionadores do renascimento "[...] deslumbrados, ciegos de reflejos,/ se empañan de un rubor de niebla fría.//" (Diego, 2017, p. 462).

O primeiro terceto concentra as qualidades da deusa renascida, ainda que revele sua nudez, não na vista, mas no olfato. O adjetivo "olorosa", entre vírgulas e em rima com "diosa", é que assume as maiores prerrogativas. A concretude do tato, por sua vez é alterada, faz-se etérea. A suavidade escapa do corpo para alojar-se no ar. Toda materialidade do banheiro, nos primeiros versos, é agora vaporosa. Os espelhos, que no quarteto anterior perderam os sentidos, não estão disponíveis nem para ver, nem para serem vistos. A impossibilidade de ser vista também é transferida à Vênus, que se esconde com uma toalha, a modo de capa, e desaparece.

Na iconografia pictográfica de Vênus, como deusa da beleza, ela é vista, muitas vezes, admirando-se em um espelho. Como vemos, a referência visual convocada para o poema é a dos pintores renascentistas e neoclassicistas, não a do mito antigo. Contudo, nas linhas gerardianas, os espelhos perdem a capacidade de refletir a beleza, deslumbrados que ficam com ela. A moderna deusa é liberada do perigo de Narciso. Porque, sob esse ponto de vista, Afrodite,

ou Vênus, e o jovem são opostos, conforme apontamos anteriormente. O que em um é exteriorização; em outro, é interiorização. Os banheiros, locais de concentração na autoimagem e no autocuidado, seriam uma grande armadilha para Narciso, para Vênus não. Sua beleza é sempre para a alteridade.

A imagem final dos espelhos se desembaçando é a alma de Vênus que se dilui. A permanência não é um poder dado aos espelhos, a não ser sob a prerrogativa da prisão do contemplante, que deve ceder-lhe corpo e alma. A solidão e o esquecimento do banheiro-pai, após a fuga da deusa, são textualizados na torneira deixada aberta, que insistentemente, tenhamos em conta a anáfora do verbo, chora. A repetição da vogal *O* concretiza a profundidade desse abandono. Vênus é movimento, Vênus precisa dirigir-se ao outro, nunca pode estar confinada.

A Vênus fugitiva de Gerardo Diego é a que separa beleza e contemplação visual. O seu encanto está no incorpóreo, no cheiro e na sensação de tato, não no toque. Essa Vênus não renasce para os olhos, cobre-se, foge dos espelhos, ressurge para a mitologia de outros sentidos. Saída do concreto é a Vênus das sutilezas. Mas, é também uma torsão da perspectiva do mundo clássico feita com humor e perspicácia.

OS SIGNOS E O ZODÍACO

As constelações e seus mitos são muito presentes na obra inicial de Gerardo Diego. Assim como sua ligação com os signos zodiacais. Em sua Autobiografia, Diego recorda o professor don Antonio Torres Tirado, professor de geografia, que era

> autor de un gran mapa celeste, que lo he visto yo después en muchos techos de aulas y de gabinetes de institutos, muy bien hecho y además que él sabía adaptar a las inteligencias y a la curiosidad de los niños, explicándoles las fábulas mitológicas a propósito de las constelaciones. Con todo esto, yo me pasaba largos ratos, bien en la calle o bien en el balcón de casa, mirando, cuando las nubes de Santander lo permitían, mirando las estrellas y reconociéndolas, luego en los mapas (Diego *apud* Fundación Gerardo Diego, s.d.a, não paginado).

Em *Imagem* (2017 [1922]), que tem como uma de suas partes "Evasión" (1918-1919), na qual está um caderno dedicado ao zodíaco que temos ocasião de estudar, a seguir, está "Azar", poema que versa sobre a aleatoriedade da boa sorte e apresenta um sujeito poético que brinca com o céu estrelado. Neste texto, os aspectos tipográficos e visuais não podem ser ignorados, eles fazem parte da conformação do ritmo, que é alegre e vivaz, como deve ser um jogo. A ludicidade do texto está ainda no uso múltiplo das cores e dos diminutivos. Entretanto,

ele também propõe, em suas entrelinhas, uma porção de amargura: a falta de controle, que não é apenas do jogo, é da vida. Atentemo-nos:

La ruleta celeste
-blanco, verde, rojo, azul-
gira lenta, lentamente.

Y yo lanzo mi bola imaginaria.

Blanco, verde, rojo, azul,
blanco, verde, rojo, azul,
blanco, *verde*.
La estrella mía es verde.
Caballitos, caballitos celestiales.

(A Pegaso
le brincan
las patas.)

Casiopea está invirtiendo su W
que ya es casi una M.
Según como se mire.

Caballitos, caballitos con sus jockeys.

Orión contra los tres Reyes
se oculta, se sumerge.

He vuelto a jugar. Al rojo.
Blanco, verde, rojo, azul…
¡No poder ver la Cruz del Sur!
Unos ganan y otros pierden.
Y se paga en estrellas.

Caballitos, caballitos… La ruleta
gira, gira lentamente.

(Diego, 2017, 111-112, grifos no original).

O texto poético é formado por versos de arte menor que variam entre seis e doze sílabas poéticas. A rima é predominantemente assonante e parte da sonoridade é conseguida com a repetição de vocábulos ou frases completas. Há, no desenvolvimento do poema, uma narratividade. As imagens vão se sucedendo, além de espacialmente, também temporalmente no céu noturno. A roleta celeste e a bola lançada metamorfoseiam a vida, a existência humana, em sua composição de eventos inesperados, em sua distribuição de bens e males sem aparente motivo.

Os cavalinhos, como um carrossel, que nunca sabemos como e onde vai parar, participam dessa mesma metáfora da roleta. As estrelas se integram, de algum modo, na ideia de destino. Estar escrito nas estrelas é estar predestinado. Desta maneira, combinam-se aleatoriedade e predestinação. Os dois termos parecem ser antagônicos, mas não o são. A predestinação é como justificamos a aleatoriedade: aconteceu porque tinha que acontecer! O poeta apenas constata que sua bola caiu na casa verde, resta-lhe somente declarar: "La estrella mía es verde./" (Diego, 2017, p. 111).

Gerardo Diego faz desse descontentamento humano, que é o não saber, o não decidir, o não dirigir, um jogo entre as constelações, uma brincadeira com os corpos celestes. Mas o poeta sabe da verdade profunda, sabe que "Unos ganan y otros pierden./ Y se paga en estrellas." (Diego, 2017, p. 112). A temática coincide com a da roda da Fortuna em "Desdicha" de Luis Cernuda (1974, p. 99). Mas o tratamento mitológico, em Diego, concentra-se nas constelações celestes. A astronomia, como explicitamos, foi um campo de profundo interesse para Gerardo Diego e vemos essa paixão se apresentar em muitas de suas composições poéticas, ao longo dos anos.

A primeira constelação a que o poeta alude é Pégaso, o cavalo alado de Zeus, em consonância com a imagem do carrossel. Pégaso nasce após a cabeça de Medusa ser cortada por Perseu, ela estava grávida de Posseidon (Brandão, 2014). O desenho da constelação é o de um animal em movimento, de patas ao ar, após o salto (figura abaixo). Diego plasma esse gesto, no ritmo, quebrando a oração em três versos e, na forma visual dos mesmos, que formam um quadrado, como na constelação. Pégaso é fecundidade e elevação, segundo Brandão (2014). Para esse autor, o simples cavalo indica a impetuosidade dos desejos; o cavalo alado, por sua vez, é a imaginação criadora, a criatividade espiritual. Por isso, Pégaso se tornou símbolo da inspiração poética.

Figura 19 - Constelação de Pégaso. Autor desconhecido.

Fonte: The planets (site).[28]

A Cassiopeia também tem seu nome oriundo da mitologia grega. O movimento circular, de roleta ou carrossel, faz o seu formato característico parecer um *W* (dábliu) ou um *M* (eme), conforme a posição do espectador. Nessa estrofe, compreendemos que estamos diante de um poema que além do aspecto sonoro, demanda, visualmente, a letra no papel. Se antes, os poemas eram feitos para ser lidos, esse é composto para ser lido e visto, irremediavelmente. Quem completa o verso métrica e sonoramente é o leitor, que ao ver o signo visual *W*, lerá: *uve doble*; e ao ver *M*, dirá: *eme*.

Figura 20 - Cassiopeia e suas estrelas. Autor desconhecido.

Fonte: Utah Adventure Family (site).[29]

[28] Disponível em: https://theplanets.org/constellations/pegasus-constellation/. Acesso em: 07 jul. 2025.

[29] Disponível em: https://www.utahsadventurefamily.com/find-cassiopeia/. Acesso em: 08 jul. 2025.

Cassiopeia tem um simbolismo oposto ao de Pégaso. Conhecida também como a constelação da rainha, alude à bela e vaidosa rainha do extremo sul, em relação à Grécia. Talvez Etiópia, Fenícia ou Arábia (Brandão, 2014). A pretensão de Cassiopeia era ser mais bela que as Nereides ou que a própria Hera. Sua filha Andrômeda sofreu forte castigo como punição à audácia da mãe; foi amarrada a um rochedo para servir de vítima expiatória a um monstro marinho, enviado por Posseidon, pela ofensa às Nereides. A punição de Cassiopeia, por Posseidon, foi ser colocada no céu em seu trono, para estar parte do ano de cabeça para baixo (Roberto López, 2017). A esse episódio se refere Diego em sua composição.

Por fim, descendo em direção ao sul, o olhar do sujeito poético para em Orion, o caçador. Partindo da altura Pégaso, Cassiopeia está ao norte e Orion ao sul. Orion, filho de Posseidon y de Gaia, a terra, fazendo jus a essa ascendência, cresceu desmedidamente e se transformou em um gigante. Sua mutação em constelação é obra de Zeus, que se compadeceu do caçador, no momento de sua morte, fixando-o no firmamento junto a seus dois cães, as estrelas *Canis major* e *Canis Minor* (Gillman Mellado, 2009). A morte de Orion é provocada por um escorpião enviado por Ártemis, os motivos diferem conforme os mitógrafos: ou uma disputa, com a deusa, em um lançamento de disco; ou por tentar violar uma de suas companheiras, ou, ainda, por tentar fazê-lo à própria deusa (Brandão, 2014).

Orion, ao contrário de Cassiopea, sempre visível, só pode ser visto no inverno, de modo que essa é a estação do ano na qual está ambientada o poema. O cinturão de Orion, uma das partes mais brilhantes da constelação, é formado por três estrelas, as Três Marias ou os Três reis, em alusão ao Reis magos. A diferença no brilho é verbalizada por Diego em: "Orión contra los tres Reyes/ se oculta, se sumerge.//" (Diego, 2017, p. 112). Indo em direção ao sul, o sujeito poético se dá conta de uma das limitações impostas pelo destino, pelo azar: "¡No poder ver la Cruz del Sur!" (Diego, 2017, p. 112). Do hemisfério norte, o Cruzeiro do sul nunca pode ser visto. Abaixo, a constelação de Orion.

Figura 21 - Constelação de Orion e seu cinturão. Autor desconhecido.

Fonte: SSU (*site*).[30]

O entusiasmo do poeta santanderino, pela astronomia e a astrologia, leva-o, conforme apontamos, a colocar uma pequena seção, em "Evasión", chamada "Zodíaco", dedicada ao poeta entusiasta do *Creacionismo* e do *Ultraísmo* Rafael Cansinos-Asséns (1882-1964). O pequeno compêndio é composto por poemas referentes aos doze signos e ao próprio zodíaco, o qual transcrevemos abaixo.

Zodiaco. Banda de Geos.
Cruces. Medallas. Trofeos.
Gira lenta la correa
de la eclíptica polea.
Se inclina en bello viraje.
Vuela sobre el paralaje.
Blancas teorías de estrellas,
las más firmes, las más bellas.
Las doce constelaciones
enlazadas de las manos
cantan celestes canciones
que no entienden los humanos.
Oh, corona sideral
inocente y virginal.
Los coluros y los trópicos
son aros vacuos, utópicos.

[30] Disponível em: https://ssu.fandom.com/wiki/Constela%C3%A7%C3%A3o_de_%C3%93rion. Acesso em: 10 jul. 2025.

Tú ciñes de invierno a invierno,
amoroso, mi planeta.
Tú, Zodiaco, eres eterno.
A ti te canta el poeta.
(Diego, 2017, p. 119).

A única estrofe do poema é formada por versos de oito sílabas poéticas, em um arrojado esquema de rimas, que é um dos aspectos mais trabalhados por Gerardo Diego nos textos poéticos desse compêndio. As rimas parecem sugerir estrofes, dentro do poema monoestrófico, e esse artifício se repete em alguns dos outros poemas a seguir. Em "Zodiaco" temos: AABBCCDDEFEFGGHHIJIJ. A rima poderia formar alguns dísticos e *cuartetas*, por exemplo. Além de, se conjugadas ao aspecto sintático, formar uma primeira estrofe de seis rimas e outras três de quatro versos. Sobre a questão da estrofe, importante para o contexto estético da Geração de 27, ainda retornaremos.

A passagem lenta dos doze signos do zodíaco é colocada no ritmo dos quatro primeiros versos do poema. O verso de oito sílabas, ao contrário da sequência dos doze signos, que dura, literalmente, um ano, é rápido, deslizante. Diego insere pausas grandes nos dois primeiros versos, diminuindo a aceleração do ritmo e, com o mesmo fim, faz um encavalgamento entre os versos três e quatro. As constelações do zodíaco - entre tantas outras, por seu aspecto mitológico e de significado profundo para o comportamento e o destino humanos - são "Blancas teorías de estrellas,/ las más firmes, las más bellas./" (Diego, 2017, p. 119). Elas são capazes de prever ou determinar "Cruces. Medallas. Trofeos./" (Diego, 2017, p. 119).

A incompreensão dos humanos quanto aos rumos que toma seu destino, a aleatoriedade com aparência de predestinação, ou ao contrário, a predestinação com aparência de aleatoriedade, sobre a qual discorremos no poema anterior, "Azar", retorna nestes versos em: "Las doce constelaciones/ enlazadas de las manos/ cantan celestes canciones/ que no entienden los humanos./" (Diego, 2017, p. 119). O desconhecimento dos homens, diante da completude zodiacal que envolve "[...] de invierno a invierno,/ amoroso, mi planeta./" (Diego, 2017, p. 119), é colocado, nos versos seguintes, em forma de menoscabo aos nomes técnicos da geografia da Terra, ao saber não-encantado da astronomia.

Pensando na marcação dos trópicos e dos coluros equinociais e solsticiais, círculos perpendiculares ao Equador, o poeta assenta que "Los coluros y los trópicos/ son aros vacuos, utópicos./" (Diego, 2017, p. 119). A faixa do Zodíaco, "[...] corona sideral/ inocente y virginal./" (Diego, 2017, p. 119) é que deve ser considerada como um fluxo de realidades

complexas, um cordão de microcosmos que se enlaçam, uma "[...] banda de Geos./" (Diego, 2017, p. 119).

Gerardo Diego começa seu percurso zodiacal por "Aries", valendo-se de um dos mitos mais antigos do mundo greco-latino: o relato dos argonautas, anterior, inclusive, a Homero. Nesse poema, encontramos uma ligação textual explícita com a literatura greco-romana. Diego retoma a narração da Argonáutica de Apolônio de Rodas (295 AEC-215 AEC), colocando-o como um espectador futuro da corrida pelo tosão de ouro. A conexão entre Áries e a expedição de Jasão se dá pela figura do carneiro que representa tanto o signo, na constelação, como é a origem da pelagem de ouro, no mito (Pino, 1990). A seguir, transcrevemos o poema de Diego:

Intrépidos Argonautas. Jasón.
La copa de las regatas, el Toisón.
(En Rodas, Apolonio
os dará testimonio.)
Aries apunta sus cuernos
primaverales,
como los tiernos
recentales.
En cada punta una estrella.
Andrómeda la bella
querría huir galopando sobre Pegaso.
Pero Pegaso
va paso a paso.
Aries. Riqueza. Violencia,
nos pronostica la ciencia
sideromántica, astróloga.
Ebullición bióloga.
Aries. La doncella hermosa.
En el rosal la rosa.
(Diego, 2016, p. 119-120).

"Aries" é formado por versos de arte menor que variam entre doze e quatro sílabas poéticas. Tanto essa variação quanto o espaçamento tipográfico provocam alterações rítmicas concordes à semântica do texto poético. Os dois versos mais longos, os de início, são o que plasmam a aventura épica dos Argonautas, por exemplo. A épica costuma exigir versos grandes, geralmente de arte maior. Ao contrário, vejamos o ritmo dos versos sobre Pégaso, quando o

poeta começa a atender às constelações ao redor de Áries: “Pero Pegaso/ va paso a paso./” (Diego, 2017, p. 120).

Antes de retornarmos ao mito da Argonáutica, como introduzimos as constelações ao redor de Áries, atrás de Pégaso, o sujeito poético vê Andrômeda, a filha de Cassiopeia, chamada também de *a constelação da princesa*. Andrômeda foi punida pelos erros da mãe, atada a um rochedo em oferenda ao monstro marinho que assolava seu povo. Mas foi salva por Perseu, com quem depois se casaria. Perseu também é uma constelação do hemisfério norte, próxima a todas as anteriores. Todas elas se relacionam por meio de seus mitos. Cassiopeia e Andrômeda são mãe e filha; Pégaso nasce da cabeça de Medusa cortada por Perseu, que mata o monstro enviado por Posseidon, de quem Pégaso é filho também. Segundo Carla Elisa Pino, “[...] la situación de las constelaciones en el firmamento expresa de forma gráfica la relación existente entre los personajes que les dan nombre” (Pino, 1990, p. 123).

Além da ligação entre o formato da constelação de Áries e o carneiro alado, origem do tosão de ouro; Diego estabelece a intrepidez dos argonautas como pertencente ao signo de áries: “Aries. Riqueza. Violencia,/” (Diego, 2017, p. 120). De igual modo, a competitividade por chegar até o local de guarda do tosão, imaginada com humor como “La copa de las regatas, el Toisón./” (Diego, 2017, p. 119), é ariana. Áries é força, ímpeto, energia; por isso, é início. É onde se encontram a linha do Equador e o eixo elíptico do planeta - que representa a trajetória do sol - produzindo o equinócio de primavera e a entrada nos signos do zodíaco (Adán Oliver; Adán Oliver, 2009).

A doçura da primavera é acrescentada à ferocidade ariana no que, conforme a rima, poderíamos nomear de um dístico de encerramento do texto: “Aries. La doncella hermosa./ En el rosal la rosa.” (Diego, 2017, p. 120). A rima disposta em: AABBCDCDEEFFFGGHHII, como no primeiro poema, oferece-nos algumas combinações estróficas viáveis, considerando também a semântica, a sintaxe e a tipografia das frases que sugerem também possibilidades de arranjo, às vezes seguindo a rima; às vezes, não. Entretanto, há uma clara divisão temática no poema: primeiro, o mito dos argonautas e sua narração por Apolônio de Rodas, no século III AEC (García Gual, 2003); em seguida, áries como símbolo dos inícios e da chegada da primavera no hemisfério norte; logo, uma observação astronômica das constelações próximas e, por fim, uma revelação das características do signo de áries.

A violência ariana, nos versos dieguianos, conclama a etimologia de seu nome. Ares, o deus da guerra e da violência, brutal e corajoso, está implicado na palavra *áries*, que diretamente

significa *carneiro*, em latim (RAE, 2014/2024, verbete *aries*). A pele do carneiro de ouro, motivo da Argonáutica, foi consagrada a Ares pelo rei Eetes, rei da Cólquida, que acolheu Frixo, filho de Atamente, da Beócia. Frixo fugia de seu pai, em um carneiro alado de pelagem áurea, enviado por Hermes. Atamante pretendia sacrificar o filho a Zeus para aplacar a infertilidade de suas terras. Não obstante, Frixo consegue escapar e, posteriormente, sacrifica o carneiro a Zeus, dando o tosão ao rei que o havia acolhido (Apolônio de Rodas, *Argo.*, I, v. 253–305). Esse é o início da estória que fundamenta a viagem dos Argonautas, liderados por Jasão.

"Aries" de Diego é um exemplo de texto que não pode ser compreendido, em profundidade, sem o auxílio textual dos mitos clássicos. As referências mitológicas são múltiplas e interligadas entre si. Os dois últimos versos, por exemplo, apesar da referência anterior à primavera, trazem a figura da "[...] doncella hermosa./" (Diego, 2017, p. 120), que só se clarifica, em totalidade, quando recordamos que o período do signo de áries, é também o retorno de Perséfone do Hades, trazendo a estação das flores, renovando a terra após a passagem do outono e do inverno.

A Argonáutica reaparece no segundo poema do caderno "Sonetos" de *Versos humanos* (2017 [1925]), mantendo a quantidade de sílabas poéticas e a organização do soneto tradicional petrarquista. Leiamos, abaixo, a transcrição integral:

> Mi nombre es la bandera jamás vista
> impaciente de entrar en el combate.
> El nacido cautivo que el rescate
> año tras año espera. Ya optimista
>
> pregona mundos nuevos la conquista,
> y el extraño argonauta va en su yate,
> clavado en el costado el acicate,
> al vellocino que quizás no exista.
>
> Yo le veo avanzar sobre las ondas,
> unánimes las velas y redondas,
> abriendo un haz de líquidas centellas.
>
> Mi nombre espera. Un día y otro día

lo están fraguando en lírica aljamía
con perdurables signos las estrellas.
(Diego, 2017, p. 247-248).

O poeta começa propondo uma igualdade entre palavra e imagem. O nome, que é o substantivo por excelência, equipara-se ao símbolo imagético, visual. Essa bandeira-nome precisa de um momento determinado de revelação: a peleja. Entrar em combate é se ver sabido e revelado, ou pela glória da vitória, ou pela vergonha da derrota. A ideia que se segue é a de um cativo que espera pacientemente o seu regaste. Também o cativo é uma imagem do nome, a estrutura "Mi nombre es" está implícita. O poeta magnifica a esperança do preso, que após tantos anos esperaríamos que tivesse perdido a fé, no uso dos advérbios de tempo. Em lugar de *aún*, (ainda); Diego usa *ya*: "Ya optimista// pregona mundos nuevos la conquista,/" (Diego, 2017, p. 247).

O otimismo aparece como resultado dos pensamentos de liberdade, não como resistência ao desgaste dos anos. O estranhamento sintático também é causado pela interrupção da frase, passando não apenas para o verso seguinte, mas para a próxima estrofe. Na qual nos deparamos com uma menção direta ao mito da argonáutica. No entanto, cabe observar a atualização e também remodelação que Diego imprime ao relato mitológico.

O argonauta não é um herói admirável, o adjetivo que o qualifica é "extraño" e, peculiarmente, ele guia um iate, símbolo da modernidade maquinária de início do século. A maior viragem, contudo, é que o argonauta tem como possibilidade que o tosão de ouro não exista. A meta final, divina, pode ser inexistente. Notemos que o ritmo deslizante e célere do argonauta, dos versos centrais da estrofe, na rima total de *-ate* e na rima parcial de "clavado" e "costado", interrompe-se na dúvida do último verso e no tom que descende, dado que é o final do período começado ainda na estrofe anterior: "y el extraño argonauta va en su yate,/ clavado en el costado el acicate,/ al vellocino que quizás no exista.//" (Diego, 2017, p. 247)

No mito, não há dúvida quanto à existência do tosão, teme-se o trajeto, teme-se não chegar ao tosão. O caminho é que é repleto de surpresas e perigos, ao passar por eles, o prêmio, ao final, é garantido. O argonauta gerardiano, contudo, não precisa do combate externo, tem em si próprio, desde o início, um esporão cravado. A dor que se sente é permanente durante todo o trajeto. Uma dor de humanidade, que o impulsiona a surcar as ondas a despeito da coroação da chegada. O sujeito poético o observa, no primeiro terceto, deixando um rastro no corpo marinho, impermanente, mas repleto de luz.

A cor branca das velas e das ondas impregna esse trecho do poema, assim como a presença do vento que faz "unánimes las velas y redondas,/" (Diego, 2017, p. 247). O argonauta é um homem, um poeta, experimentado na navegação, na escrita, no domínio da palavra, que é o vento impulsionador das velas. O sujeito poético o observa de longe travando o seu combate e sabendo de sua própria espera. Diego coloca uma pausa, um silêncio, como textualização desse aguardo, no verso doze. E a espera, que era de "año tras año. [...]/" (Diego, 2017, p. 247), reduz-se com o trabalho constante das estrelas, "Un día y otro día/" (Diego, 2017, p. 248).

O estado de poeta desse sujeito, o seu nome, está sendo tecido nas alturas cósmicas "con perdurables signos [...]" (Diego, 2017, p. 248) em meio à "[...] lírica aljamía/" (Diego, 2017, p. 248). O vocábulo *aljamía,* que segundo o dicionário da RAE, refere-se a textos mouriscos ou de judeus espanhóis escritos com caracteres árabes ou hebraicos, mas em língua romance (RAE, 2014/2024, verbete *aljamía*), sintetiza adequadamente a própria poesia gerardiana, sua mescla de tendências, estilos, temas. Gerardo Diego, como poeta, é imprevisível, pode escrever de tudo. Cernuda, por seu lado, é um poeta muito mais contínuo, explora uma diversidade de temas muito menor, é mais coeso.

Outrossim, devemos sublinhar um jogo de permanência e impermanência nesses tercetos. Enquanto o argonauta, o poeta já feito, avança no mar da vida, furando ondas e deixando vagas, figuras de impermanência; o nome, daquele que espera, está sendo forjado pelas estrelas com ícones perduráveis. A palavra "fraguando", no verso treze, remete à forja de metais, materiais duros e duradouros. As estrelas também têm conotações de permanência, de destino irremediável. De modo que a condição de poeta, sua identidade, ou seja, seu nome, não se mostra como escolha deliberada, é construído nas regiões celestes, na distância inalcançável onde o homem não pode intervir, restando-lhe apenas a espera, o recebimento da missão e a incerteza do final congratulatório, quando finalmente puder se lançar ao mar.

Nessa união entre o céu e o mar, entre o perene e o passageiro, as rimas que se irmanam no final de cada terceto, "centellas" e "estrellas", são também ligações imagéticas. O níveo rastro do barco na água se faz luminoso e cintilante como as estrelas celestes. Na trajetória do poeta, há de se aceitar o que permanece, sua missão vital, e o que brilha e se vai. Por fim, ressaltamos que o argonauta também pode ser um desdobramento do sujeito que se apresenta como primeira pessoa no possessivo "mi" ou no "Yo" de início do primeiro terceto, uma projeção de seu estado como poeta maduro e em ação, em contraste com o que ainda espera a

forja de seu nome, embora tenhamos escrito, na maior parte do tempo, como de outro poeta já feito se tratasse.

Antes de retornarmos aos signos zodiacais, o mito dos argonautas também aparece em "Versos cantábricos", seção de *Versos humanos* (2017 [1925]). Nesse apartado, Diego reúne poemas cheios de rememorações de sua juventude santanderina, nos quais a temática marinha ocupa um espaço relevante. Na Geração de 27, o mar é um tema recorrente em muitos os autores, o mais destacado deles é provável que seja Rafael Alberti. Entretanto, do ponto de vista da mitologia, os mitos que abarcam simbolismos marinhos são muitos. Mesmo as divindades marinhas são muitas, de modo que a mesma temática resulta em diferentes imagens mitológicas.

Em Cernuda (1974), a ideia de que o amor vem do mar é uma ligação com o nascimento marinho de Afrodite, ainda que nos versos cernudianos apareça, mais comumente, Eros. Na obra gerardiana, os perigos marinhos, a travessia do mar como viagem iniciática, como na argonáutica ou na peregrinação de Ulisses, é que se repetem, como podemos conferir, abaixo, no poema "La playa de los peligros", dedicado a José, irmão do poeta.

Playa de los peligros: no sé porque me evocas
la sensación concreta de una isla de caribes,
tú que contemplas muda tras tus abruptas rocas
el desfile de dragas, de gánguiles, de aljibes.

Allá, cuando era niño, leyendo a Julio Verne
debió en mí germinar esta imagen bizarra,
y en mi sagrario vive. Hoy sobre mí se cierne,
tapa de mis recuerdos, este cielo pizarra.

Iba yo entonces solo por escollos y breñas
soñando en Robinsones y en aventuras locas,
y eran para mí islotes las verdinosas peñas
y acantilados trágicos las florecidas rocas.

Un bergantín anclado allá en el fondeadero
era el navío dócil a la aventura incauta
del héroe en vacaciones, capitán quinceañero
que renovaba el mito del clásico argonauta.

La escena era tangible si entre las verdes algas
los broncíneos raqueros se bañaban desnudos,
y lucían sus torsos, sus muslos y sus nalgas
manjares tentadores de antropófagos crudos.

Temblando de emociones veía la fragata,
los senos de las velas, blancos anfiteatros
opulentos al viento. En la borda, el pirata.
Arriba, la gaviota… el exótico albatros.

Escenario encantado para vivir novelas.
Viñeta que ilustraba márgenes de relatos
por donde iban cruzando las blancas carabelas
erizadas de arpones para los ballenatos.

Playa de los peligros. Qué a gusto te concibe
mi interrumpida mente caníbal y remota.
Aun si entorno los ojos, el raquero es caribe,
el patache fragata, albatros la gaviota.
(Diego, 2017, p. 321-322).

A praia dos perigos é uma praia urbana, parte da baía de Santander. O seu nome é o primeiro sugestor para as imagens que ocupam a cabeça do sujeito poético quando a observa. Entretanto, a primeira estrofe contextualiza os perigos que dão nome à praia. Toda maquinária, que aparece no verso quatro, indica uma operação de retirada de areia, pedras ou lama do fundo marino. Se a praia dos perigos é ameaçante, não o é para os banhistas, mas para os barcos que podem ficar presos no seu fundo. O verso treze, quando menciona o "fondeadero", confirma essa possibilidade. A perigo que oferece a praia é para quem vem do mar e precisa chegar à terra, sem encalhar sua embarcação.

As máquinas devoradoras de areia se encontram com os indígenas caribes, que dão nome a essa região da América Central e do Sul, e que assombraram o imaginário espanhol por suas práticas canibais (López de Gómara, 2007). Diego escreve seu texto poético em versos alexandrinos, como em "La caravana de las lecheras" de *Iniciales* (2017 [1943]), mas em vez da monorrima, adota a rima alternada. Embora o verso alexandrino sirva bem às aventuras e

dote de certa épica o texto nele composto, a rima alternada sugere mais fluidez e movimentação que a quietude bucólica das rimas únicas. Por conseguinte, em cada estrofe, Diego adota uma sequência ABAB de rimas. A rememoração adquire um tom menos moroso, afinal, trata-se de um "Escenario encantado para vivir novelas./" (Diego, 2017, p. 322).

"La playa de los peligros" é um texto rico em conexões intertextuais diretas. Ao início, encontramo-nos com Jules Verne, mestre da ficção de aventura; em seguida; com o célebre Robinson Crusoe, personagem de Daniel Dafoe e, por fim, com os Argonautas do mito grego. Sob esse aspecto, há também uma nuance quixotesca. O sujeito poético é o que leu peripécias marinhas ao ponto de que sua mente convertesse uma praia comum, de sua cidade natal, em cenário de lutas com nativos pouco amigáveis, de solidão em ilhas remotas, de travessias turbulentas e mortais, de caça às baleias, que também povoou livros como o *Moby Dick* de Hermann Melville.

O poema textualiza tempos passados e também presentes. A segunda estrofe os sintetiza nos advérbios "allá" e "hoy". Os tempos verbais vão oscilando entre o presente e o pretérito imperfeito conforme o vai-e-vem da memória. Ao passado venturoso e sagrado, contrasta-se um presente, no qual o céu duro e escurecido é como "tapa de mis recuerdos, [...]//" (Diego, 2017, p. 321). Apesar disso, diz-nos o sujeito poético: "Aun si entorno los ojos, el raquero es caribe,/ el patache fragata, albatros la gaviota." (Diego, 2017, p. 322). Porque o mar, como a memória, é ir e voltar, ainda que seja embaixo do céu frio e endurecido, como uma "pizarra". No mar, o que foi, pode voltar a ser, o que é levado também é trazido de volta.

A interioridade das recordações e das fantasias são combinadas com as inúmeras aliterações dos sons nasais em todo o texto. Ainda na segunda estrofe, podemos observá-lo: "Allá, cu*an*do era *niño*, ley*en*do a Julio Ver*n*e/ debió *en mí* ger*min*ar esta i*ma*ge*n* bizarra,/ y *en mi* sagrario vive. [...]/" (Diego, 2017, p. 321, grifos nossos). A imaginação infantil e a fabulação literárias são aproximadas, delas surgem as diversas transformações que têm lugar no texto poético. A solidão entre as grandes pedras e os embrenhados arbustos é a aventura de um náufrago, as pedras à beira mar são fiordes de grande perigo, um jovem, aos quinze anos, de férias em seu barco brigantino, ou bergantim, torna-se um herói clássico a bordo de um navio capaz de enfrentar as mais perigosas empreitadas.

Diego aumenta a tangibilidade da cena infundindo-lhe características plásticas. Há quase uma écfrase, como se fosse a descrição de um quadro ou de uma escultura. Aparecem as verdes algas combinadas com os corpos bronzeados dos garotos que perambulam buscando

objetos ou resquícios de pesca lançados ao mar, os *raqueros*. Os corpos desses jovens, que, em realidade, são uma classe marginal, são plasmados como os corpos dos heróis ou deuses na escultura greco-latina. Diego traz, mais uma vez, o mito clássico para as tipicidades da vida espanhola, como em "La caravana de las lecheras" ou "Cigüeña". Nessas linhas, a ênfase na beleza do jovem corpo masculino é total, coincidem nela, Diego, Cernuda e o ideal de beleza dos gregos. Essa é, certamente, uma estrofe que poderíamos encontrar na poesia cernudiana.

Neste excerto repleto de corpórea sensualidade, a musicalidade é construída no som sussurrante das consoantes sibilantes: "los broncíneos raqueros se bañaban desnudos,/ y lucían sus torsos, sus muslos y sus nalgas/manjares tentadores de antropófagos crudos.//" (Diego, 2017, p. 321). Na sequência, a corporeidade que aparece é a feminina, mas centrada apenas no seio, passamos do colorido vibrante do bronze e do verde para a completa brancura. O corpo da mulher é contemplado unindo seu aspecto nutridor e sensual, "los s*en*o*s* de las velas, blanc*os* anfit*ea*tr*os*/ opu*l*en*t*o*s* al vi*en*t*o*. [...]/" (Diego, 2017, p. 321, grifos nossos). Esses versos muito musicais, além dos sons sibilantes, como na estrofe anterior, possuem rimas internas pela repetição das vogais *E* e *O*.

O verso vinte e três, recebe uma pausa no meio, após o primeiro hemistíquio, muda-se a sonoridade e manifesta-se um pirata. Após um lapso de nascente sexualidade juvenil, reaparece a imaginação da criança. Na borda, surge um pirata e acima dele, uma costumeira gaivota se transforma em albatroz, pássaro austral. As reticências textualizam essa metamorfose. A ausência de palavras nos concentra na passagem direta de uma imagem a outra, havia um animal que agora é outro.

A atividade sexual e a nutrição aparecem unidas nessas estrofes, inclusive na menção à antropofagia. Simbolicamente, essas atividades se unem como devoração. Mitos de diversos povos expressam essa singular união. De acordo com Roger Caillois, "[...] existe uma ligação biológica primária entre a alimentação e a sexualidade;" (Caillois, 2020, p. 44). Também segundo o autor, e recordemos a imagem da vela-seio, "[...] a analogia da mamada com o ato sexual é mais profunda do que parece: [...]" (Caillois, 2020, p. 42).

Na última estrofe, a semântica canibal está em cena novamente, mas passa do corpo para a mente. A mente é que é devoradora de outras mentes. Essa é uma excelente metáfora para as diversas intertextualidades que apontamos no texto. Diego se alimenta de imagens do mito greco-latino, de personagens da literatura de seu tempo, de suas memórias infantis, de

excertos da história espanhola. Também é uma mente que devora a realidade pela imaginação criadora, um dos temas centrais do poema.

A imaginação é indissociável da linguagem e do homem. “As coisas e o próprio sujeito se originam de uma transcendência, de um desenhar prototípico, de uma *facultas imaginandi* que abre o campo original da história e a face do ente [...]” (Silva, 2010, p. 178, itálico no original). A própria imagem que se tem da vida e de si é imaginação, o que o poeta está fazendo é criando ocasião para que uma imagem canibalize a outra.

Após essa longa pausa para o mito dos Argonautas, retornamos à sequência adotada por Gerardo Diego em “Zodíaco”. O próximo signo e também constelação é “Tauro”[31]. O poema é formado por versos de oito sílabas poéticas, com exceção dos dois últimos, que a modo de pés quebrados, possuem apenas quatro sílabas, confiramos abaixo:

Tauro. Potencia. Vigor.
Sangra, escarba, muge, topa.
Tauro es Júpiter raptor.
Sobre sus lomos, Europa.
(El Buey Apis cruza lento
contra escarnio y contra viento.)
El horóscopo adivina
obstinación, lucha, inquina.
Tauro. Fuerza. Sexo. Arde
el macho en celo. El cobarde
de vergüenza palidece.
Tauro todo lo enrojece.
Y, oh paradoja divina:
sobre el sangriento Aldebarán se posa
la mariposa,
la golondrina.
(Diego, 2017, p. 120).

Diego começa pela caracterização comportamental do signo, a qual retorna no verso sete, e depois passa ao mito. As linhas finais, que poderiam constituir uma estrofe de quatro versos, são a observação astronômica. O centro dessa contemplação é a estrela *Aldebarán*, de

[31] Salientamos que, segundo as regras da língua portuguesa, os nomes dos signos podem ser escritos com letra minúscula, salvo início de frase; mas, quando esses mesmos vocábulos se referirem às constelações, devem iniciar com letra maiúscula.

tom vermelho-alaranjado, conhecida como o olho do touro (Gillman Mellado, 2009). O contraste entre a cor predominante no poema e na constelação de Touro com a delicadeza do pouso da borboleta e da andorinha é acentuado pela alteração rítmica, iniciada no verso treze e potencializada nos dois últimos. Para Pino, "[...] tras ese panorama 'sangriento' pueden considerarse paradójicas las características de la estación del año, de las que el poeta destaca la presencia de las mariposas y la migración de las golondrinas" (Pino, 1990, p. 125, aspas no original).

O enlace corriqueiro entre a mitologia clássica e os relatos bíblicos é substituído, em "Tauro", pela correlação entre o mito greco-latino e o egípcio. O touro que aparece nos céus é Zeus (ou Júpiter) metamorfoseado para arrebatar Europa, princesa de Tiro, cidade Fenícia, e filha de Agenor. O touro branco, belo e manso convence a jovem Europa, que caminhava distraída, a montar sobre seu lombo e parte em direção ao mar e aos ares (García Gual, 2003). Porém, o animal também é Ápis, um dos touros sagrados do mundo egípcio. Ápis é a força vital da Natureza, símbolo da ressureição de Osíris e também associado ao deus Ptah; aparece com um círculo solar entre os cornos e possui pelagem, majoritariamente, negra (Sales, 2016).

Os cultos ao macho bovino são encontrados em diferentes pontos da cultura mediterrânea, Creta, Egito, Grécia, Roma, etc. De acordo com García Gual,

> [...] el mito del toro seductor, más allá de su amable faceta galante, pudo tener un trasfondo ritual en la antigua y mistérica Creta. Un eco misterioso de fiestas taurinas y rituales lunares, allí en la isla de Zeus y Minos, en el Laberinto del Minotauro, perdura en las máscaras y los símbolos festivos de un toro de grandes ojos y cuernos de oro (García Gual, 2003, p. 149).

O aspecto sexual de Zeus transformado em touro possui continuidade no texto poético, fazendo-se uma das características definidoras do signo taurino. Para Diego, touro é "[...] Fuerza. Sexo. Arde/ el macho en celo. [...]/" (Diego, 2017, p. 120). O poeta faz rimar, internamente, as palavras *sexo* e *celo*; faz-nos também - pela rima, pelo encavalgamento e pela organização tipográfica, entre os versos nove e dez - ler os versos como "Arde el cobarde", uma ação incendiária de touro, em vez de apenas "[...] El cobarde/ de vergüenza palidece./" (Diego, 2017, p. 120). A rima também sugere uma divisão do poema em quatro estrofes de quatro versos, que poderiam ser organizadas em: ABAB CCDD EEFF GHHG.

As enumerações do poema, que ocupam um espaço singular, assim como em "Aries", são ora empreendidas com o uso do ponto final, ora lançando mão das vírgulas. É desse modo que o poeta cantábrico equilibra o ritmo entre ação e resistência. Touro age "Sangra, escarba, muge, topa./" (Diego, 2017, p. 120) ou "El horóscopo adivina/ obstinación, lucha, inquina./"

(Diego, 2017, p. 120). Mas a ação taurina é dotada de contundência, de firmeza e robustez, é o que vemos nas enumerações divididas com pontos finais. São as realizações feitas ao modo de Ápis que "[...] cruza lento/ contra escarnio y contra viento.)/" (Diego, 2017, p. 120).

"Géminis", o quarto poema do caderno "Zodiaco", inicia pela representação iconográfica do mito de Castor e Pólux. Os irmãos gêmeos aparecem com as mãos sobre os ombros um do outro. Eles são conhecidos como, os Dióscuros, e também fizeram parte da corrida pelo tosão de ouro, ao lado de Jasão (Brandão, 2014). O texto poético é formado por versos que variam entre oito e onze sílabas poéticas e a rima é sequenciada em: ABABCCDEEDFFGGHIIH. Como poderemos notar, abaixo, em consonância com as temáticas desenvolvidas, o poema, ainda que monostrófico, poderia ser organizado em uma estrofe de seis versos e mais três de quatro versos. Vejamos:

Géminis. Los dos hermanos
iguales y paralelos.
Sobre los hombros, las manos.
Cástor y Pólux, gemelos.
Deteniendo su cuadriga
los examina el Auriga.
Géminis, símbolo profundo.
El viudo busca su pareja.
Sobre la corola, la abeja.
Bajo el sol, el amor fecundo.
Los hijos de Géminis son nobles.
Su espíritu alto. Sus amores dobles.
Paraíso de los andróginos.
Infierno de los misóginos.
El águila bicéfala vuela
invulnerable a las balas.
Al alma le nacen dos alas.
y persigue al alma gemela.
(Diego, 2017, p. 121).

Castor e Pólux, ainda que gêmeos, apresentam uma profunda discrepância, não são filhos do mesmo pai. Em uma das peripécias amorosas de Zeus, metamorfoseando-se em um cisne, para ludibriar Leda, na ausência de seu marido, engravidou-a. Mas a mulher também engravidou de seu marido, Tíndaro, ou antes ou depois, o mito possui as duas versões (Brandão,

2014). Assim sendo, Leda gerou Pólux e Helena, filhos de Zeus, e Castor e Clitemnestra, filhos de Tíndaro. Além da participação na Argonáutica, eles também lutaram na planície de Troia e estiveram presentes em outros célebres eventos heroicos da mitologia greco-latina.

Quando Castor morreu, em uma luta com o primo Idas, pela divisão de um rebanho roubado na Arcádia, Zeus decidiu levar o filho Pólux aos céus. Mas, Pólux não aceitou a imortalidade, uma vez que seu irmão estava no Hades. Deste modo, Zeus decidiu que eles passariam, alternadamente, um dia no Hades e um dia no Olimpo, por toda eternidade (Brandão, 2014). Ou, de acordo com Ariel Guttman e Kenneth Johnson (2005), metade do ano no Hades e metade do ano no céu, em correspondência com a parte do ano em que a constelação não está visível no firmamento.

Astronomicamente, no hemisfério norte, a leste da constelação de Gêmeos, está o Auriga, constelação em forma de pentágono, que representa um carro sendo conduzido (Degani, 1969). Diego concede movimento e vida ao cocheiro que se detém para observar a dupla de irmãos. Os gêmeos sagrados e opostos estão presentes em diferentes culturas ao redor do globo. Segundo Guttman e Johnson (2005), pelo menos em todos os locais que falam línguas indo-europeias, pode-se detectar a aparição deles. Gêmeos é a dualidade inerente à existência, o dia e a noite, a morte e a vida, o masculino e o feminino. Todo monismo é ameaçado por gêmeos. Por isso, é: “Paraíso de los andróginos./ Infierno de los misóginos./” (Diego, 2017, p. 121).

A partir do verso onze, no que poderia ser o início de uma nova estrofe, o poeta santanderino toca, como nos poemas anteriores, a constituição da personalidade dos geminianos, dotados de nobreza e elevação do espírito. Gêmeos é um signo do intelecto, da habilidade e da destreza (Guttman; Johnson, 2005). Entretanto, Diego insere uma simbologia de escolha própria ao signo: a águia bicéfala.

A águia de duas cabeças, cada uma em direção a um lado, é comum na heráldica; mas não esteve associada, primordialmente, ao signo de gêmeos. Conforme Heredia Moreno, “[...] el punto de partida de la iconografía del águila bicéfala se remonta al año 1508 y a la ciudad de Trento, a raíz de la adopción del título del imperio romano por parte de Maximiliano I [...]” (Heredia Moreno, 1996, p. 189). O símbolo seria usado também por Carlos V e depois se popularizaria na arte religiosa, de todo contexto hispânico, como indicativo de devoção à eucaristia, pela monarquia espanhola (Heredia Moreno, 1996).

Gerardo Diego vê na águia bicéfala a dualidade, a possibilidade de legitimar tanto o direito como o esquerdo, a coisa e também o seu oposto, não em contradição, mas em complementaridade. A questão afetiva, no texto dieguiano, é também uma singularidade do poeta, que vê no par de irmãos, um anúncio do par amoroso. Da intolerância à solidão, à falta de par, chega-se à fábula da alma gêmea, que difunde a crença de duas existências, sob medida, capazes de se unir para estar em completude. Esse relato, além de seu aspecto popular, também é parte das explicações platônicas para o amor no *Banquete* (Platão, *Simp*., 189c – 193d).

Gêmeos é incluído na necessidade de emparelhamento amoroso, que Diego assenta como princípio da natureza, que vai desde "El viudo [que] busca su pareja./" (Diego, 2017, p. 121, colchetes nossos) até a abelha que busca o centro das flores, no qual encontra o pólen. Diego joga com as preposições "sobre" e "bajo" e com o paralelismo sintático, em: "Sobre la corola, la abeja./ Bajo el sol, el amor fecundo./" (Diego, 2017, p. 121). A necessidade vital da abelha é atendida ao pousar sobre a corola das flores; a nossa, dos que estão embaixo do sol, quando somos nutridos pelo amor, essa é a correspondência entre as duas imagens.

A união amorosa não é, usualmente, atribuída ao signo de gêmeos, que costuma representar a dualidade e a versatilidade de cada um em si próprio, a partir da aparência dos gêmeos: uma só que se separa em duas. No poema, Gerardo Diego expande o mito inicial da constelação, sugerindo outros símbolos, e fomenta o ideário da união amorosa. Consoante Guttman e Johnson,

> Por vezes, o processo de Gêmeos envolve o desafio de ter uma alma gêmea em outro plano, como Castor e Pólux, já que o que era mortal morreu. Em outros momentos, envolve a dualidade sombra/luz tão característica de Gêmeos; para outros, ainda, envolve a dualidade inata da mente (Guttman; Johnson, 2005, p. 312).

Para "Cáncer" Diego compõe versos majoritariamente de oito sílabas poéticas e volta a utilizar os espaçamentos tipográficos para a alteração do ritmo como em "Aries" ou "Tauro", acima. A rima organizada em ABABCDDCEEFFGHGHII, mais uma vez, sugere-nos uma divisão estrófica apoiada também na semântica, apesar do monoestrofismo. Seguindo essa sugestão, há quatro estrofes de quatro versos e um dístico ao final. Observemos:

Cáncer. El Sol llega al trópico
y empieza a andar del revés.
Cáncer. El Sol microscópico
se abate sobre la mies.
Sombras enanas
y fuegos artificiales.

Reverberan las vestales
humanas.
En el cielo arden hogueras.
Caen estrellas en las eras.
Huele la Luna. Es el gran
panselenio de San Juan.
Humor fantástico. Viajes.
Germinación de lunáticos.
Van por celestes parajes
fanáticos.
Cáncer. La Luna princesa.
El Sol la alcanza y la besa.
(Diego, 2017, p. 121-122).

A chegada do sol à constelação de Câncer era o início do ano para os egípcios e representava a entrada da alma no corpo (Guttman; Johnson, 2005). A movimentação do sol é o primeiro aspecto do signo que ocupa Gerardo Diego. O poeta une a astronomia da rota do sol e o símbolo do signo que é o caranguejo, animal que segundo o senso comum anda para trás. O sol ao chegar nos trópicos, o seu ponto mais alto, dá origem ao solstício de verão e, logo após, começa a "descer" em direção ao sul, a andar para trás.

De acordo com Pino (1990), a visão, para quem está na Terra é a de que o astro-rei está diminuindo de tamanho, ao adotar uma posição perpendicular ao planeta; por isso, as sombras geradas são menores. Inicialmente, o animal associado ao signo era um jabuti, ligado à ideia de vagareza e retrocesso (Pino, 1990). Mas, desde o período clássico, o caranguejo passa a representar o signo fazendo parte do relato dos doze trabalhos de Hércules. Hera, no seu permanente intuito de atarantar o herói, envia um caranguejo para pinchar-lhe o calcanhar no meio da luta com a Hidra de Lerna. O herói, contudo, consegue abater ambos os animais. Hera, por gratidão ao caranguejo, coloca-o nos céus (Guttman; Johnson, 2005).

Gerardo Diego, em "Cáncer", valoriza o aspecto popular das festividades que têm lugar, na Espanha, no solstício de verão e na noite de São João. Às sombras anãs, que o poeta desloca da margem, congregam-se, por obra humana, fogos artificiais e também as portadoras do fogo, as servidoras de Vesta, que velam pelo fogo sagrado. Quando o sol diminui seu esplendor e a lua tem maior espaço, o "panselenio de San Juan./" (Diego, 2017, p. 122), o fogo adquire importância superior, e também o elemento humano; notemos como essa palavra está isolada

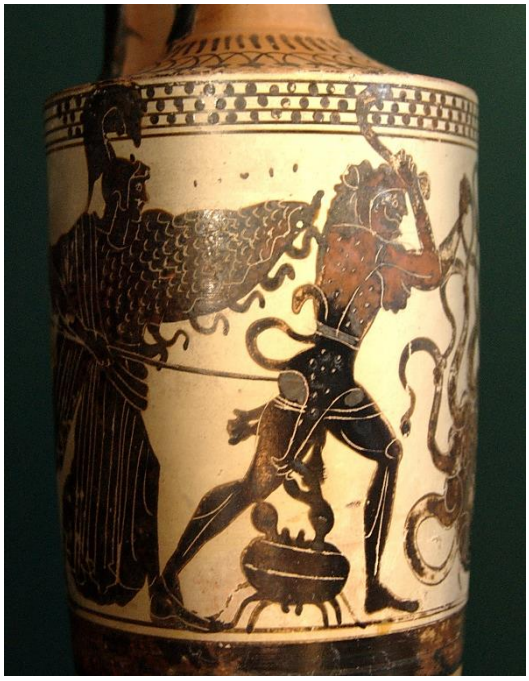
no verso oito, ao modo de pé quebrado. Guttman e Johnson (2005) vislumbram, em câncer, o início do caminho para as necessidades da humanidade coletiva, a diminuição do ego e a ascensão do lar e da família, o fogo de Vesta ou de Héstia.

As fogueiras da noite de São João são espelhadas no céu e Pino (1990) enxerga uma alusão à maior detecção de meteoros entre os meses do signo de câncer. Nós vemos também, nessa equiparação entre o céu e a terra, o humano e o celeste, o sol e a lua, a claridade e a escuridão, uma continuidade do dualismo expresso no signo de Gêmeos, que tem seu apogeu quando o sol e a lua podem, enfim, encontrar-se. Nos versos de Diego: "Cáncer. La luna princesa./ El sol la alcanza y la besa." (Diego, 2017, p. 122), é o casamento místico (Guttman; Johnson, 2005).

Clara Elisa Pino (1990) concebe que a constelação de Câncer tem uma origem não mitológica, sendo descoberta por meio da observação astronômica direta entre povos egípcios e mesopotâmicos. Consequentemente, segundo a autora, Diego começa o poema pela movimentação solar e não pelo relato mitológico. Conjecturamos que essa seja uma conclusão precipitada, não há elementos suficientes para denominá-la "[...] constelación antimitológica; de origen eminentemente natural" (Pino, 1990, p. 127-128). Dificilmente, não haveria um relato mitológico importante para o início do ano e para a movimentação do sol entre povos ancestrais. Os inícios são especificamente fecundos para os mitos. A grande maioria dos relatos sagrados, ou míticos, reporta-se a como cada aspecto da vida começou e porque se mantém como é.

Abaixo, em cerâmica de figuras negras de 500~475 AEC, exposta no Museu do Louvre, em Paris, vemos Hércules entre a Hidra e o caranguejo do signo de câncer, a versão mais popularizada do mito da constelação. Sendo uma variante mais recente, em comparação a outras, não implica em uma ausência inicial de narração mitológica, mas em processos discursivos que incluem substituições, omissões e transformações várias.

Figura 22 – Lécito ático (Pintor de Diosphos - 500~475 AEC).



Fonte: Bibi Saint-Pol, 06 jun. 2007, domínio público.[32]

Nesse poema ao signo de câncer, Diego recorre à sua costumeira fusão entre a mitologia clássica e a religião cristã. Aparecem as virgens vestais e a figura do santo, na noite do solstício de verão. Essa combinação é, de fato, como o Cristianismo se constitui, ele é também um fruto do mundo greco-latino. A diferença é que, no século XX, quando Gerardo Diego escreve, eles não são sistemas de crenças concorrentes, como foram no início da nossa era. A faceta religiosa da cultura greco-latina está apartada de seus ritos; portanto, não mais é dotada do que chamamos de mito vivo. O Cristianismo, por seu lado, como sistema religioso ainda vigente, conserva o elo entre o mito e o rito.

Antes do dístico final, como nos poemas anteriores, Diego se ocupa da personalidade do canceriano. Nessa caracterização, a figura da lua se torna a condutora dos simbolismos. Recorrendo aos nossos dizeres populares, o canceriano é aquele que vive "no mundo da lua". O poeta harmoniza, em rima interna e final, os adjetivos "fantásticos", "lunáticos" e "fanáticos" que assentam a manifestação canceriana. A fantasia é a condutora das viagens pelas "[...] celestes parajes/" (Diego, 2017, p. 122) até o ápice do lunatismo.

As constelações com figuras animais continuam com Leão. Mas o poeta coloca em dúvida essa aparência e conjectura outra possibilidade. "Leo" é um poema em versos de arte

[32] Disponível em: https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=2223920. Acesso em: 18 Jul 2025.

menor que variam entre seis e sete sílabas poéticas, no qual a imagem das constelações no céu é animada. As figuras ganham vida e interagem entre si, como vemos abaixo:

> Leo. El cuerpo y la cabeza.
> (¿Un león o un ave coja?)
> La melena de Su Alteza
> es aromática y roja.
> Régulo: la garra en alto,
> preludio de heroico asalto.
> Pólux, medroso, se abraza
> a Castor. Y todos: ¡Plaza!
> -gritan- ¡Plaza al Rey!
> *Quia nominor*... Es la ley.
> Leo. Vino, sangre y fuego.
> La Rueda de la Fortuna.
> Si la bola es oportuna
> hay herencia. Pero luego...
> Leo. Dormita, bosteza.
> ...No despertéis a Su Alteza.
> (Diego, 2017, p. 122).

A longa constelação de leão possui um formato curioso - que podemos conferir adiante - provocador da indagação do segundo verso. Além de uma separação entre o corpo, uma espécie de quadrilátero, e a cabeça, na qual Pino (2005) constata a dicotomia leonina: a presença da fera e do rei. Todas as constelações, aos nossos olhos desmitologizados e desmitologizadores, exigem um esforço imaginativo. Não vemos o que viam nelas os antigos. Aliás, os nossos entornos repletos de iluminação artificial, muitíssimo diferentes do mundo antigo, nesse aspecto, e também do início do século XX de Gerardo Diego, não nos oferecem a possibilidade de ver as estrelas e seus trânsitos celestes. A tecnologia que nos permite conhecê-las em profundidade, saber seu peso, tamanho, distância e velocidade, é descompensada na sua quase invisibilidade empírica no nosso dia-a-dia.

O leão como símbolo de autoridade e realeza no âmbito natural é o eixo de desenvolvimento do poema. Mas o espirituoso Gerardo Diego deixa um rastro de irreverência, na dúvida entre ver a figura de um régio leão ou uma simples ave coxa, nas linhas da constelação. A rima é disposta em ABABCCDDEEFGGFHH, sugerindo estrofes de quatro versos com dois dísticos nas rimas CC e HH. Os primeiros seis versos se concentram na

morfologia da constelação, a partir da qual o poeta sugere um pequeno "filme". A parte superior de Leão, com o formato de uma foice, é constituída por estrelas de tons alaranjados e amarelados nas quais o poeta, sinestesicamente, vislumbra um aroma.

O leão da constelação é um dos trabalhos de Hércules; contudo, as peripécias do mito não são plasmadas no texto do poema. O leão gerardiano não é o animal vencido do qual Hércules arrancou a pele para vestir-se, ele ainda é o rei imponente e dominador. O leão de Nemeia, que possuía uma pele impenetrável, é, tradicionalmente, o primeiro trabalho de Hércules. A terrível fera devorava os habitantes e os rebanhos da cidade e, só foi vencido, porque Hércules conseguiu sufocá-lo com os próprios braços (Brandão, 2014). Posteriormente, o animal foi transformado em constelação, por Zeus, para perpetuar a façanha de Hércules, seu filho (Brandão, 2015c).

Na constelação de Leão, a estrela mais brilhante é Régulo, em tradução literal, o pequeno rei, mas também conhecida como o coração de leão (Degani, 1969). A partir dessa estrela é que sobe uma linha em formato de foice, como explicamos acima. Nesse desenho, Diego também enxerga uma garra em ação, pronta para atacar, e insere outros personagens das constelações em redor, que abrem, a modo de súditos, lugar para o rei. O poeta insere o discurso direto na boca dos personagens e concebe um Pólux, o filho divino, medroso, que recorre ao seu irmão humano e mortal, Castor.

Nos versos cinco e seis, Pino (1990), ao contrário de nós, interpreta outra constelação adjacente a Leão: a constelação da Hidra, também um monstro abatido por Hércules. O leão de Nemeia e a Hidra de Lerna eram irmãos. Para a autora espanhola,

> El panorama de la constelación aparece a renglón seguido cuando Régulo entra en escena. Oculto tras el león parece disponerse para saltarlo. Se trata de la estrella α de león, que pertenece a la familia de Hércules por estar relacionada con la hidra (representada en el cielo por la constelación Hydra): Régulo, Alphard y Procyón forman un ángulo recto.
>
> La escena se inunda de fuerza al presentar las dos potencias encontradas: el rey frente al reyezuelo, en un combate que los demás astros presencian, no sin temor […] (Pino, 1990, p.128-129).

Efetivamente, a constelação da Hidra se assemelha a uma pata, mais ou menos, na direção de Régulo. Não obstante, o contorno é a cabeça da Hidra. É evidente que o poeta poderia ver também, na forma, uma pata. Porém, de nossa parte, defendemos que a alusão do texto, no uso do vocábulo *garra*, é a um felino. Pino (1990) intui uma luta entre os dois monstros, que espanta os personagens das constelações próximas. Nós, apostamos por um avanço do próprio leão, ao que, na sequência, todos abrem passo. A hidra é um monstro marinho de muitas

cabeças, apenas uma totalmente imortal. As outras morrem, mas em seu lugar, nascem mais duas (Brandão, 2014). Não reconhecemos a referência a ela em "Leo".

A partir da frase latina *Quia nominor*, no décimo verso, reduz-se a vivacidade rítmica dos versos, passa-se da narração à argumentação e à descrição. *Quia nominor leo* é uma frase da fábula V, do livro I, do fabulista romano Fedro (15 AEC - 50 EC), "*Vacca, Capella, Ovis, et Leo*", na qual o leão escolhe o primeiro lugar, entre os outros animais, apenas por se chamar leão (Ralph, 2023). A sentença passou a ser usada para justificar, em uma tautologia, o que se é pelo que se chama, uma amálgama entre a coisa e a palavra. Gerardo Diego o assenta como lei, legitima-a, oferecendo-nos uma citação direta, um contato intertextual (Genette, 2010), com a literatura latina, por meio da qual o motivo da premência do leão é replicado no poema, e todos gritam: "[...] ¡Plaza al Rey!/" (Diego, 2017, p. 122).

Em consonância com a primazia do leão na fábula e no poema, Diego trabalha a marcação rítmica para que doze versos, dos dezesseis, tenham a primeira sílaba do verso marcada. Marcar a primeira sílaba, em línguas preponderantemente paroxítonas, como são as línguas portuguesa e espanhola, exige uma firme intenção. Leão é também vinculado à sorte financeira e à grandiosidade da tradição, nos versos de doze a catorze. A bola, do verso treze, para Pino (1990), é o próprio sol em seu intenso calor nos meses leoninos, que "[...] ha de ser propicio para conseguir la herencia, la suerte y la cosecha futura" (Pino, 1990, p. 129).

Diego termina "Leo" se reportando ao desaparecimento da constelação, para os observadores do hemisfério norte, durante os meses do outono. Leão é o que recolhe as riquezas e parte. Ao triunfo, segue-se o sono, que não deve ser interrompido, trata-se de um reino e de um descanso legítimos, conforme os versos gerardianos. O leão é uma representação solar do pai, da lei e do soberano (Brandão, 2015c). Mas não está isento de sua humanidade, de sua passagem pela escuridão, porque "[...] Dormita, bosteza." (Diego, 2017, p. 122).

Virgem é o último signo no qual impera a força do dia (Guttman; Johnson, 2005). Em "Virgo", os aspectos astronômicos são os primeiros textualizados por Diego. A Espiga é a estrela mais brilhante da constelação de Virgem e "Dice una leyenda que Spica representa una espiga de trigo en las manos de la Virgen, recordando al labrador que el tiempo de plantar ya ha llegado" (Degani, 1969, p. 30). Também, segundo Degani (1969), a estrela era conhecida como a estrela da prosperidade e templos, no mundo antigo, foram erguidos em sua devoção.

Gerardo Diego vê na constelação um símbolo da jovem mulher pura, que ainda será apresentada ao contexto das relações amorosas. Entretanto, Guttman e Johnson (2005) promulgam que o mais importante da imagem de virgem não é a pureza sexual, mas a liberdade da mulher não-casada. A figura mitológica de virgem é a *koré*, a jovem, filha da Grande-mãe ou de uma deusa da fertilidade. Na mitologia clássica, essas figuras são Deméter e Perséfone, cujo já mencionamos, no capítulo anterior. Abaixo, o poema gerardiano:

Virgo, en las manos de cera
levanta la rubia Espiga.
Y derribada en la era,
dice la virgen: -Mi amiga,
mi amiga casta y sin velo,
la blanca Virgen del cielo.
Quién pudiese ir en un vuelo-.
La mira el Cisne y piensa en Leda.
Como pueda...
-Pon en mis ancas tu raso
-dice Pegaso-.
Virgo, llamas refrenadas.
Mieses. Sol. Dulces miradas.
Horóscopos de demencia.
Peligros de adolescencia.
Sueñan las doncellas
amantes;
vuelan las estrellas
errantes.
(Diego, 2017, p. 122-123).

O poema é formado por versos de oito sílabas, em sua maioria; como vemos, há versos menores que funcionam a modo de pés quebrados. Esses versos menores aparecem, com frequência, nesse caderno dedicado ao zodíaco. É um dos recursos de enriquecimento rítmico escolhido pelo poeta santanderino. Em "Virgo", além dos pés, temos a fala de personagens, que insere ainda mais variações tonais no poema. No verso sete, por exemplo, o tom é ascendente, trata-se de um desejo na voz da virgem. Na ordem de Pégaso, no verso dez, pelo contrário, toda força está na primeira sílaba e o tom vai descendendo. "Virgo" é um poema muito musical e vívido, comparemo-lo a "Géminis", por exemplo, e não haverá dúvidas.

A organização da rima, mais uma vez, apesar do monoestrofismo, apresenta uma divisão estrófica para o poema. Insistimos nessa questão, pois há um período no qual Gerardo Diego promulga a volta à estrofe em seus escritos, conforme expomos no capítulo três. O retorno da estrofe aparecerá na obra de outros poetas do Grupo de 27, tendo Diego como um referente (Alberti, 1980). A rima em ABABCCCDDEEFFGGHIHI define uma primeira estrofe de sete versos, marcada na repetição da rima C, e outras três de quatro versos cada.

A virgem terrena, com letra minúscula, deitada no local de debulha dos cereais, vê, na Virgem celeste, uma amiga, que é também um ideal. O anseio da jovem é alcançá-la para escapar de sua entrada na vida adulta e da fusão com o elemento masculino, por isso diz: "la blanca Virgen del Cielo. Quien pudiese ir en un vuelo-." (Diego, 2017, p. 123). A brancura da Virgem havia aparecido também, no verso um, nas mãos de cera. Além do símbolo de pureza, astronomicamente, as estrelas da constelação são, em sua maioria, brancas; ou brancas azuladas ou brancas amareladas (Degani, 1969).

Clara Pino (1990), ao modo das festividades de São João em "Cáncer", concebe, nesses versos gerardianos, a referência às festas de ascensão da Virgem, no mês de agosto. Como tivemos ocasião de observar, não há entraves, para o poeta, na convivência entre a mitologia clássica e a religião cristã. "Se unen por tanto las tradiciones pagana y cristiana para poblar este cielo de virgo" (Pino, 1990, p. 129). A cultura cristã medieval também enxergava, na constelação de Virgem, a imagem de Maria com o menino Jesus; é a repetição do arquétipo da Grande-Mãe e seu jovem filho (Guttman; Johnson, 2005).

A colheita e destinação final do cereal para consumo é o simbolismo agrário do signo de virgem. A doce jovem, de início do texto, teme a viragem vital que a espreita, deseja partir e o seu cavalo branco aparece: Pégaso, o divino cavalo alado, oferece-lhe a garupa. Na mitologia clássica, duas virgens representam, magistralmente, a fuga do masculino, da dualidade, e o desejo permanente de liberdade: Ártemis e Atena. Por isso, "Virgem trata da transformação da personalidade de um estado infantil ou virginal para uma individualidade mais sábia e madura, representada pela fruição da colheita" (Guttman; Johnson, 2005, p.351).

Ainda sobre a transtextualidade (Genette, 2010) com a mitologia greco-latina, no verso oito, assomam Leda e o Cisne. A constelação do Cisne, também chamada Cruz do Norte, não está próxima à constelação de Virgem, essa ligação é construída pelo poeta, que une as imagens de branquitude e pureza da virgem e do pássaro. O cisne é uma das metamorfoses de Zeus para conquistar uma mulher que lhe aprazia, nesse caso, Leda. Contudo, segundo Pino (1990), o

cisne da constelação não tem relação com o cisne da estória mitológica, mas está próximo à constelação de Pégaso. Ambos arranjos estão ao norte e à oeste da constelação de Virgem e, segundo nosso pensar, possuem, em comum, notadamente, a cor branca.

Diego em seus poemas sobre os signos, costuma laborar em torno de três aspectos: a mitologia, a morfologia astronômica e a caracterização dos nascidos sob cada constelação. Em "Virgo", esse último âmbito, aparece ao final do texto. Para o poeta, os virginianos são represadores dos próprios impulsos, apesar da doce aparência e de dados aos sonhos. Efetivamente, para Guttman e Johnson (2005), virgem é um signo mental. Os virginianos são analíticos, organizadores e trabalhadores, não são impulsivos, mas podem ser compulsivos; podem ter dificuldades com a vida terrena, inclusive com as relações a dois.

Os verbos dos últimos quatro versos, que poderiam compor uma estrofe, são vocábulos ligados às capacidades mentais de um signo de ar: "sueñan" e "vuelan". Esses versos são escritos em um paralelismo estrito: possuem a mesma quantidade de sílabas, a mesma organização sintática, a mesma marcação rítmica e o mesmo lugar de encavalgamento; assim sendo, sentimo-nos autorizados para conjecturar uma aproximação entre as palavras que os compõem. Além dos verbos, a partir de: "Sueñan las doncellas/ amantes;/ vuelan las estrellas/ errantes." (Diego, 2017, p. 123), podemos unir "estrellas" e "doncellas", e, "amantes" e "errantes".

A proximidade entre as estrelas e as donzelas é evidenciada no corpo do texto. A junção entre a própria constelação de Virgem e a figura da jovem ainda não casada, a virgem, é que forma a primeira parte do texto. Por último, os adjetivos "amantes" e "errantes" revelam esta propriedade da vida amorosa que é a errância, a incerteza, a impermanência. Ademais, astronomicamente, uma estrela errante é um planeta, é o que o vocábulo grego *planḗtēs* significa (RAE, 2014/2024, verbete *planeta*). Virgem é o sexto signo do zodíaco, estamos na metade do ciclo zodiacal; de modo que o último verso também expressa a continuidade do tempo, os planetas continuam girando e o sol agora entra no mundo subterrâneo. Os seguintes signos são os signos da noite. Virgem é o pôr-do-sol. Após a colheita, a semente é plantada e adormece nas profundezas da terra.

Libra é o primeiro signo noturno e Gerardo Diego começa seu poema pela imagem da constelação, que representa a balança da justiça. Astreia, a justiça, filha de Zeus e Têmis, esteve relacionada, antes, ao signo de virgem. Ela viveu entre os homens, na idade de ouro, enquanto reinava a paz, a harmonia e a justiça; depois, quando os homens se degeneraram, ela se retirou

e foi para os céus (Brandão, 2014). A constelação de Libra é a balança de Astreia, que também foi transformada em constelação. O formato superior da constelação é semelhante a um triângulo; abaixo, formam-se duas linhas paralelas, os dois lados da balança. Observemos esse contorno nas palavras gerardianas:

Libra. Los platillos llenos.
α, γ, arriba β,
el clavo que los sujeta.
Los frutos colman sus senos.
Es el fiel. Ni más ni menos.
Libra. Cosechas. Vendimias.
En las retortas de alquimias
y en los magos alambiques
descifran los nigromantes:
-Nadie al amor pone diques.
Mas tened cuidado, amantes-.
La dama de la pelerina
se ha enamorado de Arturo.
Adiós, golondrina.
El cielo está ya maduro.
(Diego, 2017, 123).

"Libra" é um poema de versos octossílabos e rima disposta em ABBAACCDEDEFGFG, sugerindo uma primeira estrofe de cinco versos, outra de seis e um quarteto ao final. O verso dois só chega a oito sílabas poéticas quando o leitor fala mental ou efetivamente as letras gregas *alfa*, *gama* e *beta*. As estrelas são nomeadas com letras do alfabeto grego e, se necessário, com letras latinas também. Elas são ordenadas da mais brilhante para a menos brilhante (Degani, 1969). As estrelas laterais do triângulo de Libra, Alfa e Gama, são os pratos, que Diego visualiza cheios de grãos, após a colheita. Beta, mais brilhante que Gama, é o ponto mais alto do triângulo, o prego que une toda a estrutura da balança, conforme o poeta. O fiel, que também é parte da balança, aparecerá como caracterização da personalidade libriana. A espécie de agulha, chamada fiel, é a que fica reta quando os dois lados da balança estão em equilíbrio.

Libra, em Diego, é abundância, fartura, fidelidade e trabalho com o fruto da terra. A transformação empreendida pelo homem nesses frutos é a alquimia dos versos de seis a dez, que contemplam a produção do vinho e resultam em um amor embriagado, com o qual se deve

ter cuidado. O verso “Ni más ni menos./” (Diego, 2017, p.123) assenta uma das principais representações de libra, o equilíbrio. É instigante, para nós, essa junção entre a produção do vinho e o simbolismo do equilíbrio. Em uma pesquisa que trabalha a interface entre a literatura e os estudos clássicos, é, quase inviável, não ver Apolo e Dionísio, a dualidade central da mitologia greco-romana, nesses versos de Diego. A justa medida é o lema de Apolo, mas o “-Nadie al amor pone diques./” (Diego, 2017, p. 123) é, indubitavelmente, dionisíaco. Outrossim, não há passagem da uva para o vinho sem Dionísio, que é também transmutação.

Libra, na tradição dos doze deuses olímpicos governando cada um dos signos, é regida por Hefesto, o ferreiro, que, pelo fogo também transmuta (Guttman; Johnson, 2005). Libra é o único signo nomeado por um objeto criado pelas mãos do homem; embora aquário também possa parecê-lo, mais adiante veremos que não. Libra é o equinócio de outono, quando as noites e os dias têm igual duração. O equilíbrio libriano se manifesta também na busca de um par, para que a balança equipare os lados direito e esquerdo. Para Guttman e Johnson (2005), libra como sétimo signo, na astrologia tradicional, está ligado à sétima casa, que é a do casamento. Por isso, aparecem Apolo e Dionísio, tudo que existe depende de uma manifestação apolínea e de uma manifestação dionisíaca. Para Friedrich Nietzsche, a perfeição alcançada pela tragédia grega é devedora do equilíbrio de forças entre Apolo e Dionísio (Nietzsche, 2005).

Nos últimos quatro versos do poema, Cano (1990) aposta em uma possível referência a Arthur e Morgana das lendas do *Ciclo arturiano*. A esse amor incestuoso, o poeta alerta: “Mas tened cuidado, amantes” (Diego, 2017, p. 123), de acordo com a autora. *Arturo*, que sugere Arthur, é uma estrela de outra constelação. Em português, essa estrela, uma das mais brilhantes do céu, oitenta vezes mais brilhante que o sol (Degani, 1969), é chamada de *Arcturus*, na constelação do Pastor ou do Labrador. Para Cano (1990), a dama com capa é a representação iconográfica predominante de Morgana, a meia-irmã do mítico rei Arthur, que, para nós, representa Virgem. As constelações do Labrador e a de Virgem, pelo movimento do universo, estão a cada dia mais próximas (Degani, 1969). A constelação de Libra está ao lado, observando esse casamento; e o poeta, pensando em amores conturbados, o de Hefesto, regente do signo, por exemplo, dá o seu aviso de cuidado.

As andorinhas, que haviam chegado no início da primavera, vão-se, o sol se põe definitivamente e entramos nas escuras profundezas de escorpião. A constelação que lhe dá nome pode ser facilmente reconhecida na cauda do escorpião e seu ferrão. Escorpião é simbolicamente a morte e esse aspecto fúnebre aparecerá nos versos gerardianos, a seguir:

Escorpio. Se retuerce en los mares
horizontal.
Saluda la rojiza Antares
a la Cruz Austral.
Mordeduras. Baba. Ira.
La Virgen, en el trapecio,
se columpia y le mira
con desprecio.
Se enreda la madeja
de las estrellas. Una se queja.
Y hay un secreto trigonométrico
en su laberinto geométrico.
Algunas se desgajan
y como hojas secas bajan,
haciendo eses,
a posarse sobre los cipreses,
de los cementerios.
Escorpio. Audacia. Adulterios.
Esta mañana
se nos ha muerto la hermana.
(Diego, 2017, p. 124).

"Escorpio" apresenta alguma diversidade métrica em comparação aos poemas dos signos anteriores. Os versos vão de quatro a dez sílabas poéticas, mas devemos considerar que os versos menores vão com maior espaçamento inicial, demoramos mais a lê-los mental ou vocalmente; colocamos nesses pontos, ainda que minimamente, uma pausa maior, toda nossa atenção se concentra neles, como focos de uma câmera. Tipograficamente, é possível perceber uma curva nessa combinação de versos curtos e longos, o poeta emula, na página escrita, a forma sinuosa de escorpião. As rimas, por seu lado, voltam a sugerir uma organização estrófica, se as observarmos combinadas à semântica e à sintaxe, temos três estrofes de quatro versos, no início, e uma estrofe final de oito versos, quer dizer: ABAB CDCD EEFF GGHHIIJJ.

Diego começa pela observação astronômica, pelo formato torcido da constelação, que pode também sugerir um anzol. É assim que o poeta a visualiza em meio aos mares celestes ou quase a entrar no mar, uma vez que, no hemisfério norte, Escorpião fica muito próxima à linha do horizonte. Para Pino (1990), a proximidade de Escorpião com a faixa da via Láctea é que

alenta essa imagem, a de um mar de estrelas. Diego (2017) coloca Escorpião e as constelações próximas em movimento. A jovem constelação de Virgem passa a brincar na forma geométrica de Libra, como se fosse um balanço, e a olhar com menosprezo para Escorpião, que revela sua estrela mais brilhante, a famosa Antares, "[...] una de las pocas estrellas brillantes e inconfundiblemente rojas. [...] Es una estrella gigantesca, siendo su diámetro casi 300 veces mayor que el del sol" (Degani, 1969, p. 31).

Antares, que troca saudações com o Cruzeiro do Sul, não pode esconder que sua poderosa coloração encarnada, é "Mordeduras. Babas. Ira./" (Diego, 2017, p. 123). O ferrão do escorpião se manifesta, de acordo com Guttman e Johnson (2005), no temperamento ou, pelo menos, na língua dos escorpianos. Não há como não provocar a aversão da doce Virgem, que lhe é oposta, e de quem sentimos o longo olhar repulsivo, na pausa do verso oito. Dez versos depois, no verso dezoito, a caracterização pessoal do signo de escorpião torna a aparecer em: "Escorpio. Audacia. Adulterios./" (Diego, 2017, p. 123).

O escorpião está ligado ao mito do gigante Órion, ao que fizemos menção anteriormente. É por meio desse relato que compreendemos a tensa relação com virgem. De acordo com Junito Brandão (2014), há uma disputa entre Órion e Ártemis, a deusa virgem e caçadora. Ele tenta violentá-la ou, conforme outras versões, violentar uma das virgens de seu séquito, Ópis. A deusa ofendida lança contra ele um temível escorpião que o fere, mortalmente, no calcanhar. Pelo serviço prestado, o animal foi eternizado como constelação.

Na confusão de estrelas que se movimentam e estabelecem relações umas com as outras, o sol cruza a linha do Equador e passa do hemisfério norte para o sul, para que haja outono. Nesse cruzamento, poeta intui "[...] un secreto trigonométrico/ en su laberinto geométrico./" (Diego, 2017, p. 123). A geometria é o aspecto externo das formas, todas as figuras que vão se apresentando, labirinticamente, nos céus do Globo; a trigonometria, o aspecto interno, os ângulos e meandros de cada signo. Na união de ambas, está o mistério, o segredo a ser desvelado: o vínculo dos astros e seus trânsitos com a vida do homem na terra.

O aspecto curvilíneo da bela constelação de Escorpião é um fator que inspira, com veemência, o desenvolvimento dos versos gerardianos. As estrelas celestes, com a chegada do outono, transformam-se em folhas que caem das árvores. Ritmicamente, o poeta faz essa queda e também a sua parada sobre o cemitério. O espaço tipográfico maior do verso quinze dá o tempo necessário para que as folhas caiam "haciendo eses,/" (Diego, 2017, p. 123). A letra *S* também é reafirmada foneticamente, nas aliterações de: "a po*s*ar*s*e *s*obre lo*s* cipre*s*es,/" (Diego,

2017, p. 123, grifos nossos). O encavalgamento em: “de los cementerios./” (Diego, 2017, p. 123) é que constrói a parada, a interrupção, na queda das folhas outonais.

Clara E. Cano (1990), ancorando-se em *Vida y poesía de Gerardo Diego* de Gallego Morell (1956), concebe que, nos versos finais de “Escorpio”, o poeta santanderino aponta para o falecimento de sua irmã, ocorrido em 1910. Sendo escorpião um signo que representa metaforicamente a morte, ainda que também a ressureição (Guttman; Johnson, 2005), o seu simbolismo pode ter provocado a rememoração desse triste dado biográfico. Não temos informação sobre o mês do ocorrido; talvez, em uma manhã nos meses escorpianos. Não obstante, importa a simbologia do signo e sua alocação no outono do hemisfério norte, quando, para nós, seria, em verdade, primavera.

Os movimentados céus dieguianos são o centro de “Sagitario”. O centauro Quíron, com seu arco, abre a primeira imagem do poema. Quíron é a exceção entre os centauros, sábio e recluso, além de um poderoso curandeiro, muito dista de seus companheiros de espécie, dados ao sexo desenfreado e a todo tipo de vícios. Os centauros são criaturas híbridas, metade cavalo, metade humano, que andam pelos bosques e selvas. Quíron vivia em uma caverna e foi responsável pela educação de grandes heróis gregos, como Aquiles e Jasão, e pelos ensinamentos médicos de Asclépio (Brandão, 2014).

Quíron vai parar nos céus inusitadamente. Ele havia sido ferido por Hércules com uma flechada na perna, por acidente, em meio a uma confusão de centauros bêbados. Como a ferida não cicatrizava, uma vez que as flechas eram envenenadas, o centauro desejava morrer para cessar o seu sofrimento; mas sendo imortal, não conseguia. Desesperado, decidiu trocar de lugar com Prometeu, que seguia acorrentado à montanha, como vimos no capítulo sobre a poesia de Luis Cernuda. Zeus, que havia decretado a soltura de Prometeu apenas se algum imortal se colocasse em seu lugar e descesse ao Hades, aceitou o trato. Prometeu retornou para auxiliar a humanidade e Quíron, por sua generosidade, foi metamorfoseado em constelação (Guttman; Johnson, 2005).

No “Sagitario” de Diego, acorde à figura da constelação, o poeta enfatiza o Quíron professor de grandes guerreiros, com o arco na mão, pronto para atirar suas poderosas flechas. A constelação de Sagitário é também conhecida como a constelação do Arqueiro (Degani, 1969). Esse é o significado, a tradução, do vocábulo latino *sagittarius* (RAE, 2014/2024, verbete *sagitario*). Os versos dieguianos, nesse caso, são de entre cinco e dez sílabas poéticas, como vemos abaixo:

Sagitario. El arco estalla.
Tiembla la aguda saeta.
El bello centauro-atleta
en escorzo de batalla.
Apunta. Salta la flecha.
Parábola. El arco vibra.
Ha herido a Escorpio o a Libra.
Y cae la estrella deshecha.
Dicen todos: Sagitario
y hay un temblor extraordinario.
Hasta el Águila se inquieta.
Recoge su cola el cometa.
Sagitario. El gran obstáculo,
dice el oráculo.
Todo bien o todo mal.
Omnipotente o fatal.
Sagitario, ¿es tu saeta
la que malhirió al poeta?
(Diego, 2017, p.124-125).

A rima, nesses versos, está organizada em ABBACDDCEEFFGGHHII. Podemos pensar na divisão de três estrofes, no início, com quatro versos cada; os seis últimos versos poderiam ser combinados de diferentes formas, a partir da rima e dos aspectos semânticos e sintáticos. Agrupando-se de dois em dois, eles poderiam fazer uma só estrofe, ou duas, ou três. Talvez fosse razoável deixar a interrogação, que finaliza o texto, apartada como um dístico, por exemplo, e os demais versos a compor outra estrofe de quatro versos. Gerardo nos permite jogar com as possibilidades. A poesia dieguiana é de jogo com o leitor, de participação ativa para que algo seja descoberto, como se buscado nas estrelas.

Para Guttman e Johnson (2005), a flecha do centauro está sempre em direção ao alto, simbolizando suas aspirações elevadas e espirituais, uma vez que sagitário é o signo do filósofo. Nos versos de Diego, acima, a flecha disparada, com força, faz uma parábola e cai à frente, sobre Escorpião ou Libra, que perdem uma estrela. Nesse momento, todas as pausas dos versos cinco e seis, mantêm-nos em tensão, acompanhando o passo-a-passo desse lançamento. A tensão se desfaz apenas na imagem da estrela despedaçada. Como nos poemas, anteriores, o poeta envolve em uma cena animada as formações próximas. A Águia, constelação localizada

acima de Sagitário, e todos os demais se assustam e temem as flechas do grande mestre das artes da guerra, que decidiu sair em ação.

O caráter sagitariano é materializado pelo próprio centauro arqueiro, destemido e impetuoso. Sagitarianos são dados ao ar livre e à aventura, precisam da terra e da prática de esportes (Guttman; Johnson, 2005). No poema de Diego, sagitário vê com claridade e certeza, é um signo de extremos, de: "Todo bien o todo mal./ Omnipotente o fatal./" (Diego, 2017, p. 124-125), de duas naturezas em um só corpo, homem e animal. O centauro pode ser o filósofo, o sábio; mas, também, o disparador de certeiras flechas. A menção ao oráculo e o espaçamento maior da margem, dotado de silêncio, nos versos treze e catorze, como nas antigas previsões, deixa um mistério a ser decifrado: o que quer dizer sagitário como um grande obstáculo?

Diante de sagitário, como obstáculo, há uma parada obrigatória. Nada pode ser igual antes ou depois de sagitário. Como professor, ele propõe o obstáculo, que é, em verdade, uma lição. Depois dos conflitos e pelejas, o aluno alcança a maestria. A vitória de sagitário é compreender a sua constituição tripla, humana, animal e divina. O eu que deve renascer em sagitário, depois de passar pelas profundezas escorpianas, é um eu superior, consciente dessas três naturezas e da harmonização imperiosa entre elas (Guttman; Johnson, 2005).

Clara E. Cano (1990) vê nas flechas de Quíron uma aproximação a Cupido, também exímio arqueiro. Em meio às certezas sagitarianas, o poeta se dirigindo ao atirador, termina seu texto com uma indagação: quem foi o flecheiro que o feriu? Talvez o valente Quíron, talvez o travesso Cupido, como sugere Cano (1990). O que sabemos é que está ferido e que, pelo mito de referência, talvez sua ferida seja dessas que não podem ser sanadas, que se mantém enquanto a vida perdura. Porque ser poeta é ter algum tipo de ferida, é ter uma inquietação irresolvível e se perguntar pelo seu porquê incessantemente. Sagitário é também o mito da ferida incurável, do curador que está ferido e não é capaz de curar-se.

Finalizado o outono, em sagitário; o inverno, a terra dormente, inicia-se, em capricórnio. A figura caprina, dinâmica e saltitante, imprime sua energia na disposição tipográfica e rítmica dos versos gerardianos, que vão de lá para cá e vice-versa, combinando versos curtos e longos, de entre três e oito sílabas poéticas. Observemos:

Capricornio. Alarga el cuerno.
Corvas y velludas piernas.
Invierno.
Nieves eternas.

Capricornio topa y salta.
Ostenta
la cornamenta
de las cabras de Malta.
Irónico signo
maligno.
El Cisne patina
por la onda cristalina.
Pronósticos: genio activo.
Fallan las patas de chivo.
Balancea el tallo Sirio.
Inmaculado lirio.
Capricornio. Tus placeres
los mejores.
Rubores
en las mujeres.
(Diego, 2017, p. 125).

A cabra que inspira o décimo signo do zodíaco é Amalteia, que amamentou Zeus com seu leite, em Creta, enquanto o pequeno deus estava escondido de seu pai Cronos, que procurava devorá-lo. Como recompensa por tão nobre disposição, Amalteia foi imortalizada nos céus (Guttman e Johnson, 2005). A cabra nutridora propiciou a Zeus o corno da abundância. Ainda criança, o deus quebrara, em uma brincadeira, um dos chifres de sua ama de leite, como reparação, transformou-o no corno da abundância que se enchia de frutos sempre que Amalteia desejasse (Brandão, 2014).

Amalteia, entretanto, tinha um aspecto atemorizador e uma pele impenetrável. Segundo Brandão (2014), a pele da cabra foi usada para recobrir o escudo de Zeus e, antes, os titãs, ao verem a aparência medonha de Amalteia, pediram a Geia que a escondesse em uma caverna. As "Corvas y velludas piernas./" (Diego, 2017, p. 125), do verso dois, além da menção ao chifre que se avoluma, assentam a imagem de Amalteia, confirmada no verso oito, nas cabras de Malta. A semelhança, nesse caso específico, é apenas sonora e não há indícios de que seja etimológica.

Diego dispõe a rima em ABABCDDCEEFFGGHHIJJI, que nos sugere duas estrofes de quatro versos, ao início, e uma ao final. As rimas alternadas e interpoladas assentam essa divisão. Quanto às rimas pareadas, podemos organizá-las em dísticos ou em mais duas estrofes

de quatro versos, as possibilidades sintáticas oferecem também esses dois caminhos. Por homoestrofismo e simetria, o texto pode ser dividido em cinco estrofes de quatro versos cada. Ainda que, tematicamente, poderíamos propor uma divisão de duas partes, de dez versos cada. A primeira se ocupando da representação iconográfica do signo e do mito da cabra nutridora de Zeus; a segunda, da astronomia ao redor da constelação de Capricórnio e da personalidade dos nascidos sob o signo.

Essas possibilidades de divisão, apesar de o poema, na edição de obras completas que manejamos, aparecer monoestrófico, são também possibilidades de entendimento para o leitor. Os versos nove e dez, por exemplo: "Irónico signo/ maligno./" (Diego, 2017, p. 125), se colocados como um dístico no meio do poema, produzirão um efeito maior de pausa e concentração no leitor, que formando uma estrofe com os versos seguintes, que tratam da constelação do Cisne, que é símbolo de graciosidade, elegância e pureza, noções opostas às propagadas pelos caprinos.

Mas, se aproximamos os dois, na mesma estrofe, dizemos que esses dois polos podem estar próximos um do outro, que podem conviver ou que, em capricórnio, há possibilidades de haver algo tão puro e grácil como o cisne. Se, em vez dessas opções, deixamos esses versos como final para uma primeira estrofe de dez linhas, propomos uma espécie de conclusão, que amarra a malignidade do signo à figura das cabras, como efetivamente ocorre na cultura Ocidental, na qual o bode possui uma ligação com a representação do diabo.

É evidente que não podemos fazer o estudo de todas as possibilidades para todos poemas do zodíaco, esta tese, extensa *per se*, seria ainda maior e nos perderíamos do tema inicial, que é como a mitologia greco-latina ocupa espaço na poesia da Geração de 27. Na maioria dos poemas, tratamos apenas de indicar as possibilidades de divisão estrófica e fazer uma leitura, minimamente, acorde a ela. Ao deixar o poema monoestrófico e não se declinar por nenhuma de suas possibilidades, Gerardo Diego deixa para o leitor todas elas. A poesia gerardiana é de intenso jogo mental, como afirmamos.

A constelação do Cisne não está próxima à de Capricórnio, ela está como uma ave subindo em direção ao norte. Gerardo Diego emparelha as imagens a partir da aparência branca do inverno no hemisfério norte. A figura do cisne, com o simbolismo que indicamos no parágrafo acima, também retira o peso da construção anterior, que associa a imagem dos caprinos, o signo de capricórnio, a uma irônica malignidade. Não deixa de ser irônico também esse salto, dado pelo poeta, de uma ideia para outra. Para ir de Capricórnio ao Cisne, é preciso

fazer um movimento ascendente com a cabeça ou os olhos, do sul equatorial para o norte polar, em direção ao branco, mais uma vez. Cano (1990) nos recorda que a constelação do Cisne está sobre a via láctea, que é onde ele "[...] patina/ por la onda cristalina./" (Diego, 2017, p. 125).

Ainda sobre a cor branca, destacamos a estrela Sirius, no verso quinze, comparada a um "Inmaculado lirio./" (2017, p. 125). Sirius é, depois do sol, a estrela mais brilhante do céu, vista do planeta terra. No hemisfério norte, ela é particularmente visível no inverno, nas linhas da constelação de *Canis Majoris* (Debani, 1969). O desenho da constelação, efetivamente, faz Sirius parecer estar em uma haste, como coroação final de uma linha. Quanto à proximidade, Capricórnio, se comparado à constelação do Cisne, está mais próximo a Sirius e sua constelação. Não obstante, nesse caso, o elemento unificador é a cor e não a proximidade espacial, como dissemos.

Diego vê em capricórnio uma mente ativa, além da rigidez e fortaleza, sempre atribuídas a esse signo (Guttman; Johnson, 2005), que podem ser apenas aparentes. O poeta nos diz que "Fallan las patas de chivo./" (2017, p. 125). As patas são as estruturas responsáveis por manter o corpo estável e em posição correta, são elas que fazem os caprinos serem capazes de escalar terrenos íngremes e acidentados. A falha nas pernas é uma queda do todo, é como a retirada da base de um edifício. O talo nas flores tem função semelhante à das pernas nos animais; enquanto aos bodes lhes falham as pernas, Sirius, metamorfoseado em lírio, exibe o seu caule. Para o poeta santanderino, há força na delicadeza e possibilidade de destruição na rigidez. É um alerta a capricórnio, um signo de terra, de estabilidade.

Por fim, o canto aos prazeres capricornianos abarca a sexualidade insuspeitada desse signo, que, sob esse aspecto, enlaça-se aos sátiros, sobre os quais tratamos no capítulo anterior. A cabra Amalteia é irmã do deus Pã, meio humano, meio caprino (Guttman; Johnson, 2005). Os sátiros são licenciosos e se envolvem em muitos incidentes por seus vícios sexuais. De acordo com Ariel Guttman e Kenneth Johnson (2005), o mês de capricórnio, em Roma, era o mês da Saturnália, um período em que os costumes sociais e sexuais eram deixados de lado, para dar vazão aos prazeres de todo tipo e celebrar a volta do sol.

Aparece, nos últimos dois versos, em contraste com toda a branquidão imperante, a cor vermelha. Antes, em: "[...] Tus placeres/ los mejores./ (Diego, 2017, p. 125), Diego elide o verbo *ser* e fortalece a ligação entre o sujeito e seu predicativo; a despeito da pausa alongada, que, ao contrário do que poderíamos pensar, não separa, mas une os dois vocábulos. Entre eles há ainda uma rima parcial, que aproxima todos os termos dessa estrofe. A rima interpolada, às

vezes, produz no leitor uma tensão, uma vez que há de se esperar o quarto verso para conseguir a finalização do primeiro. Gerardo Diego desfaz essa apreensão recorrendo à rima assonante, no meio, em combinação com a rima total, ao final.

Lançando mão da rima abraçada, e da disposição tipográfica, podemos imaginar outras combinações entre esses versos finais, por exemplo: "*Capricornio. Tus placeres en las mujeres*" ou "*los mejores rubores*". Esse jogo com os pares de rima, permitidos também pela sintática e pela semântica, intensificam a imagem proposta por Diego, de grandiosos prazeres, capazes de ruborizar as mulheres. Possibilidades que o poeta nos propõe para construir novos versos, que fomentam a imagem capricorniana construída no poema.

Após capricórnio, que está na quarta estação do ano, o zodíaco está prestes a recomeçar. Apenas aquário e peixes nos sobram, ainda no inverno. "Acuario" é formado por versos de entre seis e oito sílabas, há apenas dois pés quebrados de quatro e três sílabas poéticas. Embora aquário seja um signo de ar, o mundo aquático é dominante na construção deste poema dieguiano, a seguir. Há de se salientar que aquário não se refere ao objeto de vidro usado para criar peixes fora de seu habitat natural. Aquário é o carregador da água, o que a busca e a transporta. A água é a bebida doadora da vida, capaz de fazê-la surgir e de mantê-la (Guttman; Johnson, 2005). Vejamos os versos de Diego,

Acuario. Ondas de cristal.
Paisaje submarino.
Aurora boreal
sobre el resplandor alpino.
Orión, el gran cazador,
se convierte en nadador.
Ha visto al Delfín
y a las ondinas del Rhin.
Las estrellas, burbujas
somormujas.
Nacen ahora los sinuosos,
movibles y caprichosos.
Verbena
ártica en los bulevares.
Queda presa la Ballena
entre los hielos polares.

(Diego, 2017, p. 126).

Em aquário, o gelo ainda recobre a terra. O ritmo do texto começa compassado, as grandes pausas, resultado do espaço tipográfico inicial, consolidam essa cadência. O movimento ondulante está presente nessas imagens que incluem as auroras boreais, mais intensas nos meses de inverno, e até o céu se funde com o mar. O que ondula embaixo, ondula em cima, como se de um espelho se tratasse. Diego coloca o verso "Aurora boreal/" (Diego, 2017, p. 126), graficamente, *sobre* "[...] el resplandor alpino./" (Diego, 2017, p. 126), porque aquário é o derramamento das "Ondas de cristal./ Paisaje submarino./" (Diego, 2017, p. 126, parênteses nossos) sobre a congelada e branca superfície. Para Guttman e Johnson, "Em Aquário, o deus ou deusa está derramando o cântaro sobre a terra, [...]" (Guttman; Johnson, 2005, p. 424).

Na mitologia grega, aquário está vinculado a Ganimedes, o copeiro dos deuses, raptado por Zeus em forma de águia. Ganimedes apareceu nos versos de Cernuda e tratamos sobre seu mito nessa ocasião. Ganimedes porta a bebida que conserva os deuses imortais (Guttman; Johnson, 2005). Assim como aquário, o portador da água, leva a bebida que mantém vivos a terra e seus habitantes. A constelação de aquário se assemelha a ondas e está próxima a outras constelações nomeadas com animais aquáticos: Cetus (a constelação da Baleia), Peixes, Peixe austral, etc.

Órion é visível, no hemisfério norte, apenas no inverno, e ainda que não esteja próximo a constelação de Aquário, nada em direção a ela e vê a constelação do Golfinho, que está a leste de Aquário. O alinhamento regular dos parágrafos, nos versos de cinco a oito, deixa o ritmo menos fendido, faz com que as frases deslizem de uma para outra sem pausas. A continuidade é corroborada pelas rimas pareadas. O rio celeste, a constelação de Eridanus, uma das mais longas do céu, é o Reno, nos versos gerardianos. Eridanus já representou diversos rios ao longo da história, desde o Jordão ao Nilo (Degani, 1969). Essa constelação começa próxima a uma das pernas de Órion, passa ao lado da Baleia e vai serpenteando até ultrapassar o Equador e não poder ser mais vista do norte terrestre, como o rio Reno que corta vários países europeus. Gerardo Diego, nesses versos, anima, mais uma vez, as linhas das constelações, dando-lhes movimento e ação.

Na comprida Eridanus ou no Reno, o poeta coloca as ondinas, figuras mitológicas da água, no âmbito germânico. Diego mescla mitologias de diferentes povos, colocando-as em patamar de igualdade entre si, como em muitos exemplos anteriores. Como Diego era também

músico, não é descabido pensar no *Anel do Nibelungo*, de Wagner, ópera na qual aparecem ondinas e as cenas centrais são desenvolvidas no rio Reno. Para casar com a simbologia da constelação, qualquer outro rio poderia ter sido escolhido em vez desse. Ademais, a seguinte seção de *Imagen* (2017 [1922]), depois de "Zodiaco", titula-se "San Juan – Poema sinfónico en el modo wagneriano".

Ainda sobre as constelações - o aspecto astronômico é o que ocupa a maior parte do poema de Diego e também o seu fechamento -, a Baleia é a que finaliza o texto, quando o inverno ainda permanece. A Baleia, ou Cetus, está entre Eridanus, Peixes e Aquário, todas conhecidas como constelações de inverno, do ponto de vista do hemisfério norte; por isso "Queda presa la Ballena/ entre los hielos polares." (2017, p. 126). A água que fundamenta toda construção imagética do poema é também definidora da personalidade aquariana. Eles são móveis, plásticos, mutantes como a água. E, assim como ela, também determinam por onde devem passar e passam. São "[...] sinuosos,/ movibles *y caprichosos*./" (Diego, 2017, p. 126, grifo nosso). A conjunção *y* é, semanticamente, um *mas* ou um *embora*, nesse verso.

Conforme Guttman e Johnson (2005), os aquarianos são livres-pensadores, reformadores sociais, inventores e artistas, possuem um pensamento profundo e têm dificuldade com a vida física, ligada à terra, incluindo o corpo. Não sem motivo, a terra é quase ausente nesses versos de Gerardo Diego dedicados ao signo. Entretanto, "Esses futuros pensadores e visionários que podem nos empurrar para a frente tão rapidamente podem também ter grande dificuldade em desistir de ideias antigas, opiniões ou posições, [...]" (Guttman; Johnson, 2005, p. 421). Diego não erra ao acrescentar "[...] y caprichosos./" (Diego, 2017, p. 126), no verso doze.

Clara E. Pino (1990) aponta uma circularidade em "Acuario", quando o poeta repete a imagem da aurora boreal em "Verbena/ ártica en los bulevares./" (Diego, 2017, p. 126). O encavalgamento entre "verbena" e "ártica", junto ao espaçamento tipográfico, dão espaço para que se desenvolva a imagem dessa festividade, enquanto esperamos o próximo verso, que concentra toda atenção do leitor, inclusive com a primeira sílaba forte, em "ártica". É festa, cor, celebração em meio ao gelo.

Segundo a autora acima, essa é uma referência a estrela Mira Ceti da constelação da Baleia. A primeira estrela variável conhecida. A variação diz respeito à luminosidade, essas são estrelas que parecem surgir e sumir, como um pisca-pisca, com o passar de horas, as de curta variação, ou de dias, as de longa variação. Mira Ceti, ou Omicron Ceti, é uma gigante vermelha

com variação de mais ou menos trezentos dias (Debani, 1969, p. 87). Ainda que trezentos dias nos pareçam muito para um efeito lampejante, recordemos que tudo no universo é grandioso e que estrelas vivem entre milhões e trilhões de anos.

"Acuario" está organizado, em quanto à rima, em ABABCCDDEEFFGHGH, sequência a partir da qual podemos intuir a divisão em quatro estrofes de quatro versos, nas quais o ritmo alterna entre mais contínuo e fluído e cortes tipográficos e versais que acrescentam pausas, diminuindo o deslizamento da leitura. Quanto à mitologia greco-romana, é procedente assinalar, com exceção do próprio fundamento do signo, de sua imagem basilar, que a figura de maior presença é Órion, que não faz parte diretamente do simbolismo aquariano. A intervenção imaginativa de Diego é que o transforma de caçador em nadador, de figura da terra, para figura da água. Astrologicamente, o poeta o faz entrar na Era de aquário e desenvolve o ambiente aquático ao seu redor.

A ambientação aquática continua no signo de peixes, o décimo segundo e último signo do zodíaco. Peixes, diferente de aquário, é efetivamente um signo de água. A constelação de mesmo nome sugere dois animais ligados por um fio, um em cada ponta. Essa imagem, acoplada ao movimento natatório dos peixes, dá início ao texto gerardiano sobre o signo. O poema é formado por versos de entre seis e nove sílabas poéticas com rima organizada em ABABCDCDEEFFGGHHII, vejamos:

Piscis. Juegos. Culebreos.
Las cabecitas biplanas
guiñan los ojos. Mareos.
Trenzadas filigranas.
La Ballena los acecha
y ellos huyen paralelos.
Ha quedado deshecha
la prisión de los hielos.
Piscis. Espíritu inquieto
propenso al mando y al reto.
El mundo muere. Nace el mundo.
El niño rubicundo
retoza en la cuna.
Se pone su antifaz la Luna.
El Zodiaco vuelve a empezar.

Girar. Girar. Girar.

Dame la mano, hermana:

Vamos a bailar la sardana.

(Diego, 2017, p. 126-127).

Em “Piscis”, Diego começa pela ludicidade, sugerindo um jogo entre os peixes da constelação. A brincadeira infantil se completa no uso do diminutivo “cabecita” e no substantivo “mareos”, que parece se distanciar de seu uso e significados regulamentares para afirmar a semelhança fonética com a palavra mar. “Mareos”, em vez de tontura, desmaio, náusea ou vertigem, investido de uma nova significação, aproxima-se a “culebreos”, com a qual faz rima. Assim como *culebreo* é movimento semelhante ao de uma cobra; *mareo* é semelhante ao movimento do mar: ondulações, vai-e-vem, ziguezagues, que formam as “Trenzadas filigranas./” (Diego, 2017, p. 126).

Cetus, a constelação da Baleia, continua em “Piscis”. Ela está logo abaixo de Peixes. Os gelos de inverno não a aprisionam mais, e os pequenos peixes fogem diante da sua potência. Os animais de Peixes, embora pareçam fazer movimentos contrários, não o podem, pois estão atados. Sua única opção é seguir paralelamente, em acordo, em uma só direção. Os peixes precisam equilibrar o mundo celestial e o terrestre (Guttman; Johnson, 2005). Ainda que seja “Piscis. Espíritu inquieto/ propenso al mando y al reto./” (Diego, 2017, p. 126). A inquietação de peixes são os movimentos emaranhados dos primeiros versos do texto. Para Guttman e Johnson (2005), os piscianos têm a potência e a profundidade do mar. A inquietude se manifesta em uma mente produtora de múltiplas imagens, necessitada de fantasia. Também, como os aquarianos, eles tendem ao universo das artes, da criação, e da profunda conexão espiritual.

“Piscis” está versificado de modo que podemos vislumbrar o desenvolvimento de uma segunda parte do verso dez em diante. Na primeira parte, referente à personalidade pisciana e às sugestões astronômicas da constelação, há duas estrofes, uma de quatro versos e outra de seis. Ou duas de quatro versos e um dístico. As duas são opções válidas. As duas últimas estrofes, indubitavelmente de quatro versos cada, formam a segunda parte, na qual o poeta não trata de peixes individualmente, mas de seu simbolismo para o todo do zodíaco. Peixes é término e início. No verso dez, Diego muda de lugar a palavra “mundo” conforme a acompanham os versos nascer ou morrer. São imagens opostas, mas espelhadas, que compartilham o mesmo verso, separadas por uma pausa, em vez de apartadas em versos distintos.

Em seguida, em uma sugestão de renascimento, temos a imagem do bebê rosado, transbordante de saúde e alegria, brincando em seu berço. Esse "[...] niño rubicundo/" (Diego, 2017, p. 126), sujeito que o poeta separa do resto da frase, do predicado, para que nos concentremos na rima, é a figura do próprio mundo que renasce na chegada da primavera. A lua, simbolismo do feminino, portanto da mãe, prepara-se para mais um ciclo de transformações; oculta detrás de uma máscara, é, segundo Cano (1990), um indicativo de lua nova. Uma espécie de morte da qual sairá para suas fases crescente, cheia e minguante. A Deusa-mãe ou Grande-deusa e seu filho ou amante estão na base de peixes. "[...] o ciclo do ano em si representa o nascimento, o crescimento, a morte e a ressureição dessa figura mítica, o filho da Grande Mãe, o deus da colheita cujos nomes foram muitos – [...]" (Guttman; Johnson, 2005, p. 436).

O ciclo de morte e renascimento, da Grande Mãe e seu filho ou amante, está em muitos relatos mitológicos, não é simples apontar um mito único para a constelação de Peixes. Tradicionalmente, nas guerras prévias ao reinado de Zeus, Tifão, um gigante medonho e monstruoso, ataca o Olimpo e o deuses fogem para o Egito tomando formas de animais (Brandão, 2014). Há divergências entre a forma que assume cada deus. Manílio (*Astr*. II, v. 33; IV, v. 580) atribui o peixe à Afrodite. A deusa teria infundido sua paixão nesse grupo de animais. Ovídio (*Met*. V, v. 331) assevera o mesmo dado. Higino (*De Astr*. II, v. 30), por sua vez, relata que Vênus e Cupido, mãe e filho, metamorfosearam-se em peixes. No relato de Higino, encontramos a associação entre mãe e filho ou amante, típica da constelação. Cupido não passa por um processo de morte e ressureição; mas Adônis, amante de Afrodite, sim.

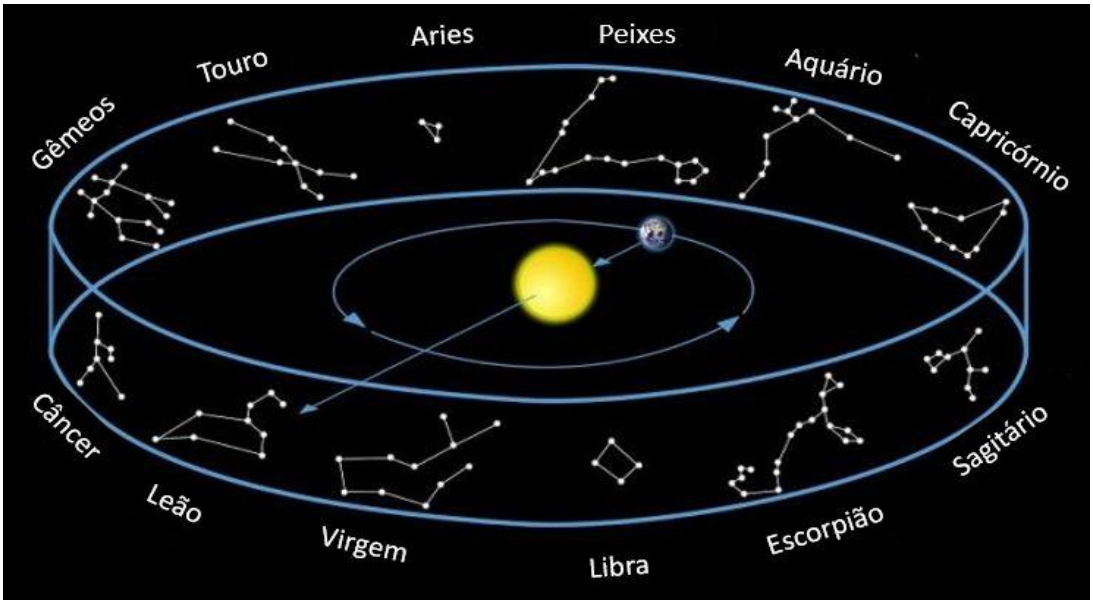
A linha do zodíaco, que é fim e recomeço, nesses versos de Diego, após "Girar. Girar. Girar./" (2017, p. 127), continuamente, traz-lhe de volta a irmã, morta no signo de escorpião. Peixes opera uma ressureição. O poeta, em linhas extremamente musicais, em concordância com a sardana do último verso, - sardana é uma dança circular típica da região da Catalunha, na Espanha - orquestra os sons nasais com a repetição da vogal *A*. Os versos iniciados com a primeira sílaba marcada e com verbos de tom imperativo, interrompem o ritmo narrativo das frases anteriores. Vive-se outro momento, no qual a irmã está viva, tem um corpo concreto, é capaz de dar a mão. É a festa do renascimento, cheia de música e dança.

Abaixo, a imagem das doze constelações do zodíaco, que estão alinhadas assim apenas didaticamente. Na atualidade, é sabido que as constelações, sejam quais forem, são apenas como vemos as estrelas estando no planeta Terra. Efetivamente, elas não existem, não há nada

que ligue certas estrelas entre si. As estrelas do que chamamos constelações, estão, às vezes, muito distantes umas das outras; apenas a chegada do brilho de cada uma à terra nos dá a impressão de que elas estão alinhadas.

Na sequência, um mosaico romano da sinagoga de Séforis, ou Tzippori, em Israel. Na antiguidade, a cidade se chamou Eirenópolis ou Diocesareia. No círculo do zodíaco, podemos ver nitidamente alguns signos, por exemplo: libra, escorpião, capricórnio e peixes. O sol ao centro, com seus cavalos, também está parcialmente conservado. Atualmente, a sinagoga pode ser visitada em um parque nacional na Galileia.

Figura 23– Representação das constelações do zodíaco.



Fonte: site Meteoríticas – Setor de Meteorítica do Museu Nacional (UFRJ).[33]

Figura 24 - Mosaico com figuras do zodiaco em Séforis (Autor desconhecido - Séc. V EC).

[33] Disponível em: https://www.meteoritos.com.br/as-constelacoes-e-os-signos-do-zodiaco/. Acesso em: 14 ago. 2025.

Fonte: G.dalloto em 30 dez. 2003 – Domínio público.[34]

A configuração do tempo cíclico aparece tanto em Diego como em Cernuda. A linearidade temporal pressupõe um término irreversível, uma ruptura total entre a vida e a morte. O tempo é uma preocupação temática e vital para ambos poetas, a sua superação se dá, às vezes, pela própria escrita poética que permanece enquanto o poeta é suscetível à morte ou pela conclamação de um tempo circular e repetível.

Em "Puerto-Chico", de *Imagen* (2017 [1922]), poema dedicado a Francisco María Gutiérrez Cossío, pintor cântabro-cubano, responsável pela capa da primeira edição do livro, a de 1922, Diego constrói uma paisagem marinha na qual aparecem os Peixes da constelação. Puerto-Chico é um bairro santanderino com atracadouro de mesmo nome. Os barcos do porto e os trabalhadores do mar ocupam lugar de importância nos versos dieguianos, a seguir:

> La nave que dio a luz el horizonte
> pliega sus alas como quien
> cierra un libro

[34] Disponível em: https://en.wikipedia.org/wiki/Image:ZodiacMosaicTzippori.jpg. Acesso em: 14 ago. 2025.

Al ver a la fragata
todas las chimeneas
se quitan la chistera

He visto en unas redes
los Peces del Zodíaco

[...]

De pie sobre las aguas los marinos
que han jurado los remos
los levantan al cielo

Allá arriba
todas las banderas
cantan sus sinfonías marineras
(Diego, 2017, p. 153-154).

Quando estudamos "Gesta", assinalamos a penetração dos âmbitos humano, animal e vegetal entre si. Agora observamos uma inversão na qual os objetos adquirem um papel criador em relação à natureza. O barco é que dá existência ao horizonte e, dotado de vontade ativa, fecha suas velas com a decisão de quem fecha um livro. O fechamento do livro, e das velas, faz-se com o isolamento de um verso encavalgado, que concentra toda força nesse movimento de fechar subitamente. O poeta estabelece uma mudança de ritmo na passagem dos dois primeiros versos mais longos para esse verso deslocado. A nave é asa, é livro, é ventre paridor. Todas as coisas possuem vínculos possíveis, que vão além dos determinados pela materialidade racionalmente guiada. A primazia é a da imagem conforme criada pelo poeta.

O mar se une à terra pelas chaminés que lançam fumaça, a modo de saudação, diante de uma fragata, embarcação militar. O céu se une ao mar nas redes repletas de peixes da constelação zodiacal. O espaço entre as imagens, com diferentes disposições tipográficas entre as estrofes, é o tempo que transcorre entre elas, é o olhar que vai se deslocando por essas cenas que se desenvolvem na paisagem marina. São os distintos planos de um quadro, desde o horizonte até cais. Diego (2017) vai intercalando verbos no presente do indicativo e no pretérito perfeito composto, passado das ações recentes, para construir esses planos temporais e espaciais.

Os peixes do zodíaco, presos juntos na rede, são uma afirmação da obrigada convivência da dualidade. Peixes, assim como gêmeos, é rejeição ao monismo, é a declaração de que o esquerdo pressupõe o direito, de que o alto pressupõe o baixo, de que o que está no céu pode estar no mar. As imagens de Diego em "Puerto-chico" afastam toda fronteira hierarquizante e jogam com as leis da natureza. Nesse jogo, os marinheiros podem estar de pé sobre as águas, não importa se efetivamente ou dentro de um barco, mas o seu gesto também une céu e mar. Diego constrói a frase, por meio de um hipérbato, que faz a imagem dos homens sobre a água ser a primeira diante do leitor. Os remos, que deveriam estar no mar, são apontados para o céu. "De pie [...]" (Diego, 2017, p. 153) define a posição vertical, erguida, de ambos, marinheiros e seus instrumentos.

A próxima estrofe continua mantendo esse olhar para o alto, com seu primeiro verso: "Allá arriba" (Diego, 2017, p. 154). A abertura da letra *A* quatro vezes enfatiza a imensidão do espaço celeste. Os homens do mar, que juraram a ele dedicar a vida, apontam para o seu oposto mais imediato, o céu. Nesse movimento, tornam-se intermediários entre os dois, capazes de ligar um ao outro. Os remos, feitos de madeira, carregam-se do simbolismo das árvores, tradicionalmente capazes de interligar níveis, de unir céu e terra.

No céu, as bandeiras "cantan sus sinfonías marineras" (Diego, 2017, p. 154). As bandeiras das embarcações, em relação à superfície do mar, estão acima, local onde recebem toda ação do vento para cantarolar. Elas estão também acima dos marinheiros, como representantes de nações, de confrarias, de irmandades. Mas todas cantam uníssonas, esse é o significado de sin-fonia, que se dá foneticamente por meio da aliteração da consoante *S*, dos sons nasais e da rima entre "banderas" e "marineras".

PÉGASO

O caderno final de *Imagen* (2017 [1922]), "Estribillo", começa com "Estética", dedicado a Manuel de Falla (1876-1946), o compositor por excelência do início do século XX, na Espanha. Acorde ao título, o poema assenta, efetivamente, uma defesa de pressupostos para o fazer poético, vejamos:

Estribillo Estribillo Estribillo

El canto más perfecto es el canto del grillo

Paso a paso

se asciende hasta el Parnaso

Yo no quiero las alas de Pegaso

Dejadme auscultar
el friso sonoro que fluye la fuente

Los palillos de mis dedos
repiquetean ritmos ritmos ritmos
en el tamboril del cerebro

Estribillo Estribillo Estribillo
El canto más perfecto es el canto del grillo
(Diego, 2017, p. 175)

Diego, de forma circular, começa e termina o poema com os mesmos versos. Os estribilhos são, com efeito, os trechos repetíveis de uma canção. O poeta no seu confessado anseio de ser pura matéria, trabalha para unir a forma à semântica das palavras em diversos níveis. No corpo do próprio verso, a palavra "estribillo" é um estribilho e se repete três vezes, reparemos no espaço tipográfico que é colocado entre eles; no corpo do poema, o dístico se repete duas vezes, estribilho outra vez. A aliteração da estrutura -*illo* ressoa como o canto repetido do grilo, na natureza, e faz a rima total entre os dois versos. A declaração de que esse canto seja o mais perfeito corrobora a ideia de criar, na poesia, como a natureza cria. O canto do grilo se pode ouvir no poema.

Pégaso, o cavalo alado de Zeus, tornou-se símbolo da inspiração poética, principalmente a ação de suas asas, capazes de elevar o espírito do poeta e colocá-lo em disposição de compor. No verso cinco, a transformação rítmica operada pelas três sílabas fortes juntas na abertura do verso, "*Yo no quie*ro las alas de Pegaso" (Diego, 2017, p. 175), materializam a força da negativa à inspiração milagrosa, acentuada pela predominância da letra *O*, em sua profundidade de vogal posterior. Essa primeira parte da oração fica quase isolada de seu complemento direto. Nos dois versos anteriores, "Paso a paso/ se asciende hasta el Parnaso//" (Diego, 2017, p. 175), a presença da vogal aberta *A*, além de majoritária, impede que vários sons de *O* se acoplem, como no princípio do quinto verso.

Diego imprime o tempo do "Paso a paso/" (Diego, 2017, p. 175) na distância entre os versos três e quatro. A organização fonética, contudo, faz a transição suave de um passo após o outro, o encavalgamento quase passa desapercebido. O poeta usa a repetição da estrutura -

aso, além da aliteração dos sons de *A* e *S*, em outros pontos, para criar a unidade sonora desses versos. Neles, o poeta não rejeita o Parnaso, apenas o modo rápido e mágico de chegar até ele. O poeta quer ouvir a água da fonte, mas com a perspicácia de um especialista que ausculta. Pela tradição, duas fontes estão no Parnaso, Hipocrene e Castália. A atenção do poeta, entretanto, está além do simbolismo dessas fontes, está no próprio fluir da água, na materialidade de seu som.

A fonte Hipocrene, ou a fonte do cavalo, em tradução literal, surge de um coice do próprio Pégaso. Em um concurso de cantos, que o Parnaso se envaidecia por ser o palco, Posseidon ordenou a Pégaso que o atingisse para que ele reconhecesse o lugar que lhe cabia, uma vez que tinha tentado medir forças com o Olimpo (Brandão, 2014). As águas de Hipocrene são favorecedoras da inspiração poética. A fonte Castália, por sua vez, é consagrada a Apolo e às musas. Conforme um dos relatos, possui esse nome porque uma jovem assim chamada, para fugir das investidas amorosas de Apolo, lança-se na fonte (Manchón Gómez, 2025). O Parnaso estava próximo ao templo de Apolo, em Delfos, e possui conexões simbólicas tanto com a adivinhação, a arte de Apolo, quanto com a poesia.

No sétimo verso, o veio de água, "el friso sonoro que fluye la fuente" (Diego, 2017, p. 175), textualiza-se na aliteração dos sons sibilantes de *F* e *S* e das vogais O, no início do verso, e, ao final, *E* e *U*. Gerardo Diego assenta a poesia e a música como realizadas no corpo, do ouvido, na terceira estrofe, passando pelos dedos e chegando ao cérebro. O corpo se transforma em instrumento, o cérebro, redondo, converte-se em tamborim e os dedos são as baquetas que "repique*te*an *rit*mos *rit*mos *rit*mos" (Diego, 2017, p. 175).

O vocábulo *ritmos* também se repete três vezes. Ele compartilha com "estribillo" as vogais *I* e *O* em rima assonante. Também no verso anterior, está a palavra "palillos", formando a unidade sonora que é o canto do grilo. A leitura de "ritmos", sem vírgulas ou estratégias de espaçamento, acelera o ritmo do poema que era cadente até esse verso. A letra *T* está sempre em posição tônica na marcação desse verso. Se considerarmos um hiato em *repiquetean*, teremos uma sequência perfeita de sílabas fortes e fracas até o fim do verso: a batida no tambor, seguida de sua pausa.

"Estética" é um poema profundamente trabalhado em seu aspecto musical. As aliterações, rimas, assonâncias, repetições e anáforas estão por toda parte. Outrossim, a estética promulgada por Diego é a que envolve os sentidos do corpo com o comando do cérebro. É ação e pensamento. O seu referencial de perfeição é ser pura manifestação da natureza, que nos

desperta os sentidos. Os ouvidos não conseguem ficar anestesiados diante do canto do grilo e nem dos versos dieguianos.

CENTAUROS

"Hoy", da seção "Estribillo" (2017 [1919-1921]), encerra os poemas de *Imagen* (2017 [1922]) enlaçados à mitologia greco-latina. Nesse texto poético, além da explícita referência aos centauros, seres da mitologia greco-latina, Gerardo Diego alude ao símbolo, conceito crucial para a mitologia e para a poesia. O símbolo é aquele que cede o seu corpo para que outro habite, que sendo uma coisa é também outra. O símbolo é permeabilidade, intermitência, identidade e alteridade. O poema gerardiano, abaixo, é oferecido ao poeta *ultraísta* José Rivas Panedas (1898-1944).

Quiero inaugurar
el encendido espejismo del símbolo
que ya tiembla de verse frente al mar

En sus carnes
los pájaros nocturnos croan
y los balandros
se despiden dejándose violar
de este viento que silba
motivos de centauros vírgenes

Las locuras se abrazan a sus piernas
y aunque sabe que no puede nadar
quiere sembrar caricias

[…]

Sí Hoy hay que inaugurar
el encendido símbolo sin símbolo

Hoy hay que prometer
y aventar las pavesas
aunque luego al abrir nuestra mano
Dios haya volado

y nos quede solamente
un tembloroso deseo de envejecer

Después de todo [29]
en este viaje no estaremos solos
(Diego, 2017, p. 175-176).

A primeira definição que Diego dispõe para o símbolo é a de uma miragem. A miragem é pura aparência, talvez impulsionada pelo desejo. Sua materialidade se dá apenas nos olhos daquele que a vê, para esse por algum recorte de tempo, ela existe. Essa caracterização do símbolo como móvel, impermanente, enganoso, mas alentador de esperanças, é que o sujeito poético quer inaugurar. A altura e a agudeza de todos os sons da vogal *I* em posição tônica, no segundo verso, corroboram na construção brilhante do "[...] encendido espejismo del símbolo" (Diego, 2017, p. 175). A inauguração é uma festividade, um ritual de início. Como um navio que espera sua estreia para surcar as águas, a miragem do símbolo espera à beira-mar.

A miragem que treme diante do mar, observemos a repetição da letra *R* depois do verbo "tiembla": "[...] de verse frente al mar" (Diego, 2017, p. 175), sabe de sua própria fugacidade, sabe que tem o poder de fazer seguir adiante, mas que não pode dar a concretude ou a veracidade que lhe exigem diante da imensidão mais profunda e vasta. O símbolo é poder, mas também limitação. No corpo do mar, representante do mistério, Diego constrói potentes imagens. Os pássaros noturnos emitem sons, que na especificidade do verbo *croar*, são os coaxos das rãs. O barulho que substitui o canto dos pássaros, à noite e próximo à água, é o ruido dos anfíbios.

As embarcações, desse mar metafórico, vão-se, na contraditória frase, "[...] dejándose violar" (Diego, 2017, p. 175). O uso do verbo *violar* está também na sua semelhança com a palavra *volar*, em consonância com o sopro do vento. A sua semântica se une às construções seguintes, que atestam a violência do vento que impulsiona esse "balandros". Os centauros virgens, talvez, constituam uma junção de palavras tão contraditória quanto o *se deixar violar*. Os centauros, como esclarecemos no poema dedicado ao signo de sagitário, não são criaturas dadas à virgindade, são seres de grande potência sexual, ainda que não cheguem a ser como os sátiros. Entretanto, essa aparente contradição é a que estrutura a força do vento movedor. Um centauro virgem é um ser em completa ânsia e necessidade de estrear sua vida sexual, ele procurará essa ocasião desenfreadamente. Assim é como o vento assobia e empurra, com grande violência, a embarcação.

As loucuras, ao modo mitológico clássico, aparecem personificadas. Na mitologia clássica, quase todos os sentimentos, qualidades e emoções centrais humanas aparecem personificados, ou mais precisamente, deificados. Fobos, o medo; Peithó, a persuasão; Híbris, o orgulho; Areté, a virtude; Pênia, a pobreza, etc. As loucuras, sendo várias, o poeta usa o plural, surgem do mar, do incompreensível, e assediam o símbolo, que sabe que não pode partir com elas, porque não é capaz de enfrentar o mar. Essas personagens subindo pelas pernas do símbolo personificado, assemelham-se às ondas que acariciam e se deixam acariciar por quem se aproxima da praia.

As loucuras, identificadas com as ondas, incorporam a sua violência, seu estrondo, seu movimento imprevisível, sua capacidade de levar para águas profundas, além de sua repetitividade infindável. A loucura, assim como a onda que vive no limite entre o mar e a terra, está no limite entre a razão e a fantasia mais absoluta. O símbolo não se confunde com a fantasia mais desmedida; mas há um contato entre eles: a substituição de uma coisa por outra, o salto que se distancia da materialidade mais terrena. No louco, isso se dá de forma não compartilhada por sua comunidade; onde ele vê um peixe, talvez todos os demais vejam um copo. Mas, quando há um compartilhamento, um acordo social, talvez as imagens de um peixe e de um copo possam se fundir.

O título do poema aparece, por fim, no verso vinte e um. Nas primeiras estrofes, parece não haver nenhuma relação entre as imagens mobilizadas e ele. Até que o poeta o retoma e recordamo-nos que esse é, em verdade, o vocábulo que dá nome ao poema. “Sí Hoy hay que inaugurar/ el encendido símbolo sin símbolo” (Diego, 2017, p. 176). O advérbio “hoy” está ao lado do verbo “hay”, no presente do indicativo, que seguido da partícula *que*, indica obrigação, necessidade. Mas, os nossos olhos e ouvidos ficam presos na estrutura “hoy hay”, por sua semelhança fonética e gráfica, por seu tom de impetuosa ordem. Apesar da pausa tipográfica maior, são três sílabas fortes na abertura do verso, que convocam imediatamente para essa inauguração que o poeta se havia proposto no primeiro verso.

O tom solene do texto é dado pela introdução de versos mais longos, geralmente hendecassílabos, entre versos menores de sete ou nove sílabas. Também contribuem para esse tom as orações que vão se alongando mediante outras orações subordinadas. Trata-se, afinal, de uma inauguração, o tom enobrecedor lhe é inerente. Os versos menores são alocados em pontos estratégicos, que favorecem as pausas, deixando-as em evidência. Vejamos: “En sus

carnes/ los pájaros nocturnos croan/ y los *balandros/* se despiden dejándose violar/ [...]" (Diego, 2017, p. 175-176, grifos nossos).

O adjunto adverbial deslocado, no início, produz uma pausa natural no falante, que é valorizada pelo encerramento do verso nesse ponto. A conjunção *y* anuncia um acréscimo, algo além do esperado, como se embutíssemos, nesse ponto, a estrutura *além disso*. Essa noção nos faz inserir também uma pausa, naturalmente, onde o poeta quebra a oração em dois versos. Se essas pausas fossem em outros lugares, produzindo encavalgamentos, correríamos para ler o verso seguinte, para suprimir o desconforto de um corte inesperado, em um ponto da frase que não separaríamos na fala cotidiana.

A inauguração gerardiana é a de um símbolo que não seja simbolizado por nenhuma outra coisa, de um símbolo insimbolizável e absoluto, que não aponte para nada, além de si mesmo. A ideia de símbolo, *per se*, exige duas partes. A palavra é de origem grega e, etimologicamente, é a reunião do prefixo *syn-,* que indica ligadura, conjunção, como temos nas palavras *simultâneo* ou *similar*, com o verbo -*ballein*, que traduz lançar, jogar (Mardonnes, 2005). Desta maneira, símbolo é o que é jogado junto, reunido. Diego, em seus versos, quer romper essa junção, fazer que pelo menos uma das partes tenha existência independente.

A estrofe seguinte nos revela que esse conclame tem um fundo religioso, os versos vinte cinco e vinte seis dizem: "aunque luego al abrir nuestra mano/ Dios haya volado/" (Diego, 2017, p. 176). A imagem é crítica, inclusive, pelo espaçamento tipográfico que altera o ritmo drasticamente. Deus é como um delicado passarinho que temos fechado entre as mãos; se as abrirmos, ele pode partir para sempre e ficarmos com as mãos vazias.

A perda do divino é a primeira provável consequência da proclamação do símbolo sem símbolo. Mas, "Hoy hay que prometer/ y aventar las pavesas/" (Diego, 2017, p. 176). A abertura das mãos é uma representação do símbolo sem símbolo, é apartar os dois lados de uma unidade, rompê-la e ficar com o que se sustente em um só dos lados. Se Deus se vai, pode ser que "[...] nos quede solamente/ un tembloroso deseo de envejecer//" (Diego, 2017, p. 176), que não haja transcendência alguma na vida humana. No verso vinte e oito acima, praticamente todas as vogais usadas são *E* e *O*, sons médios e fechados, que infundem soturnidade nesse desejo vacilante, que quase não parece ser desejo, de envelhecer.

O dístico final do texto surge como última esperança, mas a dúvida está ainda no verbo conjugado no futuro. “Después de todo/ en este viaje no *estaremos* solos” (Diego, 2017, p. 176, grifo nosso). O poeta insere uma pausa versal - que parece ser maior do que é, porque o verso seguinte é mais extenso - que traz enorme profundidade à frase “Después de todo”. A viagem retoma o mar das estrofes anteriores, a vida se dá sobre o mistério último, que é encarnado pelo mar.

Hugo Friedrich compreende que

> El estilo simbólico moderno que lo convierte todo en signo de otra cosa, sin situar esta otra cosa en ningún encadenamiento de ideas coherentes, tiene que trabajar necesariamente con símbolos autárquicos, que permanecen sustraídos a cualquier comprensión limitada, especialmente a aquella que pudiera relacionarse con una simbología tradicional (Friedrich, 1959, p. 188).

O símbolo autárquico, delineado acima por Friedrich, pode ter sido o início do caminho que levaria Gerardo Diego a inaugurar o símbolo sem símbolo. Saindo da liberdade em que tudo pode apontar para fora de si, o poeta propõe um símbolo absoluto, que prescinde de uma segunda parte, ou seja, um símbolo vazio. A proposta gerardiana é, em verdade, um movimento inverso ao que descreve Hugo Friedrich (1959). Em vez de tudo poder ser símbolo de outra coisa, da completa permeabilidade, passa-se ao que não pode ser simbolizado por nada e nem é símbolo de nada, além de si próprio.

Segundo José María Mardones (2005), a consciência mítica não distingue entre o símbolo e o simbolizado; por outro lado, a consciência religiosa, sim, o faz; o símbolo não é o simbolizado. Gerardo Diego, como todos nós, é um homem dotado de consciência religiosa. O mito vivo, ou a consciência mítica, o estágio em que o símbolo é o simbolizado, não está disponível em plenitude para nós, como esteve para o homem primitivo. Por outro lado, é imperioso esclarecer que se o símbolo se confunde com o simbolizado, talvez não seja adequado nomeá-lo assim. Apenas nós, que vemos no mito, um símbolo, conseguimos fazer a separação entre o que se apresenta e para o que aponta. Nas comunidades ancestrais, é possível que não se aparte, por exemplo, a Deusa-mãe da terra; a Deusa-mãe é a terra, e a terra é a Deusa-mãe. Nós, contemporaneamente, pensaríamos em elementos distintos e separáveis. Assentaríamos talvez que a terra é material, existe, e que a Deusa-mãe simboliza, metaforicamente, a potência da terra em nos manter vivos.

TÂNTALO

Limbo é o nome de uma obra e de um poema gerardianos, como informamos anteriormente. “Limbo” é o poema de abertura do livro. O texto poético é dedicado aos

ultraístas da revista *Grécia*. O livro, por sua vez, na primeira edição de 1951, é oferecido ao poeta, escritor e editor canário Pedro Lezcano (1920-2002), nascido em um dos anos de composição da obra, 1920. Apesar de propor uma conexão intertextual muito tópica com a mitologia clássica, por meio do nome de um personagem transformado em adjetivo, incluímos esse poema porque, em 1959, Diego publicaria um poemário titulado *Tântalo*, ou seja, esse relato mitológico tem uma relevância simbólica para o imaginário do poeta.

Em "Limbo", um extenso poema, o poeta visita o Limbo, assim escrito com letra maiúscula. Esse local, segundo o dicionário da Real academia espanhola (RAE, 2014/2024, verbete *limbo*), é o local das almas dos que morreram sem o batismo, ainda crianças, ou dos que foram justos antes da primeira vinda de Cristo. A despeito das considerações doutrinárias, o limbo assume o papel de local intermediário, que não é nem o descanso eterno, nem a condenação eterna. É local de espera. De acordo com Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (2024), o limbo é a antessala do paraíso ou os preparativos para uma nova era da humanidade. A seguir, a transcrição de "Limbo":

Entré conducido por un niño poeta
que me puso en los ojos
una venda de símbolos
Yo os diré lo que vi en el Limbo

[…]

Subido a un eucalipto
vi a un astrólogo
contemplando la luna con su anteojo
Y asidas a su manto
las esposas y novias burladas
consultando con sus horóscopos

Abajo el alquimista
radiante de alborozo
convertía los guijarros en oro
Y en una plazoleta
dos pintores cubistas
ante un senado de matemáticos

demostraban con líneas y con cifras
la cuadratura del círculo
Los viejos profesores
se miraban unos a otros
entre gestos de asombro

Sorprendí sobre un puente
a un poeta clasicista
buscando entre las aguas
la fórmula tantálica
del verso de trece sílabas

[…]

Las parejas de amantes
unidos de las manos
danzan cotillones ceremoniosos
Y un ángel gigantesco
con una gran trompeta
volaba sobre la morada de los profetas

Etcétera

Cuando salí del Limbo
me dijo el poeta infante
Canta lo que has visto
y me arrancó la venda de los símbolos
(Diego, 2017, p. 675-676).

Diego faz de seu poema um relato de "viagem", uma passagem do contemplado no passado, em um lugar exótico, para uma audiência atual: "Yo os diré lo que vi en el Limbo/" (Diego, 2017, p. 675). Os aspectos descritivos e narrativos são evidentes na estrutura o texto. Não obstante, em vez da figura do sábio, que, costumeiramente, conduz o forasteiro, a imagem de guia é a de um poeta criança, encarnando a renovação do mundo, a espontaneidade e a pureza de ideias. Essas caracterizações são as que deve ter também o poeta ideal. O poeta visitante, por

sua vez, recebe uma venda de símbolos. Diego, coloca no espaçamento tipográfico do verso três, o período que fica sem ver, de olhos fechados, enquanto recebe a venda.

Só após recebê-la é que, contrariamente, ao senso comum, o poeta começa a ver o que há no Limbo. A questão do símbolo se repete nesse poema como no anterior. Os dois, apesar da distância temporal de publicação, são contemporâneos, como dissemos, em data de composição. De modo que a questão do símbolo e seu lugar na poesia, são preocupações estéticas, para o poeta santanderino, nessa fase de sua obra. No Limbo, tudo que o poeta vê, está mediado por essa venda, ou seja, tudo se torna também símbolo. A venda não cega, faz ver simbolicamente.

A partir do verso dezesseis, o poeta estabelece um movimento vertical, no qual se olha para cima e para baixo, a duração desse olhar é também transferida para o espaço tipográfico afastado da margem. Acima, está o astrólogo; abaixo, o alquimista. Um se ocupa do céu, outro da terra. Mas os dois são trabalhadores da transformação. O primeiro transforma a contemplação dos astros em previsões para as mulheres enganadas, penduradas em seu manto. Ele faz o celeste ser terreno. O segundo, transforma os corriqueiros seixos de rio em ouro. Eleva o simples e sem valor à preciosidade. Ambos impõem existências distintas ao seu material de trabalho.

Ainda na contemplação, há um encontro de cubistas e matemáticos, os primeiros descobrem o que os matemáticos nunca conseguiram, desde que o problema foi proposto na Grécia antiga: a quadratura do círculo. Diego eleva o conhecimento da realidade, proporcionado pela arte, como superior ao dos acadêmicos, mas coloca esse saber ancorado nos fundamentos matemáticos também. Os dois pintores cubistas fizeram uma demonstração aos matemáticos "[...] con líneas y con cifras/" (Diego, 2017, p. 676).

A imagem de maior interesse para esta investigação é a da sexta estrofe, a partir do verso trinta e três. Sobre a ponte, afastado da água e em segurança, está um poeta classicista buscando na água, que é movimento constante, irrefreável, renovador, a fórmula do inusual verso de treze sílabas. Diego denomina a fórmula de tantálica. Tântalo é um dos personagens da mitologia clássica a receber um castigo peculiar e devastador. Ele, desafiador como o verso de treze sílabas, quis testar a onisciência dos deuses e lhes serviu cozido o próprio filho, Pélops, em um banquete. Nas profundezas do Hades, no Tártaro, o castigado Tântalo está com água até o pescoço, mas sempre que se aproxima dela para aliviar a sede, ela se afasta; acima de sua cabeça, há também deliciosos e suculentos frutos, mas todas às vezes que ele ergue a mão para

colhê-los, os galhos se movimentam e saem de seu alcance (Brandão, 2014). Tântalo é aquele que vê, deseja, mas nunca alcança. Tântalo nunca se satisfaz. Esse é o verso de treze sílabas para o classicista. Há algo nessa medida, que não consegue ser apaziguado.

O classicista, por seu turno, distante como quem tenta tirar o mel de uma colmeia de perigosas abelhas, busca de longe a solução para o seu dilema. O verso de treze sílabas é dificilmente trabalhado na métrica espanhola, apenas grandes mestres como Góngora ou Juan Ramón Jiménez possuem versos com essa medida (Jauralde, 2003). O verso de treze sílabas precisa, obrigatoriamente, de um acento na décima segunda sílaba, diante desse pressuposto, o poeta tem que conseguir um modo de dividir os hemistíquios, uma vez que se trata de um verso de arte maior. O verso alexandrino com hemistíquios de sete sílabas é muito mais alcançável, em termos de equilíbrio rítmico, para o compositor.

Antes de deixar o Limbo, o poeta contempla um baile, uma celebração de sociedade, na qual os amantes apresentam uma dança. Essa antepenúltima estrofe, serve-nos para verificar como Diego usa os espaçamentos tipográficos longos para alterar o ritmo do texto. Apesar de apresentar versos maiores e menores, a maioria dos versos de "Limbo" são de sete sílabas poéticas, mas ao tratar de uma imagem solene e grandiosa - além do baile formal, há um anjo enorme que aparece, posteriormente - o poeta precisa de um ritmo menos célere que o dado pelo verso de sete sílabas. Ao afastar o verso da margem regulamentar, ele consegue que o leitor leia mais devagar esse verso, conseguindo assim o ritmo desejado. Se quisermos comprová-lo, basta comparar as estrofes em que todos os versos possuem o mesmo alinhamento e as que possuem jogos com a tipografia.

A imagem do colossal anjo que transmite mensagens aos profetas acaba, por meio da rima, no solitário, mas bem humorado "etcétera" que constitui a penúltima estrofe. As rimas nesse poema, quando aparecem, são sempre parciais. Apenas ao mencionar o instrumento musical do anjo, uma grande trombeta, Gerardo Diego usa rimas quase totais: "trompeta" – "profetas" – "etcétera". A música, conforme pontuamos algumas vezes, era a outra linguagem artística que ocupava a vida do professor Gerardo Diego, embora ele não tenha um trabalho autoral de composição. Sua atuação foi, costumeiramente, como teórico, intérprete e crítico.

Luis Cernuda, de igual modo, em *Historial de un libro* (1978a) confessa sua necessidade da música. Em suas palavras,

> La música ha sido para mí, aún más quizá que otra de las artes, la que prefiero después de la poesía. […] Porque Mozart es el artista a quien debo haber

> gozado del más puro deleite; y al escribir eso recuerdo cómo algunos discuten acerca de que el arte debe "comprometerse", ser útil. No conozco obra de arte comprometido que me haya servido tanto, ni mejor, en su pureza irreductible, como la de Mozart (Cernuda, 1978a, p. 50, aspas no original).

Por fim, o sujeito poético deixa o Limbo com a ordem de cantar tudo o que fora visto com a venda de símbolos, que é retirada, pelo pequeno poeta, com a pujança do verbo *arrancar*. Esse sujeito que sai do Limbo, lugar habitado por alquimistas, amantes, profetas, astrólogos e poetas, não pode levar a venda de símbolos. Apenas lá ela pode ser utilizada. O poeta deve conhecer ambas as linguagens e transitar entre elas. Em "Limbo" ainda não há a conclamação do símbolo sem símbolo de "Hoy", que em termos de manifesto poético, parece-nos ser de escrita posterior.

O poeta-menino como ideal e arquétipo, recorda-nos, por oposição inicial, o poeta-demônio de Cernuda, identificado com Prometeu no poema "La gloria del poeta" (1974 [1936]). Embora a oposição ao divino atue como um separador entre o poeta cernudiano e o gerardiano, há mais semelhanças entre o poeta-criança e o poeta que se irmana ao demônio-Prometeu que a contraposição aparentemente estabelecida.

Tanto em Diego (2017) como em Cernuda (1974)), o poeta precisa se afastar do mundo comum dos homens, do instituído e naturalizado. A criança é um sujeito de porquês, ainda que seja a partir de sua inocência, a criança não compartilha do mundo como o encontra, ela faz o que não se espera, o que não se deve; sua atitude é de desafio e, muitas vezes, de revolta contra a autoridade, assim como o Prometeu-demônio contra Zeus. A criança tem um elemento irreverente que encontra as reinvindicações do poeta prometeico em Cernuda (1974, p. 183-186).

O que o poeta-demônio de Cernuda não tem é o desenfado e a folia da criança. Cernuda é um poeta escuro, talvez um poeta maldito, aproximado ao Romantismo. A obra gerardiana de aspecto *ultraísta* e *creacionista* tem traços do humorismo promulgado por Ramón Gómez de la Serna (1888-1963). O poema de abertura de "Evasión", primeira seção de *Imagen*, advoga essa recorrência ao irreverente e ao divertido, assim como ao frescor da juventude, da criança. O que almeja o santanderino é "Partir del humorismo/ funámbulo y acróstico,/ a cabalgar el istmo/ del que pende lo agnóstico.// [...] Repudiar lo trillado/ para ganar lo otro./ Y hozar gozoso el prado/ con relinchos de potro.//" (Diego, 2017, p. 109).

Esse traço dos movimentos literários, do final da primeira e início da segunda década do século XX, é bastante ausente na obra cernudiana, e não se trata apenas de uma preferência

ligada à personalidade ou ao gosto desses poetas, mas também à posição temporal de cada um. Diego nasceu em 1896; Cernuda, em 1902. São seis anos de diferença, que mesmo não constituindo um lapso tão acentuado, transforma-se em notável distância quando consideramos o início da atividade poética de cada um. Gerardo Diego começa a escrever suas primeiras composições em 1915 (Díez de Revenga, 2017); enquanto Luis Cernuda o faz ao redor de 1923 e 1924 (Cernuda, 1978a), são quase dez anos de distanciamento temporal. A efervescência que Luis Cernuda encontra, em termos de vanguarda literária, é a do Surrealismo. O *Ultraísmo* e o *Creacionismo* lhe são quase ignotos.

CRONOS

Em "Cronos", de *Limbo* (2017 [1951]), o enlace com a mitologia clássica é explicitamente paratextual (Genette, 2010), posto que é o título do poema. Desse modo, desde o começo da leitura está a concepção do deus do tempo em mente, predeterminando-a. O paratexto imprime expectativas no leitor, que tenderá a buscar os motivos de tal título, figura ou epígrafe, no corpo do texto. Cronos, ou Saturno, o pai de Zeus, inicialmente, não estava vinculado ao tempo. A semelhança entre os vocábulos *Krónos* e *Khrónos*, a personalização do tempo, é que gerou essa superposição (Brandão, 2014). A seguir o poema de Gerardo Diego:

En el cubo sin fondo
van cayendo una a una
las gotas del péndulo

El péndulo es el pulso de la noche
Y los rosarios ruedan
extrayendo en sus norias
corazones de madres y de novias

He buscado mis llantos

Villanos Me han robado

Como en una bandeja petitoria
depositè mi frente

Los ritmos despertados
levantarán el vuelo

La luna colegiala
en camisón de dormir
apagó de un soplo los relojes

Y de mi corazón
una
a
una
van
cayendo
todas
las
hojas

(Diego, 2017, p. 678-679).

A imagem de passagem do tempo que abre o poema é a de um relógio de pêndulo pelo qual os segundos, minutos e horas escorrem como água em um "[...] cubo sin fondo/" (Diego, 2017, p. 678), em um buraco negro do qual só enxergamos a borda, o início, nunca o fim. O pêndulo do relógio é que, no silêncio noturno, quando dormimos e perdemos a noção do curso do tempo, pulsa a vida da noite. O verbo *pulsar* é que infunde força vital nessa metáfora. O pulso e seu "tique-taque" são o nosso pêndulo, que também derramam gotas, são eles que vão incessantemente contando o nosso tempo, até que não possam mais fazê-lo e se cumpra a velha sabedoria popular de que Cronos, Saturno, o tempo devora os próprios filhos.

Cronos, amedrontado pela ideia de ser substituído por um dos filhos, como fizera com seu próprio pai, devora todos os filhos que lhe são gerados por Reia, a titânide sua irmã. Até que ela, assim como a mãe, procura um estratagema para deter a matança de sua descendência. Ao nascer Zeus, ela o esconde, com a ajuda de Geia, ou Gaia, e oferece a Cronos uma pedra enrolada em panos. Alguns anos após engoli-la sem reparos, o grande deus é induzido ao vômito e expulsa todos os filhos que havia deglutido, os outros cinco irmãos de Zeus (Hesíodo, *Teog*., v. 459-506). Enquanto isso, o pequeno deus é alimentado por uma cabra, a estória é a que relatamos no poema dedicado a capricórnio, anteriormente. Depois de crescido, Zeus derrotaria o pai e todos os seus tios, na guerra conhecida como titanomaquia, para estabelecer definitivamente o seu reinado sobre homens e deuses.

A circularidade do relógio se encontra com a mesma forma dos rosários girando nas mãos de mães e namoradas que rezam devotamente. Em todo o poema, da segunda estrofe até o final, Diego vai lançando mão de artifícios tipográficos para reproduzir o tique-taque de um relógio, com pausas e reinícios. Na última estrofe, esses cortes são acentuados nas folhas de seu coração que caem como de uma árvore, com o decorrer dos dias. Os versos são majoritariamente de sete sílabas, os que diferem possuem entre cinco e onze sílabas. A tendência é para versos menores que ajudam a construir a cadência necessária ao circular do relógio.

Um eu-poético é introduzido a partir do verso oito. O pranto desse sujeito, que é perdido, roubado, levado, irmana-se à primeira imagem do pêndulo do qual escorrem gotas. O sujeito poético, em vez de pedir, oferece sua potência mental, seu conhecimento, na bandeja petitória, e dessa entrega total é que surgem seus ritmados versos, capazes de voar, talvez escapar ao tempo escorregadio.

A consciência da fuga incessante do tempo só parece se desvanecer com o sono, quando a lua, como jovem garota de camisola, uma imagem carregada de sensualidade, dá alívio ao mundo apagando de uma vez os relógios. O verso "apa*gó de un so*plo los relojes/" (Diego, 2017, p. 679, grifos nossos) é o único com três sílabas fortes seguidas, 3-4-5, tal a potência do sopro. Além do sono, a beleza, também materializada na bela colegial, pode interromper o tempo, ainda que momentaneamente. Porque, em seguida, o coração, que de algum modo contrasta com a "frente" do verso onze, segue seu pulsar incessante, também contador do tempo que se esvai, enquanto a mente consciente está adormecida.

ÁRTEMIS

Na poesia vanguardista de Diego, não só o corpo humano se funde à maquinaria tecnológica de final do séc. XIX e início do séc. XX, os deuses da mitologia greco-latina ou personagens bíblicos também. Nos poemas "Llanura" e "Cetrería", de *Limbo* (2017 [1951]), temos a ocasião de observá-lo. No último, disposto no tópico dedicado às amazonas, há uma menção explícita; e no primeiro, uma alusão, ambas formas de intertextualidade (Genette, 2010); leiamos, abaixo, a transcrição de "Llanura":

Hay un temblor de unísonos
en la llanura estrellada de escondrijos

Como liebres agudas

los horizontes huyen
sobre estelas bruñidas
Las estrellas errantes
se acuestan
en el remanso de las leguas
La línea férrea virgen
silba
silba y dispara flechas
(Diego, 2017, p. 685-686)

A primeira imagem do texto é sonora, uma vibração unissonante, que imprime seu tremor nas quatro sílabas fortes do verso septissílabo. A tensão se desfaz, no verso seguinte, de doze sílabas, na grande planície que se estende repleta de elevações e túneis. A letra *R*, a sílaba -*lla*-, as rimas parciais em *I* e *O* se repetem para compor a musicalidade rica desse som de máquina. O horizonte, que foge a cada aproximação, está, graficamente, nos versos septissílabos escalonados da segunda estrofe. O poeta equilibra a celeridade dos versos curtos com a quebra da frase e o maior espaçamento tipográfico, combinando a rapidez das lebres e a imensidão do horizonte no tom descendente.

Compassadamente, o sujeito poético vê, ao longe, luminosidades que parecem se deitar na amplitude da paisagem. A errância das luzes se encontra com o vocabulário evocador de placidez, nos versos sete e oito, que também são distanciados da margem para maior tempo de leitura e contenção do ritmo. Nesses versos, as vogais *A* e *E* são predominantes, há pouca variação para outros sons vocálicos; também a letra *S* se repete. A sugestão é de amplitude, imensidão, na abertura da letra *A*, e suavidade, brandura, na combinação com os sons de *E* e *S*.

A imagem final atribui à linha férrea a virgindade, o assobio e a rapidez da flecha. A combinação entre virgindade e flechas é a que nos sugere a conexão com Ártemis, a deusa arqueira, caçadora e orgulhosamente virgem. Em "Cetrería", também encontramos, nas metáforas, a junção entre o feminino e o metálico. O metal tem a sedução do brilho espelhado convivendo com a dureza, a resistência, a durabilidade. Ártemis possui essa caracterização, é bela e luminosa, como irmã de Apolo que é; mas, é implacável e austera, a senhora das feras (Chevalier; Gheerbrant, 2024). Como a linha férrea que se estende sinuosa no meio dos bosques

mais selvagens, ela vive na natureza, cercada de animais e inconquistável aos homens. Ártemis é o oposto de Afrodite.

O atrito entre o trem e os trilhos produz o assobio poetizado na repetição do verbo "silba", combinação entre a consoante sibilante *S*, no início, e a explosão da oclusiva sonora *B*, ao final. A deusa Ártemis é o corpo virgem da linha férrea que "silba y dispara flechas" (Diego, 2017, p. 686). O movimento rápido e retilíneo une os dois conceitos: flecha que se atira e trem que desliza pelos trilhos. A linha férrea, como figura feminina disparadora de flechas, possui uma evidente periculosidade, o feminino em Gerardo Diego, algumas vezes, apresenta esse aspecto temeroso e destruidor, como as sereias ou as esfinges estudadas em poemas anteriores.

Em um tempo como o nosso, que a tecnologia das máquinas pode ser compreendida como ameaça à natureza, não deixa de ser sublinhável a ausência desse pensamento em "Llanura". A máquina adquire caracteres biológicos, amalgama-se com o natural para ir em direção ao divino. Os artefatos da modernidade são tão belos e admiráveis como uma deusa clássica. O encanto da máquina é como o encanto do sagrado. A máquina é tão miraculosa quanto as peripécias de um deus mitológico.

NARCISO

O quarto poema do caderno "Sonetos", em *Versos humanos* (2017 [1925]), tratando da experiência do poeta e do poetizar - como dissemos, os dez primeiros sonetos dessa seção são metapoéticos - conclama diretamente o mito de Narciso. Nesse texto, diferente dos três sonetos anteriores na obra, Diego modifica a disposição das rimas nos tercetos, adota a alternância, que também é bastante tradicional. Na rima alternada, CDE CDE, o peso sonoro é menor, o verso tarda em encontrar o seu par de rima, de modo que a atmosfera é muito mais reflexiva e meditativa. Observemos, a seguir:

> Ilusión. Realidad. Ay, es preciso
> que nos salga al encuentro una silueta
> de mujer -carne y alma- que someta
> nuestro voluble espíritu insumiso,
>
> que haga fulgir en acerado viso
> nuestra turbia mirada, que al poeta
> le haga salir de sí, de esa su quieta
> estéril experiencia de narciso.

Qué fácil es soñar después de verte
cuando cruzas -tan lejos- mi camino. [10]
Y qué difícil este sueño abstracto,

cerrados bien los ojos al sol fuerte
y abiertos a aquel rastro peregrino
que aún de tu paso luce ardiente, intacto.
(Diego, 2017, p. 249).

A primeira linha do poema propõe uma cisão total. Tamanha que, para ela, não se pode usar a conjunção *y*; as palavras são isoladas com pontos finais. "Ilusión. Realidad. [...]/" (Diego, 2017, p. 249). Esses vocábulos recordam irremediavelmente a obra de Luis Cernuda, *La realidad y el deseo* (1974). Partindo dessa aproximação, o desejo e a ilusão se equivalem. Nesse ponto, cabe uma ressalva, diferente do português do Brasil, em língua espanhola, a palavra *ilusão* conserva uma acepção de desejo, de esperança, além de também denotar fantasia ou irrealidade. Esses sentidos estão fundidos no vocábulo, o seu contrário é, efetivamente, a *desilusão*, ou seja, a perda do sonho, da fé, do desejo.

A continuidade do verso, com o corte versal após "preciso*"*, assenta uma duplicidade de sentidos: precisa-se da realidade e da ilusão e se precisa também da silhueta feminina, que igualmente se forma de uma dualidade, cravada, entre pausas, no centro da estrofe: corpo e alma. Jogando com os vocábulos "someta" e "insumiso", ao final, Diego faz o oxímoro que complementa as palavras antitéticas dos versos anteriores. Entretanto, a antítese central é entre a mulher e o poeta. Ela é que empreenderá as ações da segunda estrofe, que são contrárias ao estado do poeta. As ações da figura feminina são semelhantes entre si, sonora e sintaticamente: "que haga fulgir [...]/" e "le haga salir [...]" (Diego, 2017, p. 249). Mas, constituem contrários em comparação ao estado do poeta, nos versos pares, vejamos: "acerado viso" e "turbia mirada"; "salir de sí" e "experiencia de narciso".

Diego intensifica a adjetivação da experiência narcísica do poeta, orquestrando também a sonoridade da letra *E*, em posição tônica, entre os versos oito e nove: "[...] de *e*sa su *quie*ta/ es*té*ril expe*rien*cia de Narciso.//" (Diego, 2017, p. 249). Na esterilidade de Narciso, contudo, há uma produção, uma externalização, surge uma imagem. Todavia, trata-se de uma alteridade ilusória. A duplicação do eu para a satisfação vital desemboca em uma paralisia mortal. Efetivamente, Narciso morre por não poder sair da frente de seu próprio reflexo, não se nutrir, não tomar a água que tem em frente, por abandonar-se na circular contemplação de si próprio.

O Outro contrário é que permite a mobilização interior e exterior, portanto a própria vida, que tem em sua raiz o pressuposto do movimento.

Como explicitamos, Narciso é o mito central da obra cernudiana, a infertilidade e imobilidade narcísicas, nela, é a do desejo amoroso que não se realiza, que nunca atinge em plenitude o seu alvo. É evidente que, sobre esse aspecto, deve ser considerada a repressão social da homossexualidade. Não obstante,, estamos tratando do resultado que é um desejo paralisado, suas causas são múltiplas, incluindo a homofobia. O desejo é estancado porque não pode sair de sua origem; se sai, para ela mesma retorna. De nenhum modo, Narciso se revela como improdutividade poética em Cernuda. A benfeitoria de Narciso é a autoimagem e o autoconhecimento, que são profícuos, a sua fixação é que termina em entorpecimento, o seu sentido etimológico.

Os tercetos do soneto gerardiano mantêm as oposições contrastantes dos quartetos. No primeiro, as duas frases exclamativas são encabeçadas pelos adjetivos "fácil" e "difícil". Também o verbo *cruzar*, que pressupõe proximidade, recebe um aposto que lhe é contrário: "cuando cruzas -tan lejos- mi camino./" (Diego, 2017, p. 249). No segundo, "cerrados" e "abiertos" caracterizam ao mesmo tempo os olhos do poeta, que se fecham para a realidade mais abrasadora, o brilho ofuscante do sol, e se abrem para a menor sutileza: "aquel rastro peregrino/ que aún de tu paso luce ardiente, intacto." (Diego, 2017, p. 249).

Os tercetos são rimados entre si com rima alternada, CDE CDE, os quartetos, como quase sempre, em rima interpolada, ABBA ABBA. A organização das rimas, que fomentam a fluência, uma vez que tendemos a procurar o par de rima que feche a sonoridade, e as pausas que Diego vai posicionando no interior dos versos contribuem para que o ritmo não seja monótono, mas, ainda assim, mantenha-se reflexivo. As oposições, em oxímoros e antíteses, imprimem uma menor velocidade de leitura, fruto da cautela do leitor para compreendê-las. Por outro lado, os cortes sintáticos, ou seja, os encavalgamentos, mantêm o leitor em constante inquietação, tentando resolver o desconforto provocado. No soneto, entramado para pensar a necessidade da figura feminina para o poeta, ou seja, da exposição à alteridade, misturam-se a meditação e a tensão, no jogo de contrários que se inicia com o feminino e o masculino, o poeta e a animadora de seu espírito poético.

O primeiro poema que estudamos de *Alondra de verdad* (2017 [1941]), livro de sonetos, é "Giralda", localização explícita que os versos, abaixo, não nos deixam duvidar. Confiramos:

Giralda en prisma puro de Sevilla,

nivelada del plomo y de la estrella,
molde en engaste azul, torre sin mella,
palma de arquitectura sin semilla.

Si su espejo la brisa enfrente brilla,
no te contemples —ay, Narcisa— en ella,
que no se mide esa tu piel doncella,
toda naranja al sol que se te humilla.

Al contraluz de luna limonera,
tu arista es el bisel, hoja barbera
que su más bella vertical depura.

Resbala el tacto su caricia vana.
Yo mudéjar te quiero y no cristiana.
Volumen nada más, base y altura.
(Diego, 2017, p. 447-448).

"Giralda" é, em termos métricos e de rima, um soneto petrarquista tradicional, catorze versos de onze sílabas poéticas rimados em ABBA ABBA CCD EED. Gerardo Diego também trabalha o encadeamento sonoro fazendo que mesmo as rimas diferentes tenham assonância nas vogais ou compartilhem fonemas consonantais, por exemplo: *-ella* e *-illa*. As sonoridades se encontram em diversas direções, no verso de cima, "Giralda" e "nivelada", "brisa" e "Narcisa", ou no interior do próprio verso, como a aliteração do som vibrante da letra *R* no primeiro verso.

O primeiro quarteto une arquitetura e conexão divina. O azul do céu está ao fundo, mas o interesse não é apenas pela simbologia religiosa, a beleza da forma é que convoca essa aproximação como o celestial, de modo que a estrutura é "nivelada del plomo y de la estrella,/" (Diego, 2017, p. 447), esmerada em tamanha perfeição, que não pode se reproduzir, é fruto único. É necessário sublinhar que *La Giralda* é apenas o nome da torre, antes um minarete de mesquita, não a catedral de Sevilha como um todo.

O sujeito poético trabalha para alertar a esbelta torre da insensatez de qualquer anseio de comparação, a despeito de qualquer curiosidade que ela possa ter sobre sua aparência e beleza, uma vez que até o sol lhe rende tributos. O material transparente que poderia refletir a sua imagem não é a água, como no mito de Narciso, mas a brisa e seu espelho de miragens. A transformação da Giralda em Narcisa é pela singularidade de sua beleza, mas quem se paralisa

diante dela é sempre o espectador e o leitor, a exclamação: "[...] -ay, Narcisa- [...]" (Diego, 2017, p. 447), entre pausas, denuncia-o.

A laranja em aproximação com o sol e o limão com a lua, entre os versos oito e nove, além da ligação com as cores, também se ancoram em aspectos físicos da igreja e da cidade. No caso da laranja, ela é a cor exterior acesa da própria torre. Ademais, a catedral possui um pátio de laranjeiras e a cidade, igualmente, é repleta de muitas dessas árvores em avenidas e passeios públicos. Os limoeiros de igual modo estão presentes, ainda que em menor quantidade.

A verticalidade firme e a finura dos ângulos da torre são contempladas nos tercetos. Na metonímia, "tu arista es el bisel, [...]/" (Diego, 2017, p. 448), a excelência da angulosidade é superlativa, capaz de reprimir o tato. A sobrevivência da Giralda desde o período muçulmano é revelada na preferência do sujeito poético, que escolhe reconhecê-la como monumento da cultura árabe na península ibérica, afastando a conquista posterior pelos cristãos. Em termos cronológicos, a *Giralda* foi construída no período da dinastia almóada (Lleó Cañal, 1995), o período mudéjar é posterior.

Entretanto, a sua aparência se conecta com a mistura mudéjar entre arte islâmica e cristã, uma vez que, a parte superior original foi destruída por um terremoto em 1356 e submetida a reconstruções posteriores dentro do período mudéjar (Lleó Cañal, 1995). A Giralda é heterogeneidade que alcança a perfeição arquitetônica nas linhas dieguianas, sendo a sua plasmação física o seu aspecto definitivo: "Volumen nada más, base y altura." (Diego, 2017, p. 448).

POLIFEMO

No quinto soneto de *Versos humanos* (2017 [1925]), esses poemas se ligam ao modo de uma *catena*, Gerardo Diego adentra a temática do sonho. Em vez da oposição entre realidade e ilusão do primeiro poema, acima, que menciona Narciso; agora o poeta santanderino faz um elo entre a verdade e o sonho. Verifiquemos:

> Pero es lo mismo. Lo que pretendemos,
> lo que un día intuimos o soñamos
> es la sola verdad. Somos los amos
> de nuestros sueños. Ciegos Polifemos,
>
> entrambas manos firmes en los remos,
> el corvo litoral solicitamos,

y las núbiles frutas en los ramos
avariciamos lánguidos y extremos.

¿Quién nos podrá quitar la no sabida
gloria de nuestro espíritu? Celosos
disimulos. Callemos. Los profanos

ojos nunca sabrán de su guarida
E irá filtrando silenciosos posos
el licor de la vida en nuestras manos.
(Diego, 2017, p. 249-250)

Diego começa esse soneto com uma afirmação categórica, a conclusão se antecipa ao pressuposto: "Pero es lo mismo. [...]/" (Diego, 2017, p. 249). A sentença remete tanto ao contraste do poema anterior a ela, entre realidade e desejo, que pareciam terminar apartados, quanto aos versos seguintes que irmanam sonho e verdade. Nos versos de abertura e fechamento da estrofe, são combinadas as vogais *E* e *O*, sons profundos e de concentração, se comparados às outras vogais, que começam a assentar a tônica do poema: uma potente consideração do valor da interioridade, da fantasia, dos recônditos da vida humana.

O ritmo é pausado e introspectivo, chegando quase ao melancólico. Ainda que sejamos "[...] los amos/ de nuestros sueños. [...]//" (Diego, 2017, p. 249), somos também como cegos Polifemos. Esse personagem da mitologia greco-latina é o centro de um dos múltiplos percalços de Ulisses na tentativa de retorno para casa, na *Odisseia*. Polifemo é um ciclope enorme e vigoroso que possui apenas um grande olho no centro da testa. Porém, todo seu portento físico é inútil quando o perde, em um estratagema de Ulisses para livrar a si próprio e alguns companheiros de serem devorados pelo monstro.

A perdição de Polifemo foi o seu olho, antes vidente e depois cego. Enquanto vidente, ele sabia de uma profecia que vaticinava o seu cegamento por Ulisses, mas esperava um herói alto e belo, não um homem baixo e marcado pelos muitos anos da guerra de Troia, assim, não tomou precauções e agiu com a brutalidade costumeira. Quando Ulisses o embriaga e logra cegá-lo com um tronco de oliveira afiado e incandescente, ele é incapaz de usar outros sentidos e, perdido, só consegue gritar que *Ninguém* o cegou. Ninguém era como Ulisses havia dito ser o seu nome. Como os outros colegas, também ciclopes, não conseguiam entender o sentido do pedido de socorro, nada fizeram e Ulisses escapou para prosseguir sua viagem (Brandão, 2014).

No poema dieguiano, quem se lança ao mar, não é Ulisses, o vencedor, ainda que para padecer mais agruras, provocadas por Posseidon, pai de Polifemo; mas, nós, como perdidos Polifemos, que privados da visão exterior, agarramos com firmeza os remos na esperança de chegar a alguma terra de frutos cobiçáveis. No relato original, narrado na *Odisseia* (Homero, *Od*. IX, v. 470-480), quem precisa retornar ao mar e seus perigos é Ulisses, o herói que busca incansavelmente sua própria terra, por dez anos. Mas Diego, substitui-o pelo monstro antropófago, que toma, no poema, o lugar da condição humana.

Polifemo, como ciclope, é associado aos vulcões, às forças do interior da terra; como símbolo, de acordo com Junito Brandão (2015a), representa os instintos humanos violentos e primitivos. Para o autor, assim como o terceiro olho indica uma visão além da materialidade, o único olho revela uma visão aquém dela, que deixa escapar sutilezas da realidade. Mas, recordemos que esse único olho é vazado. A Polifemo resta, e também a nós, segundo o primeiro quarteto, apenas a visão dos próprios sonhos e intuições, o mundo interno como possibilidade de conhecimento e de verdade sobre o mundo externo, uma vez que para o sujeito poético são o mesmo. Sendo o mesmo, o olho ou os olhos são inúteis, toda verdade é gerada pela visão interna.

O primeiro terceto introduz uma mudança de tom, o do ascendente pronome *quién*, que revela uma interrogação inquietante: "¿Quién nos podrá quitar la no sabida/ gloria de nuestro espíritu? [...]/" (Diego, 2017, p. 250). As riquezas do espírito precisam ser escondidas e dissimuladas para não serem espoliadas. Também em outra mudança de tom, o sujeito poético ordena, entre pausas, o silêncio total, que aí permanece; até que ele retorna aos olhos, qualificados de profanos, em um encavalgamento, que isola o adjetivo e o evidencia, fazendo-nos atentarmos para repetição de *-os* desde "celosos", no verso dez, até "ojos", no verso doze. Esse encadeamento sonoro busca equilibrar as rupturas dos encavalgamentos e dos pontos finais no interior dos versos.

Tendo negado a confiabilidade aos olhos e à fala, nos últimos dois versos vemos um louvor ao sentido do tato, às mãos, nas quais o mais fino e doce da vida "[...] irá filtrando silenciosos posos./" (Diego, 2017, p. 250). O tato seria o único sentido capaz de aliviar o ódio de Polifemo, se tivesse tocado os seus carneiros, em vez de apenas lamentar que eles não tivessem voz para lhe contar o que viam na caverna (Homero, *Od*. IX, v. 453–460), ele teria encontrado Ulisses e seus colegas agarrados aos animais para fugir da caverna sem que o

ciclope percebesse. Polifemo havia ficado na porta de sua casa para impedir a fuga de seus algozes.

O tato está entre o mais carnal dos sentidos, talvez só o paladar lhe ganhe; mas, ele é certamente o mais humano, na medida em que exige proximidade e total disposição ao toque. Com os olhos, espreitamos de longe, com a boca também falamos à distância, apenas o tato demanda a presença corpórea entre humano e humano, humano e objeto, humano e animal. No silêncio e quietude do tato e na potência das internalidades do espírito está a verdade da primeira estrofe. Diego advoga, nesse soneto, por uma poesia das profundidades do homem e da proximidade humana, não em vão são tituladas de *Versos humanos* as composições dessa obra.

FÊNIX

Em *Versos humanos* (2017 [1925]), o poema vinte e seis do caderno "Canciones", que reúne poemas das mais diversas temáticas e características formais, reúne a cor cinza do lápis que se gasta na escrita do poeta às cinzas da Fênix que, após incendiar-se, renasce. Neste texto, encontramo-nos com a *cuarteta asonantada* (Quilis, 2000), na qual Luis Cernuda compõe a maioria dos poemas de *Primeras poesías* (1974 [1927]). Conforme são as estrofes desse tipo, elas também estão no texto gerardiano: quatro versos de sete sílabas com rima assonante nos versos pares. Verifiquemos:

Esta mi pasión se gasta,
se deshace en mil partículas,
se apura angustiosamente,
se trasustancia en cenizas.

Pero no como la vela
dócil, callada y continua,
que a la vez que arde con ritmo,
servil esclava, ilumina,

sino más bien como el lápiz
con que te escribo las rimas
que en la capucha de níquel
sume su cabeza esquiva,

y que de madera prieta

se viste esbelta camisa
para proteger de riesgos
al tuétano de la mina.

Como este lápiz, mi amor
refrena sus avaricias.
Surtidor de vena negra
sus cristales no prodiga.

Mas grano a grano te ofrece
dulces palabras del día,
y en magnánimo derroche
se te vierte si le dictas.

Pero no temas que fine
–adivinanza, adivina–
porque es la pájara fénix
que vive de sus cenizas.
(Diego, 2017, p. 306)

Gerardo Diego constrói a musicalidade do texto, primordialmente, com as rimas assonantes de *I* e *A*, em todas as estrofes. Os versos curtos, de vocabulário direto, sem imagens demasiadamente intrincadas se assemelham ao corte popular dos textos poéticos de *El romancero de la novia* (2017 [1943]), que podemos considerar a primeira obra gerardiana publicada. A primeira estrofe começa com uma transubstanciação, em consonância com a doutrina cristã, e também uma paixão, nesse caso, revestida do conteúdo cristão e da carnalidade sentimental entre dois amantes. Todos os verbos utilizados, "se gasta", "se deshace" e "se apura", oferecem noções de término e morte, escritos ao modo de uma gradação com aliteração da consoante *S*. De igual modo, temos "se trasustancia", mas nele se revela uma diferença: o que se transubstancia, apenas muda de estado; não é uma morte, um despedaçamento, como no caso de "se deshace en mil partículas,/ se apura angustiosamente,/" (Diego, 2017, p. 306).

Tanto a paixão como a transubstanciação apontam para a esperança do renascimento, uma vez que ambas são parte do ciclo de morte e ressureição de Cristo. Ambas revelam, no último verso da estrofe, a conexão com a fênix, que renasce das cinzas e reaparecerá no final

do poema. A fênix existe no mundo greco-romano, no egípcio, no taoísmo e entre os árabes (Chevalier; Gheerbrant, 2024). Na Idade Média ocidental, a fênix se transforma em símbolo da ressureição de Cristo e também da natureza divina, como representação da imortalidade (Chevalier; Gheerbrant, 2024).

A imagem do fogo, que surge como consequência da evocação às cinzas e à fênix, conecta-se à vela da estrofe seguinte, mas ela não arde em benefício próprio, "servil esclava, ilumina,//" (Diego, 2017, p. 306). A conjunção "Pero", no início da segunda estrofe, indica a viragem que se produz no ritmo entre essa estrofe e a primeira. O ritmo arrebatado se refreia na quietude da vela, também textualizada na enumeração do verso seis. As estrofes dois e três se enlaçam sem corte sintático, cada uma é uma parte do período, que se divide em: negação à parecença da paixão com a vela e afirmação da semelhança dela, da paixão, com o lápis e seu grafite.

A vela e o lápis até se assemelham no formato cilíndrico e no tamanho mais ou menos igual; contudo, claramente se opõem na direção de sua ação, a chama para cima, a ponta do lápis para baixo, e na predominância de cor, tons claros e brilhantes na vela, tons escuros no lápis, como dirá Diego no verso dezenove: "Surtidor de vena negra/" (Diego, 2017, p. 306).

O sujeito poético insufla suas atitudes de acanho, reserva e autoproteção para o lápis, que se transforma em extensão de seu corpo e de seu sentimento, como podemos comprovar nas estrofes três, quatro e cinco. Como o lápis - "que en la capucha de níquel/ sume su cabeza esquiva,//" (Diego, 2017, p. 306) e que "se viste esbelta camisa/ para proteger de riegos/ al tuétano de la mina.//" (Diego, 2017, p. 306), está ele. Não obstante, há também generosidade, que se manifesta em palavras e rimas, o lápis-amor oferece, até chegar ao desperdício, ainda que pausadamente, as "dulces palabras del día,/" (Diego, 2017, p. 306).

A última estrofe assenta o tom popular e distendido do poema, incluindo, entre expectantes pausas, a frase típica das brincadeiras infantis de adivinhação. Em seguida, revela que seu lápis-amor é como a fênix, que enquanto se gasta em cinzas, preconiza também o seu retorno à vida. A fênix, em português, é escrita com o artigo feminino; em espanhol, com o masculino – *el fénix* –, em consequência disso, Andrés Ortega Garrido inclui esse poema no artigo "Gerardo Diego: los mitos clásicos cambian de sexo" (2010b). Em português, também seria inusual usar o feminino de pássaro. O substantivo *pássara*, ainda que não esteja incorreto não, é habitual entre os falantes. Segundo Ortega Garrido (2010b), o uso da palavra no feminino condiz com simbolização que ela faz da alma do sujeito poético.

A fênix passa para o universo greco-romano, vinda do Egito, sendo originalmente, entre eles, a ave Bennu, representada, com frequência, como garça na arte funerária (Valtierra Lacalle, 2023). No âmbito grego, havia a crença de que a cada certo período fixo de tempo a ave morria e, em seguida, renascia. A fénix preparava sua própria pira, em um lugar alto, e então, pegava fogo para, posteriormente, reviver (Valtierra Lacalle, 2023). Os detalhes desse renascimento e também do tempo de vida do pássaro são relatados por diferentes autores da Antiguidade. Segundo Ana Valtierra Lacalle (2023), Heródoto, Sêneca, Ovídio, Tácito, Lactâncio e Plínio, o velho, tratam do assunto em suas obras, demonstrando-nos a extensão do mito da fénix nesse contexto, que permanece no simbolismo do Cristianismo medieval.

O FIO DE ARIADNE

Entre as "Canciones" de *Versos humanos* (2017 [1925), a de número vinte e sete mantém a alusão à fênix e acrescenta-lhe o relato do fio de Ariadne, que permite a Teseu entrar no labirinto, matar o Minotauro e sair com vida. Diego recupera a forma da silva, mescla de versos septissílabos e hendecassílabos, para o poema que é oferecido a José de Ciria y Escalante (1903-1924), poeta santanderino, parte do ciclo dos escritores de 27. Ciria y Escalante falece, aos 20 anos, de um ataque inesperado de tifo e a comiseração pela perda está na atmosfera desse poema, que é também repleto de esperança e de recordações (Alberti, 1980). Leiamos, a seguir, os trechos de maior relevância:

Aún no había nacido
su pubertad temprana
de las cenizas de la infancia muerta,
y ya inquieto en el nido
abría la ventana,
desnudaba de par en par la puerta.
Y ya por siempre abierta
la dejó el largo viento
que va de pensamiento en pensamiento.

Tiempos del Instituto,
los libros bajo el brazo
y una espiral de humo entre los dedos.
Día y hora y minuto
que en corbata de lazo
se trueca la chalina y sus remedos.

Y los sexuales miedos,
y el pantalón que quiere
pasar de la rodilla y que allí muere.

[…]

Con cuidado y presura,
corto el paso, avanzaba
como quien llega tarde y va deprisa
y el plazo estrecho apura,
porque el día se acaba,
y hacia un fin sin sospecha urgente pisa.
Y la urgencia es precisa
porque la vida es corta
y llegar pronto y bien es lo que importa.

Ay, que un largo desgaste
nubla en los torpes tramos
la lúcida cenefa de tus huellas.
Y si tú ya llegaste,
nosotros nos quedamos,
indeciso el camino a las estrellas.
Tú que vives entre ellas
devana en nuestro instinto
el hilo conductor del laberinto.

Con él te tantearemos,
y la fe, mientras llega
el nuevo abrazo de la nueva aurora,
para que te busquemos
a la gallina ciega
nos ceñirá su venda soñadora.
Pues aunque estés ahora
oculto a mi mirada,
está en mí tu presencia recatada.

Guardaremos tu culto
-pulquérrima amargura-
los que fuimos tus fieles camaradas.
El hueco de tu bulto
inclinado perdura
a las abiertas páginas amadas.
Junto a las invioladas
tus caricias espera
-de hueso o de marfil- la plegadera.
(Diego, 2017, p. 315-317).

A primeira estrofe do poema alude aos processos de morte e renascimento como ciclos que se repetem. O poeta evoca para esse simbolismo a fênix, que de suas próprias cinzas ressurge, como sabemos. A passagem da infância para a adolescência é interpreta como uma morte seguida de um recomeço. A fênix, como pássaro, determina as outras metáforas do trecho. Aparece o ninho, o vento e o anseio de um filhote que logo quer se lançar ao voo. A abertura do texto com a fênix assenta, de início, uma esperança no tempo cíclico e na ressureição, como se comprovará no final do texto poético. A fênix é a "tradução de um desejo inconteste de sobrevivência e de ressureição, a mais bela das aves é o triunfo da vida sobre a morte" (Brandão, 2014, p. 621).

Gerardo Diego constrói um esquema fixo de rima para todas as estrofes, que começa com rimas alternadas e termina em rimas emparelhadas: ABCABCCDD. Há mobilidade e peso; variação e fixidez. Essa é mesma lógica dos versos de onze e de sete sílabas combinados, equilíbrio entre certa gravidade e graça. O poeta cântabro coloca opostos em convivência na forma e na temática referencial, por exemplo, a vida e a morte, a doçura da lembrança e a pena pela ausência. Ressaltamos também que os versos têm lugar estável em cada estrofe, conforme o seu tamanho, com uma notável prevalência dos heptassílabos. É por isso que, apesar da matéria, o poema não é melancólico ou mesmo solene, ditam mais o tom o regozijo da lembrança e a esperança do reencontro.

Entre a primeira e a segunda estrofe podemos notar a presença constante da conjunção *y*, que vai textualizando um acúmulo de memórias, de imagens que vão chegando uma detrás da outra. Além disso, fazem o tempo mais longo, na impaciência do garoto que quer o avanço para a vida adulta, que anseia pelo abandono do uniforme escolar, ainda que as inseguranças adolescentes o façam ser como a própria vestimenta, como "[...] el pantalón que quiere/ pasar

de la rodilla y que allí muere.//" (Diego, 2017, p. 315). Também a imagem da fumaça entre os dedos se coaduna com as cinzas da estrofe anterior, com a queima de um ciclo da vida para alcançar outro, agora sendo a passagem da adolescência para a juventude adulta.

As lembranças se avolumam nas estrofes seguintes, até que a partir do verso quarenta e seis, trata-se da ausência do companheiro de escola e mocidade. A ansiedade pelo avanço do tempo, a precocidade plasmada nas primeiras estrofes, manifesta-se como uma inesperada chegada ao fim. O fim do dia, no verso cinquenta, é o término da vida também, pela qual Ciria y Escalante "Con cuidado y presura,/ corto el paso, avanzaba/ como quien llega tarde y va deprisa/" (Diego, 2016, p. 316). O sujeito poético, entretanto, tece uma justificativa para a pressa com que o amigo passava pela existência, a vida é curta, há de se andar como quem perde um prazo. E, tirando da partida prematura um proveito, toma a situação inconveniente do que chega atrasado a um compromisso e proclama que "[...] llegar pronto y bien es lo que importa.//" (Diego, 2016, p. 316).

Não obstante, o lamento se faz presente na estrofe seguinte, no apagamento até dos últimos vestígios do amigo, que agora habita as estrelas, em uma morte condizente com seu modo de viver, adiantando-se. O novo habitante das estrelas é elevado a uma condição de sábia entidade, capaz de destilar o segredo da vida, "el hilo conductor del laberinto.//" (Diego, 2017, p. 317), para os que ainda estão a caminho da habitação celestial. O labirinto aparece como metáfora das entradas, saídas e becos da existência terrena e retoma o mito de Teseu, Ariadne e o Minotauro. Como é bem sabido, essa criatura metade touro, metade homem, ocupava o labirinto construído por Dédalo, no qual se entrava com muita facilidade, mas não se saía, pelo intrincado de seus caminhos e pela letalidade daquele que o habitava.

Ariadne, por sua vez, é que, apaixonada por Teseu, oferece-lhe um novelo de fios, para que ele, caso lograsse matar o Minotauro fosse capaz de achar a saída do labirinto (Brandão, 2014). Teseu, príncipe e herói ateniense, havia sido enviado para Creta, com mais treze jovens, para servir de alimento ao Minotauro, era o tributo que Atenas pagava anualmente por haver perdido uma guerra para Minos, rei cretense. Com a ajuda de Ariadne, Teseu consegue salvar a si próprio e aos seus compatriotas, escapando para sua cidade natal (Brandão, 2014). Segundo Chevalier e Gheerbrant, o fio de Ariadne "[...] é agente de ligação do retorno à luz" (Chevalier; Gheerbrant, 2024, p. 493). No texto dieguiano, o fio possui esse mesmo simbolismo, permite alcançar a luz, as estrelas, sem se perder pelo labirinto.

O labirinto é um símbolo presente em diversas culturas como representante das viagens iniciáticas à procura do centro do mundo, ou das peregrinações em busca do lugar sagrado, como pode ser a Terra Santa, ainda como esconderijo de um bem muito precioso ou como percurso ao interior do próprio eu (Chevalier; Gheerbrant, 2024). O fio, em Diego, serve como condução ao amigo perdido, "Con él te tantearemos,/" (Diego, 2017, p. 317), que é também chegada ao âmbito celestial, saída da escuridão para a iluminação. Junto ao fio de Ariadne, da mitologia clássica, está a fé cristã na ressureição, ambos atuam até que chegue "el nuevo abrazo de la nueva aurora,/" (Diego, 2017, p. 317). A completa renovação de todas as coisas, prometida pelo Evangelho, está textualizada na repetição dos adjetivos "nuevo" e "nueva", acima.

A escuridão do labirinto aparece, no poema, como um jogo de cabra-cega. A referência ao jogo infantil, além de desagravar o texto - no qual não prevalecem a dor e o desalento - assenta a pequeneza, infantilidade, de qualquer homem no intento de passar pelo labirinto e alcançar a saída. De igual modo, essa passagem é uma chegada à presença interior do amigo, que está oculto aos olhos. Diz-nos o poeta, entre as aliterações da sílaba *-mi-*, aprofundamento da interioridade: "Pues aunque estés ahora/ oculto a mi mirada,/ está en mí tu presencia recatada.//" (Diego, 2017, p. 317).

Chamamos a atenção, igualmente, para a predominância dos sons nasais em todo o texto poético, com a companhia também do som da letra *S*. Os sons nasais, entre as consoantes, são os que mais evocam intimidade, rememoração, viagem interior e sutileza emocional. A título de exemplo, observemos os versos cinquenta e nove e sessenta: "nosotros nos quedamos,/ indeciso el camino a las estrellas./" (Diego, 2017, p. 317).

O incontornável segundo verso da estrofe final, "-pulquérrima amargura-/" (Diego, 2017, p. 317), condensa o tom imperante no poema, amargura, mas esmerada, delicada, pulcra, pulquérrima, porque revestida da certeza da vitória sobre a morte. A presença da ausência é o encerramento desse texto poético, Diego parte do duplo significado da palavra "bulto" para construí-la. Em língua espanhola, o vocábulo designa tanto um volume, um corpo, como uma imagem meio indistinta ou borrosa, tanto materialidade física como a ausência dela (RAE, 2014/2024 verbete *bulto*). De modo que, "El hueco de tu bulto/" (Diego, 2017, p. 317), não aponta para uma fantasmagoria, mas para a presença do vazio em si, do vazio de um corpo que, a despeito da morte, permanece devoto aos livros de sempre e aos novos.

ULISSES E A ODISSEIA

Os mitos do mar seguem em "Visita al mar del Sur", oferecido a Rafael Alberti. O poema está composto por décimas que empregam, como costumeiramente, o esquema de rimas ABBAACCDDC. A primeira metade espelha a segunda metade da sequência. Em um texto poético de tema marinho, essa ordenação mimetiza, curiosamente, o verso e o reverso da onda. O poema foi incluído em *Versos humanos* (2017 [1925]), como homenagem a Alberti, após a contemplação do Prêmio Nacional de Literatura 1924/1925, que galardoou a ambos. Abaixo, segue-se a transcrição do texto.

De aquel mar me despedía,
mi cántabro mar maestro,
para buscar el mar nuestro,
mar nuestro de cada día.
Yo apostaba en la porfía,
sobre la vuelta de Ulises,
buen catador de países,
Colón prudente de Thules
tras de las aguas azules,
como aquél tras de las grises.

Y al sur llegué. El panorama
desde los montes que piso
se dibuja alto y preciso
pródigo se desparrama.
Cerca, la encendida trama
de la vertiente a retazos.
Y arriba el mar visto a plazos,
sucesivo y momentáneo,
el arco mediterráneo
que rebasa de mis brazos.

Yo, por contrapunto, pienso
en mis cantiles del norte,
y traban mutuo soporte
visión fiel, recuerdo intenso.
Queda el presente indefenso.

El ayer triunfa. Y en plena
metamorfosis de arena,
bajo la luz que hago lluvia,
vierto aquella arena rubia
sobre esta playa morena.

[…]

Ya vuelvo al norte tranquilo.
ya con doble voz dialogo,
y alternadamente bogo
mar yacente, mar en vilo.
Mi hipotético nautilo
me interna en un inexacto
mar, fruto de un limpio pacto,
mar arista, mar tabique,
mar que navega mi psique
al soplo de un viento abstracto
(Diego, 2017, p. 331-333).

Os quatro primeiros versos do poema gerardiado são repletos de aliterações e anáforas, idas e vidas, como as ondas dos mares: o Cantábrico, acompanhante da infância e da juventude do poeta, e o Mediterrâneo, o *mare nostrum* dos romanos, que Diego liga ao *panem nostrum* do Pai Nosso em latim, e o transforma em "mar nuestro de cada día./" (Diego, 2017, p. 331). Apesar da inicial deferência ao mar Mediterrâneo, no primeiro período da estrofe, as ondas mudam de sentido, a sonoridade sofre uma viragem e descobrimos que o sujeito poético, como Ulisses, apostava veementemente que lhe surgiria um desejo de volta para casa, para o seu próprio mar. Ulisses, ainda que "buen catador de países/" (Diego, 2017, p. 331), não perdeu seu sentido inicial de viagem, o retorno à Ítaca, de onde havia saído para a Guerra de Tróia.

Ulisses, ou seu nome grego: Odisseu, por isso se chama o relato de suas empreitadas marinhas de *Odisseia*, é um herói, que como tantos, vai com os irmãos Menelau e Agamêmnon à Tróia, em virtude do rapto da bela Helena. Sobrevive à guerra, depois de muitos combates nos quais foi protagonista, e consegue começar o seu retorno à casa. Segundo Carlos García Gual, Ulisses

> es un navegante mediterráneo, que, gracias a su personal ingenio, atraviesa un mundo fabuloso, venciendo las seducciones y los peligros inmensos de la travesía, escapando de monstruos y encantamientos, visitando el mundo de los muertos, dejando ciego al Cíclope, y escapando, tras oírlas, de las sabias y fascinantes Sirenas, zafándose al final de las magas Circe y Calipso, para volver, más experimentado y rico en historias, a su añorada, austera y pedregosa isla de Ítaca, la pobre patria donde de aguardan -desde hace veinte años- su fiel esposa, su hijo ya crecido y su hogar humeante y su reino pequeño (García Gual, 2003, p. 338).

Não importa o quão fabuloso ou deleitável sejam os lugares do caminho ou quantos prazeres eles proporcionem, um Ulisses sempre quer retornar ao seu rincão natal, ainda que pedregoso ou de difícil plantio. Mas, no texto dieguiano, talvez o verbo "apostaba*"*, no pretérito imperfeito, seja uma pista do que acontecerá nas estrofes finais.

O sujeito poético, pela elipse do pronome *yo*, também é como um Colombo de *Thules*, mas prudente. *Thules*, ou Tule, é a terra mítica mais ao norte possível do mundo conhecido, segundo o pensamento medieval e antigo (Araya Valencia, 2023). De modo que se identificam a terra e o mar cântabros, o norte da Espanha, com a mítica Tule. Assim como Colombo sai do norte do hemisfério terrestre para o sul, "[...] tras de las grises.//" (Diego, 2017, p. 331) águas; o sujeito poético sai do norte das terras espanholas para o sul, "tras de las aguas azules,/" (Diego, 2017, p. 331).

A chegada ao sul revela um mar e uma paisagem intermitentes, vistos ainda ao longe. A distância entre o mar e o sujeito poético é também afetiva. A aproximação, em ambos aspectos, dá-se aos poucos, até que se impõe a grandiosidade do mar mediterrâneo, para qual existe uma defesa: a recordação do mar natal. "Queda el presente indefenso./ El ayer triunfa. […]/" (Diego, 2017, p. 332). Do seio desses versos duros e taxativos, acompanhados por pausa inicial e final, que os faz o centro de tensão da estrofe, sai uma metamorfose de areia, maleável e impermanente. A luz do sul, faz-se nortenha chuva, e, confessa o sujeito poético: "vierto aquella arena rubia/ sobre esta playa morena.//" (Diego, 2017, p. 332). As terras se encontram, começa a união entre o sul e o norte.

O resultado desse encontro não é o desejo de retorno à casa, mas uma dupla filiação, ainda que haja retorno ao norte. "Ya vuelvo al norte tranquilo. Ya con doble voz dialogo,/ y alternadamente bogo/ mar yacente, mar en vilo./" (Diego, 2017, p. 332-333). A alternância inicial da partícula "ya", no início da estrofe, é um sinal sintático da coexistência dos dois mares, pelos quais se navega em placidez na distensão do vocábulo "alternadamente". Os mares se opõem, separam-se por vírgula, como toda a terra pelo meio do caminho entre o Cantábrico e

o Mediterrâneo, mas eles estão no mesmo verso. Um calmo, estendido; o outro, inquieto e movediço.

A transformação, ao final do texto poético, é interior. Um órgão marinho hipotético, "Mi hipotético nautilo/ me interna en un inexacto/ mar, [...]" (Diego, 2017, p. 333). A palavra "mar" fica entre pausas, em completa evidencia sonora para o leitor. Nos recônditos da psiquê, como um náutilo no fundo de sua concha, há um mar divido, mas "[...] fruto de un limpio pacto,/" (Diego, 2017, p. 333). A última estrofe é o cumprimento da primeira, o mar do sul, torna-se, efetivamente, "mar nuestro", mar de Alberti, mar de Diego. De igual modo retornam as aliterações das consoantes nasais, as anáforas do vocábulo *mar*, o vai e volta das ondas marítimas. O sujeito poético deixa de ser um Ulisses, saudoso da própria terra, e faz-se, ele mesmo, terra navegável para os dois mares.

No caderno "Epístolas", o último de *Versos humanos* (2017 [1925]), agrupam-se poemas dedicados a amigos poetas, dentre eles encontramos algumas referências mitológicas explícitas em "A José María de Cossío". O texto é um agradecimento pelo envio do livro *Epístolas para amigos*, publicado em 1920. José María de Cossío Martínez Fortún (1892-1977) foi um escritor, ex-aluno de Miguel de Unamuno e amigo de muitos membros canônicos da Geração de 27. A sua *casona* de Tudanca e sua célebre biblioteca foram um ponto de encontro de muitos daqueles jovens artistas. No poema, Diego retoma trechos dos textos de Cossío, enquanto verbaliza seu deleite leitor. Sob o aspecto da mitologia clássica, dá-se uma interface tripla, o relato greco-latino, o poema gerardiano e o excerto da obra de Cossío. Vejamos a seguir:

José María de Cossío:
Amigo y, más que amigo, hermano.
Tu espiritual, lírico envío,
llegó a mi nido castellano.

Y he interrumpido la lectura
de tus epístolas, beodo
con la orgiástica hermosura
de la que empieza de este modo:

"Sombra olorosa"… Nueve a nueve,
las nueve hermanas enlazadas

te entretejieron con su leve
paso las sílabas aladas.

"Entre mis manos la Odisea".
Fidelidad, retorno al fin.
Eumeo el viejo y Euriclea,
y Helenus fiel, el buen mastín.

(…)

¡Cuánta poesía! ¡Qué riqueza!
Reposa el valle. Reza el río.
Mi alma revive la belleza
de aquellas horas de estío.

Hervor confuso de zumbidos
-sonora hamaca, siesta agreste-
y un largo coro de balidos
que trae del monte el noroeste.

(…)

Gracias, amigo, por tu envío.
Y ahora, no, "adiós" sino "hasta luego".
En la ciudad y el mes del frío,
hoy dieciséis,
Gerardo Diego.
(Diego, 2017, p. 337-338)

Diego empreende seu poema homoestrófico em versos de nove sílabas poéticas. A rima é sempre alternada em ABAB: musicalidade e movimento. Embora os eneassílabos não sejam versos tão curtos, proporcionam ainda vivacidade e leveza ao ritmo do poema, que vai sendo controlado com pausas intraversais ou versais e estróficas. Segundo José Hierro (1967), o eneassílabo na estrutura estrófica de quatro versos é uma contribuição de Rubén Darío. Gerardo Diego, segundo o crítico, incorpora-o com acento fixo na quarta sílaba, além do obrigatório da oitava, para fazê-lo mais repousado.

É preciso ressaltar ainda que, do ponto de vista dos gêneros textuais, ou em linguagem genettiana, da arquitextualidade, Diego escreve esse poema, como epístola que é, ao modo de uma carta. Esse gênero, tão pouco frequente em nossos dias, foi imperante por séculos, e como tal, possuía sua organização específica que podemos conferir no poema. O nome do destinatário seguido de dois pontos, no primeiro verso, a tradicional confirmação de recebimento da carta ou envio anterior, e ao final, a despedida, o local e a data de escrita, seguidos da assinatura do emissor.

Embriagado de orgiástica beleza, uma inconfundível ação báquica, o sujeito poético encontra nas linhas de Cossío as nove musas da mitologia clássica. Relembramos que, com exceção desse poema, que possui uma referência muito clara e específica às musas conforme a tradição greco-latina, os textos poéticos, com menção às musas, não foram incluídos para estudo nesta tese. Uma vez que a musa ou as musas aparecem, normalmente, como lugar comum da poesia, às vezes como sinônimo de inspiração ou de origem misteriosa do poético, sem expressar uma conexão com os relatos clássicos. Para García Gual, "[...] la invocación de la Musa en los poemas clasicistas fue ya un mero cliché, pero en sus orígenes resulta revelador de la creencia religiosa –[...]– sobre el saber divino que transmite el mito [...]" (García Gual, 2003, p. 225).

Em "'Sombra olorosa'" (Diego, 2017, p. 337, aspas no original), provavelmente, também escrito em versos eneassílabos, está a ação das nove musas, "las nueve hermanas enlazadas/" (Diego, 2017, p. 337). Observemos nessa estrofe referida às musas, o embelezamento do canto: anáfora de "nueve" em rima com "leve"; aliteração da consoante *S* e da combinação *-as*; repetição da vogal *E*, às vezes, em conjunto com a letra *T*. As nove irmãs são filhas de Zeus e de Mnemósine, a memória, divindade primigênia, "[...] fuente profunda y perenne del saber" (García Gual, 2003, p. 221), que age através de suas filhas. Sem Mnemósine não há ciência ou saber algum, nem do passado, nem do futuro.

As cantoras e dançarinas filhas são: Clio, Euterpe, Tália, Melpômene, Terpsícore, Erato, Polímnia, Urânia e Calíope, nomes revelados pela primeira vez por Hesíodo, segundo García Gual (2003). De acordo com o mesmo estudioso, na época helenística, houve a atribuição, a cada uma delas, de um domínio do literário. Calíope rege a poesia épica, Urânia, a astronomia; Polímnia, a de muitos hinos, a mímica, a representação silenciosa; Erato, a lírica amorosa; Terpsícore, a dança; Melpômene, a tragédia; Tália, a comédia; Euterpe, a música de flauta e Clio, a história.

A confluência de toda essa riqueza artística é que Diego encontra entramada nas palavras de Cossío. Nas musas, contemplamos domínios que não mais atribuímos ao literário, como a mímica, a astronomia, a história e a música instrumental. De modo que a reconvocação delas, é também uma reivindicação da potência da literatura, da qual podemos, em todos esses níveis, encontrar pelo menos a narratividade como ponto comum. No poema gerardiano, também algum aspecto do divino é reestabelecido, as sílabas de Cossío, no verso doze, tornam-se aladas, capazes de ascensão em direção ao sagrado.

Na quarta estrofe, vários personagens homéricos emergem em virtude de "'Entre mis manos la Odisea'." (Diego, 2017, p. 337, aspas no original). Por meio desses versos com pausas internas e acumulação da conjunção *y*, Diego modifica a consciência de duração da estrofe, em consonância com o longo retorno de Ulisses, basta compará-la com a estrofe anterior. As figuras odisseicas que aparecem estão todas vinculadas à fidelidade conclamada no começo da estrofe. Mesmo que, supreendentemente, uma das figuras mais fiéis do relato, a esposa Penélope, que faz mil peripécias para não ser desposada por outro homem, não apareça. Estão presentes: Eumeu, o porqueiro; Euricleia, a antiga ama-de-leite e serva de Ulisses e o seu leal cachorro, chamado de Helenus.

Além da fidelidade, esses três personagens se conectam no papel que exercem no reconhecimento de Ulisses, na sua anagnórise, e na preservação de sua identidade e cuidado até que ele possa se revelar à esposa e ao filho, para combater os pretendentes de Penélope que atacam, sem misericórdia, os seus bens. Ulisses, após vinte anos de ausência - dez da guerra de Troia e dez de navegação errônea por terras e ilhas insuspeitas -, temendo por sua vida, aparece em Ítaca disfarçado de mendigo e envelhecido, por obra de Atena (Homero, *Od.* XIII, v. 420-440).

Eumeu é uma figura de destaque após o retorno de seu senhor, permitindo, misericordioso, que o "mendigo" se abrigue e coma com ele e ajudando-o, posteriormente, no encontro com Penélope (Homero, *Od*. XIV, v. 40-100; XVII, v. 500-540). Euricleia, por sua vez, entre os servos do palácio, é a que reconhece Ulisses por causa de uma cicatriz na perna, ao lhe lavar os pés, como gesto de hospitalidade. A marca era da caçada a um porco-do-mato, durante a juventude, em uma visita à casa do avô Autólico (Homero, *Od*. XIX, v. 380-410).

Helenus, por outro lado, nunca foi o nome canônico do cão de Ulisses, trata-se de uma renomeação do poeta santanderino. O famoso Argos, assim chamado na *Odisseia*, desempenha uma das cenas mais emotivas da obra. O cão, que Ulisses pegara para criar e ensinar a caçar,

velho e cheio de pulgas, estava abandonado do cuidado dos servos sobre uma montanha de estrume, ao ver o primeiro tutor, abaixa as orelhas e balança o rabo; em seguida, morre após contemplar o aguardado retorno (Homero, Od. XVII, v. 290-330).

Diego muda o nome do animal e lhe define a raça. Ao colocá-lo como mastim, raça muito comum no campo, em todo mediterrâneo, para o pastoreio, aproxima-o do imaginário afetivo do leitor. Quanto ao motivo da mudança do nome, restam-nos apenas as conjeturas; sonoramente, Helenus é mais adequado à estrofe que Argos, por exemplo. Mas, acreditamos ser mais provável algum animal, do entorno de Gerardo Diego ou de Cossío, com esse nome, elevado à fidelidade e à memória definidoras de Argos. Essa não seria a primeira vez que Gerardo Diego faria a aproximação entre um personagem mitológico e uma criatura ou pessoa da vida corriqueira e material.

O poema segue com uma acentuação do louvor aos versos do amigo. A beleza poética se integra no grácil entorno natural, que é humanizado também. Integram-se todos os elementos, a alma humana que se deleita, a poesia e a natureza circundante. Essa comunidade é estabelecida também pela aliteração da consoante vibrante, das vogais *E* e *A* e da estrutura *-eza*, que perpassa os quatro versos da estrofe, a seguir: "¡Cuánta poesía! ¡Qué riqueza!/ Reposa el valle. Reza el río./ Mi alma revive la belleza/ de aquellas horas de estío.//" (Diego, 2016, p. 338). À musicalidade poética, unem-se o ruído da rede, o barulho do rio e o balido das ovelhas. A arte, o som dos objetos e dos seres da natureza fazem um "Hervor confuso de zumbidos/" (Diego, 2016, p. 338)

O verão, o tempo da prazerosa leitura, é oposto ao tempo de escrita da carta-poema. Passe-se do calor ao "[...] mes del frío,/" (Diego, 2016, p. 338). A despedida, com palavras de Cossío, é ensejo de um reencontro entre os amigos. Diego acentua a residência em uma cidade que não é a sua, na primeira estrofe, o ninho castelhano e, na última, a cidade do frio. *Versos humanos* (2017 [1925]) é revestido de uma nostalgia da terra natal, Cantábria, em confronto com a castelhana Soria, para a qual se transfere Diego, após a nomeação como professor. O poema se encerra com um artifício dieguiano para contemplar as exigências do gênero textual carta e a uniformidade de métrica e rima adotadas para a composição. O poeta quebra o último verso para separar a data de sua assinatura, que segue rimando alternadamente com o verso quarenta e seis.

NETUNO OU POSSEIDON

Uma viagem às Filipinas, antigo domínio espanhol, feita em 1935 (Diego, 2017), rende uma série de poesias de viagem, entre elas o soneto "Visita a Medinilla", de *Alondra de verdad* (2017 [1941]), que não é um local, mas um poeta do *Siglo de oro*. Pedro de Medina Medinilla de quem pouco se sabe, além de seu poema à morte de Doña Isabel de Urbina, publicado por Diego, uma vez encontrado na biblioteca de José María de Cossío e da amizade com Cervantes e Lope de Veja (Alda Tesán, 1947).

De acordo com Gerardo Diego, Medinilla foi

> [...] el Rimbaud español, de cuya vida y obra después de su embarque para la India oriental 'de edad de veinte años" no se volvió a tener noticia, pudo muy bien naufragar em cualquier pozo oceánico o frente a cualquier costa de Asia, África u Oceanía (Diego, 2017, p. 506, aspas no original).

O soneto foi escrito ao cruzar o Estreito de Bab-el-Mandeb e Diego confessa as referências ao poema de Medinilla nas flores do Ganges e nos rios ibéricos que escorrem por suas linhas (Diego, 2017). A seguir, o soneto-homenagem de Diego:

> ¿Qué te impulsó a estos mares, Medinilla?
> ¿Soñabas con los reyes de Ternate,
> con la canela de Ceylán granate
> o con la flor del Ganges amarilla?
>
> Siento que estás aquí, bajo esta quilla
> que el índico océano mueve y bate,
> y a tratar con Neptuno tu rescate
> voy, buzo vertical, por la escotilla.
>
> Aquí estás, sí, trenzando arpas y violas
> —-venas, cabellos de tus ríos claros—
> magoas y soledades españolas.
>
> No quiero despertarte. Canta a solas.
> Muerto de pena subo. Uno, dos faros
> sangran su triste luz sobre las olas.
> (Diego, 2017, p. 29).

O soneto recebe como abertura uma frase interrogativa que impõe o seu tom descendente no primeiro verso e que se entremeia nas demais frases da estrofe até finalizá-la.

A melancolia é contrabalanceada pelo colorido, o azul esverdeado dos mares, o tom profundo da canela e o amarelo das flores lançadas ao Ganges pelos devotos. No paralelismo desses versos de dois a quatro, há uma gradação também descendente. A especulação pelo motivo da viagem começa com o célebre sultanato de Ternate, nas Ilhas Molucas, território disputado portugueses, espanhóis e holandeses (Teixeira; Wijaya, 2023), passa pelas especiarias e termina nas simples e impermanentes flores.

O sujeito poético se empenha no resgate de Medinilla e desce para negociar com Netuno, enquanto a sonoridade da vogal *I* tônica se repete nos versos, como o ruído permanente dos golpes da água, na embarcação, ao fundo. Netuno, o Posseidon grego, o treme-terra, o deus-cavalo, é irmão de Zeus e senhor dos mares, parte que lhe coube na divisão com os irmãos. Uma força ctônica e pouco domável com quem a liberação não seria facilmente conseguida. O cetro de Posseidon é o tridente "[...] que os poetas dizem ser tão terrível quanto o raio" (Brandão, 2014, p. 1296). Às vezes o deus marinho provoca tempestades, naufrágios e acidentes marinhos, talvez tenha tomado Medinilla para si em um desses eventos.

Entretanto, o que pensa Posseidon deixa de ser interessante. Medinilla é encontrado entretido com todo seu instrumental, jamais precisaria de um resgate. Os rios cantados na égloga a Doña Isabel de Urquina (Medinilla *apud* Alda Tesán, 1947) estão nas cordas das harpas e violas, fontes de água doce na profundidade marinha, ainda que ecoem "magoas y soledades españolas." (Diego, 2017, p. 471). Esse aceno às dores da Espanha não deixa de convocar o seu passado colonial de desbravamento pelos mares do globo.

A despeito dos males trazidos para os povos colonizados, quem sai para a exploração de terras e mares pode acabar em cruentas batalhas pela vida. Por outro lado, podemos considerar a perda das últimas colônias espanholas no final do século XIX, o *Desastre del 98*, que ainda destilava seu sabor de derrota, de término do império espanhol, nas décadas de vinte e trinta do século passado.

Finamente, o sujeito poético decide não retirar Medinilla de sua estância no mundo da criação poética, equiparado ao sono, em sua intensidade de concentração, morte para toda exterioridade. Mas quem sobe "morto" de pena é aquele que desceu, enquanto quem está embaixo permanece vivo. Peculiares catábase e anábase gerardianas. A catábase é a descida ao mundo dos mortos, ao Hades, e a anábase, a subida, o retorno à superfície da terra. A mitologia clássica possui populares relatos nos quais um personagem desce ao submundo em busca de

alguém que já não está entre os vivos, para resgatá-lo; normalmente, não são empreitadas bem sucedidas.

Orfeu desce para resgatar sua amada Eurídice, mas não cumpre a ordem de não olhar para trás e a perde mais uma vez (García Gual, 2003); Hércules para executar o seu último trabalho, trazer Cérbero, o cão de três cabeças que impede a saída dos mortos do Hades, à terra e libertar também Teseu e Pirítoo, por esse último personagem não consegue fazer nada (Brandão, 2014); Psiquê obedecendo, desesperadamente, ordens de Vênus, para recuperar Eros vai em busca de convencer Penélope a entregar-lhe uma caixa, consegue sair do Hades, mas abre a caixa, o que não deveria fazer, e é acometida por um sono mortal.

No poema dieguiano, a descida se dá aos domínios de Netuno, ou Posseidon, assim como o retorno. O sujeito poético está entre duas porções de terra e seus faróis, o estreito apontado acima, ambos "sangran su triste luz sobre las olas." (Diego, 2017, p. 471). A iluminação alcançada na subida é uma revelação da dor do mundo, que é a mesma de um lado ou de outro, enquanto Medinilla canta sozinho no fundo do mar. A solidão do poeta e seu cantar é irremediável, no último terceto, não há resgate possível.

CAPÍTULO 6 - CERNUDA, DIEGO E A GERAÇÃO DE 27: POESIA E MITOLOGIA

Chegados quase ao fim desta investigação, acreditamos que seja idôneo, antes da conclusão, empreendermos um capítulo panorâmico que vise, não um estudo micro analítico, como no capítulo anterior, mas uma visão ampla da recepção da mitologia clássica na obra de Gerardo Diego e Luis Cernuda, colocados também em perspectiva com outros autores da Geração de 27 e do período das vanguardas. Embora seja um estudo comparativo, o objetivo não é a comparação em si; mas, apontar as singularidades dos autores, nesse aspecto tão caro à literatura e à arte ocidentais, que é o contato com a cultura greco-latina.

OS TEMAS MITOLÓGICOS E A QUESTÃO DO FEMININO

Os capítulos anteriores organizam a análise da obra, dos dois poetas, pelos temas ou personagens mitológicos encontrados nos poemas dos compêndios publicados até 1936. Andrés Ortega Garrido (2010a), a quem recorremos em páginas, anteriores, estudando a temática clássica em todo início do século XX, na Espanha, conclui em sua tese que a divindade greco-latina mais recorrente na poesia da Geração de 27 é Vênus, ou Afrodite, especificamente o episódio de seu nascimento.

Luis Cernuda é uma das exceções apontadas pelo estudioso, que só encontra uma menção ao episódio, em *Perfil del Aire*, de 1927, no poema "XII". Mas, quando esse compêndio se transforma em *Primeras poesías*, para a primeira edição de *La realidad y el deseo*, Cernuda substitui Vênus por *amor*. Conforme o autor, "Curiosamente, de entre las escasísimas menciones concretas a dioses de la Antigüedad en la poesía de Cernuda, una de ellas pertenece a este libro y se trata de un nacimiento de Venus, no sucedido sino esperado" (Ortega Garrido, 2010a, p. 291).

Ortega Garrido (2010a), acima, adianta umas das características definidoras de Luis Cernuda em relação ao material greco-latino, as escassas menções intextertuais - que Genette (2010) trata como citação, como explicamos - dando preferência quase sempre à alusão ou a outra forma de contato transtextual. Conjeturamos que a confessada desaprovação de Cernuda (1978a) pelo vocabulário pomposo e "tipicamente" poético, tenha-o desestimado a nomear explicitamente as divindades clássicas.

Do ponto de vista desta pesquisa, a única divindade que aparece explicitamente citada, em Cernuda, é Narciso, no poema "XIII", de *Primeras poesías* (1974 [1927]). As divindades menores, ou seja, seres mitológicos divinos, mas que não chegam a deuses, são nomeados pelo

poeta andaluz. Em seus poemas, textualmente, aparecem sátiros, ninfas ou sereias. Dentro da hipótese que apontamos acima, que não é enfraquecida por essas menções de seres fantásticos, propomos que essas criaturas são nomeadas, porque mais desligadas do vocabulário mitológico em si. Sereias ou ninfas, embora tenham a afetação de lugares comuns da poesia, também são parte do vocabulário do povo, que é o almejado por Cernuda (1978a).

Ao nos colocarmos diante da poesia cernudiana, essa sua aspiração ao vocabulário simples, pode nos soar despropositada, uma vez que seu texto parece ser muito intrincado. Não obstante, a complexidade de sua escrita está na sintaxe das frases e nas imagens construídas, não no vocabulário em si. Em suas palavras em *Historial de un libro*, declara:

> 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 (Cernuda, 1978a, p. 51-52).

Quanto à Vênus, em Cernuda, ocorre a substituição pelo seu correlato masculino, Eros ou Cupido, na configuração de um anjo do amor. Além disso, a ideia de que o amor vem do mar está tanto na obra de Cernuda como na de Diego. A criatura alada e loira que atravessa o âmbito amoroso é tão relevante na obra inicial de Cernuda quanto Narciso. Ainda que a crítica (López Rodríguez, 2017; Martínez Nadal, 1986) tenha popularizado a concepção de que esse último personagem é imperativo em Cernuda, inserimos também, ao seu lado, Eros. Segundo María Cristina Mabrey, em *Dónde habite el olvido* (2017 [1934]), por exemplo, Cernuda parte da "[...] base mítica de que el amor tiene una forma determinada, es un Cupido con sus flechas de 'acero'" (Mabrey, 1996, p. 108, aspas no original).

Eros, como o agridoce, ou literalmente, o amargo-doce (*glykýpikron*), que dá prazer e dor, está muito presente como concepção no mundo clássico e na literatura greco-romana. Podemos encontrá-lo, com essa caracterização, por exemplo, no fragmento 130 (LP) de Safo de Lesbos (2003). Em Cernuda, nas obras compostas até 1936, ele supera em números de alusões a Narciso, que pode ser entendido, como sugerimos antes, como uma perversão de Eros.

Em Diego, excetuando às referências ao zodíaco e seus doze signos, que estão concentradas em um só bloco, efetivamente, conforme o estudo de Ortega Garrido (2010a), Vênus e sua conexão com o mar, o seu nascimento, são o *tópos* clássico mais recorrente. Para esse investigador, "No puede faltar la vertiente lúdica del mito: a partir de sus elementos constituyentes se recrea y reinventa la situación mítica, acercándola a nuestro tiempo. El máximo representante de este tipo de tratamiento es Gerardo Diego" (Ortega Garrido, 2010a, p. 275).

Gerardo Diego estava dedicado a conceber uma nova Vênus, ou Afrodite. Uma deidade feminina que pudesse ter a mesma centralidade que a deusa teve na poesia, ou na arte, anteriores. Em "Cuadro" e "Cuarto de baño", por exemplo, vemos essa abordagem. A nova Vênus revela ao mesmo tempo repulsa e adoção, porque se reconhece a necessidade da deusa, de um ícone ou símbolo do enamoramento, mas não ao modo costumeiro. A nova Vênus aparece irmanada aos objetos e máquinas, como no caso do violão ou do gramofone, não ao humano feminino e menos ao divino. Ela é também citadina e regulamentada, em vez de avassaladoramente marítima.

É preciso sublinhar, igualmente, a comunhão estabelecida entre a deusa e a música, nos dispositivos do parágrafo anterior. Apesar de Gerardo Diego ser também músico, a música figurou, nas vanguardas de diferentes lugares e tempos, como um ideal a ser alcançado, como um modelo estético. Posto que os artistas viam nela um exemplo de não-referencialidade, de linguagem centrífuga e não centrípeta. De modo que não é puramente uma nuance biográfica que a nova Vênus seja corporificada em instrumentos musicais, na obra dieguiana.

Quanto aos outros poetas, segundo Ortega Garrido (2010a), Vênus aparece como introdução da Beleza no mundo, como sensuais banhistas no mar – é o caso de Rafael Alberti e Jorge Guillén, como chegada ou renovação do amor, etc. Em Federico García Lorca, por exemplo, beber água é um símbolo de comunhão com o entorno aquático da deusa, como o vinho na eucaristia (Ortega Garrido, 2010a). Em Pedro Salinas, por sua vez, aparece a junção de Vênus com a máquina e a velocidade, ao modo de vanguardas como o Futurismo. Ortega Garrido resume:

> La unidad de motivo que hasta el siglo XX había tenido este mito se descalabra, aunque algunos puntos en común sí se pueden destacar, especialmente los relativos a la iconografía: el mar, el agua, las olas, la concha, la playa, la joven, la sorpresa… (Ortega Garrido, 2010a, p. 275).

Retornando às divindades secundárias, que aparecem nos dois poetas estudados nesta investigação, comecemos com as sereias. Elas são as criaturas mitológicas marinhas que mais aparecem nos poetas de 27 (Ortega Garrido, 2010a). Na poesia de Cernuda, elas conservam seu aspecto ameaçador, amor e morte ainda as caracterizam. Em outras obras que não estão no nosso recorte temporal, elas seguem aparecendo (Ortega Garrido, 2010a). Em Gerardo Diego, às vezes essa dimensão é afastada e permanece apenas a da beleza e da sensualidade, como no caso de "Radiograma". Também as divertidas irreverências vanguardistas, em Diego, fazem uma sereia uivar como um cachorro longínquo em vez de soltar sua melíflua voz.

No *ultraísta* Juan Larrea, o ruído dos trens é um canto de sereia; em Salinas, é a água quente dos radiadores modernos que sobe e desce; em Vicente Aleixandre, elas fazem parte de

um mundo primevo, de uma idade dourada e paradisíaca anterior ao tempo presente, mas podem aparecer como destruidoras também; aspecto que se mantém na poesia lorquiana (Ortega Garrido, 2010a). Mantivemos as sereias em nossa análise, apesar de sua crescente transformação em ícone *pop*, por, do lado das ninfas, serem das poucas figuras femininas que habitam a obra inicial de Luis Cernuda.

As ninfas aparecem com aspecto positivo, ainda que no mundo clássico pudessem praticar ações pouco benevolentes, tanto em Cernuda como em Diego. Elas compõem espaços campestres e são representantes da beleza corpórea feminina. E esse aspecto é quase o único atinente ao feminino em Cernuda. A beleza do corpo em associação às ninfas. Não cremos que essa ausência se deva explicar completamente pela sua homossexualidade, uma vez que em Federico García Lorca, também homossexual, as figuras femininas são muito presentes tanto na poesia como no teatro.

A nossa interpretação é que essa ausência se deve à função vital que a poesia cumpre em Luis Cernuda. Ela ocupa, com muita ênfase na obra inicial de Cernuda, o lugar da plasmação dos desejos na realidade. Desejos esses, que sim, estão vinculados a uma vida sexual frustrada pelo contexto de vida. A homossexualidade era crime condenável, com prisão, na Espanha de Luis Cernuda. De modo que a homoafetividade, trancada entre muros, respira ar puro na escrita poética. Não como realização plena, mas como único lugar de existência, que, por isso mesmo, ocupa uma grande superfície da obra cernudiana, deixando poucas esquinas para outras temáticas.

Mesmo a questão do divino, que também vai adquirindo muita importância na obra cernudiana, está subordinada a um âmbito vital em que a relação com os deuses, com o sagrado, não termine em condenação das relações homoafetivas. Esse é o entendimento de Gabriel Laguna Mariscal (2020) no que denomina de *neopaganismo gay*: a devoção pelo mundo clássico e pela mitologia greco-latina como possibilidade de vivência livre da homoafetividade, em contraposição ao Cristianismo. Para o autor, na poesia espanhola do século XX, Cernuda foi pioneiro nessa configuração da herança greco-latina que depois foi adotada por Jaime Gil de Biedma (1929-1990) e Juan Bernier (1911-1989). Laguna Mariscal explica que Cernuda

> Ya desde niño se sintió atraído por la belleza y alegría inherentes a la mitología griega. Luego aprendió en Hölderlin el gusto por la belleza, alegría, vitalismo y libertad propios de la religión pagana. André Gide le inspiró la reivindicación del hedonismo, de la independencia y de la libertad homosexual. Cernuda aspira a restaurar la cultura griega, casi como un hombre del Renacimiento, y se lamenta de que esta haya sido descuidada en las letras hispánicas (Laguna Mariscal, 2020, p. 140).

O feminino em Gerardo Diego, em termos de relação com a mitologia clássica, apresenta-se por meio de seres de grande potência e distanciados do conceito de belo, pueril ou

delicado. As amazonas são as mais recorrentes, seguidas das esfinges. Dessas últimas, Diego afasta todo aspecto nefasto que originalmente possuíam. Em "Cigüeña", ela se torna guardiã das planícies castelhanas, como a esfinge das portas de Tebas, talvez a mais famosa dos relatos greco-latinos. No entanto, não é uma guardadora possessiva, não impede a chegada dos forasteiros. Pelo contrário, o forasteiro anseia vê-la, sua presença é aguardada. Em "Esfinge de diciembre", por sua vez, conserva-se a proposição de um enigma, que é transferido para um corriqueiro felino, deitado como uma esfinge.

Transmutar os personagens das narrações clássicas em objetos, animais ou figuras cotidianas, às vezes, com doses de humor e irreverência, é uma característica da obra dieguiana. Em Cernuda, os personagens mitológicos conservam, na grande maioria das vezes, um aspecto nobre. No entanto, em Gerardo Diego, as amazonas são leiteiras; a esfinge, cegonha; o Argonauta conduz um iate e Narciso é Narcisa. Cernuda modifica os mitos, mas não encontramos em sua obra exemplos como esses. Em Cernuda, o humorismo das primeiras vanguardas não exerce a atração que se produziu em Diego.

A esfinge é, segundo Ortega Garrido (2010a), uma das personagens favoritas de García Lorca, no qual guarda seu aspecto misterioso e interrogativo. O mistério do tempo, do futuro, associado à esfinge está presente tanto em Lorca como em Diego (Ortega Garrido, 2010a). Quanto às amazonas, a despeito das menções pontuais em Pedro Salinas e Rafael Alberti, o autor considera Gerardo Diego um dos seus maiores revitalizadores, congregando as concepções de força e velocidade, que estão presentes nas máquinas modernas; a elas, que é o que também acontece com Ártemis em "Llanura". A deusa também mantém a índole guerreira e indócil aos homens como as amazonas.

Ainda sobre o feminino em Diego, as Graças, apesar de sua popularidade na poesia e na arte como um todo - não sendo exceção a Geração de 27 - são aproveitadas, em todo seu potencial evocador, apenas em Alberti y Diego, conforme Ortega Garrido (2010a). Quer dizer, esses poetas as retiram do lugar de jargão poético e lhes dão presença efetiva em seus textos. Do período selecionado por nós, estudamos "Balada de las tres gracias", nos capítulos anteriores.

Os personagens épicos como Ulisses e os Argonautas tampouco têm lugar na obra cernudiana, o que não deve causar surpresa, uma vez que os relatos mais popularizados sobre eles incorporam a jornada do herói, ou seja, peripécias, entraves, mas com chegada ao pódio. A poesia de Cernuda não rende culto aos heróis, porque nela não há chegada vitoriosa. Ainda

que Ulisses ou um Argonauta como Jasão depois passem por grandes agruras, esses relatos não estão na épica. Aparecem depois, nas tragédias.

De acordo com Ortega Garrido, "Tanto los héroes masculinos como los personajes femeninos de la *Odisea* y la *Ilíada* son quienes con mayor asiduidad visitan los versos de los poetas españoles de vanguardia" (Ortega Garrido, 2010a, p. 494). O autor identifica uma presença bastante dilatada de figuras homéricas na poesia de Diego. Dentro do nosso recorte temporal, apenas Ulisses se faz presente. Personagem, que como podemos imaginar, por sua peregrinação marinha é muito recorrente em Rafael Alberti (Ortega Garrido, 2010a).

Por outro lado, o que Ortega Garrido (2010a) denomina de amanhecer mitológico, como caracterizador da épica é bastante frequente em *Primeras poesías* (1874 [1927]). O levantar da Aurora, nos versos homéricos, é como o amanhecer costuma ser caracterizado na primeira obra cernudiana. Mas, pensamos que a semelhança pode ser gerada pelo modo anímico como Cernuda costuma tratar dos entornos naturais, ainda retornaremos a esse assunto.

Depois de Vênus e seu nascimento, Narciso é o mito clássico mais popular entre os poetas da Geração de 27 (Ortega Garrido, 2010a). O caso de Vênus se pode entender com muita nitidez. A despeito da renovação poética almejada pelos movimentos de vanguarda e pelos poetas espanhóis das décadas de 20 e 30, a literatura é feita de relações transtextuais. Ademais, uma parte considerável da poesia ocidental é de temática amorosa. Unindo esses dois fatores, temos que ao retomar a tradição para afirmá-la ou negá-la, retomam-se também os temais mais comuns, como as glórias e derrotas do amor, a sua fugacidade e as divindades relacionadas ao enamoramento.

A recorrência a Narciso, na qual coincidem Luis Cernuda e Gerardo Diego, por sua vez, surge da "[...] importancia de la subjetividad en la poesía moderna, unida al desarrollo de las teorías psicoanalíticas citadas, ponen de moda esta historia donde el sujeto es víctima de sí mismo, de sus ilusiones y de su propia ceguera" (Ortega Garrido, 2010a). O Narciso cernudiano passa por modificações; às vezes, modernizado, olha-se em um espelho em vez de na água; outras, a própria água é narcísica e se nega a refletir qualquer imagem, quer apenas gozar de si mesma; pode ter como referente um ser concreto por sua beleza, como no caso de "Oda", ou ser uma revelação do peso da solidão.

De acordo com nossas análises, dois aspectos do mito de Narciso são fundamentais para o desdobramento em Cernuda: a beleza física juvenil e a concentração sobre si mesmo, o desdobramento do eu. Em Gerardo Diego, nos dois poemas em que há menção a Narciso, cada um se atém a um desses aspectos. "Giralda" concerne à beleza exterior e o quarto soneto de

Versos humanos (2017 [1925]) ao aprisionamento em si próprio. Narciso aparece desde as primeiras obras de Pedro Salinas e Jorge Guillén e é o mais recorrente em Emílio Prados e Manoel Altolaguirre (Ortega Garrido, 2010a). Como esta investigação abrange até 1936, deixa de fora outros poemas de Cernuda e de Diego com menção ou alusão a Narciso. Efetivamente, os dois poetas recorrem amplamente ao personagem.

Quanto ao mito de Narciso, convém, como também faz Ortega Garrido (2010a), apontar o seu componente homoerótico. O reflexo visto na água é do mesmo sexo de quem se olha, de outro modo, tampouco poderia ser. Não obstante, não podemos estabelecer uma relação causal absoluta entre a homossexualidade e o mito de Narciso. Em Federico García Lorca, homossexual, o mito não tem tanta relevância quanto para Diego e Altolaguirre, que são poetas heterossexuais. De toda forma, não negamos que as nuances homoafetivas do mito tenham sido atrativas para Cernuda, é possível e provável que sim.

Antes de finalizarmos esse tópico, é preciso sublinhar os mitos associados ao zodíaco, em Gerardo Diego. Além de uma afeição pessoal, pelo tema, surgida entre a infância e adolescência, os poetas *ultraístas*, segundo Ortega Garrido (2010a), foram grandes apreciadores das constelações. Para eles, "era todo un placer inventar diálogos entre los distintos planetas, constelaciones y signos zodiacales, en ocasiones presentándolos con los atributos clásicos de los personajes grecorromanos a quienes hacen referencia" (Ortega Garrido, 2010a, p. 359). Além de *ultraístas* como Juan Larrea, Rafael Alberti é o poeta do Grupo de 27, no qual o estudioso encontra as constelações e seus mitos ocupando um espaço relevante.

Por meio das constelações e, especificamente, das que fazem parte do zodíaco, Gerardo Diego povoa a sua obra de mitos clássicos e oferece séculos de tradição astronômica e astrológica ao seu leitor. Na Antiguidade, em Aratus de Solos (315 AEC-240 AEC), por exemplo, podemos encontrar a poetização das constelações e signos, em *Fenômenos*, como faria Diego mais de dois milênios depois. Não obstante, um dos aspectos do poema de Aratus é o louvor a Zeus por seu poder e criação (Aratus de Solos, *Fenômenos*, v. 1-18), característica ausente do texto poético gerardiado; contudo, ambos se concentram nas constelações, seus movimentos e peripécias. Nos dois poetas, elas atuam como seres vivos. A diferença é que o poeta grego se preocupa da influência dos astros sobre a terra e Diego, que também o faz, inclui o homem e sua personalidade sob cada signo.

A vanguarda *ultraísta* ou *creacionista* nunca renegou a cultura clássica em si. As divindades e seres fantásticos greco-latinos fazem parte, quase naturalizadamente, do mundo da arte. Esses jovens poetas desejavam renovar o modo como esse conteúdo aparecia na

literatura dos períodos anteriores, principalmente no que denominavam *decadentismo*. Não há temas proibidos. Trabalhar irreverentemente com a herança greco-latina é um dos pressupostos de Guillermo de Torre no "Manifiesto vertical ultraísta", de 1920. Para ele,

> Hay una metamorfosis de símbolos: Psiquis, mariposa, deviene aviadora. Laocoonte se desenlaza las sierpes de sus barrocas ideaciones. Y Ariadna marca con un hilo la brújula del laberinto ultraespacial (Torre, 1920, p. 4).

Por fim, ressaltamos Faetonte e Prometeu como particularidades cernudianas. Na tese de Ortega Garrido (2010a), Prometeu não aparece como personagem catalogado entre as obras de poesia estudadas e Faetonte, embora muito presente na literatura espanhola, segundo o autor, é encontrado pontualmente em um texto de Vicente Aleixandre. Sobre Prometeu, há uma tragédia de 1920, escrita por Eugenio D'Ors. Devemos sublinhar, entretanto, que pelo tamanho do trabalho investigativo de Ortega Garrido, ele se atém com muita frequência às menções explícitas deixando de lado as outras formas de transtextualidade. Em Cernuda, tanto no caso de Faetonte como no de Prometeu, as conexões se dão pela forma transtextual de alusão e, em relação ao último, há bastantes modificações na comunhão estabelecida entre Prometeu e a figura do demônio.

Cernuda e Diego, assim como outros escritores do Grupo de 27 e das vanguardas, tendem a amalgamar no mesmo texto poético, ou no mesmo personagem, elementos da cultura cristã e da mitologia clássica, como o exemplo cernudiano acima. É que o próprio Cristianismo é uma reunião de elementos do âmbito greco-latino com as particularidades do judaísmo e da cultura semítica. Deste modo, o anjo do amor de Cernuda tem caracterizações do Cupido clássico, mas também dos anjos cristãos. As leiteiras de Diego são amazonas e se parecem com a Rute bíblica; a sereia precisa se banhar no rio Jordão, como no relato bíblico, etc.

A diferença é que, do lado de Cernuda, há uma rejeição da fé cristã e, do lado de Gerardo Diego, não. De qualquer forma, a questão que nos interessa não é a fé ou religião pessoal de cada poeta, mas como os relatos bíblicos são tomados por seu aspecto de estórias fascinantes, como as dos deuses clássicos. Esse entendimento parece chegar posteriormente a Cernuda. Pois de uma ausência relevante de personagens bíblicos e da condenação do Cristianismo passa a alguma frequência de aparição, ainda que fora do recorte temporal desta investigação. E, Diego e outros como Jorge Guillén, mesmo devotos, tomam os relatos sagrado não como palavra divina, mas como estórias que podem ser usadas e recriadas conforme a necessidade do poeta (Ortuño Casanova, 2014).

AS QUESTÕES DE FORMA E MÉTRICA

Os poetas de 27 se caracterizam por uma grande liberdade no uso da métrica, da rima e das formas fixas. Porque lançam mão tanto de toda tradição anterior da métrica espanhola e ocidental quanto das renovações de início do século XX. Por exemplo, o verso livre e o uso do espaço tipográfico para camadas de significado ao texto poético. Os poemas estudados nos dois capítulos anteriores captam com excelência essa diversidade; principalmente, os poemas de Gerardo Diego. Cernuda é uma poeta mais coeso tanto na temática quanto nas formas escolhidas, quando ele abandona a rima e adota os versos livres, faz compêndios inteiros com essa caracterização.

Luis Cernuda têm uma dilatada fase de poemas heteroestróficos longos escritos em versos brancos e livres, que dentro do recorte temporal desta tese, começa a se insinuar em *Un río, un amor* (1974 [1929]) e se instala totalmente a partir de *Los placeres prohibidos* (1974 [1931]). A insistência de Cernuda é em uma poesia que não recorra aos artifícios costumeiros que a fazem ser reconhecida como poesia ou como gênero textual poema, ou seja, os versos de rima e métrica regular, o vocabulário preciosista, os lugares-comuns. O poeta sevilhano escava a poesia nas palavras do cotidiano por meio de imagens profundamente inaugurais e de uma sonoridade trabalhada no decorrer do verso com aliterações, anáforas e outros artifícios.

A rima total, acusadamente poética, é pouco frequente, em Cernuda, mesmo em um livro de formas fixas como *Primeras poesías* (1974 [1927]). A exceção são as décimas que compõem esse poemário. Nos demais poemas da obra, ele usa a *cuarteta asonantada* (Quilis, 2000), que possui apenas rimas vocálicas nos versos pares. Quando se exercita nas formas clássicas, em *Égloga, elegía, oda* (1974 [1927-1928]), Cernuda lança mão da silva em "Égloga" e "Oda" e de quartetos, com rima interpolada como nos sonetos, em "Elegía"; todas formas tradicionais na poesia espanhola e formas advindas do mundo clássico.

Nas silvas, Cernuda cria uma disposição própria de rimas e localização dos versos maiores ou menores e a mantém em todas as estrofes. A silva, mesmo sendo uma forma fixa, oferece muito espaço para a criação do poeta, uma vez que não predetermina nem as rimas, nem onde devem estar os versos de sete ou onze sílabas. Tampouco exige que a rima seja total, rimas assonantes ou versos brancos podem ser utilizados e as estrofes podem variar de tamanho conforme o poeta necessite. Além disso, escritas entre 1927 e 1928, período das comemorações do tricentenário de Don Luis de Góngora, acenam para as *Soledades* gongorinas, também escritas em silvas.

Apesar da liberdade oferecida pela silva, depois da conclusão dessas poesias, Cernuda compreende que elas não lhe realizam vitalmente (Cernuda, 1978a) e decide não retornar às formas fixas. O poeta acha seu lugar expressivo após o trabalho com o verso livre e o abandono da rima. Depois transformado, em muitos casos, em um único período gramatical que se divide em versos conforme o ritmo e a sonoridade almejados pelo poeta. Contribuição de Höelderlin para o fazer poético cernudiano (Cernuda, 1978a).

Em Diego, encontramos silvas, sonetos de diferentes tipos, liras - cristalização da silva -, versos livres, acenos à poesia concreta, romances, estrofes como a *cuarteta asonantada* e as décimas, baladas, versos alexandrinos, etc. Gerardo Diego, conforme Cernuda, foi "[...] como el alma Garibay, [...]" (Cernuda, 1972, p. 168), sempre esteve sem lugar fixo, flutuando entre as múltiplas tendências estéticas das primeiras décadas do século XX e o Classicismo, no seu expresso desejo de ser um clássico (Diego, 2017).

Quanto aos gêneros poéticos clássicos, ainda na investigação de Ortega Garrido (2010a), encontramos que os poetas de 27 usam esses títulos de modo bastante livre, sem que necessariamente estejam compondo uma ode, uma fábula ou uma elegia ao modo clássico ou romano. Na "Elegía" de Cernuda, por exemplo, o estudioso vê uma aproximação à fábula mitológica espanhola, em vez de um texto propriamente elegíaco. Como exemplo de fábula mitológica, não podemos esquecer da *Fábula de Equis y Zeda* (2017 [1932]), de Gerardo Diego, publicada com *Poemas Adrede* (2017 [1932]).

Embora não tenhamos estudado, nesta investigação, a *Fábula de Equis y Zeda*, por não se incluir nos critérios metodológicos adotados, é um grande exemplo de fábula mitológica na Geração de 27. Nessa composição, Diego não retoma os mitos clássicos, ele cria novos mitos, estabelecendo uma relação de arquitextualidade com a mitologia greco-latina e com a mitologia em geral. Há, nessa fábula dieguiana, uma homenagem a Góngora, também autor de fábulas mitológicas. Diego nomeia os gêneros clássicos, expressamente, ainda que não esteja compondo um deles, podemos verificá-lo nas estrofes oito e nove de "La caravana de las lecheras", por exemplo.

Em relação direta com a literatura greco-latina, temos uma citação em latim, atribuída a Virgílio, no primeiro soneto de *Versos humanos* (2017 [1925]), e uma frase no poema ao signo de leão da fábula V, de Fedro, fabulista romano. Nesse aspecto de uma intertextualidade direta, não apenas com os mitos, mas com os autores gregos e romanos da Antiguidade, Ortega Garrido (2010a) destaca, além de Diego com o maior uso de frases em latim: Jorge Guillén, com uma enorme gama de citações a autores clássicos; Federico García Lorca com a *Teogonia* de

Hesíodo depois com Platão, Horácio, Galeno, etc ou Manuel Altolaguirre com Píndaro. A cultura clássica, ensinada nos institutos de educação secundária, além das línguas grega e latina, estava à disposição desses poetas como material literário a ser incluído e, principalmente, transformado em suas composições.

Retornando às questões de forma e métrica, o professor Francisco Javier Díez de Revenga, citado inúmeras vezes nesta investigação, empreende um profundo estudo sobre essa temática em *La métrica de los poetas del 27* (1973). Para ele, o isossilabismo, ou seja, versos com a mesma quantidade de sílabas, apesar da vanguarda e do verso livre, ainda foi a tendência geral na Geração de 27. Gerardo Diego, certamente, colaborou para essa permanência, ainda que seja reconhecido como um poeta de acentuadas empreitadas *creacionistas* e *ultraístas*.

Os versos de seis sílabas em *cuartetas asonantadas* (Quilis, 2000) foram muito frequentes entre os poetas de 27, a dilatada semelhança apontada entre Cernuda e Guillén - para desagrado de ambos - na primeira obra cernudiana é, em grande parte, devido ao uso comum dessa estrofe. A diferença em Cernuda, segundo Díez de Revenga (1973), são as pausas e cortes no meio do verso, imprimido soturnidade em um verso que tente à vivacidade. Os versos de sete sílabas são especialmente usados por Cernuda, quando opta pelo isossilabismo, essa é a conclusão do autor, que quando analisa a métrica dieguiana assenta: "[...] hemos de señalar que la poesía de Gerardo Diego no atiende a un criterio uniforme en cuanto a la extensión de cada poema, ya que éste variará según el momento o la inspiración del poeta" (Díez de Revenga, 1973, p. 47).

A experimentação de Diego com a métrica e o ritmo é tamanha que versos pouquíssimos habituais, na literatura espanhola, como o de nove e dez sílabas são encontrados em sua obra. "Azucenas en camisa", por exemplo, intercala versos de nove e onze sílabas. O verso de oito sílabas, o mais tradicional em língua espanhola, aparece com mais frequência, nos poetas do Grupo de 27, quando compõem romanceiros, tradição na qual se insere Diego, e décimas, cultivadas tanto por ele como por Cernuda. A exceção seria Rafael Alberti com grande preferência por esse verso (Díez de Revenga, 1973).

O hendecassílabo é muito constante na obra de Diego, principalmente, combinado com versos menores, como é muito habitual em todos os poetas de 27, sendo Lorca, segundo Díez de Revenga (1973), um utilizador frequente e exemplar desse arranjo. A assiduidade dos hendecassílabos se deve também à frequência dos sonetos nas publicações desses poetas de início do século XX. Por exemplo: o último livro de Diego que estudamos, *Alondra de Verdad* (1974 [1941]) é formado apenas por sonetos. Cernuda, por sua vez, quando não opta pelo verso

livre, também recorre, algumas vezes, ao verso de onze sílabas poéticas. A preferência tão dilatada dos poetas da Geração de 27 pelo hendecassílabo é, conforme nosso pensar, por seu caráter equilibrado entre o popular e o erudito, cadência e exaltação, singeleza e austeridade. De igual modo, as combinações entre ele e versos mais curtos dão liberdade ao poeta para alocar orações maiores e menores, variar o ritmo e ter mais possibilidades para alcançar os efeitos sonoros desejados.

Nos versos de Cernuda, encontramos pouca presença das popularizações métricas do Modernismo. Em Diego, por outro lado, encontramos quartetos alexandrinos com alguma frequência e, em "A josé María de Cossío", eneassílabos com acento fixo na quarta estrofe, ao modo de Rubén Darío. Gerardo Diego quis versificar utilizando o maior número de possibilidades experimentadas pela tradição da literatura espanhola. Talvez só tenha experimentado menos com o verso livre, se o comparamos com Cernuda.

Luis Cernuda, em seus versos livres, adota estruturas longuíssimas, de mais de vinte sílabas poéticas. São versos nos quais o tom vai descendo invariavelmente até quase o limite do leitor. Há uma melancolia irreparável nesses versos, que nunca encontramos em Diego, embora quase tudo possa ser encontrado na sua obra. Cernuda e Aleixandre são, por excelência, segundo Díez de Revenga (1973), os poetas dos versos livres e brancos da Geração de 27. Diferentemente de Diego, os poemas de Cernuda não costumam apresentar um uso criativo da tipografia. Diego, muitas vezes, lança mão de artifícios, que embora possam ser reproduzidos oralmente por um exímio declamador, precisam ser vistos no papel para adquirir sua significação completa, principalmente nos textos poéticos vanguardistas, como no caso de "Azar".

Ao formar parte das linhas vanguardistas da poesia espanhola, a obra inicial de Gerardo Diego, está ocupada por um número considerável de poemas em verso livre. Ainda que em um movimento contrário a Cernuda, Diego lança mão do verso livre, no início da carreira, e vai retornando à estrofe e ao verso isossilábico, ainda que nunca abandone o verso livre. Cernuda começa com décimas, métrica fixa e vai se aproximando ao verso livre, até se dedicar a ele completamente. Quase todos os poetas de início do século XX, não apenas no mundo hispanofalante, experimentarão com o verso livre. Na Geração de 27, Díez de Revenga (1973) apenas vê menor frequência do versilibrismo em García Lorca, talvez por sua morte inesperada.

A QUESTÃO DO DIVINO E DA NATUREZA MITIFICADA

Na poesia cernudiana, se nos dispuséssemos a contar, encontraríamos inúmeras vezes os vocábulos *dios* ou *dioses*. A ponderação sobre o divino é uma faceta incontornável de sua

obra. Ainda que tenhamos tomado a mitologia clássica como um material literário, com o qual, tanto Cernuda quanto Diego, poderiam tecer os mais diversos tipos de transtextualidades (Genette, 2010), sabemos que há uma transcendência nesses relatos. O mito aponta para a questão mais fundamental e irresolvível da humanidade: a questão da origem das existências. Eudoro de Sousa (1995a) nos recorda que perguntar pelas origens é a origem do perguntar. O mito trata de apaziguar em nós a inquietude de saber por que como cada coisa é o que é.

Para Ferreira da Silva, é preciso "[...] estender a acepção do fenômeno mitológico, incluindo no seu âmbito tudo aquilo que diz respeito ao divino e ao mundo dos valores e significados" (Silva, 2010, p. 258), para além de sua relação com a arte e a literatura. Isso posto, não podemos postular uma uniformidade para o mito ou a mitologia. O divino, em cada sistema mítico, adquire nuances próprias, e é aqui que está o embate cernudiano: entre os deuses do mundo clássico, de sua Grécia idealizada, e a religiosidade cristã com a qual convive.

Não obstante, o desespero e a desesperança, às vezes, perpassam a relação com o divino por sua ausência, não por sua presença. O desaparecimento dos deuses é o império dos homens, deles é que vem o cerceamento do desejo, o esmagamento da vida. "De qué país", poema de *Los placeres prohibidos* (1974 [1931]), formado de versos livres e brancos, parte dessa compreensão. Leiamo-lo:

De qué país eres tú,
Dormido entre realidades como bocas sedientas,
Vida de sueños azuzados,
Y ese duelo que exhibes por la avenida de los monumentos, [4]
Donde dioses y diosas olvidados
Levantan brazos inexistentes o miradas marmóreas.

(…)

El país es un nombre; [12]
Es igual que tú, recién nacido, vengas
Al norte, al sur, a la niebla, a las luces;
Tu destino será escuchar lo que te digan
Las sombras inclinadas sobre la cuna. [16]

(…)

No podrás pues besar con inocencia, [24]
Ni vivir aquellas realidades que te gritan con lengua inagotable.
Deja, deja, harapiento de estrellas; [26]
Muérete bien a tiempo.
(Cernuda, 1974, p. 133)

Cernuda (1974) inicia a composição com uma indagação ao seu interlocutor poético, que é também o leitor. O ímpeto do verso curto, interrogativo, com quatro sílabas fortes, permanece pairando sobre a estrofe. O lugar de origem, que o sujeito poético não sabe qual é, mas sabe como é, é descrito nos próximos dois versos. Nele, a realidade é devoradora e os sonhos são esmagados. No quarto verso, o sujeito poético continua inquirindo, altivamente, o seu receptor, que estava ao princípio, alijado da consciência, adormecido, quer saber a origem de seu luto indisfarçável.

O luto transparece enquanto o personagem está em uma avenida de monumentos, ou seja, quando ele está diante do que é erigido como glorioso em seu país, do que é colocado, literalmente, em um pedestal. Nessa posição de grandiosidade estão os deuses e deusas, mas estão esquecidos; o tempo já lhes sacrificou algumas partes e já lhes descoloriu os tons. São deuses de outrora, não há proveito em rogar-lhes, servem apenas para recordar o que deixaram de ser.

O verso "[...]/ levantan brazos inexistentes o miradas marmóreas.//" (Cernuda, 1974, p. 133) possui um sentido tanto visual como transcendente. Na primeira perspectiva, são imagens, como as esculturas clássicas dos deuses, que por sua antiguidade, por ação do homem ou da natureza vão perdendo as extremidades e ficando apenas com o mármore branco aparente, embora originalmente fossem pigmentadas. Metaforicamente, os braços inexistentes, são uma ausência de ação, uma impotência, assim como as miradas marmóreas, indiferentes. Não há esperança nos deuses, eles estão esquecidos, porque são irrelevantes em meio a crueldade que se apossa da vida.

O verso doze se associa ao primeiro verso em sentido e forma, com tamanho similar e mesma quantidade de sílabas tônicas. Ele é uma resposta ao verso inicial, mas é uma resposta que torna a pergunta irrelevante, uma vez que um país é apenas um nome. A estrutura de sociabilidade que cerceia a liberdade se repete invariavelmente. A enumeração e a gradação do décimo terceiro verso delineiam o espaço total que ocupa essa configuração de vida, passando por todos os pontos cardeais, sendo que "[...] a la niebla, a las luces;/" (Cernuda, 1974, p. 133)

encarnam os pontos de pôr-do-sol, o Oeste, e nascer do sol, o Leste; fazendo a circunferência do orbe no tempo e no espaço.

Cernuda (1974) constrói uma imagem perturbadora para o final da terceira estrofe. Imagem que recolhe o discurso dos versos anteriores: um bebê, recém-nascido, contido por um berço e cercado por sombras que se inclinam sobre ele e vociferam o que deve ser feito. Elas têm o poder que lhe faltam aos deuses da primeira estrofe. A sombra denota seres indeterminados, sem idiossincrasias, familiares, vizinhos, professores, líderes religiosos, etc.; mas, acrescenta-lhes um aspecto nefasto e assustador, capaz de turvar a inocência.

A ação das sombras alcança seu efeito na estrofe final: a negação e o encarceramento dos desejos, fazendo do inocente beijo uma proibição. A língua inesgotável, do vigésimo segundo verso, opõe-se às bocas sedentas do segundo. São duas realidades opostas, uma interna como a língua, outra externa, como a boca. E, a boca encarcera a língua, até que o sujeito poético se decline a decretar que seu interlocutor abandone a vida, antes que ela se alongue.

O imperativo aparece nos dois últimos versos, recuperando o ímpeto do início do poema, mas essa veemência passa de inquirir a ordenar. O interlocutor poético é revestido de farrapos, mas farrapos que são de estrelas, que são de desejos luminosos, ainda que longínquos, inalcançáveis, na conjuntura erigida no texto. O poeta concentra também, no ouvido do leitor-interlocutor, a musicalidade nesses dois versos finais, orquestra os sons de *E* e *A*, no penúltimo, e os de *E* e *IE*, entre os dois. Observe-se: "d*eja*"- "estr*ell*a*s*"; "mu*érete*"; "harap*ie*nto" – "b*ie*n" – "t*ie*mpo".

Entre os trapos de estrelas, está a grandeza da pobreza desse personagem, que é o interlocutor imaginário do sujeito lírico, mas também o leitor. Sua condição de mendicância e penúria diante das sombras, que se agigantam ao seu redor e o contém, é, igualmente, a pureza que o ilumina. Ainda assim, permanece o aviso final: morrer enquanto ainda há tempo. A amargura encerra a composição: não lute, não chore, apenas retire do mundo a inocência e a integridade do teu desejo, da tua necessidade de realidade própria, antes que elas mesmas morram.

Em "*De qué país*" os deuses ocupam um lugar de presença desprovido de eficácia. Do ponto de vista da monumentalidade, são grandiosos, estão em um ponto central da cidade, mas não possuem detrás de si um conjunto de crenças sagradas vigentes. Ademais, estão excluídos das dinâmicas socias humanas e também da vida interior de cada um. Esse panorama de relação

com a divindade, inserido por Luis Cernuda no texto, é o que vem se configurando da Modernidade até a atualidade: um enfraquecimento da fé na ação direta do divino nas questões humanas e da natureza.

Em *Donde habite el olvido* (1974 [1934]), essas questões, que eram acenos nas primeiras publicações, ocupam espaço amplamente. "Los fantasmas del deseo", o único poema de *Donde habite el olvido* (1974 [1934]) titulado verbalmente e sem algarismos romanos, ancora-se na simbologia da mãe-terra entre os mais diferentes povos. É dela que Cernuda conclama sua filiação. Na poesia Cernudiana, publicada até 1936, tanto os arquétipos míticos como os enredos pontuais da mitologia grega são notórios e podem ser investigados. O nosso estudo, como estabelecemos, trata do segundo grupo; contudo, neste último capítulo, abrimos espaço para essa questão muito relevante para Cernuda e também particularizadora de sua obra, em comparação com a de Diego.

Em Gerardo Diego, não é preciso escolher entre a tradição cristã e a herança greco-latina, nenhuma lhe impede a realização vital. O poeta santanderino coloca as duas em convivência sem separações. Em apenas um dos poemas analisados, observamos alguma vacilação de Diego quanto ao divino. Em "Hoy", propõe-nos o poeta: "Hoy hay que prometer/ y aventar las pavesas/ aunque luego al abrir nuestra mano/ Dios haya volado/ y nos quede solamente/ un tembloroso deseo de envejecer// Después de todo/ en este viaje no estaremos solos" (Diego, 2017, p. 175-176).

Abaixo, em fragmentos dos poemas "III", "VIII" e "XIV" de *Dónde habite el olvido* (1974 [1931]), podemos atinar com menções aos deuses desprovidas de uma particularização, sem que possamos enlaçá-los a personagens do âmbito greco-latino ou mesmo bíblico, pois é também evidente o rastro de perspectivas judaico-cristãs.

III

Esperé un dios en mis días
Para crear mi vida a su imagen,
Mas el amor, como un agua,
Arrastra afanes al paso.

Me he olvidado a mí mismo en sus ondas;
Vacío el cuerpo, doy contra las luces;
Vivo y no vivo, muerto y no muerto;
Ni tierra ni cielo, ni cuerpo ni espíritu.

[...]

He amado, ya no amo más; [13]
He reído, tampoco río.
(Cernuda, 1974, p. 152)

VIII

Nocturno, esgrimes horas
Sordamente profundas;
En esas horas fulgen
Luces de ojos absortos. [4]

[…]

Los condenados tuercen [11]
Sus cuerpos en la sombra.

Ya no es vida ni muerte
El tormento sin nombre, [13]
Es un mundo caído
Donde silba la ira.

Es un mar delirante,
Clamor de todo espacio, [18]
Voz que de sí levanta
Las alas de un dios póstumo.
(Cernuda, 1974, p. 157)

XIV

A Concha Méndez y Manuel Altolaguirre

Eras tierno deseo, nube insinuante,
Vivías con el aire entre cuerpos amigos,
Alentabas sin forma, sonreías sin voz,
Dejo inspirado de invisible espíritu. [4]

[…]

Entre el humo tan triste, entre las flacas calles
De una tierra medida por los odios antiguos,
No has descubierto así, vueltos contra tu dicha,
El poder con sus manos de fango,
Un dios abyecto disponiendo destinos,
La mentira y su cola redonda erguida sobre el mundo,
El inerme amor llorando entre las tumbas.

Tu leve ausencia, eco sin nota, tiempo sin historia,
Pasando igual que un ala,
Deja una verdad transparente,
Verdad que supo y no sintió,
Verdad que vio y no quiso.
(Cernuda, 1974, p. 164).

No terceiro poema, os primeiros versos produzem uma aproximação com a filosofia cristã: a premência absoluta do deus. O homem só pode existir se um deus lhe der uma imagem, uma configuração organizada. A seguir, o amado e o deus se fundem na mesma figura, assim como acontece ao anjo do amor, em poemas vistos nos capítulos anteriores. O deus-amado é o que é capaz de dar uma forma visível à vida do sujeito poético que ama. Ele tem o poder da criação da vida, sendo ele o modelo, e da destruição que aniquila o eu. Esse poder totalizador do deus-amado resulta em um humano que chega quase a nadificar-se ou a se petrificar no desalento, diante de um deus terrível e tirano, que nega uma imagem própria aos seus subordinados.

O poema VIII propõe um deus póstumo em uma imbricação entre o humano e o divino. O que sai das entranhas do homem: a voz, a vontade, o desejo, gera a aparição do deus, que sabemos ser também o amado, em uma imagem que se centra nas asas, precisamente, o que é ausente no homem mortal. Bienvenido Morros Mestre (2015), catedrático da Universidade Autônoma de Barcelona, compreende que, nesses últimos versos,

> [...] el sevillano acaba dando un nombre a su tormento, al presentarlo con una voz que invoca un dios con alas, sin duda las de su ángel Serafín pero también las de Cupido, engendrado o nacido después de su muerte (lo denomina "un dios póstumo") (Morros Mestre, 2015, p. 270).

Morros Mestre (2015) trata de encontrar, em *Donde habite el olvido* (1974 [1934]), as referências a Serafín Fernández Ferro (1914-1954). A ruptura com esse jovem adolescente motiva, segundo o pesquisador, a escrita do livro. Conforme a interpretação de Morros Mestre (2015), o homem engendra o deus. O fôlego humano, em sofrimento inominável, dá vida ao deus alado. O homem morre para que o deus exista, repetindo o descompasso entre o amante e o amado. Nesses poemas, a relação com o amado, elevado a categoria de deus, espelha o relacionamento entre o divino e o humano

No texto poético dedicado ao casal Concha Méndez e Manuel Altolaguirre, de quem seria amigo, mesmo no exílio, até o fim da vida, surge um descontentamento com o poder divino sobre a vida humana, com o nosso descontrole sobre as circunstâncias, com a nossa impotência. O deus, que aparece no verso dezessete, encarna o poder com as mãos sujas, é um deus repugnante e vil que joga com a vida dos humanos e lhes atravanca o caminho para a realização amorosa. O deus maldoso é o que dirige o futuro dos homens, não há, portanto, esperança.

Donde habita el olvido (1974 [1934]) se encerra com o poema "Los fantasmas del deseo", dedicado ao poeta Bernabé Fernández-Canivell, impressor de muitas obras de autores da Geração de 27, na malaguenha *Imprenta Sur*, onde também foi editada uma das revistas de grande importância para os poetas do período, principalmente os andaluzes, a revista *Litoral*. A seguir, transcrevemos algumas estrofes, nas quais se possa ler a relação que o sujeito poético estabelece com a terra, ao modo de uma divindade.

> 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;
> [...]
> 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.

[…]
Placer que nunca muere
beso que nunca muere,
sólo en ti misma encuentro, tierra mía.

[…]
no es en vosotros donde la vida está, sino en la tierra,
en la tierra que aguarda, aguarda siempre
con sus labios tendidos, con sus brazos abiertos.

[…]

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, 1974, p. 168-169).

O poema estabelece um liame entre a terra, a materialidade, e o desejo; ainda que o título indique do desejo, os fantasmas, a imaterialidade, a forma incorpórea. A fantasmagoria é a aparência do amor, é a ilusão de que o amor se acha nas criaturas humanas. O texto é uma interlocução com a própria terra, que passa de desconhecida, no primeiro verso, a "[...] tierra

mía./" (Cernuda, 1974, p. 168), no vigésimo nono. A terra está em todas as coisas tanto nas que nos beneficiam como nas que nos vituperam. Na divindade da terra, há uma dissolução do maniqueísmo, ela é mãe de todas as coisas e não há privilégios para nenhum dos filhos. Manifesta-se "[...] la abolición de los contrarios como distintos uno del otro en favor de su verdadera naturaliza: uno presupone al otro" (Mabrey, 1996, p. 115).

O conhecimento da terra revela, ao sujeito poético, que o desejo, ainda que inerente ao humano, dele, como indivíduo, não é originário; vem do seio da mãe-terra, não pode ser satisfeito a não ser nos braços dela mesma. É a falta vital que só se resolve no retorno à mãe, que está nos versos de Cernuda. O alívio, proporcionado pelo retorno, é a morte, a ausência do desejo, encontrado "En la tierra que aguarda, aguarda siempre/ Con sus labios tendidos, con sus brazos abiertos.//" (Cernuda, 1974, p. 169). Contudo, na tumba, nos lábios estendidos da terra, há uma convicção de eternidade, de "Placer que nunca muere,/ Beso que nunca muere,/" (Cernuda, 1974, p. 168).

O nunca e o sempre se encontram, no nunca morre e no aguarda sempre. Há uma esperança na morte, como solução final para a vida. Os dois primeiros versos da segunda estrofe e a última estrofe, composta por apenas dois versos, unem-se para dar a conclusão do poema: "Bien sé ahora que tú eres/ Quien me dicta esta forma y este ansia;/" (Cernuda, 1974, p. 168) e "Tierra, tierra y deseo./ Una forma perdida." (Cernuda, 1974, p. 169). Ao mesmo tempo em que a origem do desejo, como forma, é conhecida, é considerada, junto com ele, perdida. Segundo María C. Mabrey, nesse momento, "[...] el hablante comprende la inaccesibilidad del objeto de deseo a nivel real [...], quedando el deseo hecho lenguaje, el mito" (Mabrey, 1996, p. 128).

No mundo clássico, a mãe primordial, Geia ou Gaia, foi sendo amalgamada a outras divindades.

> Gea siguió ocupando el papel de diosa primordial (*protogenos*), mientras que la titánide Rea (identificada con la *Kybele* frigia) pasaría a ser la madre de los dioses (diosa de la tierra habitada y civilizada) y Deméter, la diosa de la tierra cultivada (la Agricultura), aunque la idea primigenia de la diosa nunca se olvidó del todo y la naturaleza de todas las diosas citadas se asoció en no pocos casos (Rodríguez López, 2021, p. 242, grifos e parêntesis no original).

O ideário da mãe-terra é vigente no âmbito greco-latino. Contudo, a mãe-terra, como arquétipo, é difundida em muitas culturas ancestrais, sejam elas extintas ou atuais. Inicialmente, o culto em Delfos, o centro do mundo, era dedicado à Geia e conduzido por Píton, a sacerdotisa-serpente assassinada por Apolo, que se tornaria o novo senhor do templo. Posteriormente, sob

a dominação romana surgirá o culto à Cibele (Brandão, 2014), com a qual percebemos algumas aproximações no texto cernudiano.

Nos relatos sobre a deusa-mãe Cibele, Átis se emascula, permanentemente, para viver devoto apenas a ela, sem permitir que o seu desejo se desvie para qualquer outra figura, além da Grande Mãe, como também era chamada a deusa. O mito de Cibele e Átis têm diversas versões, mas em todas ocorre a emasculação. Segundo Junito S. Brandão, "Na qualidade de mãe castradora, Cibele exige a desvirilização do filho ou amante (como postulava a de seus sacerdotes): castrado, o filho ou amante retorna a ela e a ela somente pertence, não lhe permitindo tornar-se 'adulto'" (Brandão, 2014, p. 209, aspas no original).

Em Cernuda (1974), há uma negação dos amantes humanos em detrimento da verdade e companhia da terra, que termina por ser a morte. A semelhança com a narrativa de Cibele e Átis existe, mas apenas na medida em que Cibele também é uma deusa-mãe agrária, de qual tudo surge e para a qual tudo retorna. O caráter da deusa Cibele não é o mesmo da terra-mãe do poema. A atmosfera do texto cernudiano é a da resignação, desaparece a revolta violenta e também a tristeza inconformada. O poeta descobre o mundo como ele é, na figura da terra, e o aceita, na espera do retorno à mãe. Uma clara escolha por um sistema que se opõe ao cristão, seu deus masculino e sua crescente espiritualização.

Conforme Leopoldo de Luis, grande poeta e também crítico literário, em *La estafeta literaria* (1972), não há em Gerardo Diego vacilação da fé e nem a agonia unamuniana que impregnou tantos poetas. Ele, assim com Dámaso Alonso, estaria entre os poucos poetas de 27 que escreveria poesia religiosa, como é o caso de *Via Crucis* (2017 [1931]), escrito depois de *Versos humanos* (2017 [1925]). Neste grupo de poetas,

> […] podría verse en una especie de religiosidad vitalista: el ser frente a la creación "bien hecha", el entusiasmo porque "todo en el aire es pájaro", porque "todo es prodigio por añadidura", en el **Cántico**, de Guillén. También el "nacimiento último" de la poesía cósmica aleixandrina nos coloca frente a una suerte de panteísmo. En cuanto a Cernuda, lo que hallamos en su obra es esa visión del demonio de estirpe romántica y del simbolismo rebelde (De Luis, 1972, p. 20-21, grifos no original).

Em Vicente Aleixandre, López Martínez (1991) percebe a conclamação por uma existência primitiva aliada a um descontentamento com o Deus cristão. Na obra desse poeta, segundo a autora, há uma mística, que é desejo de dissolução nas coisas do mundo, no cosmos, como modo de escapar da dor humana. Sob esse aspecto, Aleixandre e Cernuda são bastante semelhantes. Em "El mirlo, la gaviota", de *Los placeres prohibidos* (1974 [1931]), lemos:

“Creo en la vida,/ Creo en ti que no conozco aún,/ Creo en mí mismo; Porque algún día yo seré todas las cosas que amo:/ El aire, el agua, las plantas, el adolescente.” (Cernuda, 1974, p. 139).

A divinização do amado e do próprio amor, como em Cernuda, mas sem sua carga de padecimento, aparecem em *Cántico inútil*, de Ernestina de Champourcin, de 1936. Essa obra possui um apartado chamado “Dios y tú”, no qual se revela a procura por um Deus cotidiano e próximo. A poetisa também oferece a Deus um amor telúrico, humano, que pode livrá-lo do esquecimento divino (Fernández Urtasun, 2008). Mas o Deus de Ernestina é notadamente o Deus cristão, enquanto o cernudiano trata de ser uma oposição a ele. O humano que pode livrar o deus do ostracismo é, de igual modo, tema em Cernuda.

Rafael Alberti, como Cernuda, sente o peso dos dogmas católicos nos seus tempos de infância e juventude, no seio de uma família andaluza (Alberti, 1980). A sua poesia se reveste de anticlericalismo evidente a partir de *Cal y canto*, de 1929, por meio de uma satirização e banalização de símbolos, que não exclui a mitologia clássica. No enfrentamento ao Cristianismo, há também, em Alberti, algum demonismo no sentido de inverter céu e inferno; criaturas celestiais, como os anjos adquirem características demoníacas (Casado Hernández, 2016).

Nas obras seguintes, segundo Marina Casado Hernández (2016), o malévolo e condenador Deus cristão vai sucumbindo, ainda que o mistério de sua existência permaneça para o homem moderno, desabitado de crenças religiosas resistentes. Entretanto,

> Alberti no es un poeta, como Cernuda o García Lorca, que ahonde en su propia tristeza y la presente desnuda, transparente, navegable; sino que la disimula a través de juegos de claroscuros, de mundos pintados de inocencia y un cierto tono infantil con el que resta peso a la oscuridad y la dulcifica. Pero la melancolía permanece latente, fiel (Casado Hernández, 2016, p. 65).

Há de se sublinhar que em poetas como Alberti ou García Lorca sobrevive uma religiosidade popular festiva, alijada dos dogmas e das repressões. As festividades, em Gerardo Diego, irmanam os diferentes sistemas religiosos por meio dos arquétipos míticos, como no caso da noite de São João, que se une à mitologia do signo de câncer e às celebrações druídicas em “San Juan – Poema sinfónico en el modo wagneriano”. Para esse poema, Diego organiza uma *tabla temática* dividida em cinco motivos. O terceiro e o quarto são “La fiesta pagana” e “La fiesta cristiana”. A seguir um fragmento do movimento três:

> [...]
>
> Humo de estrellas. Humo de hogueras.
>
> Hogueras en el cielo y en la tierra.

Coro de vírgenes. Surge la diosa.
Dancemos al corro de antorchas.
Dancemos en el rito druídico.
Hagamos el tierno sacrificio.
Llegó la hora del plenilunio
-grillos celestes, llama Amapola-.
Sangre de niño. Columnas de humo.
Danza de antorchas. Corro de estrellas.
San Juan. San Juan. San Juan.
[…]
(Diego, 2017, p. 134).

Retornando a García Lorca, o divino, em sua obra, tem uma concentração sobre a figura sacrificial de Jesus Cristo e aparece em um de seus aspectos, como rejeição ao catolicismo institucional, deformador da mensagem de Cristo. Mesmo a missão do poeta se aproxima, em algumas ocasiões, da de Jesus (Rosselló Pont, 1988). Também a tragédia fisiológica de Cristo, as marcas e estigmas, segundo Jaume Rosselló Pont (1988), são pontos de interesse para poesia e o teatro lorquianos. O Deus pai, Javeh, por sua vez, segue possuindo o mesmo caráter inclemente que possui em Alberti ou Cernuda.

No cosmos poético construído por Lorca "[...] el mundo humano enlaza con el divino, síntesis de religión y naturaleza, expresión armónica de lo humano y lo religioso" (Agoglossakis, 2012, p. 152). Cernuda e Lorca coincidem em eliminar a oposição entre o corpo, o terreno e o divino. A alma é tão sagrada quanto o corpo, porque é também corpo e ambos estão irmanados a toda natureza vivente. Em Lorca, a Grécia antiga e seus deuses como utopia de paraíso terrenal está tão presente quanto em Cernuda. A indistinção entre alma e corpo também pode ser observada na poesia de Manuel Altolaguirre, amigo de Cernuda até a morte, que também convoca a natureza para recompor a união perdida (López Castro, 1994).

Elevar a natureza outra vez à categoria de divindade é tendência compartilhada entre os poetas de 27, ainda que, segundo nossa compreensão, não seja inadequado dizer que essa tendência nunca foi afastada completamente do poético, embora tenhamos, na própria Geração de 27, períodos em que a máquina pareça ocupar o lugar da natureza. Mas como a ideia do paraíso perdido ocupa um espaço relevante na obra dos poetas desse período, o desejo de recomunhão com a natureza, que resulta em uma natureza vivificada e não separada do humano, também é notadamente usual.

Entre Cernuda e Diego, sob esse aspecto, algumas tendências podem ser apontadas, ainda que ambos os poetas oscilem entre elas. Gerardo Diego, percebe a beleza dos elementos naturais como lírica, assim nomeia, por exemplo, a "Trilogía de instantes líricos" em *Iniciales* (2017 [1943]). Nesses três trechos poéticos, temos a afecção de um homem externo à natureza, o sujeito poético, que a contempla. Não se trata de uma união com o mundo natural, nem de uma correspondência entre o que acontece na paisagem com o que acontece dentro do sujeito, apesar da perplexidade diante do espetáculo. No dizer de Ferreira da Silva, "Na consciência do homem das cidades, a natureza é mero cenário, instrumento terapêutico e nunca lei interior de vida, desde que as leis do projeto natural são confeccionadas pelo próprio homem" (Silva, 2010, p. 114).

Embora, em Cernuda, possamos encontrar atitude poética semelhante. Em muitos poemas, o sujeito poético e a natureza estão fundidos, ele não é um observador. No meio da natureza vivificada e animada ao modo do mito, está também o homem, sem que se estabeleçam níveis de hierarquia entre observador e observado. No poema "I", de *Primeras poesías* (1974 [1927]), vemos como o elemento humano é igualado aos demais na última estrofe, pela ação criadora de uma janela. Outrossim, essa imagem que em outros poetas poderia ser irreverente ironia vanguardista, em Cernuda adquire nuances de desengano, observemos:

Va la brisa reciente
Por el espacio esbelta,
Y en las hojas cantando
Abre una primavera.

Sobre el límpido abismo
Del cielo se divisan,
Como dichas primeras,
Primeras golondrinas.

Tan sólo un árbol turba
La distancia que duerme,
Así el fervor alerta
La indolencia presente.

Verdes están las hojas,
El crepúsculo huye.
Anegándose en sombra
Las fugitivas luces.

En su paz la ventana
Restituye a diario
Las estrellas, el aire
Y el que estaba soñando.

(Cernuda, 1974, p. 39).

Em um mesmo cenário, que é a chegada da noite, podemos constar um sujeito poético definitivamente externo aos acontecimentos da natureza, ainda que ela apareça personificada, em “Fuego”, de Gerado Diego. Leiamos:

> Se ha muerto el sol, el mar fue su sepulcro.
> Después de despedirle, mudo y grave,
> me vuelvo a oriente a contemplar el lento
> tránsito de la tarde.
> Aún se enrojece el cielo y la campiña
> Con las póstumas gotas de su sangre. [6]
> […]
> Una apremiante queja [11]
> -angustias y estupores inefables-
> me envían las ventanas de las torres
> fijas como pupilas vigilantes.
> Encendió el largo agonizar del héroe
> lumbraradas de antorcha en sus cristales. [16]
> […]
> Opreso ante el misterio, [21]
> El corazón absorto apenas late.
> (Diego, 2017, p. 75).

A exceção as tendências anímicas e de relacionamento com o divino, que descrevemos acima, segundo Cilleruelo García (1990), é Jorge Guillén, porque sua fé na vida é indestrutível. Para o autor, ele sempre será um poeta jovem capaz de fazer acreditar em uma Espanha feliz “Y un poeta singular en la literatura española, tan atada a la desesperación y a la muerte” (Cilleruelo García, 1990, p. 285). Na poesia de Guillén, há também sombras e névoas, mas são “[...] el caos primitivo que Dios puede vencer y dominar, pero que está ahí, como límite, como corrupción, como cáncer del ser, como maldad y pecado, como nido de víboras” (Cilleruelo García, 1990, p. 304).

Lope Cilleruelo García (1990), como homem religioso, sabe que os poetas do Grupo de 27 são demasiadamente conscientes da falta de vida e calor do catolicismo espanhol, como sistema religioso ou como pensamento que explique a finalidade dos bens e dos males. À vista disso, o poeta espanhol de início do século passado

> [...] adopta posturas de blasfemia, duda, cinismo, angustia, anticlericalismo, anarquismo, desplantes, como es uso en países latinos. Eso se debe también al integrismo, clericalismo, intolerancia, fanatismo y chulería religiosa de

> muchísimos dirigentes cristianos. Por lo demás, cada uno de los miembros del Grupo tiene una actitud propia (Cilleruelo García, 1990, p. 319).

Nesta atitude própria, uma porção desses poetas se aproxima do âmbito clássico como fonte de explicação sobre o cosmos, como utopia de um mundo com nuances panteístas, e não apenas com um conjunto de estórias da tradição literária ocidental. Esse é pelo menos o caso de Cernuda e Aleixandre. Em *Invocaciones* (1974 [1936]), o poema "Himno a la tristeza", reúne uma compreensão sobre o divino com a qual gostaríamos de encerrar esse tópico e esse capítulo. O texto é dirigido a uma mãe, que sabemos ser a tristeza, apenas pelo título do poema, pois esse vocábulo não tornará a aparecer. A seguir, reproduzimos alguns fragmentos.

Fortalecido estoy contra tu pecho
De augusta piedra fría,
Bajo tus ojos crepusculares,
Oh madre inmortal.

Desengañada alienta en ti mi vida,
Oyendo en el pausado retiro nocturno
Ligeramente resbalar las pisadas
De los días juveniles, que se alejan
[…]

La soledad poblé de seres a mi imagen
Como un dios aburrido;
Los amé si eran bellos,
Mi compañía les di cuando me amaron,
Y ahora como ese mismo dios aislado estoy,
Inerme y blanco tal una flor cortada.

[…]

Al amante aligeras las atónitas horas
De su soledad, cuando en desierta estancia
La ventana, sobre apacible naturaleza,
Bajo una luz lejana,
Ante sus ojos nebulosos traza
Con renovado encanto verdeante
La estampa inconsciente de su dicha perdida.

Tú nos devuelves vírgenes las horas
Del pasado; fuertes bajo el hechizo
De tu mirada inmensa,
[…]

Ellos, los dioses, alguna vez olvidan
El tosco hilo de nuestros trabajados días,
Pero tú, celeste donadora recóndita,
Nunca los ojos quitas de tus hijos
Los hombres, por el mal hostigados.

Viven y mueren a solas los poetas,
Restituyendo en claras lágrimas
La polvorienta agua salobre,
Y en alta gloria resplandeciente
La esquiva ojeada del magnate henchido,
Mientras sus nombres suenan
Con el viento en las rocas,
Entre el hosco rumor de torrentes oscuros,
Allá por los espacios donde el hombre
Nunca puso sus plantas.

¿Quién sino tú cuida sus vidas, les da fuerzas
Para alzar la mirada entre tanta miseria,
En la hermosura perdidos ciegamente?
¿Quién sino tú, amante y madre eterna?

[…]

Mas todavía hay en mí algo que te reclama
Conmigo hacia los parques de la muerte
Para acallar el miedo ante la sombra.
¿Dónde floreces tú, como vaga corola
Henchida del piadoso aroma que te alienta
En las nupcias terrenas con los hombres?

No eres hiel ni eres pena, sino amor de justicia imposible,
Tú, la compasión humana de los dioses.
(Cernuda, 1974, p. 197-200).

O poema é composto por oitenta e cinco versos brancos e livres, divididos em treze estrofes irregulares. Os versos, apesar de não tenderem a ser tão longos como os de "Dans ma peniche", estudado no capítulo quatro, possuem um ritmo cadenciado, pouco vivaz, porque, com poucas exceções, as estrofes estão formadas por somente um período e seus muitos complementos e adjuntos. Como a frase tarda em terminar, a tendência é que também o tom seja cada vez mais descendente. Essa construção rítmica constrói a melancolia que, maioritariamente, envolve o texto poético.

O sujeito poético convoca uma mãe imortal, mas que parece se distanciar dos deuses, que são terceiras pessoas, apartados dos humanos e também da interlocutora do poema. A mãe-tristeza, apesar disso, possui uma caracterização que a aproxima às esculturas dos deuses greco-latinos, conforme a primeira estrofe. A estátua fria e de olhos pouco luminosos ainda conserva os dons maternos, dar forças e oferecer o colo. O poder insuspeitado dessa mãe é trazer as memórias, as recordações dos dias passados, e infundir nostalgia.

O poeta recorda sua celebrada solidão de "Dans ma peniche", a qual encheu narcisicamente "[...] de seres a mi imagen/ Como um dios aburrido;/" (Cernuda, 1974, p. 197). A solidão que se povoa, deixa de ser, efetivamente, solidão. O que o sujeito confessa é a pouca permanência nesses estados de comunhão e o afã interminável de buscar outros seres, se belos, para amar ou para oferecer sua companhia quando o amassem. Ele promulga também o seu reproche ao deus cristão, que faz seres à sua imagem para habitar o mundo, ou seja, que tem o mesmo egoísmo do poeta: ama apenas aqueles que agradam os seus olhos e oferece suas benesses e presença somente aqueles que o amam.

O poeta se aproxima do deus cristão em sua limitação para a alteridade completa, para comprazer-se na diferença e para suportar o que se lhe opõe. Narcisicamente, como dissemos, operam o deus do Cristianismo e o poeta. É inevitável não ver nesse excerto uma retomada do mito de Narciso, um dos mais frequentes na obra cernudiana. A peculiaridade é que, investindo na crítica à divindade cristã, o amor pela própria imagem é atribuído ao deus e ao sujeito poético, que perpetram o mesmo erro e, em consequência disso, sofrem a mesma consequência: o isolamento, que diferente da solidão, gera um corte que impede o fluxo da vida "[...] tal como una flor cortada.//" (Cernuda, 1974, p. 197).

A solidão é espaço para que habite o amor, é, por isso, que a mãe-tristeza é capaz de aliviar o seu vazio com as memórias das paixões passadas, porque embora contrários, são complementares. Costumeiramente, quando está um, não está o outro. Conforme o texto de "Dans ma peniche", intercalam-se períodos de relações amorosas e os de solidão. O alívio trazido pela nostalgia é porque contemplar o passado é atender à possibilidade de que a solidão volte a ser companhia e bem-aventurança.

O deus da terceira estrofe passa a ser *deuses*, na oitava. O descontentamento com o divino passa do deus único do Cristianismo aos deuses da Antiguidade, na qual a vida humana é representada por um fio, "El tosco hilo de nuestros trabajados días,/" (Cernuda, 1974, p. 198), segundo as Moiras da mitologia greco-latina. Nessa estrofe, é que o sujeito poético alija a mãe-tristeza do resto dos outros deuses, pela conjunção adversativa "pero", dentro da estrutura "pero tú", também separada por vírgula, e oposta ao *"*ellos" do verso quarenta e quatro. A amorosa mãe nunca perde seus filhos, os humanos, de vista. A ironia contida, nesses versos, é que tudo pode faltar ao homem, todas as benesses dos deuses, menos a tristeza, tão presente ela é, que se torna a única mãe possível para a humanidade.

As estrofes nove e dez se concentram, como "La gloria del poeta", na condição do poeta entre os homens e no relacionamento com a mãe-tristeza. Os poetas são os capazes das transformações mais essenciais para o homem, são os que podem transmutar a dor e a amargura, a "[...] polvorienta agua salobre,/" em "[...] claras lágrimas/" (Cernuda, 1974, p. 198), ou seja, são os que por meio da beleza do trabalho poético dão suportabilidade, ou exterioridade, ao intragável da vida. Enquanto, os homens nem sequer se dão contas de seus nomes, que são levados pelo vento longinquamente.

Uma alteração do ritmo, realizada pelo tom ascendente de partes das frases interrogativas da décima estrofe, concreta o fervor da devoção do poeta à tristeza. Opondo, mas irmanando cegueira e visão, essa mãe cuidadora oferece a cegueira da formosura para que os poetas possam "[...] alzar la mirada entre tanta miseria,/" (Cernuda, 1974, p. 199). No verso sessenta e dois, a mãe se converte em amante também. Essa passagem peculiar de um lugar ao outro, ainda que estranha aos nossos padrões éticos atuais, é assídua em muitas mitologias. No caso do mundo helênico e latino, por exemplo, Cibele, em algumas versões do mito, coaduna ser mãe e ser amante de Átis, como vimos acima.

A peculiar tristeza cernudiana, afastada das conotações negativas de "hiel" e "pena", no verso oitenta e quatro, associada ao amor, porque mãe e amante, não se enquadra em

passividade melancólica, é atividade e produção, porque, segundo o verso oitenta e um, é capaz de florescer, ainda que o sujeito poético desconheça onde e, por isso, indague: "¿Dónde floreces tú, como vaga corola/ Henchida del piadoso aroma que te alienta/ En las nupcias terrenas con los hombres? (Cernuda, 1974, p. 199). Ele sabe apenas que é na conjunção com os homens, que a mãe-noiva-tristeza, sem esforço, enche-se do aroma que a anima.

A tristeza, como mãe e amante que dá a vida e mantém o fogo da vida, é, ainda, a que é capaz de apaziguar o medo da morte. Ela é, na conclusão do poeta, "[...] amor de justicia imposible,/ Tú, la compasión humana de los dioses." (Cernuda, 1974, p. 200). Na elipse do verbo *eres* - último verso, ou seja, na ausência do verbo de ligação, Cernuda impregna, com maior concentração, a tristeza de sua definição final: compaixão humana dos deuses. O poeta alterna dois mecanismos para qualificar a compaixão, o adjetivo "humana" e o adjunto adnominal de "los dioses", que são semanticamente contraditórios, o que é humano não é dos deuses e vice-versa.

Na necessidade de uma justiça superior e irrealizável, o sujeito poético se desencanta tanto com o Deus Cristão quanto com os deuses outros, incluindo os marmóreos deuses greco-romanos. Por conseguinte, conclama para si esta particular divindade: a tristeza, que é capaz de restabelecer um elo entre deuses e homens. Nexo dúbio, como o é, efetivamente, o existente entre deuses e homens. O leitor sabe que a tristeza se manifesta como compaixão humana, mas não consegue assentar, com firmeza, se a compaixão é originária dos deuses ou, ao contrário, se vai em direção a eles. Talvez a última opção esteja mais coerente com o pensamento cernudiano do período, no qual os homens são capazes de salvar os deuses e de se compadecerem do seu abandono.

CONCLUSÃO

Começamos este percurso investigativo propondo questões para as quais o véu do mistério ainda se põe. São as questões humanas de sempre, as que indagam pelos porquês e pelos inícios. Profundamente, o que gostaríamos de concluir é por que o mito existe, por que narramos, por que pensamos como pensamos, por que produzimos arte, por que nos deliciamos na ficção. Mas, apenas podemos dar respostas menores. Esta tese precisou se circunscrever a teóricos e pensadores específicos, a um *corpus* literário delimitado e também precisa chegar a conclusões atinentes às discussões pontuais postuladas nos passados capítulos. Ainda que "a idade dos porquês" pareça ser mais longa do que havia pensado a psicologia do desenvolvimento.

O mito reúne características que depois se distribuem, juntas ou separadas, por vários âmbitos da vida humana. É como um núcleo, desses com os quais parece ter começado o universo, que se rompe e libera partículas que posteriormente gerarão sistemas próprios. No mito estão: a narratividade, a metáfora e o pensamento simbólico, o canto, o sentido do mundo e do homem, etc. O pensamento de Ernesto Grassi (s.d.) é o que coloca o mito nessa densidade de sentidos e forma e dele deriva, após a sua ruptura, as linguagens artísticas. A questão que não se resolve é o motivo dessa ruptura. Por que o mito, na sua atuação benfazeja, doadora de sentido e conexão com o divino e os outros seres, seria despedaçado?

A observação nos leva a crer que aquilo que se rompe ou é por forças internas ou externas ou, ainda, por uma combinação de ambas. Acreditamos que não temos possibilidades de responder quem poderia alquebrar o mito externamente. Internamente, talvez o mito pudesse produzir forças contrárias a si próprio, mas teríamos que assumir um efeito maior que a própria causa, o que na filosofia moderna e contemporânea é possível, mas demanda um esforço explicativo de complexidade fora do nosso alcance. Mas, pelo próprio mito, podemos pensar sobre essa ruptura. O mito da dualidade necessária e complementar é o que pode nos socorrer nesses entraves últimos. Com base nele, se existe o mítico deve existir o não-mítico.

Por consequência, devemos assentar e aceitar a necessidade de ambos. É por isso que, desde o início desta investigação, rejeitamos a possibilidade de que o mito fosse um pensamento primitivo que carecesse de superação, que fosse substituível pelo pensamento científico. Não podemos aventar que o que é mito vai ser substituído pouco a pouco por um fato verificável. O mítico é um modo do funcionamento humano e os porquês da ciência nunca são finais. São

dados que depois terminamos por inserir em um todo mítico. Podemos saber como uma planta brota, toda a dinâmica de elementos químicos envolvidos na interação entre a terra e a semente, o que muito nos servirá para manipulá-la, fazer que cresça mais rápido ou dê mais frutos; mas, efetivamente, não sabemos por que uma planta cresce da semente. Poderia ser de qualquer outra maneira concebível e imaginável.

O mistério último não é um fato último; é o fato primeiro. O aspecto do mundo e de nós mesmos, na sensorialidade e na cotidianidade, é que demanda a atuação do mito. O mistério se intui no meio da claridade. Os fatos científicos, por sua vez, são os que mais o necessitam, porque a sua ordenação e logicidade, ainda que explicada, provocam-nos um espanto profundo. A desordem é, para nós, quase irreparável. A precisão e o encadeamento total é que são maravilhadores. Por isso, asseveramos em nossas análises, que o espanto diante da perfeição e do automatismo da máquina é o mesmo provocado pelo poder dos deuses em suas manifestações. Assim, Vênus é tão sedutora e sussurrante como um gramofone.

A naturalização do mistério é que pode ser uma enfraquecedora do mito. Por isso, o mito só vive quando há um rito que o relembre e o reviva. A adaptação é uma lei feroz imposta ao homem. Se nos faz viver, também nos faz morrer. O desencantamento do mundo é resultado da crença em um mundo totalmente explicável e afastado do mistério ou no qual se deu a naturalização do mistério. Neste ponto, encontramos um dos ensejadores da metáfora total nas artes de alguns movimentos de vanguarda, das imagens intrincadas e ilógicas que fazem o nosso intelecto se contorcer por achar um significado usual e compreensível. Essa poesia é a que quer restaurar, ainda que inconscientemente, como jogo, o mistério do mundo. Todas as vezes que a poesia labora com a palavra – a mais costumeira das instâncias – para nos colocar diante do "o que quer dizer isso?", ela está unindo forças para ultrapassar por alguns minutos a nossa crença na claridade do mundo.

O mito não desvenda o mistério, faz com que ele seja dizível e contável. Como dizia Eudoro de Sousa (1995), o mito não revela os deuses, esconde-os. Sob essa perspectiva, o mito nos relembra o próprio funcionamento da angústia. Falar não resolve o problema que a causa, mas a alivia. Essa é uma experiência muito próxima de todos nós, dizer a dor, dilui um pouco da dor. De igual modo, o mito atua para dizer o mundo e ao fazê-lo, suportamos o peso do mundo. Também os seus pedaços, advindos da ruptura promulgada por Grassi (s.d.), continuam a fazer o mesmo, dizendo o mundo, para que exista alívio do mundo.

Quanto ao mítico e o não-mítico, temos que conjecturar ambos como originários e fundantes. Partes opostas que vivem contidas uma na outra. Porque mesmo o simbólico tem que ser formado por duas partes, inicialmente, opostas. Pensamos que a linguagem vive desse fundamento. O não-mítico é a coisa em sua existência dura e isolada, é o que o lógico-experimental contempla. Quando essa concretude aceita ser transladada, nasce a linguagem, por gestos, desenhos, palavras. E, dessa mobilidade primeira, outros trânsitos sairão, em cadeias de movimento, de onde nascem as metáforas segundas, conforme havia concretado Barthes (2003), e todas as criações que somos capazes de empreender com o pensar simbólico.

Desse modo, o mítico não deriva da linguagem, mas ambos nascem da mesma capacidade. A mitologia como relato é que, claramente, nasce da língua oral ou escrita. A vigência das narrações míticas pode diminuir, mas o mítico resiste. Se não se coloca em uma mitologia, plasma-se em ideologia (Eudoro, 1995a). Há um laço inicial entre o mito e o sagrado; contudo, o mito greco-latino, que tomamos para empreender esta investigação, é um mito dessacralizado, porque está afastado de seus ritos. O acesso, que é oferecido a ele, é, via de regra, pela arte. Normalmente, o mito dessacralizado é compreendido como literatura, e não podemos negar que foi deste modo que o tomamos, para tecer as análises que preenchem os capítulos quatro e cinco. Não obstante, Luis Cernuda não nos deixou esquecer que ao mito também concerne o discurso sobre o divino.

Ao iniciarmos esse estudo e em seu desenvolvimento, estivemos conscientes da fronteira existente entre o mítico e a mitologia. Não pensamos que seja possível uma separação absoluta, uma vez que a mitologia surge do mítico, de algum modo. O mítico, por sua vez, pode não se plasmar em uma mitologia, no sentido de um conjunto de relatos. A feitura deste trabalho, em suas exigências metodológicas, de acordo com o tempo disponível e o projeto apresentado, terminou por favorecer a mitologia. Principalmente, porque partimos de uma aproximação entre texto e texto, ainda que a estória mitológica não precisasse ser uma obra de um autor pontual. De igual modo, embora não quiséssemos submeter, outra vez, os mitos greco-latinos a uma tradição de interpretação alegórica; ela também se impôs. Os poetas selecionados para essa investigação, assim como outros poetas e escritores ocidentais, na composição de suas obras, incluem o entendimento alegórico dos mitos greco-latinos ao recorrer a eles, seja para corroborar ou modificar essa compreensão.

Nas análises dos textos poéticos, talvez, não tenhamos conseguido em todas, tentamos fazer emergir algumas compreensões simbólicas ligadas ao mito de referência. O nosso anseio

consistiu em enxergar a narração mítica em sua integração com o sentido final do poema ou, pelo menos, seu funcionamento dentro da proposta estética empreendida pelos poetas. Como cada um deles se aproxima dos relatos míticos é uma constatação que precisa estar nesta conclusão, para qual, a partir de agora, pretendemos convocar as questões que poderíamos chamar de mais pragmáticas. Gerardo Diego é um poeta que tem a questão do vínculo com o sagrado, aparentemente, pacificada em si. Ele sabe que é um católico e quer ser um católico. O Deus desse sistema o atende, ou pelo menos, não o exaspera, não lhe provoca rechaço. E, por isso, ele é capaz de se aproximar da mitologia clássica sem pedir-lhe muito, alijado da soturnidade e da dor vital que encontramos em Cernuda.

A mitologia greco-latina aparece, em Diego, como um conjunto de narrações com voos imaginativos exemplares e belas reviravoltas. Não dizemos que ele negue as revelações da interioridade humana desses escritos, pensamos, nesta ocasião, apenas na relação com o sagrado. Há poucas possibilidades de que ele considere fazer uma comparação entre o Deus, no qual crê, e os deuses gregos. Eles estão em compartimentos bastante separados. A relação de Diego com os personagens dos mitos clássicos é desagravada. Eles são material literário, e dos mais prestigiosos, para o seu processo de fazer nascer um texto poético. Não tocam a sua cosmovisão, nem a sua concepção de mundo e muito menos lhe oferecem a chave do paraíso.

O vínculo de Luis Cernuda com a mitologia clássica é diferente porque sua relação com o sagrado também é outra. Em Cernuda, surge a pergunta: “E se o mundo pudesse ser como nesses relatos?”. O Deus cristão, o disponível no sistema social em que está inserido, não lhe serve. É uma divindade que impede a sua realização como humano em aspectos tão elementares como o afetivo. O que a mitologia clássica lhe revela é que há outros modos de sagrado e que, de acordo com a noção que se tem de divino, a vida humana será configurada, incluindo as proibições e os tabus. O mundo clássico, para Cernuda, em muitas ocasiões, é a janela no muro que tanto aparece em seus poemas. É uma alternativa cosmológica, teológica e antropológica.

Nessa possibilidade de uma cosmovisão outra, é determinante, para Cernuda, além da questão da homoafetividade, a relação com o belo e com a beleza da corporeidade. A negação à beleza do corpo e o ascetismo cristãos eram terrificadores para esse poeta, um buscador do belo supremo plasmado na mais cotidiana materialidade do corpo masculino e jovem. O ideal de beleza física cernudiano coincide, em totalidade, com o da Grécia antiga. Podemos, ainda, intuir um desejo de deuses belos. Nos poemas, a imagem plasmada das esculturas clássicas revela uma apreciação estética. A beleza mostrada e disfrutada em sua exuberância, sem

condenações à vaidade ou à sensualidade, é um dos desejos de maior potência em Cernuda. Só não é maior, mas a ele está ligado, que o anseio de satisfação amoroso-sexual.

É preciso ressaltar que Gerardo Diego parece levar as estórias da mitologia clássico ao arquetípico, ou seja, ele vê no aspecto do relato uma profundidade simbólica que o conecta a outras narrações sagradas. É também, por isso, que não parece haver tensões em suas crenças católicas. Diego é capaz de ver em uma camponesa vendedora de leite, com seu animal de carga, tanto uma amazona grega como a batalhadora Rute bíblica. Elas não são opostas, são expressões do mesmo fundamento, que poderíamos chamar de arquétipo. Diego não se decantada em pensar o mundo grego, que um dia existiu, como possibilidade para o seu tempo e nem o modo de vida daqueles homens, conforme imaginamos que tenham vivido, para a sua própria realidade vital.

Não obstante, não podemos atribuir todas as grandes diferenças, entre Cernuda e Diego, ao tipo de interação que eles estabeleceram com a divindade de seu espaço-tempo. Precisamos nos concentrar, também, nas diferentes formações estéticas desses dois poetas, que são concatenadas às suas próprias trajetórias vitais. A poesia para Diego não é como a poesia para Cernuda. Diego divide a poesia em dois âmbitos, que segundo o nosso olhar, interpenetram-se; contudo, são dois fazeres poéticos, cada um tem um objetivo, um modo de atuação, por parte do poeta, e, também, um tipo de leitor. São eles: a poesia de criação e a poesia relativa.

A poesia de criação é o local imperativo do jogo com a palavra, a direção centrípeta da língua é minimizada e importa o que a linguagem é capaz de criar sem a dependência de narrar um fato ou de pagar seu imposto à compreensibilidade ordinária. A poesia relativa, também chamada de poesia de expressão, é que é atinente aos afetos, aos acontecimentos diários ou inéditos e às circunstâncias da vida humana. No caso de Cernuda (1978a), conforme ele concebe, a poesia sempre foi para tirar algo de dentro de si. A poesia, para o sevilhano, é solução de vida e meio onde se dá a vida, porque a realidade não pode sê-lo. Ela pensa, por exemplo, a sua desfiliação do Surrealismo, a partir da concepção de que aquela estética tinha já arrancado, do seu inconsciente, o que era possível.

A poesia de Cernuda é humanamente motivada e muito conectada referencialmente à sua própria biografia. Ainda que não se tenha qualquer intenção biografista, o texto cernudiano é inevitavelmente ligado ao desenvolvimento vital do poeta. É preciso ressaltar que Cernuda não tem a incursão que teve Diego, nas conclamações vanguardistas de início do século XX. A

irreverência artística juvenil não fez parte da poética cernudiana; mas a rebeldia antissistema, sim. A idade e a localização geográfica também colaboraram para esse desligamento, que poderia nos fazer encontrar uma poesia, à moda *ultraísta*, nas páginas do andaluz.

Apesar das diferenças, Diego e Cernuda se inserem nas tendências preponderantes da Geração de 27, no trato com a mitologia clássica, em seus poemas. Isso dizemos considerando a nossa própria investigação e o estudo de Ortega Garrido (2010a). A questão a que devemos nos atentar é que as preferências temáticas, quando combinadas às características preponderantes em cada poeta, dão muitas possibilidades; o que, na prática, pode se concretizar em resultados poéticos muito diferentes. Por exemplo, a temática do nascimento de Vênus é a imagem mitológica mais recorrente entre os poetas de 27 (Ortega Garrido, 2010a). Mas, a Vênus vanguardista, nascida da espuma da banheira, em Gerardo Diego, não pode ser como o renascimento do amor em Vicente Aleixandre.

A coincidência está apenas na frequência dos temas. A nossa pesquisa se encontra, claramente, com a de Ortega Garrido (2010a), neste aspecto. A imagem mitológica mais frequente é a do nascimento da deusa do amor e da beleza, é a que encontramos mais repetidamente na obra de Diego. O personagem mais frequente, segundo o pesquisador, é Narciso. Esse é o que detectamos com abundante frequência na obra de Cernuda e que, inclusive, tornou-se um símbolo sintetizador de toda sua poesia (López Rodriguez, 2017). Apenas cabe o detalhamento que evidenciamos nas páginas anteriores, dentro do período que analisamos, a figura do anjo do amor, correlata a Eros e a Cupido, supera a de Narciso.

A recorrência a Eros ou a Cupido não deixa de ser, conforme o nosso pensar, uma retomada de Vênus ou Afrodite, ainda que não no momento de seu nascimento. De qualquer forma, o construto de que o amor surge do mar ou vem do mar está na poesia cernudiana, mesmo que a imagem, em acordo com a enformação de Cernuda, seja a de um jovem do sexo masculino. O Eros inicial e hesiódico, como força criadora e impulsora, convive com o Eros jovem alado, que depois se amalgama como o travesso Cupido, por obra dos próprios poetas (García Gual, 2003). E, os poetas vanguardistas, mesmo impulsados por uma fantasia criadora que, às vezes, é despedaçadora da realidade, continuam colocando a situação amorosa como uma das temáticas mais frequentes em sua poesia; porque se a imagem do nascimento de Vênus é a de maior periodicidade, não podemos nos distanciar muito dessa conclusão, ainda que essa Vênus, ou Afrodite, seja de metal ou substituída pelo loiro anjo flecheiro.

Narciso também é insistência na temática amorosa, ou na sua impossibilidade. Porque Narciso é o oposto de Eros e Afrodite, enquanto um é interiorização, o outro é exteriorização. Em consequência, encontramos a modernidade literária sendo representada, mitologicamente, por forças contrárias, conforme os postulados de Friedrich (1959). Narciso é força centrífuga, Eros e Afrodite, ou Vênus, são forças centrípetas. Quanto às diferenças em Diego e Cernuda, Narciso, em Diego, pode adquirir a faceta de um poeta perigosamente condenado ao retorno para si, até que, por ação de Eros, sai em direção ao outro, à alteridade. Por outro lado e diferentemente, além de uma concentração em si próprio, em Cernuda, Narciso é uma revelação da homoafetividade, do amor pelo outro, que é alteridade; mas é, de algum modo, igualdade.

A junção de Narciso com o poeta moderno é, igualmente, um aceno a uma poesia que retorna sobre si e, além disso, que reflete sobre o ser poeta e o fazer poético. O poeta da modernidade procura incessantemente um lugar para si próprio. Narciso é um apontamento da solidão vital, da prisão imobilizadora em si, caracterizando assim essa consciência do homem moderno, para quem a constituição do mito primordial, propositor de um mundo penetrável entre homens, animais, plantas e deuses, torna-se um desejo. O paraíso perdido, ainda que conviva com o encanto pela modernidade, é uma das tônicas do poema moderno em seu encontro com os relatos míticos.

É pertinente acrescentar, ainda, sobre os modos nos quais se dão esses encontros em Diego e Cernuda. Gerardo Diego é muito mais explícito e, apesar de haver também alusões, a maior parte das transtextualidades com o mito clássico, em seus poemas, são em forma de menção ou de transformação direta. O leitor que não tenha conhecimento dos relatos míticos pode simplesmente procurá-los. No poeta santanderino, duas características são determinantes na relação com a mitologia clássica: a junção com as narrações bíblicas e com a máquina, o moderno, o metálico, em uma propagação de pressupostos vanguardistas como os do Futurismo, por exemplo.

Gerardo Diego propõe uma cotidianização do mito clássico e, ao mesmo tempo, uma elevação do regional e cotidiano. Esse procedimento pode ser pensado como uma minoração da nobreza do mito ou como uma exaltação das trivialidades. Como nossa interpretação dos seres do mundo é hierarquizada, permanecem as duas opções. Ao se fazer uma coisa, faz-se também a outra. Diego faz do gato doméstico e da cegonha migradora, esfinges; de três provincianas bordadeiras, as Moiras responsáveis pelo fio da vida; do lápis do poeta, uma fênix. Essas transformações são o próprio princípio mítico da metamorfose em ação, são os níveis que

se penetram, como postulamos acima. Parte considerável dos mitos clássicos são essas transmutações, as coisas vêm a ser o que são, por meio da metamorfose de coisas anteriores. O loureiro era a bela Dafne fugindo de Apolo; o próprio Narciso é transformado em flor entorpecedora; Aracne em aranha por suas habilidades de tecelagem, etc.

Entre as metamorfoses mais célebres, estão as constelações, elas são seres colocados nos céus pelos motivos mais variados e ocupam parte considerável do estudo que empreendemos da poesia dieguiana. O intento ainda é o mesmo: reunião do que estava apartado, ânsia de comunhão. A astrologia é um profundo desejo de que se unam céu e terra, homem e cosmos, de que a parte esteja no todo. Esse é o funcionamento da metáfora no mito e na poesia (Cassirer, 2000), principalmente na moderna (Friedrich, 1959): a semelhança entre partes é identidade. O zodíaco é também, para Diego, a possibilidade de um tempo cíclico; portanto, de uma anulação da morte. O temor do tempo irreversível é, igualmente, uma faceta da obra de Cernuda. A frequente passagem do dia para a noite e vice-versa, em sua primeira obra, por exemplo, são pedidos de renovação do tempo, de ressureição pela aurora vivificadora.

A nossa metodologia de pesquisa favoreceu, inicialmente, a poesia de Diego; porque precisávamos de um método de seleção delimitador para que o projeto de investigação fosse viável. Partindo das transtextualidades de Genette (2010), decidimos excluir os poemas escritos ao modo do mito, ou seja, hipertextuais de imitação; mas sem conexão com algum relato ou personagem da mitologia clássica. Entretanto, essa maneira de aproximação da mitologia é muito presente nos poemas de Cernuda, que, não poucas vezes, propõe uma ambiência mítica, mas não há nenhuma narração específica identificável. A impressão de um mito surge das metáforas totalizadoras, da mesma maneira que García Lorca (2002) via mitos na construção metafórica gongorina.

Apesar de haver uma coincidência na centralidade da imagem poética entre as diferentes manifestações vanguardistas, Diego, na poesia *creacionista* e *ultraísta*, constrói metáforas para serem desvendadas, são como enigmas que o interlocutor deve tatear para descobrir. O poeta vai deixando, no texto, algumas pistas para que o leitor atento as encontre e, com essas chaves, desvende os outros mistérios escondidos entre os versos do poema. Em Cernuda, não existe esse jogo com o público. As suas imagens metafóricas não podem ser desvendadas ao modo de uma tradução, elas sugerem significações. Em Diego, em um poema vanguardista, os para-brisas são, claramente, os olhos humanos; a porosidade dos níveis de existência está entre o homem e a máquina também. Em Cernuda, muitas vezes, uma metáfora propõe uma ideia,

corroborada por várias outras do poema; mas, ela em si, não pode ser convertida em uma outra imagem mais inteligível ou traduzida em um objeto específico.

Esses dois tipos de metaforização podem ser encontrados nos dois poetas, o que explicamos acima são as tendências majoritárias referentes aos movimentos de vanguarda. No Surrealismo de Cernuda, está essa imagem que não pode ser outra coisa além de si; nos jogos *creacionistas* e *ultraístas*, é possível descobrir o que foi encoberto pelo poeta como em um retirar de camadas. A metáfora, no nosso pensar, ainda que sempre seja trânsito e penetrabilidade, pode variar em níveis de transparência. Não cremos que haja metáforas que anulem, completamente, a analogia, como sugerem alguns autores sobre a metáfora na poesia moderna. Há metáforas que possuem uma analogia não compartilhada socialmente, o seu fundamento analógico existe apenas para aquele que a constrói, é uma metáfora narcísica, como é narcísica, às vezes, a poesia moderna.

Podemos pensar ainda na metáfora de nuances arquetípicas, ela surge de conexões profundas do inconsciente, como no caso da livre associação de palavras na psicanálise, procedimento do qual se aproximaram alguns poetas e artistas cultivadores dos pressupostos surrealistas. Também nesse caso, não há uma anulação da analogia, só não há consciência desperta sobre ela, mas os motivos para os encontros estão presentes em outras camadas do psiquismo. A metáfora moderna exige que se englobem as possibilidades da mente consciente e inconsciente, desperta e em sono. Embora possamos pensar em um abandono do elemento humano nesse processo, há, na verdade, dimensões esquecidas do homem sendo incorporadas na arte de vanguarda.

Na consideração dos movimentos de vanguarda, é preciso recordar a resistência de Cernuda à primeira vanguarda, aos modismos da capital, como pensava ele, e a quase ausência do Surrealismo em Diego. A rebeldia surrealista, para Cernuda, era um modo de apontar as vicissitudes de seu tempo, havia mais que atitude estética, porque construir mundos com um funcionamento absurdamente oposto ao do mundo cotidiano, é um modo de rechaçá-lo. Nos jogos gráficos com o poema, nas brincadeiras com a tipografia e a sonoridade, não havia atratividade para Luis Cernuda. Essa poesia desenfada e brincalhona é ausente da sua obra. Sua poesia é soturna e jamais poderia ser entendida como desumanizada.

Sobre a arte desumanizada, proposta por Ortega y Gasset (2017), podemos dar-lhe uma nova roupagem, conforme também sugeriu Diego ao titular o seu livro, de 1925, *Versos*

humanos, uma das suas coletâneas mais diversas, com várias seções, de sonetos a epigramas, porque reúne poemas escritos e não publicados, poemas que não puderam ser inseridos em compêndios anteriores, etc. A arte de inícios do século XX não é desumanizada, ela apenas toma para si aspectos outros do homem, por exemplo, o inconsciente, a imaginação livre como da criança, o irreverente, a brincadeira e o jogo. Essas outras facetas do humano parecem provocar espanto no próprio homem. Talvez, ele tivesse de si uma ideia que não pudesse ser encontrada naquela arte. O acerto de Ortega é pontuar esse descompasso. Talvez, o que tenha mudado, antes daqueles então novos preceitos artísticos, tenha sido a concepção do que é humano, e a arte o tenha incorporado, mas o próprio homem não.

Retornando ao postulado nos parágrafos anteriores sobre Cernuda e a nossa metodologia para escolha dos textos poéticos de análise, ao final, pensamos que conseguimos equilibrar esse desbalanço, porque o mito mesmo dessacralizado, resiste à negação dessa sua faceta. O mito trata de homem, deus e mundo, como assenta Eudoro de Sousa (1995a; 1995b), tantas vezes, e também Ferreira da Silva (2010). Não é possível retirar do triângulo nenhum dos lados. O pensamento sobre o divino é imperante, na obra de Cernuda, até a última publicação analisada, neste estudo, e até a última publicação sua: *Desolación de la quimera*. Nos dois primeiros poemários, a questão é latente; entretanto, a partir de *Los placeres prohibidos*, de 1931, há um acréscimo incontornável do conflito com a divindade, da indagação sobre suas qualidades, do anelo por outros deuses e, também, do sentimento de ausência total de deuses, seguido de uma compaixão por uns deuses tão belos, como os clássicos, mesmo assim destituídos de sua glória entre os homens.

Cernuda implica os três lados do triângulo de Eudoro de Sousa (1995a; 1995b), ainda que a convocação do mito já o faça, o poeta desenvolve textualmente esses ângulos no corpo do poema. Às vezes, parte de uma dor humana, mas termina pensando na implicação dos deuses e convocando uma natureza integrada ao homem e aos deuses, como no mito. Outras vezes, começa por essa própria natureza, enformada como um bosque clássico, divinizada, e chega ao desespero humano ou à condição do poeta em meio aos outros homens. Também começa pelos próprios deuses, inócuos, apartados do homem e da natureza, e lhes faz promessas de uma nova era de divindade. A noite dos deuses, o seu esquecimento, começa a tomar lugar na poesia cernudiana. A reconvocação desses deuses se inicia com as divindades greco-latinas; posteriormente, já fora do recorte temporal desta investigação, surge uma reconsideração do Deus cristão, mas sem anular a dúvida, a incompreensão e alguma parcela de sublevação.

Cernuda, como sugerimos em nossas análises, é um poeta escuro, maldito. Há bem poucas exceções, em sua obra, a esse tom, porque ele é também um poeta muito uniforme. Pensamos que o seu livro mais diverso em termos de temáticas, formas e posturas poéticas diante do mundo seja *Un río, un amor* (1974 [1929]), as três obras seguintes tendem a manter temas aproximados, a mesma tônica nas imagens e formas mais semelhantes. Diego, por sua vez, sintetiza a própria Modernidade em termos de pluralidade de estéticas, temas, formas e atitudes sugerida por Friedrich (1959). Explorar as possibilidades da palavra e do poético parece ter sido o maior alvo de sua poesia, de maneira que inclui também a sua faceta de editor, de interesse pelo que os outros estavam escrevendo, pelas caras que a poesia ia tomando ao seu redor. É assim que uma grande contribuição, para a historiografia e a crítica literárias do Grupo de 27 e para a poesia inissecular, são as suas antologias de 1932 e 1934.

As antologias de Diego nos fazem retomar as questões historiográficas discutidas nesta investigação. A periodização da arte e da literatura é uma questão que ainda tomará muitas páginas dos estudos acadêmicos em todos os níveis. Desde o início rejeitamos a geração biológica como conceito para a organização da vida artística e cultural; por outro lado não é possível negar que, na vida citadina, que é uma vida uniformizada por idades, as pessoas tendem se reunir aos coetâneos, ainda que haja alguma variação de idade por alguns anos. Contudo, as camadas acrescentadas por Karl Mannheim (1993), parecem-nos imprescindíveis. É preciso considerar a classe social, o sexo, as afinidades estéticas e pessoais. Desse autor, também precisamos resgatar a ideia de que em um mesmo tempo subsistem forças contrárias, de que não é possível um tempo de homogeneidade em termos de produção espiritual do homem.

Por consequência, somos levados a cogitar um movimento ou um grupo contrário à Geração de 27. O nosso esforço é para não identificar a literatura espanhola, do primeiro terço do século XX, apenas com os poetas desse grupo, mesmo a antologia de Diego inclui Miguel de Unamuno, Juan Ramón Jiménez e Antonio Machado, poetas consideravelmente mais velhos e propulsores de tendências de criação poética diferentes entre si e, às vezes, em conflito com as dos próprios poetas mais jovens. A poética que Diego inclui de cada um desses artistas jovens, antes da mostra de poemas, apresenta concepções coincidentes; mas, igualmente, uma considerável diversidade. Consequentemente, nós aventamos que os movimentos ou tendências contrárias, não necessariamente conflitantes, estão em convivência dentro do próprio Grupo de 27. Diego, em outra ocasião, ao pensar a organização dos poetas por duplas, está contemplando afinidades; mas também está postulando essas inapagáveis diferenças entre as parelhas.

Como assentamos no corpo da investigação, um período de tempo mais amplo e que inclua o Grupo de poetas de 27, parece ser uma possibilidade acertada, por seu perfil inclusivo. Se temos que optar pela redução ou pela ampliação, no caso das artes, da cultura e da ciência, que seja por essa última. Para quem prefere delimitar o tempo por acontecimentos históricos, podemos sugerir o período entre o *Desastre del 98*, a perda das últimas colônias, e a guerra civil espanhola. Nós preferimos que esse não seja o único critério, apesar da magnitude de eventos como esses e das inevitáveis transformações que eles operam em diferentes níveis da vida humana. Seja como for, é imperativo o acompanhamento das transformações estéticas em si, que podem não ser imediatas aos fatos históricos marcantes ou podem não ocorrer.

A proposição da *Edad de plata*, feita por Mainer (2025) engloba mais ou menos esse período, incluindo os anos de duração da guerra civil. O nosso estudo se detém no ano de 1936, o início da guerra. Incluí-la no recorte temporal, no momento do projeto de pesquisa, não nos pareceu uma opção viável, porque Luis Cernuda logo imigraria e Gerardo Diego, mesmo ficando na Espanha, não publicaria até passada a guerra. Esse é o caso de *Alondra de verdad* (1941), composto entre 1926 e 1936, mas só publicado em 1941. José Carlos Mainer (2025), em sua obra, trabalhando com um grupo muito maior de autores, porque inclui prosa, ensaio, teatro, pode considerar os anos entre 1936 e 1939.

Sobre a delimitação do nosso trabalho, apesar de conclamarmos uma abertura no conceito de Geração de 27, selecionamos dois poetas indubitavelmente canônicos. Essa escolha se fundamenta em alguns motivos, alguns de ordem teórico-metodológica, se os podemos chamar assim, e outros mais circunstanciais. Começando por esses últimos, o projeto de pesquisa que deu origem a esta tese, foi elaborado e submetido a processo seletivo durante a pandemia do vírus SARS-CoV-2. Nessa ocasião, o acesso às bibliotecas estava restringido e, apesar de a internet oferecer acesso a uma inumerável quantidade de artigos, ao se tratar de um *corpus* de quase cem anos, livros físicos também são necessários e nem sempre são acessíveis para compra, porque estamos tratando de uma literatura estrangeira. Deste modo, o acesso ao material de e sobre autores canônicos foi um fator preponderante para a escolha.

Sobre os motivos teóricos e metodológicos, é preciso considerar, ao se propor um projeto de pesquisa, as investigações anteriores que apontam para a viabilidade do tema pensado. No nosso caso, precisávamos de escritos que atestassem alguma presença da mitologia clássica nos poetas de 27; caso ela fosse minoritária, não haveria fundamento em propor essa aproximação. Inevitavelmente, os poetas mais pesquisados são os canônicos; ainda que esse

seja um motivo para que os novos projetos de tese e dissertação incluam os poetas menos estudados, o pesquisador estrangeiro sempre deve considerar a menor disponibilidade de material ao seu alcance, principalmente, em um contexto no qual não há perspectivas de viagens ou intercâmbios, como foi o caso desta investigação.

Considerando o disposto nos parágrafos anteriores, é que permanecemos com a escolha de dois poetas entre os mais populares do Grupo de 27, ainda que houvesse também o desejo de incluir uma mulher ou um poeta menos estudado. Sob esse aspecto, ainda que possa parecer inesperado, a obra de Gerardo Diego é pouco estudada e, se comparada à de Cernuda, podemos dizer que pouquíssimo, porque é uma obra muito mais extensa. No período de análise e estudo individual dos poemas dieguianos, em muitas ocasiões, não encontramos nenhuma investigação que pudesse nos oferecer outras perspectivas ou possibilidades de diálogo. Principalmente, nos textos *ultraístas* e *creacionistas*. A dificuldade interpretativa que eles apresentam talvez tenha sido um fator, para essa ausência, ou mesmo o esquecimento, uma vez que são já poemas centenários. Em poemas, às vezes, tão opacos, a ausência de material de outros investigadores provoca no pesquisador tanto o prazer da descoberta como a insegurança pelo caminho de leitura escolhido.

Quando propomos esta investigação, a nossa hipótese quanto à diferença entre Gerardo Diego e Luis Cernuda, era que o primeiro estivesse mais para a mitologia, para a menção a personagens e relatos específicos, como adorno para o texto poético, inclusive, e o segundo, para uma organização do material poético ao modo do mito, para uma mitificação do poema. Ao finalizar o trabalho de pesquisa e análise, consideramos a hipótese acertada em superfície. Porque, efetivamente, eles se aproximam dos relatos da mitologia clássica de modos diferentes, como dissemos acima. Não obstante, ambos os poetas lançam mão de temas e personagens mitológicos específicos; mas, Cernuda tende à alusão, que pode passar despercebida, se não houver conhecimento prévio do mito tomado pelo poeta ou o poema pode aparentar apenas uma aura de mito.

A alusão, em muitas ocasiões, deixa o pesquisador em estado de incerteza. Às vezes pensamos, por exemplo, que não há indícios suficientes para estabelecer uma ligação com o relato mítico; em outras, cogitamos ser coincidência. Desse modo, é necessário deixar de lado a pretensão de descobrir as fontes do autor, porque a não ser que ele nos diga, estaremos, eternamente, diante de uma irresolução. Na pesquisa que considera o contato entre textos, o leitor também traz a sua bagagem de leituras, que pode ser considerada na análise literária. Há

muitos anos, o autor deixou de ser o dono do texto. No caso do mito, se o considerarmos como ancorado em imagens primordiais do inconsciente humano, ele pode aparecer sem o empenho proposital do poeta e também estabelecer uma ligação com uma narrativa, neste caso, da mitologia clássica.

Quanto a escrever ao modo do mito, como asseveramos, a explicação está na proximidade entre o tipo de metaforização da poesia moderna e do mito primitivo. Por outro lado, pensávamos encontrar a recriação ou a reescrita de relatos míticos em algum dos poetas, como em Góngora, no sentido de recontar o mito. Entretanto, dentro do período recortado, essa não é uma tendência que possamos assentar. Talvez a exceção seja o poema de Diego que recria o nascimento de Vênus, na banheira. O mais usual é que os poetas usem os mitos a favor de seus projetos poéticos. O mito é incluído e pode aparecer acrescentado ou modificado, mas geralmente, integrado no todo de sentido do poema. Os casos em que o mitológico nos apareceu apenas como adorno ou lugar-comum não foram incluídos na análise, por exemplo, a menção aos zéfiros ou à musa, mas devemos confirmar que eles são minoritários, principalmente, em Cernuda.

Durante todo o percurso investigativo, resistimos a fazer uma aproximação definitiva entre Luis Cernuda, Gerardo Diego, o apolíneo e o dionisíaco. Mas, neste momento de saída, vamos permitir que saiam essas linhas contidas, como possibilidade de entendimento simbólico das diferenças entre esses dois poetas. Luis Cernuda sempre nos pareceu indubitavelmente dionisíaco, ctônico, por seu conteúdo escuro, por sua revolta; mas, é preciso assentar a sua justa medida na conformação de seus compêndios; sua uniformidade e coesão, são lampejos do apolíneo. A poesia de Cernuda é seta que sabe seu caminho, e assim é clara e limpa. Gerardo Diego, por sua vez, em sua festa de cores poéticas, em seu jogo divertido com as palavras, em sua abundância é riso e embriaguez de Dionísio. A sua trajetória poética é o tudo em excesso do báquico. As suas setas são atiradas em todas as direções. Mas sua temática, ao contrário de Cernuda, é Apolo. Na poesia de Diego, impera a imagem bela, a sonoridade irresistível, mesmo quando há melancolia, dor e alguma desesperança.

Esta pesquisa pretendeu como objetivo final e vital vislumbrar um lugar para o mito e para a poesia no mundo contemporâneo. Eles são o reduto da sensibilidade e da imaginação, como assenta Sousa (1995b). A nossa primeira conclusão é que eles não estão ausentes, porque fazem parte de nós, de como funcionamos; talvez, apenas não reconheçamos as suas formas vigentes ou não as aceitemos, pelos mais variados motivos. Estudar o mito clássico é pensar as

dinâmicas de permanência e renovação; parece ser que o mito, como relato pontual, tem um ciclo de vida. A sua forma individual, se não tomada pela arte ou pela indústria cultural, perde-se. Desse modo, a questão gira em torno do que queremos ou do que podemos conservar. Nesse momento, há de se considerar as dinâmicas pragmáticas de poder e dominação, porque a arte não se dá fora delas.

No que diz respeito à poesia, considerando o gênero textual poema, podemos nos surpreender ao pensar que, em virtude da popularidade do audiovisual, ele possa estar mais próximo do mundo antigo, em sua linguagem mista, do que de sua forma escrita na página do livro. A diferença seria entre a performance ao vivo ou gravada. Contemporaneamente, a leitura ou declamação com imagens e voz, nas suas mais diferentes possibilidades estéticas, para ser veiculada em uma sala de museu ou em uma rede social, é uma possibilidade para o poema, além da escrita. Na passagem do mundo antigo para o moderno, os poemas deixaram de ser declamados para serem lidos em solidão; cremos que na passagem do moderno para o contemporâneo, eles estão voltando para o âmbito da voz em conjunto com as possibilidades visuais estáticas ou em movimento, como o vídeo.

O período artístico que estudamos foi um período de transformações tecnológicas e identitárias profundas, a crise da modernidade. Apesar disso, como manifestações primevas, o mito e a poesia estavam lá, imbricando-se com os novos pressupostos artísticos, com as reinvindicações vanguardistas, com as inovações da técnica. Cremos que, como estudiosos das Humanidades, devemos estar atentos às roupagens do mito e da poesia, em nosso tempo, porque de nossa parte estamos certos de sua presença e continuidade. O pensamento simbólico é estruturante do nosso próprio funcionamento psíquico; investigar a sua plasmação é se ocupar das angústias, tensões e desejos do homem. Se em comparação com os tempos passados, a nossa tarefa é pensar os sentidos do que permanece e do que se transmuta e os seus porquês.

Esta tese abre caminhos para estudos que pretendam pensar as mitologias — greco-latina ou de outras tradições — na modernidade e na pós-modernidade, considerando os resultados que alcançamos a partir do contato entre texto poético e mito, no início do século passado. Do ponto de vista dos estudos de literatura espanhola no Brasil, esperamos que outros autores do Grupo de 27, ou da *Edad de Plata*, possam ser examinados levando em conta a herança da Antiguidade como profundidade humana que nos irmana aos homens de todos os tempos. Esses estudos comparativos podem se dar entre poetas e romancistas, entre diferentes fases da obra de um mesmo poeta ou entre poesia e outras linguagens artísticas. Desse modo,

aventamos um robustecimento na compreensão do fazer poético desse período, ainda envolto em tantas indagações estéticas e historiográficas, principalmente, para o estudante brasileiro de graduação ou pós-graduação, que intenta se aproximar da poesia hispânica.

Conjecturamos, ainda, que há especial interesse em investigar as possíveis inserções das mitologias pré-colombianas na obra dos poetas de 27 que se exilaram na América e as interação dessas com a herança greco-latina europeia. O contato entre o material greco-latino e o ancestral americano é de interesse para todos nós que somos também resultantes dessa interação. Por outro lado, resta-nos a obra de Gerardo Diego, muito vasta e pouco estudada no Brasil. No momento de encerramento dessa pesquisa, nenhuma base de dados retorna teses ou dissertações brasileiras concentradas na sua poesia. Ele, por sua vez, ávido por toda produção poética de seu tempo, também leu literatura brasileira e estabeleceu vínculos com ela, como o poema "Noche de Luna", de *Alondra de Verdad*, composto a partir do soneto "Ao Luar" de Augusto dos Anjos. De maneira que, para além da mitologia clássica, ou por meio dela, poetas brasileiros e espanhóis das vanguardas também podem se encontrar.

Por fim, concluímos que o mito, o antigo ou os que vamos criando, é sempre anseio de integração narrativa. Há, em nós, uma necessidade de reunião e unidade, que se acentua na desintegração do mundo moderno, no qual cada existência foi compartimentada e dissecada nas menores unidade possíveis, na esperança de chegar, desse modo à sua total explicação, à completa transparência. Esse é o pensamento não-mítico e não-simbólico, o da coisa isolada, cada vez mais dividida dentro de si própria. Essa configuração do pensar humano também é necessária, só não pode existir como única possibilidade de estar do homem no mundo. Porque o mítico e o não-mítico, apesar de opostos, são complementares, como apregoa o próprio mito, forma de abertura à alteridade.

REFERÊNCIAS

ACHCAR, Francisco. *Lírica e lugar-comum*. Alguns temas de Horácio e sua presença em português. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2015.

ADÁN OLIVER, Antonio; ADÁN OLIVER, Miguel. Azarquiel: alumno y maestro. In: ADÁN OLIVER, Miguel; AMORES TORIBIO, Julián (Orgs.). *Cynthiae figuras aemulatur mater amorum*. Edições Santa María de Alarcos: Ciudad Real, 2009. p. 13-32. Disponível em: https://iesstamariadealarcos.wordpress.com/wp-content/uploads/2017/06/nucc81m-5-cynthiae-figuras.pdf#page=219. Acesso em: 10 jul. 2025.

ADRADA DE LA TORRE, Javier. Luis Cernuda y Friedrich Hölderlin: la mitología griega como cosmovisión. *Philobiblion*: Revista de Literaturas Hispánicas, Madri, n. 9, p. 63–80, 2019. Disponível em: https://revistas.uam.es/philobiblion/article/view/philobiblion2019.9.004. Acesso em: 01 jun. 2025.

AGOGLOSSAKIS, Stavros. *Hesíodo y la poesía juvenil de Federico García Lorca*. In: CONGRESO DE LA ASOCIACIÓN INTERNACIONAL DE HISPANISTAS (AIH), 17., 2010, Roma. Actas del XVII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: Rumbos del hispanismo en el umbral del Cincuentenario de la AIH. Vol. V. Alicante: Centro Virtual Cervantes, 2012. p. 152-159. Disponível em: https://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/17/aih_17_5_022.pdf. Acesso em: 10 ago. 2025

AGUIRRE, José María. La poesía primera de Luis Cernuda. *Hispanic Review*, Pensilvânia, v. 34, n. 2, p. 121–134, 1966. Disponível em: https://doi.org/10.2307/471383. Acesso em: 10 fev. 2025.

ALBERTI, Rafael. *La arboleda perdida.* 1. ed. Barcelona: Bruguera, 1980.

ALDA TESÁN, Jesús Manuel. Gerardo Diego y Medina Medinilla. *Príncipe de Viana*, Navarra, n. 26, p. 107-118, 1947. Disponível em: https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2252426. Acesso em: 04 out. 2025.

ALIBERT, Henri. *Dans ma péniche* [Música]. C. Borel-Clerc & R. Toche, 1930. Apple Music. Disponível em: https://music.apple.com/es/song/dans-ma-p%C3%A9niche/490466004. Acesso em: 30 abr. 2025.

ALJAMÍA. In: *Diccionario de la lengua española*. 23.ª ed. (versão eletrônica atualizada). Madrid: Real Academia Española; Asociación de Academias de la Lengua Española, 2014 [atualização 2024]. Disponível em: https://dle.rae.es/aljam%C3%ADa?m=form. Acesso em: 12 ago. 2025.

ALONSO, Dámaso. *Poetas españoles contemporáneos*. 3. ed. Madri: Gredos, 1969.

AMADO DOBLAS, María Isabel. Estudio comparativo de mitos clásicos en autores de la Generación del 27. *Isla de Arriarán*. Revista Cultural y Científica, Málaga, n. 17, p. 311-399, jun. 2001. Disponível em: https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2044253. Acesso em jul. de 2020.

ANDERSON, Andrew A. *El veintisiete en tela de juicio*. Madri: Gredos, 2005.

ARATUS DE SOLOS. Fenômenos. *Cadernos de Tradução*, Porto Alegre, n. 38, p. 13-54, 2016. Disponível em: https://seer.ufrgs.br/index.php/cadernosdetraducao/article/view/66800. Aceso em: 20 set. 2025.

ARAYA VALENCIA, Boris. La presencia de thule en la Historia General de las Indias de Francisco López de Gómara: una solución clásica al problema de la incorporación del nuevo al viejo mundo (s.XVI). *Intus* - Legere Historia, Viña del mar, v. 17, n. 2, p. 278-301, 2023. Disponível em: https://intushistoria.uai.cl/index.php/intushistoria/article/view/607. Acesso em: 20 set. 2025.

ARIES. In: *Diccionario de la lengua española*. 23.ª ed. (versão eletrônica atualizada). Madrid: Real Academia Española; Asociación de Academias de la Lengua Española, 2014 [atualização 2024]. Disponível em: https://dle.rae.es/aries?m=form. Acesso em: 12 ago. 2025.

ARISTÓTELES. *Poética.* Trad. Eudoro de Souza. 5. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1973.

BARTHES, Roland. Introdução à análise estrutural da narrativa. *In:* BARTHES, Roland et al. *Análise estrutural da narrativa*. 7. ed. Trad. Maria Zélia Barbosa Pinto. Petrópolis: Vozes, 2011. p. 19-62.

BARTHES, Roland. *Mitologias*. Trad. Rita Buonogermino, Pedro de Souza e Rejane Janowitzer. Rio de Janeiro: Difel, 2003.

BERMÚDEZ RAMIRO, Jesús. El mundo clásico en la poesía de Luis Cernuda. *Cultura, Lenguaje y Representación*, Castellón de la Plana, v. 7, n. 7, p. 25–37, 2009. Disponível em: https://www.e-revistes.uji.es/index.php/clr/article/view/8. Acesso em: 17 nov. 2022.

BERNAL ROMERO, Manuel. *La invención de la Generación del 27*. La verdadera historia del nacimiento del grupo literario de 1927. Córdoba: Berenice, 2011.

BERNANDO PÉREZ, José. Gerardo Diego en el cenit del movimiento creacionista. Revista Chilena de Literatura, Santiago, n. 31, p. 179–189, 1988. Disponível em: https://www.revistas.uchile.cl/index.php/RCL/article/view/40743. Acesso em: 20 set. 2025.

BÍBLIA. *Bíblia Sagrada: Nova Versão Internacional.* São Paulo: Editora Mundo Cristão, 2001.

BRANDÃO, Junito de Souza. *Dicionário mítico-etimológico.* Petrópolis: Vozes, 2014.

BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia grega I*. 26. ed. Petrópolis: Vozes, 2015a.

BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia grega II*. 23. ed. Petrópolis: Vozes, 2015b.

BRANDÃO, junito de Souza. *Mitologia grega III*. 21. ed. Petrópolis: Vozes, 2015c.

BRISSON, Luc. *Introdução à Filosofia do Mito*. Trad. José Carlos Bacarat Junior. 2. ed. São Paulo: Paulus, 2014.

BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. 7. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

BOYER, Philippe. O mito no texto. In: LUCCIONI, Gennie et al. *Atualidade do mito*. Trad. Carlos Arthur R. do Nascimento. São Paulo: Duas Cidades, 1977. p. 81-88.

BUCKLEY, Ramón; CRISPIN, John (Orgs.). *Los vanguardistas españoles 1925-1935*. Madri: Alianza, 1973.

BULTO. In: *Diccionario de la lengua española*. 23.ª ed. (versão eletrônica atualizada). Madrid: Real Academia Española; Asociación de Academias de la Lengua Española, 2014 [atualização 2024]. Disponível em: https://dle.rae.es/bulto?m=form. Acesso em: 18 ago. 2025.

CAILLOIS, Roger. *O mito e o homem*. Trad. José Calisto dos Santos. Edições 70: Lisboa, 2020.

CALVINO, Italo. A combinatória e o mito na arte da narrativa. In: LUCCIONI, Gennie et al. *Atualidade do mito*. Trad. Carlos Arthur R. do Nascimento. São Paulo: Duas Cidades, 1977. p. 75-80.

CAMPBELL, Joseph. *As transformações do mito através do tempo*. Trad. Heloysa de Lima Dantas. 2. ed. São Paulo: Cultrix, 2015.

CANO, José Luis. *La poesía de la Generación del 27*. Madri: Guadarrama, 1970.

CANO, Clara Elisa. Mitos, Astronomía y Sideromancía em "Zodiaco" de Gerardo Diego. *Anales de filología hispánica*, Murcia, v. 5, p. 121-136, 1990. Disponível em: https://digitum.um.es/digitum/bitstream/10201/3102/1/1300795.pdf. Acesso em: 10 ago. 2021.

CAMÕES, Luís de. *Os Lusíadas*. 4. ed. Lisboa: Ministério dos Negócios Estrangeiros, Instituto Camões, 2000.

CAPOTE BENOT, José María. *El período sevillano de Luis Cernuda*. Madri: Gredos, 1971.

CASADO HERNÁNDEZ, Marina. *Oscuridad y exilio interior en la obra de Rafael Alberti*. 2015. Tese – (Doutorado em Literatura espanhola) – Departamento de Filología Española II, Facultad de Filologia, Universidad Complutense de Madrid. Madri: Universidad Complutense de Madrid, 2016. 306 f. Disponível em: https://docta.ucm.es/rest/api/core/bitstreams/128341dc-d60b-44e9-85b5-c6b95c8b993a/content. Acesso em: 20 set. 2025.

CASERTANO, Giovanni. *Os pré-socráticos*. Trad. Maria da Graça Gomes de Pina. São Paulo: Loyola, 2011.

CASSAR, Antoine. *El soneto italiano y su introducción en la España del siglo XV: Desarrollo métrico y conceptual*. 2017. Tese – (Doutorado em literatura medieval). Orientador: Joaquín Rubio Tovar – Universidad de Alcalá: Alcalá de Henares, 2017. Disponível em: http://hdl.handle.net/10017/41067. Acesso em: 28 dez. 2024.

CASSIRER, Ernst. *Linguagem e Mito*. Trad. J. Guinsburg e Miriam Schnaiderman 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2000.

CERNUDA, Luis. *Estudios sobre poesia española contemporánea*. 3. ed. Madri: Guadarrama, 1972.

CERNUDA, Luis. *Poesía completa*. Edição de Derek Harris e Luis Maristany. Barcelona: Barral, 1974.

CERNUDA, Luis. Historial de un libro. In: CERNUDA, Luis. *Vida y obra*. Antología poética. Málaga: Litoral; Madri: Visor, 1978a. p. 26-61.

CERNUDA, Luis. Ocnos (1940-1961). In: CERNUDA, Luis. *Vida y obra*. Antología poética. Málaga: Litoral; Madri: Visor, 1978b. p. 135-150.

CERNUDA, Luis. Cartas a Gerardo Diego. *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madri, n. 594, p. 101-119, 1999. Disponível em: https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc0935322. Acesso em: 13 ago. 2024.

CETRERÍA. In: *Diccionario de la lengua española*. 23.ª ed. (versão eletrônica atualizada). Madrid: Real Academia Española; Asociación de Academias de la Lengua Española, 2014 [atualização 2024]. Disponível em: https://dle.rae.es/cetrer%C3%ADa. Acesso em: 28 ago. 2025.

CHABÁS, Juan. *Literatura española contemporánea 1898-1950*. Madri: Verbum, 2001.

CHANSONS-RÉTROS. *Dans ma péniche* (BO00333). Disponível em: https://chansonsretros.chansons-net.com/index.php?param1=BO00333.php. Acesso em: 23 abr. 2025.

CHEN, Lucía. El simbolismo de las amazonas. In: DELGADO DE SMITH, Yamile; GONZÁLEZ, María Cristina (Org.). *Mujeres en el mundo*: historia, revoluciones, dictaduras, trabajo, religión y poesía. Valencia, Venezuela: Laboratorio de investigaciones en estudios del trabajo, 2007. p. 233-252. Disponível em: https://tkuir.lib.tku.edu.tw/dspace/handle/987654321/29583. Acesso em: 05 out. 2025.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Trad. Vera da Costa e Silva *et al*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2024.

CILLERUELO GARCÍA, Lope. Ángeles sin paraíso: introducción teológica a la Generación del 27. *Estudio Agustiniano:* Revista del Estudio Teológico Agostiniano de Valladolid, Valladolid, v. 25, p. 215-324, 1990. Disponível em: https://www.agustinosvalladolid.es/estudio/investigacion/estudioagustiniano/estudiofondos/estudio1990/estudio_1990_2_02.pdf. Acesso em: 23 abr. 2025.

COUTINHO, Afrânio. *Crítica e Poética*. Rio de Janeiro: Livraria Acadêmica, 1968.

COUSO CADAYA, José Luis. Búsqueda de lo absoluto en la poesía de Luis Cernuda. *INTI*: Revista de Literatura Hispánica, Storrs, EUA, n. 5, p. 40-61, 1977. Disponível em: https://digitalcommons.providence.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1055&context=inti Acesso em: 25 abr. 2025.

CRISTÓBAL LÓPEZ, Vicente. Mitología clásica en la literatura española: consideraciones generales y bibliografía. *Cuadernos de Filología Clásica*: Estudios Latinos, Madri, v. 18, p. 29-76, 2000. Disponível em: https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=166068. Acesso em: 17 jul. 2020.

CRISPIN, John. La estética de las generaciones de 1925: vanguardia, modernism(o) y primitivismo popular. In: ACTAS DEL X CONGRESO DE LITERATURA ESPAÑOLA CONTEMPORÁNEA, Universidad de Málaga, 11-15 de noviembre de 1996. Málaga: Publicaciones del Congreso de Literatura Española Contemporánea, 1997. p. 15-37. Disponível em: https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmchx372. Acesso em: 23 ago. 2022.

CUETO, Cristina. Sevilla recupera (al fin) la casa natal de Luis Cernuda. *Diario de Sevilla*, Sevilla, 21 set. 2024. Cultura. Disponível em: https://www.diariodesevilla.es/ocio/sevilla-recupera-casa-natal-luis_0_2002422265.html. Acesso em: 20 out. 2025.

DAL RI JÚNIOR, Arno. Dos púlpitos dos cardeais às cátedras dos juristas: o uso da cor púrpura na liturgia da virtude da ordo iuris acadêmica entre medioevo e modernidade. *Revista da Faculdade de Direito da UFMG*, Belo Horizonte, n. 85, p. 17-46, 2024. Disponível: https://www.direito.ufmg.br/revista/index.php/revista/article/view/2748/2157. Acesso em: 17 mar. 2025.

DEBICKI, Andrew Peter. *Estudios sobre poesía española contemporánea*. La generación de 1924–1925. Madri: Gredos, 1968.

DEGANI, Meir H. *Astronomía simplificada*. Trad. Ignacio Ayala Zazueta. México, DF: Minerva-Doubleday; Compañía General de Ediciones, 1969.

DEREK, Harris; MARISTANY, Luis. Nota crítico editorial, bibliografia descriptiva, cronologia biográfica. In: CERNUDA, Luis. *Poesía completa*. Barcelona: Barral, 1974.

DICHA. In: *Diccionario de la lengua española*. 23.ª ed. (versão eletrônica atualizada). Madrid: Real Academia Española; Asociación de Academias de la Lengua Española, 2014 [atualização 2024]. Disponível em: https://dle.rae.es/dicha. Acesso em: 23 abr. 2025.

DIEGO, Gerardo. La vuelta a la estrofa. *Carmen*, Santander, v. 01, não paginada, 1927. Disponível em: http://revistas.edaddeplata.org:8080/cgi-bin_todas/WUV.exe?app=rev. Acesso em: 20 dez. 2024.

DIEGO, Gerado. *Primera antología* de sus versos. 5. ed. Madri: Espasa-Calpe, 1958.

DIEGO, Gerado. Antonio Machado y el soneto. *La torre*: revista general de la Universidad de Puerto Rico, n. 45-46, p. 443-454, 1964. Disponível em: https://www.cervantesvirtual.com/obra/antonio-machado-y-el-soneto-1198400/. Acesso em: 28 dez. 2024.

DIEGO, Gerardo. Antología de la poesía española 1915 – 1931 [1932]. In: DIEGO, Gerardo. *Poesía española* [Antologías]. Ed. José Teruel. Madri: Cátedra, 2007.

DIEGO, Gerardo. *Poesía completa 1*. Edição de Francisco Javier Diez de Revenga. Valência; Santander: Pre-textos; Fundación Gerardo Diego, 2017.

DIEL, Paul. *O simbolismo na mitologia grega.* Trad. Cacuro e Marcos Martinho dos Santos. São Paulo: Attar, 1991.

DÍEZ DE REVENGA, Francisco Javier. *La métrica de los poetas del 27*. Murcia: Universidad de Murcia, 1973 (publicaciones del Departamento de Literatura Española; 3). Disponível em: https://www.cervantesvirtual.com/obra/la-metrica-de-los-poetas-del-27-1255367/. Acesso em: 30 ago. 2024.

DÍEZ DE REVENGA, Francisco Javier. El primer Gerardo Diego vanguardista. *Monteagudo*. Revista de Literatura Española, Hispanoamericana y Teoría de la Literatura, Murcia, n. 5, p. 29–30, 1988. Disponível em: https://revistas.um.es/monteagudo/article/view/74651. Acesso em: 04 ago. 2025.

DÍEZ DE REVENGA, Francisco Javier (Org.). *Antología poética de la Generación del 27.* Málaga: Centro Cultural Generación del 27, 2007.

DÍEZ DE REVENGA, Francisco Javier. [Resenha de: DIEGO, Gerardo. *La poesía nueva*. Edición de Juan Manuel Díaz de Guereñu. Madri: Fundación Gerardo Diego; Publicaciones

de la Residencia de Estudiantes, 2014]. *Hesperia*, n. 18, v. 1, p. 118-121, 2015. Disponível em: https://dialnet.unirioja.es/ejemplar/406744. Acesso em: 17 jul. 2024.

DÍEZ DE REVENGA, Francisco Javier. Introducción. In: DIEGO, Gerardo. *Poesía completa I.* Valência; Santander: Pre-textos; Fundación Gerardo Diego, 2017. p. 11-33.

DINIZ, Thiago. *Vicente Ferreira da Silva* - A redescoberta da mitologia. São Paulo: Dialética, 2021.

DINUCCI, Aldo Lopes. Kairós, retórica e ética em Górgias de Leontinos. *Controvérsia*, v. 04, n. 01, p. 18-25, 2008. Disponível em: https://biblat.unam.mx/hevila/ControversiaSaoLeopoldo/2008/vol4/no1/3.pdf. Acesso em: 05 ago. 2025.

DURÃO, Fabio Akcelrud. *Metodologia de pesquisa em Literatura*. São Paulo: Parábola, 2020.

EL POETA GERARDO DIEGO MUERE EM MADRID A LOS 90 AÑOS. *El País*, Madri, 8 jul. 1987. Cultura. Disponível em: https://elpais.com/diario/1987/07/09/cultura/552780001_850215.html. Acesso em: 21 de jul. 2025.

ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. 6. ed. Trad. Pola Civelli. São Paulo: Perspectiva, 2013.

FERNÁNDEZ GUERRERO, Olaya. El hilo de la vida. Diosas tejedoras en la mitología griega. *Feminismo/s*, Alicante, n. 20, p. 107-125, 2012. Disponível em: https://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/30025/1/Feminismos_20_06.pdf. Acesso em: 15 jun. 2025.

FERNÁNDEZ URTASUN, Rosa. Ernestina de Champourcin: una voz diferente en la Generación del 27. *Hipertexto*, Rio Grande (Texas), n. 8, p. 18-37, 2007. Disponível em: https://scholarworks.utrgv.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1079&context=hipertexto. Acesso em: 12 set. 2025.

FRIEDRICH, Hugo. *Estructura de la lírica moderna.* De Baudelaire hasta nuestros días. Trad. Juan Petit. Barcelona: Seix Barral, 1959.

FREUD, Sigmund. Além do princípio do prazer. In: FREUD, Sigmund. *Obras completas*: História de uma neurose infantil: "O homem dos lobos": além do princípio do prazer e outros textos. (1917-1920). Tradução Paulo Cézar de Souza. São Paulo: Companhia das letras, 2010. (Vol. 14).

FRYE, Herman Northrop. *Anatomia da crítica.* Trad. Marcus de Martini. São Paulo: É Realizações, 2014.

FUNDACIÓN GERARDO DIEGO. *Autobiografía:* primeros recuerdos de Santander. Santander: Fundación Gerardo Diego, [s.d.]a. Disponível em: http://www.fundaciongerardodiego.com/gerardodiego/autobiografia/autobio1. Acesso em: 25 fev. 2025.

FUNDACIÓN GERARDO DIEGO. *Cronología:* 1896-1919. Santander: Fundación Gerardo Diego, [s.d.]b. Disponível em: http://www.fundaciongerardodiego.com/gerardodiego/cronologia/crono1. Acesso em: 25 fev. 2025.

FUNDACIÓN GERARDO DIEGO. *Autobiografía:* los años de estudiante de letras. Santander: Fundación Gerardo Diego, [s.d.]c. Disponível em: http://www.fundaciongerardodiego.com/gerardodiego/autobiografia/autobio3. Acesso em: 25 fev. 2025.

FUNDACIÓN GERARDO DIEGO. *Autobiografía:* los primeros poemas. Santander: Fundación Gerardo Diego, [s.d.]d. Disponível em: http://www.fundaciongerardodiego.com/gerardodiego/autobiografia/autobio4. Acesso em: 25 fev. 2025.

FUNDACIÓN GERARDO DIEGO. *Cronología*: 1920-1929. Santander: Fundación Gerardo Diego, [s.d.]e. Disponível em: http://www.fundaciongerardodiego.com/gerardodiego/cronologia/crono2. Acesso em: 25 fev. 2025.

FUNDACIÓN GERARDO DIEGO. *Autobiografía*: el grupo del 27. Santander: Fundación Gerardo Diego, [s.d.]f. Disponível em: http://www.fundaciongerardodiego.com/gerardodiego/autobiografia/autobio6. Acesso em: 25 fev. 2025.

FUNDACIÓN GERARDO DIEGO. *Cronología:* 1930-1939. Santander: Fundación Gerardo Diego, [s.d.]g. Disponível em: http://www.fundaciongerardodiego.com/gerardodiego/cronologia/crono3. Acesso em: 25 fev. 2025.

FUNDACIÓN GERARDO DIEGO. *Autobiografía*: después del año 27. Santander: Fundación Gerardo Diego, [s.d.]h. Disponível em:http://www.fundaciongerardodiego.com/gerardodiego/autobiografia/autobio8. Acesso em: 25 fev. 2025.

FUNDACIÓN GERARDO DIEGO. *Cronología*: 1940-1949. Santander: Fundación Gerardo Diego, [s.d].i. Disponível em: http://www.fundaciongerardodiego.com/gerardodiego/cronologia/crono4. Acesso em: 25 fev. 2025.

FUNDACIÓN GERARDO DIEGO. *Cronología*: 1950-1959. Santander: Fundación Gerardo Diego, [s.d.]j. Disponível em: http://www.fundaciongerardodiego.com/gerardodiego/cronologia/crono5. Acesso em: 25 fev. 2025.

FUNDACIÓN GERARDO DIEGO. *Cronología*: 1980-1987. Santander: Fundación Gerardo Diego, [s.d.]k. Disponível em: http://www.fundaciongerardodiego.com/gerardodiego/cronologia/crono8. Acesso em 27 fev. 2025.

FUNDACIÓN GERARDO DIEGO. *La Fundación*. Santander: Fundación Gerardo Diego, [s.d.]l. Disponível em: http://www.fundaciongerardodiego.com/fundacion. Acesso em: 18 jul. 2025.

FUNDACIÓN GERARDO DIEGO. *El premio*. Santander: Fundación Gerardo Diego, [s.d.]m. Disponível em: http://www.fundaciongerardodiego.com/fundacion/premio. Acesso em: 12 ago. 2025.

GARCÍA CUETO, Pedro. Influencia de Cernuda en la poesía de Brines. *Liburna*, Valência, n. 7, p. 55-68, 2014. Disponível em: https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5141966. Acesso em: 28 mai. 2025.

GARCÍA DE LA CONCHA, Víctor. Época contemporánea: 1914-1939. In: RICO, Francisco (Org.). *Historia y crítica de la literatura española*. Barcelona: Crítica, 1984. Vol. 7.

GARCÍA DE LA CONCHA, Víctor (Org**.).** *Poetas del 27*. La generación y su entorno. Antología comentada. 6. ed. Madri: Austral, 2007.

GARCÍA GUAL, Carlos. *Diccionario de Mitos*. Madri: Siglo veintiuno, 2003.

GARCÍA LORCA, Federico. *La imagen poética de don Luis de Góngora*. Madrid: Alianza Editorial, 2002.

GARCÍA-LUENGO MANCHADO, Javier. Generación del 27: pintura, música y poesía. *Boletín de Arte*, Málaga, n. 30-31, 2009-2010, p. 287-300. Disponível em: https://revistas.uma.es/index.php/boletin-de-arte/article/view/4376. Acesso em jun. de 2024.

GARCÍA MONTERO, Luis. Los rencores de Luis Cernuda*. Revista de Occidente*, Madri, n. 254-255, p. 19-38, 2002. Disponível em: https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=252869. Acesso em: 20 out. 2025.

GENETTE, Gérard. Palimpsestos: a literatura de segunda mão. Trad. Cibele Braga et al. Belo Horizonte: Viva Voz, 2010.

GERTHOFFERT, Claude. O mito da decadência. *In*: Brunel, Pierre (Org.). *Dicionário de mitos literários*. 2. ed. Trad. Carlos Sussekind et al. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998, p. 655-657.

GILLMAN MELLADO, Juan Roberto. Astronomía primitiva en el mundo mediterráneo a través de la historia*. In:* ADÁN OLIVER, Miguel; AMORES TOTIBIO, Julián (Orgs.). *Cynthiae figuras aemulatur mater amorum*. Edições Santa María de Alarcos: Ciudad Real, 2009. p. 115-142. Disponível em: https://iesstamariadealarcos.wordpress.com/wp-content/uploads/2017/06/nucc81m-5-cynthiae-figuras.pdf#page=219. Acesso em: 10 jul. 2025.

GOMES, Aura Rejane. *A Questão da Palestina e a Fundação de Israel*. 2001. 142f. Dissertação – (Mestrado em ciência política). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2001. Disponível em: https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8131/tde-24052002-163759/publico/TeseAuraGomes.pdf. Acesso em: 28 set. 2025.

GÓMEZ CANSECO, Luis. De Luis Ceranuda y unos tulipanes amarillos. *Anaquel*, Mérida, n. 5, p. 19-20, 1987. Disponível em: https://uhu.es/gomez.canseco/art/2.%20De%20Luis%20Cernuda%20y%20unos%20tulipanes%20amarillos.pdf. Acesso em: 20 mai. 2025.

GÓMEZ CANSECO, Luis. *Garcilaso en Cernuda.* Crítica y Poesía. In: SIMPOSIO REGIONAL DE ACTUALIZACIÓN CIENTÍFICA Y DIDÁCTICA. Literatura culta y popular en Andalucía, 5., 1999, Huelva. Atas […] Sevilha: Asociación andaluza de profesores de español Elio Antonio de Nebrija, 2002. p. 83-99. Disponível em: http://www.uhu.es/gomez.canseco/cap/13.%20Garcilaso%20en%20Cernuda.pdf. Acesso em: 05 mar. 2025.

GONZÁLEZ, Aurelio. El corrido: expresión popular y tradicional de la balada hispánica. *Olivar*, Buenos Aires, n. 15, p. 11-36, 2011. Disponível em: https://www.scielo.org.ar/pdf/olivar/v12n15/v12n15a01.pdf. Acesso em: 02 jun. 2025.

GONZÁLEZ-BLANCO, Elena. Temas y motivos comunes en la cuaderna vía romance. In: FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Natalia; FERNÁNDEZ FERREIRO, María (Org.). *Literatura medieval y renacentista en España*: líneas y pautas. Salamanca: la SEMYR, 2012. Disponível em: https://oai.e-spacio.uned.es/server/api/core/bitstreams/9377b4a1-12d2-47c2-8e5a-e1943031fd34/content. Acesso em: 26 jun. 2025.

GONZÁLEZ GARCÍA, Juana María. El romancero de la novia de Gerardo Diego. *Monteagudo*, Murcia, n. 10, p. 89-105, 2005. Disponível em: https://revistas.um.es/monteagudo/article/view/77291/74711. Acesso em: 15 jun. 2025.

GRASSI, Ernesto. *Arte e mito*. Trad. Manuela Pinto dos Santos. Lisboa: Livros do Brasil, [s.d.].

GREIMAS, A J. Elementos para uma teoria da interpretação da narrativa mítica. In: BARTHES, Roland et al. *Análise estrutural da narrativa*. 7. ed. Trad. Maria Zélia Barbosa Pinto. Petrópolis: Vozes, 2011. p. 63-113.

GUILLÉN, Jorge. Federico en persona. In: GARCÍA LORCA, Federico. *Obras completas*. Madri: Aguilar, 1955. p. 27-33.

GUTIÉRREZ PAZ, Ángel Fernando. Obstáculos persistentes en el camino hacia la paz: un análisis de los fracasos en las negociaciones Israel-Palestina desde el siglo XX. *Informe Integrar*, La plata, n. 150, p. 2-15, 2024. Disponível em: http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/172466. Acesso em: 28 set. 2023.

GUTTMAN, Ariel; JOHNSON, Kenneth. *Astrologia e mitologia*. Seus arquétipos e a linguagem dos símbolos. Trad. Julia Vidili. Perdizes: Madras, 2005.

HARRIS, Derek. Luis Cernuda: Caves of Poisonous Lights. In: *Metal Butterflies and Poisonous Lights*: The Language of Surrealism in Lorca, Alberti, Cernuda and Aleixandre. Fife, Escócia: La Sirena, 1998. p. 161-201. Disponível em: https://www.enotes.com/topics/luis-cernuda/criticism/criticism/derek-harris-essay-date-1998. Acesso: 20 mar. 2025.

HESÍODO. *Teogonia*. Trad. Álvaro Barbosa. São Paulo: Editora Perspectiva, 2000.

HESÍODO. *Trabalhos e Dias*. Trad. José Luiz Passos. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2005.

HERDER, Johann Gottfried. *Escritos sobre estética e literatura*. Trad. Pedro Augusto Franceschini e Marco Aurélio Werle. São Paulo: Edusp, 2019.

HEREDIA MORENO, María del Carmen. Origen y difusión del águila bicéfala en la platería religiosa española e hispanoamericana. *Archivo Español de Arte,* Madri, v. 69, n. 274, p. 183–194, 1996. Disponível em: https://xn--archivoespaoldearte-53b.revistas.csic.es/index.php/aea/article/view/588. Acesso em: 17 jul. 2025.

HIERRO, José. La huella de Rubén en los poetas de la posguerra española. *Cuadernos hispanoamericanos*, Madri, n. 212-213, p. 347-367, 1967. Disponível em: https://www.cervantesvirtual.com/obra/la-huella-de-ruben-en-los-poetas-de-la-posguerra-espanola/. Acesso em: 24 set. 2025.

HIGINO. *Astronomía***.** Trad. Consuelo Álvarez e Rosa María Iglesias. Madrid: Gredos, 2005.

HOMERO. *Ilíada*. Trad. Carlos Alberto Nunes. 25. ed. Rio de Janeiro: Nova Fonteira, 2015.

HOMERO. *Odisseia*. Trad. Carlos Alberto Nunes. 25. ed. Rio de Janeiro: Nova Fonteira, 2015.

HUIZINGA, Johann. *El concepto de la historia y otros ensayos*. Trad. Wenceslao Roces Suárez. México, DF: Fondo de Cultura Económica, 1946.

INSÚA CERECEDA, Mariela. El sujeto estético em las Biografías de Gerardo Diego. *Acta literaria*, Concepción, n. 28, p. 63-77, 2003. Disponível em: https://www.scielo.cl/pdf/actalit/n28/art06.pdf. Acesso em: 07 set. 2025.

IPIRANGA JÚNIOR, Pedro. Na asa da memória: o estatuto da letra no *Fedro* de Platão. *Revista Letras*, Curitiba, n. 72, p. 13-30, 2007. Disponível em: https://doi.org/10.5380/rel.v72i0.7574. Acesso em: 03 mai. 2025.

JAURALDE, Pablo. Tridecasílabos. *Rhythmica*. Revista española de métrica comparada, Madri, n. 1, v. 1, p. 125-147, 2003. Disponível em: https://revistas.uned.es/index.php/rhythmica/article/download/432/369. Acesso em: 17 ago. 2025.

KRAUSZ, Luis Sérgio. *A musas*: poesia e divindade na Grécia arcaica. São Paulo: EDUSP, 2007.

LAGUNA MARISCAL, Gabriel. Neopaganismo gay: el mundo clásico como utopía homosexual en Luis Cernuda, Juan Bernier y Jaime Gil de Biedma. *Estudios Clásicos*: Revista de La Sociedad Española de Estudios Clásicos, Madri, v.157, p. 109-148, 2020. Disponível em: https://www.estudiosclasicos.org/wp-content/uploads/EClas-157-2020-completo.pdf. Acesso em: 21 mai. 2025.

LAÍN ENTRALGO, Pedro. *Las generaciones en la historia*. Madri: Instituto de Estudios Políticos, 1945.

LEMOS, Maya Sueli; VIEGAS, Rafael. A Flauta do Pastor: retórica do natural, cultivo do artifício. *Figura*: Studies on the Classical Tradition, Campinas, v. 09, n. 02, p. 28-64, 2021. Disponível em: https://econtents.bc.unicamp.br/inpec/index.php/figura/article/view/15809/10806Acesso em em: 28 jun. 2025.

LEÓN FELIPE, Benigno. Luis Cernuda y la poesía en prosa. *Revista de Filología*, La Laguna, n. 19, p. 179-198, 2001. Disponível em: http://riull.ull.es/xmlui/handle/915/21783. Acesso em: 24 abr. 2025.

LIMBO. In: *Diccionario de la lengua española*. 23.ª ed. (versão eletrônica atualizada). Madrid: Real Academia Española; Asociación de Academias de la Lengua Española, 2014 [atualização 2024]. Disponível em: https://dle.rae.es/limbo?m=form. Acesso em: 18 ago. 2025.

LLEÓ CAÑAL, Vicente. El pasado en el presente de Sevilla: La Giralda como monumento disputado (1198-1568). *Disparidades*. Revista de Antropologia, Madri, n. 50, v. 2, p. 121-129, 1995. Disponível em: https://dra.revistas.csic.es/index.php/dra/issue/view/52. Acesso em: 29 set. 2025.

LÓPEZ CASTRO, Armando. Manuel Altolaguirre, poeta del universo interior. *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, Santander, n. 70, p. 237-270, 1994. Disponível em: https://www.cervantesvirtual.com/obra/manuel-altolaguirre-poeta-del-universo-interior-980062/. Acesso em: 15 jul. 2025.

LÓPEZ DE GÓMARA, Francisco. *Historia de la conquista de México*. Fundación Biblioteca Ayacucho: Caracas, 2007. LÓPEZ MARTÍNEZ, María Isabel. Sinestesias en la poesía de Vicente Aleixandre**.** *Anuario de Estudios Filológicos*, Extremadura, v. 14, p. 283-300, 1991. Disponível em: https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=58725. Acesso em: 4 out. 2025.

LÓPEZ FÉREZ, Juan Antonio (Org.). *Mitos clásicos en la literatura española e hispano-americana del siglo XX*. Madri: Ediciones Clásicas, 2009.

LÓPEZ RODRÍGUEZ, Concepción. "Invocaciones", eje central de la valoración mítica de Grecia. *Florentia Iliberritana*, Granada, n. 4-5, p. 283-292, 1993. Disponível em: https://revistaseug.ugr.es/index.php/florentia/article/view/4459. Acesso em: 15 maio 2025.

LÓPEZ RODRÍGUEZ, Concepción. Una lectura del mito de Narciso en Luis Cernuda: Luis de Baviera escucha Lohengrin. *Nuntius Antiquus*, Belo Horizonte, v. 13, n. 1, p. 185-204, 2017. Disponível em: https://periodicos.ufmg.br/index.php/nuntius_antiquus/article/view/17123. Acesso em: 15 jul. 2020.

LUIS, Leopoldo de**.** La poesía religiosa de Gerardo Diego*. La Estafeta Literaria*, Madri, n. 486, 15 fev. 1972, p. 20-21. Disponível em: https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc1233832. Acesso em 23 mai. 2025.

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

MACCIUCI, Raquel. Cuatro antologías de la Generación del 27: Gerardo Diego, 1932 y 1934; Vicente Gaos; Andrés Soria Olmedo. In: SÁNCHEZ, Mariela (Org.). *Lecturas transatlánticas desde el siglo XXI:* nuevas perspectivas de diálogos en la literatura y la cultura españolas contemporáneas. La Plata: Universidad Nacional de La Plata; Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, 2019. p. 821-843. Disponible en:

http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/libros/pm.1149/pm.1149.pdf. Acesso em: 21 set. 2024.

MAGALHÃES, Alexandre Cardoso Nunes. *A poesia de Teócrito e a projeção pastoral*. 2021. 299 f. Tese (Doutorado em estudos literários) – Programa de Pós-graduação em Estudos Literários, Faculdade de letras, Universidade federal de Minas Gerais, Minas Gerais, 2021. Disponível em: https://repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/40054/3/A%20poesia%20de%20Te%c3%b3crito%20e%20a%20proje%c3%a7%c3%a3o%20pastoral.pdf. Acesso em: 29 jun. 2021.

MAINER, José Carlos. El problema de las generaciones en la literatura española contemporánea. In: ANAIS DO IV CONGRESO DE LA ASOCIACIÓN INTERNACIONAL DE HISPANISTAS, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1982, p. 211-219. Disponível em: https://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/04/aih_04_2_020.pdf. Acesso em: 13 mar. de 2022.

MAINER, José Carlos*. La Edad de Plata (1902-1939):* ensayo de interpretación de un proceso cultural. Barcelona: Penguin, 2025.

MALEUVRE, Jean-Yves. Ille ego qui quondam... (Aen., I, *1-4) revisité. *Les Études Classiques*, Namur, n. 71, p. 379-383, 2003. Disponível em: http://www.lesetudesclassiques.be/index.php/lec/article/download/190/184. Acesso em: 08 set. 2025.

MANCHÓN GÓMEZ, Raul. Los orígenes míticos de Cástulo y la fuente Castalia: de Silio Itálico al siglo XVII. *Agua y territorio*, Jaén, n. 26, p. 115-127, 2025. Disponível em: https://revistaselectronicas.ujaen.es/index.php/atma/article/view/8540/9460. Acesso em: 10 ago. 2015.

MANILIO**.** *Astronómica***.** Trad. José Luis Calvo Martínez**.** Madri: Gredos, 2000.

MANNHEIM, Karl. El problema de las generaciones. *Reis*: Revista Española de Investigaciones Sociológicas. Trad. Ignacio Sánchez de la Yncera. Madri, n. 62, abril-jun.1993, p. 193-242. Disponível em: https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=766796. Acesso em jul. de 2023.

MARDONES, José María. *O retorno do mito*. A racionalidade mito-simbólico. Trad. Anselmo Borges. Coimbra: Almedina, 2005.

MARÍAS, Julián. *El método histórico de las generaciones*. 3. ed. Madri: Revista de Occidente, 1961.

MÁRQUEZ, Miguel Ángel. Donde habite el olvido: de Bécquer a Cernuda, de Garcilaso a Aleixandre. *Exemplaria*, Huelva, n. 5, p. 147-151, 2001. Disponível em: https://www.uhu.es/miguel.marquez/wafx_res/Files/olvido.pdf. Acesso em: 02 mai. 2025.

MARTINON, Jean-Pierre. O mito da literatura. In: LUCCIONI, Gennie et al. *Atualidade do mito*. Trad. Carlos Arthur R. do Nascimento. São Paulo: Duas Cidades, 1977. p. 121-131.

MERQUIOR, José Guilherme. *A estética de Lévi-Strauss*. 2. ed. Trad. Juvenal Hahne Jr. São Paulo: É Realizações, 2013.

MIELIETINSKI, Eleazar M. *A poética do mito*. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1987.

MIRANDA, Lidia Raquel. Arqueología del amor: la representación de Afrodita y de Eros en el pensamiento antiguo. *Nuevo Itinerario*: Revista D=de Filosofía, Corrientes, n.14, p. 30-57, 2019. Disponível em: https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7859142. Acesso em: 22 mai. 2025.

MORENILLA TALENS, Carmen. A la búsqueda de la armonía cívica perdida: Eros, Afrodita y la reformulación dramática en las tragedias tardías de Sófocles. *Exemplaria Classica*: Journal of Classical Philology, Huelva, n.17, p. 5-26, 2013. Disponível em: https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4845870. Acesso em: 22 maio 2025.

MORENO LAGO, Eva María. Análisis ginocrítico de la construcción del 27. *Fuentes Humanísticas*, Sevilha, v. 32, n. 60, p. 31-46, jan.-jun. 2020. Disponível em: https://doi.org/10.24275/uam/azc/dcsh/fh/2020v32n60/Moreno. Acesso em abr. de 2024.

MORROS MESTRE, Bienvenido. Los nombres de Serafín Fernández Ferro en Donde habite el olvido de Luis Cernuda. *MLN*: Comparative Literature Issue, Baltimore, v. 130, n. 2, p. 256-275, 2015. Disponível em: https://www.jstor.org/stable/24463870. Acesso em: 12 mai. 2025.

MUÑOZ COVARRUBIAS, Juan Pablo. *Garcilaso de la Vega y la Generación del 27:* Luis Cernuda, Manuel Altolaguirre y Pedro Salinas. 2008. Orientador: James Valender. Tese (Doutorado em Literatura hispânica) – Colegio de México, Centro de Estudios Lingüísticos y Literários. México, DF: Colegio de México, 2008. Disponível em: https://hdl.handle.net/20.500.11986/COLMEX/10004250. Acesso em: 10 mar. 2025.

MUSARAÑA. In: *Diccionario de la lengua española*. 23.ª ed. (versão eletrônica atualizada). Madrid: Real Academia Española; Asociación de Academias de la Lengua Española, 2014 [atualização 2024]. Disponível em: https://dle.rae.es/musara%C3%B1a. Acesso em: 22 mai. 2025.

NEIRA JIMÉNEZ, Julio. Construcción crítica y realidad histórica de la Generación del 27. *EPOS*. Revista de Filología, Madri, n. 34, p. 191-209, nov. 2019. Disponível em: https://doi.org/10.5944/epos.34.2018.22304. Acesso em: 27 jul. de 2023.

NIETZSCHE, Friedrich. Verdade e mentira em sentido extramoral, *Comum*, Rio de Janeiro, v. 6, n. 17, p. 05-23, jul.-dez. 2001. Disponível em: https://imediata.org/asav/nietzsche_verdade_mentira.pdf. Acesso em: jul. de 2023.

NIETZSCHE, Friedrich. *A visão dionisíaca do mundo* e outros textos de juventude. Trad. Maria Cristina dos Santos de Souza e Marcos Sinesio Pereira Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

NAVAL LÓPEZ, María Ángeles. Quince cartas de Luis Cernuda a Gerardo Diego. *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madri, n. 594, p. 89-100, 1999. Disponível em: https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc0935319. Acesso em: 22 out. 2025.

ORTEGA GARRIDO, Andrés. *La materia clásica en las vanguardias españolas*. 2010. 727 f. Tese – (Doutorado em Filologia). Facultad de Filología, Universidad Complutense de Madrid. Madri: Universidad Complutense de Madrid, 2010a. Disponível em: https://hdl.handle.net/10446/260737. Acesso em: 31 set. 2022.

ORTEGA GARRIDO, Andrés. Gerardo Diego: los mitos clásicos cambian de sexo. *Dicenda*. Cuadernos de Filología Hispánica, Madri, v. 28, p. 141-152, 2010b. Disponível em: https://revistas.ucm.es/index.php/DICE/article/view/DICE1010110141A. Acesso em: 15 set. 2025.

ORTEGA Y GASSET, José. *Obras Completas*: Tomo II (1916-1934). 6. ed. Madri: Revista de Occidente, 1963.

ORTEGA Y GASSET, José. *Obras Completas*: Tomo I (1902-1916). 7. ed. Madri: Revista de Occidente, 1966a.

ORTEGA Y GASSET, José. *Obras Completas*: Tomo III (1917-1928). 6. ed. Madri: Revista de Occidente, 1966b.

ORTEGA Y GASSET, José. *En torno a Galileo*. Ed. José Lasaga Medina. Madri: Biblioteca Nueva, 2014.

ORTEGA Y GASSET, José. *La deshumanización del arte* y otros ensayos de estética. Barcelona: Austral, 2017.

ORTEGA Y GASSET, José. *El tema de nuestro tempo y otros ensayos*. Madri: Alianza, 2022.

ORTUÑO CASANOVA, Rocío. *Mitos cristianos en la poesía del 27*. Londres: Modern Humanities Research Association, 2014.

OVÍDIO. *As Metamorfoses*. Trad. David Gomes Jardim Junior. Rio de Janeiro: Ediouro, 1983.

PAGÁN MARÍN, Helena. Comunidades epistémicas en la poesía española del siglo XXI. Una alternativa al concepto de generación. *Theory Now*. Journal of Literature, Critique, and Thought, Granada, v. 7, n. 2, p. 217–241, 2024. Disponível em: https://revistaseug.ugr.es/index.php/TNJ/article/view/28916. Acesso em set. de 2024.

PANDOLFO, Maria do Carmo Peixoto. *Mito e literatura*. Práticas de estruturalismo. 2. ed. Rio de Janeiro: Plurarte, 1981.

PAZ, Octavio. *Los hijos del limo*. Del romanticismo a la vanguardia. Barcelona: Seix Barral, 1974.

PEDRONI, Fabiana. Entre memória e ornamenta: o Beatus de Facundus como tesouro real. *ETIAM*. Revista Agustiniana de Pensamiento, Buenos Aires, v. 10, n. 11, p. 54-88, 2016. Disponível: https://www.bibcisao.com/_files/ugd/4941df_4fda0cccf43148bc8037520079d6e798.pdf. Acesso em: 19 mar. 2023

PEJENAUTE RUBIO, Francisco. La cara y el envés de la trama: el mito clásico en Dámaso Alonso. In*:* LÓPEZ FÉREZ, Juan Antonio. *Mitos Clásicos en la literatura española e hispano-americana del siglo XX*. Madri: Ediciones Clásicas, 2009. p. 245-259.

PEÑUELAS, Marcelino C. *Mito, Literatura y Realidad*. Madri: Gredos, 1965.

PEREIRA, Bianca Vilhena Campinho. O parentesco entre Hypnos e Thanatos na Apologia de Sócrates e algumas inovações platônicas acerca da morte. *Revista Enunciação*, Seropédica, v. 5, nº 1, p. 156-170, 2020. Disponível em: https://www.editorappgfilufrrj.org/enunciacao/index.php/revista/article/view/102/144. Acesso em: 20 fev. 2025.

PEREIRA, Miguel Serpa. *Cinema e ópera: um encontro estético em Wagner*. 1995. 103f. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Artes) — Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1995. Disponível em: https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27133/tde-03052024-152343/publico/742320PereiraMiguelSerpa.pdf. Acesso em: 22 ago. 2025.

PETERSEN, Julius. Las generaciones literárias. In: ERMATINGER, Emil et al. *Filosofía de la ciencia literaria*. Trad. Carlos Silva. México, DF: Fondo de Cultura Económico, 1946. p. 137-193.

PICKLESIMER, María Luisa. Apolo Smintheus y dos cultos de Herakles*. Florentia Iliberritana*, Granada, n. 2, p. 409–418, 1991. Disponível em: https://revistaseug.ugr.es/index.php/florentia/article/view/4510. Acesso em: 07 jun. 2025.

PINDER, Wilhelm. *El problema de las generaciones en la historia del arte de Europa*. Trad. D. J. Vogelmann. Buenos Aires: Losada, 1946.

PINO, Clara Elisa. Mitos, astronomia y sideromancia en el "Zodiaco" de Gerardo Diego. *Anales de Filología Hispánica*, Murcia, n. 5, p. 121-136, 1990. Disponível em: https://digitum.um.es/entities/publication/56b35955-5215-4920-8381-d36c15d8e149. Acesso em: 14 fev. 2023.

PLANETA. In: *Diccionario de la lengua española*. 23.ª ed. (versão eletrônica atualizada). Madrid: Real Academia Española; Asociación de Academias de la Lengua Española, 2014 [atualização 2024]. Disponível em: https://dle.rae.es/planeta?m=form. Acesso em: 15 ago. 2025.

PLATÃO. Íon. Trad. Henrique Graciano Murachco. *Letras Clássicas*, São Paulo, n. 2, p. 369-375, 1998. Disponível em: https://doi.org/10.11606/issn.2358-3150.v0i2p369-375. Acesso em: 05 mai. 2022.

PLATÃO. *Fedro*. 6. ed. Trad. Pinharanda Gomes. Lisboa: Guimarães, 2000.

PLATÃO. *República*. Trad. Ingrid Cruz de Souza Neves. Brasília: Kiron, 2012.

PLATÃO. *O banquete*. Trad. Irley F. Franco e José Antônio A. Torrano. Rio de Janeiro; São Paulo: Editora PUC-Rio; Edições Loyola, 2021.

POUND, Ezra. *ABC da literatura.* Trad. José Paulo Paes e Augusto de Campos. 12. ed. São Paulo: Cultrix, 2013.

POZUELO YVANCOS, José María. *Poéticas de poetas: teoría, crítica y poesía***.** Madrid: Biblioteca Nueva, 2009.

PROMETER. In: *Diccionario de la lengua española*. 23.ª ed. (versão eletrônica atualizada). Madrid: Real Academia Española; Asociación de Academias de la Lengua Española, 2014 [atualização 2024]. Disponível em: https://dle.rae.es/prometer?m=form. Acesso em: 14 mai. 2025.

PROPP, Vladimir. As transformações do conto maravilhoso. In: TZVETAN, Todorov. *Teoria da literatura*. Textos dos formalistas russos. Trad. Roberto Leal Ferreira. São Paulo: Editora Unesp, 2013. p. 271-303.

QUILIS, Antonio. *Métrica española*. 12. ed. Barcelona: Ariel, 2000.

RALPH, Barnaby. The Uses of Fable: Three Eighteenth-Century Versions of the Phædri Fabulæ. *Bulletin of the Faculty of Humanities Seikei University*, Seikei, n. 58, p. 1-19, 2023. Disponível em: https://seikei.repo.nii.ac.jp/record/2000617/files/bungaku-58_1-19.pdf. Acesso em: 19 jul. 2025.

RAMOS, Maria Luiza. *Fenomenologia da obra literária*. 4. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

REAL ACADEMIA DE LA HISTORIA. *José Francisco de Iturzaeta*. Madrid: RAH, 2025. Disponível em: https://dbe.rah.es/biografias/16811/jose-francisco-de-iturzaeta. Acesso em: 13 mai. 2025.

ROBERTO LÓPEZ, Sara. La figura femenina en el zodiaco y en las constelaciones. *In:* CONGRESO VIRTUAL SOBRE HISTORIA DE LAS MUJERES, 9, 2017, [s.l.]. Atas… [s.l.]: Archivo histórico diocesano de Jaén, 2017. p. 727-740. Disponível em: https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6202336. Acesso em: 10 jul. 2025.

RODRÍGUEZ ORTIZ, Esperanza. El imaginario poético en Un río, un amor, de Luis Cernuda. *Cuadernos de Investigación Filológica*. Logronho, n. 23-24, p. 45-70, 2003/2004. Disponível em: https://publicaciones.unirioja.es/ojs/index.php/cif/article/view/2182/2051. Acesso em: 22 mar. 2025.

RODRÍGUEZ LÓPEZ, María Isabel. La música de las Sirenas. *Cuadernos de Arte e Iconografía*, Madri, n. 32, v. 16, p. 333-356, 2009. Disponível em: https://www.academia.edu/download/61596788/Literatura_mistica20191224-42231-1gil7if.pdf#page=35. Acesso em: 23 jun. 2025.

RODRÍGUEZ LÓPEZ, María Isabel. La Tierra personificada: evolución iconográfica y dimensión simbólica. *Anales de Historia del Arte*, Madri, n. 31, p. 239-262, 2021. Disponível em: https://doi.org/10.5209/anha.78058. Acesso em: 15 mai. 2025.

RODRÍGUEZ PEINADO, Laura. Las sirenas. *Revista Digital de Iconografía Medieval*, [s.l.], v. 1, n. 1, p. 51-63, 2009. Disponível em: https://www.ucm.es/data/cont/docs/621-2013-11-13-LasSirenas.pdf. Acesso em: 23 jun. 2025.

ROSSELLÓ PONT, Jaume. La heterodoxia religiosa de Federico García Lorca. *Scriptura*, Lleida, n. 4, p. 113-120, 1988. Disponível em: https://repositori.udl.cat/handle/10459.1/47986. Acesso em: 12 ago. 2025.

ROZAS, Juan Manuel. *La generación del 27 desde dentro*. 2. ed. Madri: ISTMO, 1986.

RUIZ-FUNES FERNÁNDEZ, Manuel. "Carmen" y "Lola", las revistas de Gerardo Diego. *Monteagudo*: Revista de Literatura Española, Hispanoamericana y Teoría de la Literatura, Murcia, n. 7, p. 87-100, 2002. Disponível em: https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=294961. Acesso em: 30 ago. 2024.

SAFO. *Poemas e fragmentos*. Trad. Joaquim Brasil Fontes. São Paulo: Iluminuras, 2003.

SAGITARIO. In: *Diccionario de la lengua española*. 23.ª ed. (versão eletrônica atualizada). Madrid: Real Academia Española; Asociación de Academias de la Lengua Española, 2014 [atualização 2024]. Disponível em: https://dle.rae.es/sagitario?m=form. Acesso em: 18 ago. 2025.

SALES, José das Candeias. O touro na mitologia egípcia: Ápis, cerimónias, insígnias e epítetos reais. In: CONGRESSO INTERNACIONAL O CAVALO E O TOURO NA PRÉ-HISTÓRIA E NA HISTÓRIA, 1, 2013, Chamusca. Anais...Gênova: Cordero Editore, 2016. p. 211-222. Disponível em: http://hdl.handle.net/10400.2/5470. Acesso em: 13 jul. 2025.

SALINAS, Pedro. *Literatura española siglo XX*. Barcelona: Alianza, 2001.

SANCASSANI, Victor. *Os rumos do conceito de mito e a fenomenologia peirciana*. 2018. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica) — Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica (PEPG-COS), PUC-SP. São Paulo: Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2018. 496 p. Disponível em: https://tede2.pucsp.br/bitstream/handle/21775/2/Victor%20Sancassani.pdf. Acesso em: 20 set. 2022.

SCHELLING, Friedrich Wilhelm Joseph von. *Filosofia da arte*. Trad. Márcio Suzuki. São Paulo: Edusp, 2010.

SCHOPENHAUER, Arthur. *Parerga y paralipomena*: pequenos escritos filosóficos. Trad. Rosana Jardim Candeloro. Porto Alegre: Zouk, 2016.

SILVA, Vicente Ferreira da. *Transcendência do Mundo:* Obras Completas. Edição e organização de Rodrigo Petrônio. São Paulo: É Realizações, 2010.

SILVER, Philip. *Luis Cernuda: el poeta en su leyenda*. Madri: Castalia, 1995.

SOUSA, Eudoro de. *Mitologia I*: mistério e surgimento do mundo. 2. ed. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1995a.

SOUSA, Eudoro de. *Mitologia II*: história e mito. 2. ed. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1995b.

TEIXEIRA, Vítor; WIJAYA, Daya Negri. Franciscanos nas ilhas da Indonésia: da Idade Média a o século XVII. *Archivo Ibero-Americano*, n. 295, p. 327-358, 2022. Disponível em: https://doi.org/10.48030/aia.v82i295.265. Acesso em: 04 out. 2025.

TELLES, Luana de Almeida. Menadismo Dionisíaco e Natureza. *Sacrilegens*, Juiz de Fora, v. 17, n. 2, p. 19-32, 2020. Disponível em: https://periodicos.ufjf.br/index.php/sacrilegens/article/view/32605. Acesso em: 22 abr. 2025.

TORRE, Guillermo de. Manifiesto vertical ultraísta**.** *Grecia*, Sevilla, n. 47, p. 3-4, 1920. Disponível em: https://www.filosofia.org/aut/002/vertical.htm. Acesso em 13 ago. 2024.

TORRE, Guillermo de. *Ultraísmo, existencialismo y objetivismo em literatura*. Madri: Guadarrama, 1968.

TORRE, Guillermo de. Apéndice 1. *In:* BUCKLEY, Ramón; CRISPIN, John (Orgs.). *Los vanguardistas españoles 1925-1935*. Madri: Alianza, 1973.

TORRENTE BALLESTER, Gonzalo. *Literatura española contemporánea (1898-1936)*. Madri: Afrodisio Aguado, 1949.

UNIVERSITY OF GLASGOW. *Collections:* Detail for object IRN 107091. Glasgow: University of Glasgow, [s.d.]. Disponível em: https://www.gla.ac.uk/collections/#/details?irn=107091&catType=C&referrer=/results&q=fortuna. Acesso em: 23 abr. 2025.

UTRERA TORREMOCHA, María Victoria. Consideraciones estructurales sobre la oda. *Philologia Hispalensis*, Sevilha, n. 12, p. 269-289, 1998. Disponível em: https://institucional.us.es/revistas/philologia/12_1/art_17.pdf. Acesso em: 23 mai. 2025.

VALBUENA PRAT, Ángel. *Historia de la literatura español*a. 5. ed. Barcelona: Gustavo Gili, 1957. Vol. 3.

VALLE CORPAS, Irene. Las manos en el Surrealismo: mode d'imploi. *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, Granada, n. 55, p. 1-21, 2024. Disponível em: https://doi.org/10.30827/caug.v55i0.30216. Acesso em: 19 abr. 2025.

VALTIERRA LACALLE, Ana. El ave fénix: imagen simbólica y didáctica de la resurrección en la transición del arte antiguo al altomedieval. *Cuadernos del Cemyr*, La laguna, n. 31, p. 427-456, 2023. Disponível em: https://www.ull.es/revistas/index.php/cemyr/article/view/17a/3912. Acesso em: 15 set. 2025.

VEIGA, Paulo Eduardo de Barros. *A Cosmogonia nas Metamorfoses de Ovídio: um estudo sobre as figuras da origem do mundo, com tradução e notas*. 2017. 219 f. Tese (Doutorado em Estudos Literários) — Programa de pós-graduação em estudos literários, Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita", Araraquara, São Paulo, 2017. Disponível em: https://repositorio.unesp.br/server/api/core/bitstreams/0e219a02-8b26-4235-98d6-d746e0be3993/content. Acesso em: 09 ago. 2025.

VELÁSQUEZ, Oscar. El itinerario alado del amor em el Fedro de Platón. *Iter*, Santiago de Chile, n. 11, p. 75-86, 2003. Disponível em: https://revistas.umce.cl/index.php/iter/article/download/1778/1739. Acesso em: 03 mai. 2025.

VICENTE GARCÍA, Luis Miguel. Luz y sombra en la poesía de Luis Cernuda. *Analecta Malacitana*, Málaga, n. 15, não paginado, 2004. Disponível em: https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4121531. Acesso em: 24 abr. 2025.

VOLÓCHINOV, Valentin. *A palavra na vida e a palavra na poesia.* Ensaios, artigos, resenhas e poemas. Trad. Sheila Grillo e Ekaterina Vólkova Américo. São Paulo: Editora 34, 2019.

WILLVONSEDER, Martin Schatzmann. El abrazo del mar. Acerca de la metáfora del mar y la simbología del agua en la poesía erótica española e hispanoamericana. *Revista de Filología Románica*, Madri, n. extra 8, p. 117-135, 2015. Disponível em: https://pdfs.semanticscholar.org/cea6/51d369672b1684010fb71730f76e950b1976.pdf. Acesso em: 29 mar. 2025.

ZAMBRANO, María. *Filosofía y poesía*. 4. ed. México, DF: Fondo de Cultura Económica, 1996.

ZAMBRANO, María. *Pensamiento y poesía en la vida española*. Madri: Biblioteca Nueva, 2003.

ZARDOYA, Concha. Historia de una insistencia temática: Castilla. *Verbo*, Alicante, n. 19-20, p. 29-34, 1950. Disponível em: https://www.cervantesvirtual.com/obra/historia-de-una-insistencia-tematica-castilla-1260066/. Acesso em: 12 set. 2025.