

Ana Isabel Guimarães Borges

2002

SONHOS DE CRIAÇÃO E MORTE
(*Primero Sueño e nação em Muerte sin fin*)

1 vol.

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras Neolatinas (Estudos Literários, Literaturas Hispânicas), Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Doutora em Letras Neolatinas (Estudos Literários, Literaturas Hispânicas)

Orientador: Profa. Dra. Mariluci da Cunha Guberman

Rio de Janeiro
agosto de 2006

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

| | |
|--|---|
| | <p>DEFESA DE TESE Borges, Ana Isabel Guimarães; Sonhos de Criação e Morte (<i>Primero Sueño</i> e nação em <i>Muerte sin Fin</i>) UFRJ, Faculdade de Letras, agosto de 2006, 292 folhas Tese de Doutorado em Letras Neolatinas (Estudos Literários, Literaturas Hispânicas)</p> |
|--|---|

| | |
|--|---|
| | DEFESA DE TESE Borges, Ana Isabel Guimarães; Sonhos de Criação e Morte (<i>Primero Sueño</i> e nação em <i>Muerte sin Fin</i>) UFRJ, Faculdade de Letras, agosto de 2006, 292 folhas Tese de Doutorado em Letras Neolatinas (Estudos Literários, Literaturas Hispânicas) |
|--|---|

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Mariluci da Cunha Guberman
Orientadora – UFRJ

Profa. Dra. Célia de Moraes Pedrosa
UFF

Profa. Dra. Maria Aparecida da Silva
UFRJ

Prof. Dr. Luiz Edmundo Bouças Coutinho
UFRJ

Profa. Dra. Silvia Inés Cárcamo de Arcuri
UFRJ

Prof. Dr. Luiz Barros Montez
UFRJ

Profa. Dra. Beatriz Vieira Resende
UFRJ – UNIRIO

Tese defendida:

Conceito:

Em: / / 2006

AGRADECIMENTOS

A

Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – CAPES, pela bolsa recebida durante o período de dezembro de 2003 a maio de 2004;

Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – CNPQ, pela bolsa recebida durante o período de julho de 2004 a março de 2006;

Programa de Pós-Graduação em Letras Neolatinas da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, pelo apoio e assistência de todos os seus membros;

Minha orientadora, agora e desde o mestrado, Prof. Dra. Mariluci da Cunha Guberman, do PPG em Letras Neolatinas da UFRJ, sem a qual esta pesquisa não teria sido possível. Agradeço seus contínuos esforços para brindar-me as melhores condições possíveis de trabalho, sua compreensão e atitude democrática durante os nossos debates, e aproveitamento para reconhecer a dívida que tenho com ela, não apenas acadêmica como também profissional, iniciada desde o momento em que entrei no Programa, em 1999;

Prof. Dra. Beatriz Vieira Resende, do Departamento de Teatro da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO e do Programa Avançado de Cultura Contemporânea da UFRJ – PACC/UFRJ, com quem tenho uma dívida especial, já que graças ao seu desprezo bem-humorado a questões burocráticas e reconhecimentos oficiais, pude continuar contando com a sua inteligência, ajuda e dedicação;

Prof. Dr. h.c. Carlos Rincón, Lateinamerika Institut Freie Universität Berlin, Alemanha, pela orientação sobre a recuperação de Gôngora pela Geração de 27 espanhola e o conselho de procurar um paralelo com o México, sem o qual este trabalho teria perdido muito;

Prof. Mtra. Consuelo Rodríguez Muñoz, do Colégio de Estudos Latino-Americanos da Faculdade de Filosofia e Letras – CEL/FFL da Universidade Nacional Autônoma do México – UNAM que, com um entusiasmo incompreensível, ocupou-se de procurar nas bibliotecas da Cidade do México livros esgotados, para depois xerocá-los;

Prof. Dr. Eduardo Coutinho, do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura da UFRJ, pela leitura cuidadosa do texto da qualificação e as consequentes observações críticas, que me foram de máximo proveito;

Prof. Dra. Ellen Spielman, do Institut für Romanistik Friedrich Schiller Universität Jena, Alemanha, pela ajuda tão generosa que incluiu consultas aos seus colegas, traduções do alemão, envio de textos e disposição contínua para o debate cara a cara ou a longa distância;

Prof. Dr. Marildo José Nercolini, do Departamento de Estudos Culturais e Mídia da Universidade Federal Fluminense – UFF, pela leitura do trabalho, observações críticas, correções e disponibilidade sem desmaio;

Prof. Lic. Martha Patricia Reveles Arenas, Mestranda em Literatura Comparada pela FFL da UNAM e professora assistente no CEL da mesma Faculdade, a cuja gentileza devo a pesquisa de materiais na Cidade do México;

Prof. Dra. Silvia Cárcamo, do Programa de Pós-Graduação em Letras Neolatinas da UFRJ, pelo apoio bibliográfico e a orientação sobre a poética da geração espanhola do 27;

Profa. Mtra. Valquíria Wey, do Programa de Pós-Graduação do CEL/FFL da UNAM, pelos livros enviados, dúvidas tiradas e todo tipo de orientação sobre História das Idéias e Literatura mexicanas;

Meus amigos todos, pelo afeto, paciência e compreensão. Aos que já foram mencionados nas linhas acima, devo incluir especialmente Ana Amélia Verocai e Ângela Marina Chaves Ferreira, que juntamente com meu filho, meus pais, e de diferentes formas, também me ajudaram a chegar até o fim.

Para Caetano,

“... solitario búho que medita
con su antifaz de fósforo en la sombra”

A ele o brinde das minhas águas transbordantes

... et vox illius tamquam vox aquarum multarum

Apocalypse, 1.15

| | |
|--|---|
| | DEFESA DE TESE Borges, Ana Isabel Guimarães; Sonhos de Criação e Morte (<i>Primero Sueño</i> e nação em <i>Muerte sin Fin</i>) UFRJ, Faculdade de Letras, agosto de 2006, 292 folhas Tese de Doutorado em Letras Neolatinas (Estudos Literários, Literaturas Hispânicas) |
|--|---|

SINOPSE

Relações formais e temáticas entre *Primero Sueño*, de sor Juana Inés de la Cruz (ca. 1685), e *Muerte sin fin* (1939), de José Gorostiza. Diálogo sobre sonho, inteligência, criação e morte. Deus teologal e deus-poeta, inteligência divina e inteligência humana, criação divina e criação poética. Apropriação programática da retórica e da temática barrocas pelos “Contemporâneos” a partir da obra de Sor Juana. Apropriação programática do barroco pela Geração de 27 a partir da obra de Luis de Gôngora. Relações entre programa estético e necessidades do processo de construção da nacionalidade no México. O *continuum* e a mônada de Walter Benjamin como tentativa de organização significativa das relações passado/presente. O *locus* social do historiador e sua relação com o Outro como texto decodificável a partir da abordagem de Michel de Certeau.

| | |
|--|---|
| | <p style="text-align: center;">DEFESA DE TESE Borges, Ana Isabel Guimarães; Sonhos de Criação e Morte <i>(Primero Sueño e nação em Muerte sin Fin)</i> UFRJ, Faculdade de Letras, agosto de 2006, 292 folhas Tese de Doutorado em Letras Neolatinas (Estudos Literários, Literaturas Hispânicas)</p> |
|--|---|

Resumo

Resumo da Tese de Doutorado submetida ao Programa de Pós-graduação em Letras Neolatinas, Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Doutora em Estudos Literários, Literaturas Hispânicas.

Esta tese pesquisa as relações entre dois poemas de autores mexicanos: *Primero Sueño* (ca. 1685), de Sor Juana Inés de la Cruz e *Muerte sin fin* (1939), de José Gorostiza. O trabalho concentra-se na comparação sistemática, formal e temática dos textos, propondo tratar-se de uma apropriação consciente, por parte de Gorostiza, do poema de Sor Juana, num diálogo sobre os temas do sonho, da inteligência, da Criação divina e da morte. *Muerte sin fin* inverte, complementa e amplia *Primero Sueño*. No poema barroco, um ser humano sonha Deus e o mundo; em *Muerte sin fin*, Deus sonha o homem e o mundo. O teatro da poetisa tem como palco a mente humana, que reflete as imagens da Criação; o do poeta, a mente divina, que reflete as suas próprias imagens. Em *Primero Sueño*, a sonhadora acorda desenganada de conhecer tudo; em *Muerte sin fin*, Deus continua sonhando, desenganado de criar realmente. O último poema permite também um segundo nível de leitura, no que Deus é o poeta e o poema é a Criação. O diálogo tem como base a apropriação programática, de parte da geração mexicana dos “Contemporâneos”, da retórica e da temática barrocas, preferencialmente a partir da obra de Sor Juana, seguindo o mesmo caminho da Geração de 27 na Espanha, que propõe a recuperação do barroco a partir da obra de Luis de Gôngora. Essa estratégia está intimamente relacionada com as necessidades do processo de construção da nacionalidade no México, cuja entrada na modernidade cultural passou pelo barroco. A abordagem teórica parte das propostas de Walter Benjamin em *Sobre o conceito de história*, especialmente dos conceitos de *continuum* e de *mônada* como tentativa de organizar as relações passado/presente de forma significativa; e das de Michel de Certeau, em *L’écriture de l’histoire*, em particular aquelas relacionadas com o lugar social do historiador, suas técnicas de recorte temporal e produção de discursos, e sua relação com o Outro, objeto do conhecimento transformado em texto escrito numa linguagem supostamente decodificável.

Palavras-chave: barroco – “Contemporâneos” – *Primero Sueño* – *Muerte sin fin* – nação

| | |
|--|---|
| | <p style="text-align: center;">DEFESA DE TESE Borges, Ana Isabel Guimarães; Sonhos de Criação e Morte <i>(Primero Sueño e nação em Muerte sin Fin)</i> UFRJ, Faculdade de Letras, agosto de 2006, 292 folhas Tese de Doutorado em Letras Neolatinas (Estudos Literários, Literaturas Hispânicas)</p> |
|--|---|

RESUMEN

Esta tesis investiga las relaciones entre dos poemas de autores mexicanos: *Primero Sueño* (ca. 1685), de Sor Juana Inés de la Cruz y *Muerte sin fin* (1939), de José Gorostiza. El trabajo se concentra en la comparación sistemática, formal y temática de los textos, y propone que se trata de una apropiación conciente, de parte de Gorostiza, del poema de Sor Juana, para desarrollar un diálogo sobre los temas del sueño, la inteligencia, la Creación divina y la muerte. *Muerte sin fin* invierte, complementa y amplía *Primero Sueño*. En el poema barroco, un ser humano sueña con Dios y el mundo; en *Muerte sin fin*, Dios sueña al hombre y el mundo. El escenario del teatro de la poetisa es la mente humana, que refleja las imágenes de la Creación; el del poeta, la mente divina, que refleja sus propias imágenes. En *Primero Sueño*, la soñadora despierta desengañada de conocerlo todo; en *Muerte sin fin*, Dios sigue soñando, desengañado de crear realmente. El último poema permite también un segundo nivel de lectura, en el que Dios es el poeta y el poema es la Creación. El diálogo está basado en la apropiación programática, de parte de la generación mexicana de los “Contemporáneos”, de la retórica y la temática barrocas, preferentemente a partir de la obra de Sor Juana, siguiendo el mismo camino de la Generación del 27 en España, que propone la recuperación del barroco a partir de la obra de Luis de Góngora. Esa estrategia se relaciona íntimamente con las necesidades del proceso de construcción de la nacionalidad en México, cuya entrada en la modernidad cultural pasa por el barroco. El abordaje teórico parte de los planteamientos de Walter Benjamin en *Sobre o conceito de história*, especialmente los conceptos de *continuum* y *mónada* como intento de organizar las relaciones pasado/presente de forma significativa; y de los de Michel de Certeau en *L'écriture de l'histoire*, en específico aquellos relacionados con el lugar social del historiador, sus técnicas de recorte temporal y producción de discursos, y su relación con el Otro, objeto del conocimiento transformado en texto escrito en un lenguaje supuestamente decodificable.

Palabras clave: barroco – “Contemporáneos” – *Primero Sueño* – *Muerte sin fin* – nación

| | |
|--|---|
| | <p style="text-align: center;">DEFESA DE TESE Borges, Ana Isabel Guimarães; Sonhos de Criação e Morte <i>(Primero Sueño e nação em Muerte sin Fin)</i> UFRJ, Faculdade de Letras, agosto de 2006, 292 folhas Tese de Doutorado em Letras Neolatinas (Estudos Literários, Literaturas Hispânicas)</p> |
|--|---|

ABSTRACT

This thesis is about the relationships between two Mexican authors' poems: *Primero Sueño* (ca. 1685), by Sor Juana Ines de la Cruz, and *Muerte sin fin* (1939), by Jose Gorostiza. It focuses on the systematic, formal and thematic comparison of both texts, and proposes that there was an appropriation, by Gorostiza, of Sor Juana's poem, in a dialog about the topics of dream, intelligence, divine Creation and death. *Muerte sin fin* inverts, complements and broadens *Primeiro Sueño*. In the baroque poem, a human being dreams about God and the world; in *Muerte sin fin*, God dreams about men and the world. The theatre of the female poet has the human mind as its stage, reflecting images from the Creation; the theater stage of the male poet is the divine mind, where its own image is reflected. In *Primeiro Sueño*, the dreamer wakes up unmistaken of knowing it all. In *Muerte sin fin*, God goes on dreaming, unmistaken of actually creating. The last poem allows a second level of reading in which God is the poet and the poem is the Creation. The dialog basis was the baroque thematic and rhetoric, which had been appropriated by a Mexican generation known as the "Contemporaneos" mainly from the works of Sor Juana de la Cruz, as the Generation on 27 had done in Spain from Luis de Gongora's work. This strategy is closely related to the needs of the Mexican nationality building process, the cultural modernization of which went through baroque influence. The theoretic approach starts from the propositions of Walter Benjamin in his work about the concept of History, in special the concepts of *continuum* and monada, as an intent to significantly organize the relationships between the past and the present; and from the ideas of Michel de Certeau, in *L'écriture de l'histoire*, particularly those related with the historian social locus, his techniques of time framework and discourse, and his relation to the "Other" as an object of knowledge transformed into a text written in a supposedly decoded language.

Key-words: baroque – “Contemporâneos” – *Primero Sueño* – *Muerte sin fin* – nation

SUMÁRIO

| | |
|--|-----|
| INTRODUÇÃO | 14 |
| 1. MUITO ANTES DA RAÇA CÓSMICA | 23 |
| (notas sobre literatura, história e construção de nacionalidade no México) | |
| 1.1 Sobre os primeiros movimentos | 23 |
| 1.2 Modificações nas peças | 31 |
| 1.3 Uma nação se imagina | 42 |
| 1.4 Um jogo que se joga com o tempo | 48 |
| 1.5 Um jogo que se joga com a linguagem | 59 |
| 2. VICISSITUDES DE UM POEMA | 66 |
| (Gorostiza e o projeto de construção de nação) | |
| 2.1 Primeira Aproximação | 66 |
| 2.2 Uma revolução se prepara | 75 |
| 2.3 Cristianismo e Espanha redimidos | 81 |
| 2.4 O grande épico da centúria | 92 |
| 2.5 Segunda aproximação | 101 |
| 2.6 “Contemporâneos” e nacionalismo vs. cosmopolitismo | 111 |
| 3. CRIAÇÃO E MORTE SONHADAS | 121 |
| (<i>Muerte sin fin</i> e <i>Primero Sueño</i>) | |
| 3.1 Poesia e poética | 121 |
| 3.2 <i>Muerte sin fin</i> : as linhas gerais e o poema | 131 |
| 3.2.1 <i>Muerte sin fin</i> : as linhas gerais | 132 |
| 3.2.2 <i>Muerte sin fin</i> : o poema | 134 |
| 3.3 <i>Primero Sueño</i> : as linhas gerais e o poema | 163 |
| 3.3.1 <i>Primero Sueño</i> : as linhas gerais | 163 |
| 3.3.2 <i>Primero Sueño</i> : o poema | 165 |
| 3.4 Encontros e desencontros | 188 |

| | | |
|-------|---|-----|
| 3.4.1 | Versificação, estrutura e desenvolvimento temático; caráter cíclico dos poemas; o gênero <i>soledad</i> . | 188 |
| 3.4.2 | Visualidade, encenação, inteligência | 193 |
| 3.4.3 | Sonho, sonhador; inteligência, linguagem; Criação e Apocalipse | 197 |
| 4. | EPÍLOGO EM CONVERGÊNCIA DE TEMPOS (o século XX encontra o século XVII) | 206 |
| | BIBLIOGRAFIA | 232 |
| | APÊNDICE A: Tradução de <i>Muerte Sin Fin</i> | 249 |
| | APÊNDICE B: Tradução de <i>Primero Sueño</i> | 273 |

INTRODUÇÃO

Para mí, esto es la misma cosa de siempre: un círculo de agua del que somos el centro. Parece milagro el llegar a alguna parte. ¿No será este lo que llaman un círculo vicioso?^[1]

José Gorostiza, em carta de 1924 a Carlos Pellicer, desde o barco que o conduzia a Havana.

Muerte sin fin, poema publicado em 1939 e ao que este trabalho se dedica, é uma composição obsessiva. Obsessivos são também o poeta que o escreveu e o sonhador do poema, aquele cujo ritmo é, segundo um dos versos, “la marcha en círculos, sin ojos”: sob esse padrão desenvolve-se um sonho que não pára de se repetir eternamente. Deus sonha a Criação no poema do mexicano José Gorostiza sem nunca concretizá-la, já que a palavra, o *fiat*, não é pronunciada jamais por aquela inteligência que se nega à realização. O autor arquiteta a composição sobre uma alegoria: um copo d’água, na que o copo representa Deus e a forma, enquanto a água significa o homem e a matéria. À água sozinha só lhe resta fluir tristemente, sem rosto; o copo sozinha é um infeliz vazio, desejoso de ser preenchido. A água só se revela quando encontra o copo; mas esse encontro só é possível no tempo, e não há tempo sem desgaste e morte. Deus sonha cada detalhe do universo e sua destruição, guiado pela divina inteligência, numa Obra puramente mental. O poema termina com a des-criação do mundo, um Apocalipse que, em lugar de destruir o criado, recobra seus inícios: tudo, do mais alto ao mais baixo, começando pela poesia e pela linguagem, continuando com os seres mais complexos e terminando com os mais simples, é sugado por Deus, até a própria morte ter o mesmo fim, até sobrar apenas o espírito divino que geme, em solidão absoluta, sobre as grandes águas primigênicas. O poema fecha com uma canção, que introduz cada uma de três tentações com versos já há muito famosos na poesia mexicana: “¡Tan! ¡Tan! ¿Quién es? Es el Diablo.”

Uma tradição sutil – já que se trata quase que apenas de anotações marginais – relaciona *Muerte sin fin* com um poema do barroco mexicano, *Primero Sueño* (ca. 1685), de Sor Juana Inés

de la Cruz.^[2] *Primero Sueño* é uma longa silva que relata um sonho de *anabasis*, viagem da alma separada do corpo durante o sono, em peregrinação fora dele. O sonho de Sor Juana é uma viagem astronômica de procura de conhecimento absoluto, da compreensão da Criação em sua totalidade. Do topo de uma altíssima montanha, a alma tenta uma abordagem baseada nas categorias aristotélicas, ao perceber-se incapaz de compreender intuitivamente um objeto tão complexo. O final do poema mostra-a convencida da impossibilidade de onisciência, pois para isso seria preciso chegar a Deus, último elo da corrente da Criação. Depois de chegar a essa conclusão, acorda.

A lista de escritores que relacionam ambos textos começa com Alfonso Méndez Plancarte, quem em 1951 afirmou que a grandeza e o fôlego do *Sueño* eram comparáveis apenas à composição de Gorostiza (MÉNDEZ: 1998, p. VII); os trabalhos mais recentes incluem anotações sobre um ou outro verso, no caso do livro de Arturo Cantú (1999), quem, não sobra dizer, apresenta uma leitura de *Muerte sin fin* de excepcional sensibilidade; considerações do estudioso Evodio Escalante sobre uma observação do pesquisador de literatura novo-hispana Antonio Alatorre, referente às diferenças no uso da silva em ambos poemas (ESCALANTE: 2001a, pp. 122-124); ainda em Escalante, reflexões sobre diferenças existentes entre *Primero Sueño* e *Muerte sin fin*, no que se refere aos sujeitos líricos e sentidos de ambos (idem, pp. 152-156). Unicamente o pesquisador Anthony Stanton abordou, em um artigo incluído na coletânea *Crítica sin fin* (STANTON: 2004, pp. 279-304) e intitulado *Sor Juana entre los Contemporáneos*, o influxo da freira sobre essa geração de escritores, à qual Gorostiza pertenceu. Nele, Stanton disserta sobre o resgate da obra de Sor Juana no México após a valorização de Gôngora pela Geração espanhola de 27 e faz dialogar a composição da religiosa com vários poemas provenientes do grupo mencionado, dedicando a seção mais longa do artigo ("*Muerte sin fin*" en la estela del "*Sueño*", pp. 291-307) à relação com o texto de Gorostiza. Stanton ocupa-se de convergências importantes, como o fato de serem ambos *soledades* (nostalgias de algo perdido), poemas filosóficos, sonhos e escritos em silva; observa igualmente a relação invertida do lugar do homem na Criação e destruição do universo em ambas composições.

Mas ainda há muito que dizer sobre o diálogo de *Muerte sin fin* com *Primero Sueño*. Proponho neste trabalho que Gorostiza apropria-se com toda consciência do poema de Sor Juana, desenvolvendo com ele um diálogo, no qual responde com as suas próprias colocações – filosóficas e existenciais – àquelas feitas em *Primero Sueño*. São vários os assuntos ao redor dos quais esse diálogo se trava, mas pode-se afirmar que está concentrado nos temas do sonho, das possibilidades da inteligência, da capacidade de criação, da morte e dos lugares ocupados pelo homem e por Deus no universo. O poema de Gorostiza desdobra-se, no sentido de que permite também uma leitura na qual Deus é o próprio poeta e o poema é a Criação. Proponho igualmente que esse diálogo aconteceu dentro de um contexto de procuras de construção de nacionalidade, e que responde a um programa estético consciente de recuperação de barroco e de invenção de tradição.

Gorostiza pertenceu a uma geração admiradora do barroco, recuperado pela Geração de 27 espanhola a partir de Luis de Gôngora, e pelos “Contemporâneos” do México a partir de Sor Juana, poetisa culterana natural desse país. Antes da geração de Gorostiza, a dos seus mestres, organizada no “Ateneu da Juventude”, já procurara recuperar as literaturas espanhola e novo-hispana, ambas esquecidas pelo culto às letras francesas, ao redor da qual a intelectualidade mexicana orbitava no começo do século passado. Pedro Henríquez Ureña, um dos membros mais eminentes do “Ateneu”, afirmaria em 1924 sobre as procuras do seu grupo: “Volvimos, pero a nuestro modo, contrariando toda receta, a la literatura española, que había quedado relegada a las manos de los académicos de provincia.”^[3] (HENRÍQUEZ: 2006) Sor Juana provocou um grande interesse nos ateneístas, ainda que não por ser barroca, mas porque sua “mexicanidade” parecia-lhes evidente.

Foram portanto preocupações iniciais deste trabalho as relações do presente com o passado, as estratégias de apropriação do primeiro em relação ao segundo, os usos do segundo; e o lugar social do historiador, por ser aquele que recorta os tempos e monta discursos sobre ele. Para enfrentar estas questões, lancei mão dos conceitos de mônada e de *continuum* segundo Walter Benjamin em *Sobre o conceito de história* (BENJAMIN: 1993) e das reflexões de Michel de Certeau sobre o historiador e seu objeto em *L'écriture de l'histoire* (CERTEAU: 1975); ajudaram-me

igualmente as considerações de Eric Hobsbawm sobre os usos do passado em vários artigos do seu livro *Sobre História* (HOBBSAWM: 1998). Em relação à abordagem específica do poema barroco, decidi fazê-lo a partir das propostas do crítico brasileiro João Adolfo Hansen, especialmente as presentes na introdução à edição das cartas de Antônio Vieira (HANSEN: 2003) e no texto *Ler e ver, pressupostos da representação colonial* (HANSEN: 1999). Hansen procura caracterizar o barroco a partir de uma arqueologia de textos e imagens da época, reconstituindo assim as práticas de representação de sentidos do período estudado, com a vantagem de evitar pré-conceitos e pré-julgamentos sobre o período, originados numa abordagem baseada em práticas e valores contemporâneos.

Considerando as colocações dos autores mencionados, aproximei-me da geração de Gorostiza e de *Muerte sin fin* tentando situá-los dentro do contexto histórico da construção da nação. O primeiro capítulo deste trabalho dedica-se a rastrear a formação de alguns elementos dessa construção na literatura do México recém-independente, a partir da análise de textos de períodos bastante próximos, mas distintos: o primeiro, de colocações radicais, quando a Insurgência vitoriosa mal terminava; o segundo, de negociações culturais, necessárias à criação de uma nação. Desses textos parte-se para a discussão de algumas questões sobre História, os problemas da sua percepção e da sua escrita, e desenvolvo aí as propostas de Walter Benjamin e de Michel de Certeau às que me referi anteriormente. De Benjamin, interessam-me sobretudo as colocações sobre o *continuum* de um tempo homogêneo e vazio, ligado à história escrita pelos vencedores e ao conceito de progresso, assim como a noção de mônada como tentativa de organizar as relações passado/presente de forma significativa. Quanto a Michel de Certeau, as colocações feitas por ele sobre a origem do historiador, seu lugar social e suas técnicas de produção de discursos para o poder mostraram-se reveladoras. O historiador nasce como conselheiro e servidor do príncipe, sonhando ser poder sem sê-lo realmente; e seu discurso, o discurso da História, articula-se através de cortes entre um sujeito do conhecimento, que supostamente sabe ler, e um objeto do conhecimento, escrito numa linguagem também supostamente decodificável. A inteligibilidade e a interpretação acontecem

nessa relação com o Outro – que pode ser um período histórico – e “progridem” modificando o que fazem dele.

O segundo capítulo procura contextualizar historicamente o autor e seu poema, abordando a situação política e cultural do período, as procuras da geração anterior à de Gorostiza e as da sua própria, assim como as propostas de construção de nação de ambas gerações: aborda-se a luta contra o regime porfirista e o positivismo, a Revolução Mexicana e as questões introduzidas por esta, as transformações do texto escrito para responder às novas necessidades, a recuperação da herança espanhola, a procura da irmandade com a América Hispânica, a relação específica dos jovens que depois formariam “Os Contemporâneos” com os seus mestres, o debate nacionalismo vs. cosmopolitismo, o nascimento dos “Contemporâneos” e a situação de Gorostiza preso nessas malhas temporais e espaciais. Também menciona-se nesse capítulo um assunto que será retomado no epílogo: a recuperação de sor Juana pelos “Contemporâneos” a partir das reflexões da Geração espanhola do 27 sobre Luis de Gôngora e o projeto estético do grupo mexicano.

O terceiro capítulo desenvolve uma análise comparativa entre *Primero Sueño* e *Muerte sin fin*, procurando suas relações, semelhanças e diferenças na forma, nos assuntos e no tratamento desses assuntos, buscando entender como o passado literário torna-se presente. Início com uma introdução sobre a obra poética de Gorostiza, seus temas e formas recorrentes, visto tratar-se de um poeta obsessivo e com preocupações definidas desde muito cedo: *Muerte sin fin*, exceto por umas poucas – ainda que importantes – questões, mostra ser, em vários sentidos, uma continuação do trabalho anterior do poeta. Logo abordei o poema canto por canto, e posteriormente *Primero Sueño* parte a parte, dada a extensão e complexidade de ambas as obras. A última seção do capítulo trata dos encontros e desencontros entre os poemas.

O epílogo expõe algumas reflexões finais sobre as relações entre passado e presente, a partir de uma exposição sobre as mudanças na abordagem do barroco durante o século XX e da história da recuperação das obras de Luis de Gôngora na Espanha pela Geração de 27 e de Sor Juana Inés de la Cruz no México, relacionando essa recuperação com as idéias sobre literatura e nação

desenvolvidas pelo próprio Gorostiza.

Em quanto à escolha das edições dos poemas, isto foi feito como segue. Em relação a *Primero Sueño*, escolhi o texto das *Obras completas*, edição de 1996 da Porrúa; quanto a *Muerte sin fin*, optei pela edição de Arturo Cantú, que forma parte do livro desse autor, *En la red de cristal. Edición y estudio de Muerte sin fin de José Gorostiza*, publicado na Cidade do México pela Universidad Autónoma Metropolitana – UAM, em 1999.

A edição de *Primero Sueño* é uma reprodução autorizada da primeira edição em quatro volumes (1951-1957) do Fundo de Cultura Econômica, que permaneceu esgotada durante muito tempo. Para realizar a edição original, os escritos da freira, então dispersos, foram coletados, introduzidos e anotados por Alfonso Méndez Plancarte, num trabalho que desde o momento em que viu a luz serviu como ponto de partida e de referência necessários para qualquer trabalho sobre a poetisa mexicana. Todos os textos conhecidos de Sor Juana, e também os atribuíveis a ela, constam na edição da Porrúa, exceto uma carta que escreveu para o seu confessor, encontrada apenas em 1981.

Em relação a *Muerte sin fin*, a edição realizada pela UAM, parte do livro de Arturo Cantú, foi aclamada pela crítica literária mexicana. Extremamente cuidadosa, essa edição reivindica a estrutura original do poema e discute e corrige erros das diferentes edições realizadas depois da primeira, em 1939. Na edição original, o poema foi dividido em oito cantos e duas canções, com capitulares na primeira letra do primeiro verso de cada uma dessas divisões e versais para cada primeira palavra. Essas versais repetem-se sempre que um canto se subdivide em seções, no início de cada uma delas, e é isso o que as distingue como tais. A edição de 1971, a cargo do próprio Gorostiza, repete essas divisões e subdivisões, mas o poema já chegou a ser distribuído em até dezenove partes em edições posteriores, dado que os editores tomavam capitulares e versais como indicadores do mesmo tipo de divisão. Com isso, a compreensão da estrutura de *Muerte sin fin*, e portanto sua leitura, eram prejudicadas.

Incluo nesta tese traduções de ambos poemas, realizadas por mim, como apêndices

facilitadores de leitura. Esta parte do trabalho foi ao mesmo tempo a mais exigente e a mais prazerosa de todas, pois o contato que consegui com as composições ao verter cada um dos seus versos foi de uma intimidade difícil de explicar. Tocar a obra, tentar entender a razão de cada vocábulo, da forma em que estão colocados, de cada imagem, cada frase poética, da organização do poema, sentir todo o anterior, tudo isso foi quase como se pudesse conversar diretamente com os autores e vivenciar sua luta e seu prazer, nascidos das palavras e sua qualidade material, tangível. É verdade que as palavras são a matéria-prima da criação de qualquer texto, inclusive, é claro, os textos críticos; mas as exigências e possibilidades da poesia são únicas, tornando evidente o que há de artesanato na criação textual.

Nenhum poema me faz sentir tão próxima ao México quanto *Muerte sin fin*; e nenhuma imagem me transporta tanto de volta àquele país quanto qualquer fotografia, por mal tomada que seja, de Teotihuacan, a Cidade dos Deuses, a imponente urbe de pedra escolhida pelos astecas como cenário da criação do Quinto Sol. Como gatilho de memória, segue imediatamente após o grupo formado por *Piedra de Sol*, poema de Octavio Paz inspirado no calendário asteca, e “o Anjo”, uma vitória alada, estátua comemorativa da Independência colocada sobre uma altíssima pedra monolítica no *Paseo de la Reforma*. Desde a sua inauguração os habitantes da Cidade do México viram na estátua um anjo que a protege, como nos protege aqui o Cristo Redentor.

Essas duplas, a bem da verdade, falam de uma percepção do México bastante comum e mesmo oficialmente orientada – ainda que não por isso menos fascinante: convivência dos restos de uma cultura antiqüíssima com uma forma específica da modernidade ocidental, desenvolvida a partir da Independência. A Colônia, apesar de impor-se visualmente pelas suas muitas construções na Cidade do México, de alguma forma ficou fora da minha percepção: precisei chegar até aqui para notar como a minha visão do México correspondia à dos insurgentes que levaram aquele país à independência política.

Talvez por isso *Muerte sin fin*, hoje, transporte-me com rapidez ainda maior para o México. Talvez porque entre o passado inalcançável de Teotihuacan e o presente moderno – que tornou-se

pós-moderno desde que saí de lá – tivesse ficado um vazio temporal que antes não me tocava, e que o poema em parte preencheu, incluindo delicada e sinuosamente o tempo do barroco. Mas há também razões de outro tipo.

Vivi no México de 1982 a 1991. Quando voltei ao Brasil – o que estava completamente fora dos meus planos –, fechando a década mais difícil da minha vida, sonhei com um perturbador feiticeiro indígena que dançava na minha frente, com um rosto impassível de máscara, durante mais de um ano. Como não se tratava propriamente de uma máscara, de nada me serviria tentar arrancá-la para ver “a verdadeira face” daquele ser capaz de transtornar a minha vida: era preciso olhar com atenção, concentrar-me naquele rosto. Alguns versos de Gorostiza, falando de como a água encontra a forma no copo, dizem: “En el nítido rostro sin facciones / el agua, poseída, / siente cuajar la máscara de espejos / que el dibujo del vaso le procura.”^[4] Devo agora concluir o evidente, que aquele rosto era também o meu, coalhado no copo mexicano. O copo do México, entre cujas histórias encontram-se parte das minhas. Lá tive a minha Gênese e o meu Apocalipse. Lá tive que esforçar minha inteligência, assim como compreender os seus limites; lá tive que transcender, e a poesia, junto com a amizade, foram arma e escudo para mim. Os deuses e feiticeiros daquele lugar, diferentes dos que eu conhecera até então, deram-me e tiraram-me o que quiseram e, um e outro, copiosamente. Este trabalho é tentativa de compreensão, declaração de amor e acerto de contas. Por isso está dedicado ao único ser que tem sobre a minha memória o mesmo efeito da leitura de *Muerte sin fin* combinada com a visão de Teotihuacan.

1. MUITO ANTES DA RAÇA CÓSMICA

(notas sobre literatura, história e construção de nacionalidade no México)

1.1 Sobre os primeiros movimentos

El joven Xicoténcatl consiguió, por último, hacerse oír y les dijo:

_ Tlaxcaltecas: “El emperador mexicano, cuya potencia formidable nos trae siempre con las armas en las manos y envueltos en la continua infelicidad de una guerra defensiva, nos ruega con su amistad, sin pedirnos otra recompensa que la guerra a los españoles, en que solo nos propone lo que debíamos ejecutar por nuestra propia conveniencia y conservación.”[5]

(Fala de Xicoténcatl, o Jovem, no Senado de Tlaxcala, em *Xicoténcatl*, de autor anônimo)[6]

No município de Tlaxcala, no Estado do mesmo nome situado no México Central, há um parque nacional criado em 1937, que recebe o nome de Xicoténcatl. Sítio arqueológico da antiga cidade de Tizatlán, fundada pelos tlaxcaltecas no século XIV, ostenta em murais desbotados, junto às suas águias e jaguares, as imagens de uma guerra sem fim que os habitantes da região travavam contra os astecas, nação dominante no Vale do México desde os anos 30 do século XV. Os tlaxcaltecas eram um dos últimos povos que conseguiam ainda resistir ao poderio dos senhores de Tenochtitlan[7] quando os espanhóis chegaram em 1519, comandados por Hernán Cortês e oferecendo ajuda para derrotar o grande *tlatoani*[8] asteca, Moctezuma Xocoyotzin. A oferta era tentadora, pois a queda das quatro províncias que formavam Tlaxcala era uma mera questão de tempo. Mas o comandante militar Xicoténcatl Axayacatzin, filho de Xicoténcatl o Velho, um dos quatro senhores de Tlaxcala, defendeu a tese de que o domínio dos espanhóis seria muito pior que o dos mexicas[9] e propôs a unidade de todos para expulsar Cortês e seus homens daquelas terras.

Contudo, apesar dos seus esforços e do excelente resultado conseguido por suas tropas numa

primeira batalha contra o conquistador espanhol[10], os líderes tlaxcaltecas decidiram apoiar Cortês. Acusado de desobediência por ter-se negado quatro vezes a seguir as ordens de suspender a batalha e posteriormente de traição, por ter proposto uma aliança com os astecas para derrotar os espanhóis, Xicoténcatl foi obrigado a chefiar um exército que marchou contra Tenochtitlan, como oficial de Cortês, envolvendo-se na etapa mais intensa da Guerra da Conquista, que só terminaria com a queda da cidade, em agosto de 1521. Em abril daquele ano, depois de uma série de eventos, Cortês pediu reforços a Tlaxcala para dar início ao cerco final à urbe mexicana. Xicoténcatl comandava uma tropa que havia sido enviada a Texcoco; todavia, durante a noite, deixou os homens acantonados no Vale do México e partiu sozinho, com a intenção de voltar para Tlaxcala. Hernán Cortês, ao perceber a manobra e temendo que o propósito do infirme aliado fosse tomar o poder à força nas suas terras e reorganizar seu exército para atacar depois os espanhóis, fez perseguir e capturar o guerreiro, ao que mandou enforcar de imediato sob o cargo de deserção. Por sua coragem, heroísmo e entendimento de que os povos da região deveriam unir-se e lutar como um só para expulsar os espanhóis, Xicoténcatl é considerado o grande precursor da nacionalidade mexicana.

Uma das várias fontes que narram esses eventos é a crônica de Antonio de Solís (1610-1686), a *Historia de la Conquista de México*, escrita ao redor de 1650. Trezentos anos depois dos acontecimentos, em 1826, publicava-se na Filadélfia, então um centro político independentista e republicano, o romance *Jicoténcal*, de autor anônimo. Baseado na obra de Solís – transcrevendo inclusive entre aspas parágrafos inteiros do cronista –, foi este romance indigenista e histórico, publicado no período imediatamente posterior às lutas da Independência (conhecidas como a Insurgência, 1810-1821), que transmutou em herói o comandante de Tlaxcala, tido por traidor tanto pelos seus quanto pelos espanhóis durante as guerras da Conquista.

Apesar de ter-se tornado oficial a versão dos eventos ocorridos no século XVI resumida nas páginas anteriores[11], há várias discrepâncias nas narrações dos sucessos relacionados com Xicoténcatl. Ross Hassig (HASSIG: 2004, p. 33), nos lembra que a principal nota dissonante está no

silêncio de Cortês – que escreveu pouco depois dos acontecimentos – tanto sobre a oposição quanto sobre a deserção ou o enforcamento do tlaxcalteca. Unicamente vinte e cinco anos depois, o cronista López de Gómara, representante de Cortês, falará da oposição de Xicoténcatl em continuar apoiando os espanhóis depois da primeira grande derrota destes últimos contra os astecas, no episódio conhecido como a “Noite Triste”; por sua vez, Francisco de Aguilar, um conquistador-cronista, quarenta anos após a queda de Tenochtitlan, contará sobre os astecas terem procurado uma aliança com Xicoténcatl para derrotar os espanhóis; e Bernal Díaz del Castillo, outro conquistador-cronista, passado um lapso de quase cinquenta anos^[12], afirmará que Xicoténcatl recusara-se a obedecer as ordens de cessar fogo contra Cortês no enfrentamento acontecido antes da decisão pela aliança; que, durante a “Noite Triste”, participara da criação de uma trama para matar o comandante espanhol contando com o apoio dos astecas, mas que seu pai o impedira; e que havia abandonado as tropas no começo do cerco a Tenochtitlan para voltar a Tlaxcala e tomar o poder pela força. Hassig conclui: “By the mid-sixteenth century, Xicotencatl the Younger’s treason had become part of the standard tale of the Conquest.”^[13]

Xicoténcatl fora então personagem secundário mas importante do discurso que glorificava a Conquista, desempenhando o papel de traidor; séculos depois, transmutado em herói, seria um dos protagonistas de outro discurso, o que glorificava a nação mexicana, nascida da insurgência contra os espanhóis, rebelião que percebia-se como que renunciada pela do comandante tlaxcalteca. A etnia era um elemento definidor do lugar social que um habitante da Nova Espanha poderia ocupar; mas a aristocracia local, branca e espanhola por nascimento ou ascendência incontestável, dividia-se em peninsulares, formada por espanhóis natos, e crioulos, descendentes de espanhóis nascidos em terras americanas. Estas distinções criadas pelo governo colonial, uma delas com base étnica e a outra no lugar de nascimento, servirão posteriormente de alvo mas também de guia para a jovem nação. Para afirmar-se e atingir os espanhóis no momento imediatamente posterior às guerras de Independência, que melhor que uma bofetada infligida pelo vilipendiado Xicoténcatl? Nobre nascido em terras americanas, representante de um passado antigo e glorioso que havia combatido o

invasor estrangeiro, o puro sangue indígena convinha à jovem nação índia e mestiça, e sua nobreza fazia dele a figura perfeita da qual fazer descender o país. Convinha mesmo aos brancos nascidos naquelas terras: a distinção entre peninsulares e crioulos anteriormente mencionada justificava-se com base em teorias de contaminação biológica e ambiental. *Xicoténcatl* era para os crioulos a prova de que aquele solo era capaz de produzir grandes homens. Uma das estratégias discursivas do romance é precisamente recorrer às fontes históricas – entendidas como discurso da verdade – para desmontar a fala da metrópole, devolvendo-lhe as acusações e o menosprezo. O romance pôde tornar-se assim uma fonte de auto-estima para os mexicanos.

O sucesso do anônimo autor de *Xicoténcatl* foi indiscutível. Lisa Nevárez fala da recepção inicial nos seguintes termos:

To its initial audience, the novel did not need the benefit of an author; attesting to the enthusiasm of its reception, *Xicoténcatl* spawned several plays that appeared in Mexico beginning almost immediately. Leal cites two tragedies, *Teutila* (1828) by Ignacio Torres Arroyo and *Xicohtencatl* (1828) by José María Moreno, and a comedy, *Xicotencatl* (1829) by José María Mangino, all arising from a drama contest held in Puebla. Another version by Salvador García Brahamonte appeared in Spain in 1831 entitled *Xicoténcal, príncipe americano*. (NEVÁREZ: 2004, p. 71) [\[14\]](#)

Tanta popularidade provavelmente deveu-se em boa parte ao radicalismo do discurso do romance, adequado para um momento em que a Espanha acabava de ser vencida. O sucesso foi tamanho que esquentou os ânimos espanhóis: *Xicoténcatl, príncipe americano*, texto que Nevárez menciona na citação acima, é uma resposta espanhola às acusações americanas de crueldade da ex-metrópole. “En vano pretenden autores extranjeros disminuir la gloria de Hernán Cortés, ya pintándole como un tirano que hacía la guerra a hombres desnudos, ya tomando la causa de estos, cuya ignorancia y sencillas costumbres les conducían a inclinar su cuello al yugo de los españoles”, diz o texto de García Brahamonte [\[15\]](#) (*apud* FERNÁNDEZ: 2004, p. 71).

Cinquenta anos depois, a popularidade estará do lado de posições menos radicais, como as que podem ser apreciadas em *Los Mártires del Anáhuac* (1870), de Eligio Ancona; *Xicoténcatl* será logo esquecido. Ainda assim, é um texto seminal por várias razões. Tem sido considerado o primeiro romance histórico e indigenista do México; mas é, sobre qualquer outra coisa, um épico

fundador de nação, tanto pela escolha do momento a narrar quanto pela forma como desenvolve a narração e caracteriza os personagens. As vozes mais importantes do romance são as que seguem.

Em Tlaxcala, temos Xicotécatl o Jovem, o herói, retratado como um homem reto, corajoso, leal e inteligente, que se destaca entre todos, também bons (“El carácter de los habitantes era belicoso, sufrido, franco, poco afecto al fausto y enemigo de la efeminación.”)[16] (ANÔNIMO: 1968, p. 89) A retidão o perderá, pois, incapaz de sinuosidades – um “bom selvagem” – cairá facilmente nas armadilhas preparadas pelos seus inimigos. Temos também Xicotécatl o Velho, pai do primeiro, patriarca bondoso e justo mas firme, um defensor das instituições da “república”, que respeitará religiosamente os pactos do “Senado”[17], esteja ou não de acordo com eles; e Magiscáztin, o traidor entre os tlaxcaltecas, cúmplice de Cortês, que por ambição e inveja entregará sua pátria. Em Tenochtitlan, temos primeiro Moctezuma, o imperador no momento da chegada de Cortês, homem covarde, supersticioso e degenerado pelos usos da corte e pelo poder absoluto de que a realeza, segundo o romance, dispõe em qualquer lugar ou momento histórico; e Cuauhtémoc, o último imperador asteca, um guerreiro nobre e valente, que tentará urdir, juntamente com Xicotécatl, uma aliança entre os povos para expulsar Cortês e seus homens da região. Entre os espanhóis, vemos Hernán Cortês, que personifica todos os males trazidos da Espanha para a América e que são também os males gerais da civilização (ambição, falta de moral e ética, rapidez em aproveitar-se dos mais fracos, covardia, indignidade, engano, crueldade, vício); Diego de Ordaz, único homem bom e generoso do lado dos espanhóis, que terminará tomando o partido de Xicotécatl; e Bartolomé de Olmedo, religioso oportunista, que tenta conciliar com seu discurso a contradição entre a doutrina cristã e a prática cruel e ambiciosa dos espanhóis. A caracterização de Bartolomé de Olmedo é um ataque radical não apenas à Igreja, mas também ao cristianismo, e não somente no sentido da sua prática (ou falta dela). Há duas vozes femininas importantes no romance: a Malinche (esta figura paradigmática no México retornará uma e outra vez, assim como a sua contraparte, a Virgem de Guadalupe), a grande traidora, falsa, apaixonada e sensual, que compõe com Magiscáztin o duo dos entreguistas (ambos arrependem-se-ão no final); e Teutila, primeiro

noiva e logo esposa de Xicotécatl, o Jovem. Diametralmente oposta à Malinche, é pura, ingênua mas não tola, forte e valente: tentará mesmo matar Cortês depois que este mata o seu marido.

Com a simples caracterização dos personagens pode-se confirmar o caráter radical das colocações do romance: os índios são bons, em princípio e salvo exceção que confirma a regra; os espanhóis são maus, e valem as mesmas observações; os governos republicanos e democráticos, onde os assuntos se resolvem com o voto, são bons; os impérios e reinos construídos sobre a consangüinidade e o direito divino, são maus; o catolicismo, mesmo o cristianismo, é uma religião corrupta, cujos princípios são irracionais e cruéis e cuja ética é letra morta. Tudo o que se considerava que a Espanha era se ataca no romance; tudo o que se considerava que a América fora – e prometia tornar a ser – se enaltece. A Espanha era a opressão da metrópole, da monarquia absoluta, das divisões sociais geradas pela origem do sangue que corria nas veias de cada um e pelo solo em que se havia nascido; e era também a opressão religiosa, ligada indissolúvelmente àquele modelo político e social. América era a república de Tlaxcala, o voto, o Senado, o povo organizado e com direitos, o Estado laico, uma religião pura, nem venal nem supersticiosa. O que havia de ruim naquelas terras repetia, sem saber, a Espanha. A Conquista matara o que a América prometia; a Independência retomaria a promessa. A Colônia não havia sido mais que um interregno tenebroso e o discurso pró-índigena desenvolveu-se entremeado com o discurso anti-espanhol, assim como o discurso republicano cresceu ao lado do anti-religioso. Só Tlaxcala pôde enfrentar os enviados espanhóis: suas qualidades a colocavam por cima do reino de Moctezuma, déspota decadente (os costumes de uma corte levariam necessariamente à decadência). A força de Tlaxcala podia ser comprovada pelo seu sucesso na resistência ao império durante mais de cem anos, resistência cujo impulso nascia do desejo de ser livre. Penso que é possível resumir assim as propostas de *Xicotécatl*, com uma observação mais, que segue.

Os termos “república”, “senado”, “senador”, “império”, “imperador”, “rei”, entre outros referentes a governo, estão já presentes nas crônicas de Solís; mas caíram como uma luva para o autor de *Xicotécatl*, que tirou o máximo partido deles, relacionando-os por sua vez com o

imaginário criado a partir da Roma Antiga pelas revoluções francesa e estadunidense. Outras palavras dão um tom romano ao texto, como o uso de “matrona” para referir-se às mulheres casadas, nobres ou simplesmente respeitáveis. Tlaxcala era a Roma da América.

Situado naquele momento dramático de corte, em meio a guerras e a uma situação que alimentava a aparição de personagens grandiosos, heróicos, refletindo e repetindo assim as próprias e presentes lutas da Insurgência, o romance é, pelo tema e momento histórico, um épico formador de nação. A partir dos personagens, indivíduos que representam nações inteiras, mais tipos que personagens; e pela trágica predestinação à derrota do protagonista, podemos concluir o mesmo. E como bem acrescenta Rosa María Grillo (GRILLO, 2004), que analisa *Xicoténcatl* a partir das relações entre vida histórica e vida familiar, ao trançar ambos discursos o romancista consegue, sem fugir à “verdade histórica” e apenas trabalhando livremente o rosto privado, construir uma interpretação da História:

En el gran enigma histórico de la Conquista de México, este es un evento repetidamente recreado a lo largo de la historia literaria, con variantes interpretativas claramente dependientes del momento histórico, de la procedencia e ideología del escritor, de la clave usada para interpretar y juzgar aquel momento fundacional de la historia mexicana y centroamericana: la época fúlgida del imperio español y su “exportación” a las Américas, o la oscura de la traición y el genocidio, según el punto de vista. Sin tergiversar la Historia oficial, solo interpretándola y acompañándola con la historia familiar, se puede cambiar el discurso, es decir la evaluación de los acontecimientos. (idem, p. 106)[18]

1.2 Modificações nas peças

Luego que perdí la vida, me hallé transportada a una inmensa llanura cuyo término no alcanzaba mi vista. En el centro observé un camino que se dividía en varios senderos. A lo largo del primero corría un río muy caudaloso cuyas aguas se agitaban de una manera extraordinaria. No sé por qué motivo, sentí impulsos de pasar a la ribera opuesta del río, pero ... me detuvo un mancebo de gallarda figura Llevaba un largo ropaje blanco como la nieve Tenía en las espaldas dos alas ... y en la frente una señal de esta manera.[19]

(A princesa Papantzin, contando o que vira quando a deram por morta e fazendo o sinal da cruz, em *Los Mártires del Anáhuac*, de Eligio Ancona)

Xicoténcatl, como foi dito anteriormente, será esquecido. Outros romances surgirão no fluxo dos acontecimentos.

José María Morelos y Pavón, sacerdote liberal e líder insurgente, encabeçou o movimento depois da morte do padre Miguel Hidalgo y Costilla, considerado o iniciador da Independência mexicana, que morrerá nas mãos do Santo Ofício em 1815. As lutas insurgentes continuaram esporadicamente, com a Igreja e os grandes proprietários de terra opostos à Independência[20]; mas em 1820, oficiais liberais na Espanha, a partir de um golpe, levaram adiante medidas de secularização do Estado. A Igreja no México decidiu nesse momento apoiar a Independência em troca de algumas benesses antes que fosse tarde demais e conseguiu com isso que o novo líder do movimento, Agustín de Iturbide, garantisse os seus direitos, assim como os dos grandes proprietários. Em relação a outro setor importante, o Exército Real, as negociações facilitaram-se pelo fato de que Iturbide pertencia a essa instituição: barganhou então postos de governo com seus colegas no México recém-nascido. O movimento dava desta forma uma virada conservadora.

Eventos de importância continuaram acontecendo sem trégua, redefinindo as forças e os discursos: pouco depois da Independência, Iturbide declarou-se imperador e foi logo derrubado; o país passou então por quarenta e quatro governos diferentes nos seguintes trinta e três anos, como resultado da descentralização do poder posterior ao governo colonial e da força adquirida com isso pelos caudilhos locais. Os conflitos herdados da Colônia, excetuando o que enfrentava peninsulares e crioulos, não tinham sido resolvidos com a Independência; e os Liberais, donos de um programa que tinha ido se formulando no México desde 1820, foram radicalizando suas posições a passos rápidos, o que levou os Conservadores a fazer o mesmo. Nestes dois grupos dividiu-se o país.

O ano de 1845 agregou às dificuldades um fato que marcaria para sempre o corpo e o sentimento nacional mexicanos: os Estados Unidos anexaram o Texas e logo depois, em 1848, o Novo México e a Califórnia. Santa Ana, governante conservador, com a arca vazia, vendeu pouco depois aos Estados Unidos o sul do Arizona, num gesto que custou a morte política dos Conservadores. Seguiram-se uma série de levantamentos camponeses no México Central.

O governo liberal que tomou posse em 1856 estava liderado por aquele que seria depois convertido em um dos maiores heróis nacionais mexicanos: Benito Juárez. Índio zapoteca de Oaxaca, tentou levar adiante um programa liberal tão drástico para o México, que conduziu o país à uma guerra civil (desatada depois de um golpe militar dos conservadores), dando início ao que ficou conhecido como as Guerras da Reforma. Entre outras providências, as propriedades da Igreja deveriam ser vendidas e abolia-se a propriedade corporativa, para assim favorecer o desenvolvimento da propriedade privada: com isso Juárez conseguiu a resistência da Igreja e a dos indígenas também, violentíssima, pois viram-se na iminência de perder as terras comunais. Em 1859, Juárez, que clandestino e com a cabeça a prêmio continuava fazendo política, conseguiu o apoio dos proprietários de terra em troca da abolição das hipotecas da Igreja sobre a propriedade privada. Em 1861 retornou ao poder. Imediatamente deu início à nacionalização das propriedades da Igreja e negou-se a pagar os credores internacionais do governo anterior. Inglaterra, Espanha e França decidiram intervir e o último país instalou no México um imperador, Maximiliano de Habsburgo, originando com esse ato uma espécie de retomada das lutas independentistas. Pela segunda vez Juárez encabeçava um governo paralelo, dirigindo a resistência desde diferentes pontos do país, mobilizando-se constantemente para não ser encontrado. O episódio terminou com a execução de Maximiliano em Querétaro, em 1867, pelas forças comandadas pelo presidente eleito. Benito Juárez era, já em vida, um mito nacional.[\[21\]](#)

As revoluções que terminaram com a queda do antigo regime na Europa e que se desdobraram nas lutas independentistas nas Américas haviam partido do princípio de que todos os homens são iguais e haviam chamado as grandes massas a que participassem do que antes era privilégio de poucos, envolvendo-as, para bem ou para mal, na vida política, que se organizava naquele momento quase que unicamente em partidos. Os liberais procediam de todas as províncias do México e entre as suas fileiras estavam também os pequenos agricultores; mas a sua base mais importante, assim como a liderança, era urbana, ainda que fosse das pequenas cidades das províncias. Os pequenos comerciantes estavam entre eles, porém não formavam parte da liderança,

ocupada pelos profissionais: jornalistas, advogados, professores de escolas, burocratas de baixo escalão, oficiais de baixa patente. Mestiços na sua maioria e com um padrão de vida modesto, apoiavam no liberalismo um programa político que lhes acenava com uma ascensão social e econômica e com o fim da discriminação étnica. Sobre este último item, discurso igualitário aparte, a relação dos liberais com os indígenas era muito tensa: a economia das terras comunitárias era considerada um impedimento ao progresso e os próprios índios, como indivíduos, um entrave. Eram religiosos demais, ligados demais à terra, à economia de subsistência, à vida comunal. Entendia-se que para que o México progredisse deveria embranquecer e a proposta para alcançar esse fim era uma política de miscigenação racial e assimilação cultural. De fato, haviam passado quase cinquenta anos desde o discurso radical e ingênuo de *Xicoténcatl*. Ficava claro que o passado pré-hispânico e seus povos eram recuperáveis como símbolo mas, assim como a Igreja antes procurara cristianizar os pagãos, o México independente procurará arrastar os descendentes daqueles “idólatras” ao progresso. E, também como a Igreja, sentirá que deve cumprir sua missão por bem ou por mal. As massas camponesas seriam integradas, ainda que não da forma que teriam escolhido; mas algumas décadas depois darão o troco, irrompendo no cenário político mexicano como um vulcão.

As propostas liberais, apesar de que nunca chegaram a ser implementadas em todo o seu radicalismo, transformar-se-iam num ponto de referência constante para a política mexicana: a fim de contas, foram essas as propostas que procuraram fazer o México passar de uma estrutura colonial, conservadora e católica para outra, moderna, progressista e laica. A ponta de lança no terreno das idéias foi o positivismo de Comte, introduzido no país em 1867, através de Gabino Barreda e sua Oração Cívica, na que interpretava a história mexicana a partir dos três estádios de Comte[22]. O Ministro de Instrução Pública, por ordens diretas de Juárez, deveria reorganizar a educação: formou-se uma comissão, encabeçada por Barreda. A finais de 1867 criava-se a Escola Nacional Preparatória, na que estudariam várias gerações de intelectuais e políticos mexicanos: era o início da transformação de toda a estrutura educativa do país, que procurava deixar de lado a

escolástica e formar uma mentalidade progressista. Quando Benito Juárez morreu em 1872, deixando um vazio político que foi preenchido quatro anos depois por outro personagem histórico igualmente forte e inesquecível – ainda que por razões muito diferentes –, o general liberal Porfirio Díaz, o discurso da Reforma tinha calado tão fundo que continuou sendo o discurso de Díaz e de muitos governos que se seguiram, ainda que fosse pouco a pouco transformando-se em discurso unificador, mais que em guia de ação. E já veremos com o exemplo contundente da Igreja que os conservadores haviam ganho pelo menos algumas batalhas.

Em 1870 publicava-se um romance, *Los Mártires del Anáhuac*. Seu autor, Eligio Ancona, nada tinha de anônimo. Nascido em 1835 em Mérida, na província de Yucatán, advogado de formação, escritor e republicano militante, foi regedor do Ajuntamento de Mérida, que abandonou durante o governo de Maximiliano para escrever um jornal republicano, *La Píldora*: o periódico foi fechado e Ancona insistiu com outro, o *Yucatán*. A primeira consequência foi o exílio do escritor na ilha de Cozumel e a segunda, sua prisão. Em 1867 uniu-se às tropas liberais de Benito Juárez e com a vitória deste último ocupou uma série de cargos públicos: foi secretário geral do governo, governador interino e governador constitucional. Abandonou este último posto, e a política, por discordar de Porfirio Díaz e seus métodos; mas continuou num cargo público, como magistrado do Tribunal de Circuito de Yucatán. Em 1891 foi eleito magistrado da Suprema Corte. Foi, além de romancista, historiador.

Em *Los Mártires del Anáhuac*, publicado, como se vê, três anos depois da vitória de Juárez e do fuzilamento de Maximiliano, Tlaxcala surge como uma cidade secundária na trama. O cenário central é México-Tenochtitlan e o governo “imperial”^[23], que representará no texto o espaço das virtudes democráticas. O narrador comenta várias vezes, por exemplo, sobre o uso do voto na tradição política asteca^[24]: “Nueve reyes se habían sentado sucesivamente en el trono creado por la nobleza en 1352, y ... la elección del monarca se hacía entre los miembros de la familia real de Acamapichtzin que más se habían distinguido en la carrera de las armas ...” (IN ANCONA, 1968, p. 441) A cinco décadas da Independência, o próprio nome da nação e o dos seus naturais remetia aos

mexicas e o escudo do país, uma águia sobre um *nopal* devorando uma serpente, era o mesmo da antiga cidade asteca, a maior entre as grandes do *Anáhuac*, o Vale do México.

Assim como *Xicoténcatl*, o romance de Ancona está baseado nas crônicas da Conquista, especialmente na de Bernal Díaz del Castillo[25]. A narração gira ao redor dos principais fatos. Começando com os primeiros aliados de Cortês, Tlaxcala e Xicoténcatl, e com a matança de Cholula como uma introdução, Ancona concentra-se logo em Tenochtitlan: a entrada dos espanhóis na cidade, o sacrifício de Cuauhpopoca, a matança do Templo Maior, a morte do imperador Moctezuma pelas mãos do povo, a “Noite Triste”, o cerco final e o assassinato de Cuauhtémoc, o último *tlatoani*. [26]

Assim como em *Xicoténcatl*, os fatos e personagens históricos estão entrecidos com a história de amor e os personagens fictícios, combinando vida pública e privada; mas aumentando a dose de fantasia ao escolher um herói fictício, Ancona pôde criar mais facilmente uma história privada comovedora. O casal protagonista está formado por Geliztli e Tízoc, sendo a primeira uma filha de Moctezuma e o segundo, um jovem sacerdote que foge do templo para ser guerreiro. Há também outro personagem fictício de importância, o sacerdote Tayatzin, que educou Tízoc, visto ser este último o filho de um nobre inimigo sacrificado ao deus Tezcatlipoca e de uma jovem de Tenochtitlan, que morre no parto e entrega a criança a Tayatzin, arrancando-lhe a promessa de que jamais permitiria que a menino seguisse a carreira militar. Geliztli e Tízoc amam-se, apesar de seu amor ser impossível, já que os separa a posição social; mas sua história torna-se verdadeiramente trágica quando Cortês violenta Geliztli, que engravida. A criança será levada por Tayatzin à pedra de sacrifícios. [27]

Tízoc é caracterizado como Xicoténcatl no romance anterior: valente, forte, inteligente, destemido; Tayatzin, o sacerdote, é um fanático; Moctezuma, um homem fraco, vaidoso, supersticioso e incapaz; e Cuauhtémoc tem as mesmas qualidades de Tízoc e Xicoténcatl, os mesmos sentimentos patrióticos, além da visão de futuro do último e um poder de liderança ainda maior.

Apesar destes pontos em comum, há diferenças importantes nas caracterizações de *Los Mártires del Anáhuac*, especialmente nas vozes femininas. Entre Geliztli e Teutila há um abismo, assim como entre a Malinche do primeiro e a do segundo romance. Em *Los Mártires*, as mulheres fortes dão lugar a dóceis e delicadas heroínas românticas, necessitadas de proteção. A própria Malinche, se entrega seu povo, o faz pela força do fado que se abateu sobre ela no dia do seu nascimento e do amor que sente por Cortês[28]. Note-se que a criança que sobrevive, a que não é sacrificada, o filho da Malinche com Cortês, o mestiço paradigmático do México, é fruto de uma combinação de amor romântico e traição à pátria. A criança sobreviverá apenas por voltar-se para o pai (ao contrário do filho de Geliztli), que a verá como ilegítima; mas culpará a mãe pela desgraça que marcará sua existência. A Malinche, um dos mitos fundadores do México, a mãe de todos os mexicanos, a *chingada*, a um tempo seduzida e sedutora, traidora e traída, a *outra*, a prostituta, o ventre do qual nasce todo um povo, começa a ter a sua imagem lapidada no século XIX. Uma sociedade singularmente patriarcal e com uma relação igualmente singular com seus ancestrais estava em formação.

Tízoc, por outro lado, personagem masculino, ri do destino que foi escolhido para ele por sua mãe e anunciado pelo sacerdote, afirmando o poder do indivíduo e os valores viris. Ele mesmo fruto do encontro de dois povos da região, lutará tanto no exército de Xicotécatl quanto no de Cuauhtémoc: o importante é que defendam a pátria e a liberdade. Como em *Xicotécatl*, ainda que talvez em dosagem mais discreta, os termos dentro do campo semântico relacionado com “governo” mostram uma clara filiação ao imaginário da Revolução Francesa e da Roma Antiga, como recuperada pelos revolucionários franceses.

Mas concentremo-nos um pouco mais em Tayatzin para finalizar, já que a abordagem da religião é diametralmente oposta nos dois romances.

Em *Xicotécatl* a religião cristã é vista como mentirosa e desnecessária, já que não passa de palavras, no melhor dos casos; e se Deus enviou seu Filho ao sofrimento e à morte para salvar os homens, isto revela apenas que estamos tratando com um deus insano e cruel. No que se refere aos

indígenas, não se toca o tema da religião oficial do Anáhuac, cujos deuses exigiam sacrifícios humanos cotidianos. Os cidadãos de Tlaxcala parecem viver dentro de uma espécie de religião natural, acreditando em Deus por intuição, mas em um Deus bom, o que precisamente os faz rejeitar aquele representado pelo sacerdote no campo de Cortês. Teutila é a grande mensageira da religião natural e da crítica ao cristianismo, afirmando que Deus tem que ser bom por natureza, e pessoas de tão mau caráter quanto o sacerdote espanhol não poderiam nunca representá-Lo. Teutila é inclusive, e também naturalmente, monoteísta. (Veja-se ANÔNIMO: 1968, pp. 106-107)

Em *Los Mártires del Anáhuac* a abordagem é muito diferente porque temos um católico culto escrevendo, em um país que podia apoiar o discurso dos políticos liberais em tudo, mas que pensará duas vezes quando o assunto for religião. Já foi enunciada em uma nota a impossibilidade de uma análise simplista da atuação dos religiosos na Independência mexicana. Nas palavras do pesquisador López Alfonso:

Desde el surgimiento de un sentido crítico promovido por los jesuitas expulsos, pasando por la bélica actividad de los curas Hidalgo y Morelos, hasta la generalizada declaración como religión oficial en los nuevos estados, a veces con la expresa prohibición de cualquier otra, la presencia del catolicismo resultaba tan abrumadora como incuestionable la vigencia rectora de los principios ilustrados en el proceso emancipador. La ilustración en el mundo hispano tuvo que ser, pues, sinceramente ortodoxa y su impiedad un mito elaborado por el joven Menéndez y Pelayo. De hecho, se admite la existencia de una “ilustración católica” o “catolicismo ilustrado”. ‘Se trata’ -dice Cedomil Goic- ‘de un iluminismo que propagando la verdad y la razón y combatiendo las creencias supersticiosas, los vicios y las ineptias sociales, conserva los valores de la fe cristiana y se muestra, en todos sus extremos, creyente; y que hace compatible el combate de los errores y de la ignorancia, y el castigo de las limitaciones de la sociedad, con la fe cristiana’ ” (López: 2004, p. 123)[29]

A Virgem de Guadalupe viera para ficar e ainda que não apareça no romance de Ancona, fora-se tornando parte da alma daquele povo já desde o século XVI. Nos anos 30 daquela centúria, evangelizadores do ciumento deus hebreu edificaram um pequeno templo sobre outro, pré-hispânico, dedicado a Toci, Nossa Mãe; já nos anos 50 estava lá a figura da virgem pintada e, frente às dificuldades para explicar o aparecimento da imagem, começaram as romarias.[30] A Virgem não seria uma escolha da elite intelectual iluminista ou romântica que preferiram, para figuras femininas positivas, princesas nahuas. Nenhuma delas permaneceu. Vindas de setores diferentes, apenas duas mulheres-mito sobreviveram, integrando-se perfeitamente à cultura nacional e

convivendo como irmãs: a traidora Malinche e a Virgem morena, a Guadalupeana.

Ancona, ao contrário do autor de *Xicoténcatl*, expõe as crenças daquelas culturas e há várias passagens no romance, como por exemplo a visão horrenda do sacrifício do pequeno filho de Geliztli, em que se condena com firmeza os rituais praticados no Anáhuac. (ver ANCONA: 1968, p. 613) Quanto ao padre Olmedo, o sacerdote das tropas de Cortês, apesar de que sua caracterização não é a de um sacerdote por vocação e consciente dos seus deveres, tampouco podemos ver nele o religioso hipócrita de *Xicoténcatl*: as ações dos sacerdotes Morelos e Hidalgo estavam muito presentes na memória de todos. O padre Hidalgo, como dito alguns parágrafos antes, é considerado o iniciador da independência mexicana e é um mito fundador, tanto quanto a Malinche e a Virgem de Guadalupe; e se essas duas formam um par de antagonistas que se complementam, o mesmo poderia dizer-se de Cortês e do belicoso padre da paróquia de La Merced, que chegou a comandar oitenta mil homens; que, segundo as fontes, lançava-se à luta gritando “Viva a Independência, viva a Virgem de Guadalupe! Morra o mal governo!”; e que é chamado “Padre de la Patria”. Não esqueçamos que o vocábulo espanhol “padre” significa tanto “padre”, no sentido de “sacerdote”, como “pai”.

Mas concentremo-nos especialmente no título do romance, que liga as mortes das guerras da Conquista à tradição cristã do martírio e da revelação de Deus[31]. Na citação escolhida para abrir este sub-capítulo, a princesa Papantzin conta da sua visão, que inclui a tentativa frustrada de querer passar um rio. É um anjo quem a impede de fazê-lo, dizendo que “Aún no es tiempo de que pases este río. Dios te ama, aunque tú no le conoces.”[32] (idem, p. 451) Logo, conta Papantzin, o rio enche-se de “grandes piraguas” cheias de estranhos guerreiros brancos que levam estandartes pintados com a cruz. Ouvem-se soluços: é o choro dos antepassados dos mexicas, que lamentam os rios de sangue dos seres humanos sacrificados nos altares dos deuses. O anjo anuncia que Papantzin será a primeira a converter-se: “Cuando los sacerdotes de esos hombres promulguen el baño sagrado, tú serás la primera que lo reciba y la que arrastrará en pos de sí a todos los astecas.”[33] (idem, ibidem).

Ancona em nenhum momento reprova a evangelização. Matiza muito mais os personagens espanhóis do que o faz o romance anterior e separa convenientemente a cruz da espada, salvando assim o cristianismo. Precisamente, o que o romance mais condena é a espada, de onde virá a crueldade desnecessária. Os mártires do Anáhuac, um povo inteiro que passará por ferro e fogo antes de chegar à revelação divina, não se limitam àqueles mortos nas guerras da Conquista. Como bem resume Castro Leal, no romance de Ancona:

Todos los que sufrieron el ataque y la dominación de los españoles pueden considerarse mártires, pero lo son principalmente todos los que fueron víctimas de crueldades innecesarias, de injusticias sin nombre, de violencias injustificadas, que vieron destruidos algo más precioso que la vida, los sentimientos que son la base misma de la existencia humana.”[34] (CASTRO: 1968b, p. 410)

1.3 Uma nação se imagina

Mi nombre es Ixca Cienfuegos. Nací y vivo en México, D.F. (...) Tuna incandescente. Águila sin alas. Serpiente de estrellas. Aquí nos tocó. Qué le vamos a hacer. En la región más transparente del aire.[35]

Ixca Cienfuegos apresentando-se, em *La región más transparente*, de Carlos Fuentes

A construção da identidade nacional é um processo. Esse processo não é unívoco, mas está marcado por contradições e lutas, avanços de certas concepções e retrocessos de outras, numa história fluida e permeada pelas visões e ações de todos os atores sociais que nela participam. Sentir-se membro de uma nação é sentir-se membro de uma unidade maior; mas essa “comunidade imaginada” (ANDERSON: 1989) forma-se de grupos humanos definidos por diferentes características: etnia, gênero, classe, projeto de vida, projeto político, visão de mundo. Esses grupos às vezes se enfrentam e outras vezes negociam em algum ou alguns desses campos. Há grupos mais poderosos que outros, mais capazes de agir politicamente com eficácia, porém sua força tampouco é unívoca, variando segundo as circunstâncias. A unidade nacional, que hoje é sentida como uma realidade pela maioria dos habitantes do México, foi imaginada primordialmente pelos crioulos, portadores iniciais do nacionalismo. Foi através desse conceito, criado pela cultura europeia e tomado dela, que

a elite nascida na Nova Espanha começou a pensar o país; e foi baseada nele que falou naquele momento em nome de um povo que era, em sua maior parte, indígena e mestiço e que não necessariamente os apoiava ou via naquela corrente algo proveitoso. No que se refere à cultura dos povos pré-hispânicos, esta sim foi de proveito, como pudemos ver, na construção da identidade nacional.^[36] A questão indígena e sua integração à nação continua, por certo, sendo um problema grave na pauta política mexicana e uma prova disso é a existência e a força do Exército Zapatista de Libertação Nacional, o EZLN^[37].

Benedict Anderson, no seu trabalho já clássico, *Comunidades Imaginadas*, aborda nacionalidade, sentimento nacional, nacionalismo, como artefatos culturais de um tipo peculiar, cuja dificuldade de análise reside em parte no fato de que são classificados como ideologia, quando estariam mais próximos a conceitos como parentesco ou religião do que liberalismo ou fascismo. Nação é uma comunidade imaginada, e imaginada como limitada e soberana. E apesar de composta, como foi dito um pouco mais acima, de vários grupos desiguais, é uma comunidade porque se concebe como um profundo companheirismo horizontal, por cima de todas as diferenças.

Caracterizada desta forma a nação, os valores nacionais seriam antes parte da cultura de um povo (que é transclassista), que de uma ideologia (que é sempre de classe). Anderson desenvolve a tese de que a nação se apresenta como a forma moderna de relacionar fraternidade e poder, fatalidade e continuidade, contingência e significado. A pátria é uma extensão da família e tem igualmente um forte matiz religioso. Nessa extensão reside seu apelo afetivo, coisa que os dois autores dos romances históricos analisados intuíram muito bem no caso da família e exploraram com eficiência; e em *Los Mártires*, a religião entrou em cena, arredondando a proposta.

Certamente, a criação desse “companheirismo horizontal”, com base em discursos e numa cultura unificadora dos indivíduos e grupos que compartilham o mesmo território, parece complementar-se com a fabricação de discursos que assinalam a superioridade do país em questão sobre os demais. O historiador Eric Hobsbawm dedica o artigo *Dentro e fora da História* (HOBSBAWM: 1998, pp. 13-21) à relação entre mitos nacionais e abuso ideológico. Entre outros

exemplos, cita o do genocídio dos judeus, que foi transformado primeiro em mito legitimador da existência do Estado de Israel e anos depois em base para a afirmação nacional de superioridade desse mesmo Estado. Já em se tratando de assuntos internos, não podemos esquecer que o mesmo “companheirismo horizontal” não impede a confusão entre os interesses nacionais e os de um grupo social determinado: em mais de um sentido, na verdade, pode facilitá-la. Um dos grandes problemas dos oficiais do governo de Porfirio Díaz para recrutar homens no campo para o exército nacional em formação, era que os índios camponeses não se sentiam “mexicanos” e por tanto na obrigação de “servir e defender a pátria”.

Uma série de discursos modelares cruzaram-se com mitos fundadores para construir o sentido, ou os sentidos, da nação mexicana[38]. O discurso pode ter sido crioulo na origem; mas na medida em que a maioria devia ser integrada em um projeto de nação que condições históricas precisas exigiam que se tornasse mais e mais amplo, outros grupos envolveram-se em maior ou menor medida, dando as suas contribuições, aportando, desenvolvendo e transformando discursos e mitos, tudo com a fluidez característica das correntes culturais.. Discursos – além, é claro, de imagens, costumes, sistemas de crenças, toda a imensa gama das manifestações culturais – e atores sociais afirmaram-se, negaram-se, tocaram-se, separaram-se, entrelaçaram-se, rejeitaram-se. E continuam fazendo isso até hoje.

Segundo Anderson, o processo de formação da nacionalidade nas Américas é um processo de recuperação de um espaço, de um território que começa a ser sentido como próprio e parte de um destino. A origem desta percepção está nas jornadas dos funcionários coloniais, os nossos crioulos descendentes de espanhóis: impedidos de movimentar-se lateralmente e ascender verticalmente pelo fato de não terem nascido na Espanha, percebiam que seu companheirismo estava baseado na fatalidade compartilhada do nascimento em território americano. O capitalismo editorial fez o resto, desenvolvendo as comunicações e com elas o sentido do espaço, “provinciano e plural”. Ao mesmo tempo americanos e conscientes de pertencer a uma localidade mais estreita que o continente, os crioulos foram imaginando com esses elementos o tipo de comunidade que depois chamariam de

“pátria”.

“Aquí nos tocó”, diz Ixca Cienfuegos, e já que foi assim, completa: “Qué le vamos a hacer”. Pátria, como família, é pura fatalidade, e a fatalidade é poderosa fonte de afetos. Um destino que se expressava em palavras: podia-se ser espanhol ou americano, termos que se excluíaam e que eram ao mesmo tempo criação e criadores da consciência de pertencer a uma comunidade, a dos americanos.

A recuperação do passado asteca faz parte da construção da nacionalidade mexicana em dois sentidos: em quanto território e em quanto etnia. A política da Coroa com relação à Nova Espanha fortaleceu os laços dos habitantes crioulos com a terra, já que estavam fatalmente contaminados dela através do sangue, com a mestiçagem, ou pelo simples fato de viver nela há várias gerações, numa latitude que supostamente os degenerava como raça.

Ter sangue mexica nas veias passou então a ser motivo de orgulho[39]. Naquele território, mais extenso e rico que o da Espanha metropolitana, grandes civilizações tinham se desenvolvido. E aquele território era deles, dos crioulos, por direito de nascimento e por assim dizer – já que a terra modificava a raça – de sangue. Não eram espanhóis, alguma coisa deveriam ser. “Crioulo” era uma denominação genérica, que lhes dava a nacionalidade espanhola sem dá-la verdadeiramente; “americano”, em pouco tempo, terminou sendo um termo amplo demais. A palavra “mexicano” revela toda a importância que a antiga cultura mexica, ao mesmo tempo vencida e presente, teve na formação da nacionalidade.

Corte e recorte: América separa-se da Espanha, mutilando o império; recorta-se também o México do resto da América. As nações começam a tomar forma. Não existe Estado nacional sem fronteiras que delimitem o território que é parte do destino, da fatalidade existencial de cada um. Por desgraça, os territórios são atrozmente concretos: não há remédio para a mutilação que o México sofreu no século XIX nas mãos dos Estados Unidos e de um dos seus próprios governantes.

Mas não se trata só de espaço, felizmente. Há uma dimensão em que os cortes são paradoxalmente elásticos e os vazios, a maior bênção: o tempo. Para o nacionalismo, que pensava o

país como uma essência eterna, o México tinha sido o México desde sempre e até a Conquista, e a violação da Malinche era o símbolo da nação violentada; durante a Colônia, o país ficara como que adormecido, não sendo mais que uma prolongação da Espanha, vivendo governado pelo invasor estrangeiro e como que separado de si. Mas a Independência recuperava o México para si e para os seus.

O tempo é o outro pilar da nacionalidade porque a antiguidade é parte fundamental do mito da nação. O passado é uma dimensão da consciência das comunidades e faz parte das suas instituições: por mais que uma nação esteja projetada no futuro, há sempre algo de modelo para o presente que o passado define. Certamente, este passado inventa-se a partir de uma seleção e uma leitura interessada dos acontecimentos.

Hobsbawn fala de diferentes usos do passado de acordo com as necessidades históricas, mas no caso do México há dois usos que parecem combinar-se. O primeiro é a rejeição:

O problema de se rejeitar sistematicamente o passado apenas surge quando a inovação é identificada tanto como inevitável quanto como socialmente desejável; quando representa “progresso”. Isso levanta duas questões distintas: como a inovação em si é identificada e legitimada, e como a situação que dela deriva será especificada (isto é, como um modelo de sociedade será formulado quando o passado já não puder fornecê-lo).” (HOBSBAWN: 1998, p. 29)

Vejamos agora uma observação sobre o segundo uso, que consiste na restauração:

Porém, mais cedo ou mais tarde, é provável que se atinja um ponto em que o passado já não possa mais ser concretamente reproduzido ou mesmo restaurado. Nesse momento o passado fica tão distante da realidade atual ou mesmo lembrada que no final pode se transformar em pouco mais que uma linguagem para definir em termos históricos certas aspirações de hoje que não são necessariamente conservadoras. (idem, p. 27)

Os crioulos realizaram um duplo movimento em relação ao tempo no México. Para construir a nação foi preciso simultaneamente recuperar o passado antiqüíssimo (o pré-hispânico) e negar o recente (a Colônia): com isso, inventavam-se como mexicanos e negavam-se como espanhóis, e o mais curioso era que negavam o que precisamente estava mais vivo neles, pois haviam sido educados dentro de modelos peninsulares e europeus. Foi assim como adotaram aquela terra e passaram a vê-la de forma muito distinta à dos seus pais e avós: cortando e recortando o passado, negando-o e restaurando-o, inventando-o até fazê-lo cumprir uma função profundamente

renovadora. Uma concepção específica de tempo, a iluminista, estava na base das suas estratégias de construção de representações, não só durante o processo independentista como também durante o século seguinte. Mas se a concepção foi a mesma, não o foram, como veremos, as estratégias de corte e recorte e a percepção da História.

1.4 Um jogo que se joga com o tempo

O historicismo se contenta em estabelecer umnexo causal entre vários momentos da história. Mas nenhum fato, meramente por ser causa, é só por isso um fato histórico. Ele se transforma em fato histórico postumamente, graças a acontecimentos que podem estar separados dele por milênios. O historiador consciente disso renuncia a desfiar entre os dedos os acontecimentos, como as contas de um rosário. Ele capta a configuração em que sua própria época entrou em contato com uma época anterior, perfeitamente determinada. Com isso, ele funda um conceito do presente como um “agora” no qual se infiltram estilhaços do messiânico.

Walter Benjamin, em *Sobre o conceito de história*[\[40\]](#)

A concepção do tempo e seu transcorrer, e da importância desse transcorrer para a vida das sociedades humanas sofreu uma mudança radical nas últimas décadas. O tempo do progresso contínuo, tão ao gosto das Luzes, transplantado para a América através dos seus filhos educados, recebeu um golpe decisivo com a queda do Muro de Berlim, o esfacelamento da União Soviética e o fim das utopias. Mas bem antes disso, desde a I Guerra Mundial, o progresso mostrou que podia ter também o rosto da morte e as guerras deixaram os campos de batalha delimitados para despejar suas bombas de última geração sobre cidades e populações civis. Com isso, a crença nas capacidades libertárias da ciência levou um rude golpe, que alcançou ao mesmo tempo a convicção sobre a inevitabilidade do progresso, pelo menos em algumas áreas da prática humana. A teoria quântica, algo mais tarde, golpeou a idéia de tempo linear e unidirecional – sustentáculo da concepção iluminista do progresso – em suas próprias bases, ao propor outras possibilidades para a existência física do tempo. Um acúmulo de acontecimentos históricos e reflexões filosóficas e científicas desembocou numa síntese – de negação – provocada pelos sucessos que fecharam o “breve século” (HOBBSAWN: 2000). A humanidade despediu-se da proposta de civilização das Luzes, segundo a qual, guiada pela Razão (mãe da Ciência), avançaria em um tempo linear, cumprindo

inexoravelmente as leis do próprio desenvolvimento, na direção de um futuro mais e mais esplendoroso. Tal colocação era comum às duas vertentes de inspiração iluminista, a burguesa e a marxista, mesmo que esta última tenha sido responsável pelas primeiras críticas e ajustes epistemológicos a essas idéias gerais.

O modelo para todas as disciplinas eram as Ciências Exatas. A História não escapou ao arquétipo: tratava-se de descobrir suas leis, que eram leis do tempo evolutivo, no qual as revoluções constituíam momentos em que novas etapas, igualmente inevitáveis, instalavam-se. A história da literatura enquadrava-se nas leis gerais da disciplina histórica maior, da qual era um ramo.

Um estudioso de história literária com essa visão deveria organizar os textos encaixando-os nos diferentes momentos históricos e procurar no passado os germes de um futuro previsível. O olhar retrospectivo, carregado de valores iluministas e românticos, encontrava vestígios de nacionalismo incipiente em sociedades cujo imaginário, virado para outra direção, não continha ainda essas metáforas. Fatos históricos transformam-se em tais, como disse Benjamin, *a posteriori*.

O final da noção de progresso significou igualmente o fim da idéia de um sentido para a história e para o transcorrer do tempo. E sem isso não há como sustentar as utopias, que vivem sempre no futuro e precisam de um direcionamento temporal unívoco, por mais lento que seja o processo que leve as sociedades ao porvir. A tarefa do historiador, desde então, teve que ser repensada.

Neste processo de discussão sobre a história e seu sentido (ou falta dele), Walter Benjamin tornou-se uma referência fundamental nos estudos literários, especialmente seu texto *Sobre o conceito de história* (ou *Teses sobre a história*). Em Benjamin, o conceito de progresso, que ataca como uma idéia de *continuum* de um tempo homogêneo e vazio, está ligado irremediavelmente à história escrita pelos vencedores e aos historiadores que com eles simpatizam. Ainda que exista progresso na história, a utilização desse conceito é relativa e torna-se fundamental demarcar até que ponto ele é útil. Mas a crítica do pensador alemão não se detém aqui: haveria um problema em relação à “ciência” da história, que emprega o instrumental do pensamento lógico para concluir, a

partir de causalidades e motivações, pela inevitabilidade do progresso, o que aconteceria tanto com o pensador historicista quanto com o que Benjamin chama de “autômato” marxista (tese 1)[41]. Há mais nessa relativização do pensamento lógico dominante, segundo algumas observações do filósofo e tradutor de Benjamin, Rainier Rochlitz:

Benjamin liga-se a uma tradição de pensamento que suspeita que o racionalismo ocidental empobrece e desvitaliza as substâncias originais da cultura. E não pensa que a razão possui, em si mesma, recursos que lhe permitam corrigir esses defeitos, e para encontrar um corretivo para a abstração desastrosa, tenta remontar, não a um irracionalismo “pré-socrático”, mas a uma das fontes desse racionalismo, o pensamento bíblico. (ROCHLITZ: 2003, p. 308)

Benjamin contesta o caráter irresistível e ilimitado de um progresso imanente, que é apenas um conceito. Em seu lugar, procurou definir um tempo que chamou de “vivo”, um tempo “completo”, diferente do tempo linear do progresso. “A história é objeto de uma construção cujo lugar não é o tempo homogêneo e vazio, mas um tempo saturado de ‘agoras’”. (BENJAMIN: 1993, p. 229) Presente e passado não se explicam mutuamente no pensamento benjaminiano, mas encontram-se num movimento não-linear; articular historicamente o passado não significa conhecê-lo “como ele de fato foi”, e sim “apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo.” (idem, tese 6, p. 224). Este tempo saturado de “agoras” só é apreensível através da imagem histórica, que precisamente por ser imagem e não conceito, opõe-se à representação da história como processo ou *continuum*[42]. A imagem é o encontro deslumbrante do passado com o agora, fixa por um instante e logo desfeita, descontínua portanto, constelação que, relampejante, enlaça passado e presente, enquanto presente e passado, no tempo do progresso, têm uma relação contínua e sucessiva. “O historicista apresenta a imagem ‘eterna’ do passado”, diz Benjamin, e “o materialista histórico faz desse passado uma experiência única”. (idem, p. 230) Se Roma antiga foi modelo para os revolucionários franceses, isto aconteceu porque estes a viam como “um tempo saturado de agoras”, um passado constelado com o presente, tempo vivo, e não passado apenas, tempo vazio. A França revolucionária podia ver-se como uma Roma que renascia, e o mesmo sucedeu com os independentistas mexicanos, que cruzaram Roma com Tlaxcala ou Tenochtitlan, criando uma saturada convergência, não apenas temporal mas também espacial, um

misto de Europa e América no México que renascia. Foi apenas quando o processo acomodou-se e o tempo passou de revolucionário a institucionalizado que tornou-se um *continuum*. A história colonial será reintegrada bastante depois, como história da resistência dos povos ao invasor estrangeiro.

A idéia de *continuum* não implica a ausência de cortes: se a seqüência é uma apenas, as pequenas diferenças da série podem levar a mudanças acentuadas.[\[43\]](#) Segundo o pensador francês Michel de Certeau (CERTEAU: 1975), a história moderna ocidental nasce precisamente do corte entre passado e presente, e a escrita histórica é o próprio discurso da separação. Depois do primeiro corte, seguir-se-ão outros, entre eles o realizado entre história e tradição, que será relegada ao estatuto de “mito”; ou o que há entre discurso histórico e corpo social, no qual o primeiro faz falar o segundo, que se cala, pois o discurso do saber é sustentado pelo corpo mudo. Não são cortes apenas num sentido mental, analítico: na separação, um dos elementos fica relegado a uma posição dominada. O discurso articula-se através de um saber dizer o que o outro cala (corte entre um sujeito que supostamente sabe ler e um objeto escrito numa linguagem decodificável), e o trabalho interpretativo é garantido precisamente pela fronteira que separa o sujeito daquilo que quer conhecer. Na estrutura própria da cultura ocidental moderna, a inteligibilidade se instaura nessa relação com o Outro (seja ele o passado ou o povo, entre outros) e “progride” modificando o que faz desse Outro.

Na construção histórica, o corte entre presente e passado é desenvolvido em sub-cortes, os dos distintos períodos cronológicos, que organizarão os diferentes momentos históricos.

À tour de rôle, chaque “nouveau” temps a donné lieu à un discours traitant comme “mort” ce qui précédait, mais recevant un “passé” déjà marqué par des ruptures antérieures. La coupure est donc le postulat de l’interprétation (qui se construit à partir d’un présent) et son objet (des divisions organisent les représentations à re-interpreter). Le travail déterminé par cette coupure est volontariste. Dans le passé dont il se distingue, il opère un tri entre ce qui peut être “compré” et ce qui doit être oublié pour obtenir la représentation d’une intelligibilité présente. (CERTEAU: 1975, pp. 16/17) [\[44\]](#)

Cada novo presente exige uma nova inteligibilidade e com ela uma nova compreensão do passado. Sistemas de interpretação são primorosamente organizados; mas quando o que foi

esquecido “volta” (como “resistências”, “sobrevivências”, “resíduos”), o sistema todo ameaça ruir. É preciso que o esquecido torne-se impensável, pois só então uma identidade nova tornar-se-á pensável. Recordemos, com Certeau, que essa construção é ocidental e moderna: outras culturas, para entender a história, partem da concepção de que passado e presente coexistem e se reabsorvem. Nelas, os mortos participam da construção da vida. Colocações vindas dessas outras tradições de pensamento não poderiam acaso ajudar-nos a pensar o passado fora do *continuum* do tempo morto? Certeau não encontra saída na historiografia tradicional de Ocidente: como ela seria capaz de entender o passado estabelecendo a morte (com seus cortes repetidos) e ao mesmo tempo negando a perda (dando ao presente o privilégio de recapitular o passado dentro de um saber)?

A escrita histórica, conclui Certeau, tem valor de mito e rito no Ocidente. “Fazer a história” remete à escrita, que foi substituindo os antigos mitos por uma prática significativa que simboliza uma sociedade que gera o espaço historiográfico, no qual a mudez ou a escuridão de um corpo (que bem pode ser um *corpus*) vencido é substituída pelo enunciado de um “querer saber” ou “querer dominar” esse corpo, transmutando a tradição recebida em texto produzido. É esse querer que se escreve como razão e modelo científico, mas seu interesse não é encontrar uma “verdade” escondida, e sim organizar os dados para levantar construções específicas e apropriar-se do material passado para, com ele, amassar representações.

Voltemos agora a Benjamin. Sua teoria da história está baseada numa teoria do conhecimento humano, o que não podia ser de outra forma, já que considerava insuficiente o instrumental lógico tradicional. “Pensar não inclui apenas o movimento das idéias, mas também sua imobilização. Quando o pensamento pára, bruscamente, numa configuração saturada de tensões, ele lhes comunica um choque, através do qual essa configuração se cristaliza como mônada”.

(BENJAMIN: 1993, p. 231) Só se chega à imagem quando o pensamento se detém: assim como o tempo vivo é descontínuo e cindido, também o é o pensamento que o captura. O conceito de mônada (que em Leibniz significa um átomo com atividade espiritual, componente primordial material, indivisível e eterno de toda realidade física ou anímica) constitui a base da imagem

dialética e do pensamento que a apreende, em Benjamin.

Assim, a verdade da história que o pensamento é capaz de captar mostra-se como imagem criada a partir da memória; porém de uma parte da memória que é acionada, não por mecanismos lógicos e procuras conscientes, mas pelo gatilho do perigo, e involuntariamente. Em lugar do conceito, a imagem; em vez do instrumental lógico e suas construções causais, a afetividade motivada pela percepção de um perigo extremo, iminente, que leva a “escolher” espontaneamente, talvez pudéssemos dizer instintivamente, numa pressão de vida e morte, a visão mais adequada. Como afirma o próprio Benjamin: “Articular historicamente o passado ... significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo.” (idem, p. 224) A imagem “fala”, comunica, com mais força que um conceito, ainda que também com menos precisão.

Onde os historicistas vêem um *continuum*, o anjo da história vê ruínas e fragmentos, um *descontinuum*:

Para Benjamin, a consciência que se sentisse instalada no movimento das coisas, das pessoas e das idéias estaria, inegavelmente, contribuindo para que esse movimento prosseguisse. Em lugar de uma representação homogênea ou contínua da história, o materialismo histórico exigia uma ‘atualização’ do passado. ‘A concepção materialista da história leva o passado a colocar o presente numa situação crítica’. (...) A dialética revela o movimento onde parecem estar coisas paradas. Quando, no entanto, as coisas se encontram arrebatadas por um movimento insensato ..., caberia à dialética ... recuperar a individualidade delas, imobilizando-as. ... O passado não se entrega a nós; ele só nos envia sinais cifrados, que dão conta, misteriosamente, de seus anseios de redenção. (KONDER: 1984, pp. 91/92)

Não é o presente que interpela o passado; é este último que interpela o primeiro no seu pedido de redenção. O passado é um produto da memória, que guarda os dados até que um deles, num momento de necessidade do presente, surja e forme uma constelação com o que está acontecendo no presente. Poderíamos talvez agregar a essas colocações sobre a memória uma das observações centrais de Freud sobre ela, nas “Cinco lições de psicanálise”: a memória não é um arquivo de dados, assim como a história não é um *continuum* dos mesmos, que o historicista põe-se a “desfiar” como quem desfia “um rosário”. É inútil fazê-lo. Os acontecimentos “como se deram” são inapreensíveis. E, como na imagem de Benjamin, nossa memória individual é constelada e fragmentária, e quando age, reúne numa única imagem estilhaços, pedaços rotos subtraídos a

diferentes momentos do nosso passado.

Rochlitz desdobra essas colocações em termos sociais:

O conceito proustiano e freudiano de memória involuntária pode ser estendido a grupos sociais? O que o historiador lembra, pode ser captado por essa memória? Seria necessário que existisse um “inconsciente coletivo”. Mas se existem esquecimentos coletivos, não seria plausível falar de uma “memória involuntária” em escala social? Sim, segundo Benjamin. Sua reflexão histórica baseia-se na idéia de um despertar, forma de desencantamento que converte sonho/pesadelo/mito do passado em conhecimento, numa operação designada “a revolução copernicana na visão da história”, ou seja, o recentramento da história em torno de condições subjetivas do conhecimento. (ROCHLITZ: 2003, 322)

O final da tese 7 afirma ser preciso “escovar a história a contrapelo”: eis propriamente a tarefa do historiador. O pêlo que brilha, cuidadosamente escovado no sentido natural, não é mais que a história contada pelo historiador que simpatiza com o cortejo triunfal dos vencedores de ontem, cujos herdeiros são os senhores de hoje. Mas nesse cortejo carregam-se os despojos dos vencidos, “os bens culturais”. Na voz de Benjamin: “E assim como a cultura não é isenta de barbárie, não o é, tampouco, o processo de transmissão da cultura” (BENJAMIN: 1993, p. 225). Esta é a razão pela qual o historiador que se quer empático com os oprimidos precisa escovar a história a contrapelo, pois só neste sentido encontrará o material oculto, o sofrimento dos vencidos que foi sonogado, aplanado e equalizado pela historiografia oficial, que está concentrada na tarefa de fazer cintilar o pêlo da história.

Na proposta benjaminiana, o trabalho do historiador tem como modelo o do cronista. Considerando as colocações anteriores, a razão parece evidente: o cronista não explica, limita-se a apresentar os acontecimentos. Sua qualidade fundamental é a de não privilegiar, não distinguir os acontecimentos pequenos dos grandes, dando a todos o mesmo lugar na história. “O cronista que narra os acontecimentos, sem distinguir entre os grandes e os pequenos, leva em conta a verdade de que nada do que um dia aconteceu pode ser considerado perdido para a história.” (idem, p. 223) A história “científica” peca porque seus instrumentos são usados para fazer um recorte que mostra sua empatia e preferência pelos vencedores. A história que simplesmente narra, sem explicar, rejeita o *continuum*, aproximando-nos da história dos vencidos.

A crônica está na origem da história. Em *O narrador – considerações sobre a obra de*

Nikolai Leskov, Benjamin nos permite entrever um pouco mais as tarefas desse historiador-cronista em contraposição às do historiador oficial, historicista e empirista, e sobre o abismo que separa a narração da informação.

Partindo de Heródoto como o primeiro narrador grego, Benjamin comenta seu relato sobre Psammenit, o rei egípcio derrotado e feito prisioneiro por Cambises, rei da Pérsia. Este último, com o intuito de humilhar seu inimigo vencido, organizou o cortejo triunfal de forma que o egípcio pudesse ver sua filha reduzida à condição de criada e logo seu filho, apenas um mais no cortejo dos que seriam executados. Enquanto os egípcios todos lamentavam-se frente àquelas visões, Psammenit permanecia quieto e em silêncio. Mas logo depois viu um dos seus tantos humildes servidores, um homem velho e miserável, na fila dos cativos. Começou então a bater na cabeça com os punhos, dando todos os sinais possíveis de desespero.

Este é, para Benjamin, um exemplo da verdadeira narrativa. “Cada manhã”, diz, “recebemos notícias de todo o mundo. E, no entanto, somos pobres em histórias surpreendentes. A razão é que os fatos já nos chegam acompanhados de explicações... (e) metade da arte narrativa está em evitar explicações.” (BENJAMIN: 1993, p. 203). A história de Psammenit e Cambises mostra o que a narração de um mestre é capaz de mobilizar em nós:

A informação só tem valor no momento em que é nova. Ela só vive nesse momento ... e sem perda de tempo tem que se explicar nele. Muito diferente é a narrativa. Ela não se entrega. Ela conserva suas forças e depois de muito tempo ainda é capaz de se desenvolver. Heródoto não explica nada [sobre a reação de Psammenit]. Seu relato é dos mais secos. Por isso, essa história do antigo Egito ainda é capaz, depois de milênios, de suscitar espanto e reflexão. Ela se assemelha a essas sementes de trigo que durante milhares de anos ficaram fechadas hermeticamente nas câmaras das pirâmides e que conservam até hoje suas forças germinativas. (idem, p. 204)

A crônica é a forma adequada para a história porque nos livra de procurar uma inapreensível verdade sobre o passado; a partir da imagem, narra concentrando-se na importância do que já ocorreu sobre o nosso presente, na atualização do passado. “O método desse trabalho: a montagem literária. Nada ... a dizer, somente a mostrar.” E a palavra “mostrar” nos conduz uma vez mais à imagem e sua problemática: suas possibilidades de expressão e comunicação e suas vantagens e limitações na transmissão de idéias e afetos.

É com essas direções gerais que o historiador desenvolve sua tarefa, e é nessa história narrativa que se procura apreender o “agora”. “... existe um encontro secreto, marcado entre as gerações precedentes e a nossa” (idem, p. 223). E o que procura cada geração humana, se não a completude? Essa busca nos é transmitida pelas gerações anteriores, e a passamos para as seguintes, sendo a transmissão, de fato, nossa dívida com os mortos. O historiador, como o anjo da história, procura reunir o que o vento do progresso estilhaçou. Sua tarefa é na verdade impossível de realizar, pois o vento que sopra do Paraíso impede que se juntem os pedaços. O que o historiador deve fazer é, a partir da imagem criada pela contemplação dos estilhaços, salvar do passado certas significações, esquecidas pela história dos vencedores (e portanto ocultas aos homens) na esperança de que nos revelem o presente.

A mônada de Benjamin é uma tentativa de organizar as relações passado/presente de forma sintética, condensada e acima de tudo significativa. Por significativa entenda-se política: as *Teses* são uma tomada de posição frente a uma situação de conflito entre vencedores e vencidos, e o ataque de Benjamin dirige-se aos textos escritos pela historiografia oficial, à sua prática formal de escrita, e à própria base de pensamento e o raciocínio que sustentam um discurso que justifica e reproduz a posição do vencedor.

É esta mesma prática que Michel Certeau critica também no seu discurso sobre uma historiografia que “chora os mortos” apenas como dever de piedade filial, já que estes entram no discurso do historiador precisamente porque calam, estão ausentes. Dessa forma, só existem no discurso. Há uma procura do sentido, do Outro, mas “... ce projet, contradictoire, vise à ‘comprendre’ et à cacher avec le ‘sens’ l’altérité de cet étranger, ... à calmer les morts qui hantent encore le présent et à leur offrir des tombeaux scripturaires. [45] (CERTEAU: 1975, p. 14)

O jogo da História, portanto, joga-se numa combinação de tempo e discurso, tempo e linguagem; e é com a linguagem que se construirão as representações de verdade histórica, como oposição a mentira ou ficção.

1.5 Um jogo que se joga com a linguagem

A challenging new mode of learning or experiencing ... history is through computer games, particularly interactive online gaming and historical simulation gaming. These games are often presented as based on “real events,” involving “real people and places,” and of course “real battles.” Maps, chronologies, biographies, and “official sources” add to this reality. Indeed, the authenticity of games may be considered as important as the quality of its graphics, player options, and sound effects. Advertisements promoting military computer games cite the role of military advisors, including advice and support from the U.S. Department of Defense, in ensuring the accuracy of the games. [46]

Gerard Greenfield, em *Killing games*

O escritor argentino Jorge Luis Borges está entre aqueles que primeiro colocaram em xeque o binômio que situava numa ponta a História, sinônimo de verdade, e na outra a ficção, sinônimo de criação sem estatuto de real ou compromisso com ele. Borges, ao mostrar a relatividade tanto do discurso lógico quanto do criativo, abriu um espaço para a discussão sobre os encontros tangenciais entre ambos.

A divisão entre realidade e ficção, com seus correlatos e extensões: verdade e mentira, história e mito, sonho e vigília, ou ainda razão e fé, ciência e religião, ciência e arte; ou prosa (como discurso da história) e poesia (como discurso do mito) foi-se tornando cada vez mais taxativa a partir do século XIX, na medida em que se desenvolvia e afirmava a visão de mundo burguesa. Sua inspiração encontrava-se na Antiguidade clássica, retomada desde a Renascença: Sócrates afirmava que a verdade não podia ser alcançada com os jogos de palavras dos sofistas, e Platão considerava a arte uma atividade menor, por reproduzir “enganosamente” a realidade e não servir portanto para a procura da verdade. Desde Heródoto, como afirmou o arqueólogo mexicano Federico Navarrete, comparando história e mito, “... la historia se ha colocado del lado del *logos* (es decir, del pensamiento racional y verificable) y ha relegado a las otras tradiciones sobre el pasado al *mythos* (es decir al terreno de las afirmaciones indemostrables o del pensamiento simbólico o prelógico).” (NAVARRETE, 1999, p. 234)[47] E, mostrando a força de uma percepção da história que relegaria a outra muito em breve ao esquecimento, Garcilaso de la Vega *Inca*, filho do mito americano e da história européia, dizia no preâmbulo aos seus *Comentarios Reales* que “en el discurso de la historia

protestamos la verdad de ella.” (DE LA VEGA, INCA: 1976, p. 17)[48].

As dicotomias acima mostraram-se tão parte da modernidade[49] que só entraram em crise quando ela mesma o fez. Barthes vê em outro escritor, Flaubert, o grande problematizador dos conceitos de verdade e realidade no século XX e da relação de ambas com a linguagem e suas construções, numa entrevista em que se concentra na obra *Bouvard et Pécuchet*.

Flaubert nota que na linguagem não há inocência nem certeza, já que funda-se apenas em si mesma, sendo isto o que até hoje incomoda os leitores de *Bouvard et Pécuchet*. Segundo Barthes, “si on choisit de prendre le livre au sérieux, ça ne marche pas. L'option contraire non plus. Tout simplement parce que le langage n'est ni du côté de la vérité ni du côté de l'erreur. Il est des deux côtés à la fois, donc on ne peut pas savoir s'il est sérieux ou non.” (BARTHES: 1976)[50] Flaubert é simplesmente um enunciador, perfeitamente claro e, por isso mesmo, não confiável.

Quand Bouvard et Pécuchet, à la fin du livre, se remettent à copier, il ne reste plus que la pratique gestuelle. Copier n'importe quoi, pourvu qu'on conserve le geste de la main. C'est un moment historique de la crise de la vérité, qui se manifeste également, par exemple chez Nietzsche, bien qu'il n'y ait aucun rapport entre Nietzsche et Flaubert. C'est le moment où on s'aperçoit que le langage ne présente aucune garantie. Il n'y a aucune instance, aucun garant du langage: c'est la crise de la modernité qui s'ouvre. [51] (ibidem)

Ao posicionar-se abertamente nos dois campos, a obra renuncia tanto ao estatuto de “obra séria” quanto ao de “paródia”, produzindo no leitor uma confusão premonitória da que Borges produziria mais tarde. Não em vão considerado por JauB como o fundador do pós-modernismo na literatura, o escritor argentino levou até as últimas conseqüências, no terreno da criação literária, a proposta de que qualquer verdade é uma construção da linguagem, e não sobra lembrar que *Bouvard et Pécuchet* era um dos livros preferidos de Borges. História e mito, realidade e sonho, verdade e mentira passam a ser consideradas construções da linguagem, narrações muitas vezes com estruturas semelhantes e certamente construídas com os mesmos tijolos: as palavras. Não há, falando radicalmente, um tipo de discurso para a verdade e outro para a ficção.

Nos anos 60 e 70 do século que acaba de passar, acirrou-se a crítica à historiografia, agora a partir do território acadêmico. Essa crítica concentrava-se no empirismo dos historiadores, e

introduzia a questão do universo simbólico e sua importância na construção de uma série de conceitos, especialmente o de “real”, que se aplicava por definição ao trabalho histórico, em contraposição à ficção. O resultado foi uma crise da historiografia, relacionada com o estatuto do discurso histórico.

Michel de Certeau, historiador que esteve no centro dessa crise, abre *L'écriture de l'histoire* com uma cena inesperada: Américo Vespúcio, que carrega as armas européias do sentido, escreve o corpo da América, o Outro, traçando nele sua própria história e colonizando esse corpo com o discurso do poder. Assim inaugura-se um novo funcionamento ocidental da escrita, cujo método é um corte entre sujeito (querer escrever) e objeto (o corpo que se escreve): a escrita fabricará assim a história ocidental. A produção de artefatos lingüísticos, característica de toda empresa científica, caracteriza-se pela capacidade de transformação do que toca, revolucionando o mundo segundo a lei do texto.

Onde residiria a relação entre ficção e história, segundo Certeau? No próprio começo.

“Historio/grafia” junta dois termos opostos, o real e o discurso; e os junta porque sua tarefa é precisamente articulá-los, ainda que seja apenas no discurso. Para enfrentar uma questão deste tipo – a aliança ocidental entre escrita e história –, Certeau considera ser preciso dar-lhe figura de fabricação, e não de leitura ou de interpretação. Para isso considera a questão política (fazer história ou fazer *a* história) e a do sujeito enunciator.

A historiografia moderna nasce nos séculos XVI e XVII, apoiando-se num poder presente – o do príncipe –, que se constitui espacialmente e que precisa, para escrever seu querer, construir “um sistema, ... uma razão articuladora de práticas”. É assim como o poder político coloca tarefas para o pensamento, e as tarefas mais importantes da historiografia seriam a de legitimar o poder (as genealogias são os primeiros textos “historiográficos”) e a de analisar as variáveis em jogo na realidade sobre a qual o poder quer intervir em função dos seus objetivos.

Os historiógrafos nascem próximos do príncipe e a serviço dele, construindo um discurso que autoriza a força que o poder exerce ao argumentar sobre sua “utilidade”, transformando as

genealogias, por exemplo, em valores que organizam a representação do passado. O cenário constituído por esse passado irá formulando os modelos praxiológicos e as tipologias das relações entre um querer e as conjunturas que este enfrenta. A historiografia nasce como uma ciência das práticas do poder, tomando a posição do príncipe, o sujeito da ação histórica.

A discutida ficcionalidade do discurso histórico nasce aqui, muito concretamente: o historiador é o técnico, não o sujeito da história; não é o poder, só está perto dele; não faz a história, simplesmente faz “história”. Nas palavras de Certeau: “Il pense le pouvoir qu’il n’a pas.”^[52] (CERTEAU: 1975, p.22) Seu discurso é ambivalente e seu estatuto também, já que une o crítico ao funcional. Como “sabe”, aconselha o príncipe, jogando assim a ser príncipe, sem sê-lo. É uma ficção a que abre o espaço, a ele e ao seu discurso ambíguo, de senhor e servidor. Para aconselhar, deve acreditar que o príncipe é um aluno dócil, não o senhor que lhe paga: entramos agora no terreno de outra ficção, a que pretende que a análise política se prolongue na prática. Mas todas essas ficções, que insinuam o irreal na história, ciência que se quer – ou se queria, até há muito pouco tempo atrás – ancorada no real (precisamente por ser ciência da ação), nascem da primeira ficção, a que faz *como se* o historiador fosse o sujeito da ação. A diferença, porém, é grande demais: o que para o historiador são situações a analisar, para o poder são objetivos a perseguir. É fonte de irrealidade a própria atividade técnica da historiografia, que reduz o mundo aos arquivos e tria, miniaturiza e formaliza a complexidade do real, permitindo ao historiador jogar nesse mundo fictício o jogo da estratégia.

A segunda ficção historiográfica está no final do seu trabalho, resultado da manipulação da realidade e da análise. A narrativa se constrói através de uma encenação do passado, quando o passado torna-se *ficção do presente*. A explicação do passado está sempre marcando a distinção entre o aparelho explicativo, com técnicas que geram a complexidade do presente e que a ele pertencem, e o material explicado, que pertence ao passado: ambos se combinam no mesmo texto para chegar à “redução científica” e à metaforização narrativa de estratégias de poder que são próprias de uma atualidade. Assim, o real que se inscreve no discurso nasce das determinações de

um lugar da escrita, cujas relações específicas (que o caracterizam) são a dependência de um poder (que está em outro lugar, este sim matriz das técnicas das estratégias sociais) e o jogo com símbolos e referências que são reconhecidas pelo público. Este “real”, corpo de uma ficção, pelos métodos que emprega e o conteúdo que trata, envolve um trabalho técnico e um interesse público.

A historiografia não pode ser pensada em termos de oposição ou adequação entre um sujeito e um objeto, pois isto é apenas uma parte do jogo de ficção que ela mesma construiu. Seria preciso pensar muito bem se, e em que sentido, o passado explica o presente, pois cada historiador faz o corte inaugural onde sua pesquisa termina, nas fronteiras fixadas pela sua especialidade. Assim, a *atualidade* é o começo real do discurso historiográfico. A obra histórica está sempre submetida à lógica de um lugar de produção e o que está sempre em jogo são as condições de possibilidade de uma produção. A pesquisa histórica toma todo documento como o sintoma daquilo que a produziu.

A questão da produção do texto historiográfico surge no Ocidente com o que Certeau chama a “prática mítica da escrita”, que desenvolve a história a partir de um corte entre a matéria contada, os “fatos”, e o “ornamento”, ou seja a apresentação, a encenação, o comentário. É a partir deste corte que a história começa a procurar a “verdade dos fatos” sob as “lendas”. O problema surge quando o “fato” não é mais visto como um “signo” de uma verdade, deixando de ser algo que se manifesta, para ser algo que se produz: é nesta produção que a verdade adquire uma forma escriturária.

É assim como a idéia de produção transpassa a de causalidade. Esta distingue dois tipos de problemas, que convergirão no que Certeau chamará “um quase conceito de temporalidade”: a referência do fato ao que o fez possível, e que trata portanto da gênese e privilegia o que tem frente a si; e uma coerência ou encadeamento entre os fenômenos constatados, expressados como séries, que levará o historiador a uma preocupação obsessiva com o preenchimento de lacunas e a compreensão da estrutura. Este quase conceito de temporalidade fornece o quadro vazio de uma sucessão linear, que responde formalmente à interrogação sobre um começo e à exigência de uma ordem. Não é tanto o resultado da pesquisa, mas sua condição, e por esses dois fios a trama

histórica avançará. O historiador substitui o conhecimento do tempo por aquilo que está no tempo.

O discurso é uma forma de capital que investe nos símbolos. É transmissível, susceptível de ser realocado, acrescido ou perdido. A partir dessa abordagem sobre a criação de um discurso e de um capital discursivo, além de um capital simbólico geral, tentarei aproximar-me das discussões sobre as questões que relacionam literatura, Estado nacional e recuperação do barroco, e que envolvem como um manto o poema que escolhi estudar. E considerando a posição de princípio ambígua, ficcional, do historiador, procurarei acercar-me ao discurso ficcional/histórico que ele produz, das suas relações e finalmente, dos mecanismos discursivos que enredam ambos planos a partir dos documentos que aborda.

2. VICISSITUDES DE UM POEMA

(Gorostiza e o projeto de construção de nação)

2.1 Primeira aproximação

Las ideas nos describen; no representan nada real; estereotipias; no originalidad ni libertad, sino excepcionalmente; inutilidad de las ideas; fanatismo de tontos. -En el hombre de ideas empieza a corromperse la sociedad. [Su interés nace de la pasión que defiende.][53]

José Gorostiza

O poeta José Gorostiza Alcalá nasceu em Villahermosa (antiga San Juan Bautista), capital do Estado de Tabasco, filho de um general porfirista, no dia 10 de novembro de 1901 e morreu na Cidade do México, a 17 de março de 1973. Desde que nasceu até o momento em que publicou seu poema universal, *Muerte sin fin*, testemunhou o final da ditadura de Porfirio Díaz; a Revolução Mexicana de 1910, a subsequente institucionalização da mesma e o assassinato dos seus líderes populares; a Cristiada (1926-1929), um violentíssimo levantamento popular, resposta ao ataque frontal do presidente Plutarco Elías Calles à Igreja; o governo de Lázaro Cárdenas, a reforma agrária e a nacionalização do petróleo nos anos 30, quando era já servidor público. Estudou na lendária Escola Nacional Preparatória, onde Alfonso Reyes e José Vasconcelos haviam estudado antes dele e finalizou seus estudos em 1920 como bacharel em Letras, começando logo depois a estudar na Escola Nacional de Jurisprudência. Entrou para a Universidade em 1924 e abandonou-a; dirigiu revistas, uma editora, formou parte do grupo de “Os Contemporâneos”, vivendo com eles uma relação acidentada; foi professor titular de Literatura Mexicana na Universidade Nacional do México (a cujo nome agregar-se-ia depois o termo “autônoma”); e trabalhou desde 1927 – começando com um posto de escrivão na Embaixada do México em Londres – na Secretaria de Relações Exteriores, diplomata no exterior às vezes mas quase sempre burocrata nas dependências

da Secretaria. Alcançou o cargo de Ministro em 1964, durante o governo do presidente Adolfo López Mateos.

Dos terremotos políticos e sociais que sacudiram o México *que le tocó*, o definitivo, raiz de tantos outros acontecimentos, foi sem dúvida a Revolução Mexicana: uma vez mais desde a Independência, tratava-se de saber quem estava incluído no projeto de nação. O historiador canadense Claude Morin (Morin: 1999) afirma que os grandes traços do sentimento de mexicanidade consistem no anti-hispanismo (com eventuais brechas para a recuperação do legado hispânico); no indigenismo (o indígena é identificado, junto com a sua herança, como popular e nacional); na religiosidade popular (acompanhada do anti-clericalismo oficial)[54]; no anti-ianquismo (acompanhado da percepção dos Estados Unidos como terra da promessa e da abundância); e na Revolução Mexicana (percebida como a fonte e o início da integração de todos os setores da nação, antes fragmentada). Neste sentido, Gorostiza foi contemporâneo do grande momento épico do século XX no México, detonador de muitos anos de discussão sobre a mexicanidade; e foi também funcionário atento à política e consciente dos seus deveres no governo de Lázaro Cárdenas (1936-1940), governo que mais concretizou promessas da Constituição de 1917. Entre elas, a reforma agrária e a nacionalização do petróleo.

Sua obra poética é extraordinariamente parca e refinada. Consiste fundamentalmente de dois livros: *Canciones para cantar en las barcas*, publicado pela primeira vez em 1925, e *Muerte sin fin*, de 1939. Em 1964, o Fundo de Cultura Econômica publicou sua poesia “quase completa”, pois Gorostiza não permitiu que se recopilasse tudo, já que considerava insuficiente a qualidade de alguns poemas. Este novo livro não incluía nenhum poema escrito depois de 1939, e o próprio texto que os precede, *Notas sobre poesía*, já havia sido redigido em 1955[55]. Há três textos de criação em prosa: *Estampas mexicanas* (1932), *Metamorfosis del amigo* (1949) e *Esquema para desarrollar un poema: insomnio tercero* (1936)[56]. O mais longo tem três páginas. São obra sua também as seguintes traduções: *Ada Negri*, de Edouard Schure (1922), *Maya*, de Simon Cantillon (1930) e *La Conversación*, de André Maurois (1931). Depois de morto Gorostiza, os críticos foram

juntando textos pacientemente, textos que o próprio poeta, como talvez já seja possível concluir, nunca pensaria em entregar para uma publicação mais definitiva: alguns poemas soltos em revistas e uma pequena peça de teatro (*Ventana a la calle*, publicada em 1924 em *El Universal Ilustrado*), além do material crítico em jornais, entrevistas e a correspondência; até mesmo três expedientes pessoais, redigidos para a Secretaria de Relaciones Exteriores, constam na lista de obras de Gorostiza, na edição da Coleção Archivos, da Unesco. Guillermo Sheridan encontrou algumas anotações perdidas no meio dos papéis do poeta (SHERIDAN: 1999, p. 69) – uma das quais abre esta seção – e Carlos Monsiváis, um prólogo de 1935 para uma tradução do Rubayat, realizada pelo então Secretário de Relaciones Exteriores e chefe imediato de Gorostiza, o general Eduardo Hay (MONSIVÁIS: 1991). Qualquer texto inédito de um grande escritor é bem-vindo, ainda que este tenha sido prolífico; tanto mais se não o foi. Mesmo assim, não é possível deixar de pensar que Gorostiza, tão seletivo com a sua produção, não gostaria nem um pouco dessa prolixidade salvadora. Entretanto, fora o interesse histórico e biográfico, até mesmo suas menores anotações mostram uma lucidez incomum e a mesma vocação reflexiva que encontraremos em *Muerte sin fin*^[57]. Em 1996 Sheridan publicou toda a produção poética de Gorostiza em *Poesía Completa*, também pelo FCE.

Sua grandeza foi reconhecida desde o começo, tanto pelos seus contemporâneos quanto por escritores de gerações anteriores, inclusive pelo ícone do modernismo mexicano, o poeta Ramón López Velarde^[58]. Mas Gorostiza sempre pareceu surpreender-se de encontrar a crítica do seu lado e não demonstrava acreditar em elogios. Extremamente inseguro, escreve de Londres em 1928 (três anos depois da publicação e excelente recepção de *Canciones para cantar en las barcas*), a seu amigo de infância e também poeta de primeira grandeza, Carlos Pellicer, suplicando-lhe que não volte ao México antes dele: “Llegaremos juntos a México, y yo esconderé mi lamentable fracaso dentro de tu atmósfera de gloria. Nadie notará entonces que también he llegado yo, y eso es precisamente lo que quiero, no llegar llegando.”^[59] (GOROSTIZA: 1995, pp. 199/200) Uma carta do escritor Alfonso Reyes a Gorostiza mostra que este último acreditava ter descoberto que seu talento era para a burocracia. Reyes expressa sua indignação em março de 1932:

Su carta del 25 de noviembre es ofensiva para el espíritu. Ud. no tiene el derecho a considerarse oficinista y abandonar la poesía. Siempre lo consideré como un alto poeta lírico, en realización y en promesa. ... Quiero, para *Monterrey*, versos inéditos suyos. ... Las musas y yo no queremos soltarlo a Ud. ¡Nuestro de por vida! ¡Gorostiza, no me vuelva usted a decir esas cosas! Espero sus versos.[60] (REYES: 1995, p. 262)

Elogios desse calibre, vindos de um dos mais respeitados representantes da geração imediatamente anterior, a dos *ateneístas*, bastariam provavelmente para qualquer poeta. Talvez tenham realmente servido para manter durante um tempo mais o titubeante Gorostiza perto das musas. Mas depois de publicar *Muerte sin fin* em 1939, Gorostiza fechou-se para a poesia, exceto por um único poema, *Declaración de Bogotá*, publicado na revista América em 1948. Entretanto, o que tinha escrito até então lhe valeu o ingresso na Academia Mexicana da Língua em 1955 e o Prêmio Nacional de Letras em 1968.

O exíguo da obra de Gorostiza, como se vê, é facilmente explicável pelos níveis paralisantes de baixa estima e exigência – e esta última, não só consigo. Silvia Pappe, no artigo “Destino” (PAPPE: 1988, p. 197), recolhe uma história do escritor, relacionada com os três erros de impressão da primeira edição de *Canciones para cantar en las barcas*: indignado, dizia que seu livro estava “coberto de erratas”. No que se trata da apreciação da própria obra, deixemos que fale Gorostiza, através da sua auto-apresentação para a seleção de poemas incluídos numa antologia de 1928[61]:

Menos de veinte poesías integran mi obra El mérito, si mérito es, que encuentro en mis *Canciones para cantar en las barcas*, consiste en la atormentada selección que hizo flotar estas veinte poesías sobre un fondo de centenares de versos malos No condeno mi obra, sin embargo. Es bien pobre como poesía, lo sé. Pero dentro de su debilidad arquitectónica, sus numerosos toques de mal gusto, su temperatura de emoción directa, tiene un no sé qué de cohesión e individualidad que ha de ser el esqueleto de mi obra futura.[62]

Se a seleção, como vemos, era exigentíssima (basta pensar que dois dos poemas que ele considera “fracamente construídos” – *Quién me compra una naranja* e *La orilla del mar* – constam desde então nas antologias mexicanas), o método de confecção não ficava atrás. A crítica não cansa de destacar em Gorostiza as exigências de perfeição, a pureza e o refinamento da forma, o método de trabalho rigoroso, exaustivo, obsessivo e crítico até o esgotamento. Aproximava-se uma e outra vez de certos temas centrais e de certas formas preferenciais e os aperfeiçoava sem descanso,

perdão ou pressa.

A vida no Ministério de Relações Exteriores foi objeto da mesma dedicação. Sua viúva, Josefina Ortega, afirmou em uma entrevista que o poeta era um item no inventário da Secretaria (ESCALANTE: 2001b). A fala tem o tom de piada familiar, muitas vezes repetida para aliviar e integrar um comportamento que provavelmente se achava exagerado. Dona Josefina o recorda em meio às preocupações do tempo da nacionalização do petróleo, enquanto esperavam as reações do governo dos Estados Unidos: chegava em casa de manhã, tomava banho e café e voltava para o escritório, onde dormia. Em anos anteriores, sem tanta pressão, chegava às 9:00 da manhã na Secretaria, onde esperava o Secretário – o general Eduardo Hay –, que só aparecia às 11:00. Enquanto isso, dedicava-se a escrever *Muerte sin fin*. Segundo alguns críticos, passou cerca de cinco anos escrevendo-o; sua viúva lembra-se dos “papezinhos dobrados” que tirava dos bolsos, nos que ia anotando idéias de repente e que guardava de novo, desde 1938, quando se casaram, até um pouco antes de o general enviá-lo em missão diplomática a Roma, em 1939. Antes de sair, deixou o poema pronto para publicação na Editorial Cultura .

Outros textos o ocupariam: os formulários, os relatórios, as cartas oficiais. Guillermo Sheridan compara a vida de Gorostiza, homem que olha sempre para dentro ainda quando fala do mar^[63], vendo seus dias passarem sentado frente àquela mesma mesa de escritório, na mesma sala, deixando ali sua sensibilidade doída, com a vida de seu contemporâneo e conterrâneo, Carlos Pellicer. Este último, homem extrovertido, seguro de si, alegre e sedutor, viajava continuamente e enviava cartões postais de todos os lugares do mundo para o amigo. Sheridan fala assim da chegada desses cartões: “Anclado en su aborrecido escritorio de burócrata, Gorostiza las recibe: islas, palacios y catedrales de dos centavos incongruentes con su paisaje rectangular de trámites y tinta.”^[64] (SHERIDAN: 1992, p. 22) Cumprindo a ameaça que uma vez revoltara Alfonso Reyes, havia-se tornado realmente um burocrata.

Tanta dedicação às questões públicas permite inclusive pensar em vocação. Mas é possível levantar outras hipóteses, e mesmo combiná-las: o desejo de permanecer fora do centro das

atenções, devido à timidez crônica e à insegurança que o torturava; ou algum sentimento de culpa e desejo de expiação. Gorostiza parece tomado por uma circunspeção e um sentido de dever tão fortes que lhe impedem a alegria. No meio das muitas queixas que surgem nos seus escritos, pelo menos uma se repete: teria preferido ser escritor. No discurso de recepção na Academia, diz: “Nunca fui un escritor profesional Hubiese querido serlo - ¡quién lo duda! -, pero como tantos otros compañeros de letras, hube de poner la mayor parte de mi esfuerzo ... al servicio del Estado. No me duelo de ello, me enorgullezco.”^[65] (GOROSTIZA, 1988a [1955], p. 143)

A queixa repetiu-se no dia em que recebeu o Prêmio Nacional de Letras, treze anos depois:

De los sesenta y siete años de mi vida, ... cuarenta y siete [los consagré] al servicio de la República. José Vasconcelos, el gran Maestro, nos arrancó de la escuela a muchos jóvenes para llevarnos a la Universidad primero y más tarde a la Secretaría de Educación. (...) La Revolución no podía aceptar a la vieja burocracia porfirista, fuente de incomprensión y de vicios inextirpables y semillero de nostalgias reaccionarias, y la reemplazó por una juventud tal vez no suficientemente madura, pero entusiasta. Durante mi vida pública ... tuve el honor de recibir distinciones ... ; pero si he de ser sincero, y no puedo dejar de serlo, la mayor satisfacción de mi vida ha sido la de escribir en los ratos vacíos que le dejan a uno, a veces, las ocupaciones fundamentales.^[66] (Gorostiza: 1988a [1968], p. 154)

Seriedade, responsabilidade, circunspeção. A viúva de Gorostiza fala também do silêncio, que seus contemporâneos confirmam, agregando o distanciamento emocional, que quiçá lhe tornassem menos dolorosas as tomadas de decisões difíceis, ao mesmo tempo em que ocultava e defendia seus sentimentos. Josefina Ortega conta do seu pedido de casamento, inacreditável em um homem tão sensível, e que pode resumir-se assim: até aquele momento ele não dispusera de dinheiro que lhe permitisse pensar em casar-se; mas agora podia fazê-lo e queria fazê-lo de uma vez, já que o general Hay ia mandá-lo ao exterior e ele não ia ficar indo e vindo (ESCALANTE: 2001b). Os amigos também beberam desse cálice, e queixaram-se além disso da ironia e da incapacidade para demonstrar afeto. Mas sua viúva fala do amor calado que sentia por tanta gente, e Carlos Pellicer, em *Diciéndole a José Gorostiza* (uma série de sonetos escritos depois da morte deste último), fala do amigo que tudo amou, “sin decírselo a nadie” (“sem contar a ninguém”).

Depressivo e pessimista, queixava-se sempre. O que parece tão atraente da carreira diplomática vista desde fora, a possibilidade de viajar, parece ter desiludido Gorostiza já desde o

início. Saiu de Roma, lugar de que gostava, porque, tendo morrido sua irmã no México, atemorizou-o a idéia de que sua mãe não resistiria ao golpe e morreria também. Com a guerra próxima, voltou num barco estadunidense, com as luzes apagadas. Sentia-se mal na Inglaterra, escura, fria e úmida (“Londres me tiene completamente apendejado”[67], dizia a Pellicer na mesma carta citada anteriormente); sentia-se mal na Holanda. Lá, sua mulher lhe perguntava: “¿Por qué ahora que tienes tiempo no escribes?” E a resposta: “Para escribir se necesita tener ganas, y no tengo ganas.”[68] (ESCALANTE: 2001b) Sentia-se deprimido. Ainda segundo Josefina Ortega, afirmava: “Mira, lo que pasa es como si yo fuera un pianista, que tengo un piano muy grande que lo toco todo, pero me mandan a Holanda donde me dan un piano con una sola tecla...”[69] (idem, ibidem)

Esse não querer escrever quando pôde fazê-lo, quando não teve que “pôr a maior parte dos seus esforços ao serviço do Estado”, matiza necessariamente as afirmações feitas nos discursos antes citados. Não trabalhava em casa durante a semana e nos finais dela, quando não saía, passava o tempo escutando música clássica e andando de um lado para o outro. Sentido de dever, sim, mas também paralisia: Gorostiza planejou muitas coisas que não fez. Entre elas, um *sketch* para o cinema, com o ator Mario Moreno Cantinflas como diplomata; um poema (*El semejante a sí mismo*), para o qual, uma vez mais segundo sua viúva, escreveu anotações infundáveis mas nunca passou disso; ensaiou idéias para um romance, *Querrela de diosas*, entre 1933 e 1938; há também vários poemas inconclusos. Hipercrítico e hiper-reflexivo, desconfiava das idéias e da inteligência *per se*. A anotação que abre esta seção o ilustra, assim como certos versos centrais de *Muerte sin fin*, nos que chama a inteligência de “páramo de espelhos” e “solidão em chamas”.

Mas antes dessas imagens, é preciso entender o começo. A importância dos anos de formação de Gorostiza ao lado de José Vasconcelos foi notada especialmente pelo pesquisador Evodio Escalante[70], e essa formação é um dos fios-guia no labirinto de *Muerte sin fin*, apesar de este ter sido escrito bastante depois, em plena maturidade do poeta.

O futuro de Gorostiza começou a tomar forma em 1917, quando chegou à Cidade do

México para estudar na Escola Preparatória. O espaço era de enorme importância porque ali se formavam os intelectuais mexicanos e o caminho estava aberto para os jovens, já que a cepa dos seus mestres não fora suficiente para preencher o grande vazio deixado pelos antigos porfiristas, como disse o próprio Gorostiza, segundo discurso citado anteriormente. Pressionados pelos professores e pela agitação da Revolução Mexicana, que ainda tinha desdobramentos quando chegou à cidade, Gorostiza e seus colegas tiveram que amadurecer de forma acelerada. Carlos Pellicer, uns poucos anos mais velho, protegeu-o e levou os primeiros poemas do amigo, junto com o autor adolescente, para que fossem lidos publicamente na Sociedade Rubén Darío, onde se reunia o grupo de estudantes que alguns anos depois formaria “Os Contemporâneos”.

Os poemas foram publicados na revista *San-Ev-Ank*, dos estudantes da *Prepa*, em 1918. A revista saiu de julho a novembro de 1918, apenas quinze números no total; de qualquer maneira, mais que os números da *Revista Nueva*, que dirigiria o próprio Gorostiza um ano depois, junto com Jaime Torres Bodet e Bernardo Ortiz de Montellano, e que publicou unicamente dois números. O modernismo estava esgotado e os jovens procuravam novas formas.

“Os Contemporâneos” estavam em marcha. Mas até lá o caminho seria longo, e bem antes disso os jovens fundariam uma associação que levaria o nome de “Novo Ateneu da Juventude”: tratava-se de uma homenagem evidente à geração que os antecederam.

2.2. Uma revolução se prepara

¡Pobre México! ¡Tan lejos de Dios y tan cerca de los Estados Unidos!^[71]

Porfirio Díaz

Es una equivocación suponer que el futuro de la democracia en México haya peligrado por la permanencia de funciones de un Presidente durante un largo periodo de tiempo.

Porfirio Díaz, em entrevista ao correspondente estadunidense James Creelman^[72]

O presidente Benito Juárez morreu em 1872. Quatro anos depois, Porfirio Díaz, um general liberal nascido em Oaxaca, levantou-se em armas contra o governo de Sebastião Lerdo de Tejada, no que seria o último golpe de Estado bem sucedido no México. No que se refere ao discurso, Díaz era signatário do Plano de Tuxtepec, um documento que era principalmente uma tomada de posição contra a reeleição de Lerdo de Tejada,[\[73\]](#) (seis dos oito artigos) e a favor da autonomia municipal. Mas sobre este último ponto, o porfirismo foi na verdade centralizador: criou um Estado forte, modernizando e desenvolvendo a burocracia central e o aparelho administrativo, fortalecendo a coleta de impostos federais e criando um efetivo aparelho repressivo – com seu respectivo exército nacional. Isto, somado à aplicação de estratégias de cooptação, diminuiu significativamente o poder dos caudilhos locais, deu um fim às guerras civis e levou a uma maior estabilidade social. O programa econômico baseava-se em investimentos de infra-estrutura (sobretudo construção de estradas de ferro) e desenvolvimento da exportação, envolvendo o predomínio crescente de capital estrangeiro, especialmente dos Estados Unidos, que foi tomando grandes setores da economia mexicana. Mas o programa deu resultados, dando fim à longa recessão agrária que seguira-se à Independência.

Foi também o governo porfirista que tornou alienáveis as terras comunitárias. Como resultado, houve uma quantidade importante de levantamentos camponeses nos anos 70 do século XIX, que Díaz resolveu com o uso da força, combinando-a algumas vezes com deportações massivas. Conseguiu assim “pacificar” o país, mas ao mesmo tempo deixou sementes que, combinadas com outras, dariam origem à Revolução Mexicana. Entre elas, o fato de as comunidades rurais, que há décadas não tinham que se entender com o poder central, verem-se de um momento a outro frente a frente com oficiais de recrutamento do exército porfirista e cobradores de impostos federais.

O positivismo era a escola de pensamento oficial. O trabalho de Gabino Barreda tomara forma na mencionada Escola Nacional Preparatória, da qual foi diretor e onde ele mesmo lecionou Lógica até o fim da vida. Lá formaram-se os profissionais que planejaram a dotação de infra-

estrutura para o país, sob o lema de “liberdade, ordem e progresso”, proposto por Barreda na sua Oração Cívica em 1867[74]. Também a partir dos planos de Barreda foram unificados os estudos preparatórios para todo o país, com base nas colocações de Comte sobre a evolução das ciências na *Filosofia Positiva*. Mas os positivistas não eram um grupo compacto: o grupo político conhecido como “os científicos” integrava o gabinete de Porfirio Díaz, e usou o positivismo como ideologia de legitimação do regime (e a teoria da evolução das espécies como base para a legitimação das diferenças sociais); os chamados “filósofos”, intelectuais mais ligados à academia, conservaram uma distância crítica que aumentou com a queda de Díaz e o começo da Revolução Mexicana.

A geração do “Ateneu da Juventude” estudaria na Escola Nacional Preparatória, mas apesar de tê-lo feito ainda a começos do século XX, os momentos de maior glória da instituição já haviam passado e a mais estreita visão positivista se impunha. O escritor Alfonso Reyes (REYES: 1967, p. 148) fala assim dos seus anos de estudos no estabelecimento, dando-nos uma idéia do clima intelectual dominante:

Pero todas las instituciones resbalan por su más fácil declive. La herencia de Barreda se fue secando en los mecanismos del método. Hicieron de la matemática la suma del saber humano. Al lenguaje de los algoritmos sacrificaron poco a poco la historia natural y cuanto Rickert llamaría la ciencia cultural, y en fin las verdaderas humanidades. No hay nada más pobre que historia natural, la historia humana o la literatura que se estudiaban en aquella escuela por los días del Centenario. No alcanzamos ya la vieja guardia, los maestros eminentes de que todavía disfrutó la generación inmediata, o sólo los alcanzamos en sus postrimerías seniles, fatigados y algo automáticos. ... Se oxidaba el instrumental científico.[75]

O governo de Díaz significou um parêntese entre os anteriores governos liberais e os posteriores (do período pós-revolucionário), no sentido de ter abandonado a forte posição anti-clerical da Reforma. A Igreja retomou sua posição de poder (econômico, político, social e cultural) independente no México. Já não possuía terras; entretanto, pôs-se a administrar e financiar as fazendas de outros e fez o mesmo no setor comercial. No outro extremo da pirâmide social, as políticas econômicas porfiristas foram levando a uma proletarização rural, e a importância do papel da Igreja no controle das massas tornou-se ainda maior. As autoridades católicas souberam aproveitar seu momento, apoiando-se no forte sentimento religioso da população e elaborando um discurso de “terceiro caminho” entre o capitalismo e o socialismo. A Igreja fortaleceu-se tanto

durante o período porfirista que o caudilho pós-revolucionário Plutarco Elías Calles viu-se em sérios problemas quando resolveu secularizar o Estado nos anos 1920. A rebelião dos “Cristeros”, que sacudiria o país entre 1926 e 1929, deixaria muito claro que o Estado não deveria confrontar-se com a religiosidade daquele povo, que a influência da Igreja – apesar de a Cristiada ter sido um levantamento espontâneo – sobre a população rural era superior à dos líderes urbanos pós-revolucionários e que ninguém deveria esquecer que o próprio Emiliano Zapata avançara com seu exército carregando o estandarte da Virgem de Guadalupe.

Mas no momento, o clero deveria aprender que sim existia uma oposição a ele, e que era preciso considerá-la. Em 1900, em um excesso de confiança causado pela política conciliadora de Díaz, o Bispo de São Luis Potosí declarou as Leis da Reforma “letra morta”; no mesmo ano, em Paris, o Bispo de Montes de Oca fez um discurso elogiando a relação do governante com a Igreja e a tolerância do mesmo, que permitira os avanços da instituição. As associações liberais aproveitaram esses fatos e levaram adiante uma campanha, provocando um renascimento do anti-clericalismo radical[76], o que por sua vez levou à oposição à reeleição de Porfirio Díaz, visto como responsável pelos abusos da Igreja e pela traição às conquistas da Reforma[77]. A resposta do regime ditatorial não demorou a chegar: foram fechados todos os Clubes Liberais, o que foi provocando uma radicalização do movimento e o crescimento das organizações anarquistas no país. Em 1905, fundava-se o novo Partido Liberal Mexicano, anarcossindicalista e radical que, liderado pelos históricos irmãos Flores Magón, adotou uma posição insurrecional (perdendo por isso o apoio mais amplo de que antes gozava).

A insatisfação crescia entre os profissionais urbanos, e não apenas os capitalinos, pois por mais educados que fossem não podiam sonhar com poder econômico ou político efetivo, já que ambos estavam monopolizados pela elite porfirista. A sociedade mexicana urbanizava-se sem parar e proliferavam as ocupações profissionais. A centralização porfirista criara também burocratas e advogados de província, enraizados ali e que não tardaram a se envolver com os camponeses e suas lutas. Apesar de que o chamado à participação popular na política vem das lutas independentistas, é

nesse período da história do México que se começa a perceber claramente o poder potencial da mobilização das massas na implementação de mudanças sociais. Essas massas incluíam agora uma classe trabalhadora urbana pequena, mas muito organizada, que jogaria depois um papel importantíssimo na definição do destino do México pós-revolucionário, fazendo a balança pender para o lado de Álvaro Obregón e não o dos movimentos camponeses de Francisco Villa e Emiliano Zapata.

Mas poucos questionavam a estrutura política porfirista. Sequer se pensava em eleger um presidente, mas sim um vice-presidente, e em 1909 a oposição formou o Partido Democrático, patrocinando para tal cargo a nomeação do General Bernardo Reyes, pai do jovem Alfonso Reyes. Este grupo conseguiu um apoio forte nas províncias, mas Reyes terminou vencido por Díaz, que apoiava outro candidato. Em maio do mesmo ano, o rico proprietário liberal de terras, Francisco I. Madero, proveniente do Norte do país, fundou o Clube Anti-Reelecionista, e depois da queda de Reyes transformou-se no principal opositor do porfirismo, cooptando o apoio dos reyesistas. Sua base encontrava-se na classe média do Norte e nos artesãos e trabalhadores da indústria.

A crise política na capital facilitou o levantamento popular no campo, focado nas questões agrárias – as perdas de terras das comunidades – e na resistência à intromissão do poder estatal central e ao governo arbitrário dos governantes locais, agentes corruptos da centralização administrativa porfirista.

Mas o problema central era mesmo a terra, e não apenas porque as grandes fazendas estivessem avançando sobre as propriedades comunitárias. O programa econômico de Porfirio Díaz de fato aumentou a prosperidade dos pequenos agricultores que comerciavam seus produtos, e estes também passaram a interessar-se pelas terras comunitárias. Além disso, como resultado dos investimentos governamentais em infra-estrutura, as desigualdades começaram a crescer dentro das comunidades ou entre elas (algumas valorizavam-se por estarem próximas às obras públicas), e conflitos agrários passaram a existir até mesmo onde não prevaleciam os grandes proprietários. Para o caso dos peões, tudo isso somava-se a problemas já antigos: o pagamento tinha que ser gasto nas

lojas da fazenda, os patrões não respeitavam a duração da jornada de trabalho, os trabalhadores eram tratados brutalmente e deveriam enfrentar a milícia da fazenda em caso de revolta. Proprietários e Estado eram inflexíveis, e para sustentar-se nesses termos precisavam manter o controle sobre a terra e sobre as mentes e a força de trabalho dos camponeses. Acostumados a um tratamento relativamente mais ameno antes que as fazendas se transformassem em apenas unidades de produção, os peões sentiam-se profundamente humilhados. As condições para uma revolta de grandes dimensões estavam dadas.

2. Cristianismo e Espanha redimidos

Cuando llegamos a Hermosillo, nada me intrigó tanto como conocer a Álvaro Obregón. ... ¿Sería, ..., como lo creía Vasconcelos – deslumbrado por los fulminantes triunfos de Villa –, uno de tantos ambiciosos que nublaban el porvenir revolucionario? ... Vasconcelos, a caza siempre de noblezas altísimas, cala a menudo en opiniones que él era el primero en rectificar.[78]

Martín Luis Guzmán, *El Águila y la Serpiente*.

No final do mesmo ano em que se fundava o Partido Democrático, organizava-se uma agrupação cultural de jovens que tornar-se-iam mais tarde pilares da cultura mexicana, sentando as bases da mesma para o século XX. A proposta central: atacar o positivismo e procurar uma alternativa de pensamento. Agrupados primeiro em 1906 na revista *Savia Moderna* e depois na “Sociedade de Conferências”, fundariam finalmente o “Ateneu da Juventude”, em 1909, atijando o debate e a renovação do pensamento. A ambição dos jovens era que a sociedade como um todo participasse das discussões: apesar de não terem chegado tão longe, conseguiram a atenção dos intelectuais da sua geração e da anterior. Apoiava-os o então Ministro de Instrução Pública e Belas Artes, Justo Sierra Méndez, um dos mais importantes intelectuais do México finissecular. Filho do conhecido juriconsulto, romancista e historiador Justo Sierra O’Reilly, dedicou a vida a pensar a nação mexicana e os caminhos que esta deveria percorrer na direção do progresso e da modernidade – no sentido positivista[79] –, e essa preocupação esteve firmemente ligada às suas atividades como

educador. Quando foi nomeado Secretário de Instrução Pública e Belas Artes, pôde colocar em prática seu projeto de educação primária nacional, laica e gratuita, criando o primeiro sistema de educação pública no México. Foi também um dos idealizadores e fundadores da Universidade Nacional.

Seus discípulos herdarão ambas as preocupações: pensar a nação e educar. Os principais expoentes do “Ateneu da Juventude”, que mudou depois o nome para “Ateneu do México”, foram José Vasconcelos (1882-1959), Antonio Caso (1883-1946), Pedro Henríquez Ureña (1884-1946) e Alfonso Reyes (1889-1959). Os quatro ficariam conhecidos pelo epíteto de “ateneístas” pelo resto das suas vidas. Mas outros, que dariam também frutos de indubitável importância para a cultura mexicana, constavam do grupo, que chegou a ter mais de cem membros. Entre eles pode-se mencionar, apenas à guisa de exemplo, Diego Rivera.

A existência do grupo reflete claramente a aplicação de uma política que o México procurava desenvolver desde finais do século XIX, a de formação de uma classe média composta de profissionais, ampla e competente, apta para atuar em várias frentes de trabalho, que pensasse, reproduzisse e ampliasse a ciência e a cultura mexicanas, com o objetivo de modernizar o país. Os ateneístas procediam não só da capital mas também das províncias: a migração para o Distrito Federal foi característica do começo do século XX, e os jovens de classe média o faziam sobretudo para estudar.

E ali não se encontravam apenas mexicanos: um dado importante sobre o “Ateneu”, que reforçaria desde o começo uma tendência daquele momento histórico, a de procurar contato com o pensamento do resto da América Hispânica, consiste na presença ativa de membros estrangeiros. Entre eles, o dominicano Pedro Henríquez Ureña, um dos “quatro grandes”.

Intelectuais orgânicos por desejo, vocação e possibilidade histórica, muitos ocuparam cargos públicos e fizeram parte de partidos e blocos políticos. Encontramos ateneístas na posição de reitores da Universidade Nacional, de diretores de faculdades e escolas ou de secretários gerais das mesmas; ocuparam também cargos máximos nas Secretarias (Ministérios) de Educação, Fazenda,

Relações Exteriores e Indústria, Comércio e Trabalho. Vários foram diplomatas. Apesar da diversidade de profissões, muitos escreviam sobre os mais diversos assuntos, sem limitar-se a questões da carreira que haviam estudado, sendo antes de qualquer outra coisa, ensaístas. O historiador Álvaro Matute (MATUTE: 1999)[80] parte deste fato para explicar o enciclopedismo, o amor ao livro e o afã didático da maioria deles; o enciclopedismo, entretanto, pode ser melhor entendido considerando que no começo do século não existiam as exigências de especialização que se desenvolveriam somente algumas décadas depois, com o aumento da população universitária; e no que se refere ao amor aos livros e ao afã didático, estes são mais facilmente explicáveis pelo fato de os ateneístas terem clara a necessidade de criar cidadãos conscientes e capazes, segundo o próprio Matute coloca mais adiante:

El libro fue la pasión vasconceliana, "el secreto del Ateneo", como él le llama. De su actividad como funcionario de la educación y la cultura se recuerdan, entre otras bondades, los libros que editó y las bibliotecas que fundó. Alfonso Reyes declaró querer 'el latín para las izquierdas' Henríquez Ureña fue hombre que enseñó a leer en los puntos 'extremos de América'. ... Leer para comunicar, para enseñar, pero también para actuar y para crear. Los ateneístas se comportaron como maestros. Pero enseñaban para formar ciudadanos, para crear una polis nacionalista, iberoamericana, con sus raíces hundidas en Atenas, en las creaciones dantescas, en Cervantes. Una polis sustentada por un demos bien formado, sólido y capaz de tomar las mejores decisiones. (Matute: 1999, p. 25) [81]

Dos quatro, Antonio Caso e Pedro Henríquez Ureña foram os que mais se dedicaram à vida acadêmica. As preocupações centrais de Caso foram a ética e o humanismo cristão, organizando e concedendo dentro da sua obra um espaço existencial para tudo aquilo que já desde o Ateneu julgava negado pelo positivismo. Para Caso, o homem usa a razão para dominar a natureza e resolver suas necessidades, mas a arte e a ética formam o patamar mais elevado de existência: é nestes dois últimos domínios que a existência humana ultrapassa aquilo que é puramente científico.

Por sua vez, Pedro Henríquez Ureña, professor, escritor e lingüista nascido na República Dominicana, chegou ao México ainda muito jovem, em 1906, e na sua obra sente-se com força a vocação hispano-americanista: Henríquez Ureña já começou sendo cronista dos acontecimentos do Ateneu, e enviando textos para jornais da sua terra natal, onde por isso ficou conhecida a vida cultural mexicana do começo do século XX. Ocupou-se também – na verdade há uma relação direta

entre ambos assuntos – da recuperação do legado espanhol, uma das grandes preocupações dos ateneístas, que tentaram dar fim ao anti-hispanismo que o México – e toda a Hispano-América – desenvolvera com as lutas independentistas. Era preciso ocupar-se da já há muito maioritária América mestiça e, para tanto, da presença da Espanha naquelas terras, especialmente da renegada época colonial. Entre as obras relacionadas com o México, escreveu sobre Juan Ruiz de Alarcón e Sor Juana Inés de la Cruz, poetas novo-hispanos (considerados pela crítica tanto mexicanos como espanhóis) nascidos nos séculos XVI e XVII respectivamente.

Na casa do poeta e futuro diplomata no Brasil, Alfonso Reyes, discutia-se política, de preferência. Este, como foi visto, era filho de uma das figuras públicas centrais do México naqueles anos, o general Bernardo Reyes, modernizador do exército e administrador, candidato à vice-presidência – com a oposição dos “científicos”, que preferiam que o cargo fosse ocupado pelo candidato de Porfírio Díaz, Ramón Corral. Havia também o terceiro candidato, Francisco I. Madero, que tinha publicado em 1908 um livro sobre a sucessão presidencial que se aproximava. Os jovens intelectuais tinham suas colaborações disputadas pelos partidos: a Secretaria de Instrução Pública ofereceu a Henríquez Ureña participar da elaboração de uma antologia literária, em uma oferta-pacote que incluía colaborações em periódicos criados especialmente para apoiar a reeleição. Mas José Vasconcelos, o mais velho do grupo e já então diretor do jornal maderista *El Antireeleccionista*, fez uma contraproposta e levou-o para a seção de cultura do jornal.

José Vasconcelos, o quarto membro do Ateneu, um pouco mais velho, ficava um pouco de fora das reuniões dos outros três, ocupado o tempo todo, intensamente, com política. Provavelmente o mais apaixonado do grupo e certamente o de vida mais acidentada, esse advogado nascido em Oaxaca foi não apenas diretor do jornal de Madero como também secretário do “Clube Anti-reelecionista”. Em 1910, devido às suas atividades políticas, teve que fugir para os Estados Unidos; lá, ocupou-se estudando filosofia grega e história das religiões, que depois dariam frutos em colocações de fundo neoplatônico. Voltou para o México no ano seguinte, mas ficou pouco tempo: teve que regressar aos Estados Unidos depois de uma participação no falido complô de Tacubaya de

1911, uma tentativa, de parte de oficiais jovens, de expulsar Porfirio Díaz do poder. Quando os tratados para a renúncia de Díaz foram assinados, Vasconcelos formava parte do Partido Constitucional Progressista, que lançou a candidatura de Madero. Em 1913, depois do golpe de Victoriano Huerta, foi uma vez mais aos Estados Unidos para negociar a retirada das tropas que este país tinha alocadas em Veracruz; em 1914, o encontramos na Convenção de Aguascalientes, onde se reuniram Francisco Villa, Emiliano Zapata e delegados de Venustiano Carranza. Foi nomeado Ministro de Instrução Pública pelo presidente Eulálio Gutiérrez, mas ficou apenas um mês no cargo. Voltou para o México como Reitor da Universidade, quando Adolfo de la Huerta foi nomeado presidente provisional, e passou logo para a Secretaria de Educação Pública, instituição fundada e organizada por ele. Assumiu o cargo a finais de 1921, realizando um trabalho de organização de campanhas de alfabetização, edição massiva de livros clássicos, apoio aos muralistas Rivera, Siqueiros e Orozco para que realizassem comodamente os seus trabalhos, envio de professores para o campo de todo o país e desenvolvimento de uma política de aproximação com a América Hispânica. É do autor de *La raza cósmica* o lema que a UNAM até hoje ostenta em seu escudo: *por mi raza hablará el espíritu*. Mas apesar de todas as realizações, renunciou à Secretaria em 1924 para lançar-se candidato a Governador de Oaxaca. Perdeu as eleições e partiu em viagem pela Europa, América do Sul e Estados Unidos. Voltou com o assassinato de Álvaro Obregón, em 1928, e lançou-se candidato à Presidência no ano seguinte; perdeu e saiu outra vez do país, regressando somente em 1936. A inquietação mental de Vasconcelos acompanhava facilmente seu desassossego físico e político: foi antiimperialista, pró-nazista nos anos 30, anti-comunista depois da Segunda Guerra Mundial.

Vasconcelos terminaria por fazer as sínteses políticas, culturais e filosóficas mais originais – e também mais extravagantes – do grupo. Mas naqueles primeiros anos do século XX, os jovens concentravam-se em entender sobretudo o pensamento anti-positivista. Pedro Henríquez Ureña conta como um advogado natural do estado de Chiapas, Rubén Valentí, levou-os a procurar autores de outras escolas:

En el orden filosófico, he ido modificando mis ideas, a partir ... de 1907. Mi positivismo y mi optimismo se basaba en una lectura casi exclusiva de Spencer, Mill y Haeckel ... El positivismo me inculcó la errónea noción de no haber metafísica ... Por fin, una noche a mediados de 1907 (cuando ya el platonismo me había conquistado, literaria y moralmente), discutíamos Caso y yo con Valenti: [quien] ... alegó que aun la ciencia estaba ya en discusión, y ... nos hizo citas de Boutroux, de Bergson, de Poincaré, de William James, de Papini... Su argumentación fue tan enérgica, que desde el día siguiente nos lanzamos Caso y yo en busca de libros sobre el antiintelectualismo y el pragmatismo. En poco tiempo, hicimos para nosotros la crítica del positivismo; comparamos James, Bergson, Boutroux, Jules de Gaultier ... Caso poseía una biblioteca bastante completa de filósofos; yo me dediqué a obtener, en Europa, en los Estados Unidos, en México, y hasta pidiendo algunos libros de la biblioteca de mi padre, las obras maestras de la filosofía moderna: Bacon, Descartes, Pascal, Leibniz, Spinoza, Kant, Hegel, Fichte, Schelling, Schopenhauer, hasta Comte. (*apud* MATUTE: 1999, p. 47) [82].

Foi assim como os ateneístas começaram a debater a mudança filosófica na direção do espiritualismo cristão, respondendo não apenas às tendências intelectuais do momento, mas também a preocupações inerentes a sua formação cultural e familiar. Incomodava-lhes no positivismo a falta de espaço para a religião, o espírito e a arte. E como pensar a mexicanidade, preocupação de todos desde as lutas insurgentes, sem pensar a religião, especialmente a católica?

Em 1909, Antonio Caso pronunciaria uma série de conferências sobre o positivismo na Escola Nacional Preparatória, no que foi a primeira exposição sistemática sobre o que constituía a filosofia oficial. Mas o ato público mais conhecido do Ateneu foi a realização de uma série de conferências, entre agosto e setembro de 1910, com um programa que deixa claro quais eram as suas preocupações e os seus objetivos. Vejamos:

1. A filosofia moral de Eugenio M. de Hostos, por Antonio Caso;
2. Os poemas rústicos de Manuel José Othón, por Alfonso Reyes;
3. A obra de José Enrique Rodó, por Pedro Henríquez Ureña;
4. O pensador mexicano e seu tempo, por Carlos González Peña;
5. Sor Juana Inés de la Cruz, por José Escofet; e
6. Gabino Barreda e as idéias contemporâneas, por José Vasconcelos (In MATUTE: 1999, p. 16).

As evidências: debater o que for mexicano, passado ou presente; debater o positivismo;

dialogar com pensadores hispano-americanos. Mas vejamos mais de perto.

Eugenio María de Hostos, ensaísta nascido em 1839, em Porto Rico, de conhecimentos enciclopédicos, lutara tanto pela independência das últimas colônias espanholas ultramarinas como pela vitória republicana na Espanha; Manuel José Othon, poeta mexicano nascido em 1858, com uma produção influenciada pelos clássicos de Grécia e Roma; Sor Juana Inés de la Cruz, a poetisa mexicana do período barroco; Gabino Barreda, cuja importância é desnecessário introduzir. Mas o grande autor discutido naquele ciclo de conferências era José Enrique Rodó, o pensador uruguaio que, em certa medida, tinha relação com todas as outras palestras: a admiração pela cultura greco-latina dos poemas de Othón, o diálogo com a Espanha e a América Hispânica de Hostos, o combate ao materialismo da época, à estreiteza de visão, que os jovens relacionavam diretamente com o positivismo e com a sociedade dos perigosos vizinhos do Norte, a recuperação do legado espanhol; tudo isso está em Rodó e muito disso, na sua obra mais conhecida, precisamente o *Ariel*.

Em *Ariel* confrontam-se duas concepções de sociedade. A primeira, baseada na técnica, na ciência, no pragmatismo, na aquisição de bens e no conforto material, estava simbolizada por Calibán. A segunda, inexistente mas desejável (ela sim capaz de realizar plenamente as possibilidades humanas), não perderia nunca de vista os valores espirituais, educaria seus cidadãos numa combinação de pensamento clássico grego e ética cristã, conduziria a uma vida completa (onde seriam cultivadas a beleza, a dignidade e a coragem) e resistiria à ênfase no controle do mundo material. Essa sociedade estava representada por Ariel. Ora, a epítome da sociedade utilitarista era já naquele momento os Estados Unidos; em *Ariel*, depois de um discurso elogioso sobre aquela nação, o mestre, chamado de Próspero pelos seus discípulos, fala sobre as faltas e os perigos de uma sociedade como aquela, concentrada na aquisição de bens. A cultura anglo-saxônica, especialmente a estadunidense, era vista como contraposta à hispano-americana, carregada de emoção e espiritualidade. Um discurso como esse encontrou no México um terreno extraordinariamente fértil, por razões fáceis de entender.

Rodó procura além disso recuperar o legado espanhol recebido pela América Hispânica e

rejeitado a partir das lutas independentistas. O objetivo era aproximar a América Espanhola: e o que podem ter em comum tantos países diferentes, se não a Espanha? Em *La voz de la raza*, afirma:

Todos los sentimientos propios para originar entre los pueblos lazos de simpatía y solidaridad, vinculan estrechamente a la América latina con los aliados del Occidente europeo; el sentimiento de la comunidad de raza, el de la participación en el culto de las instituciones liberales, el del influjo cultural persistentemente recibido, el de la intimidad determinada por la afluencia inmigratoria, el del interés internacional opuesto a imperialismos absorbentes; de modo tal, que jamás desde que nuestra América adquirió conciencia colectiva, han ocurrido en el mundo acontecimientos más capaces de apasionarla y preocuparla.[83] (in RODÓ: 1946)

Entre os ateneístas, José Vasconcelos foi o que desenvolveu de forma mais radical as idéias defendidas por Rodó. A oposição à cultura anglo-saxônica, a procura da identidade da cultura latino-americana, a defesa da Espanha (que não lhe bastou em si, mas incluiu um ataque à cultura indígena), a defesa da mestiçagem: sobre tudo isso Vasconcelos escreveu. *La raza cósmica* é provavelmente sua obra mais conhecida; no seu prólogo (como sempre, desejoso de conclusões gerais e grandes hipóteses), procura na História Antiga mexicana os dados que o levem a encontrar um sentido na transcorrer do tempo histórico, nas suas palavras, “una dirección, un ritmo y un propósito”. (VASCONCELOS: 1926) E afirmando apoiar-se unicamente em dados históricos e científicos, expõe a sua hipótese: a raça atlântida teria florescido na América, e depois de cumprir sua missão particular, decaiu “hasta quedar reducida a los menguados Imperios azteca e inca, indignos totalmente de la antigua y superior cultura”[84] (idem). Os atlantes iam mudando de lugar: passaram pelo Egipto, pela Índia e finalmente pela Grécia, fundando a civilização ocidental, a branca, que

al expandirse llegó hasta las playas olvidadas del continente americano para consumir una obra de recivilización y repoblación. Tenemos entonces las cuatro etapas y los cuatro troncos: el negro, el indio, el mongol y el blanco. Este último, después de organizarse en Europa, se ha convertido en invasor del mundo, y se ha creído llamado a predominar lo mismo que lo creyeron las razas anteriores, cada una en la época de su poderío. Es claro que el predominio del blanco será también temporal, pero su misión es diferente de la de sus predecesores; su misión es servir de puente. El blanco ha puesto al mundo en situación de que todos los tipos y todas las culturas puedan fundirse. La civilización conquistada por los blancos, organizada por nuestra época, ha puesto las bases materiales y morales para la unión de todos los hombres en una quinta raza universal, fruto de las anteriores y superación de todo lo pasado.[85] (idem)

Evidentemente, essa raça universal seria a ibero-americana. Nela estavam fusionadas o

gênio e o sangue de todas as outras, e por isso só ela era capaz de verdadeiras fraternidade e visão universal. Vasconcelos continua desenvolvendo seu raciocínio: foram os brancos latinos ou por saxões os que começaram a expandir-se pelo mundo. Os latinos tinham predominado primeiro, mas depois esse posto foi ocupado pelos saxões; era preciso colocar-se outra vez à cabeça, mas, afirma, “nosotros no seremos grandes mientras el español de la América no se sienta tan español como los hijos de España”.^[86] A Independência, neste sentido, constituía-se como um problema, já que o nacionalismo limitado havia truncado a missão histórica universalista da raça. Os conquistadores Hernán Cortês, Pedro de Alvarado, Francisco Pizarro, tinham sido todos homens livres e de gênio, e tinham trazido esse gênio para a América, onde, segundo o autor, “los rojos, los ilustres atlantes de quienes viene el indio, se durmieron hace millares de años para no despertar”^[87] (idem). O sentimento antiespanhol tinha sido obra dos ingleses, e a espanholização dos indígenas era uma missão étnica.

José Vasconcelos será então, pelo seu pensamento (e apesar das extravagâncias), que pôde veicular dada a importância dos cargos que ocupou, o grande defensor da herança espanhola no México. Mas jamais conseguiu persuadir a intelectualidade do país da “pobreza” da herança indígena. Os outros ateneístas continuaram trabalhando pela recuperação desse legado, e o fariam também vários dos mais brilhantes intelectuais da geração seguinte.

Em relação à batalha contra o positivismo, os ateneístas, desde os relevantes postos ocupados nas instituições educativas mais importantes do país, foram introduzindo planos de estudos em que essa escola de pensamento já não ocupava lugar de destaque. E quando um membro do Ateneu, Nemesio García Naranjo, foi Ministro de Instrução Pública, propôs a Pedro Henríquez Ureña que colaborasse na confecção de um plano de estudos para a própria Escola Nacional Preparatória, a praça-forte do positivismo: com isso, as novas gerações passaram a ser educadas com outro tipo de reflexão filosófica.

Apesar de todas as procuras e posições compartilhadas, houve divergências políticas importantes entre os membros do “Ateneu da Juventude”. As primeiras, no período inicial, entre os

maderistas e os não maderistas; posteriormente, em 1913, durante o regime de Victoriano Huerta, alguns ficaram no México, como colaboradores, enquanto outros, como Vasconcelos, saíram do país, por considerar que a Revolução estava sendo traída. A atuação do Ateneu, que repercutiu de forma direta na geração seguinte, esteve definida politicamente por esses dois grandes fatos históricos: a luta contra o regime de Porfirio Díaz e a Revolução Mexicana.

2. O grande épico da centúria

_ Yo sólo les sé decir – agregó – que dejo de llamarme Anastasio Montañés si mañana no soy dueño de un máuser, cartuchera, pantalones y zapatos. ¡De veras!... Mira, *Codorniz*, ¿voy que no me lo crees? Yo traigo media docena de plomos adentro de mi cuerpo... Aí que diga mi compañero Demetrio si no es cierto... Pero a mí me dan tanto miedo las balas como una bolita de caramelo. ¿A que no me lo crees?

Anastasio Montañés, em *Los de Abajo*.[\[88\]](#)

Em abril de 1910, Francisco Madero presidiu uma convenção anti-reeleições na Cidade do México, aceitando concorrer à presidência em vez de à vice-presidência, prometendo benesses materiais e intelectuais para o povo, proteção aos pequenos proprietários, combate aos monopólios, tratamento não privilegiado para as empresas estrangeiras, estreitamento de laços com os países da América Latina, e exigindo de Porfirio Díaz respeito ao direito ao voto da população. Por essa razão foi preso e acusado de fomentar a rebelião, mas depois do anúncio do resultado das eleições saiu da cadeia pagando fiança e foi para os Estados Unidos, onde redigiu um documento, o “Plano de São Luis Potosí”. Nele, Madero denunciava a fraude eleitoral, declarava-se Presidente Provisório da República e conclamava a uma rebelião armada para o dia 20 de novembro desse mesmo ano.

Na Cidade do México, a oposição ao regime crescia. Prendia-se todos os que pudessem ser acusados de participar do plano de Madero e a tensão ia aumentando à medida em que se aproximava a data marcada para a rebelião. Ricardo Flores Magón, por outro lado, acusava Madero e seu plano de representar unicamente os interesses dos setores abastados, de ter como único propósito a renúncia de Díaz, e chamava as classes pobres a tomar pela força o que lhes era de

direito. Quando a situação tornou-se insustentável, o velho caudilho renunciou e foi para os Estados Unidos, encerrando uma permanência de trinta e quatro anos no poder.

Enquanto o acontecimento mobilizava a capital, no campo outros atores juntavam-se à cena. Emiliano Zapata, peão e arrendatário nascido em San Miguel Anenecuilco em 1879 e líder na defesa das terras comunitárias desde a idade de 23 anos, já em 1909 convencera-se da necessidade do uso da força para a defesa dos direitos dos camponeses. Na sua nativa Morelos, quando foi designado chefe da Junta de Ayala, ocupou as terras do Hospital à frente de um pequeno grupo armado e distribuiu-as entre os camponeses. Zapata havia aderido em março de 1911 ao Plano de São Luís Potosí com seu aliado, o maderista Torres Burgos; quando este último morreu, Zapata tornou-se o “chefe supremo do movimento revolucionário do Sul”. Com a queda de Porfírio Díaz, começaram os desentendimentos entre Madero e Zapata, já que o primeiro exigia o desarmamento imediato das tropas zapatistas e o segundo, a divisão das terras das fazendas entre os camponeses.

Francisco Madero foi eleito presidente em 1911. Considerando que este não cumprira suas promessas, Zapata deu a conhecer em novembro o “Plano de Ayala”, no que fazia seu o “Plano de São Luís Potosí”, agregando-lhe novas propostas e acusando Madero de tentar

eludirse del cumplimiento de las promesas que hizo a la Nación en el Plan de San Luis Potosí ...; ya nulificando, persiguiendo, encarcelando o matando a los elementos revolucionarios que le ayudaron a que ocupara el alto puesto de Presidente de la República, por medio de las falsas promesas y numerosas intrigas a la Nación.^[89] (ZAPATA: 2006)

Mais ainda: o “Plano de Ayala” desconhecia Madero como Presidente, reconhecia Pascual Orozco, segundo após Madero, como “Chefe da Revolução” e, no caso de este não aceitar o cargo, o próprio Zapata o assumiria. Exigia ademais que fossem retirados do governo todos os antigos porfiristas, fazia-se cargo da devolução aos camponeses de todas as terras tomadas pelos grandes proprietários, anunciava a expropriação de um terço das terras destes últimos, a nacionalização dos bens daqueles que se opusessem ao anterior, e o julgamento, sob a acusação de traição, dos líderes insurgentes que se opusessem pelas armas ao “Plano de Ayala”.

As forças do governo responderam de imediato: avançaram e obrigaram Zapata a recuar

para o Estado de Guerrero. Mas a situação na capital era muito instável e após algumas rebeliões Madero foi executado em fevereiro de 1913 junto com o vice-presidente, José María Pino Suárez. Enfrentavam-se agora os partidários de Victoriano Huerta, militar ao mando das tropas do exército federal e responsável pela morte dos mandatários, e Venustiano Carranza, governador do Estado de Coahuila, que formulou o Plano de Guadalupe, no qual negava-se a reconhecer Huerta como presidente. Formou ato contínuo o Exército Constitucionalista, que terminaria derrotando o governo federal em junho de 1914. Victoriano Huerta fugiria então para a Europa e tentaria voltar pelos Estados Unidos; mas seria detido em El Paso, no Texas, e morreria na prisão, a inícios de 1916. Carranza, por sua vez, morreria assassinado quatro anos depois, em Puebla, durante a rebelião do general Álvaro Obregón.

Mas enquanto isso não acontecia, a execução de Madero mudava a correlação de forças, já que Zapata, que tinha sido contatado por Huerta, negou-se a apoiá-lo e posicionou-se a favor dos constitucionalistas. Enquanto isso, Carranza e Obregón, ambos do Norte do país, organizavam naqueles Estados a oposição armada e aliavam-se às forças de Francisco Villa. Este era um antigo peão que, após sofrer um período de perseguição por ter matado o dono da fazenda onde trabalhava depois que este violentara a irmã de Villa, e de assaltar povoados na chefia de um grupo de homens armados, vivera uma profunda transformação ao conhecer Abraham González, o representante político de Madero no Estado de Chihuahua. Desde então considerou-se um líder revolucionário e um defensor dos direitos do povo.

Zapata, desde o Sul, e Villa, desde o Norte, foram os que levaram as forças de Carranza à vitória. Mas constitucionalistas, villistas e zapatistas eram muito diferentes, assim como os seus objetivos. O que unia os constitucionalistas era a preocupação com a construção de um Estado moderno; já os movimentos de Villa e Zapata não estavam concentrados em projetos nacionais de nenhum tipo. O Zapatismo tinha a visão de um novo tipo de ordem social agrária; é verdade que conclamava também à reforma do sistema judicial e lutava pela autonomia dos municípios, mas esta era entendida como o direito dos governos locais a determinar as funções do governo federal e o

tipo de ingerência que este último teria localmente. A visão de mundo das sociedades onde haviam nascido, crescido e lutado era regional: foi isso o que lhes impediu de participar eficazmente nos governos pós-revolucionários e lutar para defender suas conquistas no centro do poder.

A Convenção de Aguascalientes, em outubro de 1914, fora uma tentativa de dirimir as diferenças entre os grupos mencionados, para poder decidir quem governaria o país, de que forma, e qual seria o programa de governo: mas já nessa altura acumulavam-se desentendimentos entre Carranza e Villa, e entre Carranza e Zapata.

Constitucionalistas, villistas e zapatistas foram incapazes de chegar a um acordo em relação aos programas sociais, o que levou os dois últimos a organizar uma resistência armada contra Carranza, que retirou-se da Cidade do México para Veracruz. A Convenção adotou o “Plano de Ayala” e elegeu Eulálio Gutiérrez, um delegado constitucionalista na Convenção, como Presidente Provisório. Apenas um mês depois, em novembro, as forças de Villa e Zapata, que tinham concretizado uma aliança, entraram na Cidade do México e instalaram o Presidente Provisório no seu posto^[90]. Gutiérrez, logo em janeiro de 1915, abriu negociações secretamente com os carrancistas; Villa ordenou sua execução; Gutiérrez e seus partidários deixaram a cidade, e o breve presidente renunciou formalmente ao cargo em julho, exilando-se depois nos Estados Unidos. Em seu lugar ficou o general villista Roque González Garza.

Enquanto isso, os constitucionalistas articulavam-se. A “Lei Agrária” de janeiro de 1915, que na letra restituía às comunidades as terras de que tinham sido despojadas e dotava de terra a população que dela carecia, arrancava das mãos de Zapata sua principal bandeira. No mês seguinte, Álvaro Obregón assinou um acordo com a Casa del Obrero Mundial (seus membros concluíram ser Obregón o grande representante da Revolução), a organização sindical anarcossindicalista representante da maioria da ainda grande classe dos artesãos mexicanos. No acordo, Obregón prometia uma série de reformas sociais e a Casa del Obrero comprometia-se a criar os Batalhões Vermelhos, que juntaram-se ao exército reorganizado por Obregón desde os acontecimentos envolvendo Eulálio Gutiérrez. Em março, saiu ao encalço de Villa, que foi derrotado entre abril e

julho, em quatro grandes batalhas nas cidades de Celaya e León. Com seu exército desbaratado, Francisco Villa deixava de representar uma força militar ou política a considerar. Na capital, o governo foi expulso em junho. A Zapata só lhe restava recuar, o que fez até chegar a Morelos, onde voltou aos combates guerrilheiros.

Obregón ia expedindo decretos nos que fixava salários mínimos pelas cidades que tomava, decretos que Carranza ratificava logo depois; no final de 1915, o partido carrancista tinha vencido, controlando quase todo o território nacional. Entre novembro e dezembro Carranza dedicou-se a percorrer a nação, discursando a favor do direito ao voto, da reforma agrária, do direito à escolaridade. As transformações no país continuavam, e já não haveria retorno. Em janeiro de 1916 foi celebrado o Primeiro Congresso Feminista do México, em Mérida, no qual, além de exigir igualdade de direitos e oportunidades e o reconhecimento das suas capacidades, as congressistas insistiam em suspender o ensino da religião – dentro das igrejas! – aos menores de dezoito anos; e no fomento do que chamaram “espectáculos de tendencias socialistas y que impulsen a la mujer hacia los ideales de librepensamiento.”[\[91\]](#) Por sua vez, em março realizou-se em Veracruz outro congresso nacional, convocado pela Federação de Sindicatos do Distrito Federal, para discutir as questões operárias. Ali foi criada a Federação de Sindicatos da Região Mexicana: a população organizava-se a passos cada vez mais agigantados e procurava ocupar com garra o espaço político.

No final do ano, a Convenção de Querétaro estabeleceu acordos entre os caudilhos revolucionários, acordos estes que levaram à promulgação de uma nova Constituição em 1917. Esta incluía cláusulas básicas para a reforma agrária e, pelo menos na letra, respondia às aspirações dos grupos rebeldes no campo. Venustiano Carranza foi eleito presidente. Em abril de 1919, Emiliano Zapata foi assassinado numa emboscada; depois da sua morte, o movimento de Morelos negociou uma aliança com Álvaro Obregón, dando início a uma disputa de poder que terminaria com o assassinato de Carranza e a eleição de Obregón para Presidente em 1920.

O fim do período revolucionário é datado em 1921, com o término da luta armada. Mas alcançou-se apenas uma estabilização política limitada sob os regimes de Obregón e Plutarco Elias

Calles, que começaram o processo de incorporação das massas procurando acordos com as organizações trabalhistas. A questão agrária permaneceu sem solução até o governo de Lázaro Cárdenas, assim como a incorporação satisfatória dos camponeses em um sistema político nacional desenvolvido por setores urbanos, que não compreendiam o campo, seus costumes e formas de organização.

Ainda que o resultado da Revolução Mexicana tivesse deixado muito a desejar em relação aos sonhos que haviam mobilizado aquele povo, era inegável que mudanças importantes tinham acontecido e que essas mudanças haviam sido canalizadas pelas lutas populares. A elite pós-revolucionária continuou desenvolvendo o projeto de um Estado moderno e centralizado, mas viu-se obrigada a incorporar as massas no sistema político. Foi assim como a Revolução criou as bases para o desenvolvimento de uma sociedade de massas, que substituiu o sistema anterior, socialmente mais fragmentado e regionalizado. Posteriormente, o próprio desenvolvimento capitalista liquidou a antiga oligarquia latifundiária. Começou a haver uma mobilidade econômica e social muito maior, e as relações entre o Estado e o povo mexicano mudou substancialmente. As transformações sociais de maior alcance ocorreram no período de Cárdenas – quando realmente fechou a época de mudanças que a Revolução Mexicana começara.

Quando a história mítica da Revolução Mexicana foi tomando forma, foi o lado agrário o mostrado quase exclusivamente em romances e filmes. E ainda assim, predominou o sentimento de que aquele terremoto, que custara um milhão de vidas, tinha feito da nação um todo unificado. Isso tinha toda razão de ser, considerando o importante papel que jogaram as massas urbanas. Cidadãos, camponeses indígenas no Sul, comerciantes, vaqueiros e mineiros do Norte, o país em peso participara. Também por isso a Revolução apropriou-se de todo tipo de idéias, através dos intelectuais que a ela aderiram, dos positivistas aos anarcossindicalistas. Foi nessas misturas ideológicas que a noção de “socialismo” penetrou no discurso de vários setores, não necessariamente urbanos nem necessariamente afiliados aos anarcossindicalistas. Alguns dos líderes camponeses mais radicais falavam de socialismo, ainda que sem a precisão dos partidos de

esquerda: a idéia era sedutora, já que estava relacionada com igualdade e divisão das riquezas. Os governos pós-revolucionários procuraram uma espécie de solução híbrida, favorecendo o desenvolvimento capitalista – e evidentemente, suas desigualdades sociais –, mas apoiando, por exemplo, a “educação socialista” – no modelo da antiga União Soviética – para criar um sistema educacional secularizado. É essa mistura que pode ajudar a compreender a formação do discurso tão tortuosamente manipulador do PRI, o Partido Revolucionário Institucional (cujo nome é já em si um contra-senso), fundado por Plutarco Elias Calles em 1929 e descendente direto do PNR, Partido Nacional Revolucionário, uma agrupação formada por líderes políticos locais, militares, sindicatos, organizações camponesas e partidos políticos regionais.

Ainda que seja importante insistir no fato de que muitos setores participaram da revolta e que por isso o país passou a perceber-se como uma unidade, também não é difícil entender a razão pela qual o imaginário da Revolução concentrou-se tanto nos acontecimentos no campo: pela primeira vez os deserdados da nação se organizavam, olhavam nos olhos daqueles que poderiam ser seus patrões, permitiam-se pensar que tinham a justiça do seu lado, que valiam tanto quanto qualquer um, seguiam líderes nascidos no seu seio, colocavam-se e enfrentavam os poderosos. O conto e o romance da Revolução Mexicana procurou incluí-los no imaginário mexicano como indivíduos capazes e como parte da nação. O título da primeira e uma das mais conhecidas narrações do momento inicial da Revolução, *Los de abajo*, do escritor Mariano Azuela, não poderia ser mais sintomático; nele, o protagonista, Demetrio Macías, índio e líder agrário, luta contra os *federales* para defender sua gente e o que por direito é seu. Repleto de quadros de batalhas, o romance introduz a técnica nova de quadros rápidos e fortes. Azuela, que em 1914 incorporara-se às forças villistas, procurou copiar seus personagens das pessoas que foi conhecendo durante as lutas, e conta que quando um grupo de carrancistas surpreendeu as forças villistas das que fazia parte, “yo ... tomaba apuntes para la escena final de la novela.”^[92] (AZUELA: 1960, p. 48)

Mas aqueles homens analfabetos produziram também seus bardos, que cantavam os *corridos* – entre os quais o famoso *Juan sin tierra* –, ou a *Adelita*, enquanto marchavam sob o

estandarte da *Guadalupana*, com as *soldaderas* atrás. O texto literário, buscando estar à altura, viveria ele também sua revolução, incorporando formas antes exteriores, como a nota jornalística, mas incorporando sobretudo o vernáculo popular e sua sintaxe: como afirma o pesquisador Dante Medina, “no hay otra manera de configurar un personaje en la narrativa que no sea la lengua” (*apud* ROMERO & VOGT: 1996, p. 30).[\[93\]](#)

A figura de Emiliano Zapata encaixar-se-ia como nenhuma outra na de herói popular: nascido do povo, com dom de mando, decidido, inteligente, ético, sério, atraente, carismático, combatente de uma causa que nunca abandonou, morrendo aos quarenta e cinco anos em uma emboscada pelas mãos de um assassino enviado pelos poderosos, que mais faltaria para fazer dele uma referência no renovado imaginário nacional? Pouco foi preciso para romantizá-lo. Excetuando a direita mais conservadora, todos os setores, até hoje (pensemos no EZLN), incluído é claro o dos donos do poder, apropriaram-se de alguma forma de Zapata. Com isso reconheciam, bem ou mal, com alegria ou simples sentido de realidade, para manipular e mentir para os deserdados ou para juntar-se a eles e apoiá-los – ou mesmo para misturar doses diferentes de tudo isso –, que agora era preciso pensar outro México, muito mais inclusivo, que pelo menos o discurso poderia chamar “de todos”.

2. Segunda aproximação

3.

Sangre nueva de los bajos fondos humanos; punto de vista de los que conocen el presidio, los hospitales, el hambre, la muerte; que viven en las goteras de la sociedad en donde esas cosas comienzan. - La burguesía al otro lado, inmune.[\[94\]](#)

José Gorostiza

El reclame capitalista que ordena: use usted jabón Palm-Olive; vista usted de este modo; cátese con una mujer así; guarde usted dinero; coma en esta parte.[\[95\]](#)

José Gorostiza

O jovem Gorostiza chegara a uma Cidade do México em plena efervescência política. No olho do furacão, o grupo dos ateneístas pensava a nação e agia; e entre eles, o inquieto e apaixonado

José Vasconcelos. O grupo formado em 1919 pelo recém-chegado *Pepe* Gorostiza e seus colegas Jaime Torres Bodet e Bernardo Ortiz de Montellano foi batizado como “Novo Ateneu da Juventude”, num gesto revelador da admiração dos jovens. Estes, nas palavras de Evodio Escalante, “quieren verse a sí mismos como los aventajados continuadores de los ateneístas, esos gigantes que sentaron las bases de la cultura mexicana del siglo XX.”^[96] (ESCALANTE: 2001a, p. 20)

Gigantes, de fato: o peso da geração pregressa foi tão esmagador, que o México foi o único país da América Hispânica onde as vanguardas inspiradas no futurismo de Marinetti não se desenvolveram na capital. O estridentismo, escola mexicana influenciada por essa vanguarda (e inspirada também nas revoluções mexicana e russa), nasceu e cresceu em Puebla, encabeçada por Manuel Maples Arce, que escreveria um poema antológico, *Andamios Interiores*. Os integrantes desse grupo agiam como o resto das vanguardas hispano-americanas: seus textos tinham uma linguagem agressiva e direta, irreverente, defendiam o verso livre e a liberação radical da sintaxe; mostravam um desejo compulsivo do novo, da diferença e da negação do passado na arte; afixavam murais pela cidade. Mas enquanto isto acontecia em Puebla, na Cidade do México outras forças ocupavam o cenário, fazendo com que essas tendências fossem rejeitadas (pelo menos no início) ou passassem por vários filtros antes de chegar aos jovens alunos – ou recém egressos – da Escola Preparatória. A Revolução Mexicana colocava em pauta tarefas mais urgentes, e para cumpri-las era necessário outras colocações, outro estilo de escrita, outras procuras artísticas e literárias, pelo menos segundo as lideranças culturais do país. Era preciso estar atentos e prontos para qualquer eventualidade; era preciso não esquecer que aquele país estava passando por um intenso processo de mudanças. Uns poucos anos antes, recém entrados na Preparatória militarizada por Victoriano Huerta, os alunos, segundo o pesquisador Guillermo Sheridan, “diariamente marchaban durante una hora, con uniforme de paño verde y kepi balcánico, y después lo harían con un máuser descargado.”^[97] (SHERIDAN: 1985, p. 33) Apesar de que a participação militar dos jovens na defesa da pátria não passou nunca daquilo, o fato revela o clima que se vivia na Cidade do México.

Mas o esforço dos estudantes podia ser muito bem reconhecido e recompensado. No dia em

que ganhou o primeiro lugar nos Jogos Florais organizados pela Universidade Nacional em setembro de 1921, com motivo da celebração do Centenário da Consumação da Independência Nacional, Jaime Torres Bodet tinha 19 anos. Fora já Secretário da Escola Nacional Preparatória e era agora secretário particular do Reitor da Universidade, José Vasconcelos. O próprio Presidente, o general Álvaro Obregón, juntamente com o Ministro de Guerra, general Plutarco Elías Calles, estiveram presentes na cerimônia.^[98] Quanto a José Gorostiza, aos dezenove anos já estava dirigindo a Editorial Cultura, peça importante do projeto de educação nacional que se desenvolvia naquele momento, e que publicava, com os seus clássicos de Literatura, poemas de Sor Juana e antologias de Rodó preparadas por Henríquez Ureña. Será essa a editora que publicará também os primeiros livros dos colegas de Gorostiza: Bernardo Ortiz de Montellano, Enrique González Rojo, Xavier Villaurrutia. Em um futuro próximo, *Canciones para cantar en las barcas* levará igualmente o selo da editora.

Os jovens eram convocados pelos antigos ateneístas ou seus discípulos mais velhos, os chamados *Sete Sábios do México*^[99], para ocupar postos de responsabilidade na vida cultural da nação. Chamo a atenção para este fato não apenas pelo que significa em termos de influência direta sofrida por mentes muito jovens, mas também porque se tratava de posições delicadas de manter, claramente políticas e que chamaríamos “de confiança”. Ser escolhido pelos ateneístas ou pelos “sábios” e responder à confiança depositada significava também viver em uma quase intimidade com aqueles que dirigiam a vida cultural do país; significava circular nesse meio e poder contar, muito provavelmente, com um trabalho de responsabilidade algum tempo depois, o que lhes permitiria começar a vida adulta com uma certa comodidade. O México, especialmente a capital do país, estava aberto para a intelectualidade jovem de classe média, e a geração de Gorostiza optou, pelo menos em um primeiro momento, por admirar e responder integralmente às expectativas dos seus mestres. Mais tarde mudariam o nome para “Contemporâneos” e se independizariam intelectualmente, mas a marca dos ateneístas seria neles indelével.

Em 1920, como reitor da Universidade, Vasconcelos começou a procurar apoio para formar

a Secretaria de Educação Pública que havia proposto. Em outubro de 1921, tornar-se-ia o primeiro Secretário de Educação Pública do México, e Torres Bodet continuaria como seu secretário pessoal. Parte das radicais transformações que afetaram a educação mexicana foi o desenvolvimento de uma campanha editorial de proporções enormes, abrindo um campo de trabalho antes impensável para escritores, tradutores, editores e intelectuais de várias áreas. Já circulava a revista *México Moderno*, favorável a Vasconcelos e com espaço para os jovens escritores; em abril de 1921 começou a circular uma revista de distribuição gratuita, *El Maestro*, cujo objetivo declarado era o de elevar o nível cultural da nação como um todo. Sua tiragem era de 75.000 exemplares.

Foi nessa revista financiada com dinheiro público e na outra, privada, *México Moderno*, que os jovens da geração de Gorostiza se instalaram. Suas tarefas eram pequenas: limitavam-se a traduzir e corrigir, mas eventualmente lhes davam espaço para que publicassem algum poema ou ensaio. Os temas de *El Maestro* estavam sempre penetrados de política e messianismo, o que não era de estranhar, estando Vasconcelos por trás da publicação. Criar um discurso parecido não era difícil para uma pessoa com a fibra e o entusiasmo políticos de Carlos Pellicer; mas, segundo Sheridan, “hasta Gorostiza, que escribe un raro tratado en apoyo de la cruzada alfabetizadora, se suma al tono genésico de la publicación.”^[100] *El Maestro*, *México Moderno* e *El Universal Ilustrado* eram as publicações culturais mais importantes daquele momento: o grupo começou a ser conhecido como “os poetas universitários”, e foi assim como passaram a receber pedidos de colaboração de revistas e jornais dentro e fora da Cidade do México. Aceitavam os convites, mas não havia nada comparável a *El Maestro*: não é possível esquecer que estamos falando de 75.000 exemplares mensais, ou seja, naqueles anos, poder de influência cultural massiva. Vasconcelos mimava os jovens mais e mais, prestigiava-os com a sua presença e companhia, infundia-lhes sua fé na ação em grande escala. Muito menos acadêmico que Antonio Caso, Vasconcelos era, por outro lado, um verdadeiro mestre, um homem inspirador, generoso e disposto ao debate. *El Universal Ilustrado* entrevistou os jovens já em novembro de 1921:

_ ¿Para qué sirven los poetas?

_ Sólo son verdaderamente poetas los espíritus poseídos de divinidad, que traen un mensaje digno de enriquecer la vida; en tal virtud, su verbo es profecía y su música es revelación. Arrojado por Platón de la República, el poeta lleva su ciudad por donde va y tiene, como dice Tagore, la edad de todos...[\[101\]](#)

Note-se que Rabindranath Tagore era um dos autores preferidos de Vasconcelos, e este muito provavelmente conversou com os “novos ateneístas” sobre o papel social do poeta.

Para Gorostiza, o trabalho em *El Maestro* significou ainda mais. Seu pai, o velho general do caudilho vencido, sem espaço político ou para realizar negócios desde a renúncia de Porfírio Díaz, morreria em meados de 1921, deixando uma família numerosa e com muitos problemas econômicos. José era o primogênito e agora, como tal, responsável pela mãe e os irmãos. Trabalhava à noite e como chefe de redação da revista entre uma aula e outra. Sua personalidade foi ficando ainda mais melancólica, reflexiva, cautelosa, disciplinada e solitária. As auto-exigências e a insegurança mostram-se óbvias quando comparamos a relação que tinha com seus escritos com a dos seus amigos: enquanto estes últimos publicavam sem cessar, Gorostiza entregava um ou outro poema para publicação, e ainda assim, logo retomava o texto uma e outra vez para produzir a segunda versão, e a terceira, e a quarta... Dadas essas condições, e considerando os traços da sua personalidade, a influência de um homem como Vasconcelos, admirável, protetor e com idade para ser seu pai, deve ter-se incrementado.

O editorial do primeiro número de *El Maestro*, assinado por Vasconcelos, foi intitulado *Um chamado cordial*.[\[102\]](#) Ali expõe as linhas gerais da publicação. É possível reconhecer facilmente algumas delas em *La Falange*, revista dirigida pelos amigos íntimos de Gorostiza, Jaime Torres Bodet e Bernardo Ortiz de Montellano.

A ética cristã permeia a procura pela justiça social em *Um chamado*. Vários trechos poderiam ser citados, mas é suficiente este exemplo: “convencidos como estamos de que só a justiça absoluta, a justiça amorosa e cristã, pode servir de base para reorganizar os povos ...” (VASCONCELOS: 1995 [1921], p. 260); assim também a procura de igualdade para os habitantes da

nação: “cada povo se distingue e alcança poderio quando ... os seus habitantes se tornam ... igualmente livres e fortes, não só nos direitos teóricos, como também nos bens materiais e na educação pessoal” (idem, p. 261). É também importante no texto a demarcação de território político: “... mas o que fizeram todos os caciques modernos, de Santa Anna a Porfirio Díaz e Carranza, ... para levantar a condição material do povo, para educá-lo nas artes que asseguram a independência, o bem-estar e o poderio?” (idem, *ibidem*).

Após o editorial, seguem orientações para aqueles que queiram enviar trabalhos para publicação: “Escolheremos para publicação todos aqueles artigos que tendam a construir um propósito ou a fortalecer um ideal. Obra construtiva é o que necessitamos, e ... é preciso extirpar o hábito comum ... de fazer literatura vã ou apenas ironia mordaz e destrutiva.” (idem, p. 262). Para chegar a essa obra construtiva, é preciso um certo tipo de intelectual e um certo tipo de escrita, muito mais simples. *El Maestro* diz não querer formar uma escola literária, mas na verdade há um projeto formal na revista, no sentido de que propõe uma linguagem simples, precisa e acessível:

O intelectual de ofício sequer a escrever se atreve sem revestir seu pensamento com todos os primores mediocres de um estilo convencional, e pouco lhe importa que seu próprio coração se cale diante das necessidades públicas ... Não, este jornal está e estará livre de fórmulas, livre de moda, livre de retórica e livre do estilo; e assim, sem outra norma que não um imenso desejo de regeneração e de bem ... Mandai, pois, todos, idéias, mandai fatos e fazei concordar as idéias com os fatos. Precisaí vossos conceitos, fugi da extravagância, cuidai-vos de forjar planos irrealizáveis. Ao sentardes para escrever à Revista, afastai de vossas mentes toda idéia de vanglória pessoal. ... Gostaríamos que esta Revista iniciasse nossos escritores num novo período, que bem poderíamos chamar de antiliterário, e que servisse para dizer as coisas como elas são, muito longe das tiranias das formas ... e que permitisse buscar essa verdade que tanto necessitamos. (idem, pp. 262-263)

Vejamos agora a influência direta sobre a nova geração e pensemos, além das colocações do editorial de *El Maestro*, nas desenvolvidas por Vasconcelos em outros espaços. Em *La Falange* de dezembro de 1922, Jaime Torres Bodet e Bernardo Ortiz de Montellano afirmam estar editando “uma revista sem ódios, sem preconceitos, sem dogmas, sem compromissos, ... que não é órgão de nenhum cenáculo, que não combate contra ninguém, mas sim em prol de algo” (TORRES & ORTIZ: 1995 [1922], p. 264); afirmam igualmente que a revista se chama *Falange* “para dar, de longe ou de perto, aos leitores da América e particularmente do México, a idéia de coesão e de disciplina

laboriosa que é necessário precisar definitivamente” (idem, ibidem). América (Hispanica) e México são os pontos de interesse, o nacional e o que une os latinos. São objetivos declarados da revista expressar a “alma latina da América”, reunir os escritores mexicanos “que fazem literatura sadia e sincera” e servir de indicador da cultura e da arte mexicanas para a América,.

A defesa da americanidade que faz a revista torna-se ainda mais ateneísta e vasconceliana quando passa a incluir a aceitação do legado espanhol, a rejeição à “cultura saxônica”, e quando lança mão do conceito de “raça”:

Todos os que nesta revista colaboram acreditam que nenhuma civilização triunfará se não se ativer aos princípios essenciais da raça e da tradição histórica. Desautorizam, por ilógica e inimiga, a influência saxônica e se propõem a reivindicar os foros da velha civilização romana da qual todos descendemos ... não fazem distinção entre a França e a Espanha, entre a Itália e o Chile, sabem que, por serem latinos, ... sentem de modo semelhante ... (idem, pp. 264-265)

Tão cristãos quanto Vasconcelos ou Antonio Caso, sustentam a necessidade de unir os latinos com o desejo da Providência, já que esta “não repartiu em vão ... os corações latinos no próprio coração da terra” (idem, p. 265); tão próximos das idéias de Rodó quanto seus mestres, comparam a “civilização do Norte”, mesquinha e preocupada com o conforto material, com a própria, “que já conquistou a matéria e que por isso voa livre de compromissos terrenos, na esfera do ideal e da luz”; ela é como “o Profeta nos cárceres de Nabucodonosor”, e terminará vencendo, pois sabe que “apenas o espírito resplandece, que tudo o mais é sombra”. (idem, ibidem). Para confrontar essas civilizações como Calibán e Ariel só faltaria nomeá-las assim diretamente.

É preciso lembrar que o projeto “antiliterário” de Vasconcelos, aparentemente chocante para jovens poetas, era muito relativo. Foi em *El Maestro* onde se publicou pela primeira vez o grande poema póstumo de López Velarde, *Suave Patria*. Na verdade, Vasconcelos parecia achar importante, sim, um projeto literário para a nação, mas este deveria ter certas características. Evodio Escalante lança a hipótese de Velarde ter escrito a *Suave Patria* por encomenda de Vasconcelos, desejoso de uma espécie de mural poético contando a História do México, assim como o faziam, imagetivamente, os murais de Rivera, Siqueiros e Orozco: parece bastante provável que tenha sido

assim. E Gorostiza, como editor da revista, foi certamente um dos primeiros a ler o poema.

Em 1922 o estridentismo faria a sua entrada na vida cultural mexicana afixando nos muros de Puebla o *Mural Prisma número 1*. Muitos anos depois, em 1931, Vasconcelos insistirá nos seus pontos de vista formais no texto *Palavras Iniciais* (VASCONCELOS: 1995 [1931]), da revista *Antorcha*. A revista, editada em Paris, afirma estar dedicada à defesa “dos interesses materiais e morais das raças hispânicas do Novo Mundo”, mas especialmente

não será esta uma revista de modismos ... e sequer se ocupará das modas literárias. Pouco nos importam o dia ou os dias, trabalhamos para os séculos E quando isto não for possível, quando o instante não se prestar a ser vencido, teremos que voltar à altura, uma altura andina, superereuropéia, humana, que está além de toda e qualquer vanguarda, justamente onde se posta esse supremo general das batalhas humanas: o pensamento iluminado de emoção generosa. (idem, p. 273)

A revista *México Moderno* teve que lidar também com o surgimento das vanguardas, dos “ismos”, de tudo aquilo que Vasconcelos provavelmente chamou de “modismos” quando surgiu, da mesma forma que o fez quase dez anos depois. Na seção *Livros e Revistas*, sob responsabilidade de Gorostiza em 1922, surgiu uma resenha do livro *Andamios Interiores*, de Maples Arce. A resenha reconhecia a grandeza poética do autor, mas ao mesmo tempo fazia-lhe uma acusação muito grave desde o ponto de vista dos velhos e dos novos ateneístas: o talentoso autor era um desarraigado, e seu poema, um produto de importação. Seria preciso que passasse ainda algum tempo para que os novos escritores da Europa, dos Estados Unidos e da América Hispânica fossem plenamente reconhecidos pelos futuros Contemporâneos. No momento, havia apenas aplausos para o talento poético de Maples Arce. Em vez das vanguardas, Gorostiza preferiu estudar e trabalhar com a tradição espanhola.

Outro sinal da importância daquele período com Vasconcelos na obra de Gorostiza é a presença de abordagens neoplatônicas em *Muerte sin fin*. Vasconcelos, como dito anteriormente, desenvolveu colocações desse tipo durante seu primeiro exílio, ainda no período da luta maderista. Tratou-se muito mais que de um mero entusiasmo juvenil. Nas palavras de Evodio Escalante:

habría que recordar que Vasconcelos se veía a sí mismo como un continuador americano de Nietzsche y de Plotino, cuya misión última sería la de formular una nueva síntesis filosófica de resonancias místicas

que, al desechar el falso racionalismo de la época, culminaría con una nueva etapa estética del hombre. [103] (ESCALANTE: 2001a, p. 23)

Gorostiza deixou *El Maestro* em 1922, por mudanças na direção do órgão, e foi trabalhar na *México Moderno*. Estaria agora próximo de Lombardo Toledano e Pedro Henríquez Ureña. Os ateneístas e suas procuras continuariam moldando a vida do jovem poeta, mas nenhum parece tê-lo afetado tão diretamente quanto Vasconcelos. Fora da revista, fez vários trabalhos, deu aulas, escreveu regularmente para jornais e revistas e levou adiante seus estudos na Escola de Jurisprudência.

Mas – por fim! – também uma publicação maior aconteceria. Gorostiza decidiu que alguns dos poemas que redigia desde 1918 eram dignos o bastante de publicação: junto com outros, comporiam as *Canciones para cantar en las barcas*. No final de 1921, uma viagem ao porto de Veracruz com seu amigo Pedro Luquín possibilitou a Gorostiza uma contínua contemplação do mar, “apressando” desta forma a composição da obra. A Editorial Cultura publicaria o livro em 1925, enquanto Gorostiza, em Nova Iorque, angustiava-se pensando na recepção: ficou desconcertado com o sucesso. Nas *Canciones*, sente-se já a aproximação à Espanha e à lírica espanhola: alguns dos poemas estão baseados nas antigas canções de amigo. A literatura de tradição peninsular revivia em outras formas, levando adiante o que tinha sido proposto pela geração anterior. Entre a forma espanhola e o mar mexicano, e sob uma tristeza infinita, Gorostiza produziria duas composições excepcionais: *La orilla del mar* e *¿Quién me compra una naranja?*

| | |
|------------------------------|-----------------------------|
| ¿Quién me compra una naranja | Alguém quer comprar laranja |
| para mi consolación? | e me dar consolação? |
| Una naranja madura | Uma laranja madura |
| en forma de corazón. | em forma de coração. |
| | |

| | |
|------------------------------|-----------------------------|
| La sal del mar en los labios | O sal do mar, eu nos lábios |
| ¡ay de mí! | ai de mim! |
| La sal del mar en las venas | O sal do mar, eu nas veias |
| y en los labios recogí. | e nos lábios recolhi. |
| | |
| Nadie me diera los suyos | Quem me entregaria os seus |
| para besar. | para beijar. |
| La blanda espiga de un beso | A branda espiga de um beijo |
| yo no la puedo segar. | eu não a posso ceifar. |
| | |
| Nadie pidiera mi sangre | Quem pediria meu sangue |
| para beber. | para beber. |
| Yo mismo no sé si corre | Eu mesmo não sei se corre |
| o si deja de correr. | ou se deixa de correr. |
| | |
| Como se pierden las barcas | Como se perdem os barcos |
| ¡ay de mí! | ai de mim! |
| como se pierden las nubes | como se perdem as nuvens |
| y las barcas, me perdí. | e os barcos, me perdi. |
| | |
| Y pues nadie me lo pide | E como ninguém mo pede |

| | |
|------------------------------|-----------------------------|
| ya no tengo corazón. | já não tenho coração |
| ¿Quién me compra una naranja | Alguém quer comprar laranja |
| para mi consolación? | e me dar consolação? |

2.6 “Contemporâneos” e nacionalismo vs. cosmopolitismo

Reanudar la tradición, volver a lo propiamente mexicano no como se ejercía y se comprendía en 1917, sino como se puede ejercer y comprender en 1932.

Gorostiza, em carta de 17 de abril de 1932 ao jornalista Gregorio Ortega

Antes porém de publicar as *Canciones*, Gorostiza deveria passar por um debate que mudaria seu *status*, e o dos seus colegas, na vida cultural do país. O ano de 1923 foi difícil para as revistas dos membros do antigo “Ateneu” e seus discípulos: *México Moderno* chegou ao fim, *El Maestro* entregou seu último número em junho e *Repertorio Americano* fechou no mês seguinte. Vasconcelos começara a expressar seu descontentamento em relação ao governo de Álvaro Obregón, o que teve como consequência uma série de limitações econômicas para o grupo. A Revolução começava seu processo de burocratização.

No verão de 1924 levaram-se adiante os ajustes políticos necessários para uma transição de poder: o general Plutarco Elías Calles assumiria a Presidência do México quando terminasse o mandato de Obregón; José Vasconcelos, homem poderoso e com idéias políticas muito claras sobre as tarefas no campo da Educação, teria que ser também “ajustado”. Frente à perspectiva de tornar-se apenas um funcionário mais, renunciou à Secretaria de Educação em julho, e Obregón nomeou no seu lugar o médico Bernardo José Gastélum, então subsecretário de Educação. O grupo dos jovens poetas entendia-se bem com ele, e quando Elías Calles ofereceu-lhe o Departamento de Saúde, o médico aceitou, levando todos consigo. Gorostiza, talvez compelido por problemas econômicos, apresentou-se a Jaime Torres Bodet, então secretário particular de Gastélum, e através do amigo

conseguiu trabalho no Departamento de Saúde.

O grupo precisava mesmo de um espaço protegido. Nesse momento de institucionalização partidária e do processo revolucionário, aqueles escritores contavam já com uma série de inimigos dentro da burocracia mexicana e dos grupos literários e artísticos apoiados por ela. Os “poetas universitários” eram acusados principalmente de falta de nacionalismo, e a isso logo somou-se a “incriminação” de homossexualismo. As acusações, como demonstra Guillermo Sheridan (SHERIDAN: 1985, cap. VIII), entrelaçar-se-iam e desenvolver-se-iam rapidamente, até desembocar na polêmica de finais de 1924. Mas não se resolverá então: haverá uma retomada das discussões em 1931.

Enquanto Gorostiza e seus antigos colegas trabalhavam com Gastélum, uma geração um pouco mais jovem formava-se na Escola Nacional Preparatória: dela, interessam aqui Gilberto Owen e Jorge Cuesta, futuros membros dos “Contemporâneos”. Xavier Villaurrutia interessou-se por ambos, e os três passaram a reunir-se para ler e comentar o poeta barroco Luis de Gôngora, que Owen naquele momento admirava acima de qualquer outro. Através de Gôngora, da retórica e da poética barroca, os três rejeitavam o que chamavam de “facilidade” e de “romantismo folclorizante”. Villaurrutia logo apresentou seus novos amigos a Salvador Novo e Jaime Torres Bodet, e juntos começaram a planejar uma revista para o futuro. *Ulises* (assim se chamaria a publicação) só verá a luz em 1927; mas antes disso, ainda em 1924, Novo, Villaurrutia, Owen e Cuesta encontrariam um espaço para expressar seus pontos de vista em outro periódico, *Antena*.

Com publicações, traduções, colaborações, foi-se configurando um grupo de escritores conscientes da própria existência e das próprias procuras. *Antena* terá um papel importantíssimo nesse processo de tomada de consciência ao publicar, em setembro de 1924, a separata que contém a conferência ditada por Xavier Villaurrutia em maio, na Biblioteca Cervantes: *La poesía de los jóvenes de México*.

A literatura escolhida para ser comentada foi simplesmente toda a produzida no território mexicano desde os tempos pré-hispânicos. Apesar do caráter generalizante, ineludível numa

exposição deste tipo, Villaurrutia marcou posição ao deter-se nos barrocos Juan Ruiz de Alarcón e Sor Juana Inés de la Cruz; ao ironizar o romantismo; e ao fazer de José Juan Tablada[104] (pelo espírito experimental) e Ramón López Velarde (pelo crioulismo) os pais da poesia moderna do México. No comentário que faz sobre esta última, conclui que:

... por la seriedad y conciencia artística de su labor; porque sintetizan, en su porción máxima, las primeras realizaciones de un tiempo nuevo, es preciso apartar en un *grupo sin grupo* a Jaime Torres Bodet, a Carlos Pellicer, a Ortiz de Montellano, a Salvador Novo, a Enrique González Rojo, a José Gorostiza y a Ignacio Barajas Lozano.

La producción de estos poetas, inconciliables por el alcance diverso, por la distinta personalidad, puede agruparse, sin embargo, ya que se halla presidida por un concepto claro del arte como algo sustantivo y trascendente.

Quien más, quien menos, todos han asimilado las conquistas de nuestra lírica; y cada cual muestra ahora, depurada, su propia expresión. (*apud* SHERIDAN: 1985, pp. 164/165)[105]

Foi essa a primeira vez em que foram reunidos esses escritores, os quais provavelmente não haviam pensado nunca pertencer a um projeto estético comum. O próprio Villaurrutia mostra saber disso ao chamar o conjunto de “grupo sem grupo”. Os traços em comum encontrados para juntá-los naquele momento foram, de acordo com as observações de Sheridan (*idem*, p.165), a fidelidade a uma tradição de heterodoxos, o interesse por uma poesia pessoal e mexicana ao mesmo tempo, o desejo de originalidade como exercício de modernidade, a consciência crítica e o próprio isolamento, à diferença dos velhos literatos porfiristas e de vanguardas como a dos estridentistas, reunidas em agremiações. A conferência prossegue com uma caracterização da produção poética de cada um deles, e ao referir-se a Gorostiza, Villaurrutia afirma ser “el de más fina y contenida emoción”; longe da espontaneidade, procura “pureza y perfección definitivas, laboriosa decantación.” (*apud* SHERIDAN: *idem*, *ibidem*)

Apesar dos elogios, Gorostiza incomodou-se muito com a conferência de Villaurrutia e com o fato de ter sido incluído em um grupo sem ter sido consultado. Não se sentia parte de grupo algum, e não apenas pela personalidade solitária: o trabalho e o estudo tomavam-lhe praticamente todo o tempo, impedindo-o de reunir-se com seus antigos colegas e ter com eles uma troca de idéias constante, o que talvez lhe permitiria sentir-se parte de um projeto comum. E ainda mais: Gorostiza tinha suas próprias posições em relação aos temas que mobilizavam a crítica literária de então,

posições que não necessariamente coincidiam com as do resto do “grupo sem grupo”. Como observa a pesquisadora Maria Aparecida da Silva:

La autonomía intelectual de Gorostiza lo dejaría, desde luego, desplazado en la geografía de las vanguardias mexicanas, y pese al hecho de que, por las contingencias de época, se le debe ubicar en la primera formación de los Contemporáneos – junto con Jaime Torres Bodet, Bernardo Ortiz de Montellanos y Enrique González Rojo –, son innegables los rasgos que lo aproximan a la actitud escéptica característica del segundo grupo: Salvador Novo, Xavier Villaurrutia, Gilberto Owen y, ante todo, Jorge Cuesta. Le impulsó, además, como a los integrantes de la segunda formación de los Contemporáneos, el espíritu crítico; y la crítica literaria fue, verdaderamente, la conciencia estética que imprimió organicidad a las muchas tendencias aisladas del llamado grupo sin grupo.[\[106\]](#) (Silva: 2004, p. 313)

Mais tarde, em 1928, o autor de *Muerte sin fin* unir-se-á aos outros na realização da revista *Contemporáneos*; porém até mesmo naquele momento duvidará da existência real do grupo. Mas apesar da incomodidade de Gorostiza, Villaurrutia não estava tão enganado ao reuni-lo com os poetas do “grupo sem grupo”. Estes tinham sim colocações e uma prática que os diferenciava em relação à tarefa do escritor, à herança literária e à produção da mesma fora do México. Somou-se a essas abordagens a própria necessidade de definir-se como grupo, já que seus inimigos os reconheciam como tal. Um olhar hostil os havia reunido, para além das suas diferenças: desejassem ou não, eram um coletivo agora.

No final de 1924, o jornalista Julio Jiménez Rueda publicou em *El Universal* um artigo intitulado *El afeminamiento de la literatura mexicana*. O artigo,

...lleno de buena fe nacionalista, recogía, paradójicamente, el desdén hacia la nueva literatura mexicana propio de los comentaristas extranjeros, asombrados de que un país recién convulsionado por una cruenta guerra civil no produjera una literatura de afirmación nacional y de búsqueda de los valores autóctonos. La idea, que venía desde hacía años, solía reafirmarse en la tesis de que en la Unión Soviética – donde un movimiento semejante acababa de triunfar – sí era palpable un viraje radical en la manera de entender el trabajo literario, mientras que en México habían conservado sobre él su control los mismos personajes y los temas. Los extranjeros que viajaban a México con la intención de observar a la *Revolución* en condiciones de laboratorio se sentían ofendidos por la molición literaria de la que apenas parecían evadirse los estridentistas y, si acaso, Pellicer.[\[107\]](#) (SHERIDAN: 1985, p. 255)

Fazia-se na época uma série de relações entre a literatura imediatamente anterior, a da Revolução Mexicana, e uma parte da nova, a do “grupo sem grupo”. A primeira era obra “viril”, espelhando a própria luta armada; a nova era “afeminada”, espelhando seu acomodamento. A primeira era a dos oprimidos, a segunda era aristocrática; uma era “literatura social” e a outra, indiferente e distanciada da realidade; a primeira, nacional, a segunda era “estrangeirizante”; uma

era “clara”, enquanto a outra era “hermética”. Mas o que era pior: as letras praticadas pelos novos escritores estavam impedindo o florescimento de uma literatura realmente nova e popular, que descobrisse e interpretasse a alma do povo, ou que viesse diretamente dos homens do povo. Somaram-se outras acusações, ainda que do mesmo tipo: retóricos, livrescos, antinacionalistas; vanguardistas, afrancesados, sem compromisso, decadentes. Mas, acima de tudo: afeminados. Posicionavam-se frente a eles os viris defensores da nacionalidade mexicana.

A polêmica, que durou até meados de 1925, foi importantíssima, no sentido de ter provocado um debate e uma tomada de posições em relação ao papel social do escritor e às funções do Estado na produção artística e literária; e de ter separado definitivamente a nova geração das imediatamente anteriores, as que escreveram os romances e contos da Revolução, as dos seus mestres, os membros do “Ateneu da Juventude” e do grupo dos “Sete Sábios”.

Apesar de a maioria dos componentes do “grupo sem grupo” ter-se mantido afastada do torvelinho (na verdade todos, exceto Novo), a polêmica teve sérias repercussões sobre eles. Uma sombra pairava sobre os antigos poetas mimados pelos grandes, os meninos prodígio disputados por revistas e editoras: tinham deixado de ser uma unanimidade nacional. Os ataques prosseguiram, e com eles a necessidade de tomar posição. Antes que o “grupo sem grupo” o fizesse como um todo, começou a sair, em maio de 1927, a revista *Ulises*, que tinha por trás Salvador Novo, Javier Villaurrutia e Guillermo Owen. *Ulises* identificava-se com uma série de publicações internacionais que, ao contrário da crítica oficial mexicana, admiravam o trabalho dos poetas: “1927 en Cuba, *Atenea* en Chile, *Nosotros* en Argentina, son publicaciones con las que el grupo comienza un verdadero intercambio de colaboraciones.” (SHERIDAN: 1985, p. 271)

Apesar de ter-se reunido eventualmente com os editores de *Ulises*, Gorostiza não colaborou jamais com a revista, que durou menos de um ano, fechando em fevereiro de 1928 por falta de financiamento. *Ulises* apresentara-se no seu primeiro número com a seguinte provocação:

Este grupo de *Ulises* fue en un principio un grupo de personas ociosas. Nadie duda, hoy día, de la súbita utilidad del ocio. Había un pintor, Agustín Lazo, cuyas obras no le gustaban a nadie. Un estudiante de filosofía, Samuel Ramos, a quien no le gustaba el maestro Caso. Un prosista y poeta, Gilberto Owen,

cuyas producciones eran una cosa rarísima y un joven crítico que todo lo encontraba mal, que se llama Xavier Villaurrutia. En largas tardes, sin nada mexicano que leer, hablaban de libros extranjeros. Fue así como les vino la idea de publicar una pequeña revista de crítica y curiosidad.[108] (apud VÁSQUEZ: 2005)

Revista pertencente à ala mais jovem dos “poetas estrangeirizantes”, não é difícil entender porque Gorostiza manteve-se – e foi mantido – fora dela, muito afastada do desejo construtivo e desejoso de continuação da antiga *Falange*. Provocações e radicalismos estavam fora do seu natural.

Alfonso Reyes reforçará pouco depois a relação dos membros do “grupo sem grupo” com as novas tendências internacionais, promovendo um encontro entre aqueles e a Geração de 27 espanhola, através da *Revista de Occidente*.

Assim como Owen, Cuesta e Villaurrutia, a Geração de 27 recuperava Gôngora e a poética barroca. O contato entre os espanhóis e os mexicanos deu um novo impulso a um interesse já há muito existente entre os últimos: a poesia de Sor Juana Inés de la Cruz, poetisa gongorista, especialmente o seu grande poema, *Primero Sueño*. Para Gorostiza e seu projeto de retomada e desenvolvimento da tradição lírica espanhola, este momento preciso parece ter sido especialmente interessante, inclusive porque, ao negar-se a limitações programáticas e divisões redutoras entre passado e presente, compromisso social e autonomia estética, poesia “social” e poesia “pura”, dava-se um espaço muito amplo para criar e fazer releituras e traduções. Silva encontra na poesia de Gorostiza, especificamente em *Muerte sin fin*, ecos de Antonio Machado (geração espanhola de 98) e sua meditação sobre o tempo: há de fato uma abordagem compartilhada sobre esse tema, onde o poema é palavra escrita no tempo e a morte é uma derivação da vida na dimensão temporal. Mas há também, segundo a mesma autora, ecos barrocos no poeta mexicano: "Del autor de las *Soledades* y las *Nuevas Canciones* [i.e., Antonio Machado], Gorostiza recoge el cuestionamiento existencial, de tono filosófico, al que se agrega un barroquismo latente, pulsante en el tratamiento del tema pero despojado de intrincaciones formales.”[109] (SILVA: 2004, p. 315) É bem possível que este tenha sido o grande momento de aproximação de Gorostiza a *Primero Sueño*, e que então começasse a gestar-se no poeta um projeto de releitura do poema barroco.[110]

Celestino Gorostiza, irmão de José Gorostiza e crítico literário, pode aproximar-nos do tipo de recuperação da tradição que os membros daquele grupo tentavam: em 1928, escreverá a apresentação da antologia *La Galería de poetas nuevos de México*, editada por *La Gaceta Literaria* de Madrid. Apresenta nela seu irmão José, de quem afirma ter gostos “que lo ligam a la tradición” (Gorostiza, C.: 1973 [1928], p. 243), e continua: “No por capricho ni por azar ha vuelto los ojos a los moldes más viejos. Su sensibilidad moderna encontró parentescos, muy explicables, en esos moldes. Después de él ... algunos jóvenes de España ensayaron los mismos caminos.”^[111] (idem, ibidem). Fala também de Ortiz de Montellano, quem, segundo Celestino, procura no folclore a matéria para a sua poesia. “Posee la gracia y la ingenuidad infantiles de su pueblo. Pero cree en la pureza del arte, y no puede ponerlo al servicio de la política. Además, su cultura no le permite caer en lo pintoresco.”^[112] (idem, p. 244)

José Gorostiza encontrará um espaço cômodo para expressar-se na revista *Contemporâneos*, publicada depois da morte de *Ulises*, entre 1928 e 1931. Ortiz de Montellano dirigirá a revista e nela colaborarão todos os membros do antigo “grupo sem grupo”, somados a Owen e Cuesta, formando juntos o coração do periódico. Com a publicação, o grupo terá um nome, que acompanhará todos os seus componentes desde então, inclusive Gorostiza. O nome da revista revela certamente uma intenção, e seu caráter foi eclético e – certamente – universalista: publicou artigos e traduziu poemas de diversa índole, de autores mexicanos ou estrangeiros, procurando concentrar-se nas produções e debates estéticos mais recentes e de agregar um pouco de abertura e razão à discussão sem fim sobre a mexicanidade. *Contemporâneos* assumiu a modernidade e o universalismo num momento de nacionalismo reducionista e censor^[113]: conseguiu com isto, na sua curta vida, tornar-se um ponto de referência na passagem para uma nova literatura.

Os ataques nacionalistas continuaram, refinando a tomada de posição da revista. Mas talvez o que ilustre melhor a posição dos “Contemporâneos” seja um artigo publicado em 1931 por um colaborador e membro da geração pregressa, Alfonso Reyes. Então embaixador aqui no Brasil, o escritor faz suas as colocações de Mário e Oswald de Andrade:

Hemos de saber que hace muchos siglos las civilizaciones no se producen, viven y mueren en aislamiento, sino que pasean por la tierra buscando el lugar más propicio, y se van enriqueciendo y transformando al paso con los nuevos alimentos que absorben a lo largo de su decurso. [...] El vencedor absorberá las virtudes del enemigo muerto como sucedió entre Grecia y Roma [...] Tomar partido es lo peor que podemos hacer. Es mucho más legítima la esperanza en la “raza cósmica” de Vasconcelos; la fe en la “cultura humana” de Waldo Frank. Adoptémoslo todo y tratemos de conciliarlo todo.[\[114\]](#) (Reyes: 1973 [1931], pp. 181/183)

3. CRIAÇÃO E MORTE SONHADAS

(*Muerte sin fin e Primero Sueño*)

3.1. Poesia e poética

Una gota de agua cae ahora, pausada, en mis oídos. Una, dos, tres, cuatro... Mis ojos salen a oscuras de la alcoba, pasan por el corredor seguros de que todo está en su sitio: la mesa, el sillón de cuero, la caja de latón en que guarda mi madre los carretes de hilo, el reloj de pared, todo inundado en una media sombra que brota del tragaluz como del ojo de un gato, para que mi padre mire mejor la escena desde un retrato al carbón en que lo aprisionó, todavía en la juventud, el fotógrafo. Nada ha podido cambiar en una hora, nada. Lo sé. ... El filtro está ahí. Es un filtro grande que se compone de una piedra caliza en forma de pirámide con el vértice hacia abajo, sostenida por un armario de madera que tiene casi al nivel del piso una repisa en donde la tinaja sedienta recibe una a una las gotas de agua que deja caer la piedra. ... Este método de filtrar ... está copiado de la naturaleza, y proporciona ... la rara facilidad de beber un agua como de río subterráneo que ha atravesado un suelo estéril sediento Ahí se construyó pues la imagen.[\[115\]](#)

A citação acima é parte do texto *Esquema para desarrollar un poema*, que o próprio Gorostiza reconheceu como antecedente imediato de *Muerte sin fin*. Podemos de fato distinguir nela quase todos os grandes temas e imagens da composição: a água, combinada com o elemento terreno da pedra calcária e do barro do alguidar, a sede da pedra, os caminhos da água, dirigidos por aquela sede; os olhos que tentam ver, os objetos da vida cotidiana; luz e sombra, seus jogos; o tempo, presente no relógio de parede, na fotografia do pai, jovem para sempre no retrato, e presente também na certeza – ou na afirmação peremptória demais, que tenta talvez exorcizar o medo de que não seja verdade – de que nada pode acontecer “em uma hora”; a morte ligada ao tempo, na figura desse mesmo pai. Não há sonho nesse pequeno texto, apenas o que porventura leve a ele: o sono – ou sua falta, para sermos precisos; e a solidão do insone. Fala alguém que percorre a casa e vai beber água porque não consegue dormir: o *Esquema* tem como subtítulo “insomnio tercero”, e a epígrafe é a linha de Macbeth: “Cry! Sleep no more, Macbeth doth murder sleep.”

A poesia de José Gorostiza gira ao redor de temáticas e imagens recorrentes. A água é o

grande tema de *Canciones para cantar en las barcas*, que terminou de tomar forma durante um período de contemplação do mar; também não é possível esquecer que Villahermosa, a cidade natal de Gorostiza, encontra-se em Tabasco, estado costeiro. Outros líquidos surgem eventualmente nesse mesmo grupo de poemas, como o sangue de *¿Quién me compra una naranja?*, comparado com o fluir das águas e inútil, já que ninguém o pediria “para beber”, como se fosse um líquido insalubre.

A combinação da água fluida com um elemento duro acontece mais de uma vez nas *Canciones*: o citadíssimo *La orilla del mar* (A beira do mar) concentra-se no encontro de água e areia, um espaço que interessa precisamente porque não é nem um nem outro. Ambas juntam-se “como labios que quieren besar”, para com isso formar a beira. Mas talvez a imagem mais próxima do copo d’água escolhido para *Muerte sin fin*, nesse grupo de poemas, encontre-se em *Acuario*, onde se compara Jenny Lind com “el agua reída de burbujas donde los peces de colores juegan.”^[116] Em *Muerte sin fin*, o copo não se realiza em si mesmo, e tampouco a água: só a união de ambos levará à forma. O homem é entendido como matéria indeterminada, sem forma (representada pela água) e que só se realizará quando encontre o copo – ou o aquário de Jenny Lind –, que lhe dará uma forma; e o copo, que é a forma – e também Deus –, só ficará satisfeito quando a água – a matéria – o preencher. A imagem que tenta capturar uma questão filosófico-existencial entra em cena pela primeira vez.

Essa combinação de água e terra, como vemos, é bem anterior a *Muerte sin fin*, e está exposta mais coloquialmente numa carta de Gorostiza a Pellicer (GOROSTIZA: 1995 [1924], p. 82): “El mar sin la tierra no tiene gran interés poético; es más bien una lección de moral sobre lo pequeño y lo grande.”^[117]

A sede é outro tema recorrente: não só a terra, mas a própria água a sente. A cumbuca e o solo estão sedentos no *Esquema*; no poema *Presencia y Fuga III*, em *Del Poema Frustrado*, a destruição gera-se na cobiça da sede; no mesmo grupo de poemas, *IV*, encontramos a exclamação: “¡Agua, no huyas de la sed, detente!”^[118] Em *Muerte sin fin*, tudo sente sede: a água sente sede de

gelo (de uma forma mais permanente); Deus atormenta suas criaturas no v. 202 com “angustias secas como la sed del yeso”; a água traz uma sede fria de séculos no v. 351; ou bebe a forma, no v. 498, “... en el módulo del vaso”; e finalmente, a forma sente sede de esgotar sua própria morte (v. 697).

Os menores objetos da vida cotidiana tomam proporções maiores, são pontos de referência importantes. No *Esquema*, dão segurança: tudo está no seu lugar, a mesa, a poltrona, o filtro com a água que matará a sede do solitário insone; em *El Alba* (nas *Canciones*), as coisas dormem; em *Muerte sin fin*, são uma pista para Deus, que brinca de esconder atrás de tinteiros, cadeiras e calendários. A luz ...

| | |
|--|--|
| 122. nos permite mirar, | 122. permite-nos olhar, |
| 123. sin verlo a Él, a Dios, | 123. sem vê-Lo, sem ver Deus, |
| 124. lo que detrás de Él anda escondido: | 124. o que detrás de Deus anda escondido: |
| 125. el tintero, la silla, el calendario | 125. o tinteiro, a cadeira, o calendário |
| 126. -¡todo a voces azules el secreto | 126. – bradados em azul os segredinhos |
| 127. de su infantil mecánica!- | 127. da sua infantil mecânica! - |
| 128. en el instante mismo que se empeñan | 128. no preciso momento em que se empenham |
| 129. en el tortuoso afán del universo. | 129. na labuta tortuosa do universo. |

Os olhos, o olhar, os jogos de luz e sombra, a possibilidade de ver; as transparências do vidro, dos espelhos e da própria água, que é também espelho, formam outro grupo temático. O *Esquema* fala de olhos que saem da escuridão do quarto, da luz da clarabóia como luz de olhos de gato; nas *Canciones*, no poema *El enfermo* (GOROSTIZA: 1988a, p. 13), os olhos são espelhos apagados que refletem as coisas candidamente (v. 13 e 14); em *Pescador de Luna*, as ondas do mar

florescem, nos v. 7 e 8, como “ansias en ojos de mujer” (idem, p. 14); em *Nocturno*, numa noite sem luzes, um viajante toca à porta, iluminado pelo brilho do espelho, e suas pupilas são um “relámpago negro” (idem, p. 16, v. 21); em *La luz sumisa*, a luz matutina desenha ilusões sobre os muros da cidade e nos v. 22 a 25, “... al descender / en giros de canción / enciende una alegría de mujer / en el espejo gris del corazón”.^[119] (idem, p. 22)

Em *Del poema frustrado* encontramos também com esses tópicos e, mais importante ainda, com a tentativa de relacioná-los mais intimamente. Em *Espejo no* (1929), a composição começa com: “espejo no: marea luminosa”^[120] (idem, p. 47, v. 1) e termina com: “y más cristal que luz, más ojo, / intenta una mirada.”^[121] (v. 15/16). No mesmo grupo de poemas, em *Lección de ojos* (idem, p. 48), assim como em *Caminos* (p. 49), Gorostiza joga com olhos, olhares, céu luminoso e azul.

Muerte sin fin coleta todos esses temas – refinados pelos anos de correções – desde o começo da composição. O copo, no qual a água se reconhece, é um espelho:

| | |
|---|---------------------------------------|
| 29. En la red de cristal que la estrangula, | 29. Na trama de cristal estrangulada |
| 30. allí, como en el agua de un espejo, | 30. ali, como se em um espelho d’água |
| 31. se reconoce; | 31. se reconhece; |

Bem mais adiante, nos versos 378 a 381, a imagem da água num copo-espelho se repetirá uma vez mais, quando no rosto sem feições a água sente “cuajar la máscara de espejos / que el dibujo del vaso le procura”^[122]. Essa máscara, no momento em que não individualiza, que não mostra um rosto reconhecível, no momento em que o que mostra é uma face transparente, confunde-se não só com o próprio rosto, mas também com o espelho. Em outro excerto, uma profunda ingenuidade sonha “a pleno Sol”:

| | |
|---|---|
| 147. como un espejo del revés, opaco, | 147. como um espelho pelo avesso, opaco, |
| 148. que al consultar la hondura de la imagen | 148. que ao consultar a profundez da imagem |
| 149. le arrancara otro espejo por respuesta. | 149. lhe arrancasse outro espelho por resposta. |

O espelho é prisão transparente para a água; é reprodução, mas também ilusão que se reproduz, imagens multiplicadas de imagens, incapazes de responder a pergunta alguma. Na imagem do espelho que não faz mais que reproduzir outros estará uma das colocações mais fortes do poema, aquela que diz ser a inteligência – um dos temas centrais de *Muerte sin fin* – um deserto de espelhos, como se falasse de palavras que se refletem umas nas outras. A imagem é reflexo – no sentido de não ser o objeto real refletido – e a inteligência é deserto – uma zona árida onde nada cresce e onde, em princípio, ninguém habita:

| | |
|---|---|
| 270. - ¡oh inteligencia, páramo de espejos! | 270. - Oh inteligência, páramo de espelhos! |
| 271. helada emanación de rosas pétreas | 271. gelada emanação de rosas pétreas |
| 272. en la cumbre de un tiempo paralítico; | 272. no vértice de um tempo paralítico, |

Nos versos anteriores, as rosas de pedra dos cemitérios, e o tempo paralítico combinam-se para reforçar a incapacidade de (cri) ação da inteligência.

Os olhos e o olhar são fundamentais em *Muerte sin fin*, muitas vezes combinados com os tópicos da luz, do espelho e da transparência. O copo vazio, por exemplo, é um “espelho ególatra” que se abre para dentro e visa a própria luz (versos 407 a 409). Os olhos entretanto, precisamente por serem limitados no que podem ver, tornam-se importantes: na abertura do poema, v. 3 a 5, fala-se do halo de luzes fulgurantes que ocultam ao olho humano a visão de Deus, e que talvez “mentem” essa mesma visão, criando-a onde nada existe; essas luzes ocultam ao mesmo tempo a “consciência derramada” do homem; também esconde-se para a visão do homem a inocência

divina, apesar de o tato senti-la (v. 62/63).

Poderíamos multiplicar as imagens: o copo entrega à água, no v. 46, “um olho projetil” e uma “janela luminosa” (v. 47); no corpo de Deus há um olho d’água (v. 70); o ritmo divino é, no v. 228, uma “marcha em círculos, sem olhos”; a água quer um olho, para olhar o olho que a olha (v. 371). Porém as mais angustiantes são as que se referem ao “olho amendoado” da morte (v. 724, quase o último dos 775 do poema), e as que giram ao redor das limitações do olho, quando mesmo a luz não é de grande ajuda. O olho nos permite olhar, mas sem ver:

| | |
|---|---|
| 116. Pero en las zonas ínfimas del ojo, | 116. Porém no olho, nas suas zonas ínfimas, |
| 117. en su nimio saber, | 117. no seu nímio saber, |
| 118. no ocurre nada, no, sólo esta luz, | 118. nada acontece, não, só esta luz, |
| 119. esta febril diafanidad tirante, | 119. a febril transparência retesada, |
| 120. hecha toda de pura exaltación, | 120. feita toda de pura exaltação, |
| 121. que a través de su nítida substancia | 121. que através da substância cristalina |
| 122. nos permite mirar, | 122. permite-nos olhar, |
| 123. sin verlo a Él, a Dios, | 123. sem vê-Lo, sem ver Deus, |

O tempo é outra obsessão na obra de Gorostiza e está claramente relacionado com a morte. No *Esquema*, a relação surge quando, imediatamente após o comentário sobre o pai, já então morto, aprisionado na fotografia – talvez o mesmo tempo que chamou de paralítico no v. 272 de *Muerte sin fin*^[123] – passa à afirmação de que “nada pode mudar em uma hora”; um relógio quebrado, em *Una pobre conciencia* (das *Canciones*, p. 11), convive com um homem velho e o anoitecer, e é a única consciência possível ali; em *Pausas II*, um grilo mede as pausas luminosas da sua música com um relógio de areia. Em *Muerte sin fin*, Deus mesmo é o tempo, o copo é o tempo de Deus, nos v. 111/112 “un vaso de tiempo que nos iza / en sus azules botareles de aire”^[124]. Com esses versos,

introduz-se a questão da forma, que começa a morrer no momento exato em que nasce, até a sua destruição absoluta no canto nono. O copo – Deus, a forma – é um minuto incendiado,

| | |
|--|--|
| 84. que alarga el arrebató de su brasa, | 84. que estende o frenesi da sua brasa, |
| 85. ay, tanto más hacia lo eterno mínimo | 85. tão mais na direção do eterno mínimo |
| 86. cuanto es más hondo el tiempo que lo colma | 86. quão mais profundo é o tempo que o cumula. |

O copo é, um “minuto do espírito” (v. 87), o minuto do amadurecimento da água. Deus sonha a forma, seu passado, seu futuro, nos ritmos repetitivos que são dEle, como nos v. 160/161 “planta-semilla-planta / planta-semilla-planta!”. É um tempo cíclico o que Gorostiza nos apresenta como tempo divino, um tempo mais de pesadelo que de sonho, quando se combina depois com as imagens atrozes dos seres torturados por Deus, física e espiritualmente. Com a passagem desse tempo as criaturas vão se gastando até chegar à morte; mas isso nunca se coloca como um problema para Deus, pois Sua crueldade, como tudo nEle, é perfeita e ilimitada, e portanto...

| | |
|--|--|
| 239. y sueña que su sueño se repite, | 239. e sonha que seu sonho se repete, |
| 240. irresponsable, eterno, | 240. inseqüente, eterno, |
| 241. muerte sin fin de una obstinada muerte, | 241. morte sem fim de morte pertinaz, |
| 242. sueño de garza anochecido a plomo | 242. sonho de garça anoitecido a chumbo |
| 243. que cambia sí de pie, mas no de sueño, | 243. que muda sim de pé, mas não de sonho, |

Mas esse tempo é o único possível para a existência. Por isso todos os seres, todos os objetos do universo, como no v. 389 – “el camino, la barda, los castaños” (onde “barda” é tapume), para poder viver – ou melhor, no v. 390, “para durar el tiempo de una muerte”, entregam-se às dores da forma que se desfaz desde o momento em que começa a existir. A forma em si, que está no copo, querará descansar de sustentar o copo e a água, e então fugirá, deixando-se arrastar pelo

redemoinho dos v. 519 a 521, “en que los seres todos se repliegan / hacia el sopor primero, / a construir el escenario de la nada”. É esse instante final da forma o que o poema canta, e o caminho que leva a ele, abraçado ao tempo que transcorre:

| | |
|---|--|
| 451. Los crudos garfios de su muerte suben, | 451. As garras cruas de sua morte sobem, |
| 452. como musgo, por grietas inasibles, | 452. como musgo, por gretas intangíveis, |
| 453. ay, la hostigan con tenues mordeduras | 453. fustigam-na com tênues mordeduras, |
| 454. y abren hueco por fin a aquel minuto | 454. deixando entrar um certo instante exato |
| 455. —¡miradlo en la lenteja del reloj, | 455. - vejam como, no peso do relógio |
| 456. neto, puntual, exacto, | 456. claro, pontual, preciso, |
| 457. correrse un eslabón cada minuto!— | 457. desliza pelos elos dos minutos! – |
| 458. cuando al soplo infantil de un parpadeo, | 458. em que apenas com o sopro de um piscar, |
| 459. la egregia masa de ademán ilustre | 459. a egrégia massa de trejeito ilustre |
| 460. podrá caer de golpe hecha cenizas | 460. cairá talvez de golpe feita cinzas. |

Sobre a forma abordada como questão filosófica diretamente não há na poesia de Gorostiza registros muito anteriores a *Muerte sin fin*. Surge apenas em 1938, faltando um ano apenas para a publicação do poema, no soneto *II de Presencia y Fuga*, em *El poema frustrado* (GOROSTIZA: 1988a, p. 56), e já aparece ligada ao sonho e à combinação de elementos líquidos e duros: os dois primeiros versos são “Te contienen, oh Forma, en el suntuoso / muro que opones de encarnada espuma”^[125]. E a forma, que cumula o leito (“cauce”, leito dos rios) da própria ausência e que emana da ausência do próprio poeta, ausência esta última, explicada no último verso: “que nace a sus insomnios en mi sueño”^[126]. Sobre esse leito dos rios e o correr da água, *Muerte sin fin* se refere ao primeiro considerando sua inconveniência, já que não contém o fluir do líquido e, portanto, não lhe dá uma forma precisa. Nos v. 97 a 99: “¿También – mejor que un lecho – para el agua / no es el vaso el

minuto incandescente / de su maduración?”[127]

O tema do sonho tampouco consta de poemas anteriores: como no *Esquema*, o assunto abordado é a insônia. Em *Presencia y Fuga I*, de *El Poema Frustrado*, publicado em 1939 (idem, p. 55), insônia, pensamento, matéria e morte relacionam-se já na primeira estrofe: “En el espacio insomne que separa / el fruto de la flor, el pensamiento / del acto en que germina su aislamiento, / una muerte de agujas me acapara.”[128]; em *IV*, pede à insônia que se detenha nas planícies “de este sueño sin párpados que apura / el idioma febril de la corriente”[129]; em *II*, em versos já citados, a forma emana da ausência do poeta, “que nace a sus insomnios en mi sueño.” Temos aqui um vislumbre do que virá em *Muerte sin fin*, onde é possível ler a criação como o poema em si, a matéria como a linguagem e Deus como o poeta. O sonho divino e humano está também presente, separando o pensamento do ato, a criação acontecendo apenas em sonhos.

Finalmente, o tema da linguagem é outro que apenas se deixa entrever em poemas anteriores. E assim como, em vez de sono ou sonho, o tema preferencial anterior à grande composição de Gorostiza foi a insônia, no caso da linguagem, foi também seu inverso, o silêncio, o tema que prevaleceu, combinado apenas com sons eventuais e não produzidos por seres humanos. Há silêncio na casa que dorme no *Esquema*, e o som da água caindo gota a gota torna-se por isso mais marcante; nas *Canciones*, há silêncio no já citado *Una pobre conciencia*; há silêncio no *Noturno* (p. 31), um silêncio que ninguém quebra, exceto talvez a Lua, da que se diz que “... con ser / de luz a nuestro simple parecer, / nos parece sonora, / cuando derraman sus manos ligeras / las ágiles sombras de las palmeras”[130]; e o silêncio é o tema central de *La Casa del Silencio* (idem, p. 12), onde os sons que chegam ao lugar abandonado são aqueles produzidos nos ninhos de alguma árvore próxima, os do coração da casa batendo (“pero su lento corazón palpita / con profundo latir de resignado”[131]) e os do choro da casa durante a noite (“y la oigo verter como un ruido / ya casi imperceptible, contenido / su lloro paternal de tres mil años”[132]). No caso deste poema, e considerando os últimos três versos, poderíamos sim dizer que a casa se expressa através de uma linguagem, construída com os sons que o seu corpo emite. Mesmo assim, não apreciamos palavras

humanas.

Estas surgirão apenas em 1936, em um poema também muito próximo a *Muerte sin fin*, o *Prelúdio* (idem, p. 42), de *El poema frustrado*. Nele, a parte sobre a linguagem e as relações entre água e cristal, que veremos no poema de 1939, mostram-se bem adiantadas, e as relações entre alguns versos de uma e outra composição são de tal forma evidentes, que não está demais compará-los.

Prelúdio começa com os versos: “Esa palabra que jamás asoma / a tu idioma cantado de preguntas / esa, desfalleciente, / que se hiela en el aire de tu voz”^[133], entrando imediatamente com o tema central da composição, o dos limites e dificuldades da linguagem, que retoma da mesma forma direta nos versos 17 a 19: “Esa palabra, sí, esa palabra / que se coagula en la garganta / como un grito de ámbar”^[134]. Em *Muerte sin fin* temos:

| | |
|---|--|
| 103. en un estéril repetirse inédito, | 103. em um estéril repetir-se inédito, |
| 104. como el de esas eléctricas palabras | 104. como o dessas elétricas palavras, |
| 105. —nunca aprehendidas, | 105. —nunca apreendidas, |
| 106. siempre nuestras— | 106. sempre nossas - |
| 107. que eluden el amor de la memoria, | 107. que esquivam-se do afeto da memória |
| 108. pero que a cada instante nos sonríen | 108. embora a cada instante nos sorriam |
| 109. desde sus claros huecos | 109. desde seus claros ôcos |
| 110. en nuestras propias frases despobladas | 110. em nossas próprias frases solitárias. |

O décimo primeiro verso de *Preludio*: “ensombrecido en luz el ojo agónico” leva ao décimo quinto de *Muerte sin fin*: “hundida a medias ya, como una risa agónica”; o copo d’água deste último poema, onde a alma está contida em “islas de monólogos sin eco” (v. 52), está anunciado nos versos 15 e 16 do primeiro: “¡Qué muros de cristal, amor, qué muros! / Ay, ¿para qué silencios de agua?”;

logo saberemos (últimos dois versos) que se trata da palavra traçando amores de água em muros de cristal. Mais adiante (versos 26 a 29), reúne a linguagem, o tempo e a morte: “- así en la entrada de un reloj la muerte, / así la claridad de una cifra - / para gestar este lenguaje nuestro, / inaudible.”[\[135\]](#) Mas é essa mesma palavra desfalecente a que cria o universo, nos v. 34 a 36: “¿Quién, si ella no, / pudo fraguar este universo insigne / que nace como un héroe en tu boca?”[\[136\]](#)

Muerte sin fin reserva um lugar de honra para a linguagem. No canto nono, o homem morre na morte da poesia; o homem morre na destruição da linguagem. Se considerarmos que no poema a Criação vai sendo destruída do elo mais alto ao mais baixo, podemos concluir que é a linguagem o que liga o homem a Deus.

3.2 *Muerte sin fin*: as linhas gerais e o poema

A comparação entre *Muerte sin fin* e *Primero Sueño*, que será realizada na seção 3.4, pede uma esquematização e leitura anterior de cada um deles, dada a complexidade de ambos. No que diz respeito à compreensão de muitos versos obscuros de *Muerte sin fin*, baseio-me especialmente na leitura de Arturo Cantú (1999) e procuro dialogar com ela. Ao mesmo tempo sensível e sensata, Cantú desenvolve sua interpretação sem desviar-se nunca do poema e seu universo, procurando elucidar cada verso mais complexo sem perder de vista o conjunto. O esquema que segue está organizado começando com a epígrafe, e prosseguindo com cada canto e canção, que são numerados de um a dez. Depois do número do canto segue o primeiro verso do mesmo – ou da subdivisão – e logo a síntese do trecho assinalado. No que diz respeito às sub-divisões dos cantos, sigo Gorostiza porque me parecem evidentes suas intenções arquitetônicas: a insistência com os diferentes editores para que cantos e seções se mantivessem individualizadas a partir do tipo de letra provam a intencionalidade dos recortes. Mas não incluo essas sub-divisões na tabela, já que penso que estorvariam o propósito de visão sintética procurado com o esquema geral; elas serão abordadas

na leitura que segue ao esquema. O efeito das divisões e sub-divisões será discutido igualmente no sub-capítulo 3.4, de comparação dos poemas.

3.2.1 *Muerte sin fin*: as linhas gerais

| Seção | Verso inicial | Assunto |
|-------------------|---|--|
| Epígrafe | | Elogio da Sabedoria através de citações dos Provérbios. |
| 1 Canto | “Lleno de mí, sitiado en mi epidermis” (v. 1) | O homem é água sem forma até que encontra o copo. |
| 2 Canto | “¡Mas qué vaso – también – más providente!” (v. 50) | Deus é copo, forma e tempo; o homem é matéria e tempo. Com seus olhos, o homem olha Deus sem vê-Lo. |
| 3 Canto | “Pero en las zonas ínfimas del ojo” (v. 130) | Deus começa a sonhar o mundo, em um sonho cíclico e eterno, usando seu poder infinito para atormentar suas criaturas, física e espiritualmente; mas nada está acontecendo de fato, porque a inteligência divina apenas sonha e nega-se a abrir mão da sua pureza, criando o mundo realmente. |
| 4 Canto | “¡Oh inteligencia, soledad en llamas” (v. 255) | Uma inteligência divina, fria e paralítica, é uma com um deus estéril, que se nega a pronunciar o <i>fiat</i> para que a carne não se interponha entre ambos. |
| 5 | “Iza la flor su enseña” (v. 302) | A inanidade da água, que não tem cheiro, gosto, aparência definida e se afoga num copo. |

| | | |
|--------------|---|--|
| Canção | | |
| 6 Canto | “En el rigor del vaso que la aclara” (v. 348) | A água anseia a forma, que encontra no copo; mas encontrar a forma é encontrar o tempo e a morte, a destruição da forma |
| 7 Canto | “Pero el vaso en sí mismo no se cumple” (v. 397) | O copo deseja a matéria, o conteúdo que o preencherá, e tanto que, vazio, desfaz-se de tristeza num pranto de luzes. |
| 8 Canto | “Mas la forma en sí misma no se cumple” (v. 422) | A forma em si, apenas realizada na conjunção copo/água, começa a morrer. A forma em si é a mãe da morte e a deseja, engendrando ao mesmo tempo a matéria e sua destruição. |
| 9 Canto | “En la red de cristal que la estrangula” (v. 496) | A forma em si abandona-se à morte pelo fogo, dando início à des-criação do mundo, do elo mais alto ao mais baixo: da poesia/linguagem/homem aos animais, logo aos vegetais, chegando enfim aos minerais, tudo recolhe-se de volta às origens, onde não há Ser nem morte porque a própria morte morreu, restando apenas o espírito de Deus flutuando solitário e doloroso sobre as águas. |
| 10 Canção | “¡Tan-tan! ¿Quién es? Es el Diablo.” (v. 728) | Segundo Cantú (CANTÚ: 1999, pp. 198-205), a canção trata de três tentações: transcender a morte, viver a vida e pensar que Deus morreu (v. 756 a 769); o baile final é a resposta às tentações. |

3.2.2 *Muerte sin fin: o poema*

A composição abre com uma epígrafe formada por três citações tomadas do Livro 8 dos Provérbios, que tornam-se uma guia para as propostas gerais do poema e colocam de imediato o tema da inteligência (divina) como central no poema. Como já notado por Cantú (1999, p. 75), a estratégia de Gorostiza é reunir os versículos de forma a fazer-nos acreditar que se trata sempre da inteligência divina falando, contando-nos como o mundo foi feito com sabedoria. Na verdade, a primeira citação está em 8.14, na seção intitulada *Auto-elogio da Sabedoria: a sabedoria régia* (BÍBLIA: 1980, p. 1128), que trata da sapiência que orienta os governantes. A tradução ao espanhol prestou-se especialmente aos desígnios de Gorostiza nesse poema sobre a Criação, já que diz que com a inteligência está o ser (não a prudência, como na tradução ao português)[137]. Em *Muerte sin fin*, a Criação é uma obra da inteligência, e por essa mesma razão, puramente mental, com o que se transforma o elogio bíblico em exposição das limitações da inteligência.

A segunda citação está na subdivisão intitulada *A sabedoria criadora* (idem, p. 1129), em que esta fala e conta como Deus a criara desde a eternidade, muito antes da formação do universo. A sabedoria esteve junto a Deus em toda a Criação, organizando tudo e sendo, segundo a Bíblia, “seu encanto todos os dias” (idem, ibidem). A citação leva às relações entre Deus e a inteligência divina, em que ambos são tratados como um casal ciumento, que não permite que a Criação aconteça para que não haja entre eles dois o peso da carne criada, que vive e morre. O canto 4, que tratará o tema e que começa com o verso “¡Oh inteligencia, soledad en llamas” (v. 255), dirá ainda sobre a inteligência divina:

| | |
|--|---|
| 280. que escucha ya en la estepa de sus tímpanos | 280. que escuta já, na estepe dos seus tímpanos |
| 281. retumbar el gemido del lenguaje | 281. retumbar o gemido da linguagem |
| 282. y no lo emite; | 282. e não o emite; |
| 283. que nada más absorbe las esencias | 283. que fica assim, incorporando essências |
| 284. y se mantiene así, rencor sañudo, | 284. e se mantém assim, rancor sanhudo, |

| | |
|---|--|
| 285. una, exquisita, con su dios estéril, | 285. una, apurada, com seu deus estéril, |
| 286. sin alzar entre ambos | 286. sem levantar entre ambos |
| 287. la sorda pesadumbre de la carne, | 287. a sobrecarga impávida da carne, |
| 288. sin admitir en su unidad perfecta | 288. sem permitir em tão perfeito acordo |
| 289. el escarnio brutal de esa discordia | 289. o escárnio bestial dessa discórdia |
| 290. que nutren vida y muerte inconciliables, | 290. que nutrem vida e morte inconciliáveis, |

Deus e a inteligência divina são uma única coisa; morte e vida, igualmente; e uno são também o copo e a água.

A terceira citação encontra-se na subdivisão *O convite supremo* (idem, ibidem), que é uma exortação aos homens para que sejam sábios. A citação: “Quem peca contra mim fere a si mesmo; todo o que me odeia ama a morte”, servirá para relacionar a morte com o Diabo e suas tentações, mas imprime também um estranho giro às colocações do poema, desde o próprio título. Enquanto escrevia, Gorostiza duvidava se deveria chamar sua composição de *Muerte sin fin* ou *Vida sin fin*: se bem é verdade que começamos a morrer no exato momento em que nascemos, também o é que essa morte, a morremos vivendo. A escolha final revela não apenas a vocação do autor para o trágico, mas também liga o homem a uma morte diabólica, infernal, nada divina: a forma se destrói pelo fogo, no canto nove, e a resposta às tentações da canção final – os último versos do poema – é uma entrega consciente, airada e quase sôfrega do homem:

| | |
|-----------------------------------|--------------------------------|
| 770. Desde mis ojos insomnes | 770. Pelos meus olhos insones |
| 771. mi muerte me está acechando, | 771. minha morte me tocaia, |
| 772. me acecha, sí, me enamora | 772. tocaia, ah sim, e enamora |
| 773. con su ojo lánguido | 773. com o olhinho lânguido. |

| | |
|---------------------------------------|---------------------------------------|
| 774. ¡Anda, putilla del rubor helado, | 774. Vamos, esquálida putinha alegre, |
| 775. anda, vámonos al diablo! | 775. pro diabo que nos carregue! |

Dadas na epígrafe essas linhas gerais do poema, o canto 1 abre a composição com o homem descobrindo ser como a água informe, que só se mantém coesa por estar contida em um copo, um elemento duro. Este copo talvez seja Deus, oculto nas luzes (as que se refletem no cristal) ou, quem sabe, “mentido” por elas. O homem está cheio de si como um copo está cheio de água; é, em si, água informe, mas é também inteligência, literalmente “consciência derramada” (v. 5), e é igualmente um ser que tem asas, como os anjos, e que anda torpemente pelo barro, às cegas. Tratam-se de anjos caídos, o que vem dado diretamente na imagem da água como “un desplome de ángeles caídos / a la delicia intacta de su peso” (v. 21/22).

Deus é o copo; e a partir do copo, nascem várias imagens que O relacionam com as qualidades do vidro, especialmente a transparência – que faz de Deus um ser invisível – e a capacidade de refletir a luz. Essas luzes são tão fortes que impedem o olhar humano de vê-las: são, portanto, a base para a dúvida da existência de Deus. O olho, a visão humana, faz sua entrada no poema, e essa idéia inicial, do olhar sem ver, desenvolver-se-á posteriormente.

A idéia de transparência leva também à de ar, e o homem, no v. 6, rompe suas asas em “esquiras de aire” (cacos de ar), ou seja, nos seus limites, nas paredes desse copo transparente e duro. Por outro lado, a água também é transparente, e a luz divina oculta a consciência humana derramada do homem, consciência que se relaciona diretamente com a linguagem. O copo é transparente e duro; o ar é transparente e inapreensível; a água é transparente, mas nem dura o bastante como para ser copo, nem incorpórea o bastante para ser ar. Este jogo com a transparência da água, do copo e do ar e as diferentes texturas, relaciona Deus e o homem, aproxima-os: o copo é também o espelho da água, o homem se olha no espelho de Deus. Cantú (1999. p. 82) observa que a forma do copo é a contraparte, ou seja, o espelho da forma da água já no copo, como o molde é a

contraparte da coisa moldada.

Se a água deseja o copo, o copo também deseja a água, e tanto que, quando a contém, incha-se de alegria (no v. 42, “como un seno habitado por la dicha”). O copo é também, no v. 40, “estrela em grão”; o grão da fruta faz pensar numa gravidez, a estrela está prenhe de uma forma. Assim como a água não se sustenta sozinha, o copo sem ela é oco, vazio, sem plenitude.

Deus é a forma, o continente que sitia o homem na própria pele, afogando-o, afogando o homem no homem (posteriormente, na primeira canção, a água afogar-se-á num copo d’água); ao tempo em que lhe dá forma, o sufoca e o faz viver dentro de uma prisão. Trata-se das “cándidas prisiones” do verso 49, pois o copo, ao ser transparente, é também janela e olho que permite ao homem olhar para fora, vendo o que há lá fora ao mesmo tempo em que não vê Deus, que seu olhar atravessa. Deus abraça o homem em um abraço transparente, e se desistisse desse abraço, a água derramar-se-ia, a forma se destruir-se-ia. Isso acontecerá inevitavelmente, portanto a água detém em si uma “morte menina” (v. 25), que nasce junto com a vida; por isso quer ser gelo (v. 37), uma forma sólida, aparentemente mais duradoura.

O verso 33, “marchito el tropo de espuma en la garganta”, introduz, com o vocábulo “tropo”, o tema da palavra, que perpassará toda a composição. As relações entre a inteligência divina e a linguagem estão no verbo criador, aquele do qual deveria nascer a vida, caso fosse pronunciado; e quanto ao homem, a intimidade das relações entre ele e a linguagem já foi exposta um pouco acima, e o que murcha na garganta do poeta é o tropo criador do poema.

O canto segundo começa com o verso 50, “¡Mas qué vaso – también – más providente!”. Evidencia-se aqui a relação entre esse canto e o anterior através do verso que inicia o segundo, que é o mesmo verso 38 do primeiro. Aqui desenvolvem-se as colocações sobre o copo: Deus não é apenas o copo e a forma da criatura, mas também tempo. Deus é forma e tempo, enquanto a criatura humana é matéria e tempo. A água é, definitivamente, a alma “perdidiza” do v. 55. Deus é uma matéria oca, um oco que nos abraça (v. 51), e essa idéia de vazio unida à de matéria, construindo a noção de matéria imaterial para falar de Deus, repete-se em “transparencia acumulada” (v. 57),

“botareles de aire” (“contrafortes de ar”, v. 112) e é precisamente a estratégia de combinação de imagens cruzadas e oxímoros que permitirá que Gorostiza vá arquitetando uma concepção cada vez mais complexa de Deus, da matéria e da forma.

Deus é então tempo: um “vaso de tiempo que nos iza” (v. 111) em contrafortes de ar. Os homens são agora peixes do ar (v. 65), peixes de Deus, de um Deus azul como o céu em que se acumulam transparências. O ar é o mar desses peixes, um mar fantasmal, imaterial. Mas esse copo imaterial é, dizíamos, também tempo, o mesmo tempo que terminará por destruir a forma e levar a criatura à morte. O canto está repleto de temporalidade, e o copo, Deus, é:

| | |
|--|--|
| 82. Un minuto quizá que se enardece | 82. Um minuto talvez que se incendeia |
| 83. hasta la incandescencia, | 83. até a incandescência |
| 84. que alarga el arrebató de su brasa, | 84. que estende o frenesi da sua brasa, |
| 85. ay, tanto más hacia lo eterno mínimo | 85. tão mais na direção do eterno mínimo |
| 86. cuanto es más hondo el tiempo que lo colma | 86. quão mais profundo é o tempo que o cumula. |
| 87. Un cóncavo minuto del espíritu | 87. Um só minuto côncavo do espírito |
| 88. que una noche impensada, | 88. que uma noite impensada, |
| 89. al azar | 89. ao azar |
| 90. y en cualquier escenario irrelevante | 90. e em um palco qualquer, irrelevante |
| 91. —en el terco repaso de la acera, | 91. – no teimoso ir e vir pela calçada, |
| 92. en el bar, entre dos amargas copas | 92. ou no bar, entre dois goles amargos, |
| 93. o en las cumbres peladas del insomnio— | 93. ou nos despidos ápices da insônia - |
| 94. ocurre, nada más, madura, cae | 94. apenas acontece e cai, maduro, |
| 95. sencillamente, | 95. tão simplesmente, |

Deus-copo, também quando é tempo, é oco e imaterial, como pode-se apreciar no v. 87, onde se lhe caracteriza como um “cóncavo minuto del espíritu”; o minuto incandescente referido nos dois primeiros versos do grupo acima reproduzido é aquele instante em que se unem copo e água, em que o côncavo do copo-tempo-Deus, seu oco, é preenchido. Trata-se de um tempo, por um lado, preciso (o copo é o momento exato em que a água amadurece na forma, ver v. 97/99) e, por outro lado circular, como no v. 103, “estéril repetir-se inédito”. A Criação é circular, no sentido que vida e morte seguem-se uma à outra. Cantú (1999, p. 94) chama a atenção sobre o fato de que o tempo de Deus sim se repete sem produzir nada novo, mas ao mesmo tempo surpreende sempre, como se fosse a primeira vez.

O tempo do homem torna-se real no tempo de Deus, permitindo o encontro da vida e da morte com a matéria e a forma; e Deus nos dá forma tendo a Sua forma como modelo: o rosto do homem-água, nos v. 113 a 115, em nada difere da máscara que é o copo, uma transparência sustentando a outra: Deus-ar é transparente, Deus-copo é transparente e o homem-água também o é, e assim um pode ser espelho do outro. Estamos obviamente na Gênese, no momento em que o homem é criado à imagem e semelhança de Deus.

Desenvolvem-se também nesse canto as imagens de queda, de elementos que estão acima e embaixo, mas que terminam por circular em ambas alturas: no alto, o céu azul, Deus-copo-tempo, que nos iça em colunas de ar, os cumes da insônia; a água que se precipita desde cima no v. 71, “en lentas ondas de estatura”, o tempo divino, que cai como a água para chegar a ser tempo do homem.

A questão da linguagem também se torna mais complexa na medida em que se mistura com a do tempo: nos v. 103/104, as palavras são como o tempo de Deus, pois se repetem enquanto nos surpreendem; as palavras são esquecidas (v. 107, “eluden el amor de la memoria”) e essa é a razão pela qual podem ao mesmo tempo repetir-se e surpreender, como a própria Criação, divina ou

poética. Essas relações entre as palavras que se pronunciam, mas não criam (as do homem, como no v. 106, que as chama de “siempre nuestras”), e as que não se pronunciam, mas criariam se fossem pronunciadas (as divinas), continuarão através do poema. Mas as palavras humanas formam frases solitárias (v. 110), o que relaciona essa colocação com a imagem do homem como ilha de monólogos sem eco, no canto anterior.

Assim como no canto precedente, um verso do final do canto segundo (v. 116) adiantará o conteúdo do terceiro, que abrirá com “pero en las zonas ínfimas del ojo”. O saber humano está ligado ao órgão da visão, a esse olho-janela de vidro, e é insignificante, já que não nos permite ver Deus; mas avança-se um pouco em relação ao canto primeiro: podemos ver o que está escondido detrás da transparência do copo-Deus, a Criação, o universo com todas as suas minúcias laboriosas, a obra divina, que terminará por entregar-nos Seus segredos:

| | |
|--|--|
| 125. el tintero, la silla, el calendario | 125. o tinteiro, a cadeira, o calendário |
| 126. -¡todo a voces azules el secreto | 126. — bradados em azul os segredinhos |
| 127. de su infantil mecánica!- | 127. da sua infantil mecânica! - |
| 128. en el instante mismo que se empeñan | 128. no preciso momento em que se empenham |
| 129. en el tortuoso afán del universo. | 129. na labuta tortuosa do universo. |

A expressão “infantil mecánica” desenvolve a concepção de Deus, atribuindo-lhe uma qualidade infantil que se fortalecerá nos cantos seguintes, e que talvez tenha se originado da própria leitura da Gênese. Deus, cada vez que um dia acaba, olha para o que fez e fica puerilmente satisfeito com a Sua obra (“e Deus viu que era bom”): sendo tão narcisista, não encontra defeitos no que faz; mas também é infantil porque faz e se esconde; e, por último, sua puerilidade é tal que esconde mostrando.

O canto terceiro retoma as “zonas ínfimas del ojo”, onde nada acontece. Nada acontece

porque não se vê o que o olho procura, mas também porque nada acontece de fato. Esse canto está dividido em três partes: na primeira, trata o tema da Criação como um sonho de Deus; na segunda, os tormentos físicos e espirituais que Deus reserva para as suas criaturas, e com os que termina por destruí-las; e fecha na terceira desenvolvendo o tema já introduzido do sonho que se repete eternamente, levando portanto a uma morte interminável.

“No ocurre nada”, diz o v. 131, dialogando com São Francisco, “sólo esta luz”, só a luz que o copo reflete. O diálogo com São Francisco é, como observado por Cantú (1999, p. 100), um diálogo com o cantor ingênuo da Criação, que tudo admira e que em tudo percebe a bondade e o esplendor divinos. As criaturas, que antes estavam engolidas na massa caótica, individualizam-se, dando origem aos pronomes (v. 125 a 139), às palavras que identificam e que também separam, fazendo-nos voltar às ilhas de monólogos do canto primeiro; só a presença de São Francisco, tão pueril quanto o Deus que ele canta, pode transformar a solidão compartilhada no “disfrutar en corro de presencias” do v. 135, e essa luz em que nada acontece na verdade na “riente claridad del alma” do v. 134. Os pronomes são eu, ele, nós, “siempre tres!”, diz o v. 139, provocando São Francisco com a Santíssima Trindade: Deus se divide sem deixar de ser uno. No caso do poema, as palavras-criaturas manter-se-ão no caos da linguagem até que o poeta as separe, as escolha, as combine, dando-lhes forma no poema.

Deus sonha a pleno sol: nisto consiste Sua ingenuidade e ignorância. Os versos desenvolvem as colocações sobre a presença da sabedoria e da inteligência ao lado de Deus no momento da Criação; o sonho de Deus é

| | |
|---|---|
| 147. como un espejo del revés, opaco, | 147. como um espelho pelo avesso, opaco, |
| 148. que al consultar la hondura de la imagen | 148. que ao consultar a profundez da imagem |
| 149. le arrancara otro espejo por respuesta. | 149. lhe arrancasse outro espelho por resposta. |

Um espelho que reflete outro espelho, e em nenhum há nada refletido senão o próprio

reflexo, imagens de imagens: este nada é o sonho da Criação e a inteligência, mais tarde, será chamada de “páramo de espejos” (o que também nos devolve, mais complexa, a idéia do copo como espelho da água). A infantilidade divina não faz mais que crescer, e a mente de Deus vai criando os mundos e distribuindo-os no caos com, no v. 150, “pueril austeridad graciosa”. Tudo o que Deus faz, a brisa, as plantas, os mares, é adjetivado como “tierno”, um vocábulo muito usado no México para referir-se a um tipo de comportamento das crianças que no português do Brasil classificaríamos, num registro de linguagem apenas um pouco mais informal, como “bonitinho”, “gracinha” ou “fofinho”. “Tierno” é aplicado também, segundo o DRAE eletrônico, a “... la edad de la niñez, para explicar su delicadeza y docilidad”[\[138\]](#).

Deus vai criando os seres inanimados (os mares, a brisa) e as plantas (as folhagens), até que chega aos animais, disparando desde o mar, no v. 169, “el tiro prodigioso de la carne”, na forma de um pássaro cujo vôo faz pouco da nuvem, mas que terminará com a sua forma destruída. Continuando com a imagem do tiro, a forma se desfaz precipitando, no v. 174, uma “desbandada pólvora de plumas”, com o que se encerra a primeira parte do canto.

Cantú (idem, p. 108), chama ainda a atenção para as *Soledades*, I, 650, quando Gôngora chama os foguetes de “luminosas de pólvora saetas”; ou “astros fugitivos / que en sonoro humo se resuelven” (I, 1082/83).

A segunda parte do canto terceiro desenvolve o que apenas foi dito uma vez num verso da primeira parte, o 143, “se pone a soñar a pleno sol”. Deus começou a sonhar o mundo, e esse “cándido sueño” (v. 177) será levado até o final: sonha o olho; sonha a palavra, a prosa e o poema; não abre mão de sonhar o próprio crescimento das unhas, os detalhes mais minúsculos, desinteressantes ou sem importância do corpo, da vida, do universo. E porque tudo quer, seguirá seu sonho até o fim, até a destruição da forma que (não) cria.

O sofrimento espiritual e físico está marcado em todos os momentos dessa parte do canto: Deus habita um céu ímpio (v. 192), Seu gozo de crueldade é puro (v. 193), tão perfeito e ilimitado quanto Ele (v. 203/204). A morte forma parte do seu sonho. É assim que se desenvolvem as torturas

espirituais:

| | |
|--|---|
| 194. somete sus imágenes al fuego | 194. passa as suas imagens pelo fogo |
| 195. de especiosas torturas que imagina | 195. de especiosas torturas que imagina |
| 196. —las infla de pasión, | 196. — tumesce-as de paixão, |
| 197. en el prisma del llanto las deshace, | 197. no prisma dos lamentos as desfaz, |
| 198. las ciega con el lustre de un barniz, | 198. enceguece-as no lustre de um verniz, |
| 199. las satura de odios purulentos, | 199. logo as satura de ódios purulentos, |
| 200. rencores zánganos | 200. rancores parasitas |
| 201. como una mala costra, | 201. como uma casca má, |
| 202. angustias secas como la sed del yeso. | 202. angústias secas, sequeidão de gesso. |

No primeiro verso do texto reproduzido, surge pela primeira vez no poema a imagem do inferno da morte, que acontece pelo fogo. Este inferno espiritual acontece ainda em vida, assim como começará em vida o inferno da tortura física, que irá minando a fortaleza da forma, destruindo-a paulatinamente. Deus toma sua criatura e imagina – sonha – tumores, úlceras, doenças que a levarão uma vez mais a sofrer um calor insuportável, como se fosse cera derretendo (v. 211) pela febre. Deus, nesse canto terceiro, passou do amor que abraça a criatura do canto primeiro, a um torturador mortal. Mas continua infantil: sua crueldade é pura, como a de uma criança que torturasse um inseto, pois na verdade o amor divino, mais que pela criatura, é pelo sonho que Ele quer sonhar até o fim, com um gozo igualmente puro e ilimitado.

Precisamente, na terceira parte do canto, Deus percebe que está sonhando o sonho mais deleitoso da Sua existência; mas se é um sonho, por mais inteligente-consciente que seja, por mais prazer que haja nele, deverá acabar em algum momento. Agora, menos que criança, Deus parece

com um funcionário público na sua semana de sete dias com descanso no final e direito a aposentadoria: o poema fala de “plan de su fatiga” (v. 220), “justa vacación” (“férias merecidas”, v. 221), ou ao menos um passeio no campo no domingo “de graça”, em que possa andar com a camisa para fora da calça (v. 222/223). Evidentemente, trata-se da passagem da Gênese em que Deus descansa no sétimo dia, satisfeito – como sempre – com o que fez.

Planeja então – pensa, com a Sua inteligência divina – o fim do sonho na morte da criatura. Mas a Sua natureza é cíclica, como explica o v. 227, “el ritmo es su norma”. O funcionamento do universo demonstra que Deus anda em círculos, repetitivamente, e assim continua encontrando formas de matar suas criaturas. Tão cíclica quanto o tempo e o sonho divino é a forma, e, além de cíclicos, o tempo, o sonho e o caminhar de Deus são cegos (“sin ojos”, v. 228). Mas precisamente porque o sonho divino não pode ir além da morte das criaturas sonhadas, se Ele não quiser parar de sonhar, deve começar tudo de novo. Assim, Deus se cansa de descansar (“su fatiga se fatiga”, v. 237; resolve “descansar de su descanso”, v. 238)

| | |
|--|--|
| 239. y sueña que su sueño se repite, | 239. e sonha que seu sonho se repete, |
| 240. irresponsable, eterno, | 240. inconstante, eterno, |
| 241. muerte sin fin de una obstinada muerte, | 241. morte sem fim de morte pertinaz, |
| 242. sueño de garza anochecido a plomo | 242. sonho de garça anoitecido a chumbo |
| 243. que cambia sí de pie, mas no de sueño, | 243. que muda sim de pé, mas não de sonho, |

O final do sonho significa a morte das criaturas, que regressarão ao nada, ao caos, à substância informe recolhida dentro de Deus; mas o sonho se repete, é este caráter cíclico e eterno da morte o que dá o título ao poema. Deus cria então num mundo cheio de morte e a partir dela, e como Deus e a Criação se espelham, o primeiro termina por ser filho da morte que Ele mesmo inventou (v. 235/236).

Cantú (idem, p. 120) encontra duas referências diretas ao barroco, uma a Gôngora (*Polifemo*) e outra a sor Juana (*Primer Sueño*), ambas a partir da imagem da garça que sonha no verso 242 um sonho “anohecido a plomo” (“anoitecido a chumbo”, reproduzido acima). Em *Polifemo*, Galatea se aproxima de Acis, que finge dormir e, por um instante, “librada en un pie toda sobre él pende” (“sustentada num pé sobre ele pende”, *Polifemo*, oct. 33, 258); sor Juana, homenageando Gôngora, diz da águia de *Primer Sueño* que “a un sólo pie librada fía el peso” (“em um único pé sustenta o peso”, v. 134). Galatea não quer interromper o sono de Acis; a águia de sor Juana não quer entregar-se totalmente ao sono; e a garça de Gorostiza pode trocar de pé, mas não de sonho. Os três seres equilibram-se num só pé. O verso “anohecida a plomo” é explicado por Cantú como tendo a garça adormecido ao anoitecer, livrada à gravitação do mundo como uma “plomada”, ou seja, um peso de chumbo; mas, considerando o contexto do canto, é possível interpretar “sonho anoitecido a chumbo” como sonho de morte, causado pelo chumbo de uma bala (outra acepção da palavra “plomo”) e que obrigou a garça a “anoitecer”.

O v. 246, “oh inteligencia, soledad en llamas”, é o mesmo que iniciará o canto quarto, adiantando qualidades da inteligência divina e suas relações com Deus. Essa inteligência caracteriza-se por ser uma “semente casta” (v. 253) que, apaixonada, sonha-se germinando sem ter sido nunca tocada. A relação entre inteligência e pureza física e espiritual – separação da carne, e portanto da Criação fora do sonho, que exigiria um Adão e uma Eva – faz-se mais forte depois da referência à fruta proibida no v. 252, ao conhecimento do bem e do mal. A inteligência consome tudo até ficar apenas o silêncio, até que não sobre sequer o seu veículo, as palavras, no v. 247, ou a palavra; e por tudo isso é também “solidão em chamas” (v. 246), pois tudo se consumirá finalmente no fogo, até que não restem mais que ela e Deus.

O canto quarto desenvolve as qualidades da inteligência divina. Sua primeira característica é a aridez e o fogo infernal, destruidor, retomando o v. 246; retoma-se também o tema da sua castidade, pois esta é a razão pela qual ela, como dito no v. 256 “todo lo concibe sin crearlo”. A inteligência finge tudo, o barro, o calor do barro, “su emoción de substancia adolorida” (v. 258);

depois o eleva, situando-o na mais alta posição possível no universo, além das estrelas. O barro, matéria-prima para a criação, é um elemento que torna a surgir no poema depois de ter sido introduzido na caracterização do homem do primeiro canto, que anda “a tientas por el lodo” (v. 7); mas, depois de tê-lo sonhado, Deus negará a ele o sopro que permitiria que se pusesse de pé, o sopro que sai da sua boca, como as palavras, o verbo. O Deus-copo do canto segundo, que precisamente consente que a substância se levante, “veraz como una estatua” (v. 60), dá lugar a uma inteligência divina que se quer, antes de qualquer outra coisa, casta. Como nos versos:

| | |
|---|--|
| 264. y permanece recreándose en sí misma, | 264. e permanece recriando-se em si mesma, |
| 265. única en Él, inmaculada, sola en Él, | 265. única nEle, imaculada, só com Ele, |
| 266. reticencia indecible, | 266. reticência indizível, |
| 267. amoroso temor de la materia, | 267. amoroso receio da matéria, |
| 268. angélico egoísmo que se escapa | 268. angélico egoísmo que escapole |
| 269. como un grito de júbilo sobre la muerte. | 269. qual clamor de alegria sobre a morte. |

A inteligência, na sua pureza, teme a matéria. No trecho seguinte, as expressões escolhidas para caracterizá-la criam um ambiente mineral, frio e seco, tão estéril quanto o criado, pouco atrás, pelas chamas. Pedra, fogo e um tempo que não transcorre, bom apenas para a morte e o sepulcro: a inteligência é, no v. 270, “páramo de espejos”, “rosas pétreas” (v. 271), “tiempo paralítico” (v. 272), “pulso sellado” (v. 273). Alguns dos versos reproduzidos acima falam de dúvida e incapacidade de ação e criação, como o já mencionado temor da matéria, mas também “reticencia indecible” (v. 266). Sobretudo, a inteligência é, no v. 278, “abstinencia angustiosa”, abstinência sexual, assexualidade que torna impossível criar o universo, que ama castamente a matéria como ama a semente do final do canto anterior, apenas sonhando a sua germinação. A inteligência finge mentalmente mundos inteiros mas permanece, no v. 246, “recreándose en sí misma”, angelicamente

egoísta e rancorosa na sua falta de amor, incapaz de uma criação de vida que a levaria a sair de si, ou que levaria Deus a ocupar-se com outras coisas além dela. Nada de carne, mas sim pura absorção de essências (filosóficas, teóricas – ver v. 283 –, e portanto imateriais), o que fará com que cheire a rosas de pedras subterrâneas (essências de morte, ver v. 271). As criações divinas só existem como imagens, e uma união perfeita só existe mentalmente. A inteligência é deserto de espelhos, que não fazem mais que refletir-se uns aos outros porque não existe nada além deles, nada além da própria inteligência e suas criações imateriais, intangíveis, aéreas e cristalinas como o próprio Deus.

A crueldade divina torna-se então mais complexa nesse canto quarto. Se Ele se mantém calado, escutando o gemido da linguagem sem emitir a palavra criadora, o faz não apenas por inconsciência infantil: a inteligência divina e Ele, que são uma única coisa, não querem que se intrometa entre os dois o peso da carne, que quebraria sua perfeita unidade. A carne traria consigo a vida e a morte, que também são uma, assim como o copo e a água. É nesse sentido que a palavra é, ou seria letal (v. 299), se pronunciada. É também nesse sentido que o tempo é paralítico: o homem não pode viver fora do tempo, e é o seu transcurso que traz o desgaste e a morte. Essas colocações nos levam às últimas do canto nono, quando um Deus outra vez bondoso, comovido pela morte que sai – sairia – da sua boca, nega-se a pronunciar a “palavra sangrenta”.

Tudo fica nas margens, afogado na praia do quase-acontecer. Há um “silêncio branco” na “margem letal da palavra”; há o mesmo silêncio “na própria iminência do sangue”. Silêncio, margem, iminência. Tudo está para acontecer, mas não acontece. A margem da palavra é letal, porque é nesta margem que, se a palavra fosse pronunciada, criaria a morte sem fim que tomaria a matéria. Como Deus, o poeta, caso pronuncie a palavra, dará vida e morte ao poema.

Talvez por isso o canto – o último do primeiro grupo de quatro – feche com os gritos de “aleluia, aleluia!” Que bom que seja assim!

Essa primeira metade da composição é arrematada por uma canção, onde se fala sobre as qualidades da água, ou melhor, a falta delas. As flores têm cheiro, ao contrário da água; a noite, a terra, os sentimentos, o sonho têm cores, ao contrário da água; as frutas, a morte e o morrer têm

sabor, ao contrário da água. A água, fora do copo, não tem cheiro, cor ou sabor que façam dela algo reconhecível. No meio da beleza do jardim, que todas as referências à Gênese na composição nos permitem pensar como o Jardim do Éden, ela, que não tem nada, quer uma forma também para si e por isso é chamada nos versos de “pobrecilla” (“coitadinha”). Mas, ao encontrar o copo e adquirir uma forma, a água afoga-se nele, como o homem nos três primeiros versos do primeiro canto. Encerra-se desta forma a primeira parte do poema:

| | |
|------------------------------|------------------------------|
| 344. Pobrecilla del agua, | 344. Ai, coitadinha d'água, |
| 345. ay, que no tiene nada, | 345. ai, ela não tem nada! |
| 346. ay, amor, que se ahoga, | 346. ai, amor, que se afoga, |
| 347. ay, en un vaso de agua. | 347. ai, em um copo de água! |

A segunda parte de *Muerte sin fin* começa com o canto sexto, que trata dos desejos da água, ou do seu grande desejo, a forma, até que a encontra apenas para ver como vai se destruindo.

Esse canto, seguindo a estratégia discursiva do poema – de aproximações recorrentes e cada vez mais complicadoras de temas em princípio simples –, devolve-nos ao primeiro ao começar com os versos “En el rigor del vaso que la aclara / el agua toma forma”, que são quase os mesmos v. 20 a 22, “No obstante – oh paradoja – constreñida / por el rigor del vaso que la aclara, / el agua toma forma”.

O copo-Deus é aqui também a terra, e a água, um sangue cáustico que ara com o seu desejo, com a sua sede de forma, leitões para poder fluir na terra-Deus que sonha (v. 352/353), perfurando-lhe os membros e deixando-O insone. Complica-se aqui a imagem do sono e do sonho divinos com idéias de dor e angústia, o que em certa forma equilibra a dor provocada por Deus nas suas criaturas, cantada na canto três.

Mas essa sede da água, por mais que fira, também idolatra, atônita (o v. 9, do primeiro

canto, fala da “imagen atónita del agua” na que o homem descobre a sua própria), a forma, ou melhor o fulgor que brande a forma, no v. 362, “en sus netos contornos fascinados”. A água a deseja pois, como foi visto na canção, ela não é nada, não tem gosto de nada, não tem aparência nem cheiro de coisa alguma. É verdade que emite sons e que tem luz, pois reflete a do copo – divina –, e outros podem ouvi-la e vê-la, mas não ela: quer a forma, os sentidos, para perceber-se, e quer uma forma própria, para não refletir simplesmente a de outros seres:

| | |
|--|--|
| 364. Mas no le basta el ser un puro salmo, | 364. Mas não lhe basta ser um puro salmo, |
| 365. un ardoroso incienso de sonido; | 365. um ardoroso incenso de harmonias, |
| 366. quiere, además, oírse. | 366. e quer também ouvir-se. |
| 367. Ni le basta tener sólo reflejos | 367. Nem lhe basta somente ter reflexos |
| 368. —briznas de espuma | 368. - filamentos de espuma |
| 369. para el ala de luz que en ella anida; | 369. para as asas de luz que em si abriga; |
| 370. quiere, además, un tálamo de sombra, | 370. também deseja um tálamo de sombra, |
| 371. un ojo, | 371. um olho, |
| 372. para mirar el ojo que la mira. | 372. e ver o olho que a fita. |

Na leitura de Cantú (idem, p. 142), o raio que a forma brande simboliza a iluminação intelectual, e a forma transforma-se aqui em Deus, ainda que num entorno verbal que começa a ser burlesco pelas referências mitológicas exageradas (o v. 362, que fala da forma como germe do “trueno olímpico”, ou seja, “trovão olímpico”, leva imediatamente a Zeus) e por insinuar futuras núpcias entre matéria e forma. Ainda na sua leitura, a água quer “um tálamo de sombra” porque as formas só aparecem num jogo de luz e sombra. A água sem forma reflete a luz, sem a qual o olho não percebe a forma.

A água ama a forma; para chegar a ela, deve passar pelo pecado, ou mais ainda, acorrentar-se a ele, em um “enlace diabólico”. Esta é a primeira referência direta na composição ao Diabo, que tornará a surgir nas chamas da destruição do canto nove e uma vez mais, diretamente, na canção final. A forma implica o pecado, que por sua vez implica o Diabo, tanto pelo pecado em si quanto pela morte que a forma traz consigo; mas a forma é também o desejo de viver, e a vida deve coexistir com a morte contínua.

Nesse amor, a água encontra o copo e ambos são quase idênticos, seu amor os funde numa união perfeita: o copo dá à água, no v. 378, “un rostro sin facciones”; o desenho do copo lhe coloca, no v. 380, “una máscara de espejos”, o que nos devolve aos versos 113 a 115 do canto segundo: “y nos pone su máscara grandiosa, / ay, tan perfecta, / que no difiere un rasgo de nosotros”. Água e copo são transparentes, incolores, inodoros e sem sabor, como se o copo fosse só água endurecida (sólida, eterna, que é como a água quer ser) e imóvel (incapaz de transformar-se, ou seja, envelhecer e morrer). Segundo Cantú (idem, p. 143), o pecado da forma é querer ser como Deus, que é a própria forma; mas vejo necessário considerar que o copo também deseja a água (como veremos no canto seguinte); e que foi escolha divina dar ao homem a Sua forma, não só, é claro, na Gênese, como também no poema. Há um amor e um desejo de fusão correspondidos, e pode-se considerar que o pecado da água está na união – mais de uma vez erotizada no poema – com o copo.

A água pode por fim descansar, deter o seu “correr sonámbulo”, já que agora tem uma fisionomia e pode “estar de pie frente a las cosas”, ainda que seja pela arte da linguagem, pelo próprio poema, que faz da água um copo de metáforas (ver v. 387/388). Mas agora que a forma foi encontrada, os seres todos devem ingressar na destruição. Com outra referência ao inferno e à morte, instalados no seio do Jardim do Éden e também parte do sonho de Deus, Gorostiza finaliza o canto:

| | |
|---|--|
| 389. El camino, la barda, los castaños, | 389. O caminho, o tapume, os castanheiros, |
| 390. para durar el tiempo de una muerte | 390. para durar o tempo de uma morte |

| | |
|---|--|
| 391. gratuita y prematura, pero bella, | 391. gratuita e prematura, porém bela, |
| 392. ingresan por su impulso | 392. entram por gana própria |
| 393. en el suplicio de la imagen propia | 393. no suplício da imagem |
| 394. y en medio del jardín, bajo las nubes, | 394. e sob o céu nublado, no jardim, |
| 395. descarnada lección de poesía | 395. descarnada lição de poesia |
| 396. instalan un infierno alucinante. | 396. instalam um inferno alucinante. |

O breve canto sétimo ocupa-se dos desejos do copo, incapaz de realizar-se em si. E se a água quer ser copo, haveria também que dizer que o copo quer ser água: os últimos versos desse canto falarão de um copo que, vazio e triste, liquida-se (morre e faz-se líquido) num pranto de luzes, morre tornando-se água luminosa, transformando-se naquilo que vai matar.

O copo é, no v. 398, a “imagen de una deserción nefasta”, imagem do líquido que o desertou, ou que nunca esteve nele. No seu “rigor inhabitado” (v. 400) só esconde uma triste claridade “a ciegas”, cega porque o que ilumina é o vazio, o oco, onde não há nada para ver; ou, no v. 401, “tentaleante lucidez”. *Tentalear* é palavra do espanhol do México e quer dizer tentar repetidas vezes ou reconhecer uma coisa “a tientas”, pelo tato. A palavra lucidez tem ligação direta com a visão e com a inteligência, luz física e mental. Sua luz de nada lhe serve, já que só reconhece as coisas pelo tato, como os cegos. Esses versos nos levam de volta ao canto segundo, em que o homem não pode ver Deus, oculto para o olho que o atravessa, mas Ele é reconhecível porque a Sua inocência é “fresca al tacto” (v. 63), como o cristal do copo é fresco para o tato. Deus agora se parece ainda mais ao homem, por ser cego também. O copo sem água não serve para nada, como no v. 402: “Tenedlo ahí, sobre la mesa, inútil.”

O copo, assim como a água, também é poesia e palavra: o poema o chama “epigrama de espuma” (v. 403), uma inscrição de espuma, sem força ou solidez, como a água, ou clamor para um

“auditorio anestesiado” (v. 404) de objetos surdos, incapazes de escutar. O copo é uma flor que se abre para dentro e se absorve contemplando-se; dentro dele está o nada, e o que deseja é um conteúdo.

Se Deus é oco, também é, num desdobramento da mesma idéia, a máscara posta sobre o rosto do homem e idêntica a ele. Mas apesar do vazio aparente, há alguma coisa no copo, diz o v. 411: “acaso un alma”. Trata-se aqui da alma do copo vazio, não da alma que está na água; essa alma talvez o copo a deva ao fogo – aqui o vemos uma vez mais – com que foi feito, e que comoveu a areia, matéria-prima do vidro, marcando-o com uma chaga. É essa chaga ardente que incomoda o copo, que lhe quebra a auto-suficiência e que faz nascer nele o desejo de ser preenchido por um líquido. Seu desejo não está sendo cumprido: então, sofrendo e ocultando seu sofrimento no v. 420, “embozado en el giro de un reflejo” (“mascarado no giro de um reflexo”), liquefaz-se em luzes, suas lágrimas possíveis, gritando nessa liquefação o desejo de água, ou mesmo de ser água.

Cantú (idem, p. 152) lembra da expressão “liquidar rocas” em Góngora, *Soledades* II 41, que se interpreta como “desfazer-se as rocas em lágrimas”.

O canto oitavo, dividido em duas partes, desenvolve as características da forma em si, que está presente no copo (primeira parte), mas que pode separar-se dele, pois se engendra a sua matéria, engendra também a sua morte, pelo desejo que tem de desaparecer (segunda parte).

O canto começa caracterizando a Forma como um rei-deus absoluto, poderoso e vulgar. Sua mão de diamante é tosca; suas pituitárias são de ônix. Rica e poderosa, até mesmo a poesia arde aos pés da forma, exalando um aroma narcótico, no v. 433, “que puebla de fantasmas los sentidos”. Mas a dor, como um sol turvo, emite um brilho que a oculta e ao mesmo tempo a revela, e a matéria presume, desde essa dor, que assim que encontrar a forma, transformar-se-á em “jardín de huellas fósiles” (v. 439, “jardim de rastros fósseis). A imagem combina a vida do jardim com a rigidez da morte, como o faz no canto primeiro a “muerte niña” (v. 25, “morte menina”). Também no v. 444, a “senil recién nacida” alia juventude e velhice extremas. A matéria envelhece por dentro numa velocidade de séculos, e a expressão “a grandes siglos” (v. 445), assinalando o tempo, será

reforçada logo pela imagem do minuto fatal em que a matéria desmoronar-se-á, deslizando no relógio (v. 455 a 457).

A morte instala-se insensivelmente na matéria, como o delicado musgo nas fendas de um muro, mordendo-a suavemente; logo essa delicadeza dá lugar a uma forte agressividade em “abren hueco” (v. 454, literalmente, “abrem um buraco”), quando o instante da morte enfim entra, um tempo tão fatídico quanto, no canto segundo, o v. 100, o “tiempo de Dios que aflora un día”, em que água e copo se encontram. E quando esse momento chegar, bastará o “soplo infantil de un parpadeo” (v. 458), ou seja, um nada, o sopro de um piscar de olhos, para que a matéria caia, abandonada pela forma.

O v. 446, “Trajo puesta la proa a lo amarillo”, que significa literalmente, “está com a proa apontada para o amarelo”, é um verso de difícil interpretação. É lido por Cantú (idem, p. 158) a partir do dicionário de símbolos de J. Chevalier e A. Gheerbrant[139], que afirma que o amarelo anuncia a aproximação à velhice e à morte.

Nesse canto, a forma em si foi separada do copo-Deus; mas continua sendo forma-Deus, que sonha:

| | |
|--|--|
| 461. NO OBSTANTE —por qué no?— también en ella | 461. NELA CONTUDO — por que não? – também |
| 462. tiene un rincón el sueño, | 462. tem um cantinho o sonho, |
| 463. árido paraíso sin manzana | 463. árido paraíso sem maçã |
| 464. donde suele escaparse de su rostro, | 464. de onde às vezes escapa do seu rosto, |
| 465. por el rostro marchito del espectro | 465. pelo rosto sem viço do fantasma |
| 466. que engendra, aletargada, su costilla. | 466. gerado no torpor de sua costela. |

A forma-Deus sonha: seu sonho é um paraíso sem maçã, sem pecado. Desse paraíso estéril, incapaz de criar vida, a forma escapa através do rosto murcho do espectro, da imagem engendrada

pelo sonho que ela mesma sonha, a partir da costela de Deus-Forma. A costela, da qual na Gênese Deus fez a mulher para Adão, é aqui o lugar de onde sai o sonho da Criação, um lugar que, se bem pode-se reconhecer como capaz de engendrar vida a partir da manipulação divina, ao mesmo tempo evidencia a doação da vida como algo assexuado; por outro lado, evidencia a não-vida, a não-criação, por tratar-se de um espectro.

O copo d'água é o momento justo, diz o v. 467: a forma encontra a matéria, e a forma começa a evadir-se da matéria, transfigurando-se, mudando, pois aquilo é também, lembremos, “un vaso de tiempo” que se arrasta para a falta de forma, para a negação de si. Por isso, no v. 469, “tuerce la órbita de su destino”. O sonho já foi qualificado de árido no começo do canto, e continua:

| | |
|---|--|
| 471. La rapiña del tacto no se ceba | 471. A rapina do tato não se ceva |
| 472. —aquí, en el sueño inhóspito— | 472. - aqui, no sonho inóspito - |
| 473. sobre el templado nácar de su vientre, | 473. no temperado nácar do seu ventre, |
| 474. ni la flauta Don Juan que la requiebra | 474. nem a flauta Dom Juan que a lisonjeia |
| 475. musita su cachonda serenata. | 475. rumoreja lasciva serenata. |
| 476. El sueño es cruel, | 476. O sonho é cruel, |
| 477. ay, punza, roe, quema, sangra, duele. | 477. ai, fura, róí, machuca, queima, sangra. |

O sonho sonha os caminhos da morte, por isso é cruel; e é vivendo essas dores que a forma chega ao gozo da dor (v. 479 a 481) e entrega-se à morte como quem se entrega ao maior deleite. Esse gozo, explica o poema, é o “gozo de la llaga” (v. 480), aquela chaga feita pelo fogo, a alma do copo (canto sétimo, v. 413): é gozo na dor do corpo e na dor da alma. Agora todos sofrem: a água, o copo e a forma em si, e pela dor estão unidos.

Logo depois (v. 482) repete-se a expressão “muerte niña” do canto primeiro. A forma é mãe da morte que vai matá-la (assim como Deus é filho da própria morte), e deseja submergir-se no

barro lento sob seus pés entorpecidos. Isso nos leva outra vez ao canto primeiro, v. 7, quando o homem anda pelo barro com torpeza: homem e forma emergem do barro e submergem nele: “ao pó voltarás”. O canto oitavo, nos v. 487 e 488, diz que a forma “oye nacer el trueno del derrumbe / siente que su materia se derrama”: assim como há o trovão da forma (v. 361, canto sexto), há também o trovão da extinção da forma; e logo a matéria se derrama, a água, sem o copo, esparrama-se, voltando ao nada (v. 491, “en un claro silencio se desleír”, onde “desleír” significa diluir-se, dissolver-se).

O canto fecha com palavras e expressões que marcam uma vez mais a qualidade de sonho de tudo isso: “aire de espejos”, “delírio”, “teoría de una nube”.

| | |
|--|--|
| 492. Por un aire de espejos inminentes | 492. E por um ar de espelhos iminentes |
| 493. ¡oh impalpables derrotas del delirio! | 493. - oh impalpáveis derrotas do delírio! - |
| 494. cruza entonces, a velas desgarradas, | 494. cruza então, com as velas desgarradas, |
| 495. la airosa teoría de una nube. | 495. a airosa teoria de uma nuvem. |

Pelo ar cheio de reflexos, de imagens, no que a morte não pode ser mais que uma derrota do delírio, já que também é um sonho, passa a teoria de uma nuvem, outro verso de difícil interpretação. Cantú (idem, p. 165), opta por interpretar “teoría” como “visão”; mas uma leitura possível seria a de considerar a teoria como na primeira acepção do DRAE: “conocimiento especulativo considerado con independencia de toda aplicación”. Isso nos devolveria ao ambiente imaterial do sonho; o fato da teoria ser “de una nube” reforça essa sensação, tanto porque a nuvem flutua no céu, longe da materialidade da terra, como por sua leveza quase fantasmagórica, espectral como formas sonhadas.

O canto nono trata da morte pelo fogo de tudo o que existe, e se até agora as referências à Gênese foram claras, agora elas se unem à corrente universal do ser do neoplatonismo, exceto pelo

fato de essa corrente ser percorrida no sentido descendente e de começar e terminar com Deus, visto ao mesmo tempo como o elo mais alto e mais baixo.

O canto está dividido em sete partes: na primeira, a forma em si, presente no copo d'água, foge dele, abandonando-se à morte e condenando à morte, com esse ato, todos os seres; na segunda, a poesia é destruída; segue a linguagem; depois, os animais; logo, as plantas; os minerais; e por fim a forma em si se extingue, sobrando apenas o espírito de Deus.

A primeira parte começa desenvolvendo as relações entre a água, o copo e a forma. Marcando a intimidade do relacionamento, a água é apresentada como bebendo a forma (e sua sede foi anunciada desde o canto sexto, v. 351, “trae una sed de siglos en los belfos”); o copo responde com uma atitude complementar, e “cede a la informe condición del agua” (v. 505; o desejo do copo também é retomado aqui, ver o v. 421 do canto sétimo): a água bebe o que há num copo quase líquido. A forma agora está em ambos, fundida com eles, sustentando o copo rígido e a água em repouso; e é então que decide retirar-se “un instante, no más / no más que el mínimo / perpetuo instante del quebranto” (v. 512 a 514), aquele momento em que a forma decide morrer, carregando consigo todos os seres, que não podem existir sem forma, assim como ela não pode existir sem seres aos que dar forma. Tudo começa então a retroceder ao caos nos v. 520/521: “hacia el sopor primero / a construir el escenario de la nada” e a escuridão se instala, tomando até as estrelas, que se escondem sua luz – seus dardos – na noite – sua aljava.

Na segunda parte, naquele mínimo mas lento, eterno instante da morte, em que os seres ardem na forma incendiada (v. 528), em que os órgãos dos seus sentidos (“¡ay, ojos, dedos, labios”, v. 530) são destruídos, o homem enterra a poesia. Isso acontece, primeiro, porque ela também se deve à forma (como no canto anterior, v. 429/430); segundo, porque ela canta a beleza, a forma que está sendo agora destruída; e terceiro, porque os seres já não têm órgãos de sentidos para perceber a forma. Uma vez mais tendo um jardim como cenário, o poema vê o homem sufocando na terra, numa morte seca, os hinos e as canções com que louvava a beleza do jardim noturno com a poesia, que transforma as palavras em instrumentos musicais que soltam no ar gorjeios de pássaros. O

homem cantava a rosa, o crepúsculo, a estrela, a flor de romã, a mandrágora, e o amor, pelo qual as coisas se atraem.

| | |
|--|--|
| 554. —ay, todo el esplendor de la belleza | 554. - ai! o esplendor inteiro da beleza |
| 555. y el bello amor que la concierta toda | 555. e o belo amor que a concilia toda |
| 556. en un orbe de imanes arrobados. | 556. em órbita de arroubos imantados. |

A noite cai sobre o jardim do Éden, que entra na escuridão da morte; a forma retira-se, deixando morrer as palavras.

A terceira seção encarrega-se da destruição da linguagem, que queima na garganta do homem e no fogo da pira da forma. A luz e os sons afogam-se em terra quando, nos v. 561/562, “el hombre descubre en sus silencios / que su hermoso lenguaje se le agosta” (onde o verbo *agostar* significa crestar): o homem está em silêncio porque não tem mais lábios, destruídos pelo fogo, mas também porque sua linguagem belíssima e capaz da expressão de todos os sentimentos, queima-se frente à morte, fica, no v. 564 “exhausta de sentido”. Da sua beleza não sobra mais que “el horror de un pozo desecado” (v. 585), um poço sem água, como uma vez mais o copo vazio, inútil do canto sete; mas sinistro desta vez, pois trata-se não de um copo que vai se encher, mas de um que perdeu seu conteúdo.

É preciso agregar que o homem surge no poema, nesse momento de destruição total, ligado à poesia e à linguagem, e se pensarmos em termos da corrente neoplatônica da criação, estas seriam o seu elo com Deus. O homem é toca Deus pela linguagem, e principalmente, pela poesia. Nota-se também que, ainda que as imagens e vocábulos ligados à água atravessam todo o poema, eles estão intensificados nessa seção: a linguagem e sua musicalidade afogam-se na terra; a linguagem salta em quedas (como as d’água), em sínopes de espuma; afoga-se na garganta; e termina como um poço seco, da mesma forma que o tropo murcho dos primeiros versos, o que nos devolve

circularmente ao começo do poema.

Na quarta seção, leva-se a cabo o aniquilamento dos animais. No fundo do mar, tão escuro quanto a noite, os peixes todos (o salmão, peixe que, como Ulisses, regressa ao lugar de onde partiu; o golfinho, peixe de Apolo) desfazem seu caminho cotidiano para rumar na direção das algas, do elo imediatamente inferior na corrente da criação. Na terra, o mesmo retorno acontece: o tigre, os cervos, o leão e – em outro verso de difícil interpretação – “el cordero Luis XV, gemebundo” (v. 602), todos, que são flores e cachos, que são vegetais na metáfora dos v. 605/606, “¡flores de sangre, eternas / en el racimo inmemorial de las especies!”, regressam à letargia das plantas. No céu também: na noite que irá devorá-las (“noche enroscada del reptil”, v. 617), todas as aves, a coruja, o pardal, a andorinha, a cotovia, tudo retorna às origens, inclusive o próprio eco das coisas.

Sobre o “cordeiro Luís XV, gemebundo”, Arturo Cantú dedicou um pequeno artigo a esse verso (Cantú: 2002, p. 79). Nele diz que:

El "cordero Luis XV" suena un poco a "el cordero estilo Luis XV", como en las frases "librero Luis XV" o "mesa Luis XV". También podría decirse que el salmón tiene el estilo de Ulises, el delfín el estilo de Apolo, el león el estilo de Babilonia. En cada uno de estos tres casos, los versos correspondientes ostentan un gran decoro; en comparación, "el cordero Luis XV, gemebundo" es un guiño al lector que envuelve a Luis XV con un halo de debilidad, lo que por otra parte no es tan ajeno a su biografía. La Odisea, los dioses griegos, el Imperio Babilónico parecen pertenecer a un orden más alto, o tener una mayor dignidad que el rey francés. Como si Gorostiza hubiera querido aligerar un poco, con un animal niño, el cordero, y con un rey débil, Luis XV, la enumeración de forzudos que avanzan hacia su muerte definitiva. Los animales del canto noveno, de regreso hacia "el primer silencio tenebroso", son humanizados compasivamente por el poeta, e investidos de literatura, historia y alusiones mitológicas y geográficas; sólo el cordero bala, gemebundo, por su inminente disolución en lo informe.[\[140\]](#)

Essa é uma leitura bastante esclarecedora; mas penso que ainda é preciso agregar que o cordeiro é o animal do sacrifício por antonomásia, e com evidentes conotações cristãs; que Cristo, o “cordeiro de Deus”, foi coroado burlescamente como rei dos judeus; e que é possível fazer um paralelo do seu grito pelo Pai antes de morrer e o balido do cordeiro, que procura a mãe.

A quinta seção trata da evolução das plantas, que se recolhem nas raízes, dirigindo-se às

pedras; mas antes Gorostiza volta a lembrar-nos da situação de sonho do poema:

| | |
|--|--|
| 625. PORQUE los bellos seres que transitan | 625. PORQUE os formosos seres que transitam |
| 626. por el sopor añoso de la tierra | 626. na sonolência prístina da terra |
| 627. —¡trasgos de sangre, libres, | 627. - duendes de sangue, livres, |
| 628. en la pantalla de su sueño impuro!— | 628. projetados na tela do seu sonho impuro! |

A terra, tomada de sopor, está repleta de duendes, criaturas de fantasia, que passam pela tela – cinematográfica – do sonho de Deus; mas agora elas se entregam à destruição. É a vez do mundo vegetal, e desde as velhas árvores – o álamo, o choupo, o eucalipto, envergonhados da sua nudez (já que recolheram suas ramagens) –, passando pelos adolescentes – as árvores frutíferas, como a cerejeira e o pessegueiro, efusivas (nas suas frutas) –, até as plantas infantis – as ervas, como a menta – todas se dirigem às próprias raízes, evoluindo mais aquém ainda, em semente, e logo transformam-se, nos v. 657/658, em “cementérios de talladas rosas / en los duros jardines de la piedra”. Tornaram-se plantas de pedra, morrendo e retornando ao reino mineral; há referências aqui ao verso 271 (canto quarto), “helada emanación de rosas pétreas”; e ao 450 (canto oitavo), “una esencia de rosas subterráneas”.

Uma referência mais ao sonho e a fantasmagorias está no choupo que “acumula su llanto / para urdir la substancia de un delirio” (v. 631/632). O choupo do poema é o *sauce llorón*, literalmente “choupo chorão”, e faz companhia ao “cordero Luis XV”, no sentido de ser a única planta que se queixa.

Na seção sexta, o processo se completa. Depois das plantas retornarem ao reino mineral, as próprias pedras “delirantes” (v. 671, outra palavra que mantém a atmosfera de sonho) derretem-se no fogo e perdem seu lustre, relacionado com as pedras preciosas e semi-preciosas enumeradas: o rubi, o diamante, a safira, a esmeralda, a turquesa, o lápis-lazúli, o alabastro; assim como os metais, pertencentes também a esse reino. Mas metais e pedras não estão apenas sem lustre: estão “ay,

ciegos de su lustre, / ay, ciegos de su ojo” (v. 682/683) pois, opacos como um olho opacificado pelo fogo, já não podem ver nem ver-se, não podem ver seu próprio brilho; estão cegos de seu brilho e de seu olho porque era a forma a que dava à matéria a possibilidade de ter um olho e suas qualidades sensíveis. O olho transforma-se num “siniestro pájaro de humo” (v. 685, onde *humo* traduz-se por “fumaça”) e em combustão fria (que combina o calor do fogo com a frieza das pedras), arranca-se a si mesmo. Os metais regressam, pelo fogo, às entranhas da terra, e neste último fogo queimam-se, no fogo mais infernal – por estar sob a terra – de todos.

A sétima e última seção começa com um resumo das seções anteriores, e tudo se consome. Cantú (1999, p. 182) lembra que essas reiterações não são apenas um recurso para assegurar a ilação, mas formam parte da linha de argumentação do processo de des-criação narrado no canto, para assinalar seu caráter instantâneo. De fato, a seção sete parece querer marcar essa instantaneidade ao juntar, nos primeiros versos, as pedras, o húmus da terra, onde há matéria orgânica, e outra vez a forma em si, da primeira seção; a forma também quer esgotar rapidamente sua morte, “a grandes luces” (v. 697), em uma única e grande chama. Apesar de se percorrer a corrente do ser de forma descendente, a construção do canto não se quer como uma linha reta e tem muito de cíclica, assim como o tema da composição, a morte sem fim e sem começo.

A forma delicia-se com a própria morte (pois tinha aprendido a gozar sua destruição na chaga do copo, no canto oitavo); queima então os sentidos, que ela mesma dá e sem os quais não percebe nem se percebe. São sentidos agora sem sentidos, como no v. 700, “sin labios, sin dedos, sin retinas”, que morrem enquanto os seres devoram-se mutuamente, resumidamente agora, do mais alto ao mais baixo:

| | |
|-----------------------------|----------------------------|
| 704. al animal, la planta | 704. o animal, pela planta |
| 705. a la planta, la piedra | 705. a planta, pela pedra |
| 706. a la piedra, el fuego | 706. a pedra, pelo fogo |
| 707. al fuego, el mar | 707. o fogo, pelo oceano |

| | |
|------------------------|---------------------------|
| | |
| 708. al mar, la nube | 708. o oceano, pela nuvem |
| 709. a la nube, el sol | 709. a nuvem, pelo sol |

Agora aproxima-se o final. Toda a Criação, vista nos v. 710/711 como um “... fecundo rio / de enamorado semen ...”, dirige-se de volta às vísceras de Deus, evidenciando uma vez mais o amor ególatra do copo (canto sétimo, v. 407 a 410); mas este, ao mesmo tempo em que é receptáculo da morte, por ser um grande ventre, é também depositário de futura vida, no sonho que não cessará de repetir-se.

Tudo está morto; a forma está morta; a morte está morta, e o interior do corpo divino é o lugar

| | |
|---|--|
| 717. en donde nada es ni nada está, | 717. onde nada nem é nem pode estar, |
| 718. donde el sueño no duele, | 718. onde o sonho não dói, |
| 719. donde nada ni nadie, nunca, está muriendo | 719. onde ninguém nem nada nunca está morrendo |
| 720. y solo ya, sobre las grandes aguas, | 720. e já sozinho, sobre as grandes águas |
| 721. flota el Espíritu de Dios que gime | 721. flutua o Espírito de Deus que geme |
| 722. con un llanto más llanto aún que el llanto, | 722. com um pranto mais pranto do que o pranto |
| 723. como si herido —¡ay, Él también!— por un cabello, | 723. qual se ferido – Ele, enfim! – por um cabelo, |
| 724. por el ojo en almendra de esa muerte | 724. pelo olho amendoado dessa morte |
| 725. que emana de su boca, | 725. que emana-lhe da boca, |
| 726. hubiese al fin ahogado su palabra sangrienta | 726. afogasse por fim sua palavra sangrenta. |
| 727. ¡ALELUYA, ALELUYA! | 727. ALELUIA! ALELUIA! |

O sonho de Deus não dói mais. A Criação sonhada foi recolhida ao seu corpo, e agora, nesta Gênese invertida, tudo está onde começou, onde começará de novo, no espírito – na inteligência? – de Deus que flutua sobre as águas e que chora “con un llanto más llanto aún que el llanto”, um pranto indizível, água sobre as águas, solitário e sofrente, e sufocando, uma vez mais, a palavra, e com ela a morte que a acompanharia. Deus, por piedade, nega-se a criar o mundo.

A segunda parte fecha com os mesmos versos da primeira: “Aleluia, aleluia!” Que bom que seja assim!

Esta segunda parte – e o poema – arremata com a segunda canção, dividida em três estrofes. Todas começam com o famoso “¡Tan-tan! ¿Quién es? Es el Diablo.”; segue uma estrofe de epílogo.

Segundo Cantú (id., p. 71), cada estrofe trata de uma tentação: transcender a morte, viver a vida e pensar que Deus morreu; o epílogo é uma resposta às tentações. Ainda segundo Cantú (idem, pp. 198/199), o Diabo, adversário da Criação, está tocando à porta do poeta, que cumpriu uma tarefa – a de demonstrar a impossibilidade do mundo – ligada ao Diabo e à terceira citação dos Provérbios na epígrafe: “Mas el que peca contra mí, defrauda su alma; todos los que me aborrecen, aman la muerte.”

O Diabo, ligado ao calor do inferno, à morte pelo fogo e à destruição que é também parte do sonho de Deus, apresenta-se na primeira estrofe como “una espesa fatiga” (v. 729), um desejo de superar “estas lindes enemigas” (v. 731), as fronteiras da morte. Deus mata a forma – diz o Diabo – em todas as suas manifestações, e com isso está matando também o poeta, que morre não só na própria carne, que a fogueira da vida consome, como também nas rosas, nas pedras ou nas estrelas que canta em seus poemas.

Na segunda estrofe, o Diabo toma a forma de uma “ciega alegría” (v. 743), numa posição oposta à triste e cansada da primeira estrofe. Essa alegria é cega porque, sem olhos para a morte,

quer simplesmente viver a vida, consumindo tudo rapidamente, desde o ar, necessário à vida, até a própria carne, desfrutando tudo de uma vez no v. 749, “en sólo un golpe de risa” (“numa única risada”). A morte virá também, está claro, mas por prazer, porque aprendemos a desejá-la, já que ela é a contraparte da vida que precisamos para viver os menores prazeres, como nos v. 754/755: “por una taza de té, / por una apenas caricia”.

Na terceira estrofe, o Diabo apresenta-se como “una muerte de hormigas” (v. 757), ligando-se ele mesmo agora – e não Deus – à morte e ao fim da forma (ver os v. 488 e 489, no canto oitavo, quando a forma “siente que su materia se derrama / en un prurito de ácidas hormigas”). O Diabo salta irreverente sobre as estilhas de Deus, pois talvez ele já tenha morrido há muito tempo; e nós, que somos resíduos do divino (v. 763, “migajas, borra, cenizas”), não percebemos ainda que a luz que vemos e que tomamos por Ele não é mais que uma luz “mentida” (v. 765/766, como num dos primeiros versos do poema, o v. 3, “mentido, acaso”), luz de uma estrela morta.

A última estrofe dá a resposta do poeta às tentações, ao Diabo, à morte (pois são todos o mesmo): entrega-se a eles. A morte, uma prostituta que com todos dorme, por grotesca que seja com seu *rouge* vermelho no rosto sem vida, conquistou com seus olhares de soslaio o coração do poeta:

| | |
|---------------------------------------|---------------------------------------|
| 770. Desde mis ojos insomnes | 770. Pelos meus olhos insones |
| 771. mi muerte me está acechando, | 771. minha morte me tocaia, |
| 772. me acecha, sí, me enamora | 772. tocaia, ah sim, e enamora |
| 773. con su ojo lánguido | 773. com o olhinho lânguido. |
| 774. ¡Anda, putilla del rubor helado, | 774. Vamos, esquálida putinha alegre, |
| 775. anda, vámonos al diablo! | 775. pro diabo que nos carregue! |

3.3 *Primero Sueño*: as linhas gerais e o poema

Em *Primero Sueño* não existem divisões previamente anunciadas pelo recorte do poema, mas há sem dúvida uma estrutura geral reconhecível, assim como, dentro desta, começo e final de certas partes temáticas.

As divisões mais amplas do *Sueño* estão marcadas na tabela com números romanos, e consistem nas seguintes: I: o anoitecer; II: o adormecer do corpo; III: o sonho; IV: o despertar do corpo; V: o amanhecer. Os números arábicos correspondem aos primeiro e último verso das subdivisões temáticas. Segue, na tabela, o verso inicial de cada uma destas últimas; na última coluna consta o assunto tratado.

3.3.1 *Primero Sueño*: as linhas gerais

| Seção | Verso inicial | Assunto |
|----------------------------------|--------------------------------------|--|
| I: v. 1-79 | “Piramidal, funesta, de la tierra” | È noite fechada, e criaturas mitológicas tomam conta do cenário. |
| I: v. 80-150 | “El viento sosegado, el can dormido” | Adormecem todos os seres do mar, da terra e do ar. |
| II: v. 151-191 | “El conticinio casi ya pasando”. | O adormecer da sonhadora. |
| II: v. 192- 266 | “El alma, pues, suspensa” | O funcionamento do corpo e da mente durante o sono. |
| III: v. | “Y del modo” | Começa o sonho. |

| | | |
|----------------------------------|---|--|
| 267-292 | | |
| III: v. 293-435 | “La cual, en tanto, toda convertida” | A alma, desembaraçada da prisão do corpo, está no topo de uma montanha altíssima. |
| III: v. 436-560 | “En cuya casi elevación inmensa” | A alma olha a Criação, tudo vê, mas nada compreende, pois o entendimento é vencido pela quantidade de coisas e qualidades de cada uma. |
| III: v. 561-617 | “Las velas, en efecto, recogidas” | A alma deixa atrás o método intuitivo e tenta aplicar um método cognitivo para entender o que vê. |
| III: v. 618-704 | “De esta serie seguir mi entendimiento” | A alma descreve a corrente do Ser, seguindo ainda com a explanação sobre o conhecimento metódico. |
| III: v. 705-827 | “Estos, pues, grados discurrir quería” | A alma considera atrevimento demais querer pensar sobre o todo quando não entende sequer as menores partes da Criação e flutua entre desistir e continuar, inspirando-se em Ícaro. |
| IV: v. 828-868 | “Mas mientras entre escollos zozobraba” | O despertar do corpo. |
| IV: v. 869-887 | “Y del cerebro, ya desocupado” | As imagens do sonho se desvanecem. |
| V: v. 888-976 | “En tanto, el Padre de la Luz ardiente” | O dia irrompe e a sonhadora do poema está completamente acordada. |

3.3.2 *Primero Sueño: o poema*

A primeira parte, o anoitecer, pode dividir-se na descrição do cair da noite e o seu avançar, quando as aves noturnas são relacionadas com sinistras criaturas mitológicas; logo, o adormecer de todos os seres da Criação, animados e inanimados. A primeira seção, por sua vez, pode dividir-se na entrada da sombra piramidal; a de Nictimene; as filhas de Míneas; e Ascálafo.

O poema começa com figuras geométricas, de fatura humana: pirâmides, obeliscos. A imagem da pirâmide repetir-se-á algumas vezes durante o poema, com outros motivos egípcios, aprendidos por Sor Juana do jesuíta alemão Athanasius Kircher, quem, seguindo o pensamento renascentista, via no Egito o berço de todo o conhecimento. Há uma intensa escuridão de sombras e vapores, quebrada localmente pelos pontos da luz rutilante das estrelas e, num espaço mais extenso, pela luz difusa da Lua, deusa que ostenta seus três rostos. A sombra piramidal não consegue chegar aos astros, sendo dona apenas do mundo sublunar; mas mostra-se satisfeita com esse reino nos v. 19/20, “y en quietud contenta / de imperio silencioso”, já que nesse espaço todos a obedecem. Os sons que se escutam são os que a sombra permite: baixos e assustadores, aves mitológicas de cujas vozes diz-se, nos v. 23/24, que são “tan obscuras, tan graves / que aun el silencio no se interrumpía”; mas o vento também faz a sua parte.

Nictimene, a filha do rei de Lesbos, envergonhada por ter cometido com seu pai o crime de incesto, ocultou-se no bosque e foi transformada em coruja por Minerva. Ela é a primeira a fazer ouvir seu canto tenebroso nos v. 25/26, “... del oído / mal, y aun peor del ánimo admitido”, enquanto entra no templo da deusa para beber o azeite, chamado de licor da árvore de Minerva, que alimenta a lâmpada sagrada. Pontos de luz quebram uma vez mais a escuridão: a claridade que escapa pelas frestas das portas e clarabóias do templo parece recortá-lo na noite; e os fogos sagrados, chamados “lucientes faroles sacros” (v. 33), agregam alguns pontos mais de luz. O movimento de Nictimene, em câmera lenta, caracterizado como “tardo vuelo” (v. 25), é tão lento quanto o vento o será nos versos 60 a 64 e desenvolve o quadro sinistro – mas também sonolento – dessa primeira parte do poema.

Mais aves da noite ocupam a cena: entram as filhas de Míneas, chamadas “oficiosas” no v. 47, pois eram exímias tecelãs. Tiveram seu lar destruído e foram transformadas em morcegos por Baco, por terem-se negado ao culto desse deus, para ficar em casa trabalhando e contando histórias. Estão envolvidas numa nuvem, que elas mesmas formam (“segunda niebla”, v. 44, sendo a primeira aquela formada pelos vapores da sombra piramidal), na tentativa de ocultar sua feiúra até da escuridão. Mais sons lóbregos: entra Ascálafo, espia de Plutão, que por ter denunciado uma falta de Proserpina, foi transformado em bufo por esta. Juntos, cantam uma baixa e lentíssima melodia, cujas notas são especificadas nos v. 58/59: “máximas, negras, longas entonando, / y pausas más que voces”. Mais movimentos vagarosos: o do vento, caracterizado no poema como “de tan tardo compás, tan detenido, / que en medio se quedó tal vez dormido” (v. 63/64).

Tais sons fazem os seres adormecerem. Reforçando o desejo de todos com uma ordem, entra em cena Harpócrates, personalizando a Noite (v. 65-79). Sor Juana aqui está lançando mão de um deus egípcio, o Hórus menino, deus do silêncio. O nome é uma transcrição grega do egípcio Hor-Pa-Khered, filho de Ísis. As estatuetas daquele país o representam exatamente como no poema: um menino nu, com um dedo sobre os lábios, indicando silêncio. Há uma imagem desse deus no tratado mitológico de Vincenzo Cartari (1581), que pode ter passado pelas mãos de Sor Juana.

Finalizada esta primeira seção da primeira parte, o poema passa a descrever o sono dos seres que adormeceram, outra vez com abundância de referências mitológicas gregas, latinas ou egípcias (estas últimas, sempre segundo a leitura de Kircher; e todas, também segundo livros de emblemas e divisas, além de manuais de mitologia). Adormecem seres inanimados, como o vento, o Sol, o mar; com eles, dorme o cão; dormem os seres da água; os da terra; os do ar.

O vento, que se deteve totalmente depois dos lentos movimentos descritos acima, adormeceu junto com o vigilante da noite, o cão; o mar, berço do Sol, dorme com este. E no mar dormem os peixes, dos que se diz serem “mudos ... dos veces” (v. 94, duplamente mudos, porque os peixes o são e porque estão dormindo). Entra em cena Alcione (v. 86 a 96), transformada em martim-pescador juntamente com seu marido por Zeus e Hera. Sua relação com o mar vem não

apenas da proximidade desses pássaros com o oceano, mas porque, antes de casar-se, transformava em peixes os seus amantes; depois de casada, seu marido morreu num naufrágio e, ao arrojá-la sobre o corpo, desde a costa, os deuses apiedados transformaram-nos nas aves mencionadas.

Do mar, passa-se ao bosque. Os penhascos são seios do monte, caracterizados como “cóncavos mal formados” (v. 98) e como “mansi3n sombría” (v. 101), pois seu interior é de intensa escuridão até mesmo nas horas de sol. Descansam nesses lugares os animais selvagens da terra, entrevistados na sombra, e o primeiro a surgir é o le3o, o Rei, que dorme apesar de fingir não fazê-lo. A imagem do Le3o que dorme no poema com os olhos abertos nos v. 111/112 (“y el Rey, que vigilancias afectaba / aun con abiertos ojos no velaba”) parece vir diretamente da *Hieroglyphica* de Horapollo. No texto do “hier3glifo” 19, *Come un vigilante*, afirma-se que os le3es dormem com os olhos abertos, por isso s3o postas est3tuas destes animais nas entradas de muitos lugares, para vigi3-los (Horapollo: 1547)[141]. O poema apresentou primeiro um vigilante dom3stico, o c3o; agora comea a descri3o dos seres do bosque com o vigilante e rei dos animais silvestres.

Dorme 3cteon tamb3m, transformado em veado por 3rtemis e caado pelos seus pr3prios c3es, como castigo por tê-la visto nua enquanto tomava banho; dormem as aves todas, chamadas de “leve turba” (v. 127), i.e., multid3o alada, na parte mais escura da 3rvore. A escuridão ferida de luz das primeiras estrofes foi dando lugar a uma penumbra densa. E se o le3o é o rei dos animais, a 3guia, ave de J3piter, é a rainha delas: dorme, respons3vel soberana, equilibrada num s3 pé – há tamb3m uma imagem de uma 3guia assim na *Hieroglyphica*[142] –, comparado o outro com um rel3gio despertador. Há v3rias imagens de 3guas no poema, percebidas sempre como animais superiores, representantes da alma dos valentes, sendo a ave que mais alto voa e a 3nica capaz de olhar diretamente para o Sol, cuja luz representa no poema a luz da Graa divina. A 3guia é rainha portanto, dando espao para que entre em cena a imagem de uma coroa, relacionada outra vez à responsabilidade e ao trabalho nos v. 144 a 146: “circular, denotando, la corona, / en c3rculo dorado, / que el af3n es no menos continuado”.

Os v. 147 a 150 concluem rapidamente: tudo dorme, até mesmo ladr3es e amantes.

A segunda parte do poema, que trata do dormir fisiológico da sonhadora, começa com o v. 151, “El conticinio casi ya pasando” (“conticinio”, meia-noite, ou hora da noite em que tudo está em silêncio). Um corpo humano está tomado de sono profundo, depois de um dia de trabalho e prazer. Ainda não se trata da descrição do funcionamento desse corpo, que acontecerá logo depois, mas sim de uma introdução a isso, em versos que explicam a razão de o corpo adormecer. Essa explicação está entremeada por dois discursos. O primeiro, sobre as relações entre trabalho e deleite, e sobre como este último também cansa, quando repetido, o que leva à importância de manter equilibrada a balança. A balança possui o que o poema chama de um “fiel infiel” (v. 164): fiel porque equilibra, infiel porque pende ora para um lado, ora para o outro. As relações entre labuta e deleite continuam na reflexão sobre a existência, ou não, de trabalho prazeroso (“- trabajo, en fin pero trabajo amado / si amable hay trabajo”, v. 170/171).

O segundo discurso entremeado trata sobre as relações entre sono e morte. Ambos igualam as pessoas das mais diferentes extrações sociais: entra em cena Morfeu com a sua vara, explicitamente comparado com a Morte e sua foice. Não fere de morte, mas ataca, no v. 174, “lentamente armado” com “armas soñolientas” (v. 176), e ao seu poder todos se dobram, igualando-se. Emblemas significam pessoas de diferente extração, niveladas pelo sono: surgem as imagens (vinculadas pela posição nos versos) de um cajado e um cetro; o burel e a púrpura; uma tiara formada por três coroas (o Papa) e uma palhoça; um palácio no Danúbio (o Imperador) e uma choupana. O deus do sono avança,

| | |
|--|--|
| 188. y con siempre igual vara | 188. e com sempre igual vara |
| 189. (como, en efecto, imagen poderosa | 189. (como, em efeito, imagem poderosa |
| 190. de la muerte) Morfeo | 190. que é da morte) Morfeu |
| 191. el sayal mide igual con el brocado. | 191. harmoniza o burel com o brocado. |

Os sentidos, privados pelo sono das atividades da vigília, descansam.

A segunda seção da segunda parte começa com o v. 192, “El alma, pues, suspensa”, para entrar na descrição do corpo adormecido. O começo se explica porque, segundo a escolástica, a alma coordena as atividades do corpo. Com a imobilidade corporal que acompanha o sono, basta-lhe enviar aos membros o que no v. 200 se chama “los gajes de calor vegetativo” (“gajes”, emolumento, sinal). Desenvolvendo um pouco mais a colocação da seção anterior sobre as relações entre dormir e morrer, o sono é uma morte temporal, e o corpo onde se concentram os versos apresenta-se como um cadáver com alma. Um som é sugerido, o dos batimentos cardíacos: o coração é comparado, no v. 209, a um relógio de “bien regulado movimiento”, e o som que emite (fazendo palpitar as artérias, como se estas fossem os ponteiros do relógio) prova que o corpo não está realmente morto.

O coração é o rei dos espíritos vitais – temos agora um rei para o corpo físico –, e os pulmões são os seus associados, fole e ímã que atraem o ar fresco e depois o expulsam, quente: juntamente com o coração, mantêm o corpo vivo. O ar é expulso pela garganta, chamada de brando canal musculoso, que se contrai ou se dilata pela inalação e exalação do ar; no momento em que este é expulso dos pulmões, o ar vinga-se, levando consigo um pouco do calor do corpo. Se o funcionamento do coração e dos pulmões prova que o corpo está vivo, os sentidos calados e a língua muda negam esta afirmação.

O corpo humano por dentro é mostrado em funcionamento mecânico; o pé da águia, em versos anteriores, é também relógio despertador. Isso corresponde ao tema da máquina e às procuras automatistas da época. Athanasius Kircher mostrava verdadeiro fascínio pelo tema e suas pesquisas favoritas, quando de automatismo se tratava, concentravam-se em relógios e instrumentos musicais.^[143] O mundo em si é uma máquina, e Sor Juana utiliza a expressão “a grande máquina universal” num dos seus textos em prosa, a *Respuesta a sor Filotea de la Cruz*.

O estômago não chega a ser, diz o v. 252, “fragua de Vulcano”, mas é uma “templada

hoguera del calor humano” (v. 253). É ele que produz o calor enviado para todas as partes do corpo, até a menor ou mais afastada de todas. O “quilo” (v. 243), massa líquida em que se transformam os alimentos depois da digestão, é destilado pelo calor a partir dos alimentos (chamados “manjar” no v. 244), que terminam, por sua bondade, transformados dessa maneira.

O calor chega também ao cérebro, enviando-lhe o que está descrito nos v. 255/256 como “húmedos, mas tan claros los vapores / de los atemperados cuatro humores”. Esses humores, de acordo com a medicina conhecida por Sor Juana (Hipócrates e Galeno), eram líquidos secretados pelo corpo e responsáveis pela saúde física e mental dos homens. Eram quatro em total: o sangue, a bile amarela, a fleuma e a bile negra. Cada um deles se concentrava de modo diferente nos indivíduos, dando origem não apenas a doenças – quando em excesso ou em falta –, mas também a diferentes personalidades, segundo o humor que predominasse.

São os vapores produzidos por esses líquidos, quando aquecidos pelo calor do corpo, que, chegando ao cérebro, constituirão a matéria-prima que alimentará a fantasia e dará origem às imagens dos sonhos. O caminho é o seguinte: a “estimativa” entrega simulacros à “imaginativa”; esta, à memória e, a partir disso, a fantasia vai formando as imagens, que entrega à alma. Trata-se aqui das faculdades da alma racional, funções cognoscitivas próprias do homem, explicadas por vários autores da época. Uma das então mais importantes referências (mas não a única), Tomás de Aquino, desenvolve esse tema na Suma Teológica, parte I, questões 78 (Sobre as potências da alma), 79 (As potências intelectivas) e 85 (Sobre o conhecer: modo e ordem). A seguir resumo as colocações de Aquino, já que formam a base da teoria do conhecimento aceita naquele momento na Nova Espanha, e porque surgirão várias vezes no poema, que trata precisamente da possibilidade de conhecer.

Partindo de Aristóteles, Tomás de Aquino afirma que os gêneros das potências da alma são: a vegetativa, a sensitiva, a apetitiva, a locomotora e a intelectiva. Delas, três interessam especialmente ao *Sueño*.

O corpo está submetido à alma, é sua matéria e instrumento. Há uma operação que supera a

natureza corporal, não se realizando através de um órgão do corpo: é a operação da alma racional (e os homens são os únicos animais que têm inteligência). Sob esta alma, encontra-se outra, a sensitiva, que realiza suas operações por meio de órgãos corporais, mas não em virtude de qualidades corpóreas. Das operações da alma, a inferior, a da alma vegetativa, produz-se por meio de órgão corporal e em virtude de alguma qualidade corpórea: nela, a digestão e as funções derivadas realizam-se pela ação do calor. Esta potência age unicamente sobre o corpo ao qual a alma está unida.

Entender é tarefa do entendimento, e consiste na apreensão da verdade inteligível; por sua vez, raciocinar é passar de um conceito a outro para conhecer a verdade inteligível. Por isso se diz que o homem raciocina, pois os anjos possuem por natureza o perfeito conhecimento da verdade inteligível, apreendendo-a diretamente e sem ter que passar pelo processo analítico. O conhecimento intelectual origina-se no sensitivo: os sentidos percebem o particular, o entendimento percebe o universal. Conhecer o que está na matéria individual é abstrair a forma dessa matéria representada em imagens; através das realidades materiais assim entendidas chega-se ao conhecimento das imateriais. É impossível que o entendimento entenda algo sem recorrer a imagens: a experiência nos diz que, quando alguém quer entender algo, formam-se certas imagens como exemplos, nas quais pode-se contemplar o que a pessoa propôs-se entender. Impedindo o que cria as imagens (a imaginação e a memória), o homem não pode mais entender nada.

A faculdade sensitiva, através dos sentidos, recebe as formas sensíveis. A estimativa encarrega-se de perceber as intenções; para conservá-las, está a memória, que é um arquivo das intenções. A fantasia ou imaginação (que em Tomás de Aquino são idênticas) retém e conserva, é um depósito das formas recebidas pelos sentidos; é ela também que une e divide as imagens, criando por exemplo, a partir da imagem de um morro e outra de ouro, a imagem de um morro de ouro, que nunca vimos (em outros autores, a imaginação retém as imagens e a fantasia as une e divide). Depois das modificações, a fantasia apresenta as imagens ao entendimento. O objeto do entendimento é a essência da realidade material sob o domínio dos sentidos e da imaginação.

A imaginação, portanto, combina elementos que foram anteriormente representações sensíveis; e não seria possível imaginar sem recordar essas representações. A imaginação é rigorosamente uma representação de imagens, o que significa que escolhe a semelhança, não a essência; sua perfeição é unicamente aquela que pode alcançar um retratista (a memória imaginativa seria perfectível, através do estudo da mnemônica). As imagens são reflexos, fantasmagorias do que foi percebido, e serão elas as que preencherão o *Sueño*. E é também por tudo o que foi colocado que Sor Juana pode partir dos vapores produzidos no estômago para chegar ao que chamará mais adiante, nos v. 432/433, de a parte mais elevada da mente.

“Y del modo”, diz o v. 267, aquele em que começa propriamente o sonho, a terceira parte do poema. O “modo” é o modo de Faros: assim como, desde o farol daquela cidade, era possível ver de longe o mar, os barcos e o que neles havia (v. 276 a 278: “el número, el tamaño y la fortuna/ que en la instable campaña transparente / arresgadas tenían”), a fantasia via tudo, copiava com seu pincel invisível as imagens das figuras mentais de todos os seres e as entregava à alma. A fantasia também traduz em imagens (pinta com um pincel invisível e cores mentais) o que em si é irrepresentável em formas:

| | |
|--|--|
| 283. y el pincel invisible iba formando | 283. e invisível pincel ia formando |
| 284. de mentales, sin luz, siempre vistosos | 284. das sem luz, vivas cores do intelecto |
| 285. colores, las figuras | 285. espirituais figuras |
| 286. no sólo ya de todas las criaturas | 286. não apenas de todas as criaturas |
| 287. sublunares, mas aun también de aquéllas | 287. sublunares: assim também daquelas |
| 288. que intelectuales claras son Estrellas, | 288. intelectuais que claras são Estrelas, |
| 289. y en el modo posible | 289. e no modo possível |
| 290. que concebirse puede lo invisible, | 290. de idear o invisível |

| | |
|--------------------------------------|---|
| 291. en sí, mañosa, las representaba | 291. em si, com manhas, as representava |
| 292. y al alma las mostraba. | 292. e à alma logo as mostrava. |

Segundo Méndez Plancarte (1998, p. 21), as estrelas intelectuais às que se refere o v. 288 são os espíritos puros e os conceitos abstratos.

A segunda seção desta terceira parte (v. 293-435) encarrega-se da alma e sua posição no sonho. A alma encontra-se desembaraçada da prisão do corpo, segundo a concepção do homem dividido em corpo e alma, e está no cume de uma montanha altíssima, uma montanha mental, superior a qualquer outra. A seção é longa, e subdivide-se da seguinte maneira: comparação da montanha com Atlante e Olimpo (v. 310-327); a águia não pode chegar ao topo da montanha (v. 328-340); comparação com as pirâmides de Mênfis (v. 341-414); com a Torre de Babel (v. 415-429); a montanha é a parte mais alta da mente (v. 430-435).

A alma é uma centelha de Deus, diz o v. 296, que fez o homem à sua imagem e semelhança. Sor Juana parte aqui de Santo Agostinho, para quem o homem foi separado da Natureza e constituído em espírito livre e é portador da imagem divina, uma centelha oculta em toda alma. Convertida no que é, imaterialidade e essência, a alma regozija-se por estar separada da prisão do corpo, que impede o vôo do intelecto. O cenário para essa alma é o espaço estelar, onde ela mede, no v. 303, “la cantidad inmensa de la Esfera”, ou considera o curso dos astros. Esta última observação pode transformar-se numa perda de tempo: os versos 304 a 309 afirmam que a alma “ya el curso considera / regular, con que giran desiguales / los cuerpos celestiales / - culpa si grave, merecida pena / (torcedor del sosiego, riguroso) / de estudio vanamente judicioso”. Méndez Plancarte (1998, p. 21) afirma que Sor Juana está atacando aqui a prática da Astrologia Judiciária (pode explicar-se assim o adjetivo “judicioso”) que, “al querer vanamente predecir los futuros libres, es una grave culpa y lleva en sí su justo castigo, siendo un cruel torcedor que le roba al hombre la paz”.[\[144\]](#)

A alma está colocada, nos v. 310/311, “en la eminente cumbre de un monte”, tão alto que mesmo Atlante e Olimpo são anões ao seu lado; as nuvens podem ser coroa para outras montanhas, mas para esta não são mais que “... a su vasta cintura / cingulo tosco...” (v. 324/325), cinturão esse desatado pelo vento.

Cento e quarenta e dois versos serão dedicados a fazer-nos imaginar a altura dessa montanha mental, através de várias comparações, enquanto se entremeia esse tema com alegorias sobre o conhecimento e sua procura. Começamos com o vôo da águia, que por mais que se esforce, não consegue chegar sequer, no v. 328, “a la región primera de su altura”, estando o corpo da montanha dividido em três. Vemos o esforço da ave, intensificando o impulso, batendo as asas, “... peinando / con las garras el aire ...” (v. 337/338), tentando tecer escadas com os átomos. Recordemos o significado da águia, animal nobre, rainha dos pássaros, atraída pelo Sol e dona do vôo mais alto entre as aves.

Segue a imagem de uma Cairo difusa, rodeando o foco concentrado nas pirâmides de Mênfis e sua grandeza, orgulho arquitetônico da cidade, túmulo e estandarte dos reis da dinastia ptolomaica, tão grandiosas que a própria Fama emudece e não consegue cantá-las. As pirâmides tomam forma desde a perspectiva de um olhar que vem da sua base: as pontas são, no v. 355, “nivelada simetría”, desaparecendo entre os ventos e fingindo juntar-se, no v. 362, “al primer Orbe”. A vista despenca antes de chegar a essas pontas, espantada. Tudo agora está banhado em luz solar, tão forte que castiga: assim resolveu-se a densa escuridão anterior. Em lugar nenhum há sombra.

Como descrito no *Sonho de Cipião*, de Cícero (evidentemente uma das referências para a redação do poema de Sor Juana), há orbes no cosmo do *Sueño*. Sendo nove no total, um deles é o celeste, o mais afastado, que envolve todos os outros e os governa; aí se encontram as estrelas fixas. Abaixo dele há sete esferas, sendo cada uma o domínio de uma das sete estrelas com movimento (os planetas visíveis, somados ao Sol e à Lua, na seguinte ordem descendente: Saturno, Júpiter, Marte, Sol, Vênus, Mercúrio e Lua). O orbe mais baixo é o domínio da Lua, e sob esse astro encontra-se o

mundo sublunar, onde não há nada que não seja mortal e perecível, exceto as almas dos homens.

O cego Homero entra em cena para desdobrar o tema das pirâmides em questões de índole espiritual. Fala-se da glória do poeta e de seus dotes de historiador, ao cantar a História da Grécia na Ilíada e na Odisséia; e se não aceita ainda a união desses estudiosos, quando a aceite, aumentará em fama esse grupo. Homero canta heróis e deuses poderosos; mas, dizem os v. 398/399, é mais fácil tirar o raio de Zeus que dele “un hemistiquio solo / de los que le dictó propicio Apolo”. Segundo o poema, Homero disse das Pirâmides que estas são sinais exteriores das dimensões da alma, e a ponta procura o céu como a mente procura a Causa Primeira, sendo esse o ponto de onde sai a linha reta que contém toda a essência infinita. Tomás de Aquino (Suma, I.78.1) divide a alma em vegetativa, sensitiva e racional. Os três lados da pirâmide seriam “sinais” das três dimensões da alma; e a ponta, que sobe ao Céu, é a mente humana, no seu desejo de unir-se a Deus, a Causa Primeira, o círculo que tudo engloba.

Passa-se então a focar a “blasfema” Torre de Babel, representada por restos abstratos (nos v. 417, “no en piedras, sino en lenguas desiguales”). Mas essa torre altíssima, que procurou chegar ao Céu e avançou tanto no seu propósito que impeliu o próprio Criador a interromper a construção, se comparada com a pirâmide mental onde a alma estava posta, pareceria tão baixa que se pensaria que a cimeira da construção da mente é o Céu que rodeia a Terra. A alma chegou naquele lugar impulsionada pelo próprio vôo do intelecto. Este lhe parece uma região externa a si, tal a altura.

| | |
|--|--|
| 430. pues su ambicioso anhelo, | 430. pois o ávido desejo, |
| 431. haciendo cumbre de su propio vuelo, | 431. cume fazendo do seu próprio adejo |
| 432. en la más eminente | 432. sobre a mais eminente |
| 433. la encumbró parte de su propia mente, | 433. paragem a exaltou da própria mente, |
| 434. de sí tan remontada, que creía | 434. de si tão remontada, que pensava |

435. que a otra nueva región de sí salía.

435. que a espaço externo a si se remontava.

Começa então a terceira seção da segunda parte (v. 436 a 560): a alma olha a Criação, tudo vê, mas a nada compreende. A seção começa com os versos de maior alegria do poema:

| | |
|---|---|
| 436. En cuya casi elevación inmensa, | 436. Em cuja quase elevação imensa |
| 437. gozosa mas suspensa, | 437. gozosa mas suspensa |
| 438. suspensa pero ufana, | 438. suspensa mas ufana |
| 439. y atónita aunque ufana, la suprema | 439. e ufana sim, e atônita, a suprema |
| 440. de lo sublunar Reina soberana, | 440. do sublunar Rainha soberana |
| 441. la vista perspicaz, libre de anteojos, | 441. a sem defeitos vista perspicaz |
| 442. de sus intelectuales bellos ojos | 442. de olhos belíssimos, intelectuais |
| 443. (sin que distancia tema | 443. (sem que distância tema |
| 444. ni de obstáculo opaca se recele, | 444. nem, opaco, um obstáculo receie |
| 445. de que interpuesto algún objeto cele), | 445. que as coisas entremeie) |
| 446. libre tendió por todo lo criado: | 446. livremente estendeu por todo o criado; |

A alma é rainha soberana do mundo sublunar, por ser imortal num meio onde todo o resto é mortal. Tudo vê desde a sua montanha altíssima, a Criação inteira, que se apresenta como um imenso agregado de seres e objetos, chamado no v. 448 de “cúmulo incomprehensible”. O intelecto não compreende e retrocede, pois a Criação é complexa demais: manifestou-se para a vista, os sentidos, mas não para a compreensão. O olhar insiste (o conhecimento passa primeiro pelos sentidos, na concepção escolástica), indo além das suas possibilidades ao dirigir-se ao Sol. A luz

aumenta. A alma compara-se a Ícaro, que surge no poema tão vencido pelo Sol quanto a vista, castigados ambos da mesma forma por tentarem façanhas que se encontram além das suas possibilidades.

Seria também um excesso tentar compreender a Criação, cuja imagem portentosa retoma o centro da narrativa, e a Terra é, no poema, “de diversas especies conglobado, / esférico compuesto” (v. 473/474), um “... mar de asombros ...” (v. 479). A alma olha de um pólo a outro da esfera terrestre, e o entendimento é representada por um barco que navega, no v. 480, “equivoco”, sem Norte nesse oceano de seres, afundando no mar de tantos objetos. O entendimento não consegue discernir nem sequer as partes integrantes da Esfera, chamadas no v. 494 de “miembros ... de su cuerpo dilatado”, menos ainda aquelas que servem ao que se chama “ornato”, no v. 492. Assim, pela complexidade do objeto, foi derrotado o ensaio de compreensão intuitiva da Criação.

O poema continua com o v. 496 “Mas como al que ha usurpado”, iniciando a crítica do “método” intuitivo. O excesso de luz é um problema, pois cega quem não está acostumado com ela, tanto quanto a escuridão. Os olhos são, no v. 502, “torpe potencia” (a visão é uma potência da alma) que, desacostumados com a força da luz solar, nada vêem. Uma mão da alma protege os olhos deslumbrados da mesma, na intenção de reduzir a sombra pouco a pouco, até que os olhos fiquem fortes o bastante para recobrar-se e então insistir, tentando por partes o que não conseguiram de uma vez (na visão intuitiva). Galeno e seu método^[145] são o exemplo seguido, exemplo de aproximação paulatina e sistemática a um problema, pois permitiu transformar o veneno em remédio, aumentando aos poucos as doses do primeiro. Ode à experimentação empírica e à observação metódica nos v. 532 a 535: “efecto cierto en causa no sabida,/ con prolijo desvelo y remirada/ empírica atención, examinada/ en la bruta experiencia”. Assim como o corpo pode acostumar-se pouco a pouco ao veneno, os olhos acostumar-se-ão pouco a pouco à luz; e a atenção fará o mesmo, pois naquele caos de espécies, até o menor objeto mostra ser grande demais para o recipiente mental (v. 558 a 560, “ciñendo con violencia lo difuso / de objeto tanto, a tan pequeño vaso / (aun al más bajo, aun al menor, escaso”).

A luz é também, desde outro importante ângulo de leitura, o sinal de um excesso de revelações. *Primero Sueño* é uma encenação completa, teatro sacro que acontece sobre um palco que é nada menos que o cérebro e este, iluminado pela luz natural da Graça inata, reflete as imagens da Criação como um espelho. O cérebro reflete e a alma do *Sueño*, em tal cenário, de tal forma iluminado, exercita o que o Barroco conceituou como engenho, discrição, perspicácia; lança mão de todos os seus recursos para entender essas imagens e procura chegar ao ponto máximo de onde irradia todo conhecimento: a luz divina. Na próxima seção da terceira parte, a alma procurará o amparo do método.

“Las velas, en efecto, recogidas”, diz o v. 561. O barco do entendimento deixou de navegar ao léu e procura um Norte, depois do naufrágio: vemos uma margem mental, fundo mental, vela, vento, timão, areia, praia e estilhas também mentais em que foi transformado esse barco da compreensão. Na areia da praia, o entendimento recobra-se uma vez mais: agora vai tentar entender a Criação a partir das categorias aristotélicas, um objeto de cada vez:

| | |
|---------------------------------------|--|
| 577. más juzgó conveniente | 577. mais julgou conveniente |
| 578. a singular asunto reducirse, | 578. a singular assunto reduzir-se |
| 579. o separadamente | 579. ou mesmo, vagarosa, |
| 580. una por una discurrir las cosas | 580. as coisas discorrer por separado |
| 581. que vienen a ceñirse | 581. pois que vêm a cingir-se |
| 582. en las que artificiosas | 582. de forma artificiosa |
| 583. dos veces cinco son Categorías: | 583. naquelas que dez são Categorias: |
| 584. reducción metafísica que enseña | 584. redução metafísica que instrui |
| 585. (los entes concibiendo generales | 585. (os entes concebendo enfim gerais |
| 586. en sólo unas mentales fantasías | 586. no que apenas mentais são fantasias |

| | |
|--|--|
| 587. donde de la materia se desdeña | 587. e nelas a matéria então se exclui |
| 588. el discurso abstraído) | 588. do discurso abstraído) |
| 589. ciencia a formar de los universales, | 589. a formar ciência dos universais, |
| 590. reparando, advertido, | 590. o artifício, advertido, |
| 591. con el arte el defecto | 591. reparando o defeito |
| 592. de no poder con un intuitivo | 592. de não poder com só um intuitivo |
| 593. conocer acto todo lo criado, | 593. conhecer movimento todo o criado, |
| 594. sino que, haciendo escala, de un concepto | 594. mas sim, fazendo escala, de um conceito |
| 595. en otro va ascendiendo grado a grado, | 595. a outro vai galgando progressivo |

As categorias aristotélicas, conforme explicado na *Metafísica*, são os diferentes modos em que atribuímos um predicado a um sujeito, são as diferentes formas de ser; a alma tranquiliza-se porque pensa que as coisas terminarão por acomodar-se em alguma das categorias. A redução metafísica, de acordo com a proposta escolástica, é o caminho do conhecimento: uma ascensão indutiva (por isso o entendimento se eleva, como numa escada, por graus), pela qual as coisas resolvem-se nos seus princípios e causas mais universais, elevando a generalização dos seres individuais até os gêneros. As categorias, precisamente, são chamadas de “artificiosas” porque são resultado da arte, entendida como artifício do engenho humano. A alma tenta dar forma a conceitos, trabalhando para chegar a representações que permitam entender a Criação; passar do múltiplo a essências que permitam agrupar tal quantidade espantosa de seres. O método é um caminho cheio de artificios em direção a uma meta, e cada passo é dado conscientemente. Assim o entendimento, como Galeno no caso da peçonha ou os olhos no da luz, pouco a pouco alimentado, far-se-á forte e poderá ascender, categoria por categoria, degrau por degrau, até o “palio glorioso” (v. 607) do

completo saber.

“De esta serie seguir mi entendimiento”, diz o v. 618, dando início a outra seção. A alma descreve a corrente do Ser, que vai acompanhar, passando do mais simples ao mais complexo: dos seres inanimados aos vegetais, deles aos animais e logo ao Homem.

O entendimento começa, e refere-se ao inanimado como o “menos favorecido / ... / de la segunda causa productiva” (v. 622 e 624). Segundo a escolástica tomista e agostiniana, a Causa Primeira de tudo o que existe é Deus; e a Natureza é uma graça da Criação, uma engrenagem de causas físicas e naturais. Deus não retira dos seres seu estatuto ontológico, e na consistência e realidade dos seres está a atividade das causas segundas e a razão de poder se falar de ordem natural.

O vegetal é, no poema, o “primogénito ... de Thetis” (v. 627/628). A imagem é da deusa amamentando com o leite da terra o primeiro elo animado da corrente. A “hierarquia” (v. 625) dos vegetais está, no v. 634, “... de cuatro adornada operaciones”. Trata-se das operações matemáticas, que permitem que as plantas somem a si o que retiram da terra, rejeitando o que não lhes serve.

Passamos agora ao animal, ser que pode causar inveja às Estrelas: o poema diz que a alma quer “inculcar forma más bella” (v. 641, “inculcar” está aqui no sentido de pesquisar, aprofundar), porque adornada de sentido (v. 642, os cinco sentidos, que os animais também possuem), e mais ainda, de “aprehensiva fuerza imaginativa” (v. 644). Este seria o fundamento para poder chegar por último ao homem:

| | |
|---------------------------------------|---------------------------------------|
| 656. compuesto triplicado, | 656. composto triplicado, |
| 657. de tres acordes líneas ordenado | 657. de três acordes linhas ordenado |
| 658. y de las formas todas inferiores | 658. e do total das formas inferiores |
| 659. compendio misterioso: | 659. compêndio misterioso: |

| | |
|--|---|
| 660. bisagra engazadora | 660. bisagra travadora |
| 661. de la que más se eleva entronizada | 661. da que mais se remonta entronizada |
| 662. Naturaleza pura | 662. em Natureza pura |
| 663. y de la que, criatura | 663. e da que pois, criatura |
| 664. menos noble, se ve más abatida: | 664. menos nobre, se vê mais abatida: |
| 665. no de las cinco solas adornada | 665. não das cinco sozinhas adornada |
| 666. sensibles facultades, | 666. sensíveis facultades, |
| 667. mas de las interiores | 667. também das interiores |
| 668. que tres rectrices son, ennoblecida | 668. que três regentes são, enobrecida |

O Homem é “composto triplicado”, adornado de três linhas porque tem vida vegetativa, sensitiva e racional. Segundo Méndez Plancarte (1998, p. 43) é compêndio de todas as outras formas inferiores, mineral, vegetal, animal, espírito (um microcosmo, um universo sintético); e bisagra porque ponto de encontro “de la naturaleza pura que se eleva en el trono más alto (los Espíritus Angélicos), y de la menos noble y más baja de las creaturas (los cuerpos inánimes).”[\[146\]](#) Deus criou do nada tudo o que existe na natureza, com suas leis e formas; e quanto ao Homem, criou-o além disso à sua imagem e semelhança. Cada objeto reflete Deus, mas o Homem participa também da eternidade.

A descrição do Homem continua, com imagens de altivez e baixeza reunidas, na tentativa de expressar esse conteúdo totalizante. As cifras do Homem são a águia da visão de São João Evangelista em Patmos e a estátua de Nabucodonosor. O primeiro “... las Estrellas / midió y el suelo con iguales huellas” (v. 683/684); Nabucodonosor, por sua vez, é a estátua dos v. 685 a 690, de ouro com pés de barro. Alto e baixo, entretanto mais elevado que todos os anteriores pela união amorosa com Deus, o Homem é o mais complexo objeto do conhecimento.

Essa corrente universal do Ser, que faz parte do hermetismo neoplatônico e renascentista, ocupava um lugar de destaque na concepção de mundo do século XVII na Nova Espanha e chegara a Sor Juana através de Athanasius Kircher: a religiosa cita-o diretamente na *Respuesta a Sor Filotea de la Cruz*, quando fala da corrente.^[147] Seus elos são uma referência aos nós secretos que unem as coisas no mundo: encontrar a relação entre as coisas era encontrar os vestígios de Deus em cada uma delas. A corrente expressa a unidade dos seres no seu Criador; os elos os diferenciam e hierarquizam, estando alguns mais próximos do trono de Deus. A corrente inclui todos os seres, começando pelos inanimados e subindo até os anjos. E essa corrente

... era al mismo tiempo una escala por la cual los entes podían ascender; los eslabones inferiores (existencia inanimada) servían de sustento al siguiente. ...; los seres cumplen una función fija para la prosecución de la obra divina. Por último, el hombre se asemejaba a los ángeles y éstos disfrutaban la felicidad suprema de participar de la visión del mundo sacro. ... En el centro de la cadena, los humanos compendian la creación.^[148] (RIVAS: 1995, p. 21)

“Estos, pues, grados discurrir quería” diz a alma no v. 705. Entre este verso e o de número 827 desenvolve-se a dúvida sobre continuar ou não com a tentativa, pois o objetivo revela-se praticamente inatingível. A alma considera atrevimento demais querer pensar sobre o todo, pois não entende sequer as menores partes da Criação nem as causas dos menores fenômenos observáveis nela: até mesmo o método aristotélico foi-se mostrando inútil, já que o entendimento não consegue passar do primeiro degrau.

A alma pensa em Aretusa, a fonte, e reconhece que não consegue entender como esta dirige seu curso. Vemos a nascente, “clara pesquisadora”, olhando e registrando tudo, investigadora mais capaz do que a alma. Com Aretusa o poema nos leva por caminhos escondidos, pelo subsolo (“los horrorosos senos / de Plutón ...”, v. 717/718), cavernas, abismos. E como esta fonte, que nasce em Acaia, penetra no subsolo e torna a emergir na Sicília, voltamos no poema à superfície e a olhar os campos e os Elíseos, tálamo conjugal de Perséfone, raptada ali por Plutão. A deusa é triforme por ser primeiro donzela e, depois do seu casamento, rainha do mundo subterrâneo metade do ano e

deusa da agricultura durante a outra metade. Aretusa, por tudo investigar, conseguiu dar a Deméter, mãe de Perséfone, notícias da filha roubada pelo deus do mundo subterrâneo.

Cores e perfumes tomam conta da cena depois, deixando a alma na mesma situação. Esta concentra-se nas flores, e não consegue explicar a razão do seu colorido ou do seu perfume. Nos v. 741 a 745, “... formando pompa escarolada/ de dorados perfíles cairelada,/ que – roto del capillo el blanco sello – / de dulce herida de la Cipria Diosa / los despojos ostenta jactanciosa”: Vênus apresenta-se no seu emblema, a rosa, que pode ser vermelha como o seu sangue, ou roubar o branco da Aurora ou a púrpura do amanhecer. A rosa é a rainha do prado, que aparece aqui da mesma forma como apareceram em versos no começo do poema o Leão, rei dos animais, e a águia, a rainha das aves.

A rosa é acusada de vã professora de vaidades e, segundo Méndez Plancarte (1998, p. 49), mais exatamente de professora profana da arte dos cosméticos, veneno duplo por sê-lo também do espírito, que se engana com cores falsas.

| | |
|---|--|
| 752. preceptor quizá vano | 752. mentor superficial |
| 753. --si no ejemplo profano-- | 753. – se acaso não exemplo temporal – |
| 754. de industria femenil que el más activo | 754. de indústria feminil que o mais ativo |
| 755. veneno, hace dos veces ser nocivo | 755. veneno, vezes duas faz nocivo |
| 756. en el velo aparente | 756. no véu leve aparente |
| 757. de la que finge tez resplandeciente. | 757. da que simula tez resplandecente. |

A alma está desesperada: a partir do v. 758 (“Pues si a un objeto solo – repetía”), aumentam as dúvidas sobre a possibilidade de conhecer ainda que seja o menor objeto. De nada serve separar as espécies e abstrair sua relação com as demais, pois o entendimento retrai-se e o discurso nega-se

a tomar forma. A Criação apresenta-se como uma máquina espantosa e com um peso tal que não o suportariam os mais fortes, Atlante ou Alcides. E Atlas, o único que conseguiu equilibrar tal peso nas costas, se pudesse escolher entre livrar-se da sua carga e passar a pesquisar a natureza, preferiria continuar com a sua antiga tarefa.

Por outro lado, surge a imagem e o exemplo de Faetonte no carro de Apolo, castigado por tentar o impossível, mas ao mesmo tempo heróico e digno de imitação, como nos v. 789/790: “y el si infeliz, bizarro, / alto impulso, el espíritu encendía”. Mas até mesmo a visão de Faetonte a faz duvidar, pois de nada serviu-lhe ser valente; além do mais, também foi excessivo, e seu exemplo é pernicioso. Imagens do castigo de Faetonte seguem, uma trás outra, unindo sua morte ao reconhecimento do seu valor: o mar, no v. 797, é “... panteón profundo” (os panteões são erigidas apenas para deuses ou heróis). Nenhuma advertência, nem o raio de Júpiter fez retroceder, nos v. 801 a 803, “al ánimo arrogante / que, el vivir despreciando, determina / su nombre eternizar en su rüina.” As asas da arrogância são engendradas pelas tentativas recorrentes de um ânimo que não se aterroriza com nada. A alma mostra-se atraída e horrorizada pelo “ejemplar nocivo” (v. 805), concluindo que teria sido melhor deixar sem conhecer a ação de Faetonte. O poema recomenda:

| | |
|---------------------------------------|---|
| 814. político silencio antes rompiera | 814. ou o silêncio, político sensato |
| 815. los autos del proceso | 815. antes calasse os autos do processo |
| 816. – circunspecto estadista –; | 816. – circunspecto estadista –; |
| 817. o en fingida ignorancia simulara | 817. ou fingida ignorância simulasse |
| 818. o con secreta pena castigara | 818. ou com secreta pena castigasse |
| 819. el insolente exceso, | 819. o petulante excesso, |
| 820. sin que a popular vista | 820. sem que a popular vista |
| 821. el ejemplar nocivo propusiera: | 821. ofertasse o maléfico retrato: |

| | |
|--------------------------------------|--|
| 822. que del mayor delito la malicia | 822. que a maior da infração vivaz malícia |
| 823. peligra en la noticia, | 823. reside na notícia, |

Faetonte ilustra o emblema 56 da *Emblemata* de Andrea Alciato (BARKER: 2001), livro muito popular entre os intelectuais barrocos. O *motto* diz: *In temerarios*, contra os temerários. O texto epigramático conta a história do filho de Apolo, que insistiu em guiar o carro do pai sem ser capaz de fazê-lo. Depois de incendiar grandes extensões da Terra, foi derrubado e caiu no mar, onde morreu. O texto adverte que muitos reis comportam-se da mesma forma, deixando-se levar pela ambição juvenil e pela sorte, que os leva ao alto; depois de provocar grandes desgraças, pagam no final pelos seus crimes.

Com “Mas mientras entre escollos zozobraba” (v. 828), começa a quarta parte do *Sueño*. O sonho vai terminando, e o corpo acorda.

Realizando suavemente a passagem, o barco do pensamento apresenta-se outra vez, afundando entre os abrolhos do mar da Criação, perigando afundar nas sirtes das dificuldades que enfrenta. Qualquer que seja o caminho que escolhe, naufraga. Uma chama está se apagando, e com isso voltamos ao calor fabricante dos vapores que facilitaram a tarefa da imaginação. A chama esgota-se, o corpo pede alimento, desperta lentamente e entreabre os olhos. Os vapores que, no v. 848, “el trono racional embarazaban”, já não têm com que formar-se, posto que o alimento foi todo consumido. O corpo começa a retomar suas funções conscientes espreguiçando-se, virando-se, e os olhos entreabrem-se.

“Y del cerebro, ya desocupado”, diz o v. 869, apontando para o desvanecimento das imagens do sonho. Essas imagens são comparadas com as projetadas por uma lanterna mágica, aparelho projetor que, com ciência e artifício, considera todos os conhecimentos da ótica para criar suas ilusões: o poema fala de “doctas perspectivas” (v. 874), “competentes lejos” (v. 879), “mensuras” (v. 881), “dimensiones” (v. 886), jogos de luz e de sombra, é preciso calcular tudo

muito bem. Fecha-se assim o que na verdade começou com o sonho, uma narração formada com as imagens passadas pela lanterna mágica; mas aqui o aparelho é diretamente mencionado.

Sor Juana conheceu possivelmente seu funcionamento através de Kircher. Ele mesmo explica como construir o artefato, por ele chamado também de “lâmpada de feiticeiro”, numa página da *Ars Magna Lucis et Umbrae*.^[149] Considerando a teoria do conhecimento escolástica e a importância do papel das imagens nela, a lanterna mágica mostra-se perfeita para ilustrá-la, e Sor Juana tenta mimetizar verbalmente o funcionamento desse dispositivo óptico. A “falsidade” das imagens é também a mesma nos sonhos e na lanterna mágica, o que é importantíssimo, considerando a proposta de Tomás de Aquino na *Suma I*, questão 54, artigo 5: os erros da nossa inteligência provêm precisamente da fantasia, que nos faz tomar as imagens das coisas pelas coisas reais, como o fazem os loucos ou os que estão sonhando.

A exatidão do mimetismo pode ser melhor avaliada considerando as explicações de Kircher:

We mentioned this kind of lantern on page 767 of *Ars Magna Lucis et Umbrae* and also, on page 793, displayed a method to transmit pictures in a dark room together with the colours necessary for their colouring with the help of sunlight. ... In our College we use to show at most four, to great astonishment for visitors. The device is well worth to examine more in detail though, as it makes it possible to exhibit complete Satyric plays, tragedies and similar things in a natural way, without any interruption. The use of a mirror in this new lantern, though, does not differ from what we demonstrated on page 793 of *Ars Magna Lucis et Umbrae* in other ways than that it is used in conjunction with a portable lamp while we use sunlight, reflected in a mirror on which images are painted, to display anything that such a portable lamp can display on a wall inside a room or a house, with natural rendering of the colours. We did also, at the same time, demonstrate methods of exposing pictures without the aid of sunlight, either with a concave mirror or a transparent lens.^[150]

A última parte do poema começa com o amanhecer, no v. 888, “En tanto, el Padre de la Luz ardiente”. A voz do poema está completamente acordada, pois seus sentidos foram restituídos.

A imagem é de uma luta entre o Sol e a Noite, em correspondência com a atitude bélica do anoitecer nas primeiras estrofes. O Sol recruta um batalhão de luzes, reservando as mais fortes para o final (a “retaguarda”, v. 911), enquanto Vênus, pintada como uma bela amazona armada contra a Noite e coroada com as luzes da manhã, sai na frente, anunciando-o, ajudada pelos pássaros que tocam “bélicos clarines” (v. 922). No campo adversário está a Noite, com seus louros feitos de

sombras e sua capa escura, que os raios do Sol vão rasgando. Assustada, tenta fugir com seus esquadrões, mas, como contam os v. 942/943 “... la punta rayó más encumbrada / de los del Mundo erguidos torreones”, ou seja, os morros. Os versos seguintes são uma festa de luz, reflexos brilhantes sobre a superfície celeste: o Sol fecha seu círculo dourado sobre azul, desenhando linhas de luz, vistas como “de mil multiplicados, / mil veces puntos, flujos mil dorados” (v. 946/947) saindo da sua circunferência. A Noite estava quase derrotada, mas no último momento, pisando a própria sombra – o ocaso no outro hemisfério – e lançando-se pela passagem estreita, conseguiu escapar. Vencida mas rebelde, faz-se coroar no outro hemisfério. O novo dia começa e o poema termina:

| | |
|--|---|
| 968. mientras nuestro Hemisferio la dorada | 968. porém nosso Hemisfério a mui dourada |
| 969. ilustra del Sol madeja hermosa, | 969. ilustrava do Sol madeixa airosa |
| 970. que con luz judiciosa | 970. que com luz judiciosa |
| 971. de orden distributivo, repartiendo | 971. de ordem distributivo, repartindo |
| 972. a las cosas visibles sus colores | 972. aos visíveis objetos suas cores |
| 973. iba, y restituyendo | 973. ia, assim restituindo |
| 974. entera a los sentidos exteriores | 974. totalmente aos sentidos exteriores |
| 975. su operación, quedando a luz más cierta | 975. a operação, ficando a luz mais certa |
| 976. el Mundo iluminado, y yo despierta. | 976. o Mundo iluminado; e eu, desperta. |

3.4 Encontros e desencontros

Como já afirmado na introdução deste trabalho, existe uma sutil tradição de relacionar *Muerte sin fin* com *Primero Sueño*, mas exceto pelo breve artigo de Anthony Stanton, não há comparação sistematizada entre os dois poemas. Dividi este sub-capítulo em partes, com o intuito

de precisar a comparação, separando – na medida, artificial sempre, em que é possível seccionar desta forma uma construção verbal – a parte mais formal da estrutura e versificação dos grandes temas gerais, como sonho, Criação, morte e religiosidade.

3.4.1 Versificação, estrutura e desenvolvimento temático; o caráter cíclico dos poemas; o gênero *soledad*.

No momento em que se contrapõem pela primeira vez as duas composições, o que salta à vista é a forma escolhida para realizá-las: tanto *Primero Sueño* quanto *Muerte sin fin* estão escritos em silvas, combinação de versos de dez sílabas com outros de seis. Estes últimos são usados preferencialmente, mas também é possível empregar quaisquer versos harmônicos com os de dez (aparte os de seis, os de uma a quatro sílabas). A distribuição dos versos é livre, assim como a quantidade deles no poema. Com isto fecham-se as exigências técnicas básicas da silva, exceto pelo fato de que a barroca em princípio pede rimas consoantes (também livremente distribuídas), o que não acontece em *Muerte sin fin*. As silvas de Gorostiza, além disso, combinam-se com canções, que finalizam cada uma das duas partes do poema; e essas partes dividem-se em cantos (as *Soledades* de Gôngora também apresentam divisões). A primeira canção está formada de quadras de seis e quatro sílabas e refrões, dísticos com o mesmo metro; há rimas consoantes nos versos pares das três primeiras quadras, toantes nas três seguintes e outra vez consoantes no próximo grupo de três. Quanto à segunda canção, está composta de estrofes de quatorze versos heptassílabos cada uma, com rimas toantes em *i-a* nos versos pares; fecha com um “epílogo” de seis versos, também heptassílabos, exceto pelos dois versos finais (o penúltimo é decassílabo), que têm rima consoante, formando assim uma unidade.

As formas poéticas utilizadas têm uma história antiga na poesia castelhana, o que responde às escolhas de Gorostiza. A silva formou-se a partir da canção, do madrigal e da estância desde finais do século XVI, e presta-se muito bem para a tradição espanhola de poemas longos de cunho reflexivo, já que flui quase como a prosa, tanto pela combinação de metros de dez e seis, como

pelas variedades na acentuação do decassílabo. No que diz respeito a este, a forma que se impôs na poesia espanhola foi a italiana (acentuação obrigatória na sexta ou na quarta), como já se pode notar em Juan Boscán (1493-1542) e Garcilaso de la Vega (1503-1536); o próprio Marquês de Santillana (1388-1458), antes deles, a havia empregado, mas muito eventualmente. Diz Martin de Riquer do decassílabo:

La hábil combinación de esos dos tipos [de acentuação] produce un efecto ágil y siempre variado: en el verso de dos acentos [na 4ª e 8ª sílabas], el endecasílabo se aguanta, grave, sobre dos columnas; en el de uno [na 6ª sílaba], mantiene el equilibrio con ligereza en un solo pedestal. Su mezcla da a la poesía una elegante diversidad, ondulante y compensada, y su ritmo y su intensidad se reparten sabiamente como en la ley del paralelogramo de fuerzas. (RIQUER: 1950, p. 54) [\[151\]](#)

Segundo a pesquisadora Rocío Olivares (OLIVARES: 2004), a silva desenvolveu-se com mais intensidade durante o barroco, e havia vários tipos: a *silva-soledad* é apenas a culminação dessa forma, e em princípio caracteriza-se por ser um poema extenso e descritivo, às vezes dividido em partes e enfocando a natureza ou a arte. Mas pelo fato de essa forma poética só ter entrado nos manuais no fim do século XVII, a preceptiva não se havia tornado ainda rígida o bastante para impedir as misturas de tipos e a flexibilidade que lhe permitiu veicular vários gêneros e motivos.

Quanto às canções de Gorostiza, ambas estão igualmente baseadas em tradições espanholas. A primeira canção é uma seguidilha, que combina estrofes de quatro versos de seis e quatro sílabas e pede um esquema de rima nos versos ímpares; a última está composta de romances, estrofe com número indefinido de versos heptassílabos com esquema de rima assonante nos versos pares.

Para além da silva, as estruturas dos poemas, e com isso, o desenvolvimento temático de cada um, apresentam diferenças evidentes.

O poema de Gorostiza começa com uma epígrafe, que claramente faz parte integrante da composição. Por um lado, porque introduz o tema do papel da inteligência divina na Criação; por outro, porque são citações bíblicas “editadas” por Gorostiza, o que implica uma apropriação

transformadora do texto original para cumprir certos objetivos. A essa epígrafe, tomada do Elogio da Sabedoria, segue o corpo do poema, formado, como já foi dito, por dois grupos simétricos, cada um deles com quatro cantos e duas canções. Essa simetria é a que permite dividir *Muerte sin Fin* em duas grandes partes: 4 cantos + 1 canção, seguido de outros 4 cantos + 1 canção. Evodio Escalante (2001a, p.124) chama a atenção para o fato de que cada uma das partes do poema, escrita na silva culta, equilibra-se com as formas populares mencionadas acima, e conclui que é como se o poeta “se negara a dejarle la última palabra a la voz de altos vuelos intelectuales, y quisiera equilibrar ... la voz culta de la silva con la voz popular, octosilábica del romancero.”^[152] Mesmo discordando do tom da afirmação de Escalante, cabe destacar que a combinação silva / formas populares – os próprios registros de linguagem mudam – enriquece a abordagem do tema e cria uma tensão de vozes na composição. Não é demasiado lembrar que a recuperação de formas populares foi uma constante no período barroco (não só a partir dos românticos, como colocado por Escalante nas pp. 126/127), praticada por todos os poetas cultos.

A simetria é quebrada dentro de cada parte: o poema tem um total de 775 versos, dos quais 347 compõem a primeira parte e 428, a segunda. Os cantos podem ou não estar subdivididos em seções, e a longitude de uns e das outras são variáveis. O primeiro canto, por exemplo, tem 49 versos; o nono, 231; não há subdivisões nos cantos primeiro, segundo, quarto, quinto, sexto e sétimo; o canto terceiro tem três subdivisões, o oitavo tem duas e o nono, sete.

Mas basta a divisão simétrica em duas partes, exposta no parágrafo anterior, para evidenciar a procura de arquitetura e equilíbrio em *Muerte sin fin*. Relacionando os cantos da primeira parte com os da segunda, poderíamos fazer a lacônica leitura que segue. Canto 1: o homem é a água; canto 6: a água deseja o copo. Canto 2: Deus é o copo; canto 7: o copo deseja a água. Canto 3: Deus sonha a morte; canto 8: a forma começa a morrer quando se realiza. Canto 4: Deus é uno com a inteligência; canto 9: a morte deixa Deus sozinho com a inteligência. Canção 5: a água se afoga no copo; canção 10: o homem entrega-se à morte.

A estrutura de nós apertados entre os cantos tem relação também com o caráter cíclico de

Muerte sin fin. O poema de Gorostiza é cíclico não só porque o sonho de Deus não acaba nunca, tornando infundável também o movimento vida-morte, mas porque o poema em si é construído obsessivamente, retomando versos e temas, como foi visto. Há também um fluir de um canto para o outro: o canto um introduz tanto o poema quanto o canto dois; o mesmo acontece entre os cantos dois e três, e dessa forma até o final da composição. Isto dá a *Muerte sin fin* uma forma arredondada, permitindo também pensá-lo como círculo, idéia desenvolvida diretamente em muitos versos do poema.

Primero Sueño não tem certamente nenhuma epígrafe; mas seu próprio título e sub-título (“Primero Sueño: que así intituló y compuso la Madre Juana Inés de la Cruz, imitando a Góngora”), como observado por Octavio Paz (PAZ: 1983, p. 469), é uma referência às *Soledades* (Primeira e Segunda) de Gôngora. Paz levanta a hipótese de que a palavra “primeiro”, no título, mostra que sor Juana queria escrever um “segundo sonho”; parece ser necessário agregar a isso a observação de Antonio Alatorre recordada por Anthony Stanton: ainda que não esteja no título, *Primero Sueño* é também uma *soledad*, ou seja, “nostalgias de algo que se ha perdido (la Edad de Oro en Góngora, el conocimiento en Sor Juana, Dios en Gorostiza).” [153] (STANTON: 2004, p. 291) Pode-se agregar que há uma nostalgia de Deus nos poemas dos dois mexicanos: em Sor Juana Ele tem o rosto do conhecimento e em Gorostiza, como colocado por Silva (2004), Ele representa a perdida unidade primigênia.

O poema de Sor Juana pode ser dividido em partes, como foi feito no esquema. Estas partes apresentam uma estrutura parecida à de um sanduíche: a noite e a manhã nas extremidades; o sonho no centro; o dormir e acordar entre os dois. José Gaos (1960, p. 58) chama a atenção para a simetria de

... índole cualitativa o espiritual por los temas: en los extremos, los procesos y fenómenos *físicos* del conticinio y el amanecer; entre los extremos y el centro, los procesos *fisiológicos* del dormir y del despertar; en el centro, el proceso *psíquico* y espiritual del sueño. [154]

Nos primeiros versos da estrofe que abre o *Sueño*, vemos que a noite eleva-se da Terra para o céu, na forma de uma pirâmide de sombra. No final do poema, as últimas estrofes contarão como a luz do dia cai do céu sobre a Terra. As imagens finais têm uma correspondência com as primeiras também no sentido de que são bélicas e cósmicas, voltando as últimas à luta que se travou no começo do poema entre a luz e a escuridão, estando a noite a gozar da sua vitória naquele momento. A última parte do poema ilustrará o caráter cíclico desse embate (do v. 888 ao final). Como vida e morte em *Muerte sin fin*, dia e noite combatem e dão passo um ao outro na obra de Sor Juana. *Primero Sueño*, encerrado entre o anoitecer e o amanhecer, sombra e luz, conta sobre a alma que procura elevar-se, usando a mente, até o ponto último, final, do conhecimento: o encontro com a Causa Primeira, o Criador. [\[155\]](#)

Entre a sombra e a luz, está o corpo, que dorme ou acorda. Seu funcionamento, em ambos casos, é mecânico, e as imagens são todas de artefatos desse tipo. Finalmente, no meio do poema está o sonho: o funcionamento da mente responde ao da lanterna mágica de Kircher, ilustrando a iluminação através da luz da Graça divina. A narração do *Sueño* está articulada por essas imagens.

3.4.2 Visualidade, encenação, inteligência

A lanterna mágica é importante também em outro plano: trata-se de um dispositivo óptico, e *Primero Sueño* é um poema de uma visualidade intensa. Vimos que se trata de uma encenação completa, e como disse Kircher sobre a lanterna mágica na sua explanação, o artefato “permite exibir peças satíricas, tragédias e gêneros similares de forma natural sem nenhuma interrupção”. A encenação acontece no cérebro iluminado pela luz da Graça (o Sol ou luz artificial para a lanterna), que reflete como um espelho (o mesmo que Kircher explica como usar no texto sobre a “lâmpada de feiticeiro”) as imagens da Criação. As imagens passam, estrofe após estrofe, seguindo o caminho do processo cognoscitivo descrito em 3.3.2, e em muitas delas é possível reconhecer alegorias tomadas de várias fontes da época, especialmente as emblemáticas. Essas imagens estão subordinadas à alegoria maior sobre a procura de conhecimento do conjunto do poema: a montanha

é a mente; a natureza é a Criação; o Sol é a luz da Graça de onde irradia todo o conhecimento e o ponto máximo que a alma racional quer alcançar no seu desejo de onisciência, sem conseguir.

Para mimetizar verbalmente o meio visual da lanterna mágica, Sor Juana mobilizou certos recursos retóricos. A imagem da ação montada como alegoria e verbalizada encontra-se em Aristóteles (livro terceiro da *Retórica*) e também em outras leituras freqüentadas pela religiosa[156]. Trata-se de tornar o conceito visível, de formular verbalmente os conceitos de modo a torná-los visuais. Aristóteles faz uma série de observações sobre os mecanismos retóricos que fazem uma proposta verbal tornar-se “visível”, colocando-se “frente aos olhos” do auditório. Trata da escolha de palavras adequadas para dar viveza e visualidade à expressão, do ritmo das frases, do uso das metáforas. A intenção é persuadir com mais facilidade, dando aparência de realidade e apresentando um quadro pintado com palavras. Uma metáfora é vívida, animada, quando apresenta o inanimado como animado: assim o conceito ganha um corpo, o que é imaterial torna-se material e isso dá uma aparência de realidade, com a qual se persuadirá mais facilmente o ouvinte. A escolha dessa técnica para o *Sueño* tem ainda relação com a questão de fundo da teoria do conhecimento da época: Sor Juana entende o conceito como existindo na mente antes de qualquer representação. Idéia e imagem, a partir dessa compreensão, caminham juntas, e posteriormente receberão, através de metáforas, uma representação.

Sobre a visualidade no poema de Gorostiza, esta foi comentada por vários críticos. Jorge Cuesta (CUESTA: 1974) o fez mais sistematicamente num artigo escrito um ano depois da morte do poeta. Nesse artigo, parte da observação de T.S. Eliot sobre a claridade visual das imagens poéticas de Dante, que Eliot atribuía ao uso da alegoria. Mas apesar de reconhecer que *Muerte sin fin* é um poema alegórico, propõe que já não se trata de traduzir uma ação à linguagem da sensibilidade ótica, mas de traduzir as imagens visuais a outras linguagens. Desta forma, o poema de Gorostiza

lo que se propone es nada menos que demostrar la justicia que asiste a la insatisfacción poética de los ojos. Así, pues, descubre como mundo poético contenido en la figura de que se vale, todo lo que se verifica en una profunda intimidad que los ojos alcanzan a ver. Y descubre un mundo muy distante de la pintura. Se puede decir que se propone lo contrario de lo que antes se proponía el estilo alegórico. Antes

la alegoría pintaba, y con ello explicaba ... su objeto. En la alegoría del vaso de agua que en *Muerte sin fin* se desarrolla, la pintura es la que se pinta como misteriosa e inmaterial. (...) Es poética una alegoría porque es una imagen permeable a otras representaciones. [157] (CUESTA: 1974, p. 7)

A colocação de Cuesta é importante no sentido de que o poema de Gorostiza procura dizer em mais de um verso como a linguagem é a grande criadora de representações. Basta recordar os v. 386 a 388, nos que fala da água: “Ya es, ella también, aunque por arte / de estas limpias metáforas cruzadas, / un encendido vaso de figuras.” Ainda assim, o poema de Gorostiza é alegórico mesmo no sentido tradicional do termo, é sim visual, e essa visualidade está, tanto quanto *Primero Sueño*, ligada a questões de fundo. A alegoria, evidente, é a do copo como forma e como Deus, enquanto a água é a matéria e o homem. Mas, para além disso, trata-se de ver Deus, que não pode ser visto apesar de apresentar-se em todas as partes, precisamente como no poema de Sor Juana. Um olho surge em *Muerte sin fin* já no primeiro canto: o copo-Deus entrega um olho para a água-homem, mas esse olho não consegue ver Deus no canto dois, pois não consegue mais que atravessar a substância divina, representada pelo cristal transparente do copo. No terceiro canto não há mais que luz no olho que Deus concebe para o homem no seu sonho cego. Essas luzes surgiram desde o princípio, no canto primeiro, e não fazem mais que ocultar, ou falsear uma visão: o excesso de luz cega, como nos versos de *Primero Sueño*.

A questão imagética vai ainda além. Se em *Primero Sueño* nomeia-se diretamente a lanterna mágica, em *Muerte sin fin* o sonho de Deus mostra-se cinema nos v. 625 a 628, nos quais se chama os seres da Criação de duendes projetados na tela do impuro sonho divino. No poema de Sor Juana, o que se analisa é a mente humana, que reflete as imagens da Criação como um espelho; no de Gorostiza, a mente divina é o espelho, reprodução mas também ilusão que se reproduz, imagens multiplicadas de imagens que o próprio Deus cria, já que não podem refletir nada que lhe venha de fora – pois não há nada fora dEle – e que portanto não vêm de lugar algum, exceto dEle mesmo. Não podem responder a qualquer pergunta. E esse copo-espelho é a prisão transparente da água,

O espelho e a luz constituem a imagem da confiança de *Primero Sueño* na inteligência e da

fê em Deus como fonte de conhecimento, assim como da desconfiança pós-positivista e do desengano religioso de *Muerte sin fin*. No poema de Sor Juana, a inteligência é a ferramenta que permite aproximar-se de Deus, pois para a cultura barroca a inteligência em si era perfeitamente confiável, no sentido de ser receptáculo da luz da Graça divina. O poema de Gorostiza desconfia diretamente da fonte dessa luz, da inteligência de Deus. Os espelhos refletem-se uns aos outros também no sentido de que não há nada real, trata-se apenas de um sonho, fantasmagorias, “duendes” enganosos. Em *Primero Sueño*, a luz é tudo; em *Muerte sin fin*, “nada acontece”, só a luz.

Está claro que Gorostiza não podia conhecer da cultura barroca o que só se tornou claro depois de uma série de estudos, desenvolvidos recentemente. Mas a lanterna mágica do *Sueño*, junto com o seu funcionamento, provavelmente foram suficientes para que o poeta acionasse a idéia de cinema e, especialmente, as de espelho-reflexo, parte das suas favoritas, como pôde-se ver no começo deste capítulo.

Muerte sin fin é também uma encenação, mas às avessas de *Primero Sueño*. Conscientemente, Gorostiza inverte, ou complementa o poema de Sor Juana. Nele, é como se a religiosa dissesse: sou eu que sonho, e sonho com Deus; Gorostiza, por sua vez, diz: é Deus que sonha, e sonha comigo. O teatro da poetisa tem como palco a mente humana, que reflete as imagens da Criação; o do poeta, a mente divina, que reflete as suas próprias imagens. Em *Primero Sueño*, a sonhadora acorda desenganada de conhecer tudo; em *Muerte sin fin*, Deus continua sonhando, desenganado de criar realmente.

3.4.3 Sonho, sonhador; inteligência, linguagem; Criação e Apocalipse

Ambos poemas tratam de sonhos e da irrealidade do mundo. No de Sor Juana, o irreal não é tanto o mundo mas as imagens refletidas na mente que sonha, o mundo sonhado, se assim se quer; no de Gorostiza, o mundo é irreal porque existe apenas e unicamente como sonho na mente de

Deus. Ainda que acordemos, o fazemos sempre dentro do sonho divino, e só podemos esperar que Ele não acorde.

O sonho é tema preferencial tanto na era barroca quanto nas décadas de 20 e 30 do século passado, mas o sonho nesse último período histórico parte de uma tradição muito diferente, a surrealista, cuja influência não é reconhecível, pelo menos nesse sentido, em *Muerte sin fin*. Não há nada de escrita automática no apolíneo Gorostiza, nada de sonambulismo ou desordem dos sentidos. O poeta está tão acordado quanto esteve Sor Juana quando escreveu o *Sueño*. A grande diferença está no sonhador. Mas quem é esse sonhador, quem é Deus e que inteligência é a sua?

Gorostiza disse nas suas *Notas sobre poesía* (GOROSTIZA: 1988b, p. 68) que esta era, para ele, “una investigación de ciertas esencias – el amor, la vida, la muerte, Dios –, que se produce en un esfuerzo por quebrantar el lenguaje de tal manera que, haciéndolo más transparente, se pueda ver a través de él dentro de sus esencias.”[\[158\]](#)

Essa passagem tem sido muito citada para falar da cerebralidade da poesia de Gorostiza. É sem dúvida adequado, mas este desejo de fazer a linguagem mais transparente para ver a essência da poesia através dela, não parece, com uma evidência quase abusiva, com o olho que atravessa o copo-Deus transparente de *Muerte sin fin*?

Antes dessa definição, e no mesmo texto, Gorostiza afirma que as idéias de um poeta sobre a poesia põem de manifesto a relação deste último, “como inteligencia, [com] la misteriosa substancia que elabora” (idem, p. 65); mais adiante, diz que se trata de um jogo de esconde-esconde em que a poesia se oculta do poeta e este tenta encontrá-la; que gosta de pensar na poesia como algo que existe no mundo exterior, fora do homem, “una substancia poética, semejante a la luz en el comportamiento, que revela matices sorprendentes en todo cuanto baña.” (idem, ibidem)[\[159\]](#). Esta substância seria onipresente, e as palavras que seguem relacionam de forma ainda mais inequívoca poesia e Deus:

La substancia poética, según ésta mi fantasía, que derivo talvez de nociones teológicas aprendidas en la

temprana juventud, sería omnipresente, y podría encontrarse en cualquier rincón del tiempo y del espacio, porque se halla más bien oculta que manifiesta en el objeto que habita. La reconocemos por la emanación singular que su descubrimiento produce y que señala, como en el encuentro de Orestes y Electra, la conjunción de poeta y poesía. [160] (idem, pp. 66/67)

As relações continuam: a poesia é vista agora como

un juego de espejos, en el que las palabras, puestas unas frente a las otras, se reflejan unas en otras hasta lo infinito y se recomponen en un mundo de puras imágenes donde el poeta se adueña de los poderes escondidos del hombre y establece contacto con aquél o aquello que está más allá. [161] (idem, p. 68)

Chega-se assim ao patamar menos evidente de leitura em *Muerte sin fin* apenas introduzido nas páginas anteriores: Deus é também o poeta, é ele quem sonha. Com isto, joga-se outra luz sobre a questão da palavra, que o poema enfrenta a cada instante, como quando murcha na garganta o “tropo de espuma” (v. 33); quando se compara o tempo cíclico de Deus com as palavras que se repetem nas frases “solitárias” (v. 108 a 118); quando, nos v. 387/388, transforma copos em “encendidos vasos de figuras” pelo uso de “limpias metáforas cruzadas”. Há outros exemplos, que poderiam multiplicar-se, sobre as relações entre espelhos, inteligência e Criação: Deus sonha o mundo todo como se fosse um espelho opaco que refletisse outro (v. 149 a 155); e a já várias vezes mencionada imagem da inteligência como um deserto de espelhos (v. 270). Não podemos esquecer tampouco a imagem da inteligência como “solidão em chamas” que concebe as coisas, mas é incapaz de criá-las.

A palavra é a que cria. O Deus teológico do poema sonha o mundo, mas é incapaz de criá-lo: em *Muerte sin fin*, Ele nunca diz *fiat*, a palavra está sempre, “nas margens”, fica sempre “presa na garganta” antes de ser pronunciada. Nos v. 298 a 300, há um “silencio blanco” na “margem letal de la palabra”; há o mesmo silêncio “en la inminencia misma de la sangre”. Silêncio, margem, iminência. Tudo está para acontecer, mas não acontece. A margem da palavra é letal porque é nela que, se a palavra fosse pronunciada, criaria, junto com a vida, a morte sem fim que tomaria a matéria. Vida e morte são uma coisa só, como o copo e a água.

Isso para o Deus teológico. E o que acontece com o Deus-poeta? Muito do que foi dito no parágrafo anterior aplica-se a ele. Gorostiza acreditava que a vida dos poemas é breve, uma vez escritos e lançados no tempo. A palavra engasga na garganta do poeta – especialmente de um poeta como Gorostiza – e ele não a pronuncia, não cria: no momento em que atravessa a “margem letal da palavra” completará o poema, que será entregue à morte. Certamente, no caso particular de *Muerte sin fin* há uma situação paradoxal: o poeta diz não criar, criando, escrevendo um poema sobre essa morte do poema. Por que criar, então? O próprio Gorostiza esclarece:

Decía Lao-Tse: “Sin traspasar uno sus puertas, se puede conocer el mundo todo; sin mirar afuera de la ventana, se puede ver el camino del cielo. Mientras más se viaja, puede saberse menos. Pues sucede que sin moverse, conocerás; sin mirar, verás; sin hacer, crearás.

He aquí descrita, en unas cuantas prudentes palabras, la fuerza del espíritu humano que, inmóvil, crucificado a su profundo aislamiento, puede amasar tesoros de sabiduría y trazarse caminos de salvación. Uno de estos caminos es la poesía. Gracias a ella, podemos crear sin hacer; permanecer en casa y, sin embargo, viajar. [162] (idem, pp. 68/69)

Aí temos portanto Gorostiza, que traçou para si, na poesia, seu caminho de salvação, criando mundos sem fazê-los. Esta salvação parece também com uma danação e liga o poeta a Deus pela palavra: Deus pode criar, mas não diz a palavra que criaria; o poeta diz a palavra, mas sua criação, a da inteligência, a da palavra, é também um deserto de espelhos que se refletem. Ainda assim, a união entre o divino e o humano foi conseguida: quando tudo se queimar no fogo infernal da morte da forma, acionada pelo tempo, a poesia, que é poesia-homem, será considerada o elo mais alto da corrente do Ser, enlaçando o homem a Deus e ocupando o lugar que, na corrente hermética, ocupavam os anjos. A ela segue a linguagem da prosa, também linguagem-homem. Depois, todos os outros seres.

Apesar das grandes diferenças, aqui dialogam ainda Gorostiza e Sor Juana, no seu particular diálogo. A alma do sonho da religiosa percorre de forma ascendente a corrente do Ser: do inanimado ao vegetal, logo ao animal, em seguida ao homem; depois dos anjos – se até lá tivesse chegado–, a alma poderia chegar ao Criador. Mas no momento em que tudo se destrói, ou se des-

cria, voltando ao ventre divino, a Corrente se inverte: primeiro queimam os elos mais altos já mencionados, os da poesia e da linguagem; seguem os animais da terra, do ar e do mar; os vegetais; os minerais; e fica apenas o espírito de Deus, gemendo de solidão com a sua inteligência, como Gorostiza, o poeta inteligente, o poeta solitário, “crucificado no seu profundo isolamento” enquanto amassa “tesouros de sabedoria” e procura a salvação.

Mas voltemos ao Deus do poema. Deus é o copo e a forma, diz-se em várias ocasiões; o homem é a água e a matéria. Na tentativa de encontrar as fontes para essa concepção do divino, Cantú (1999, pp. 277-314) propõe que a criação e a mortalidade são consideradas no poema de Gorostiza a partir de uma aproximação inicialmente aristotélica de divisão entre forma e conteúdo, seguida pela dispersão da forma. A aproximação aristotélica é apenas inicial, afirma o crítico, porque logo serão introduzidas noções platônicas, neoplatônicas e kantianas.

Deixando de fora Kant, a combinação de filósofos a que se refere Cantú mostra-se conhecida. As idéias de Aristóteles e Platão já haviam sido apropriadas para incluir racionalidade no discurso sobre Deus por dois teólogos, precisamente os que a neo-escolástica do barroco novo-hispano retoma: Santo Agostinho e São Tomás de Aquino. Quanto ao hermetismo neoplatônico, vimos que foi uma corrente que chegou a Sor Juana através de Athanasius Kircher. No caso de Gorostiza, é preciso lembrar que o poeta teve uma relação estreita com José Vasconcelos, e este tornou-se neoplatônico depois da sua primeira viagem aos Estados Unidos. Considerando o interesse de Gorostiza por aquelas “certas essências” primordiais – o amor, a morte, a vida, Deus –, é bastante plausível que tenham conversado sobre o assunto e que o poeta tenha reconhecido de imediato a corrente do Ser ao ler o poema de Sor Juana. Escalante (2001, p. 14) tem neste sentido um *insight* da maior importância: em Plotino está a idéia do retorno de todas as criaturas à boca do seu Criador. Posteriormente (p. 266 e seguintes) o crítico desenvolve a idéia desse retorno como algo contido no Novo Testamento,

... y es ... una premisa indispensable en la noción cristiana de la resurrección de los muertos y la transfiguración de los vivos, quienes, según afirmaciones de Pablo, en el fin de los tiempos serán arrastrados todos a la presencia del Señor. En la historia de la teología cristiana, esta idea de la *apocatástasis*, palabra griega que significa restitución, está asociada no sin justificación a uno de los teólogos más brillantes de los primeros tiempos, el neoplatónico Orígenes En la base de las concepciones de Orígenes, se encuentra una creencia en los poderes inconmensurables del *logos*, entendido como la palabra divina de la que todo ha surgido, y a la que, por lo tanto, todo ha de regresar. [163] (Escalante: 2001, p. 266)

Gorostiza fala de entranhas em *Muerte sin fin*; mas parece claro que se chegue a essas entranhas a partir da boca, pois é dela que (não) sai o *logos* criador do mundo, seja este o mundo em si ou o poema. Deus e o poeta engolem a palavra de volta, fazendo-a retornar às suas entranhas e com ela, a própria criação; entretanto, no caso do poema *Muerte sin fin* especificamente, o poeta entrega-o à morte ao entregá-lo à vida, como declarado nos últimos versos da composição. Falando, Gorostiza cria e nos dá o poema.

Mas no que se refere ao conceito de Deus como forma, o sonhador de *Muerte sin fin* mostra semelhanças evidentes com o Deus de Tomás de Aquino na *Suma Teológica*. Como é possível observar em trechos da Primeira Parte, questão 3, intitulada *A simplicidade de Deus*; o segundo artigo procura responder à questão de se Deus é ou não um composto de forma e matéria:

É impossível haver em Deus alguma matéria. 1. Porque a matéria é o que está em potência. Já se demonstrou que Deus é ato puro, nele não existindo nada de potencial. ... 2. Porque, a perfeição e a bondade de um composto de matéria e forma lhe vêm de sua forma; portanto, é necessário que seja bom por participação, na medida em que a matéria participa da forma. Ora, Deus, o bem primeiro e ótimo, não é bom por participação; pois, o que é bom por essência é anterior ao que é bom por participação. Impossível, portanto, que Deus seja composto de matéria e forma. 3. Porque todo agente age por sua forma. ... Em consequência, o que é primeiro e agente por si é necessário que seja forma por si mesmo e primeiramente. Ora, Deus é o primeiro agente, sendo a primeira causa eficiente, como foi mostrado. É, pois, forma por sua essência e não composto de matéria e forma. (TOMÁS DE AQUINO: 2001, pp. 173/174)

O artigo afirma ainda que a alma é a forma do corpo; que tudo o que tem alma está composto de matéria e forma, e que a matéria é o princípio da individuação. Em linhas muito gerais, aqui está a proposta teológica de *Muerte sin fin*. Primeiro Deus é forma, e o homem é pura matéria indeterminada, porque não encontrou a forma; depois encontram-se forma e matéria, e com isso o

homem ingressa no tempo, com o qual deve enfrentar a mudança e a morte; posteriormente, a forma se retira, e segue a destruição total, ficando apenas Deus. Tudo o que vive, vive pela forma; a matéria é corruptível, mas não a forma. Na questão 44, onde Aquino aborda a primeira causa de todos os seres, afirma que a matéria foi primeiro criada sem forma, contraindo-se pela forma numa espécie determinada e sendo impossível a existência do homem sem matéria.

A questão da eternidade de Deus e do homem sujeito ao tempo e às transformações está abordada na questão 10, *A eternidade de Deus*; assim como o artigo 3 da questão 18, *A vida de Deus*. Deus vive fora do tempo, na eternidade, que é totalidade simultânea, e alguns seres (como os anjos ou as montanhas) participam da imutabilidade divina. Deus é seu próprio ser, conhecer e viver, portanto seu modo de viver não tem um princípio vital; mas nos seres inferiores (a Deus) a vida reside numa natureza corruptível. O corpo se corrompe porque é feito de matéria.

É preciso ainda abordar a questão da inteligência divina. Sor Juana acreditava saber o que era a inteligência humana. Mas como poderia ser a inteligência divina?

Na *Suma*, I.15.1 (*As idéias*), coloca-se a pergunta sobre se há ou não idéias na mente divina. Seguindo o mesmo método de toda a obra, Aquino primeiro resume rapidamente as objeções à existência de idéias na mente de Deus. Depois, responde a todas elas da seguinte forma:

É necessário dizer que existem idéias na mente divina. “Idéia”, em grego, é o que se diz em latim “forma”. Por idéias, portanto, se entendem as formas de todas as coisas que existem fora das coisas mesmas. Ora, a forma de uma coisa qualquer, que existe fora dela, pode ter duas funções: ou é o modelo daquilo do qual ela se diz ser a forma, ou é o princípio de conhecimento de si mesma, no sentido de que as formas dos cognoscíveis estão naquele que conhece. Em qualquer dos dois sentidos é necessário afirmar que existem idéias.

Eis como prová-lo. Em todas as coisas que não são fruto do acaso, é necessário que a forma seja o fim de toda geração. Ora, o agente não agiria em vista da forma, se não tivesse em si a semelhança dessa forma. ... o homem gera o homem e o fogo produz o fogo. Em outros casos, essa forma preexiste segundo o ser inteligível, como nos que agem pelo intelecto: é o caso da semelhança da casa na mente do arquiteto. E esta semelhança pode ser chamada a idéia da casa, pois o artista pretende assemelhar a casa à forma que em sua mente concebeu.

Mas, como o mundo não é obra do acaso, mas foi feito por Deus que age por seu intelecto, ... é necessário que na mente divina exista uma forma, a cuja semelhança o mundo foi feito. E é nisto que consiste a razão de idéia. (TOMÁS DE AQUINO: 2001, p. 351)

Tomás de Aquino logo complementa, insistindo que as idéias não existem fora do entendimento; e que Deus, pela sua essência, é semelhança de tudo, por isso a idéia em Deus não é mais que a própria essência divina.

Tudo está necessariamente na mente de Deus como idéia, ou não haveria Criação. A forma do mundo e de cada ser preexiste como forma inteligível no cérebro divino, que tudo fez por conhecimento, como o diz, de outra forma, o *Canto da Sabedoria*, e como o diz também *Muerte sin fin* ou *Primero Sueño*. Toda a Criação está na mente e, neste sentido, é apenas um sonho. A alma de *Primero Sueño* quer alcançar no seu sonho o conhecimento absoluto, chegando à fonte deste, a mente divina; o poema de Gorostiza mostra à alma sorjuanina a fonte e seu fluir, e a equipara à criação poética, reunindo-se desta forma com a própria Sor Juana.

No poema da freira mexicana desenvolve-se um longo discurso sobre as relações entre sono e morte, mas seu sonho sonha a vida. Em Gorostiza, o sonho é um sonho de morte ainda quando mostre suas relações com a vida. A vida é sonho, diz a conhecida obra do barroco Calderón de la Barca; e a morte também.

4. EPÍLOGO EM CONVERGÊNCIA DE TEMPOS

(o encontro do século XX com o século XVII)

Vine aquí, señores, a proyectar esa obra trunca sobre un plano distante, para descubrirnos su complemento necesario. Como si alguien jugara al rompecabezas con nuestras vidas, se distribuyen y ordenan minuciosamente, pero cuando abandona el juego nos apresuramos a concluirlo por nuestra cuenta, porque en medio de un perecer infinito no podemos concebir sino lo eterno.^[164]

José Gorostiza, em *Ramón López Velarde y su vida*.

Sor Juana Inés de la Cruz, assim como o resto dos grandes escritores do período barroco, teve uma fortuna crítica de altos e baixos. Depois de viver fama e glória em vida e até passado um século depois da sua morte, viu sua sorte trocar-se totalmente depois das revoluções burguesas e independentistas mudarem a visão de mundo e as abordagens literárias. O século XIX, período de construção do *ethos* burguês, jogaria uma pá de cal no túmulo da poetisa.

O teórico da cultura Bolívar Echeverría, na obra *La modernidad de lo barroco* (1998), aborda a estética daquele período como um fenômeno específico da vida cultural moderna, relacionando as dimensões histórica e estética e procurando a relação entre ambas. Para fazê-lo, lança mão do conceito de *ethos* histórico, que propõe como ponte: trata-se de uma noção mediadora, que procura ligar o fenômeno cultural com a história geral (econômica, social, política). O *ethos* histórico é definido como uma “estrategia de construcción del mundo de la vida, que enfrenta y resuelve en el trabajo y el disfrute cotidianos la contradicción específica de la existencia social en una época determinada.”^[165] (idem, pp. 12/13)

A modernidade determina a concretização da cultura humana ao introduzir sua problemática particular na vida diária. Essa determinação, nas colocações de Echeverría, é feita através da formação do *ethos* histórico moderno, cuja função é reconfigurar a identidade e inventar as estratégias necessárias à sobrevivência no novo meio. A subjetividade engendrada por esse sistema

exige um comportamento humano ambicioso, racionalista e progressista, de onde se entende a necessidade e o sucesso de uma ética como a calvinista na criação da nova subjetividade. Oferecendo uma técnica de comportamento de sublimação dos instintos primários ao redor da produção, o calvinismo cumpriu com a condição essencial de organização da vida civilizada ao redor da acumulação de capital.

A realidade central do fato capitalista é o conflito permanente entre trabalho e deleite por um lado (relacionados com valores de uso) e reprodução de riqueza pelo outro (relacionada com a valorização do trabalho abstrato ou acumulação de capital), conflito em que o primeiro elemento é submetido ao segundo. Como é impossível escapar deste fato, ele precisa ser integrado na construção do “mundo da vida”; o *ethos* transforma-o então numa segunda natureza, para que a existência cotidiana possa ser vivida com o mínimo de harmonia necessária ao seu funcionamento. Na época moderna, haveria fundamentalmente, segundo Echeverría, quatro possibilidades de viver o mundo, e cada uma delas implica uma atitude – um *ethos* – ante o fato capitalista. Essas atitudes poderiam relacionar-se com as principais propostas estéticas do mundo moderno: a clássica, a barroca, a romântica e a realista. Esta última seria uma atitude de identificação, redutora das dinâmicas entre valor de uso e acumulação de capital a uma só; Echeverría a chama realista porque ela afirma a eficácia e a bondade do mundo “realmente existente”, identifica-se com a pretensão de criatividade da acumulação de capital e além disso pensa ser impossível um mundo alternativo.

Cada um dos *ethe* provém de diferentes épocas da modernidade, correspondentes a diferentes impulsos do capitalismo; concentra-se em uma dimensão da sociedade, age de forma específica e nunca o faz de maneira isolada, pois os *ethe* combinam-se de modos diferentes, de acordo com as circunstâncias históricas e locais particulares. Se o *ethos* que chegou a ter o papel preponderante na modernidade foi o realista, isso aconteceu por ser o que melhor responde às necessidades de reprodução da subjetividade dominante; por ocupar esse lugar preferencial, é ele que organiza as combinações com os outros *ethe* e os obriga a agir em relação a si como uma referência necessária para que possam manifestar-se e continuar existindo.

Desde que um certo conjunto de formas artísticas e literárias pós-renascentistas e, por extensão, comportamentos e modos de ser e agir, foi classificado com o nome de barroco, deu-se a essa palavra uma conotação pejorativa. Desde a ótica realista, que se percebe como reprodução da imagem “verdadeira” do mundo, que pensa que tal coisa existe e é insuperável, o barroco é visto como um estilo culpado de excesso formal, ao carregar de ornamentações a imagem; de irresponsabilidade, ao representar as formas transgredindo ou deformando o que é a imagem evidente; e de ritualismo. Mas estas conclusões, nota Echeverría, falam mais da posição da ótica realista, a que está julgando, que da perspectiva teórica ou de criação barroca. Só desde o ponto de vista realista é possível julgar mal as constantes procuras do multidimensional, do paradoxal, do mutante. Só desde esse ponto de vista

... la forma barroca puede resultar escapista, puramente imaginativa, ociosa, in-suficiente o insignificante. (...) Por su predilección exagerada, en la pintura, por ejemplo, por el tenebrismo cromático, la representación en *trompe l'oeil*; ... con su abuso en el retorcimiento de las formas antiguas (la columna “salomónica”), y en la ocupación del espacio como lugar de representación (altares y capillas sobrecargados de imágenes) puede aparecer como una monstruosidad o de-formación irresponsable e innecesaria. Sólo respecto de la convicción creacionista del artista moderno, el juego barroco con la prescriptiva – por ejemplo, en la música, el ocultamiento del sentido dramático en la técnica del juego ornamental (Corelli), o la trasgresión de la jerarquización canónica del mismo (Vivaldi) puede ser visto como adverso a la espontaneidad del arte como emanación libre del espíritu.[166] (idem, p. 42)

Foi essa visão, resultante da predominância do *ethos* e da estética realistas, que deu origem ao desenvolvimento de uma crítica que relegou o barroco à escuridão reservada às criações de “mau-gosto”, especialmente durante o século XIX e o começo do XX. Não é coincidência que este último século, era de lutas sociais e rebeldias culturais, tenha sido cenário de criação de tantas correntes estéticas não realistas ou de procura de superação do real. Surrealismo, dadaísmo, cubismo ou a procura borgiana da “realidade total”; na segunda metade do século, realismo fantástico, realismo mágico.[167] A recuperação de Gôngora e do barroco é parte de um fluxo quase contínuo de rebeldia contra a estética dominante: o passado pode ser fonte de inspiração de mudanças e sua apropriação não necessariamente responde a objetivos conservadores. Em um patamar sem dúvida muito mais restrito mas não por isso menos verdadeiro, a recuperação do

barroco foi tão transformadora culturalmente quanto o foi politicamente a apropriação do mundo asteca pelos insurgentes mexicanos.

A história da recuperação de Sor Juana no México corre paralela à de Gôngora na Espanha, como entrevisto no segundo capítulo deste trabalho. O pesquisador Hans Gumbrecht aborda a reintegração do poeta espanhol no final dos anos 20 com uma pergunta: por que Gôngora? (GUMBRECHT: 1982) E de fato, por que Gôngora e não o Manifesto de Breton, como era de se esperar, ou qualquer outro clássico espanhol, como Garcilaso de la Vega?

No processo de recuperação de Gôngora, o crítico e poeta Dámaso Alonso mostra-se figura chave. Está enquadrado geralmente na Geração de 27 em relação a sua obra como crítico literário; já como poeta, na primeira geração da pós-guerra. Foi ele quem reivindicou a poesia de Luis de Gôngora, realizando a famosa edição crítica das *Soledades* acompanhada de uma prosificação, em 1927. Esta foi uma obra fundamental para a Geração de 27,^[168] que toma seu nome da data de celebração do terceiro centenário da morte do poeta cordovês. Dámaso Alonso formula as premissas programáticas para uma nova leitura de Gôngora e pensa na possibilidade de uma tradução, de uma recuperação para criar algo novo a partir do barroco. A meta daqueles escritores era dar materialidade poética à realidade; e segundo eles, Gôngora traduz a realidade em poesia.

Foi assim como os historiadores da literatura, que esperavam encontrar uma geração de poetas espanhóis sob os efeitos do surrealismo francês, viram pelo menos uma parte deles tomando como referência algo muito diferente: a cultura barroca nacional, especialmente Luis de Gôngora. As celebrações do terceiro centenário, junto com a edição crítica de Dámaso Alonso, serviram para dar início a um processo de mudança radical na recepção do poeta barroco. Não era possível negar-se a escutar os escritores do 27: na verdade, haviam chegado àquelas celebrações com uma obra importante já publicada, inclusive consagrada. Em 1925, Gerardo Diego tinha recebido o Prêmio Nacional de literatura por *Versos humanos*, assim como Rafael Alberti por *Marinero en tierra*.

Além de Dámaso Alonso, outro importante poeta e crítico da Geração de 27, Luis Cernuda, ocupou-se de refletir sobre a trajetória dessa geração e suas procuras estéticas; e o primeiro que nos

diz sobre ela nos *Estudios sobre poesía española contemporánea* (CERNUDA: 1975, p. 138) é que essa foi uma geração continuadora e transformadora da tradição.

Luis Cernuda procura a presença da tradição clássica espanhola[169] em escritores anteriores à Geração de 27, escritores que os novos poetas haviam lido e que os levariam a recuperar o barroco. Segundo o crítico, o antecedente histórico mais importante de certas formas de expressão do “novo” encontra-se na obra de Ramón Gómez de la Serna (1888-1963); como a procura do “novo” foi uma obsessão para os escritores entre 1920 e 1930, a obra de Gómez de la Serna tornou-se uma referência. Na visão e na linguagem poética que caracterizam vários deles nas suas primeiras etapas, observa-se uma concepção da realidade introduzida por Gómez de la Serna em 1910, quando o modernismo[170] ainda dominava o cenário da literatura espanhola.

Cernuda considera Gómez de la Serna o último grande escritor espanhol descendente dos clássicos, e é essa descendência que explica o realismo do escritor: como nos clássicos espanhóis, sua fantasia age no mundo da realidade material imediata, respeitando seus limites estabelecidos e detendo-se frente ao imaginário. Mas é o realista engenho espanhol o criador do que Gómez de la Serna chamará de Gregueria[171], que se integra numa imagem ou numa metáfora, tendo sido esta última a pedra de toque da criação de muitos poetas espanhóis da Geração de 27.

Há uma diferença entre a imagem e a metáfora: a primeira é uma representação cujos termos estão constituídos de objetos visíveis e não de abstrações; já a metáfora consiste em transladar o sentido literal dos vocábulos a outro sentido, figurado, através de uma comparação tácita. Na imagem há mais imaginação, mas na metáfora há mais engenho, afirma Cernuda, e o engenho seduz rapidamente o leitor espanhol. Gómez de la Serna equipara gregueria e metáfora, afirmando que a imagem não basta:

La imagen es representación viva y eficaz de una cosa por medio del lenguaje. ... Es la primera consistencia de lo representado. Pero el *busilis*, ese punto en que estriba la dificultad de una cosa, y el *fililí*, que es el primor y la delicadeza, que es lo que hay que añadir, eso está en la metáfora. Todas las palabras y las frases mueren por su origen correcto y literal, no llegando a la gloria más que cuando son metáforas... Humorismo + metáfora = gregueria.[172] (*apud* CERNUDA: 1975, p. 132)

A metáfora presta-se portanto à brincadeira, em primeira instância, e ao desvario (entendido como afastamento do literal), em última. A atitude brincalhona caracterizou tanto Gómez de la Serna quanto os escritores da Geração de 27 nas suas primeiras fases; e a superação de um conceito estreito de realidade está na base do surrealismo em que desembocarão vários desses escritores.

Na maioria das vezes a gregueria chega à poesia pelo jogo de engenho. Em Gómez de la Serna, afirma Cernuda, encontra-se a filiação de vários versos escritos depois de 1920, que são também jogos de engenho, fundamentais na poesia e na prosa culterana e conceptista do barroco. Cernuda aproveita para concluir que na literatura espanhola o gosto pelo engenho e pela metáfora é uma tradição, não uma moda; que essa tradição foi simplesmente recuperada, não sendo coincidência portanto o êxito da celebração do terceiro centenário, com as conseguintes reedições e homenagens, que revivificaram no mundo literário espanhol o gosto pelo barroco, pela metáfora e pelo conceito engenhoso. Mas a Geração de 27 foi além. Ainda que não o diga Cernuda, os escritores dessa geração não recuperaram a tradição clássica, mas criaram algo novo com uma parte dela; outra parte igualmente definidora dos clássicos, a vocação realista, foi negada ou no mínimo ignorada. As tradições se inventam, ou pelo menos só se tornam tradições vivas quando cultivadas; foi no cruzamento da recuperação de Gôngora por um lado e da negação da estética dominante por outro que terminaria nascendo uma nova metáfora, a surrealista, que colocou a Espanha no centro das atenções literárias e artísticas.

A primeira característica do grupo foi então um cultivo especial da metáfora, apropriada da tradição barroca. Mas vários poetas começaram a procurar nela certo afastamento da lógica, que intensificasse o mistério poético. Cruzaram então dois sentidos para as metáforas:

Un ejemplo, tomado de Góngora puede ilustrar el cruce en una metáfora de esos dos sentidos, clásico y moderno, que nuestra lectura descubre hoy ...: *Quejándose venían sobre el guante / los raudos torbellinos de Noruega*. Salcedo Coronel ... advertía al lector la interpretación que debía dar a dichos versos ...: sobre el guante de los cazadores ... venían encaperuzados los halcones, entre los cuales eran más reputados los de Noruega, raudos como un torbellino. Pero el lector moderno ... podía desdeñar la explicación lógica de

esos versos ... para quedarse con su sentido literal, libre de atadura realista, que es donde precisamente reside para nosotros su valor poético. (...) para algunos de nosotros entonces, en los años de la poesía “nueva”, el valor de un verso podía consistir en esa doble posibilidad de significado.[173] (Cernuda: 1975, p. 142)

A influência de Gôngora, combinada com a atitude classicista, teve ainda outras conseqüências: o reaparecimento da métrica e das estrofes tradicionais, que o modernismo deixara para trás; e a recuperação da fala popular, como em *O Romancero Gitano*, de García Lorca, que a usa para tratar do momento histórico na Espanha. Passada a etapa gongorina, o grupo entraria na última fase da sua evolução, determinada pelo surrealismo, uma influência de origem francesa. Isto porém realizou-se indiretamente, não através do Manifesto de Breton mas sim do poeta espanhol Juan Larrea e seu trabalho em Paris ao lado do chileno Vicente Huidobro e do peruano César Vallejo. As metáforas criacionista e surrealista, apesar de todas as diferenças, são ambas livres e ilógicas, sem o ar de adivinhação das metáforas barrocas. Junto com a irrealidade e a magia, os espanhóis tomaram do surrealismo o aspecto rebelde: o ambiente espanhol na época dava razões para isso.

A identificação histórica e artística desenvolvida na leitura e recuperação da herança estética espanhola teve a vantagem de levar à procura de uma referência na produção do país, em vez de fazê-lo apenas no surrealismo francês, diminuindo com isso a importância das modas às que estava tão atenta a corrente modernista. Ao dedicar-se à recuperação da tradição nacional, a Geração de 27 conseguiu, apesar de exposta às correntes francesas, uma obra original e importante. As celebrações do tricentenário foram organizadas como ato público propositalmente – ato impossível de desconhecer pela importância dos poetas por trás dele –, para tornar Gôngora objeto de debate nacional.

Gumbrecht (1982) acredita que o surrealismo espanhol, com a sua especificidade, só foi possível por essa recepção de Gôngora, e que a Geração de 27 só conseguiu dar o passo inovador na sua poética pela reescritura do poeta barroco; a geração anterior, a de 98, não conseguiu esse tipo de inovação e nem chegar à modernidade. A Geração de 27 recebeu críticas de estudiosos importantes,

como Marcelino Menéndez y Pelayo, ligado a Miguel de Unamuno e à geração de 98: para o cânone, a obra de Gôngora servia como referência negativa. Como visto com Gómez de la Serna, antes da geração de 27 já havia uma recepção positiva de Gôngora em alguns setores minoritários, mas o importante é que no final da década de 20 combinaram-se teoria estética e reflexões histórico-filosóficas, levando ao ápice o interesse pelo poeta barroco e sua obra. Para os membros da Geração de 27, era preciso retomar as tradições culturais nacionais e fazer o esforço da leitura de Gôngora, a ser realizada contra a sintaxe e considerando com cuidado a metafórica do texto para conseguir estabelecer o sentido. É precisamente essa dificuldade que enriquece e abre o texto, permitindo descentralizar a figura de referência e trabalhar mais com as figuras de imaginação e evocação. O corpo inteiro da lírica de Gôngora passou a ser considerado um repertório desmontável, do qual era possível retirar partes, como versos ou metáforas, para organizar depois de outra forma, ou simplesmente criar outra coisa com elas. A síntese da Geração de 27 foi tão feliz que conseguiu incluir os mitos da cultura popular, algo que Gumbrecht considera que a Geração de 98 tentou fazer, mas não soube como.

No México, Sor Juana Inés de la Cruz passou pelo mesmo processo de recuperação da imagem, já a partir do trabalho de Dámaso Alonso. A reivindicação de Gôngora atingiu-a diretamente, em especial *Primero Sueño*, que traz uma pequena explicação como subtítulo: “que así intituló y compuso Sor Juana Inés de la Cruz, imitando a Góngora”. Esse subtítulo assume a filiação gongorina, tida em alto apreço, e a fama da poetisa culterana da Nova Espanha cruzou os mares e o século XVIII, até encontrar-se com a mudança de gostos do século XIX. Segundo expõe o grande estudioso de Sor Juana, Adolfo Méndez Plancarte (1998, cap. II), no final daquele século o crítico Ignacio Ramírez qualificava a obra da religiosa de vulgar e medíocre; Ignacio Altamirano, vinte anos antes dele, dizia ser melhor deixar a freira descansar em paz.

Até mesmo os críticos que a defenderam no século XIX, como José de Jesús Cuevas ou o equatoriano Juan León Mera, estavam de acordo em considerar o *Sueño* como uma mácula: desgraçadamente, ela imitara Gôngora, o “demolidor do bom-gosto”. O crítico Francisco Pimentel

engrossava o coro, afirmando além do mais que o *Sueño* conseguia ser pior que seu modelo, as *Soledades*; mais incompreensível, mais sem fundo, mais forma vazia e cheio de despropósitos. Despropositada, na verdade, mostra ser a interpretação de alguns versos realizada por Pimentel: segundo esse autor, a sombra referida no poema (v. 11) era “un Negro de Guinea”; e pergunta-se também que tão longa escada seria preciso para “escalar estrellas” (v. 5) (*apud* MÉNDEZ: 1998, p. XXI). O mais arrasador, porém, foi a posição de Marcelino Menéndez y Pelayo, que defendeu a poetisa em tudo o que não considerou fruto de inspiração gongorina: o *Sueño*, claro está, era uma obra deplorável.

Méndez Plancarte, grande admirador de Sor Juana, provavelmente tentou realizar com o seu *Sor Juana Inés de la Cruz: el Sueño*, o mesmo trabalho de recuperação de Gôngora realizado por Dámaso Alonso na edição das *Soledades* lançada em 1927, pois o modelo do livro é bastante próximo: edição crítica, história da recepção, prosificação e explicação do poema.

O livro de Méndez Plancarte foi publicado em 1951; mas seus estudos sobre a obra de Sor Juana, de uma dimensão e um cuidado histórico excepcionais, datam de anos muito anteriores. Apesar disso, como visto no capítulo 2 deste trabalho, não era propriamente uma novidade estudar Sor Juana no México: por circunstâncias históricas precisas, a revisão da crítica à freira jerônima é bastante anterior à de Gôngora na Espanha. As conferências de 1909, ditadas pelos membros do Ateneu da Juventude sobre a obra da poetisa e do também barroco Juan Ruiz de Alarcón foram pioneiras neste sentido. Seguiram-se *Juana de Asbaje*, do escritor Amado Nervo, em 1910; sete anos depois, Pedro Henríquez Ureña publicou a *Bibliografía de Sor Juana* na *Revue Hispanique*. Depois, com os ateneístas encarregados da educação no país, publicar-se-ia boa parte da obra da poetisa, em edições críticas, pela Editorial Cultura.

Neste sentido, os “Contemporâneos” encontraram um caminho já bastante aberto, ao contrário dos espanhóis. Entre os membros e aliados do grupo mexicano, foi Ermilo Abreu Gómez quem se dedicou com mais entusiasmo à tarefa: é dele o texto publicado já em 1928 (poucos meses depois das celebrações espanholas do Tricentenário), no número 4 da revista *Contemporâneos*,

intitulado *El “Primero Sueño” de Sor Juana* (ABREU: 1973). Este segundo momento da restauração da poetisa novo-hispana como uma das grandes escritoras do Século de Ouro deve-se especialmente a ele. O número imediatamente anterior da revista tinha publicado uma edição do *Sueño* junto a reproduções de Chirico; a publicação, como se sabe, procurava estar em dia com as tendências estéticas mundiais sem abrir mão da tradição. Essa tradição, sendo mexicana, encontrava-se indissolúvelmente ligada à Espanha. Escreve Abreu Gómez no seu ensaio:

Nadie, o casi nadie, se ha ocupado de estudiar *El Sueño*. Todo lo que se ha dicho acerca de él, se reduce a meras alusiones: desde las propias palabras de Sor Juana en su *Carta a Sor Philotea* hasta los comentarios de Miguel Toussaint, en el tomo de *Clásicos Mexicanos* dedicado a la poetisa, y las apreciaciones de Gerardo Diego, en su *Antología poética en honor de Góngora*. [174] (idem, p. 230)

Logo compara Sor Juana com Gôngora, mas procurando estabelecer diferenças:

Lo que en Góngora es alusión plástica, movimiento, luz, color; en Sor Juana es quietud, pasión contenida, paisaje de evocación, antes que de visión. Nada en *El Sueño* es objetivo. Los retazos mismos de naturaleza que presenta han sido creados, re-creados. Junto a ellos no es la vida misma la que se respira, sino tan sólo la conciencia, la idea de la vida. [175] (idem, pp. 230/231)

Outras homenagens à poetisa e a Gôngora, assim como apropriações e referências, podem ser encontradas na revista, vindos não apenas dos “Contemporâneos”. O espanhol Gerardo Diego publicou no número 40/41, de setembro/outubro de 1931, um poema intitulado *Amor*, com a epígrafe: “Góngora 1927”. Bernardo Ortiz de Montellano, por sua vez, publicou o poema *Primero Sueño* (de autoria dele) no número 12, de maio de 1929 (Ortiz: 1973). O poema começa com um texto introdutório em prosa, um sonho que reúne o próprio Ortiz de Montellano, Federico García Lorca (“el poeta andaluz”), Ramón López Velarde, índios mexicanos numa festa-velório e gerais que – sonho-predição para o caso de García Lorca na Espanha – terminam matando todos. Segue o poema, de cento e cinquenta versos, dividido em cinco partes, com metros diferentes e repleto de metáforas surrealistas. Estas partem de objetos e paisagens mexicanas, inclusive as pirâmides indígenas, em resposta às egípcias, de Sor Juana. As duas últimas estrofes da parte II lembram

muito certos versos do *Romanciero Gitano* de García Lorca, especialmente *Reyerta*: no poema de Ortiz de Montellano convivem Sor Juana, os índios mexicanos e a Espanha, a poesia mexicana e a espanhola. O texto torna-se com isso toda uma declaração de um programa estético.

Ortiz de Montellano voltará ao *Sueño* em 1933, ano em que publicará *Segundo Sueño*. Deste poema diz Anthony Stanton (2004, p. 287):

En realidad, será en el “Segundo Sueño” ... donde Montellano intenta establecer un diálogo más cercano con el *Sueño* de Sor Juana. Precedida igualmente por un argumento que relata una experiencia en una sala de operaciones bajo el efecto de la anestesia, el *Segundo Sueño* ... relata con alusiones mitológicas el viaje del alma liberada del cuerpo. El asunto ... es semejante ...: el alma aprende [sic] un viaje de navegación en busca del conocimiento (del universo, en Sor Juana; del yo, en Montellano). Pero el movimiento arquitectónico del poema moderno invierte el de Sor Juana: no hay un ascenso ..., sino un prolongado descenso a lo más oscuro (lo mineral y lo acuático), a esa zona de la experiencia onírica donde el sueño coincide con la muerte ... [\[176\]](#)

Seguiram-se mais estudos, referências e apropriações. Stanton refere-se ainda, em relação aos “Contemporâneos”, à publicação dos sonetos da freira em 1931 por Xavier Villaurrutia; em 1939, o mesmo escritor publicou as endechas da poetisa barroca. Em 1934, Jorge Cuesta publicaria *El clasicismo mexicano*, onde trabalha com a idéia do mexicano com origem na tradição européia; e em 1942, o mesmo poeta escreveria *Canto a un dios mineral*, onde a alma concebe a poesia como método de investigação, começando com a matéria inanimada. Mas, como no poema de Ortiz de Montellano, tampouco há elevação: a alma termina caindo na profunda escuridão do sono, onde a matéria regressa a um estado anterior à linguagem.

Mas enquanto os “Contemporâneos” discutiam no México sobre o barroco, Gôngora e Sor Juana, e os recuperavam nos seus textos, o país, como visto, passava por confrontos que envolviam questões de controle do poder cultural. Na verdade, todo aquele complexo processo ainda não havia fechado. A luta armada terminara, sem dúvida, mas mesmo ela formava parte de uma memória muito recente [\[177\]](#); quanto às acomodações políticas em geral, essas precisariam de um pouco mais de tempo para chegar ao fim, assim como as definições relacionadas com o projeto de nação a implementar. A expulsão de Vasconcelos do Ministério de Educação, no começo dos anos 20,

formara parte dessas acomodações, que só terminariam nos anos 30, com o governo de Lázaro Cárdenas. Os “Contemporâneos” surgiram e se desenvolveram precisamente durante esse período: foi a qualidade política da época o que os reuniu em um grupo, no caso de Gorostiza quase contra a sua vontade; e foi também essa qualidade política o que os obrigou a sistematizar posições em relação a estética e nacionalismo.

O poder não pode sê-lo sem consenso, se é que pretende durar. Um projeto de modernização com as proporções do que foi disparado pela Revolução Mexicana precisava de consenso para ser levado adiante: era impossível fazê-lo sem mudanças nos valores compartilhados, e esses valores transitam na esfera cultural, aquela onde os “Contemporâneos” desenvolviam seu trabalho. Dentro dessa esfera e naquele momento histórico, era de primordial importância definir o que se entendia por nação e por “mexicanidade”, pois as idéias de pátria e nacionalidade encontravam-se esvaziadas do seu conteúdo anterior, e agora era necessário preenchê-las outra vez, com um conteúdo novo. As tradições, como sabemos hoje – neste momento pós-nacional em que vivemos –, são inventadas, e essas invenções vão sendo elaboradas no debate e no confronto direto dos diferentes atores políticos. Neste sentido, conflitos emergem invariavelmente durante o processo.

O tempo, essa dimensão elástica, teve que ser repensado. O futuro seria preenchido com a formulação de um novo projeto de nação, em princípio mais moderna, democrática e inclusiva; mas, e quanto ao passado? Como seriam escolhidas as novas “tradições”, e quais seriam escolhidas? A idéia de nação precisava ser preenchida com conteúdos populares; o conceito de “raça”, difundido há tempos pelo próprio Vasconcelos, tornou-se um dos pilares para determinar quem eram os mexicanos e quem eram os “outros”. A “raça” estava constituída pela união do indígena com o espanhol, e agregar-se-iam ao substantivo uma série de adjetivos, na tentativa de caracterizar a nacionalidade o mais univocamente possível. Entre esses adjetivos, é claro, encontrava-se “viril”: já foi visto o estrago que podia ser feito sabendo manejar esse tipo de discurso.

As elites pós-revolucionárias precisavam de intelectuais que trabalhassem a nacionalidade desde certos pontos de vista, rápida e eficazmente. A cultura é um recurso de poder político, e em

alguns momentos mostra isso mais que em outros: aquele era um momento decisivo e por isso conduziu a uma luta pelo poder cultural na nova situação, que foi sendo definida sob condições de simbiose entre políticos e um grupo determinado de intelectuais, através do sistema educacional e de criação de valores culturais. A rapidez e a eficácia exigidas implicavam um alto grau de reducionismo, que tornaria os conceitos simples, digeríveis e capazes de mobilizar afetivamente a população. Pensando no valor que a literatura tinha, na época, para a criação e difusão de valores culturais, não é difícil entender a campanha de agressiva difamação da que foram vítimas os “Contemporâneos”; e pensando no reducionismo dos conceitos de nacionalidade manejados pela cultura oficial, também não é difícil entender o ressentimento e as preocupações de um grupo de intelectuais que se consideravam herdeiros dos grandes pensadores mexicanos do século XX. Os “Contemporâneos” também não poupavam a oficialidade “revolucionária”, e mais de uma vez fizeram burla de um discurso sobre a pátria que recolhia todos os clichês desenvolvidos sobre o México pela Europa e os Estados Unidos. As polêmicas entre os “Contemporâneos” e os representantes da literatura oficial podem ser consideradas portanto como uma das batalhas travadas pelo poder cultural e pela noção específica de nacionalismo que deverá preencher o vazio deixado pelo desabamento da cultura pré-revolucionária.

A situação de Gorostiza neste sentido é exemplar, pois trata-se não de qualquer escritor, mas de um verdadeiro entusiasta pela tradição, um intelectual que procura uma continuidade cultural no seu projeto estético. Ainda assim, foi atacado virulentamente e reconhecido como parte de um grupo de “inimigos” da cultura nacional, com o que viu-se obrigado a expor publicamente, junto com os outros “Contemporâneos”, suas idéias em relação a estética e nacionalismo. Não que lhe fosse difícil: Gorostiza era um apaixonado pelo transcurso do tempo em primeiro lugar, e provavelmente seu amor pelas tradições venha desse dado inicial. É possível que a idéia de recuperá-las, nele anterior às discussões da Geração de 27, provenha do intuito de resgatar o passado como forma de salvá-lo da morte, dessa morte sem fim que o tempo determina. Tempo e nacionalidade: aqui está a base do sentido de tradição, e Gorostiza estava perfeitamente consciente

disso. O encontro com os espanhóis da Geração de de 27 simplesmente enriqueceu propostas que ele vinha elaborando há muitos anos, e *Muerte sin fin* o demonstra, no sentido de que suas estratégias de apropriação da tradição são muito mais sutis e elaboradas do que as que revelam, por exemplo, os *Sueños* 1 e 2 de Ortiz de Montellano. Gorostiza tinha um programa estético de recuperação das tradições mexicanas, assim como uma idéia de nacionalismo. Isso pode ser apreciado melhor a partir da sua própria exposição de idéias, pois seus textos tratam esses assuntos como preocupações fundamentais.

Gorostiza entrelaça vários temas ao abordar a questão das relações entre literatura e nacionalidade. Primeiro, a suposta antiguidade da “pátria” como assunto literário; segundo, a existência ou não de uma cultura mexicana reconhecível, independentemente do tema tratado no texto; terceiro, o que pode significar “ser mexicano”; quarto, as relações entre mexicanidade e humanidade; quinto, as questões essenciais que mobilizam a humanidade; sexto, a relação entre essas questões e o ofício do poeta; sétimo, as relações entre passado e presente, as tradições e sua recuperação; sétimo, a condição bicípite da cultura mexicana; oitavo, a tradição literária mexicana. Como se vê, trata-se de uma reflexão completa, e no seu estilo sintético e direto, falará sobre esses temas em vários artigos.

Em junho de 1924, alguns meses antes do debate aberto com o artigo de Julio Jiménez Rueda (*El afeminamiento de la literatura mexicana*, abordado na seção 2.6 deste trabalho), Gorostiza escrevia sobre a poesia de Ramón López Velarde na *Revista de Revistas*, em um texto intitulado *Ramón López Velarde y su obra* (in GOROSTIZA: 1988, pp. 15-22). Pelo rumo tomado pelo artigo, pode-se perceber que já existia uma pressão contra a literatura dos “poetas universitarios”, os quais supostamente ignoravam a existência da pátria. Gorostiza afirma diretamente que López Velarde fora o primeiro a descobrir a pátria na literatura, pois antes dele ninguém fizera do México objeto literário: “Repetíase indefinidamente la primavera o el otoño de los poetas franceses junto a la oda a Morelos, cuando Ramón descubre la patria suave.”^[178] (idem, p. 20) A pátria como objeto poético tinha-se reduzido ao passado heróico das lutas independentistas, constituindo uma presença

apenas formal, e depois de cantá-la os poetas sentiam-se livres para dedicar-se a outras coisas. Quando o artigo de Jiménez Rueda for publicado, Gorostiza repetirá a colocação sobre López Velarde em um texto que é uma resposta direta às acusações, o *Juventud contra molinos de viento* (idem, pp. 23-26), e pedirá que definam o que é ser nacionalista: “Se nos reconviene luego por falta de nacionalismo, sin profundizar el alcance del problema. ¿Por qué tampoco lo hubo en las generaciones del pasado?”^[179] (idem, p. 24) Segundo o poeta, as coisas aconteciam inversamente ao que afirmavam Jiménez Rueda e outros críticos, já que pela primeira vez na história do México vivia-se um momento de realização unânime da tendência nacionalista entre os escritores. “Ramón López Velarde, a quien la juventud reclama para sí, y después toda la nueva generación, ha producido poco o mucho de la única literatura que podríamos llamar mexicana.”^[180] (idem, ibidem)

Juventud contra molinos de viento foi publicado na revista *Antorcha* de janeiro de 1925: a presteza da resposta em um escritor lento como Gorostiza mostra não apenas que o assunto fora objeto de reflexões antigas, como o sentimento de revolta pelas acusações dirigidas contra ele. Gorostiza tinha um sentido exaltado de coerência vital, não apenas política, sendo muito claras para o poeta as diferenças entre discurso e ação: uma das notas coletadas por Sheridan entre os papéis particulares do escritor acusa Ermilo Abreu Gómez de “fazer alarde de revolucionarismo” enquanto age como um reacionário. No artigo, Gorostiza insiste na impropriedade das acusações, lembrando como os intelectuais de 1910 viviam fora do país e desprezavam uma revolução que, por outro lado, não precisava deles.

A pátria é considerada então um assunto recente na literatura mexicana; mas ainda que seja uma preocupação dos novos escritores, para Gorostiza não são os temas os que definem a “mexicanidade” de um texto. No artigo anteriormente citado sobre López Velarde, escreve:

Personas familiarizadas con literaturas y países extranjeros, advierten lo mexicano de nuestros escritos en cierto matiz espiritual, de por sí indefinible, que suele resolverse en actitudes especiales de cortesía, de medio tono delicado, y aun en sonoridad característica del verso. Podemos admitirlo, desde luego, observando que somos así natural e involuntariamente. [...] Pero López Velarde nos enseña otra cosa. Tenemos tierra y cielo propios, es decir, paisaje; tenemos maneras de expresarnos, es decir idioma, y por

último, costumbres o vida regular e inconfundible. Los tres elementos, paisaje, idioma y costumbres son la mejor base para un mexicanismo de dentro a afuera.[181] (idem, p. 20)

Gorostiza repetirá incessantemente: se é mexicano de dentro para fora, sem mesmo percebê-lo. Não é preciso fazer esforço algum para ser o que se é, e isto significa que um mexicano pode escrever haikais ou apropriar-se de qualquer forma estrangeira, porque o resultado final será sempre a versão mexicana de um autor ou de um gênero estrangeiro. A paisagem, a língua e os costumes, a vida no país desde a infância bastam para fazer de alguém um mexicano. E o que pode ser mexicano na poesia? Nada mais que a forma, conclui, “... ya sea dureza del verso o concepción delicada o proporciones endebles. El espíritu no nos pertenece ni nos pertenecerá mientras la forma no se anime con la poesía del suelo.”[182] (idem, ibidem)

É a partir dessas concepções que opinará sobre a produção de vários dos seus amigos. Bernardo Ortiz de Montellano publicou em 1933 o livro *Sueños*, reunindo seus dois primeiros poemas (comentados algumas páginas atrás) sobre esse tema com um terceiro. Na *Carta a Bernardo Ortiz de Montellano sobre su libro “Sueños”* (idem, pp. 43-47), Gorostiza avalia o grupo de textos e faz uma observação reveladora sobre o primeiro: “La nota mexicana, colorida, no llega a desafinar, pero se oye que la has introducido deliberadamente, no tomándola del sueño mismo, sino de las ideas estéticas.”[183] (idem, p. 45) A idéia se amplia: não é preciso esforçar-se para ser mexicano, mas quando esse esforço é feito, o resultado, na melhor das hipóteses, “não desafina”, apesar de revelar-se artificial. A posição, diga-se de passagem, é a mesma em relação aos programas estéticos: se é ou não se é, naturalmente. Ao comentar *Cripta*, de Torres Bodet, no texto *La poesía actual de México*, publicado em *El Nacional* (idem, pp. 49-59), Gorostiza elogia a obra pelo “uso perfeito” dos valores estéticos. “No exalta, ni define, ni demuestra, como es hoy costumbre en México, ningún programa de poesía. ...”[184] (idem, p. 49). Em ambos sentidos, nacional e estético, Gorostiza pede naturalidade.

Ser mexicano é apenas uma forma específica de ser humano: isso também é “natural”. Os trânsitos entre as culturas são possíveis precisamente por esta zona compartilhada por todas elas, a

zona da humanidade, da universalidade revelada naquelas “certas essências” que Gorostiza se propõe pensar e poetizar. É neste sentido que uma questão como o nacionalismo ou a mexicanidade, por importante que seja, ocupa sempre uma dimensão relativa no pensamento do poeta. Saber entendê-los na sua relatividade é essencial para ele, já que evita confundir a poesia com os temas ou a arte com a revolução ou a pátria. Mas, em uma demonstração da fineza dos seus julgamentos, Gorostiza afirma que qualquer pessoa, em alguma zona do seu ser, sabe reconhecer as diferenças: só assim é possível explicar a popularidade gozada no México por poetas do nível de García Lorca, Pablo Neruda ou Carlos Pellicer.

É precisamente essa percepção da existência de alguns elementos essenciais a todo ser humano que levará Gorostiza a rejeitar a prática da poesia pura, pouco preocupada, segundo ele, com essa questão. Escrevendo ao amigo Ortiz de Montellano sobre os *sueños*, afirma:

... yo lo situaría [a *Sueños*, de Ortiz de Montellano] en ese grupo que coincide ... sobre todo con Gerardo Diego, en el ímpetu elocuente, el discurso metódico y el asalto de la sensibilidad por el mero choque artístico, frecuentemente luminoso, de los vocablos más exquisitos. [...] Me parece que, en el fondo, así como el romanticismo apelaba a nuestros sentimientos, esta poesía apela a nuestras sensaciones, las excita, amplifica o disminuye, juega con ellas hasta que no acaba por embotarlas; en fin que, si a otra cosa se parece, no pude ser sino al perfume. ¡Lástima que no se pueda fundar un arte duradero en ninguna sensación!^[185] (idem, pp. 46-47)

Identificar poesia e forma poética, para Gorostiza, leva à eliminação do conteúdo; para ele sim existe um conteúdo poético, parte inalienável do mundo poético, edificado precisamente sobre o que identifica como “as zonas mais vivas do ser” (idem, p. 50): o desejo, o medo, o sofrimento, a felicidade, as questões próprias de todo homem. “La cuestión de que este mundo poético tenga calidad artística o no, depende únicamente de si el poeta es o no capaz de darle actualidad en la emoción universal.”^[186] (idem, ibidem)

A explicação que Gorostiza encontra para a existência do movimento da poesia pura está na história: os românticos tinham promovido uma orgia de sentimentos, e por reação foram descartados do poema os componentes patéticos; mas o processo de eliminações não se deteve aí, chegando até a remoção de toda a “zona viva”: instalou-se o horror à vida na poesia e com ele, o

fim de uma escrita ocupada com as essências do homem.

Tanto nas observações sobre as mudanças nas abordagens poéticas quanto naquelas sobre a atualização das tradições, Gorostiza demonstra ter plena consciência do tempo, do seu transcorrer e do desgaste que implica. Há em Gorostiza uma combinação incomum, em termos da sua geração, de continuísmo e capacidade para transmutar a tradição em resposta à atualidade; e também no sentido da procura de uma forma que não abra mão do conteúdo.

Essas relações entre passado e presente, ou entre presente e tradição literária, devem também ser naturais. O aprendizado da tradição é para ele uma necessidade para a criação artística, mas a cultura é apenas “un antecedente histórico de donde se aprenden las normas de belleza, no más que para darle un sentido nuevo”^[187], afirma em *Juventud contra molinos de viento* (idem, p. 24). As relações entre passado e presente em Gorostiza são portanto inequívocas, mas de nenhuma forma podem ser reduzidas a um conservadorismo essencial. Comentando a poesia de Villaurrutia, a quem considera o mais intelectual dos “Contemporâneos”, acusa-o delicadamente, em *La poesía actual de México*, de não correr os riscos da poesia, identificando na obra desse poeta um sabor a “natureza morta”. (idem, p. 56) Ao mesmo tempo, justifica plenamente, e no mesmo texto, as escolhas tradicionais de Torres Bodet em *Cripta* (entre elas o uso da silva, tão cara a Gorostiza), porque “... quizá ... en esas concreciones seculares del idioma encontró el tono que necesitaba para la manifestación del mundo poético, subterráneo, que se revela en la penumbra de su *Cripta*.”^[188] (p. 58) Trata-se apenas disso: de fazer concordar forma e conteúdo poéticos. Ainda no mesmo artigo, aprova o conceitismo de Cuesta, o desdobramento dos termos das orações em Villaurrutia, o ímpeto lírico de Pellicer, a “rotación indefinida de las imágenes” (p. 59) como base de sustentação do poema em Torres Bodet. A memória histórico-literária, a consciência da tradição, não devem nunca suplantar o gesto criador, atualizador, embasado nelas.

Para Gorostiza, no caso do México essa tradição é puramente espanhola, o que não significa que não tenha suas especificidades. Essas especificidades marcarão aquelas bases de sustentação da nacionalidade já mencionadas – paisagem, língua e costumes – mas não a forma poética em si. Em

Cauces de la poesía mexicana (idem, pp. 61-64), considera que o antecedente indígena (da forma poética) perdeu-se pelo reducionismo literário do conquistador. Por esta razão, encontramos nas origens apenas a poesia espanhola. “Y en la poesía de México sólo queda, acaso, para atestiguar la existencia de la poesía precortesiana, el sentimiento indígena del suelo, la pasión de la flor, el gusto del llanto.”[\[189\]](#) (idem, p. 62)

Desde a Conquista, a poesia do México tinha como memória histórica somente a poesia espanhola, mais especificamente a que Gorostiza chama de clássica, usando o termo no mesmo sentido dos espanhóis. A tradição poética mexicana é a tradição barroca espanhola, mas menos impetuosa, afirma Gorostiza. O Século de Ouro na Espanha consistira em um Renascimento alimentado pelo heroísmo exigido pela vida espanhola da época, feita de guerras e conquistas; “La poesía clásica de España, inspirada en los modelos grecolatinos que a veces sólo conoce de oídas, se desprende entonces en un gran vuelo de libertad.”[\[190\]](#) (idem, ibidem) O Renascimento que chega ao México, por outro lado, é escolar e jesuítico, unido ao poder econômico da Igreja, ao feudalismo econômico e à escola medieval: esses elementos conformarão a vida colonial. É esse quadro social o que explica que a poesia mexicana inicie “... con una especie de retoricismo que, acentuándose cada vez más, explica el furor culterano del siglo XVII y más aún, la extraña poesía latina, puro apego escolar a los textos, puro artificio de la erudición, con que se agota en el siglo XVIII.”[\[191\]](#) (p. 62)

Mas salvam-se os clássicos, representados no caso do México por Juan Ruiz de Alarcón y Juana Inés de la Cruz, precisamente pelo sentimento de universalidade. Gorostiza dá uma explicação vasconceliana para a existência de um sentimento deste porte na limitada vida colonial mexicana: o clássico no México só foi possível pela unidade das Espanhas, o que deu origem a um único sentimento de destino no mundo, compartilhado tanto pela Espanha européia quanto pela americana. O resultado da separação das Espanhas foi, para o México, o começo de uma pugna que passaria a definir a literatura do país: a luta entre o classicismo (que procura no próprio do México apenas seu resíduo universal) e o romantismo (interessado apenas no local), mas ambos

empenhados em construir uma originalidade mexicana.

Esta contradicción que ... sólo es un reflejo del drama histórico de México, se prolonga hasta nuestros días a través de escuelas poéticas aparentemente distintas, pero que no consiguen separarse en realidad de su naturaleza clásica o romántica. ... Las escuelas de vanguardia, con su horror a la vida, ¿qué representan si no una busca de lo clásico perdido? Y, por fin, la nueva poesía de la muerte, ¿no es claramente una restauración del gusto romántico de otros días que, en otro tono, exaltaba también las miserias del hombre?[192] (idem, p. 64)

Mas a contradição pode resolver-se em uma síntese, como no caso de *La rueca de aire*, de Martínez Sotomayor. Gorostiza aborda esse romance em *Morfología de la “Rueca de Aire”* (idem, pp. 31-38), encontrando na obra uma aparência barroca unida a uma mentalidade “quadrada”[193], que se revela na arquitetura da obra. O gosto pelo barroco pode existir em espíritos ponderados, diz Gorostiza, como falando de si. A suntuosa fachada barroca combinada com um espírito clássico é explicada por ele como uma combinação que está viva no que chama, vasconcelianamente uma vez mais, “raça”:

Nuestra cultura – la hispánica –, si existe, puesto que no tenemos otra, a pesar de los falsos nacionalistas – nos da un poco de la austeridad y la llaneza castellanas ... pero la geografía perpetúa en nosotros ... una irreductible inclinación de los antiguos mexicanos hacia lo deslumbrante. [...] ¿Por qué no sería ... una característica del espíritu mexicano, bicápite, español e indio, esta indecisión entre uno y otro extremos?[194] (idem, pp. 36/37)

Não há portanto nada de errado com essa indecisão, pois ela precisamente constitui o que há de mais original na expressão mexicana. É ela a edificadora, em *La rueca de aire*, de um México vital, despreocupado com preencher as noções folclóricas que do país tem o exterior; é esse mesmo México “natural” que veremos em *Muerte sin fin*.

Agora é possível apreciar melhor o que Gorostiza queria dizer na carta ao jornalista Gregorio Ortega, no trecho reproduzido na epígrafe deste trabalho, em 2.6: “Reanudar la tradición, volver a lo propiamente mexicano no como se ejercía y se comprendía en 1917, sino como se puede ejercer y comprender en 1932.” São estes ser mexicano e ser poeta atualizados, ambas concepções resultantes em Gorostiza de uma longa reflexão, realizada com a independência intelectual que

sempre foi característica sua; é essa apropriação da história, da tradição mas também do presente e do mundo para ser o “mexicano possível em 1932” que podemos apreciar em *Muerte sin fin*, diretamente no poema e como leitura nas entrelinhas. Em *Muerte sin fin* a escrita revela-se como um processo e um poder de ler e reler, apropriar-se e reescrever, prática comum nesse poeta, afeito a cansativas reformulações. Sor Juana, José Vasconcelos, as mais atuais reflexões sobre a linguagem, o cristianismo católico, o neoplatonismo: tudo ele considera seu. A sociedade pode ser considerada como um conjunto de discursos: o texto poético abordado neste trabalho é um intertexto que parte de um poema escrito duzentos e cinquenta anos antes para relacioná-lo com uma grande quantidade de discursos.

A obra de Gorostiza consegue manter uma relação de apropriação ativa mas sutilíssima com o poema de Sor Juana por essa elaboração mental, por essa reflexão contínua sobre o significado de ser mexicano e poeta, até que um pensamento e uma prática peculiares da escrita tornaram-se parte do seu ser “natural”, fluíram no seu sangue estético. Se a crítica, até há muito pouco tempo atrás, conseguia apenas intuir as relações entre *Muerte sin fin* e *Primero Sueño*, isto se deve precisamente à sutileza das realizações interdiscursivas do poema de Gorostiza. O texto de Sor Juana é descentrado nos diferentes jogos de referências e nas reflexões sobre os assuntos considerados essenciais para o poeta, assuntos como linguagem, sentimento do mundo, vida, morte, Deus ou o estatuto da poesia. Experiência de limites da história e portanto do tempo e da morte, através do que pode haver de intemporal, e por isso de salvador, na poesia. Gorostiza recupera o passado misturando-se com ele, convidando-o a sustentar no poema a tensão entre continuidade e mudança. Em *Muerte sin fin* há um programa estético e vital a um tempo claro e oculto, perfeitamente digerido; é ele o construtor da ponte que une passado e presente, e através dessa ponte o passado é reapropriado, e reescrito nessa apropriação.

Talvez por isso, pela completude da realização de *Muerte sin fin*, Gorostiza tenha preferido calar-se depois. Quem sabe, em vez de escrever mais, preferisse lembrar estes versos de um poema do seu amigo Genaro Estrada:

En la mesa de la noche
está el vaso de los sueños
y para apagar la sed
las horas lo están bebiendo.
¿Qué haré por la madrugada
cuando despierte sediento,
si ya el agua de mi vaso
se la ha bebido el silencio?

Silencio, 1928.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Bibliografia dos autores

| |
|---|
| |
| GOROSTIZA, J. Muerte sin fin. in: CANTÚ, A. En la red de cristal . Edición y estudio de <i>Muerte sin fin</i> de José Gorostiza. México: UAM, 1999. |
| _____. Obras. In: RAMÍREZ, E., coordinadora. José Gorostiza, poesía y poética . Edición crítica. Madrid: UNESCO/SEP/FCE: 1988a. |
| _____. Cauces de la poesía mexicana y otros textos . México: UNAM/Universidad de Colima, 1988b. |
| _____. Epistolario 1918-1940 . México: Conaculta, 1995. |
| JUANA INÉS DE LA CRUZ, Soror. Carta de la Madre Juana Inés de la Cruz escrita al R.P.M. Antonio Núñez de la Compañía de Jesús. In: Tapia M., A. Carta de sor Juana Inés de la Cruz a su confesor . Autodefensa espiritual. Monterrey: Al Voleo El Troqueo, 1993. |
| _____. Obras completas . México: Porrúa, 1996. |
| _____. El Sueño. In: MÉNDEZ P., A., edição, introdução, prosificação e notas. Sor Juana Inés de la Cruz. El Sueño . México: UNAM, 1998. |

Bibliografia geral

| |
|--|
| |
| Abreu G., E. El "Primero Sueño" de Sor Juana Inés de la Cruz. In: Antología de la Revista |

Contemporáneos. México: FCE, 1973, pp. 229-233.

ACOSTA, L. **El Barroco de las Indias y otros ensayos**. La Habana: Cuadernos Casa, n. 28, Casa de las Américas, 1984.

AGOSTINHO, SANTO. **Confissões**. Petrópolis: Vozes, 1997.

AGUIRRE, M. **La lírica castellana hasta los Siglos de Oro**. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1985.

ÁLVAREZ DE LUGO U., P. (1628-1706). Ilustración al sueño de la décima musa mexicana. In: SÁNCHEZ R., A. **Para leer “Primero Sueño” de sor Juana Inés de la Cruz**. México: FCE, 1991.

ANCONA, E. Los Mártires del Anáhuac In: CASTRO L., A., organização, cronologia, seleção e prólogos. **La Novela del México Colonial**. México: Aguilar, 1968. Tomo I, pp. 411-623.

ANDERSON, B. **Nação e consciência nacional**. São Paulo: Ática, 1989.

ANÔNIMO. Xicotécatl. In: CASTRO L., A., organização, cronologia, seleção e prólogos. **La Novela del México Colonial**. México: Aguilar, 1968. Tomo I, pp. 87-185.

ARENAS G., D. **La revolución mexicana: eslabones de un tiempo histórico**. México: FCE, 1969.

ARISTÓTELES. **Metafísica**. São Paulo : Loyola, 2002.

Poética. In: **Aristóteles**. São Paulo, Nova Cultural, 1996

Arte retórica e arte poética. Rio de Janeiro : Ed. de Ouro, 1969.

ARGAN, C. A. **Imagem e persuasão**. Ensaios sobre o barroco. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2004.

AZUELA, M. Los de abajo. In: CASTRO L., A., seleção, introdução, cronologia, prólogos. **La Novela de la Revolución Mexicana**. México: Aguilar, 1960. Tomo I, pp. 53-113.

BARREDA, G. Oración cívica. In: **Pensamiento positivista latinoamericano**. Caracas: Biblioteca Ayacucho 71, 1980, pp. 276-297.

BAUDOT, G. **La vida cotidiana en la América Española en los tiempos de Felipe II**. México: FCE, 1981.

BAUDRILLARD, J. Duelos. In : Revista **Fractal**, nº 7, outubro-dezembro de 1997, ano 2, vol. II, p.91-110.

BENÍTEZ, L. **Los lunarios en la perspectiva de la filosofía natural de Carlos de Sigüenza y Góngora**. México: IIF-UNAM, 1999.

BENJAMIN, W. **Origem do Drama Barroco Alemão**. São Paulo : Brasiliense, 1984.

O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: **Magia e técnica, arte e política**. Ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense,

1993. pp. 197/221.

_____ Sobre o conceito da história. in: **Magia e técnica, arte e política**. Ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1993, pp. 222/232.

BERGMANN, E. Sor Juana Inés de la Cruz: Dreaming in a Double Voice. In: **Seminar on Feminism and Culture in Latin America**. Califórnia: Berkley University of California Press, 1990.

BEUCHOT P., M. **Sor Juana: una filosofía barroca**. México: CICSH-Universidade Autónoma del Estado de México, 2001.

BORGES, A. **Sonho e conhecimento em *Primero Sueño*, de Sor Juana Inés de la Cruz**. 2001. Dissertação (Mestrado em Letras Neolatinas – Língua Espanhola e Literaturas Hispânicas) – Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2001.

BROTHERSTONE, G. La visión americana de la Conquista. In: PIZARRO, A, coord. **América Latina: palavra, literatura e cultura**. São Paulo: Memorial da América Latina/Editora da Unicamp, 1993.

CAILLOIS, R. **Imágenes, imágenes...** Barcelona: EDHASA, 1970.

CANTÚ, A. “El cordero Luis XV, gemebundo.” In: Revista **Letras Libres**, fevereiro de 2002, pp. 78-79.

_____ **En la red de cristal**. México: UAM, 1999.

CARRASCO, P. La sociedad mexicana antes de la Conquista. In: **Historia General de**

México. México: COLMEX, 2000. Tomo I, pp. 153-234.

CASTRO L., A. Mariano Azuela. In: CASTRO L., A., organização, cronologia, seleção e prólogos. **La Novela de la Revolución Mexicana**. México: Aguilar, 1960a. Tomo I, pp. 47-49.

_____ Martín Luis Guzmán. In: CASTRO L., A., organização, cronologia, seleção e prólogos. **La Novela de la Revolución Mexicana**. México: Aguilar, 1960b. Tomo I, pp. 203-205.

_____ Prólogo a Xicoténcatl. In: CASTRO L., A., organização, cronologia, seleção e prólogos. **La Novela del México Colonial**. México: Aguilar, 1968a. Tomo I, pp. 83-86.

_____ Eligio Ancona. In: CASTRO L., A., organização, cronologia, seleção e prólogos. **La Novela del México Colonial**. México: Aguilar, 1968b. Tomo I, p. 405.

CERNUDA, L. **Estudios sobre poesía española contemporánea**. Madrid: Guadarrama, 1975.

CERTEAU, M. de. **L'écriture de l'histoire**. Paris: Gallimard, 1975.

CHIAMPI, I. **Barroco e modernidade**. Ensaios sobre literatura latino-americana. São Paulo: Fapesp/Perspectiva, 1998.

CÍCERO, M. T. Sonho de Cipião. In: **Da República**. Rio de Janeiro : Ed. de Ouro, 1965.

COELHO, Teixeira. **Moderno, Pós-Moderno: modos e versões**. São Paulo: Iluminuras, s/d.

COMES P., C. El pasado indígena en México o el instrumento de la memoria. In: *América sin nombre. Boletín de la Unidad de Investigación de la Universidad de Alicante: Recuperaciones del mundo precolombino y colonial en el siglo XX hispanoamericano*, n.º. 5-6, dezembro de 2004, pp. 60-67.

CORNEJO P., A. “**Discurso en loor de la poesía**”. Estudio y edición. Lima/Berkeley: Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar / Latinoamericana Editores, 2000.

_____ & CORNEJO P., J. **Literatura Peruana. Siglo XVI a Siglo XVII**. Lima/Berkeley: Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar / Latinoamericana Editores, 2000.

COUTINHO, E. Os discursos sobre a literatura e sua contextualização. In: COUTINHO, E., organizador. **Fronteiras imaginadas. Cultura nacional – teoria internacional**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001, pp. 287-298.

CUESTA, J. Muerte sin fin de José Gorostiza. In: REYES, A., CUESTA, J., VILLARRUTIA, J. et. al. **José Gorostiza**. México: FCE, 1974, pp. 6-8.

DELEUZE, G. **A Dobra**. Leibniz e o barroco. São Paulo: Papirus, 1991.

_____ Percepto, Afecto e Conceito. In: DELEUZE, G. **O que é a filosofia?** Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

_____ Rachar as coisas, rachar as palavras. In: DELEUZE, G. **Conversações, 1972-1990**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

DURÁN, M., introdução, seleção e notas. **Antología de la revista Contemporáneos**.

México: FCE, 1973.

ECHEVERRÍA, B. **La modernidad de lo barroco**. México: ERA, 1998.

ESCALANTE, E. **José Gorostiza**. Entre la redención y la catástrofe. México: Juan Pablos, 2001a.

FERNÁNDEZ, T. La conquista de América en la novela hispanoamericana del siglo XIX. El caso de México. In: *América sin nombre. Boletín de la Unidad de Investigación de la Universidad de Alicante: Recuperaciones del mundo precolombino y colonial en el siglo XX hispanoamericano*, nº. 5-6, dezembro de 2004, pp. 68-78.

FILOTEA DE LA CRUZ, Sor. Carta a sor Juana Inés de la Cruz. In: Tapia M., A. **Carta de sor Juana Inés de la Cruz a su confesor**. Autodefensa espiritual. Monterrey: Al Voleo El Troqueo, 1993.

FLORES H., B. Las letras y las armas en la obra México: su evolución social. In: **Estudios de Historia Moderna y Contemporánea de México**. México: IIH-UNAM, v. 9, 1983, pp. 35-95.

FOUCAULT, M. As ciências humanas. In: FOUCAULT, M. **As palavras e as coisas**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

_____ **L'archéologie du savoir**. Paris: Gallimard, 1964.

FRANCO, Jean. Las *finezas* de Sor Juana. In: POOT H., S. **Y diversa de mí misma entre vuestras plumas ando**. Homenaje internacional a Sor Juana Inés de la Cruz. México: COLMEX, 1993, pp. 247-56.

Sor Juana Explores Space. In: FRANCO, Jean. **Plotting Women. Gender and Representation in Mexico**. New York: Columbia University Press, 1989, pp. 23-54.

FRÍAS, H. Leyendas históricas nacionales. In: CASTRO L., A., organização, cronologia, seleção e prólogos. **La Novela del México Colonial**. México: Aguilar, 1968. Tomo I, pp. 1011-1047.

FUENTES, C. **La región más transparente**. México: FCE, 1972.

GAGNEBIN, J. M. **História e Narração em Walter Benjamin**. São Paulo: Perspectiva, 1999.

GAOS, J. **El sueño de un sueño**. In: **Revista Historia Mexicana** 10, nº. 1, julho-setembro de 1960, pp. 54-71. México: COLMEX.

GARCILASO DE LA VEGA, *inca*. **Comentarios Reales**. Madrid: Espasa-Calpe, 1976.

GIL A., V. Crónicas del siglo XVI, cuentos del siglo XX: Juan Suárez de Peralta a través de Carlos Fuentes. In: *América sin nombre. Boletín de la Unidad de Investigación de la Universidad de Alicante: Recuperaciones del mundo precolombino y colonial en el siglo XX hispanoamericano*, nº. 5-6, dezembro de 2004, pp. 79-93.

GILLY, A. **La revolución interrumpida**. México: El Caballito, 1971.

GLANTZ, M. **Sor Juana: la comparación y la hipérbole**. México: CONACULTA, 1999.

GÓNGORA, L. de. Las Soledades. In: **Poesías de Luis de Góngora**. México: Porrúa, 1982.

GONZÁLEZ H. A., F. Estructura y movimientos sociales. In: CARDOSO, C., coordenação **México en el siglo XIX: historia económica y de la estructura social.** México: Nueva Imagen, 1980.

GONZÁLEZ O., L. Leyendas de las calles de México. In: CASTRO L., A., organização, cronologia, seleção e prólogos. **La Novela del México Colonial.** México: Aguilar, 1968. Tomo II, pp. 979-1098.

GONZÁLEZ R., E. Carta a José Gorostiza (11 de agosto de 1926). In: Revista **Vuelta**, nº 188, julho de 1992, pp. 73-74.

GOROSTIZA, C. Galería de poetas nuevos. In: DURÁN, M., introdução, seleção e notas. **Antología de la Revista Contemporáneos.** México: FCE, 1973, pp. 241-245.

GRILLO, R. M. - Tres novelas para la misma historia: el encuentro entre Cortês y Xicoténcatl. In: **América sin nombre. Boletín de la Unidad de Investigación de la Universidad de Alicante: Recuperaciones del mundo precolombino y colonial en el siglo XX hispanoamericano,**nº 5-6, dezembro 2004, pp. 104-114.

GRUZINSKI, S. **La colonización de lo imaginario.** México: FCE, 1988.

_____ **La guerra de las imágenes.** De Cristóbal Colón a Blade Runner. México: FCE, 1994.

GUBERMAN, M. El teatro de Sor Juana: Narciso frente a la fuente. In: **Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo**, año LXX, enero/diciembre 1994, Santander.

_____ **O teatro barroco da Nova Espanha.** Rio de Janeiro: Cadernos

Monográficos nº 1, SEPEHA / UFRJ, 1994.

GUERN, M. le. **La metáfora y la metonimia**. Madrid: Cátedra, 1985.

GUILLÉN, J. **Lenguaje y poesía**; Madrid: Alianza, 1992.

GUMBRECHT, H. U. História e redenção. A seriedade nervosa de Sthendal. In: **Papéis Avulsos** nº. 37. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2000.

_____ Warum Gerade Gongora? Poetologie und Historisches Bewusstsein in Spanien Zwischen Jahrhundertwende und Bürgerkrieg. In: WARNING, R. e WEHLE, W., editores: **Lyrik und Malerei der Avantgarde**. Munique: 1982, pp. 145-192. ("Porque Gôngora? Poetologia e consciência histórica na Espanha entre a virada do século e a guerra civil" In: *Lírica e pintura da Vanguardia*)

GUZMÁN, M. El águila y la serpiente. In: CASTRO L., A., seleção, introdução, cronologia, prólogos. **La Novela de la Revolución Mexicana**. México: Aguilar, 1960, pp. 209-424.

HANSEN, J. A. **A Sátira e o Engenho**. Gregório de Matos e a Bahia do século XVII. São Paulo: Unicamp, 2004.

_____ *Ut Pictura Poiesis* e a Verossimilhança na Doutrina do Conceito no Século XVII. In: ELÍA, S., GALEMBECK, P., BECHARA, E. et al. **Para Segismundo Spina**. São Paulo: EDUSP/Iluminuras, 1995.

_____ Notas sobre 'O Barroco'. **Revista do Instituto de Filosofia Artes e Cultura**. Ouro Preto, vol. 4, 1998, pp. 11-20.

_____ , introdução e organização. **Antonio Vieira**. Cartas do Brasil. São Paulo:

Hedra, 2003, pp.7-74.

HASSIG, R. Xicotencatl: Rethinking an Indigenous Mexican Hero. Revista **Estudios de Cultura Náhuatl** vol. 32, pp. 29-49. México: I.I.H.-UNAM, 2004.

HATZFELD, H. **Estudos sobre o Barroco**. São Paulo, Editora Perspectiva, 1998

HOBSBAWN, E. **Era dos Extremos: o breve século XX**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

_____ **Sobre história**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

JOZEF, B. **História da Literatura Hispano-Americana**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 2005.

JUAN DE LA CRUZ, Santo. **El Cántico Espiritual**. Madrid: Espasa-Calpe, 1952.

KIRCHER, A. correspondência de Kircher com Alexandro Fabián, Francisco Ximénez, Francisco María Tassara e Giovanni Paolo Oliva; carta de Kircher às freiras do convento de Santa Inés de Puebla; carta de Kircher ao imperador Leopoldo I. In: OSORIO R., I. **La luz imaginaria: epistolario de Atanasio Kircher con los novohispanos**. México: IIB-UNAM, 1993.

_____ **Magneticum naturae regnum (extrato)**. Roma: Ignacio de Lazaris, 1667. In: OSORIO R., I. **La luz imaginaria: epistolario de Atanasio Kircher con los novohispanos**. México: IIB-UNAM, 1993.

KONDER, L. **Walter Benjamin**. O marxismo da melancolia. Rio de Janeiro: Campus,

1989.

KONETZE, R., org. **América Latina. II.** La época colonial. México: Siglo XXI, 1972.

LÁZARO C., F. **Estilo barroco y personalidad creadora.** Madrid: Cátedra, 1974.

LEIBNIZ, G. W. **La monadologie.** Paris: Delagrave, 1978.

LIENHARD, M. **La voz y su huella.** Habana: Casa de las Américas, 1990..

LÓPEZ A., F. Jicotécatl, los disfraces de la historia. In: **América sin nombre. Boletín de la Unidad de Investigación de la Universidad de Alicante: Recuperaciones del mundo precolombino y colonial en el siglo XX hispanoamericano**, n°. 5-6, dezembro de 2004, pp.123-129.

LOYO, M. B. Nota preliminar à entrevista de VALADÉS, J. C. a Plutarco Elías Calles. In: **Estudios de Historia Moderna y Contemporánea de México**, n°. 22, julho-dezembro de 2001, pp. 117-134.

LUCIANI, F. The burlesque sonnets of Sor Juana Inés de la Cruz. In: **Hispanic Journal**, vol. 8, n° 1. Indiana, outono de 1986, pp. 85-95.

MADRID M., P. Las narraciones históricas de Carmen Boullosa: el retorno de Moctezuma, un sueño virreinal y la utopía del futuro. In: **América sin nombre. Boletín de la Unidad de Investigación de la Universidad de Alicante: Recuperaciones del mundo precolombino y colonial en el siglo XX hispanoamericano**, n°. 5-6, dezembro de 2004, pp. 138-146.

MANRIQUE, J. Del barroco a la ilustración. In: **Historia General de México.** México:

| |
|---|
| COLMEX, 2000. Tomo I, 431-488. |
| MATUTE A., A. El Ateneo de México . México: FCE, 1999. |
| MÉNDEZ P., A., edição, introdução, prosificação e notas. El Sueño . México: UNAM, 1998. |
| MENÉNDEZ P., M. Sor Juana Inés de la Cruz. In: Historia de la Poesía Hispano-Americana . México: Santander Aldus, 1958, pp. 58-78. |
| MORENO T., A. El siglo de la conquista. In: Historia General de México . México: COLMEX, 2000. Tomo I, pp. 289-369. |
| MUHANA, A., introdução e organização. Poesia e pintura ou pintura e poesia . Tratado Seiscentista de Manuel Pires de Almeida. São Paulo: EDUSP/FAPESP, 2002. |
| _____ A epopéia em prosa seiscentista . São Paulo: UNESP, 1997. |
| MUNGUÍA, E. Carta a José Gorostiza (12 de outubro de 1939). In: Revista Vuelta , nº 192, novembro de 1992, pp. 76-77. |
| NAVARRETE, F. Las fuentes indígenas más allá de la dicotomía entre historia y mito. Revista Estudios de Cultura Náhuatl . México: IIH-UNAM, 1999, vol. 30, pp. 231-256. |
| NEVÁREZ, L. “My <i>Reputación</i> Precedes Me”: La Malinche and Palimpsests of Sacrifice, Scapegoating and Mestizaje in Xicoténcatl and Los Mártires del Anáhuac. In: Revista Decimonónica , vol. 1, nº. 1, outono de 2004, pp. 67-85. |

NOVAES, A., LEBRUN, G., CHAÚÍ, M. et al. **O Olhar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

ORTIZ de M., B. Primero Sueño. In: **Antología de la Revista Contemporáneos**. México: FCE, 1973, pp. 100-106.

OSORIO R., I. **La luz imaginaria: epistolario de Atanasio Kircher con los novohispanos**. México: IIB-UNAM, 1993.

PASCUAL B. & HERRERA A., editores. **La literatura novohispana**. Revisión crítica y propuestas metodológicas. México: UNAM, 1994.

PANOFSKY, E. **O significado nas artes visuais** Lisboa: Presença, 1989.

PAPPE, S. Destino. In: RAMÍREZ, E., coordinadora. **José Gorostiza, poesía y poética**. Edición crítica. Madrid: UNESCO/SEP/FCE: 1988, pp. 197 a 211.

PAZ, O. **El arco y la lira**. México DF, Fondo de Cultura Económico, 1996.

_____ Homenaje a Sor Juana Inés de la Cruz en su Tercer Centenario (1651-1695). In: Revista **Sur** no. 206, dezembro de 1951, pp. 29-40.

_____ **Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe**. México: FCE, 1982.

PÉCORA, A. **Máquina de Gêneros**. São Paulo: EDUSP, 2001.

_____ **Teatro do Sacramento**. São Paulo: EDUSP, 1994.

PELLÚS P., E. Construcción y destrucción de dos culturas: aztecas y españoles en tres relatos de Carlos Fuentes. In: *América sin nombre. Boletín de la Unidad de Investigación de la Universidad de Alicante: Recuperaciones del mundo precolombino y colonial en el siglo XX hispanoamericano*, nº. 5-6, dezembro de 2004, pp. 188-195.

PÉREZ-AMADOR A., A. El triunfo del demiurgo. Acerca de Muerte sin fin de José Gorostiza. **Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM**. Vol. XXII, nº. 77. México: IIE-UNAM, 2000, pp. 189-210.

PÉREZ-RAYON E., Nora. La crítica política liberal a fines del siglo XIX: el *Diario del Hogar*. In: AGOSTONI, C. e SPECKMAN, E., editoras. **Modernidad, tradición y alteridad: la ciudad de México en el cambio de siglo (XIX-XX)**. México: IIH-UNAM, 2001, pp. 115-142.

PFANDL, L. **Historia de la literatura nacional española en la edad de oro**. Barcelona: Gustavo Gili, s/d.

POSADAS, C., compilação. **En el rigor del vaso que la aclara el agua toma forma**. Homenaje de poetas jóvenes a Gorostiza. México: Resistencia, 2001.

PLATÃO. Fedón, o de la inmortalidad del alma. In: PLATÃO. **Diálogos**. México: Espasa, 1938, pp. 9-82.

PRIMEIRO CONGRESSO FEMINISTA DO MÉXICO. In: SILVA H., J. **Breve historia de la revolución mexicana**. México: FCE, 1960, pp. 280-287.

PROVÉRBIOS, 8. In: **BÍBLIA** Sagrada. São Paulo: Sociedade Bíblica Católica Internacional / Paulus, 1980, pp. 1128-1129.

PUCCINELLI, O., organizador. **Discurso fundador**. A formação do país e a construção da identidade nacional. Campinas: Pontes, 1993.

RAMÍREZ, E., coordinadora. **José Gorostiza, poesía y poética**. Edición crítica. Madrid: UNESCO/SEP/FCE: 1988.

RESINA, J. R. La originalidad de Sor Juana. In: **Anales de Literatura Hispanoamericana** nº 15. Madrid: Universidad Complutense, 1986

REYES, A. Carta a José Gorostiza (19 de março de 1932). In: GOROSTIZA, J. **Epistolario 1918-1940**. México: Conaculta, 1995, p. 262.

_____ Discurso por Virgilio. In: DURÁN, M., introdução, seleção e notas. **Antología de la Revista Contemporáneos**. México: FCE, 1973, pp. 163-188.

_____ Pasado inmediato. In: **Universidad, política y pueblo**. México: UNAM, 1967, pp. 123-169.

_____ **Letras de la Nueva España**. México: FCE, 1948.

_____, CUESTA, J., VILLAURRUTIA, X. et al. **José Gorostiza**. México: FCE, 1974.

RINCÓN, C. **La no simultaneidad de lo simultáneo**. Postmodernidad, globalización y culturas en América Latina. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 1995.

_____ **Mapas y Pliegues**. Bogotá: Tercer Mundo, 1996.

RIQUER, M. de. **Resumen de la Versificación Española**. Barcelona: Seix Barral, 1950.

RIVAS, V. **Voluntad de ser**. El puro amor y sor Juana. México: UNAM, 1995.

ROCHLITZ, R. **O desencantamento da arte**. A filosofia de Walter Benjamin. São Paulo: EDUSC, 2003.

ROMERO M., L. e VOGT, W., compiladores. **Literatura de las revoluciones en México**. México: Universidad de Guadalajara, 1996.

ROVIRA C., J. La Visión de Anáhuac. Reyes recupera a Ramusio. In: *América sin nombre. Boletín de la Unidad de Investigación de la Universidad de Alicante: Recuperaciones del mundo precolombino y colonial en el siglo XX hispanoamericano*, nº. 5-6, dezembro de 2004, pp. 202-207.

RUIZ A., Á., seleção e prólogo. **Crítica sin fin**. José Gorostiza y sus críticos. México: Sello Bermejo, 2004.

RUIZ B., M. Cortés y otros héroes de la conquista en el teatro mexicano del siglo XIX. In: *América sin nombre. Boletín de la Unidad de Investigación de la Universidad de Alicante: Recuperaciones del mundo precolombino y colonial en el siglo XX hispanoamericano*, nº. 5-6, dezembro de 2004, pp. 208-215.

SABAT DE R., G. **Estudios de literatura hispanoamericana**: Sor Juana Inés de la Cruz y otros poetas barrocos de la colonia. Barcelona: PPU, 1992

SAINZ DE M., L., SCHMIDHUBER, G., et.al. **Sor Juana Inés de la Cruz**. México,

Cuadernos Hispanoamericanos, série Los Complementarios nº16, novembro de 1995.

SÁNCHEZ R., A. **Para leer “Primero Sueño” de sor Juana Inés de la Cruz.** México, FCE, 1991.

SARDUY, S. O Barroco e o Neobarroco. In: Fernández M., C., coordenação e introdução. **América Latina em sua literatura.** São Paulo: Perspectiva, 1979.

SCHWARTZ, J. **Vanguardas latino-americanas:** polémicas, manifestos e textos críticos. São Paulo: Iluminuras / Edusp / Fapesp, 1995.

SHERIDAN, G. **Los Contemporáneos ayer.** México: FCE, 1985.

_____ Notas de José Gorostiza. In: Revista **Letras Libres**, novembro de 1996, p. 69.

_____ Pellicer en la ventana, Gorostiza en el desván. In: Revista **Vuelta**, nº 192, novembro de 1992, pp. 20-23.

_____ México, los “Contemporáneos” y el nacionalismo. In: Revista **Letras Libres**, outubro de 1983, pp. 29-37.

SIERRA, Justo. Iniciativa para crear la Universidad. In: ZEA, Leopoldo. **Pensamiento positivista latinoamericano.** Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1980. Tomo II, pp. 76-86.

SILVA H., J. **Breve historia de la revolución mexicana.** México: FCE, 1960.

SILVA, M. A. da. Vida y muerte de las vanguardias poéticas: José Gorostiza. In: **Crítica sin fin**. José Gorostiza y sus críticos. México: Sello Bermejo, 2004, pp. 312-327.

SPIELMANN, E. Das Verschwinden Dina Lévi-Strauss' und der Transvestismus Mário de Andrades: Genealogische Rätsel in der Geschichte der Sozial- und Humanwissenschaften im modernen Brasilien // **La desaparición de Dina Lévi-Strauss y el transvestismo de Mário de Andrade**: enigmas gnoseológicos en la historia de las ciencias sociales y humanas del Brasil moderno. Berlín: Wissenschaftlicher Verlag, 2003. Edição bilíngüe

STANTON, A. Sor Juana entre los Contemporáneos. In: RUIZ A., Á., seleção e prólogo. **Crítica sin fin**. José Gorostiza y sus críticos. México: Sello Bermejo, 2004.

TAPIA M., A. **Carta de sor Juana Inés de la Cruz a su confesor**. Autodefensa espiritual. Monterrey: Al Voleo El Troqueo, 1993.

TOMÁS DE AQUINO, Santo. **Suma Teológica**. São Paulo: Loyola, 2001. Vol. 1.

TORRES B., J & ORTIZ de M., B: Propósitos. In: SCHWARTZ, Jorge. **Vanguardas latino-americanas**: polêmicas, manifestos e textos críticos. São Paulo: Iluminuras / Edusp / Fapesp, 1995, pp. 264-265.

TRABULSE, E. El hermetismo y sor Juana Inés de la Cruz. In: **El círculo roto**. Estudios históricos sobre la ciencia en México. México: FCE, 1982.

_____ **Historia de la Ciencia en México** (versión abreviada). México: FCE, 1997.

TRUJILLO, J. José Gorostiza. In: Revista **Letras Libres**, novembro de 2001, pp. 90-91.

VALDÉS, A. El espacio literario de la mujer en la colonia. In: PIZARRO, A, coord.

América Latina: palavra, literatura e cultura. São Paulo: Memorial da América Latina/Editora da Unicamp, 1993. Vol.1, pp. 467-85.

VASCONCELOS, J. **Hernán Cortés, creador de la nacionalidad.** México: Xochitl, 1941.

_____. Palavras Iniciais. In: SCHWARTZ, J. **Vanguardas latino-americanas: polêmicas, manifestos e textos críticos.** São Paulo: Iluminuras / Edusp / Fapesp, 1995, pp. 273-274.

_____. Um chamado cordial. In SCHWARTZ, J. **Vanguardas latino-americanas: polêmicas, manifestos e textos críticos.** São Paulo: Iluminuras / Edusp / Fapesp, 1995, pp. 260-264

_____. Ulises Criollo. In: CASTRO L., A., seleção, introdução, cronologia, prólogos. **La Novela de la Revolución Mexicana.** México: Aguilar, 1960, pp. 543-805.

VILLAURRUTIA, X. Juana Inés de la Cruz. In: **Universidad Michoacana**, nº. 28, março/abril de 1952, pp. 41-51.

VILLORO, L. La revolución de la Independencia. In: **Historia General de México**, tomo I. México: COLMEX, 2000, pp. 489-524.

VOSSLER, K. La décima Musa de México: sor Juana Inés de la Cruz. In: Revista **Universidad de México**, outubro de 1936, pp. 15-24.

YATES, F. **Giordano Bruno e a tradição hermética.** São Paulo: Cultrix, 1964.

ZEA, L. En torno a una filosofía americana. In: **Cuadernos Americanos** nº 3, maio/junho

de 1942, pp. 63-78.

Bibliografia da Internet

ALCIATO, A. **Emblemata**. Augsburg: Henry Steyner, 1531.

Documento publicado na internet no site “Emblem Books” do portal da Netnik.com.

Disponível em: <http://www.netnik.com/emblemata/alciatbook/alciatcontents.html>

Data do último acesso: 22 de julho de 2006.

BARKER, W., FELTHAM, M., GUTHRIE, J. et al., edição. **Alciato's Book of Emblems. The Memorial Web Edition in Latin and English**. Departamento de Inglês da Memorial University.

Documento publicado na internet no site do Departamento de Inglês da Memorial University.
Disponível em: <http://www.mun.ca/alciato/>

Data do último acesso: 22 de julho de 2006.

BARTHES, R. La crise de la vérité. In: Revista **Magazine littéraire** n° 108, janeiro de 1976. Documento publicado na internet no site da revista. Disponível em:

http://www.magazine-litteraire.com/archives/ar_401.htm

Data do último acesso: 20 de março de 2002.

CANTÚ, A. El sueño del mundo en Gorostiza. In: **La Jornada Semanal**, número 349, 11 de novembro de 2001. Documento publicado na internet no site do jornal. Disponível em:

<http://www.jornada.unam.mx/2001/11/11/sem-cantu.html>

Data do último acesso: 23 de julho de 2006.

CARTARI, V. **Imagines deorum, qui ab antiquis colebantur**. Lugduni: Honoratum, 1581. Documento publicado na internet no site da Gallica, Biblioteca Nacional Francesa, BNF, no seguinte endereço: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k52141b>

Data do último acesso: 23 de julho de 2006.

CLARK, S. T. Noticias del Imperio: La “verdad histórica” y la novela finisecular en México. Reprodução digital do texto da Revista *Hispania*, vol. 77, nº. 4, dezembro de 1994. Disponível no site da Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes (Universidad de Alicante/Grupo Santander/Fundación Marcelino Botín), em:

http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/03699629022536195209079/p0000002.htm#I_5_

Data do último acesso: 23 de julho de 2006.

COLOMBI, B. La respuesta y sus vestidos: tipos discursivos y redes de poder en la respuesta a sor Filotea. In: **Homenaje a Sor Juana Inés de la Cruz a 300 años de su muerte**. Documento reproduzido na internet, no site do The sor Juana Inés de la Cruz Project (Universidade de Dartmouth), em:

http://www.dartmouth.edu/~sorjuana/Commentaries/Colombi/Colombi.html#*

Data do último acesso: 23 de julho de 2006.

CONSTITUCIÓN Federal de 1917 de los Estados Unidos Mexicanos. Documento publicado na internet no site da da Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes (Universidad de Alicante/Grupo Santander/Fundación Marcelino Botín), em:

<http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/08146396711992773087857/index.htm>

Data do último acesso: 24 de julho de 2006.

DÍAZ, P. **Plan de Tuxtepec**. Documento publicado na internet, no site do Instituto Nacional de Estudios Políticos – INEP, em:

http://www.inep.org/index2.php?option=content&do_pdf=1&id=934

Data do último acesso: 24 de julho de 2006.

ESCALANTE, E. Gorostiza estaba inventariado. Entrevista con Josefina Ortega. In: **La Jornada Semanal**, nº. 349, 11 de novembro de 2001b. Documento publicado na internet no site do jornal, em:

<http://www.jornada.unam.mx/2001/11/11/sem-gorostiza.html>

Data do último acesso: 23 de julho de 2006.

_____ José Gorostiza ante la crítica. In: **La Jornada Semanal**, nº 349, 11 de novembro del 2001c. Documento publicado na internet no site do jornal, em:

<http://www.jornada.unam.mx/2001/11/11/sem-escalante.html>

Data do último acesso: 24 de julho de 2006.

GREENFIELD, G. Killing games. In: **Z Magazine** vol. 17, nº. 6, junho de 2004. Documento publicado na internet no site da revista em:

<http://zmagite.zmag.org/Images/greenfield0604.html#author>

Data do último acesso: 24 de abril de 2006.

HANSEN, J. A. Ler & Ver: Pressupostos da Representação Colonial. In: **Sexto Congresso da Associação Internacional de Lusitanistas**. Porto, 1999. Documento disponível no site do Congresso em: <http://victorian.fortunecity.com/statue/44/zlserverpressupostos.htm>

Data do último acesso: 23 de julho de 2006.

HENRÍQUEZ U., P. **La influencia de la revolución en la vida intelectual de México**. Versão eletrônica da edição da Revista de Ciencias Jurídicas y Sociales, s/d. Documento publicado na internet no site do Proyecto Ensayo Hispánico (Departamento de Línguas Românicas da Universidade de Georgia), em:

<http://www.ensayistas.org/antologia/XXA/h-urena/phu3.htm>

Data do último acesso: 25 de abril de 2006.

Utopía de América. Documento publicado na internet no site Proyecto Ensayo Hispánico (Departamento de Línguas Românicas da Universidade de Georgia), em: <http://www.ensayistas.org/antologia/XXA/h-urena/>

Data do último acesso: 25 de abril de 2006.

HIGUERA R., J. Acerca de los “hábitos artificiales” en la antropología luliana y el ascenso espiritual del hombre. In: **Revista Mirabilia** 5, dezembro de 2005. Revista Eletrônica de História Antiga e Medieval. Documento publicado na Internet no site da revista, em:

<http://www.revistamirabilia.com/Numeros/Num5/art2.htm>

Data do último acesso: 24 de julho de 2006.

HORAPOLLO. *Oro apolline niliaco delli segni hieroglyphici.* Veneza: Gabriel Giolito de Ferrari, 1547. Texto do livro publicado na internet, no site da Studiolum (Universidad de las Islas Baleares/College of the Holy Cross/Studiolum), em:

<http://www.studiolum.com/en/horapollo/022.htm>

Data do último acesso: 24 de julho de 2006.

ITURBIDE, A. **Plan de Iguala.** Documento publicado na internet no site da Dirección General de Compilación y Consulta del Orden Jurídico Nacional (Governo do México), em:

<http://www.ordenjuridico.gob.mx/Constitucion/cn4.pdf>

Data do último acesso: 24 de julho de 2006.

KIRCHER, A. About the Construction of The Magic Lantern, or The Sorcerers Lamp. In: **Ars Magna Lucis et Umbrae.** Ed 2, Roma, 1671, p. 767. Texto traduzido por Mats Rendel, 1997. Tradução publicada na internet em: <http://user.bahnhof.se/~rendel/mageng.html>

Data do último acesso: 23 de julho de 2006.

LÓPEZ P., A. **Philosophía Antigua Poética.** Reprodução eletrônica da edição da Fundação José Antonio de Castro (Madrid: 1998), publicada na internet no site da da Biblioteca Virtual

Miguel de Cervantes (Universidad de Alicante/Grupo Santander/Fundación Marcelino Botín), em:

<http://descargas.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/01048185329038362990035/017802.pdf?incr=1>

Data do último acesso: 24 de julho de 2006.

MONSIVÁIS, C. Gorostiza: un texto desconocido. In: Revista **Nexos Virtual**, novembro de 1991, nº 167.

MORIN, C. Aux sources de la mexicanité: mémoire et patrimoine. Conferência ditada no Museu de Belas Artes de Montreal, 21 de novembro de 1999, para a exposição ***L'art moderne mexicain, 1900-1950***. Documento reproduzido na internet, no site do Departamento de História da Universidade de Montreal, em:

<http://www.hist.umontreal.ca/U/morin/pub/mexicanite.htm>

Data do último acesso: 23 de julho de 2006.

OLIVARES, R. El enigma emblemático de *El Sueño*, de Sor Juana Inés de la Cruz. Revista **Espéculo**, nº 28, novembro 2004 a fevereiro 2005, ano X. Documento publicado no site da revista (Faculdade de Ciências da Informação da Universidade Complutense de Madrid), em: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero28/sorjuana.html>

Data do último acesso: 23 de julho de 2006.

PARADIN, C. **The heroicall devises of M. Claudius Paradin**. Londres: W. Kearney, 1591. Documento reproduzido na internet no site de The English Emblem Book Project (PennState University), em: <http://emblem.libraries.psu.edu/parada01.htm>

Data do último acesso: 23 de julho de 2006.

RIPA, C. **Iconologia or Morall Emblems**. Londres: P. Tempest, 1709. Documento reproduzido na internet no site de The English Emblem Book Project (PennState University), em: <http://emblem.libraries.psu.edu/Ripa/Images/ripatoc.htm>

Data do último acesso: 23 de julho de 2006.

RODÓ, J. E. **Ariel**. Edição digital basada en la edición de Madrid, Espasa-Calpe, 1948. Documento publicado na internet no site da da Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes (Universidad de Alicante/Grupo Santander/Fundación Marcelino Botín), em:

http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/12815073126702617432435/p0000001.htm#I_1_

Data do último acesso: 24 de julho de 2006.

_____ La voz de la raza. In: **El que vendrá**. Edição digital baseada na de Montevideo: Claudio García y Cía., 1946. Documento publicado na internet no site da da Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes (Universidad de Alicante/Grupo Santander/Fundación Marcelino Botín), em:

<http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/01473863200158373089079/index.htm>

Data do último acesso: 25 de abril de 2006.

SABAT de R., G. El "Sueño" de Sor Juana Inés de la Cruz: tradiciones literarias y originalidad. Documento publicado na internet no site da da Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes (Universidad de Alicante/Grupo Santander/Fundación Marcelino Botín), em:

<http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/12031638717823728987213/index.htm>

Data do último acesso: 24 de julho de 2006.

SANT' ANNA, A. R. de. **Outro Cabral, Barroco**. In: Revista Virtual **Palavrarte**. Documento publicado no site da revista, em:

http://www.palavrarte.com/Artigos_Resenhas/artigos_aromano.htm

Data do último acesso: 24 de julho de 2006.

SEP/ILCE. **12 noviembre de 1651**. Natalicio de Juana de Asbaje y Ramírez, Sor Juana Inés de la Cruz. Efemérides publicada na internet, no site da rede escolar mexicana (SEP-Secretaría de Educación Pública/ILCE-Instituto Latino-americano de Comunicación Educativa), em:

<http://redescolar.ilce.edu.mx/redescolar/efemerides/noviembre/conme12a.htm>

SEP/ILCE. **05 de septiembre de 1519**. Xicoténcatl combate contra las fuerzas españolas. Efemérides publicada na internet, no site da rede escolar mexicana (SEP-Secretaria de Educação Pública/ILCE-Instituto Latino-americano de Comunicação Educativa), em:

<http://redescolar.ilce.edu.mx/redescolar/efemerides/septiembre2001/conme5.htm>

Data do último acesso: 24 de julho de 2006.

VARGAS L., Gabriel. **Esbozo histórico de la filosofía mexicana del siglo XX**. Documento publicado na internet no site Proyecto Ensayo Hispánico (Departamento de Línguas Românicas da Universidade de Georgia), em:

<http://www.ensayistas.org/critica/mexico/vargas/>

Data do último acesso: 24 de julho de 2006.

VASCONCELOS, J. Prólogo de **La raza cósmica**. Misión de la raza iberoamericana. Barcelona: Agencia Mundial de Librería, 1926. Documento reproduzido na internet no site do Proyecto de Filosofía en español (Fundação Gustavo Bueno), em:

<http://www.filosofia.org/aut/001/razacos.htm>

Data do último acesso: 24 de abril de 2006.

VÁZQUEZ, M. Á. Las vanguardias en nuestras revistas. In: Revista Virtual **Rinconete**. Documento publicado na internet, no site do Centro Virtual Cervantes (Instituto Cervantes), em: http://cvc.cervantes.es/el_rinconete/anteriores/julio_05/19072005_01.htm

Data do último acesso: 24 de abril de 2006.

ZAPATA, Emiliano, ZAPATA, Eufemio, MENDOZA, F. et al. **Plan de Ayala**. Documento publicado na internet no site do World Policy Institute, em:

<http://www.worldpolicy.org/globalrights/mexico/1911-zapata.html>

Data do último acesso: 24 de julho de 2006.



APÊNDICES

Tradução de *Muerte sin fin*

| MUERTE SIN FIN | MORTE SEM FIM |
|-----------------------|----------------------|
|-----------------------|----------------------|

| | |
|--|---|
| <p>Conmigo está el consejo y el ser; yo soy la inteligencia; mía es la fortaleza.</p> <p>PROVERBIOS, 8, 14</p> | <p>Eu possuo o conselho e a prudência; são minhas a inteligência e a fortaleza.</p> <p>PROVÉRBIOS, 8, 14</p> |
| <p>Con él estaba yo ordenándolo todo; y fui su delicia todos los días, teniendo solaz delante de él en todo tiempo.</p> <p>PROVERBIOS, 8, 30</p> | <p>Eu estava junto com ele como o mestre-de-obras; eu era o seu encanto todos os dias.</p> <p>PROVÉRBIOS, 8, 30</p> |
| <p>Mas el que peca contra mí, defrauda su alma; todos los que me aborrecen, aman la muerte.</p> <p>PROVERBIOS, 8, 36</p> | <p>Quem peca contra mim fere a si mesmo; todo o que me odeia ama a morte.</p> <p>PROVÉRBIOS, 8, 36</p> |
| | |
| | |

| | |
|---|--|
| 1. LLENO de mí, sitiado en mi epidermis | 1. CHEIO de mim, sitiado na epiderme |
| 2. por un dios inasible que me ahoga, | 2. por um deus intangível que me afoga, |
| 3. mentido acaso | 3. talvez mentido |
| 4. por su radiante atmósfera de luces | 4. por seu halo de luzes fulgurantes |
| 5. que oculta mi conciencia derramada, | 5. que oculta-me a consciência derramada, |
| 6. mis alas rotas en esquirlas de aire, | 6. as asas rotas pelos cacos de ar, |
| 7. mi torpe andar a tientas por el lodo; | 7. o tosco andar a cegas pelo barro; |
| 8. lleno de mí —ahíto— me descubro | 8. cheio de mim – repleto— assim descubro-me |
| 9. en la imagen atónita del agua, | 9. na pasma imagem da água, |
| 10. que tan sólo es un tumbo inmarcesible, | 10. que é apenas um cair imarcescível, |
| 11. un desplome de ángeles caídos | 11. um desmaio de anjos desabados |
| 12. a la delicia intacta de su peso, | 12. à delícia intocada do seu peso, |
| 13. que nada tiene | 13. que nada tem |
| 14. sino la cara en blanco | 14. exceto a cara em branco |
| 15. hundida a medias ya, como una risa agónica, | 15. quase afundando já, risada agónica, |
| 16. en las tenues holandas de la nube | 16. nas holandas diáfanas da nuvem |
| 17. y en los funestos cánticos del mar | 17. e nos funestos cânticos do mar |
| 18. —más resabio de sal o albor de cúmulo | 18. - mais ressaibo de sal, albor de cúmulo |
| 19. que sola prisa de acosada espuma | 19. que apenas pressa de acoçada espuma. |
| 20. No obstante —oh paradoja— constreñida | 20. Mesmo assim – paradoxo! - oprimida |
| 21. por el rigor del vaso que la aclara, | 21. pelo rigor do copo que a revela, |
| 22. el agua toma forma | 22. a água encontra a forma. |

| | |
|--|---|
| 23. En él se asienta, ahonda y edifica, | 23. Nele se assenta, afunda e se edifica, |
| 24. cumple una edad amarga de silencios | 24. cumpre uma idade amarga de silêncios |
| 25. y un reposo gentil de muerte niña, | 25. e um ócio de gentil morte menina, |
| 26. sonriente, que desflora | 26. que risonha desflora |
| 27. un más allá de pájaros | 27. um muito além de pássaros |
| 28. en desbandada | 28. em dispersão. |
| 29. En la red de cristal que la estrangula, | 29. Na trama de cristal estrangulada |
| 30. allí, como en el agua de un espejo, | 30. alí, como se em um espelho d'água |
| 31. se reconoce; | 31. se reconhece; |
| 32. atada allí, gota con gota, | 32. atada alí, gota com gota, |
| 33. marchito el tropo de espuma en la garganta | 33. murcho o tropo de espuma na garganta |
| 34. ¡qué desnudez de agua tan intensa, | 34. - que nudez essa da água, tão intensa, |
| 35. qué agua tan agua, | 35. que água tão água, |
| 36. está en su orbe tornasol soñando, | 36. descansa em orbe furta-cor, sonhando, |
| 37. cantando ya una sed de hielo justo! | 37. cantando a sede já, de gelo justo! |
| 38. ¡Mas qué vaso —también— más providente | 38. Mas que copo – também – mais providente |
| 39. éste que así se hinche | 39. este, que se intumesce, |
| 40. como una estrella en grano, | 40. como uma estrela em grão, |
| 41. que así, en heroica promisión, se enciende | 41. que em promessa heróica assim se acende |
| 42. como un seno habitado por la dicha, | 42. como um seio repleto de ventura |
| 43. y rinde así, puntual, | 43. e entrega assim, puntual, |
| 44. una rotunda flor | 44. uma rotunda flor |
| 45. de transparencia al agua, | 45. de transparência à água, |
| 46. un ojo proyectil que cobra alturas | 46. um olho projétil que ganha alturas |
| 47. y una ventana a gritos luminosos | 47. e uma janela a gritos luminosos |
| 48. sobre esa libertad enardecida | 48. sobre essa liberdade exacerbada, |
| 49. que se agobia de cándidas prisiones! | 49. abatida por cándidas prisões! |

| | |
|--|--|
| 50. ¡ M AS qué vaso —también— más providente! | 50. M AS que copo – também – mais providente! |
| 51. Tal vez esta oquedad que nos estrecha | 51. Talvez este vazio que nos cinge |
| 52. en islas de monólogos sin eco, | 52. em ilhas de monólogos sem eco, |
| 53. aunque se llama Dios, | 53. e ao que chamamos Deus, |
| 54. no sea sino un vaso | 54. não seja mais que um copo |
| 55. que nos amolda el alma perdidiza, | 55. que modela nossa alma perdidaça, |
| 56. pero que acaso el alma sólo advierte | 56. mas que a alma talvez percebe apenas |
| 57. en una transparencia acumulada | 57. como uma transparência acumulada |
| 58. que tiñe la noción de Él, de azul | 58. que colore de azul o Seu conceito. |
| 59. El mismo Dios, | 59. O próprio Deus, |
| 60. en sus presencias tímidas, | 60. quando aparece, tímido, |
| 61. ha de gastar la tez azul | 61. há de gastar a tez azul |
| 62. y una clara inocencia imponderable, | 62. e uma clara inocência imponderável |
| 63. oculta al ojo, pero fresca al tacto, | 63. oculta ao olho, porém fresca ao tato, |
| 64. como este mar fantasma en que respiran | 64. como este mar fantasma em que respiram |
| 65. —peces del aire altísimo— | 65. - peixes do ar elevado - |
| 66. los hombres. | 66. os homens. |

| | |
|--|--|
| 67. ¡Sí, es azul! ¡Tiene que ser azul! | 67. Sim, é azul! Precisa ser azul! |
| 68. Un coagulado azul de lontananza, | 68. Um azul coagulado de longor, |
| 69. un circulante amor de la criatura, | 69. um circulante amor pela criatura |
| 70. en donde el ojo de agua de su cuerpo | 70. onde o próprio olho-d'água do seu corpo |
| 71. que mana en lentas ondas de estatura | 71. que mana em lentas ondas de estatura |
| 72. entre fiebres y llagas; | 72. entre febres e chagas; |
| 73. en donde el río hostil de su conciencia | 73. onde a sua consciência, rio contrário, |
| 74. ¡agua fofa, mordiente, que se tira, | 74. - água fofa, mordente, que se atira, |
| 75. ay, incapaz de cohesión al suelo! | 75. ai, incapaz de coesão, ao solo! - |
| 76. en donde el brusco andar de la criatura | 76. onde o andar grosseiro da criatura |
| 77. amortigua su enojo, | 77. amortece-lhe a raiva, |
| 78. se redondea | 78. arredonda-se |
| 79. como una cifra generosa, | 79. como uma cifra generosa, |
| 80. se pone en pie, veraz, como una estatua. | 80. põe-se de pé, veraz, como uma estátua. |
| 81. ¿Qué puede ser —si no— si un vaso no? | 81. Que pode ser – se não – se um copo não? |
| 82. Un minuto quizá que se enardece | 82. Um minuto talvez que se incendeia |
| 83. hasta la incandescencia, | 83. até a incandescência |
| 84. que alarga el arrebató de su brasa, | 84. que estende o frenesi da sua brasa, |
| 85. ay, tanto más hacia lo eterno mínimo | 85. tão mais na direção do eterno mínimo |
| 86. cuanto es más hondo el tiempo que lo colma | 86. quão mais profundo é o tempo que o cumula. |
| 87. Un cóncavo minuto del espíritu | 87. Um só minuto côncavo do espírito |
| 88. que una noche impensada, | 88. que uma noite impensada, |

| | |
|--|--|
| 89. al azar | 89. ao azar |
| 90. y en cualquier escenario irrelevante | 90. e em um palco qualquer, irrelevante |
| 91. —en el terco repaso de la acera, | 91. – no teimoso ir e vir pela calçada, |
| 92. en el bar, entre dos amargas copas | 92. ou no bar, entre dois goles amargos, |
| 93. o en las cumbres peladas del insomnio— | 93. ou nos despidos ápices da insônia - |
| 94. ocurre, nada más, madura, cae | 94. apenas acontece e cai, maduro, |
| 95. sencillamente, | 95. tão simplesmente, |
| 96. como la edad, el fruto y la catástrofe. | 96. quanto o fruto, a catástrofe ou a idade. |
| 97. ¿También —mejor que un lecho— para el agua | 97. O copo é para a água - mais que um leito – |
| 98. no es un vaso el minuto incandescente | 98. o ardoroso minuto |
| 99. de su maduración? | 99. do amadurecimento. |
| 100. Es el tiempo de Dios que aflora un día, | 100. Ele é o tempo de Deus que aflora um dia, |
| 101. que cae, nada más, madura, ocurre, | 101. que apenas acontece e cai, maduro, |
| 102. para tornar mañana por sorpresa | 102. e retorna amanhã, inesperado, |
| 103. en un estéril repetirse inédito, | 103. em um estéril repetir-se inédito, |
| 104. como el de esas eléctricas palabras | 104. como o dessas elétricas palavras, |
| 105. —nunca aprehendidas, | 105. – nunca apreendidas, |
| 106. siempre nuestras— | 106. sempre nossas - |
| 107. que eluden el amor de la memoria, | 107. que esquivam-se do afeto da memória |
| 108. pero que a cada instante nos sonríen | 108. embora a cada instante nos sorrissem |
| 109. desde sus claros huecos | 109. desde seus claros ôcos |
| 110. en nuestras propias frases despobladas | 110. em nossas próprias frases solitárias. |

| | |
|---|---|
| | |
| 111. Es un vaso de tiempo que nos iza | 111. Ele é copo de tempo que nos iça |
| 112. en sus azules botareles de aire | 112. em azulados contrafortes de ar |
| 113. y nos pone su máscara grandiosa, | 113. e nos põe sua máscara grandiosa, |
| 114. ay, tan perfecta, | 114. ah, tão perfeita, |
| 115. que no difiere un rasgo de nosotros. | 115. que de nós não difere em um só rasgo. |
| 116. Pero en las zonas ínfimas del ojo, | 116. Porém no olho, nas suas zonas ínfimas, |
| 117. en su nimio saber, | 117. no seu nímio saber, |
| 118. no ocurre nada, no, sólo esta luz, | 118. nada acontece, não, só esta luz, |
| 119. esta febril diafanidad tirante, | 119. a febril transparência retesada, |
| 120. hecha toda de pura exaltación, | 120. feita toda de pura exaltação, |
| 121. que a través de su nítida substancia | 121. que através da substância cristalina |
| 122. nos permite mirar, | 122. permite-nos olhar, |
| 123. sin verlo a Él, a Dios, | 123. sem vê-Lo, sem ver Deus, |
| 124. lo que detrás de Él anda escondido: | 124. o que detrás de Deus anda escondido: |
| 125. el tintero, la silla, el calendario | 125. o tinteiro, a cadeira, o calendário |
| 126. -¡todo a voces azules el secreto | 126. – bradados em azul os segredinhos |
| 127. de su infantil mecánica!- | 127. da sua infantil mecânica! - |
| 128. en el instante mismo que se empeñan | 128. no preciso momento em que se empenham |
| 129. en el tortuoso afán del universo. | 129. na labuta tortuosa do universo. |

| | |
|--|---|
| 130. P ERO en las zonas ínfimas del ojo | 130. P ORÉM no olho, nas suas zonas ínfimas, |
| 131. no ocurre nada, no, sólo esta luz | 131. nada acontece, não, só esta luz |
| 132. — ay, hermano Francisco, | 132. - a luz, irmão Francisco, |
| 133. esta alegría, | 133. esta alegria, |
| 134. única, riente claridad del alma. | 134. ímpar, clareza sorridente da alma. |
| 135. Un disfrutar en corro de presencias, | 135. Um desfrutar em corro de presenças, |
| 136. de todos los pronombres — antes turbios | 136. de todos os pronomes – antes turvos |
| 137. por la gruesa efusión de su egoísmo — | 137. pela efusão do seu egoísmo basto - |
| 138. de mí y de Él y de nosotros tres | 138. de mim, dEle, de nós, |
| 139. ¡siempre tres! | 139. – de nós três, sempre três! |
| 140. mientras nos recreamos hondamente | 140. enquanto fundamente descansamos |
| 141. en este buen candor que todo ignora, | 141. neste belo candor que tudo ignora, |
| 142. en esta aguda ingenuidad del ánimo | 142. nesta aguçada ingenuidade do ânimo |
| 143. que se pone a soñar a pleno sol | 143. que se põe a sonhar a pleno sol |
| 144. y sueña los pretéritos de moho, | 144. e então sonha os pretéritos de mofo, |
| 145. la antigua rosa ausente | 145. a antiga rosa ausente |
| 146. y el promedio fruto de mañana, | 146. e o fruto mediano de amanhã, |

| | |
|--|---|
| 147. como un espejo del revés, opaco, | 147. como um espelho pelo avesso, opaco, |
| 148. que al consultar la hondura de la imagen | 148. que ao consultar a profundez da imagem |
| 149. le arrancara otro espejo por respuesta. | 149. lhe arrancasse outro espelho por resposta. |
| 150. Mirad con qué pueril austeridad graciosa | 150. Olhai com que pueril graça sisuda |
| 151. distribuye los mundos en el caos, | 151. vai repartindo os mundos pelo caos, |
| 152. los echa a andar acordes como autómatas; | 152. os faz andar concordes, como autômatos; |
| 153. al impulso didáctico del índice | 153. ao didático impulso do seu índice |
| 154. oscuramente | 154. obscuramente |
| 155. ¡hop! | 155. hop! |
| 156. los apostrofa | 156. os apostrofa |
| 157. y saca de ellos cintas de sorpresas | 157. e tira deles fitas de surpresas |
| 158. que en un juego sinfónico articula, | 158. que em um jogo sinfônico articula, |
| 159. mezclando en la insistencia de los ritmos | 159. mesclando no perseverar dos ritmos |
| 160. ¡planta-semila-planta! | 160. planta-semente-planta! |
| 161. ¡planta-semila-planta! | 161. planta-semente-planta! |
| 162. su tierna brisa, sus follajes tiernos, | 162. a tenra brisa, as ramalheiras tenras, |
| 163. su luna azul, descalza, entre la nieve, | 163. a lua azul, descalça, sobre a neve, |
| 164. sus mares plácidos de cobre | 164. os mares plácidos de cobre |
| 165. y mil y un encantadores gorgoritos. | 165. e mil e um adoráveis gorgolejos. |
| 166. Después, en un crescendo insostenible, | 166. Depois, em um crescendo insustentável, |
| 167. mirad cómo dispara cielo arriba, | 167. olhai como dispara céu acima |

| | |
|--|---|
| 168. desde el mar, | 168. desde o mar, |
| 169. el tiro prodigioso de la carne | 169. o tiro sobrenatural da carne |
| 170. que aún a la alta nube menoscaba | 170. que mesmo à alta nuvem menoscaba |
| 171. con el vuelo del pájaro, | 171. com o voar do pássaro, |
| 172. estalla en él como un cohete herido | 172. estoura nele qual rojão ferido |
| 173. y en sonoras estrellas precipita | 173. e em sonoras estrelas precipita |
| 174. su desbandada pólvora de plumas. | 174. a pólvora de plumas debandada. |
| | |
| | |
| | |
| | |
| | |
| 175. M AS EN la médula de esta alegría, | 175. N A MEDULA, porém, desta alegria, |
| 176. no ocurre nada, no; | 176. nada acontece, não, |
| 177. sólo un cándido sueño que recorre | 177. além de um sonho ingênuo que percorre |
| 178. las estaciones todas de su ruta | 178. cada estação da sua trajetória |
| 179. tan amorosamente | 179. tão amorosamente |
| 180. que no elude seguirla a sus infiernos, | 180. que concede segui-la até o inferno, |
| 181. ay, y con qué miradas de atropina, | 181. e então, com seus olhares de atropina, |
| 182. tumefactas e inmóviles, escruta | 182. tumefatos e imóveis, esmiúça |
| 183. el curso de la luz, su instante fúlgido, | 183. o percurso da luz, seu refulgir |

| | |
|--|---|
| 184. en la piel de una gota de rocío; | 184. na pele de uma gota de rocio; |
| 185. concibe el ojo | 185. concebe o olho |
| 186. y el intangible aceite | 186. e o azeite intáctil |
| 187. que nutre de esbeltez a la mirada; | 187. que aprovisiona o olhar de sutileza; |
| 188. gobierna el crecimiento de las uñas | 188. governa o crescimento até das unhas |
| 189. y en la raíz de la palabra esconde | 189. e nas raízes da palavra esconde |
| 190. el frondoso discurso de ancha copa | 190. o frondoso discurso de ampla copa |
| 191. y el poema de diáfanas espigas. | 191. e o poema de diáfanas espigas. |
| 192. Pero aún más —porque en su cielo impío | 192. E continua (no seu céu profano |
| 193. nada es tan cruel como este puro goce— | 193. nada é tão cruel como este puro gozo): |
| 194. somete sus imágenes al fuego | 194. passa as suas imagens pelo fogo |
| 195. de especiosas torturas que imagina | 195. de especiosas torturas que imagina |
| 196. —las infla de pasión, | 196. – tumesce-as de paixão, |
| 197. en el prisma del llanto las deshace, | 197. no prisma dos lamentos as desfaz, |
| 198. las ciega con el lustre de un barniz, | 198. enceguece-as no lustre de um verniz, |
| 199. las satura de odios purulentos, | 199. logo as satura de ódios purulentos, |
| 200. rencores zánganos | 200. rancores parasitas |
| 201. como una mala costra, | 201. como uma casca má, |
| 202. angustias secas como la sed del yeso. | 202. angústias secas, sequidão de gesso. |
| 203. Pero aún más —porque, inmune a la mácula, | 203. E continua (livre de defeitos, |
| 204. tan perfecta crueldad no cede a límites— | 204. tão perfeita crueldade é sem limites): |

| | |
|---|---|
| 205. perfora a la substancia de su gozo | 205. esburaca a substância do seu gozo |
| 206. con rudos alfileres; | 206. com rudes alfinetes; |
| 207. piensa el tumor, la úlcera y el chancro | 207. pensa a úlcera, o cancro, o carcinoma |
| 208. que habrán de festonar la tez pulida, | 208. que haverão de enfeitar a tez polida, |
| 209. toma en su mano etérea a la criatura | 209. toma a criatura pela mão etérea, |
| 210. y la enjuta, la hincha o la demacra, | 210. e a resseca, a tumesce ou a definha, |
| 211. como a un copo de cera sudorosa, | 211. como um floco de cera perspirante, |
| 212. y en un ilustre hallazgo de ironía | 212. e em um achado ilustre de ironia |
| 213. la estrecha enternecido | 213. a estreita enternecido |
| 214. con los brazos glaciales de la fiebre. | 214. com os abraços gélidos da febre. |
| | |
| | |
| | |
| | |
| | |
| 215. M AS NADA OCURRE, no, sólo este sueño | 215. M AS NÃO, nada acontece além do sonho |
| 216. desorbitado | 216. desorbitado |
| 217. que se mira a sí mismo en plena marcha; | 217. que contempla-se em pleno caminhar; |
| 218. presume, pues, su término inminente | 218. presume, pois, seu término iminente, |
| 219. y adereza en el acto | 219. providencia no ato |
| 220. el plan de su fatiga, | 220. seu plano de cansaço, |

| | |
|--|---|
| 221. su justa vacación, | 221. as férias merecidas, |
| 222. su domingo de gracia allá en el campo, | 222. seu domingo de graça na campina, |
| 223. al fresco albor de las camisas flojas | 223. na alvura fresca das camisas frouxas. |
| 224. ¡Qué trebolar mullido, qué parasol de niebla, | 224. Que treval acolchoado, que chapéu de névoa |
| 225. se regala en el ánimo | 225. presenteia-se no ánimo |
| 226. para gustar la miel de sus vigalias! | 226. de saborear o mel de tanta insônia! |
| 227. Pero el ritmo es su norma, el solo paso, | 227. Mas o ritmo é seu modo, o passo apenas, |
| 228. la sola marcha en círculo, sin ojos; | 228. somente a marcha em círculo, sem olhos; |
| 229. así, aun de su cansancio, extrae | 229. e retira portanto, do cansaço |
| 230. ¡hop! | 230. hop! |
| 231. largas cintas de sorpresas | 231. longas fitas de sorpresas |
| 232. que en un constante perecer enérgico, | 232. que em um constante perecer enérgico, |
| 233. en un morir absorto, | 233. em um morrer absorto, |
| 234. arrasan sin cesar su bella fábrica | 234. arrasam sem cessar a bela fábrica |
| 235. hasta que —hijo de su misma muerte, | 235. até que – filho enfim da própria morte, |
| 236. gestado en la aridez de sus escombros— | 236. gestado na aridez dos seus destroços - |
| 237. siente que su fatiga se fatiga, | 237. percebe fatigar-se-lhe a fadiga, |
| 238. se erige a descansar de su descanso | 238. decide descansar do seu descanso |
| 239. y sueña que su sueño se repite, | 239. e sonha que seu sonho se repete, |
| 240. irresponsable, eterno, | 240. incoseqüente, eterno, |
| 241. muerte sin fin de una obstinada muerte, | 241. morte sem fim de morte pertinaz, |
| 242. sueño de garza anochecido a plomo | 242. sonho de garça anoitecido a chumbo |

| | |
|---|--|
| | |
| 243. que cambia sí de pie, mas no de sueño, | 243. que muda sim de pé, mas não de sonho, |
| 244. que cambia sí la imagen, | 244. que muda sim a imagem, |
| 245. mas no la doncellez de su osadía | 245. mas não a virgindade da ousadia. |
| 246. ¡oh inteligencia, soledad en llamas! | 246. Oh inteligência, solidão em chamas! |
| 247. que lo consume todo hasta el silencio, | 247. que tudo dilapida até o silêncio, |
| 248. sí, como una semilla enamorada | 248. sim, como uma semente apaixonada |
| 249. que pudiera soñarse germinando, | 249. que pudesse sonhar-se germinando, |
| 250. probar en el rencor de la molécula | 250. provar na escandecência da molécula |
| 251. el salto de las ramas que aprisiona | 251. o salto das ramagens que aprisiona |
| 252. y el gusto de su fruta prohibida, | 252. e o sabor do seu fruto proibido, |
| 253. ay, sin hollar, semilla casta, | 253. ai, sem tocar, semente casta, |
| 254. sus propios impasibles tegumentos. | 254. seus próprios impassíveis tegumentos. |

| | |
|--|--|
| 255. ¡OH INTELIGENCIA, soledad en llamas, | 255. OH INTELIGÊNCIA, solidão em chamas, |
| 256. que todo lo concibe sin crearlo! | 256. que tudo idealiza, mas não cria! |
| 257. Finge el calor del lodo, | 257. Finge o calor do barro, |
| 258. su emoción de substancia adolorida, | 258. sua emoção de substância dolorida, |
| 259. el iracundo amor que lo embellece | 259. o colérico amor que o faz formoso; |
| 260. y lo encumbra más allá de las alas | 260. logo o remonta muito além das asas, |
| 261. a donde sólo el ritmo | 261. onde soluça apenas |
| 262. de los luceros llora, | 262. o ritmo dos luzeiros, |
| 263. mas no le infunde el soplo que lo pone en pie | 263. mas não lhe infunde o sopro que o levanta |
| 264. y permanece recreándose en sí misma, | 264. e permanece recriando-se em si mesma, |
| 265. única en Él, inmaculada, sola en Él, | 265. única nEle, imaculada, só com Ele, |
| 266. reticencia indecible, | 266. reticência indizível, |
| 267. amoroso temor de la materia, | 267. amoroso receio da matéria, |
| 268. angélico egoísmo que se escapa | 268. angélico egoísmo que escapole |
| 269. como un grito de júbilo sobre la muerte. | 269. qual clamor de alegria sobre a morte. |
| 270. - ¡oh inteligencia, páramo de espejos! | 270. - Oh inteligência, páramo de espelhos! |
| 271. helada emanación de rosas pétreas | 271. gelada emanção de rosas pétreas |
| 272. en la cumbre de un tiempo paralítico; | 272. no vértice de um tempo paralítico, |
| 273. pulso sellado; | 273. pulso selado, |

| | |
|--|---|
| | |
| 274. como una red de arterias temblorosas, | 274. como rede de trêmulas artérias, |
| 275. hermético sistema de eslabones | 275. como elos em hermético sistema |
| 276. que apenas se apresura o se retarda | 276. que se apressa, somente, ou que se atrasa |
| 277. según la intensidad de su deleite; | 277. segundo a intensidade do deleite; |
| 278. abstinencia angustiosa | 278. abstinência angustiante |
| 279. que presume el dolor y no lo crea, | 279. que presume o sofrer, mas não o cria, |
| 280. que escucha ya en la estepa de sus tímpanos | 280. que escuta já, na estepe dos seus tímpanos |
| 281. retumbar el gemido del lenguaje | 281. retumbar o gemido da linguagem |
| 282. y no lo emite; | 282. e não o emite; |
| 283. que nada más absorbe las esencias | 283. que fica assim, incorporando essências |
| 284. y se mantiene así, rencor sañado, | 284. e se mantém assim, rancor sanhudo, |
| 285. una, exquisita, con su dios estéril, | 285. una, apurada, com seu deus estéril, |
| 286. sin alzar entre ambos | 286. sem levantar entre ambos |
| 287. la sorda pesadumbre de la carne, | 287. a sobrecarga impávida da carne, |
| 288. sin admitir en su unidad perfecta | 288. sem permitir em tão perfeito acordo |
| 289. el escarnio brutal de esa discordia | 289. o escárnio bestial dessa discórdia |
| 290. que nutren vida y muerte inconciliables, | 290. que nutrem vida e morte inconciliáveis, |
| 291. siguiéndose una a otra | 291. uma depois da outra |
| 292. como el día y la noche, | 292. como o dia segue à noite, |
| 293. y una y otra acampadas en la célula | 293. as duas lado a lado, assim na célula |
| 294. como en un tardo tiempo de crepúsculo, | 294. como em um tardo tempo de crepúsculo, |

| | |
|---|--|
| | |
| 295. ay, una nada más, estéril, agria, | 295. ai, uma nada mais, estéril, ácida, |
| 296. con Él, conmigo, con nosotros tres; | 296. com Ele, sim, comigo, com nós três; |
| 297. como el vaso y el agua, sólo una | 297. como juntos copo e água, apenas uma |
| 298. que reconcentra su silencio blanco | 298. reconcentrando seu silêncio branco |
| 299. en la orilla letal de la palabra | 299. na mortífera margem da palavra |
| 300. y en la inminencia misma de la sangre. | 300. e na chegada próxima do sangue. |
| 301. ¡ALELUYA, ALELUYA! | 301. ALELUIA, ALELUIA! |

| | |
|-------------------------------------|---|
| 302. I ZA la flor su enseña, | 302. I ÇA a flor a sua insígnia, |
| 303. agua, en el prado | 303. água, no prado. |
| 304. ¡Oh, qué mercadería | 304. Ah, que mercadoria |
| 305. de olor alado! | 305. de odor alado! |
| | |
| 306. ¡Oh, qué mercadería | 306. Ah, que mercadoria |
| 307. de tenue olor! | 307. de tênue odor! |
| 308. ¡cómo inflama los aires | 308. como enardece os ares |
| 309. con su rubor! | 309. com seu rubor! |
| | |
| 310. ¡Qué anegado de gritos | 310. Que anegado de gritos |
| 311. está el jardín! | 311. está o jardim! |
| 312. "¡Yo, el heliotropo, yo!" | 312. Eu? O heliotrópio, eu!" |
| 313. "¿Yo? El jazmín". | 313. Eu? O jasmim! |
| | |
| 314. Ay, pero el agua, | 314. Mas a água, pobre da água, |
| 315. ay, si no huele a nada. | 315. não tem cheiro de nada! |

| | |
|-------------------------------|---------------------------------|
| | |
| 316. Tiene la noche un árbol | 316. A noite tem uma árvore |
| 317. con frutos de ámbar; | 317. com frutos de âmbar; |
| 318. tiene una tez la tierra, | 318. tem a terra uma cútis, |
| 319. ay, de esmeraldas. | 319. ai, de esmeraldas. |
| | |
| 320. El tesón de la sangre | 320. A volúpia do sangue |
| 321. anda de rojo; | 321. veste de rubro; |
| 322. anda de añil el sueño; | 322. de cobre e azul, o sonho |
| 323. la dicha, de oro. | 323. a dita, de ouro. |
| | |
| 324. Tiene el amor feroces | 324. Tem o amor uns ferozes |
| 325. galgos morados; | 325. galgos morados; |
| 326. pero también sus mieses, | 326. mas também tem lavouras, |
| 327. también sus pájaros. | 327. também tem pássaros. |
| | |
| 328. Ay, pero el agua, | 328. Mas a água, pobre da água, |
| 329. ay si no luce a nada. | 329. não se assemelha a nada! |
| | |
| 330. Sabe a luz, a luz fría, | 330. Tem sabor de luz fria, |
| 331. sí, la manzana. | 331. tem, a maçã. |
| 332. ¡Qué amanecida fruta | 332. Que amanhecida fruta |

| | |
|-------------------------------|---------------------------------|
| 333. tan de mañana! | 333. tão de manhã! |
| | |
| 334. ¡Qué anochecido sabes, | 334. Que anoitecido gosto |
| 335. tu, sinsabor! | 335. tens, amargor! |
| 336. ¡cómo pica en la entraña | 336. como fura as entranhas |
| 337. tu picaflor! | 337. teu fura-flor! |
| | |
| 338. Sabe la muerte a tierra, | 338. A morte sabe a terra, |
| 339. la angustia a hiel | 339. a angústia, a fel |
| 340. Este morir a gotas | 340. e o morrer gota a gota |
| 341. me sabe a miel | 341. me sabe a mel. |
| | |
| 342. Ay, pero el agua, | 342. Mas a água, pobre da água, |
| 343. ay, si no sabe a nada. | 343. não tem sabor de nada. |
| | |
| [BAILE] | [BAILE] |
| | |
| 344. Pobrecilla del agua, | 344. Ai, coitadinha d'água, |
| 345. ay, que no tiene nada, | 345. ai, ela não tem nada! |
| 346. ay, amor, que se ahoga, | 346. ai, amor, que se afoga, |
| 347. ay, en un vaso de agua. | 347. ai, em um copo de água! |

| | |
|--|---|
| 348. E N EL RIGOR del vaso que la aclara, | 348. P ELO RIGOR do copo que a revela, |
| 349. el agua toma forma | 349. a água encontra a forma |
| 350. —ciertamente | 350. - certamente. |
| 351. Trae una sed de siglos en los belfos, | 351. Traz sede de centúrias na bocarra, |
| 352. una sed fría, en punta, que ara cauces | 352. é sede fria, em ponta, que ara leitos |
| 353. en el sueño moroso de la tierra, | 353. no impertubável dormecer da terra, |
| 354. que perfora sus miembros florecidos, | 354. que perfura seus membros florecidos, |
| 355. como una sangre cáustica, | 355. como se sangue cáustico, |
| 356. incendiándolos, ay abriendo en ellos | 356. incendiando-os, depois abrindo neles |
| 357. desapacibles úlceras de insomnio. | 357. desaprazíveis úlceras de insônia. |
| 358. Más amor que sed; más que amor, idolatría, | 358. Não sede, mas amor, ou mais: idolatria!, |
| 359. dispersión de criatura estupefacta | 359. dispersão de criatura estupefata |
| 360. ante el fulgor que blande | 360. frente ao fulgor que brande |
| 361. —germen del trueno olímpico— la forma | 361. - germe do olímpico trovão – a forma |
| 362. en sus netos contornos fascinados. | 362. nos seus claros contornos fascinados. |
| 363. ¡Idolatría, sí , idolatría! | 363. Idolatria, sim, idolatria! |
| 364. Mas no le basta el ser un puro salmo, | 364. Mas não lhe basta ser um puro salmo, |
| 365. un ardoroso incienso de sonido; | 365. um ardoroso incenso de harmonias, |
| 366. quiere, además, oírse. | 366. e quer também ouvir-se. |

| | |
|--|--|
| | |
| 367. Ni le basta tener sólo reflejos | 367. Nem lhe basta somente ter reflexos |
| 368. —briznas de espuma | 368. - filamentos de espuma |
| 369. para el ala de luz que en ella anida; | 369. para as asas de luz que em si abriga; |
| 370. quiere, además, un tálamo de sombra, | 370. também deseja um tálamo de sombra, |
| 371. un ojo, | 371. um olho, |
| 372. para mirar el ojo que la mira. | 372. e ver o olho que a fita. |
| 373. En el lago, en la charca, en el estanque, | 373. Na lagoa, na poça, na cisterna, |
| 374. en la entumida cuenca de la mano, | 374. na mão, em sua concha intumescida, |
| 375. se consuma este rito de eslabones, | 375. consuma-se esta liturgia de elos |
| 376. este enlace diabólico | 376. este enlace diabólico |
| 377. que encadena el amor a su pecado. | 377. que algema com o amor o seu pecado. |
| 378. En el nítido rostro sin facciones | 378. No inequívoco rosto sem feições |
| 379. el agua, poseída, | 379. a água sente, possuída, |
| 380. siente cuajar la máscara de espejos | 380. o coagular da máscara de espelhos |
| 381. que el dibujo del vaso le procura | 381. que o desenho do copo lhe procura. |
| 382. Ha encontrado, por fin, | 382. Encontrou, finalmente, |
| 383. en su correr sonámbulo, | 383. em seu correr sonâmbulo, |
| 384. una bella, puntual fisonomía | 384. uma idônea, gentil fisionomia. |
| 385. Ya puede estar de pie frente a las cosas. | 385. Pode agora encarar as outras coisas. |
| 386. Ya es, ella también, aunque por arte | 386. É agora, mesmo que por arte apenas |
| 387. de estas limpias metáforas cruzadas, | 387. destas limpas metáforas cruzadas, |

| | |
|---|--|
| | |
| 388. un encendido vaso de figuras. | 388. um acendido copo de figuras. |
| 389. El camino, la barda, los castaños, | 389. O caminho, o tapume, os castanheiros, |
| 390. para durar el tiempo de una muerte | 390. para durar o tempo de uma morte |
| 391. gratuita y prematura, pero bella, | 391. gratuita e prematura, porém bela, |
| 392. ingresan por su impulso | 392. entram por gana própria |
| 393. en el suplicio de la imagen propia | 393. no suplício da imagem |
| 394. y en medio del jardín, bajo las nubes, | 394. e sob o céu nublado, no jardim, |
| 395. descarnada lección de poesía | 395. descarnada lição de poesia |
| 396. instalan un infierno alucinante. | 396. instalam um inferno alucinante. |

| | |
|---|--|
| 397. P ERO EL VASO en sí mismo no se cumple. | 397. M AS O COPO em si mesmo não se cumpre. |
| 398. Imagen de una deserción nefasta | 398. Imagem de uma deserção nefasta, |
| 399. ¿qué esconde en su rigor inhabitado, | 399. que esconde em seu rigor desabitado, |
| 400. sino esta triste claridad a ciegas, | 400. além desta clareza triste, a cegas, |
| 401. sino esta tentaleante lucidez? | 401. além desta corpórea lucidez? |
| 402. Tenedlo ahí, sobre la mesa, inútil | 402. Vejam-no posto sobre a mesa, inútil. |
| 403. Epigrama de espuma que se espiga | 403. Epigrama de espuma que se espiga |
| 404. ante un auditorio anestesiado, | 404. diante de um auditório anestesiado, |
| 405. incisivo clamor que la sordera | 405. incisivo clamor que a insurdecência |
| 406. tenaz de los objetos amordaza, | 406. contumaz dos objetos amordaça, |
| 407. flor mineral que se abre para adentro | 407. flor mineral que se abre para dentro |
| 408. hacia su propia luz, | 408. visando a própria luz, |
| 409. espejo ególatra | 409. espelho ególatra, |
| 410. que se absorbe a sí mismo contemplándose | 410. absorvendo-se enquanto se contempla. |
| 411. Hay algo en él, no obstante, acaso un alma, | 411. Há algo nele, entretanto, acaso uma alma, |
| 412. el instinto augural de las arenas, | 412. o fatídico instinto das areias, |
| 413. una llaga tal vez que debe al fuego, | 413. uma chaga talvez, que deve ao fogo, |
| 414. en donde le atosiga su vacío | 414. e é nela que perturba-lhe o vazio. |
| 415. Desde este erial aspira a ser colmado. | 415. Desde este areal aspira ser colmado. |
| 416. En el agua, en el vino, en el aceite, | 416. Pela água, pelo vinho, pelo azeite, |
| 417. articula el guión de su deseo; | 417. articula o roteiro do desejo; |
| 418. se ablanda, se adelgaza; | 418. afina-se, amolece; |

| | |
|---|---|
| | |
| 419. ya su sobrio dibujo se le nubla, | 419. a silhueta severa já se embaça, |
| 420. ya, embozado en el giro de un reflejo, | 420. mascarado no giro de um reflexo, |
| 421. en un llanto de luces se liquida. | 421. em lágrimas de luzes faz-se líquido. |

| | |
|---|---|
| 422. M AS LA FORMA en sí misma no se cumple. | 422. M AS A FORMA em si mesma não se cumpre. |
| 423. Desde su insigne trono faraónico | 423. Do seu ínclito trono faraônico |
| 424. magnánima, | 424. magnânima, |
| 425. deífica, | 425. deífica, |
| 426. constelada de epítetos esdrújulos, | 426. constelada de epítetos esdrúxulos, |
| 427. rige con hosca mano de diamante. | 427. comanda com vulgar mão diamantina. |
| 428. Está orgullosa de su orondo imperio | 428. Está orgulhosa do seu reino inchado. |
| 429. ¿En las augustas pituitarias de ónice | 429. Nas veneráveis pituitárias de ônix |
| 430. no juega, acaso, el encendido aroma | 430. por acaso não brinca o aceso aroma |
| 431. con que arde a sus pies la poesía? | 431. com que arde a seus pés a poesia? |
| 432. ¡Ilusión, nada más, gentil narcótico | 432. Ilusão, nada mais, gentil narcótico |
| 433. que puebla de fantasmas los sentidos! | 433. que entulha de fantasmas os sentidos! |
| 434. Pues desde ahí donde el dolor emite | 434. Porque daí, de onde o pesar emite |
| 435. ¡oh turbio sol de podre! | 435. - oh turvo sol de podre! |
| 436. el esmerado brillo que lo embosca, | 436. o aprimorado resplendor que o embosca, |
| 437. ay, desde ahí, presume la materia | 437. ai, daí, a matéria considera |
| 438. que apenas cuaja su dibujo estricto | 438. que assim que seu desenho coagula |
| 439. y ya es un jardín de huellas fósiles, | 439. transforma-se em jardim de rastros fósseis, |
| 440. estruendoso fanal, | 440. agitado farol, |

| | |
|---|--|
| | |
| 441. rojo timbre de alarma en los cruceros | 441. sinal rubro de alarme nos cruzeiros |
| 442. que gobierna la ruta hacia otras formas. | 442. que governa o caminho a outras formas. |
| 443. La rosa edad que esmalta su epidermis | 443. A rosa idade que lhe esmalta a cútis |
| 444. —senil recién nacida— | 444. - senil recém-nascida - |
| 445. envejece por dentro a grandes siglos. | 445. envelhece por dentro a grandes séculos. |
| 446. Trajo puesta la proa a lo amarillo | 446. Está na proa, atenta ao amarelo. |
| 447. El aire se coagula entre sus poros | 447. Coagula-se o ar entre seus poros |
| 448. como un sudor profuso | 448. como um suor profuso |
| 449. que se anticipa a destilar en ellos | 449. que neles antecipa o destilar |
| 450. una esencia de rosas subterráneas. | 450. de uma essência de rosas subterrâneas. |
| 451. Los crudos garfios de su muerte suben, | 451. As garras cruas de sua morte sobem, |
| 452. como musgo, por grietas inasibles, | 452. como musgo, por gretas intangíveis, |
| 453. ay, la hostigan con tenues mordeduras | 453. fustigam-na com tênues mordeduras, |
| 454. y abren hueco por fin a aquel minuto | 454. deixando entrar um certo instante exato |
| 455. —¡miradlo en la lenteja del reloj, | 455. - vejam como, no peso do relógio |
| 456. neto, puntual, exacto, | 456. claro, pontual, preciso, |
| 457. correrse un eslabón cada minuto!— | 457. desliza pelos elos dos minutos! – |
| 458. cuando al soplo infantil de un parpadeo, | 458. em que apenas com o sopro de um piscar, |
| 459. la egregia masa de ademán ilustre | 459. a egrégia massa de trejeito ilustre |
| 460. podrá caer de golpe hecha cenizas | 460. cairá talvez de golpe feita cinzas. |
| | |

| | |
|---|--|
| | |
| | |
| | |
| | |
| | |
| 461. NO OBTANTE —por qué no?— también en ella | 461. NELA CONTUDO – por que não? – também |
| 462. tiene un rincón el sueño, | 462. tem um cantinho o sonho, |
| 463. árido paraíso sin manzana | 463. árido paraíso sem maçã |
| 464. donde suele escaparse de su rostro, | 464. de onde às vezes escapa do seu rosto, |
| 465. por el rostro marchito del espectro | 465. pelo rosto sem viço do fantasma |
| 466. que engendra, aletargada, su costilla. | 466. gerado no torpor de sua costela. |
| 467. El vaso de agua es el momento justo. | 467. O copo de água é o momento justo. |
| 468. En su audaz evasión se transfigura, | 468. Na sua audaz evasão se transfigura, |
| 469. tuerce la órbita de su destino | 469. altera a órbita do seu destino |
| 470. y se arrastra en secreto hacia lo informe. | 470. e arrasta-se em segredo para o informe. |
| 471. La rapiña del tacto no se ceba | 471. A rapina do tato não se ceva |
| 472. —aquí, en el sueño inhóspito— | 472. - aqui, no sonho inóspito - |
| 473. sobre el templado nácar de su vientre, | 473. no temperado nácar do seu ventre, |
| 474. ni la flauta Don Juan que la requiebra | 474. nem a flauta Dom Juan que a lisonjeia |
| 475. musita su cachonda serenata. | 475. rumoreja lasciva serenata. |
| 476. El sueño es cruel, | 476. O sonho é cruel, |
| 477. ay, punza, roe, quema, sangra, duele. | 477. ai, fura, rói, machuca, queima, sangra. |

| | |
|--|--|
| | |
| 478. Tanto ignora infusiones como unguentos. | 478. Ignora as infusões como os unguentos. |
| 479. En los sordos martillos que la afligen | 479. No martelo impassível que a tortura |
| 480. la forma da en el gozo de la llaga | 480. a forma encontra, no gozar da chaga |
| 481. el oscuro deleite del colapso. | 481. o sombrio deleite do colapso. |
| 482. Temprana madre de esa muerte niña | 482. Jovem mãe da gentil morte menina |
| 483. que nutre en sus escombros paulatinos, | 483. que nutre em seus destroços paulatinos, |
| 484. anhela que se hundan sus cimientos | 484. deseja submergir os seus cimentos |
| 485. bajo sus plantas, ay, entorpecidas | 485. sob as plantas dos pés entorpecidas |
| 486. por una espesa lentitud de lodo; | 486. por uma espessa lentidão de barro; |
| 487. oye nacer el trueno del derrumbe; | 487. escuta o trovejar da derrocada, |
| 488. siente que su materia se derrama | 488. percebe derramar-se-lhe a matéria |
| 489. en un prurito de ácidas hormigas; | 489. em um prurido de ácidas formigas, |
| 490. que, ya sin peso, flota | 490. que flutua, sem peso |
| 491. y en un claro silencio se deslíe | 491. e dissolve-se em um silêncio claro. |
| 492. Por un aire de espejos iminentes | 492. E por um ar de espelhos iminentes |
| 493. ¡oh impalpables derrotas del delirio! | 493. - oh impalpáveis derrotas do delírio! - |
| 494. cruza entonces, a velas desgarradas, | 494. cruza então, com as velas desgarradas, |
| 495. la airosa teoría de una nube. | 495. a airosa teoria de uma nuvem. |

| | |
|---|--|
| 496. EN LA RED de cristal que la estrangula, | 496. NA TRAMA de cristal estrangulada, |
| 497. el agua toma forma, | 497. a água encontra a forma, |
| 498. la bebe, sí, en el módulo del vaso, | 498. ah sim, bebe-a no módulo do copo, |
| 499. para que éste también se transfigure | 499. para que este também se transfigure |
| 500. con el temblor del agua estrangulada | 500. com o arrepio da água que estrangula, |
| 501. que sigue allí, sin voz, marcando el pulso | 501. que segue ali, sem voz, marcando o pulso |
| 502. glacial de la corriente. | 502. glacial da correnteza. |
| 503. Pero el vaso | 503. Mas o copo |
| 504. —a su vez— | 504. - por sua vez - |
| 505. cede a la informe condición del agua | 505. entrega-se à feição informe da água |
| 506. a fin de que —a su vez— la forma misma, | 506. para que – por sua vez – a própria forma, |
| 507. la forma en sí, que está en el duro vaso | 507. a forma em si, que está no duro copo |
| 508. sosteniendo el rencor de su dureza | 508. sustentando o rancor de sua dureza |
| 509. y está en el agua de agujada espuma | 509. e que está na água de instigada espuma |
| 510. como presagio cierto de reposo, | 510. como presságio certo de repouso, |
| 511. se pueda sustraer al vaso de agua; | 511. consiga abandonar o copo de água; |
| 512. un instante, no más, | 512. um instante somente, |
| 513. no más que el mínimo | 513. somente o mínimo |
| 514. perpetuo instante del quebranto, | 514. perpétuo instante do quebranto; |

| | |
|--|--|
| | |
| 515. cuando la forma en sí, la pura forma | 515. e nele a forma em si, a forma pura |
| 516. se abandona al designio de su muerte | 516. abandona-se ao fito de sua morte |
| 517. y se deja arrastrar, nubes arriba, | 517. e deixa-se arrastar por sobre as nuvens, |
| 518. por ese atormentado remolino | 518. por esse redemoinho atormentado |
| 519. en que los seres todos se repliegan | 519. que faz retroceder os seres todos |
| 520. hacia el sopor primero, | 520. ao letargo primeiro, |
| 521. a construir el escenario de la nada. | 521. a erguer a panorâmica do nada. |
| 522. Las estrellas entonces ennegrecen. | 522. Logo então as estrelas enegrecem. |
| 523. Han vuelto al dardo insomne | 523. Guardam o dardo insone |
| 524. a la noche perfecta de su aljaba. | 524. na perfeição da noite de sua aljava. |
| | |
| | |
| | |
| | |
| | |
| 525. PORQUE en el lento instante del quebranto, | 525. PORQUE no lento instante do quebranto, |
| 526. cuando los seres todos se repliegan | 526. em que todos os seres retrocedem |
| 527. hacia el sopor primero | 527. ao letargo primeiro |
| 528. y en la pira arrogante de la forma | 528. e na pira da forma desdenhosa |
| 529. se abrasan, consumidos por su muerte | 529. flamejam, consumidos pela morte |
| 530. —¡ay, ojos, dedos, labios, | 530. - ai, olhos, dedos, lábios, |

| | |
|--|---|
| | |
| 531. etéreas llamas del atroz incendio!— | 531. etéreas chamas de um incêndio atroz! - |
| 532. el hombre ahoga con sus manos mismas, | 532. o homem com as próprias mãos afoga, |
| 533. en un negro sabor de tierra amarga, | 533. em um negro sabor de terra amarga, |
| 534. los himnos claros y los roncós trenos | 534. os hinos claros e os roucos trinos |
| 535. con que cantaba la belleza, | 535. com que enaltecia a beleza, |
| 536. entre tambores de gangoso idioma | 536. nos seus tambores de gagueado idioma |
| 537. y esbeltos címbalos que dan al aire | 537. e esbeltos címbalos que soltam no ar |
| 538. sus golondrinas de latón agudo; | 538. mil andorinhas de latão agudo; |
| 539. ay, los trenos e himnos que loaban | 539. ai, os hinos e trinos que louvavam |
| 540. la rosa marinera | 540. a rosa marinheira |
| 541. que consuma el periplo del jardín | 541. que consuma o cruzeiro do jardim |
| 542. con sus velas henchidas de fragancia; | 542. com as velas inchadas de fragrância; |
| 543. y el malsano crepúsculo de herrumbre, | 543. e o sol-pôr insalubre de ferrugem, |
| 544. amapola del aire lacerado | 544. mimo-de-vênus do ar dilacerado |
| 545. que se pincha en las púas de un gorjeo; | 545. que fura-se no espinho de um gorjeio; |
| 546. y la febril estrella, lis de calosfrío, | 546. e a estrela em febre, lis de calafrio, |
| 547. punto sobre las íes | 547. ponto no i |
| 548. de las tinieblas; | 548. da escuridão; |
| 549. y el rojo cáliz del pezón macizo, | 549. e a rubra taça de maciço bico, |
| 550. sola flor de granado | 550. una flor da romã |
| 551. en la cima angustiosa del deseo, | 551. na cimeira angustiosa do desejo; |

| | |
|---|---|
| 552. y la mandrágora del sueño amigo | 552. e a mandrágora do sonhar amigo |
| 553. que crece en los escombros cotidianos | 553. que cresce nos destroços cotidianos |
| 554. —ay, todo el esplendor de la belleza | 554. - ai! o esplendor inteiro da beleza |
| 555. y el bello amor que la concierta toda | 555. e o belo amor que a concilia toda |
| 556. en un orbe de imanes arrobados. | 556. em órbita de arroubos imantados. |
| | |
| | |
| | |
| | |
| | |
| 557. PORQUE el tambor rotundo | 557. PORQUE o tambor rotundo |
| 558. y las ricas bengalas que los címbalos | 558. e as pomposas bengalas balançadas |
| 559. tremolan en la altura de los cantos, | 559. pelos címbalos no alto dos cantares, |
| 560. se anegan, ay, en un sabor de tierra amarga, | 560. anegam-se em sabor de terra amarga, |
| 561. cuando el hombre descubre en sus silencios | 561. quando o homem percebe em seus silêncios |
| 562. que su hermoso lenguaje se le agosta, | 562. que se cresta sua esplêndida linguagem, |
| 563. se le quema —confuso— en la garganta, | 563. abrasa-se – confusa – na garganta, |
| 564. exhausto de sentido; | 564. exausta de sentido; |
| 565. ay, su aéreo lenguaje de colores, | 565. ai, sua aérea linguagem colorida, |
| 566. que así se jacta del matiz estricto | 566. que assim se jacta do matiz estrito |
| 567. en el humo aterrado de sus sienas | 567. no esfumaçar terroso dos seus sienas |
| 568. o en el sol de sus tibios bermellones; | 568. ou no sol de seus túbios vermelhões; |

| | |
|--|--|
| | |
| 569. él, que discurre en la ansiedad del labio | 569. ela, que na aflição do lábio fala |
| 570. como una lenta rosa enamorada; | 570. como uma lenta rosa apaixonada; |
| 571. él, que cincela sus celos de paloma | 571. que cinzela sua cupidez de pomba |
| 572. y modula sus látigos feroces; | 572. e modula seus látigos feroces; |
| 573. que salta en sus caídas | 573. que salta em suas quedas |
| 574. con un ruidoso síncope de espumas; | 574. com barulhento síncope de espumas; |
| 575. que prolonga el insomnio de su brasa | 575. que prolonga a vigília de sua brasa |
| 576. en las mustias cenizas del oído; | 576. nas mirradas borralhas do ouvido; |
| 577. que oscuramente reptá | 577. que obscuramente reptá |
| 578. e hinca enfurecido la palabra | 578. e craveja a palavra enfurecida |
| 579. de hiel, la tuerta frase de ponzoña; | 579. de fel, na frase torta de veneno; |
| 580. él, que labra el amor del sacrificio | 580. ela, que lavra o amor do sacrificio |
| 581. en columnas de ritmos espirales, | 581. em colunas de ritmos espirais, |
| 582. sí, todo él, lenguaje audaz del hombre, | 582. ela toda, linguagem brava do homem, |
| 583. se le ahoga —confuso— en la garganta | 583. afoga-se – confusa – na garganta |
| 584. y de su gracia original no queda | 584. e da graça inicial somente fica |
| 585. sino el horror de un pozo desecado | 585. o horror de um poço seco |
| 586. que sostiene su mueca de agonía | 586. que porta uma careta de agonía. |
| | |
| | |
| | |

| | |
|--|--|
| | |
| | |
| | |
| 587. PORQUE el hombre descubre en sus silencios | 587. PORQUE o homem percebe em seus silêncios |
| 588. que su hermoso lenguaje se le agosta | 588. que se cresta sua esplêndida linguagem, |
| 589. en el minuto mismo del quebranto, | 589. no específico instante do quebranto, |
| 590. cuando los peces todos | 590. quando todos os peixes |
| 591. que en cautelosas órbitas discurren | 591. que em cautelosas órbitas circulam |
| 592. como estrellas de escamas, diminutas, | 592. como estrelas de escamas, diminutas, |
| 593. por la entumida noche submarina, | 593. pela tímida noite submarina, |
| 594. cuando los peces todos | 594. quando todos os peixes |
| 595. y el ulises salmón de los regresos | 595. quando o salmão ulisses dos regressos |
| 596. y el delfín apolíneo, pez de dioses, | 596. quando o delfim dos deuses, apolíneo |
| 597. deshacen su camino hacia las algas; | 597. desfazem seu caminho para as algas; |
| 598. cuando el tigre que huella | 598. quando o tigre que pisa |
| 599. la castidad del musgo | 599. a candidez do musgo |
| 600. con secretas pisadas de resorte | 600. com pisadas de mola solapadas |
| 601. y el bóreas de los ciervos presurosos | 601. e o bóreas das gazelas apressadas |
| 602. y el cordero Luis XV, gemebundo, | 602. e o cordeiro Luis XV, gemebundo, |
| 603. y el león babilónico | 603. e o leão babilónico |
| 604. que añora el alabastro de los frisos | 604. que ansia pelo mármore dos frisos |
| 605. —¡flores de sangre, eternas, | 605. - flores de sangue, eternas, |

| | |
|--|---|
| | |
| 606. en el racimo inmemorial de las especies!— | 606. no cacho sem memória das espécies! - |
| 607. cuando todos inician el regreso | 607. quando todos começam o regresso |
| 608. a sus mudos letargos vegetales; | 608. para os mudos letargos vegetais; |
| 609. cuando la aguda alondra se deslíe | 609. quando dilui-se a aguda cotovia |
| 610. en el agua del alba, | 610. na água do alvorecer, |
| 611. mientras las aves todas | 611. enquanto as aves todas |
| 612. y el solitario búho que medita | 612. e a coruja apartada que medita |
| 613. con su antifaz de fósforo en la sombra, | 613. com máscara de fósforo na sombra, |
| 614. la golondrina de escritura hebrea | 614. quando a andorinha de escritura hebraica |
| 615. y el pequeño gorrión, hambre en la nieve, | 615. e o pequeno pardal, fome na neve, |
| 616. mientras todas las aves se disipan | 616. enquanto as aves todas se dissipam |
| 617. en la noche enroscada del reptil; | 617. na enrodilhada noite de reptil |
| 618. cuando todo —por fin— lo que anda o reptá | 618. quando tudo, afinal, que anda ou reptá |
| 619. y todo lo que vuela o nada, todo, | 619. e tudo enfim que nada ou voa, tudo, |
| 620. se encoge en un crujir de mariposas, | 620. contrai-se em estalar de borboletas, |
| 621. regresa a su orígenes | 621. volta às origens |
| 622. y al origen fatal de sus orígenes, | 622. e à fatídica origem das origens, |
| 623. hasta que su eco mismo se reinstala | 623. até reinstalar seu próprio eco |
| 624. en el primer silencio tenebroso. | 624. no primeiro silêncio tenebroso. |
| | |
| | |

| | |
|--|---|
| | |
| | |
| | |
| | |
| 625. PORQUE los bellos seres que transitan | 625. PORQUE os formosos seres que transitam |
| 626. por el sopor añoso de la tierra | 626. na sonolência prístina da terra |
| 627. —¡trasgos de sangre, libres, | 627. - duendes de sangue, livres, |
| 628. en la pantalla de su sueño impuro! — | 628. projetados na tela do seu sonho impuro! |
| 629. todos se dan a un frenesí de muerte, | 629. entregues todos a um frenesi de morte, |
| 630. ay, cuando el sauce | 630. ai, quando o álamo |
| 631. acumula su llanto | 631. com lágrimas de prata |
| 632. para urdir la substancia de un delirio | 632. prepara uma substância de delírio |
| 633. en que —¡tú! ¡yo! ¡nosotros!— de repente, | 633. em que – você! eu! nós! – subitamente, |
| 634. a fuerza de atar nombres destemplados, | 634. a força de atar nomes sem medida, |
| 635. ay, no le queda sino el tronco prieto, | 635. ai, não lhe sobra mais que o tronco preto, |
| 636. desnudo de oración ante su estrella; | 636. despido de oração ante sua estrela; |
| 637. cuando con él, desnudos, se sonrojan | 637. quando nus, envergonham-se com ele |
| 638. el álamo temblón de encanecida barba | 638. o choupo tremedor de encanecida barba |
| 639. y el eucalipto rumoroso, | 639. o eucalipto rumoroso, |
| 640. témpano de follaje | 640. atabal de folhagem |
| 641. y tornillo sin fin de la estatura | 641. parafuso infindável da estatura |
| 642. que se pierde en las nubes, persiguiéndose; | 642. que se perde entre as nuvens, perseguindo- |

| | |
|--|--|
| | se; |
| 643. y también el cerezo y el durazno | 643. e a cerejeira junto ao pessegueiro |
| 644. en su loca efusión de adolescentes | 644. em insana efusão de adolescentes |
| 645. y la angustia espantosa de la ceiba | 645. e a extraordinária inquietação da ceiba |
| 646. y todo cuanto nace de raíces, | 646. e tudo quanto nasce de raízes, |
| 647. desde el heroico roble | 647. desde o carvalho heróico |
| 648. hasta la impúbera | 648. até a impúbere |
| 649. menta de boca helada; | 649. menta de fria boca; |
| 650. cuando las plantas de sumisas plantas | 650. quando as plantas de resignadas plantas |
| 651. retiran el ramaje presuntuoso, | 651. retiram a ramagem presunçosa, |
| 652. se esconden en sus ásperas raíces | 652. escondem-se nas ásperas raízes |
| 653. y en la acerba raíz de sus raíces | 653. e na raíz amarga das raízes |
| 654. y presas de un absurdo crecimiento | 654. e presas de um absurdo crescimento |
| 655. se desarrollan hacia la semilla, | 655. evolvem no sentido da semente, |
| 656. hasta quedar inmóviles | 656. até ficar imóveis |
| 657. .¡oh cementerios de talladas rosas! | 657. - oh cemitérios de talhadas rosas! - |
| 658. en los duros jardines de la piedra. | 658. nos jardins rígidos da pedra. |
| | |
| | |
| | |
| | |
| | |

| | |
|--|--|
| | |
| 659. PORQUE desde el anciano roble heroico | 659. PORQUE desde o ancestral carvalho heróico |
| 660. hasta la impúbera | 660. até a impúbere |
| 661. menta de boca helada, | 661. menta de fria boca, |
| 662. ay, todo cuanto nace de raíces | 662. ai, tudo quanto nasce de raízes, |
| 663. establece sus tallos paralíticos | 663. acomoda seus talos paralíticos |
| 664. en los duros jardines de la piedra, | 664. nos jardins rígidos da pedra, |
| 665. cuando el rubí de angélicos melindres | 665. quando o rubi de angélicos melindres |
| 666. y el diamante iracundo | 666. e o diamante iracundo |
| 667. que fulmina a la luz con un reflejo, | 667. que fulmina até a luz com um reflexo, |
| 668. más el ario zafir de ojos azules | 668. e a ariana safira de olhos claros |
| 669. y la geórgica esmeralda que se anega | 669. e a geórgica esmeralda que se anega |
| 670. en el abril de su robusta clorofila, | 670. no abril de vigorosa clorofila, |
| 671. una a una, las piedras delirantes, | 671. uma por uma, as pedras delirantes, |
| 672. con sus lindas hermanas cenicientas, | 672. com suas irmãs, formosas borralheiras, |
| 673. turquesa, lapislázuli, alabastro, | 673. alabastro, turquesa, turmalina, |
| 674. pero también el oro prisionero | 674. mas igualmente o ouro prisioneiro |
| 675. y la plata de lengua fidedigna, | 675. como a prata de língua fidedigna |
| 676. ingenua ruiseñor de los metales | 676. rouxinol inocente dos metais |
| 677. que se ahoga en el agua de su canto; | 677. afogando-se na água do seu canto; |
| 678. cuando las piedras finas | 678. quando as bizarras pedras |
| 679. y los metales exquisitos, todos, | 679. e os metais requintados, todos juntos, |

| | |
|--|---|
| | |
| 680. regresan a sus nidos subterráneos | 680. regressam aos seus ninhos subterráneos |
| 681. por las rutas candentes de la llama, | 681. pelo trajeto abrasador da chama, |
| 682. ay, ciegos de su lustre, | 682. ai, cegos do seu lustre, |
| 683. ay, ciegos de su ojo, | 683. ai, cegos do seu olho, |
| 684. que el ojo mismo, | 684. que o próprio olho |
| 685. como un siniestro pájaro de humo | 685. como uma ave agourenta de fumaça |
| 686. en su aterida combustión se arranca | 686. em sua fria combustão se arranca. |
| | |
| | |
| | |
| | |
| | |
| 687. PORQUE raro metal o piedra rara, | 687. PORQUE raro metal ou pedra rara, |
| 688. así como la roca escueta, lisa, | 688. assim como o rochedo simples, liso, |
| 689. que figura castillos | 689. que figura castelos |
| 690. con sólo naipes de aridez y escarcha, | 690. com cartas de geada e de aridez, |
| 691. y así la arena de arrugados pechos | 691. e assim a areia de enrugados peitos |
| 692. y el humus maternal de entraña tibia, | 692. e o húmus maternal de entranha morna, |
| 693. ay, todo se consume | 693. ai, tudo se consome |
| 694. con un mohíno crepitar de gozo, | 694. com um mofino crepitar de gozo, |
| 695. cuando la forma en sí, la forma pura, | 695. e quando a forma em si, a forma pura |

| | |
|---|---|
| | |
| 696. se entrega a la delicia de su muerte | 696. entrega-se à delícia de sua morte |
| 697. y en su sed de agotarla a grandes luces | 697. e buscando bebê-la a grandes luzes |
| 698. apura en una llama | 698. apura numa chama |
| 699. el aceite ritual de los sentidos, | 699. o litúrgico azeite dos sentidos, |
| 700. que sin labios, sin dedos, sin retinas, | 700. que sem lábios, sem dedos, sem retinas, |
| 701. sí, paso a paso, muerte a muerte, locos, | 701. sim, passo a passo, morte a morte, loucos, |
| 702. se acogen a sus túmidas matrices, | 702. recolhem-se às matrizes tumescidas, |
| 703. mientras unos a otros se devoran | 703. quando uns são pelos outros devorados |
| 704. al animal, la | 704. o animal, pela planta |
| 705. a la planta, la piedra | 705. a planta, pela pedra |
| 706. a la piedra, el fuego | 706. a pedra, pelo fogo |
| 707. al fuego, el mar | 707. o fogo, pelo oceano |
| 708. al mar, la nube | 708. o oceano, pela nuvem |
| 709. a la nube, el sol | 709. a nuvem, pelo sol |
| 710. hasta que todo este fecundo río | 710. até que este fecundo rio inteiro |
| 711. de enamorado semen que conjuga, | 711. de apaixonado sêmen que conjuga, |
| 712. inaccesible al tedio, | 712. fechado para o tédio, |
| 713. el suntuoso caudal de su apetito, | 713. os lautos borbotões da sua fome, |
| 714. no desemboca en sus entrañas mismas, | 714. deságua enfim nas suas próprias vísceras |
| 715. en el acre silencio de sus fuentes, | 715. no silêncio amargoso de suas fontes, |
| 716. entre un fulgor de soles emboscados, | 716. entre clarões de sóis acobertados, |

| | |
|---|--|
| 717. en donde nada es ni nada está, | 717. onde nada nem é nem pode estar, |
| 718. donde el sueño no duele, | 718. onde o sonho não dói, |
| 719. donde nada ni nadie, nunca, está muriendo | 719. onde ninguém nem nada nunca está morrendo |
| 720. y solo ya, sobre las grandes aguas, | 720. e já sozinho, sobre as grandes águas |
| 721. flota el Espíritu de Dios que gime | 721. flutua o Espírito de Deus que geme |
| 722. con un llanto más llanto aún que el llanto, | 722. com um pranto mais pranto do que o pranto |
| 723. como si herido —¡ay, Él también!— por un cabello, | 723. qual se ferido – Ele, enfim! – por um cabelo, |
| 724. por el ojo en almendra de esa muerte | 724. pelo olho amendoado dessa morte |
| 725. que emana de su boca, | 725. que emana-lhe da boca, |
| 726. hubiese al fin ahogado su palabra sangrienta | 726. afogasse por fim sua palavra sangrenta. |
| 727. ¡ALELUYA, ALELUYA! | 727. ALELUIA! ALELUIA! |

| | |
|--|---|
| 728. ¡ T AN-TAN! ¿Quién es? Es el Diablo, | 728. P AM! PAM! Quem é? É o Diabo, |
| 729. es una espesa fatiga, | 729. é uma encorpada fadiga, |
| 730. un ansia de trasponer | 730. um anseio de transpor |
| 731. estas lindes enemigas, | 731. estas fimbrias inimigas, |
| 732. este morir incesante, | 732. este morrer incessante, |
| 733. tenaz, esta muerte viva, | 733. tenaz, esta morte viva, |
| 734. .¡oh Dios! que te está matando | 734. oh Deus! está te matando |
| 735. en tus hechuras estrictas, | 735. nas tuas formas estritas, |
| 736. en las rosas y en las piedras, | 736. quer nas rosas, quer nas pedras, |
| 737. en las estrellas ariscas | 737. quer nas estrelas ariscas, |
| 738. y en la carne que se gasta | 738. quer na carne que se gasta |
| 739. como un hoguera encendida, | 739. como fogueira acendida |
| 740. por el canto, por el sueño, | 740. pelo canto, pelo sonho, |
| 741. por el color de la vista | 741. e pelas cores da vista. |
| | |
| 742. ¡Tan-tan! ¿Quién es? Es el Diablo, | 742. Pam! Pam! Quem é? É o Diabo, |
| 743. ay, una ciega alegría, | 743. ah! uma cega delícia, |
| 744. un hambre de consumir | 744. uma fome de esgotar |
| 745. el aire que se respira, | 745. até o ar que se respira, |

| | |
|---|-----------------------------------|
| | |
| 746. la boca, el ojo, la mano; | 746. mesmo a boca, o olho, a mão; |
| 747. estas pungentes cosquillas | 747. estas pungentes cosquinhas |
| 748. de disfrutarnos enteros | 748. de nos gozarnos inteiros |
| 749. en sólo un golpe de risa, | 749. num só grito de alegria, |
| 750. ay, esta muerte insultante, | 750. ah! esta morte insultante, |
| 751. procaz, que nos asesina | 751. procaz, que nos assassina |
| 752. a distancia, desde el gusto | 752. de longe, pelo prazer |
| 753. que tomamos en morirla, | 753. que nos dá tanta agonia, |
| 754. por una taza de té, | 754. por um pouquinho de chá, |
| 755. por una apenas caricia | 755. por uma apenas carícia. |
| | |
| 756. ¡Tan-tan! ¿Quién es? Es el Diablo, | 756. Pam! Pam! Quem é? É o Diabo, |
| 757. es una muerte de hormigas | 757. é uma morte de formigas |
| 758. incansables, que pululan | 758. incansáveis, que pululam |
| 759. ¡oh Dios sobre tus astillas, | 759. oh Deus! nas tuas astilhas; |
| 760. que acaso te han muerto allá, | 760. talvez mataram-te lá, |
| 761. siglos de edades arriba, | 761. séculos de eras acima |
| 762. sin advertirlo nosotros, | 762. sem que o notássemos nós, |
| 763. migajas, borra, cenizas | 763. babugem, migalhas, cinzas |
| 764. de ti, que sigues presente | 764. de ti, que segues presente |
| 765. como una estrella mentida | 765. como uma estrela mentida |

| | |
|---------------------------------------|---------------------------------------|
| | |
| 766. por su sola luz, por una | 766. tão somente pela luz, |
| 767. luz sin estrella, vacía, | 767. luz sem estrela, vazia, |
| 768. que llega al mundo escondiendo | 768. que vem ao mundo escondendo |
| 769. su catástrofe infinita | 769. sua tragédia infinita. |
| | |
| [BAILE] | [BAILE] |
| | |
| 770. Desde mis ojos insomnes | 770. Pelos meus olhos insones |
| 771. mi muerte me está acechando, | 771. minha morte me tocaia, |
| 772. me acecha, sí, me enamora | 772. tocaia, ah sim, e enamora |
| 773. con su ojo lánguido | 773. com o olhinho lânguido. |
| 774. ¡Anda, putilla del rubor helado, | 774. Vamos, esquálida putinha alegre, |
| 775. anda, vámonos al diablo! | 775. pro diabo que nos carregue! |

Tradução de *Primero Sueño*

| PRIMERO SUEÑO | PRIMEIRO SONHO |
|---|--|
| que así intituló y compuso la Madre Juana Inés de la Cruz, imitando a Góngora | que assim intitulou e compôs a Madre Juana Inés de la Cruz, imitando Gôngora |

| | |
|--|--|
| 1. Piramidal, funesta, de la tierra | 1. Piramidal, funesta, foi da terra |
| 2. nacida sombra, al Cielo encaminaba | 2. nascida sombra, e ao Céu encaminhava |
| 3. de vanos obeliscos punta altiva, | 3. de inúteis obeliscos ponta altiva, |
| 4. escalar pretendiendo las Estrellas; | 4. no fátuo intento de galgar Estrelas; |
| 5. si bien sus luces bellas | 5. se bem as luzes belas |
| 6. -exentas siempre, siempre rutilantes- | 6. – isentas sempre, sempre rutilantes – |
| 7. la tenebrosa guerra | 7. a tenebrosa guerra |
| 8. que con negros vapores le intimaba | 8. que com negros vapores lhe intimava |
| 9. la pavorosa sombra fugitiva | 9. a pavorosa sombra fugitiva |
| 10. burlaban tan distantes, | 10. burlavam tão distantes, |
| 11. que su atezado ceño | 11. que a carantonha escura |

| | |
|---|---|
| 12. al superior convexo aun no llegaba | 12. sequer roçava a superior altura |
| 13. del orbe de la Diosa | 13. da tríplice deidade |
| 14. que tres veces hermosa | 14. que no orbe em que se assenta |
| 15. con tres hermosos rostros ser ostenta, | 15. com três formosos rostos ser ostenta, |
| 16. quedando sólo dueño | 16. restando-lhe somente |
| 17. del aire que empañaba | 17. o espaço que embaçava |
| 18. con el aliento denso que exhalaba; | 18. com o hálito copado que exalava; |
| 19. y en quietud contenta | 19. e em quietude contente |
| 20. de imperio silencioso, | 20. de império silencioso |
| 21. sumisas sólo voces consentía | 21. dóceis apenas vozes consentia: |
| 22. de las nocturnas aves, | 22. as das noturnas aves, |
| 23. tan obscuras, tan graves, | 23. tão obscuras, tão graves |
| 24. que aun el silencio no se interrumpía. | 24. que o silêncio sequer se interrompia. |
| 25. Con tardo vuelo y canto, del oído | 25. Em tardo alar e canto, pelo ouvido |
| 26. mal, y aun peor del ánimo admitido, | 26. e ânimo com temor reconhecido, |
| 27. la avergonzada Nictimene acecha | 27. a envergonhada Nictimene espreita |
| 28. de las sagradas puertas los resquicios | 28. das mais sagradas portas os resquícios |
| 29. o de las claraboyas eminentes | 29. e busca em clarabóias eminentes |
| 30. los huecos más propicios | 30. espaços mais propícios |
| 31. que capaz a su intento le abren brecha, | 31. que lhe abrem à empreitada fenda estreita |
| 32. y sacrílega llega a los lucientes | 32. e sacrílega chega aos refulgentes |
| 33. faroles sacros de perenne llama | 33. faróis sagrados de perene chama |

| | |
|---|---|
| 34. que extingue, si no infama, | 34. – se a não extingue, infama –, |
| 35. en licor claro la materia crasa | 35. a pasta bruta em líquidos cristais |
| 36. consumiendo, que el árbol de Minerva | 36. consumindo, que a planta de Minerva |
| 37. de su fruto, de prensas agravado, | 37. de seu fruto, de prensas agravada, |
| 38. congojoso sudó y rindió forzado. | 38. fatigada suou, rendeu forçada. |
| 39. Y aquellas que su casa | 39. E as que, irmãs senhoriais, |
| 40. campo vieron volver, sus telas hierba, | 40. viram tornar a casa em campo, em erva |
| 41. a la deidad de Baco inobedientes | 41. a Baco, divindade, inobedientes |
| 42. -ya no historias contando diferentes, | 42. não histórias contando diferentes, |
| 43. en formas sí afrentosas transformadas-, | 43. e em formas afrontosas alteradas-, |
| 44. segunda forman niebla, | 44. formam névoa segunda, |
| 45. ser vistas aun temiendo en la tiniebla, | 45. ocultando-se em treva mais profunda, |
| 46. aves sin pluma aladas: | 46. aves sem pena aladas; |
| 47. aquellas tres officosas, digo, | 47. aquelas três infatigáveis, digo, |
| 48. atrevidas Hermanas, | 48. irmãs desaforadas, |
| 49. que el tremendo castigo | 49. que o tremendo castigo |
| 50. de desnudas les dio pardas membranas | 50. deu-lhes nuas membranas deslustradas |
| 51. alas tan mal dispuestas | 51. por asas desgraçadas |
| 52. que escarnio son aun de las más funestas: | 52. que escárnio são das aves tenebrosas |
| 53. éstas, con el parlero | 53. elas, e o chocalheiro |
| 54. ministro de Plutón un tiempo, ahora | 54. antes ministro de Plutão, e agora |
| 55. supersticioso indicio al agorero, | 55. presságio para o crédulo agoureiro, |

| | |
|--|--|
| 56. solos la no canora | 56. a sós a não canora |
| 57. componían capilla pavorosa, | 57. conformavam capela pavorosa, |
| 58. máximas, negras, longas entonando, | 58. semínimas e longas entoando, |
| 59. y pausas más que voces, esperando | 59. e pausas mais que vozes, esperando |
| 60. a la torpe mensura perezosa | 60. a rústica medida preguiçosa |
| 61. de mayor proporción tal vez, que el viento | 61. de maior proporção talvez, que o vento |
| 62. con flemático echaba movimiento, | 62. com sereno lançava movimento, |
| 63. de tan tardo compás, tan detenido, | 63. de tão tardo compasso, tão retido, |
| 64. que en medio se quedó tal vez dormido. | 64. que bem logo rendeu-se adormecido. |
| 65. Éste, pues, triste son intercadente | 65. Este, pois, triste som intercadente |
| 66. de la asombrada turba temerosa, | 66. da multidão suspensa, temerosa, |
| 67. menos a la atención solicitaba | 67. bem menos a atenção solicitava |
| 68. que al sueño persuadía; | 68. que ao sono persuadia; |
| 69. antes sí, lentamente, | 69. antes sim, lentamente, |
| 70. su obtusa consonancia espaciosa | 70. a obtusa consonância demorosa |
| 71. al sosiego inducía | 71. ao sossego induzia |
| 72. y al reposo los miembros convidaba | 72. e os membros ao repouso convidava |
| 73. -el silencio intimando a los vivientes, | 73. – mais silêncio exigindo dos viventes –, |
| 74. uno y otro sellando labio obscuro | 74. um com outro selando lábio escuro |
| 75. con indicante dedo, | 75. com indicante dedo, |
| 76. Harpócrates, la noche, silencioso; | 76. Harpócrates, a noite, silencioso; |

| | |
|--|---|
| | |
| 77. a cuyo, aunque no duro, | 77. a cujo, se não duro, |
| 78. si bien imperioso | 78. sem dúvida imperioso |
| 79. percepto, todos fueron obedientes- | 79. preceito, todos foram obedientes. |
| 80. El viento sosegado, el can dormido, | 80. O vento quieto, o cão adormecido: |
| 81. éste yace, aquél quedo | 81. este jaz, o outro quedo |
| 82. los átomos no mueve, | 82. dos átomos retém o movimento, |
| 83. con el susurro hacer temiendo leve, | 83. fazer temendo leve, com o alento |
| 84. aunque poco, sacrílego rüido, | 84. e mesmo assim, sacrílego ruído, |
| 85. violador del silencio sosegado. | 85. violador do silêncio sossegado. |
| 86. El mar, no ya alterado, | 86. O mar, não alterado, |
| 87. ni aun la instable mecía | 87. o móvel não mexia |
| 88. cerúlea cuna donde el Sol dormía; | 88. cerúleo berço no que o Sol dormia; |
| 89. y los dormidos, siempre mudos, peces, | 89. e os mudos sempre, peixes, já dormentes |
| 90. en los lechos lamosos | 90. em seus leitos lamosos |
| 91. de sus oscuros senos cavernosos, | 91. nos oscuros abismos cavernosos, |
| 92. mudos eran dos veces; | 92. ora em dobro silentes; |
| 93. y entre ellos, la engañosa encantadora | 93. e entre eles, a enganosa encantadora |
| 94. Alcione, a los que antes | 94. Alcíone, os que dantes |
| 95. en peces transformó, simples amantes, | 95. em peixes transformou, leais amantes, |
| 96. transformada también, vengaba ahora. | 96. transformada também, vingava agora. |
| 97. En los del monte senos escondidos, | 97. Nos da montanha seios escondidos, |

| | |
|---|--|
| | |
| 98. cóncavos de peñascos mal formados | 98. côncavos de penhascos mal formados |
| 99. -y de su aspereza menos defendidos | 99. de sua aspereza menos defendidos |
| 100. que de su obscuridad asegurados-, | 100. que de sua escuridão assegurados-, |
| 101. cuya mansión sombría | 101. cuja mansão sombria |
| 102. ser puede noche en la mitad del día, | 102. ser pode noite mesmo ao meio-dia |
| 103. incógnita aun al cierto | 103. terreno trapaceiro |
| 104. montaraz pie del cazador experto | 104. ainda ao caçador de andar certo |
| 105. -depuesta la fiereza | 105. deposta já a fereza |
| 106. de unos, y de otros el temor depuesto- | 106. de alguns, e de outros o temor deposto- |
| 107. yacía el vulgo bruto, | 107. jazia o vulgo bruto, |
| 108. a la Naturaleza | 108. que assim da Natureza |
| 109. el de su potestad pagando impuesto, | 109. ao supremo poder pagava imposto, |
| 110. universal tributo; | 110. universal tributo; |
| 111. y el Rey, que vigilancias afectaba, | 111. e o Rei, que vigilâncias afetava, |
| 112. aun con abiertos ojos no velaba. | 112. com seus abertos olhos não velava. |
| 113. El de sus mismos perros acosado, | 113. E aquele dos lebréis seus acochado, |
| 114. monarca en otro tempo esclarecido, | 114. monarca em outro tempo esclarecido, |
| 115. tímido ya venado, | 115. hoje tímido veado, |
| 116. con vigilante oído, | 116. com vigilante ouvido, |
| 117. del sosegado ambiente | 117. do sossegado ambiente |
| 118. al menor perceptible movimiento | 118. ao menor perceptível movimento |

| | |
|---|--|
| 119. que los átomos muda, | 119. que ora os átomos muda, |
| 120. la oreja alterna aguda | 120. a orelha alterna aguda: |
| 121. y el leve rumor siente | 121. o leve ruído sente |
| 122. que aun lo altera dormido. | 122. mesmo na letargia. |
| 123. Y en la quietud del nido, | 123. No ninho em calma |
| 124. que de brozas y de lodo instable hamaca | 124. que de folhas e lodo instável cama |
| 125. formó en la más opaca | 125. compôs em frágil trama |
| 126. parte del árbol, duerme recogida | 126. dorme em densa ramada recolhida |
| 127. la leve turba, descansando el viento | 127. a leve turba, descansando o vento |
| 128. del que le corta, alado movimiento. | 128. do que o recorta, alado movimento. |
| 129. De Júpiter el ave generosa | 129. A de Júpiter águia generosa |
| 130. -como al fin Reina-, por no darse entera | 130. sendo Rainha, entrega-se a imperfeito |
| 131. al descanso, que vicio considera | 131. descanso, pois estima ser defeito |
| 132. si de preciso pasa, cuidadosa | 132. se de preciso passa, e cuidadosa |
| 133. de no incurrir de omisa en el exceso, | 133. de não cair, omissa, num excesso |
| 134. a un solo pie librada fia el peso, | 134. em um único pé sustenta o peso |
| 135. y en otro guarda el cálculo pequeño | 135. e no outro o cálculo resguarda breve |
| 136. -despertador reloj del leve sueño-, | 136. -- por ser despertador do sono leve --, |
| 137. porque, si necesario fue admitido, | 137. que se por precisão foi permitido, |
| 138. no pueda dilatarse continuado, | 138. não possa dilatar-se continuado, |
| 139. antes interrumpido | 139. antes interrompido |
| 140. del regio sea pastoral cuidado. | 140. do régio seja pastoral cuidado. |

| | |
|---|---|
| 141. ¡Oh de la Majestad pensión gravosa, | 141. Da Majestade é tal pensão gravosa, |
| 142. que aun el menor descuido no perdona! | 142. que mínimo descuido não perdoa! |
| 143. Causa, quizá, que ha hecho misteriosa, | 143. Talvez sendo por isso misteriosa, |
| 144. circular, denotando, la corona, | 144. denotando, no círculo, a coroa, |
| 145. en círculo dorado, | 145. - em trajeto dourado -, |
| 146. que el afán es no menos continuado. | 146. que o labor é igualmente continuado. |
| 147. El sueño todo, en fin, lo poseía; | 147. E já enfim tudo o sono possuía; |
| 148. todo, en fin, el silencio lo ocupaba; | 148. tudo, enfim, o silêncio já ocupava; |
| 149. aun el ladrón dormía; | 149. até o ladrão dormia; |
| 150. aun el amante no se desvelaba. | 150. até o mais amoroso não velava. |
| 151. El conticinio casi ya pasando | 151. A meia-noite quase já passando |
| 152. iba, y la sombra dimidiaba, cuando | 152. ia e a penumbra dimidiava, quando |
| 153. de las diurnas tareas fatigados | 153. dos diurnos afazeres fatigados |
| 154. -y no sólo oprimidos | 154. -- não somente oprimidos |
| 155. del afán ponderoso | 155. pelo afã ponderoso |
| 156. del corporal trabajo, mas cansados | 156. do corporal trabalho, mas cansados |
| 157. del deleite también (que también cansa | 157. do deleite também (que também cansa |
| 158. objeto continuado a los sentidos | 158. sempre os mesmos objetos repetidos, |
| 159. aun siendo deleitoso; | 159. incluso o deleitoso; |
| 160. que la Naturaleza siempre alterna | 160. posto que a Natureza sempre alterna |
| 161. ya una, ya otra balanza, | 161. esta e aquela balança |
| 162. distribuyendo varios ejercicios, | 162. ao distribuir os vários exercícios, |

| | |
|---|---|
| 163. ya al ocio, ya al trabajo destinados, | 163. ao lazer ou trabalho destinados, |
| 164. en el fiel infiel con que gobierna | 164. naquele fiel infiel com que governa |
| 165. la aparatosa máquina del mundo)-; | 165. a aparatosa máquina do mundo) --; |
| 166. así, pues, de profundo | 166. assim, pois, de profundo |
| 167. sueño dulce los miembros ocupados | 167. ameno sono os membros ocupados |
| 168. quedaron los sentidos | 168. ficaram os sentidos |
| 169. del que ejercicio tienen ordinario | 169. do que exercício fazem ordinário |
| 170. -trabajo, en fin pero trabajo amado, | 170. – trabalho, enfim, porém trabalho amado, |
| 171. si hay amable trabajo-, | 171. se amável há trabalho –, |
| 172. si privados no, al menos suspendidos; | 172. se despojados não, já sim detidos; |
| 173. y cediendo al retrato del contrario | 173. e cedendo ao retrato do contrário |
| 174. de la vida, que –lentamente armado- | 174. da existência, que –lentamente armado- |
| 175. cobarde embiste y vence perezoso | 175. covarde investe e vence preguiçoso |
| 176. con armas soñolientas, | 176. com armas sonolentas, |
| 177. desde el cayado humilde al cetro altivo, | 177. desde o cajado humilde ao cetro altivo, |
| 178. sin que haya distintivo | 178. sem que haja distintivo |
| 179. que el sayal de la púrpura discerna; | 179. que a púrpura e o burel diferencie; |
| 180. pues su nivel, en todo poderoso, | 180. a tal influxo todo-poderoso, |
| 181. gradúa por exentas | 181. não resistem isentas |
| 182. a ningunas personas, | 182. quaisquer sejam pessoas, |
| 183. desde la de a quien tres forman coronas | 183. desde aquela a quem três formam coroas |
| 184. soberana tiara, | 184. soberana tiara, |

| | |
|---|---|
| 185. hasta la que pajiza vive choza; | 185. à que vive em paupérrima palhoça; |
| 186. desde la que el Danubio undoso dora, | 186. daquela a que o Danúbio doura undante, |
| 187. a la que junco humilde, humilde, mora; | 187. à do cubículo insignificante; |
| 188. y con siempre igual vara | 188. e com sempre igual vara |
| 189. (como, en efecto, imagen poderosa | 189. (como, em efeito, imagem poderosa |
| 190. de la muerte) Morfeo | 190. que é da morte) Morfeu |
| 191. el sayal mide igual con el brocado. | 191. harmoniza o burel com o brocado. |
| 192. El alma, pues, suspensa | 192. E pois a alma, suspensa |
| 193. del exterior gobierno –en que ocupada | 193. do exterior governo – em que ocupada |
| 194. en material empleo, | 194. as forças despendeu, |
| 195. o bien o mal da el día por gastado-, | 195. e bem ou mal viu o dia terminado --, |
| 196. solamente dispensa | 196. ora apenas dispensa |
| 197. remota, si del todo separada | 197. remota, se de todo separada |
| 198. no, a los de muerte temporal opresos | 198. não, aos com morte efêmera oprimidos |
| 199. lánguidos miembros, sosegados huesos, | 199. tranqüilos ossos, membros abatidos |
| 200. los gajes de calor vegetativo, | 200. calor vegetativo contumaz |
| 201. el cuerpo siendo, en sosegada calma, | 201. o corpo sendo, em sossegada calma, |
| 202. un cadáver con alma, | 202. um cadáver com alma, |
| 203. muerto a la vida y a la muerte vivo, | 203. à vida morto em morte mui vivaz, |
| 204. de lo segundo dando tardas señas | 204. dando de tal demonstração tardia |
| 205. el del reloj humano | 205. em vital advertência, |
| 206. vital volante que, si no con mano, | 206. sem ponteiro, o relógio da existência |

| | |
|---|---|
| 207. con arterial concierto, unas pequeñas | 207. pois com a das artérias harmonia |
| 208. muestras, pulsando, manifiesta lento | 208. pulsando sempre, manifesta lento |
| 209. de su bien regulado movimiento. | 209. o seu bem regulado movimento. |
| 210. Este, pues, miembro rey y centro vivo | 210. Este, pois, soberano e centro vivo |
| 211. de espíritus vitales, | 211. de espíritos vitais, |
| 212. con su asociado respirante fuelle | 212. irmão do respirante fole ativo |
| 213. -pulmón, que imán del viento es atractivo, | 213. – pulmão, ímã do vento, seu ensejo – |
| 214. que en movimientos nunca desiguales | 214. que em movimentos nunca desiguais |
| 215. o comprimiendo ya, o ya dilatando | 215. ou comprimindo agora, ou dilatando |
| 216. el musculoso, claro arcaduz blando, | 216. o claro, musculoso canal brando, |
| 217. hace que en él resuelle | 217. faz soar num arquejo |
| 218. el que lo circunscribe fresco ambiente | 218. aquele circunscrito fresco ambiente |
| 219. que impele ya caliente, | 219. que impele agora quente, |
| 220. y él venga su expulsión haciendo activo | 220. e ele pune a expulsão com vingativo |
| 221. pequeños robos al calor nativo, | 221. mas leve roubo do calor nativo, |
| 222. algún tiempo llorados, | 222. algum tempo chorado, |
| 223. nunca recuperados, | 223. nunca recuperado, |
| 224. si ahora no sentidos de su dueño, | 224. do proprietário não sentido dano, |
| 225. que, repetido, no hay robo pequeño-; | 225. mas não (por repetido) leve engano; |
| 226. éstos, pues, de mayor, como ya digo, | 226. cada um deles sendo, digo agora, |
| 227. excepción, uno y otro fiel testigo, | 227. testemunha veraz, reveladora, |
| 228. la vida aseguraban, | 228. a vida asseguravam, |

| | |
|--|---|
| | |
| 229. mientras con mudas voces impugnaban | 229. enquanto em mudas vozes impugnavam |
| 230. la información, callados, los sentidos | 230. a informação, calados, os sentidos |
| 231. -con no replicar sólo defendidos-, | 231. – com o silêncio apenas defendidos – |
| 232. y la lengua que, torpe, enmudecía, | 232. junto à língua que, torpe, emudecia: |
| 233. con no poder hablar los desmentía | 233. por não poder falar os desmentia. |
| 234. Y aquella del calor más competente | 234. E aquela do calor mais competente |
| 235. científica oficina, | 235. científica oficina, |
| 236. próvida de los miembros despensera, | 236. provedora dos membros adequada |
| 237. que avara nunca y siempre diligente, | 237. que avara nunca e sempre diligente, |
| 238. ni a la parte prefiere más vecina | 238. nem prefere a região com que confina |
| 239. ni olvida a la remota, | 239. nem esquece a remota, |
| 240. y en ajustado natural cuadrante | 240. e em ajustado natural quadrante |
| 241. las cantidades nota | 241. a quantidade anota |
| 242. que a cada cual tocarle considera, | 242. e entrega a cada parte, ponderada, |
| 243. del que alambicó quilo el incesante | 243. do quilo alambicado no incessante |
| 244. calor, en el manjar que –medianero | 244. calor, em um manjar que – medianeiro |
| 245. piadoso- entre él y el húmedo interpuso | 245. piedoso – entre ele e o úmido interpôs |
| 246. su inocente substancia, | 246. a sua ingênua substância |
| 247. pagando por entero | 247. pagando por inteiro |
| 248. la que, ya piedad sea, ya arrogancia, | 248. a que, pena quiçá (quiçá arrogância) |
| 249. al contrario voraz, necia, lo expuso | 249. ao contrário voraz, ignara, o expôs |

| | |
|---|--|
| | |
| 250. -merecido castigo, aunque se excuse, | 250. – castigo, inda que em muito se avalia |
| 251. al que en pendencia ajena se introduce-; | 251. quem alheia disputa intermedia –; |
| 252. ésta, pues, si no fragua de Vulcano, | 252. esta pois, se não forja de Vulcano, |
| 253. templada hoguera del calor humano, | 253. sóbria fogueira do calor humano, |
| 254. al cerebro enviaba | 254. ao cérebro enviava |
| 255. húmedos, mas tan claros los vapores | 255. úmidos, mas tão claros os vapores |
| 256. de los atemperados cuatro humores, | 256. dos que são temperados quatro humores, |
| 257. que con ellos no sólo no empañaba | 257. que com eles não só não embaçava |
| 258. los simulacros que la estimativa | 258. refletidas visões que a estimativa |
| 259. dio a la imaginativa | 259. deu à imaginativa |
| 260. y aquésta, por custodia más segura, | 260. e esta então, por custódia mais segura, |
| 261. en forma ya más pura | 261. em forma já mais pura |
| 262. entregó a la memoria que, oficiosa, | 262. pôs nas mãos da memória que, oficiosa, |
| 263. grabó tenaz y guarda cuidadosa, | 263. gravou tenaz e guarda cuidadosa, |
| 264. sino que daban a la fantasía | 264. como davam também à fantasia |
| 265. lugar de que formase | 265. lugar a que formasse |
| 266. imágenes diversas. | 266. as imagens diversas. |
| 267. Y del modo | 267. E do modo |
| 268. que en tersa superficie, que de Faro | 268. que em tersa superfície, que de Faro |
| 269. cristalino portento, asilo raro | 269. cristalino portento, asilo raro |
| 270. fue, en distancia longísima se vían | 270. foi, a longor imenso ora se vian |

| | |
|--|---|
| | |
| 271. (sin que ésta le estorbase) | 271. (sem que este lhe estorvasse) |
| 272. del reino casi de Neptuno todo | 272. do reino quase de Netuno todo |
| 273. las que distantes lo surcaban naves | 273. as que distantes o sulcavam naves |
| 274. -viéndose claramente | 274. – vendo-se claramente |
| 275. en su azogada luna | 275. no reflexo pontual |
| 276. el número, el tamaño y la fortuna | 276. tamanho, quantidade ou cabedal |
| 277. que en la instable campaña transparente | 277. que na campina instável transparente |
| 278. arresgadas tenían, | 278. arriscadas haviam |
| 279. mientras aguas y vientos dividían | 279. enquanto ventos e águas dividiam |
| 280. sus velas leves y sus quillas graves-; | 280. as velas leves como as quilhas graves -, |
| 281. así ella, sosegada, iba copiando | 281. ia ela, pacífica, copiando |
| 282. las imágenes todas de las cosas, | 282. a imagem íntegra de cada objecto |
| 283. y el pincel invisible iba formando | 283. e invisível pincel ia formando |
| 284. de mentales, sin luz, siempre vistosas | 284. das sem luz, vivas cores do intelecto |
| 285. colores, las figuras | 285. espirituais figuras |
| 286. no sólo ya de todas las criaturas | 286. não apenas de todas as criaturas |
| 287. sublunares, mas aun también de aquéllas | 287. sublunares; assim também daquelas |
| 288. que intelectuales claras son Estrellas, | 288. intelectuais que claras são Estrelas, |
| 289. y en el modo posible | 289. e no modo possível |
| 290. que concebirse puede lo invisible, | 290. de idear o invisível |
| 291. en sí, mañosa, las representaba | 291. em si, com manhas, as representava |

| | |
|--|---|
| 292. y al alma las mostraba. | 292. e à alma logo as mostrava. |
| 293. La cual, en tanto, toda convertida | 293. A que entretanto, toda convertida |
| 294. a su inmaterial ser y esencia bella, | 294. em essência invisível, ser formoso, |
| 295. aquella contemplaba, | 295. aquela contemplava, |
| 296. participada de alto Ser, centella | 296. centelha, parte de alto Ser glorioso |
| 297. que con similitud en sí gozaba; | 297. que com similitude em si gozava; |
| 298. y juzgándose casi dividida | 298. e julgando-se quase dividida |
| 299. de aquella que impedida | 299. daquela que impedida |
| 300. siempre la tiene, corporal cadena, | 300. sempre a mantém, corpóreo cativo, |
| 301. que grosera embaraza y torpe impide | 301. que grosseiro embarça e torpe impede |
| 302. el vuelo intelectual con que ya mide | 302. a mental ascensão com a que mede |
| 303. la cantidad inmensa de la Esfera, | 303. a volumosa imensidão da Esfera |
| 304. ya el curso considera | 304. ou o curso considera |
| 305. regular, con que giran desiguales | 305. regular, com que giram desiguais |
| 306. los cuerpos celestiales | 306. os corpos celestiais |
| 307. -culpa si grave, merecida pena | 307. – se culpa grave, pago justiceiro |
| 308. torcedor del sosiego, riguroso) | 308. (torcedor do sossego, desalmado) |
| 309. de estudio vanamente judicioso-, | 309. de estudo inutilmente ponderado – |
| 310. puesta, a su parecer, en la eminente | 310. posta, se pensaria, na de um monte |
| 311. cumbre de un monte a quien el mismo Atlante | 311. cume eminente a quem o mesmo Atlante |
| 312. que preside gigante | 312. que preside gigante |

| | |
|---|---|
| | |
| 313. a los demás, enano obedecía, | 313. a todos mais, pequeno obedecia, |
| 314. y Olimpo, cuya sosegada frente, | 314. e Olimpo, cuja sossegada fronte, |
| 315. nunca de aura agitada | 315. nunca de aura agitada |
| 316. consintió ser violada, | 316. consentiu ser violada, |
| 317. aun falda suya ser no merecía; | 317. sua base sequer ser merecia; |
| 318. pues las nubes –que opaca son corona | 318. pois as nuvens – que são opaca tiara |
| 319. de la más elevada corpulencia, | 319. de muita portentosa corpulência, |
| 320. del volcán más soberbio que en la tierra | 320. do vulcão mais soberbo que na terra |
| 321. gigante erguido intima al cielo guerra-, | 321. gigante erguido ao céu intima guerra –, |
| 322. apenas densa zona | 322. apenas zona clara |
| 323. de su altiva eminencia, | 323. da sua altiva eminência, |
| 324. o a su vasta cintura | 324. ou da vasta cintura |
| 325. cingulo tosco son, que –mal ceñido- | 325. são tosco cinturão, que – mal cingido -- |
| 326. o el viento lo desata sacudido, | 326. ora o vento desata sacudido, |
| 327. o vecino el calor del Sol lo apura. | 327. ora o calor do Sol vizinho apura. |
| 328. A la región primera de su altura | 328. A tal fração primeira de sua altura |
| 329. (ínfima parte, digo, dividiendo | 329. (parte ínfima, esclareço, já fendendo |
| 330. en tres su continuado cuerpo horrendo), | 330. em três seu continuado corpo horrendo), |
| 331. el rápido no pudo, el veloz vuelo | 331. nem a águia alígera que a altura investe |
| 332. del águila –que puntas hace al Cielo | 332. buscando superior região celeste |
| 333. y al Sol bebe los rayos pretendiendo | 333. e do Sol bebe os raios pretendendo |

| | |
|--|--|
| 334. entre sus luces colocar su nido- | 334. entre tais luzes colocar seu ninho -- |
| 335. llegar; bien que esforzando | 335. chegar pode; e forçando |
| 336. más que nunca el impulso, ya batiendo | 336. mais e mais seu impulso, e já batendo |
| 337. las dos plumadas velas, ya peinando | 337. suas plumadas velas, ou penteando |
| 338. con las garras el aire, ha pretendido, | 338. com as garras o céu, perfaz caminho |
| 339. tejiendo de los átomos escalas, | 339. e os átomos, tecendo escada, enlaça, |
| 340. que su inmunidad rompan sus dos alas. | 340. para a isenção romper com a frágil asa. |
| 341. Las Pirámides dos –ostentaciones | 341. Ambas Pirâmides – ostentações |
| 342. de Menfis vano, y de la Arquitectura | 342. de Mênfis vão, e que da Arquitetura |
| 343. último esmero, si ya no pendones | 343. último esmero são; se não pendões |
| 344. fijos, no tremolantes-, cuya altura | 344. fixos, não tremulosos – cuja altura |
| 345. coronada de bárbaros trofeos | 345. coroada de bárbaros troféus |
| 346. tumba y bandera fue a los Ptolomeos, | 346. tumba e bandeira foi dos Ptolomeus, |
| 347. que al viento, que a las nubes publicaba | 347. que ao vento e às nuvens mesmas publicava |
| 348. (si ya también al Cielo no decía) | 348. (quando também ao Céu não o dizia) |
| 349. de su grande, su siempre vencedora | 349. da sempre grande e sempre vencedora |
| 350. ciudad –ya Cairo ahora- | 350. cidade – Cairo agora – |
| 351. las que, porque a su copia enmudecía, | 351. as que, pois que a tal cópia emudecia |
| 352. la Fama no cantaba | 352. a Fama não cantava |
| 353. Gitanas glorias, Ménficas proezas, | 353. Ciganas glórias, Mênficas proezas, |
| 354. aun en el viento, aun en el Cielo impresas; | 354. até no vento, até no Céu impresas; |
| 355. éstas –que en nivelada simetría | 355. estas – que em nivelada simetria |

| | |
|--|---|
| 356. su estatura crecía | 356. sua estatura crescia |
| 357. con tal disminución, con arte tanto, | 357. com tal diminuição, sagaz medida, |
| 358. que (cuánto más al Cielo caminaba) | 358. que (quanto mais ao Céu se encaminhava) |
| 359. a la vista, que lince la miraba, | 359. para a vista, que lince perscrutava, |
| 360. entre los vientos se desaparecía, | 360. logo entre os ventos desaparecia, |
| 361. sin permitir mirar la sutil punta | 361. sem permitir olhar a sutil ponta |
| 362. que al primer Orbe finge que se junta, | 362. que o primeiro Orbe quer tocar e aponta; |
| 363. hasta que fatigada del espanto, | 363. e então farta, de assombros exaurida, |
| 364. no descendida, sino despeñada | 364. descendo lenta não, mas despencada. |
| 365. se hallaba al pie de la espaciosa basa, | 365. ao da Pirâmide espaçoso assento, |
| 366. tarde o mal recobrada | 366. tarde ou mal recobrada |
| 367. del desvanecimiento | 367. daquele que, desmaio, |
| 368. que pena fue no escasa | 368. não minguado escarmento |
| 369. del visüal alado atrevimiento-, | 369. foi do atrevido, do visual ensaio –, |
| 370. cuyos cuerpos opacos | 370. cujos corpos opacos |
| 371. no al Sol opuestos, antes avenidos | 371. ao Sol opostos não, mas companheiros |
| 372. con sus luces, si no confederados | 372. de tais luzes, se não confederados |
| 373. con él (como, en efecto, confinantes), | 373. com ele (pois de fato confinantes), |
| 374. tan del todo bañados | 374. tão de todo banhados |
| 375. de su resplandor eran, que –lucidos- | 375. eram de resplendor que – fulgurantes – |
| 376. nunca de calorosos caminantes | 376. nunca dos calorosos forasteiros |

| | |
|--|---|
| 377. al fatigado aliento, a los pies flacos, | 377. ao fatigado alento, aos pés seus fracos, |
| 378. ofrecieron alfombra | 378. estenderam alfombra |
| 379. aun de pequeña, aun de señal de sombra; | 379. sequer pequena, de sinal de sombra; |
| 380. éstas, que glorias ya sean Gitanas, | 380. estas, grandiosidades são Ciganas, |
| 381. o elaciones profanas, | 381. ou elações profanas, |
| 382. bárbaros jeroglíficos de ciego | 382. são bárbaros hieróglifos de cego |
| 383. error, según el Griego | 383. erro, segundo o Grego |
| 384. ciego también, dulcísimo Poeta | 384. cego também, Poeta delicado |
| 385. -si ya, por las que escribe | 385. – se pelas que concebe |
| 386. Aquileyas proezas | 386. Aquiléias proezas |
| 387. o marciales de Ulises sutilezas, | 387. ou guerreiras de Ulisses sutilezas, |
| 388. la unión no recibe | 388. a união não a recebe |
| 389. de los Historiadores, o lo acepta | 389. dos Historiadores, e já adotado |
| 390. (cuando entre su catálogo lo cuente) | 390. (quando no seu catálogo presente) |
| 391. que gloria más que número lo aumente-, | 391. não quantia, mas sim com glória o aumente –, |
| 392. de cuya dulce serie numerosa | 392. de cujo vasto número aprazível |
| 393. fuera más fácil cosa | 393. seria mais possível |
| 394. al temido Tronante | 394. ao temido Tronante |
| 395. el rayo fulminante | 395. o raio fulminante |
| 396. quitar, o la pesada | 396. arrancar, ou a pesada |
| 397. a Alcides clava herrada, | 397. clava hercúlea ferrada, |
| 398. que un hemistiquio solo | 398. que um dos versos somente |

| | |
|--|---|
| | |
| 399. de los que le dictó propicio Apolo; | 399. que Apolo lhe ditou, benevolente; |
| 400. según de Homero, digo, la sentencia, | 400. na frase por Homero pronunciada |
| 401. las Pirámides fueron materiales | 401. as Pirâmides foram materiais |
| 402. tipos solos, señales exteriores | 402. sinais somente, tipos exteriores |
| 403. de las que, dimensiones interiores, | 403. das dimensões aquelas, interiores, |
| 404. especies son del alma intencionales; | 404. que da alma espécies são intencionais; |
| 405. que como sube en piramidal punta | 405. e como sobe em piramidal ponta |
| 406. al Cielo la ambiciosa llama ardiente, | 406. ao Éter a ambiciosa chama ardente |
| 407. así la humana mente | 407. assim a humana mente |
| 408. su figura trasunta, | 408. com ela se compara |
| 409. y a la Causa Primera siempre aspira | 409. e à Causa então Primeira já remonta: |
| 410. -céntrico punto donde recta tira | 410. reta, de centro e ponto tal dispara |
| 411. la línea, si ya no circunferencia, | 411. a linha, já que não circunferência, |
| 412. que contiene, infinita, toda esencia-. | 412. que em si, contém, infinda, toda essência. |
| 413. Estos, pues, Montes dos artificiales | 413. Estes, pois, Montes dois artificiais |
| 414. (bien maravillas, bien milagros sean), | 414. (quer maravilhas, quer milagres sejam) |
| 415. y aun aquella blasfema altiva Torre | 415. e a Torre altiva de ar irreligioso |
| 416. de quien hoy dolorosas son señales | 416. da que hoje dolorosas são sinais |
| 417. -no en piedras, sino en lenguas desiguales, | 417. – não em pedras, em línguas desiguais, |
| 418. porque voraz el tiempo no las borre- | 418. que o tempo não devore, impiedoso – |
| 419. los idiomas diversos que escasean | 419. as muitas falas; e assim não vicejam |

| | |
|--|--|
| | |
| 420. el sociable trato de las gentes | 420. as relações cordiais dos povos vários |
| 421. (haciendo que parezcan diferentes | 421. (fazendo que se entendam por contrários |
| 422. los que unos hizo la Naturaleza, | 422. os que iguais quis fazer a Natureza |
| 423. de la lengua por sólo la extrañeza), | 423. a língua sendo, apenas, a estranheza); |
| 424. si fueran comparados | 424. se fossem comparados |
| 425. a la mental pirámide elevada | 425. com a mental pirâmide elevada |
| 426. donde –sin saber cómo- colocada | 426. onde – sem saber como – colocada |
| 427. el Alma se miró, tan atrasados | 427. a Alma fitou-se, tão ultrapassados |
| 428. se hallaran, que cualquiera | 428. veriam-se, que píncaro tal dera |
| 429. gradüara su cima por Esfera; | 429. aquele que o medisse, por Esfera; |
| 430. pues su ambicioso anhelo, | 430. pois o ávido desejo, |
| 431. haciendo cumbre de su propio vuelo, | 431. cume fazendo do seu próprio adejo |
| 432. en la más eminente | 432. sobre a mais eminente |
| 433. la encumbró parte de su propia mente, | 433. paragem a exaltou da própria mente, |
| 434. de sí tan remontada, que creía | 434. de si tão remontada, que pensava |
| 435. que a otra nueva región de sí salía. | 435. que a espaço externo a si se remontava. |
| 436. En cuya casi elevación inmensa, | 436. Em cuja quase elevação imensa, |
| 437. gozosa mas suspensa, | 437. gozosa mas suspensa, |
| 438. suspensa pero ufana, | 438. suspensa mas ufana, |
| 439. y atónita aunque ufana, la suprema | 439. e ufana sim, e atônita, a suprema |
| 440. de lo sublunar Reina soberana, | 440. do sublunar Rainha soberana |

| | |
|--|--|
| | |
| 441. la vista perspicaz, libre de anteojos, | 441. a sem defeitos vista perspicaz |
| 442. de sus intelectuales bellos ojos | 442. de olhos belíssimos, intelectuais |
| 443. (sin que distancia tema | 443. (sem que distância tema |
| 444. ni de obstáculo opaca se recele, | 444. nem, opaco , um obstáculo receie |
| 445. de que interpuesto algún objeto cele), | 445. que as coisas entremeie) |
| 446. libre tendió por todo lo criado: | 446. livremente estendeu por todo o criado; |
| 447. cuyo inmenso agregado, | 447. cujo imenso agregado, |
| 448. cúmulo incomprehensible, | 448. cúmulo incompreensível , |
| 449. aunque a la vista quiso manifiesto | 449. manifestar-se à vista desejou, |
| 450. dar señas de posible, | 450. dar sinais de possível, |
| 451. a la comprensión no, que –entorpecida | 451. mas para a mente não , que – entorpecida |
| 452. con la sobra de objetos, y excedida | 452. com a sobra de objetos, e excedida |
| 453. de la grandeza de ellos su potencia- | 453. da grandeza de tais sua potência |
| 454. retrocedió cobarde. | 454. retrocedeu covarde. |
| 455. Tanto no, del osado presupuesto, | 455. Porém não , desse ousado pressuposto , |
| 456. revocó la intención, arrepentida, | 456. a intenção revogou , por compungida , |
| 457. la vista que intentó descomedida | 457. a vista, que tentou descomedida |
| 458. en vano hacer alarde | 458. em vão fazer alarde |
| 459. contra objeto que excede en excelencia | 459. contra objeto que excede em excelência |
| 460. las líneas visüales | 460. as linhas visuais |
| 461. --contra el Sol, digo, cuerpo luminoso, | 461. – contra o Sol, digo , corpo luminoso, |

| | |
|--|---|
| | |
| 462. cuyos rayos castigo son fogoso, | 462. cujos raios castigo são fogoso, |
| 463. que fuerzas desiguales | 463. que forças desiguais |
| 464. despreciando, castigan rayo a rayo | 464. desprezando, castigam com o raio |
| 465. el confiado, antes atrevido | 465. o confiado, ou melhor, o presumido |
| 466. y ya llorado ensayo | 466. e já chorado ensaio |
| 467. (necia experiencia que costosa tanto | 467. néscia experiênciã que custosa tanto |
| 468. fue, que Ícaro ya, su propio llanto | 468. foi, que a Ícaro já, seu próprio pranto |
| 469. lo anegó enternecido)--, | 469. anegou-o enternecido) – |
| 470. como el entendimiento, aquí vencido | 470. tal como o entendimento, aqui vencido |
| 471. no menos de la inmensa muchedumbre | 471. não menos pelo acervo numeroso |
| 472. de tanta maquinosa pesadumbre | 472. de tanto sobrepeso maquinoso |
| 473. (de diversas especies conglobado | 473. (de diversas espécies conglobado |
| 474. esférico compuesto), | 474. esférico composto), |
| 475. que de las cualidades | 475. que pelas qualidades |
| 476. de cada cual, cedió: tan asombrado, | 476. de cada qual, cedeu: tão assombrado, |
| 477. que--entre la copia puesto, | 477. que – na abundância posto, |
| 478. pobre con ella en las neutralidades | 478. pobre com ela nas neutralidades |
| 479. de un mar de asombros, la elección confusa--, | 479. de um mar de assombros, a eleição confusa –, |
| 480. equívoco las ondas zozobraba; | 480. equívoco nas ondas soçobrava; |
| 481. y por mirarlo todo, nada vía, | 481. e olhar tudo querendo, nada via, |
| 482. ni discernir podía | 482. nem discernir podia |

| | |
|--|---|
| 483. (bota la facultad intelectual | 483. (o intelectual, ora incapaz talento, |
| 484. en tanta, tan difusa | 484. por tanta, tão difusa |
| 485. incomprehensible especie que miraba | 485. espécie incompreensível que fitava |
| 486. desde el un eje en que librada estriba | 486. desde o eixo em que apoiada toma assento |
| 487. la máquina voluble de la Esfera, | 487. a mui volúvel máquina da Esfera, |
| 488. al contrapuesto polo) | 488. de um pólo ao outro pólo, concorrente) |
| 489. las partes, ya no sólo, | 489. as partes, não somente |
| 490. que al universo todo considera | 490. que ao universo todo considera |
| 491. serle perfeccionantes, | 491. serem extravasantes, |
| 492. a su ornato, no más, pertenecientes; | 492. tão só a seu ornato pertencentes; |
| 493. mas ni aun las que integrantes | 493. mas nem as que integrantes |
| 494. miembros son de su cuerpo dilatado, | 494. membros são de seu corpo dilatado, |
| 495. proporcionadamente competentes. | 495. proporcionadamente competentes. |
| 496. Mas como al que ha usurpado | 496. Mas como a quem escuro demorado |
| 497. diuturna obscuridad, de los objetos | 497. dos objetos, as cores |
| 498. visibles los colores, | 498. visíveis desprovê, |
| 499. si súbitos le asaltan resplandores, | 499. se súbitos lhe assaltam resplandores, |
| 500. con la sobra de luz queda más ciego | 500. com a sobra de luz já nada vê |
| 501. --que el exceso contrarios hace efectos | 501. – que seqüelas contrárias tem o excesso |
| 502. en la torpe potencia, que la lumbre | 502. na potência grosseira, com que ao lume |
| 503. del Sol admitir luego | 503. do Sol pagar o preço |
| 504. no puede por la falta de costumbre--, | 504. não pode pela falta de costume - |

| | |
|---|--|
| | |
| 505. y a la tiniebla misma, que antes era | 505. e à própria escuridão, a que antes fora |
| 506. tenebroso a la vista impedimento, | 506. medonho para a vista impedimento, |
| 507. de los agravios de la luz apela, | 507. dos prejuízos da luz agora apela, |
| 508. y una vez y otra con la mano cela | 508. e com a mão constante sempre vela |
| 509. de los débiles ojos deslumbrados | 509. os olhos ora enfermos, deslumbrados |
| 510. los rayos vacilantes, | 510. dos raios vacilantes |
| 511. sirviendo ya--piadosa medianera-- | 511. servindo já – piedosa intercessora – |
| 512. la sombra de instrumento | 512. a sombra de instrumento |
| 513. para que recobrados | 513. para que, recobrados |
| 514. por grados se habiliten, | 514. aos poucos se habilitem, |
| 515. porque después constantes | 515. e que depois, constantes |
| 516. su operación más firmes ejerciten | 516. a operação mais firmes exercitem |
| 517. --recurso natural, innata ciencia | 517. – recurso natural, inata ciência |
| 518. que confirmada ya de la experiencia, | 518. que confirmada então pela experiência, |
| 519. maestro quizá mudo, | 519. preceptor que, se mudo, |
| 520. retórico ejemplar, inducir pudo | 520. grande retor, pôde induzir contudo |
| 521. a uno y otro Galeno | 521. a um e outro Galeno |
| 522. para que del mortífero veneno, | 522. para que do mortífero veneno, |
| 523. en bien proporcionadas cantidades | 523. em bem proporcionadas quantidades |
| 524. escrupulosamente regulando | 524. escrupulosamente regulando |
| 525. las ocultas nocivas cualidades, | 525. as ocultas nocivas qualidades, |

| | |
|---|---|
| 526. ya por sobrado exceso | 526. ou por sobrado excesso |
| 527. de cálidas o frías, | 527. de cálidas ou frias, |
| 528. o ya por ignoradas simpatías | 528. ou por ora ignoradas simpatias |
| 529. o antipatías con que van obrando | 529. e antipatias com que vão obrando |
| 530. las causas naturales su progreso | 530. as causas naturais o seu progresso |
| 531. (a la admiración dando, suspendida, | 531. (à admiração cedendo, suspendida, |
| 532. efecto cierto en causa no sabida, | 532. efeito certo em causa não sabida, |
| 533. con prolijo desvelo y remirada | 533. com prolixo desvelo e comprovada |
| 534. empírica atención, examinada | 534. empírica atenção, examinada |
| 535. en la bruta experiencia, | 535. na simples experiência, |
| 536. por menos peligrosa), | 536. pois menos perigosa), |
| 537. la confección hicieran provechosa, | 537. a confecção fizeram proveitosa, |
| 538. último afán de la Apolínea ciencia, | 538. última lida da Apolínea ciência, |
| 539. de admirable tríaça, | 539. de admirável teriaga, |
| 540. ¡que así del mal el bien tal vez se saca!--: | 540. que assim o bem talvez o mal apaga! --: |
| 541. no de otra suerte el Alma, que asombrada | 541. pois a Alma assim também, tão transtornada |
| 542. de la vista quedó de objeto tanto, | 542. encontrou-se a visão de objeto tanto, |
| 543. la atención recogió, que derramada | 543. que a atenção recolheu, pois derramada |
| 544. en diversidad tanta, aun no sabía | 544. em variedade tanta, não sabia |
| 545. recobrase a sí misma del espanto | 545. recobrar-se, tão grande fora o espanto |
| 546. que portentoso había | 546. que portentoso havia |

| | |
|--|--|
| 547. su discurso calmado, | 547. seu discurso acalmado, |
| 548. permitiéndole apenas | 548. permitindo-lhe apenas |
| 549. de un concepto confuso | 549. de um conceito confuso |
| 550. el informe embrión que, mal formado, | 550. o sem figura embrião que, mal formado, |
| 551. inordinado caos retrataba | 551. desordenado caos representava |
| 552. de confusas especies que abrazaba | 552. de confusas espécies que abraçava |
| 553. --sin orden avenidas, | 553. – sem ordem reunidas, |
| 554. sin orden separadas, | 554. sem ordem separadas, |
| 555. que cuanto más se implican combinadas | 555. que quanto mais se envolvem combinadas |
| 556. tanto más se disuelven desunidas, | 556. tanto mais se dissolvem desunidas, |
| 557. de diversidad llenas--, | 557. de variedade plenas |
| 558. ciñendo con violencia lo difuso | 558. cingindo o difuso a duras penas |
| 559. de objeto tanto, a tan pequeño vaso | 559. de tanta coisa, o parco recipiente |
| 560. (aun al más bajo, aun al menor, escaso). | 560. (até para o mais baixo, o mais carente) |
| 561. Las velas, en efecto, recogidas, | 561. As velas, com efeito, recolhidas, |
| 562. que fió inadvertidas | 562. que fiou desprevenidas |
| 563. traidor al mar, al viento ventilante | 563. traidor ao mar, ao vento ventilante |
| 564. --buscando, desatento, | 564. – buscando, desatento, |
| 565. al mar fidelidad, constancia al viento--, | 565. fidelidade ao mar, constância ao vento –, |
| 566. mal le hizo de su grado | 566. mal lhe fez de seu grado |
| 567. en la mental orilla | 567. nessa praia mental |
| 568. dar fondo, destrozado, | 568. dar fundo, destroçado, |

| | |
|---|--|
| 569. al timón roto, a la quebrada entena, | 569. o quebrado timão, a rota antena, |
| 570. besando arena a arena | 570. beijando os grãos de areia |
| 571. de la playa el bajel, astilla a astilla, | 571. cada estilha da nave no areal |
| 572. donde--ya recobrado-- | 572. onde – já recobrada |
| 573. el lugar usurpó de la carena | 573. usurpou a dignidade da carena |
| 574. cuerda refleja, reportado aviso | 574. aceito parecer (reflexa peia), |
| 575. de dictamen remiso: | 575. de juízo negligente |
| 576. que, en su operación misma reportado, | 576. que, na operação mesma reportada, |
| 577. más juzgó conveniente | 577. mais julgou conveniente |
| 578. a singular asunto reducirse, | 578. a singular assunto reduzir-se |
| 579. o separadamente | 579. ou mesmo, vagarosa, |
| 580. una por una discurrir las cosas | 580. as coisas discorrer por separado |
| 581. que vienen a ceñirse | 581. pois que vêm a cingir-se |
| 582. en las que artificiosas | 582. de forma artificiosa |
| 583. dos veces cinco son Categorías: | 583. naquelas que dez são Categorías: |
| 584. reducción metafísica que enseña | 584. redução metafísica que instrui |
| 585. (los entes concibiendo generales | 585. (os entes concebendo só gerais |
| 586. en sólo unas mentales fantasías | 586. no que apenas mentais são fantasias |
| 587. donde de la materia se desdeña | 587. e nelas a matéria então se exclui |
| 588. el discurso abstraído) | 588. do discurso abstraído) |
| 589. ciencia a formar de los universales, | 589. a formar ciência dos universais, |

| | |
|--|--|
| | |
| 590. reparando, advertido, | 590. o artifício, advertido, |
| 591. con el arte el defecto | 591. reparando o defeito |
| 592. de no poder con un intuitivo | 592. de não poder com só um intuitivo |
| 593. conocer acto todo lo criado, | 593. conhecer movimento todo o criado, |
| 594. sino que, haciendo escala, de un concepto | 594. mas sim, fazendo escala, de um conceito |
| 595. en otro va ascendiendo grado a grado, | 595. a outro vai galgando progressivo |
| 596. y el de comprender orden relativo | 596. e o de compreender ordem relativo |
| 597. sigue, necesitado | 597. segue, necesitado |
| 598. del del entendimiento | 598. do que é do entendimento |
| 599. limitado vigor, que a sucesivo | 599. limitado vigor, que a sucessivo |
| 600. discurso fia su aprovechamiento: | 600. discurso fia o aproveitamento: |
| 601. cuyas débiles fuerzas, la doctrina | 601. cujas franzinas forças, a doutrina |
| 602. con doctos alimentos va esforzando, | 602. com doutos alimentos vai esforçando |
| 603. y el prolijo, si blando, | 603. e o prolixo, se brando, |
| 604. continuo curso de la disciplina, | 604. contínuo caminhar da disciplina, |
| 605. robustos le va alientos infundiendo, | 605. robustos vai-lhe alentos infundindo, |
| 606. con que más animoso | 606. com que mais animoso |
| 607. al palio glorioso | 607. ao pálio glorioso |
| 608. del empeño más arduo, altivo aspira, | 608. do mais áspero empenho, altivo aspira |
| 609. los altos escalones ascendiendo | 609. e a erguida escalinata vai subindo |
| 610. --en una ya, ya en otra cultivado | 610. – em um saber e em outro cultivado – |

| | |
|--|--|
| | |
| 611. facultad--, hasta que insensiblemente | 611. e no fim da jornada gradativa |
| 612. la honrosa cumbre mira | 612. o honroso topo mira |
| 613. término dulce de su afán pesado | 613. doce final do seu labor pesado |
| 614. (de amarga siembra, fruto al gusto grato, | 614. (de acre plantio, fruto ao gosto grato, |
| 615. que aun a largas fatigas fue barato), | 615. que apesar da provança foi barato) |
| 616. y con planta valiente | 616. e com pé destemido |
| 617. la cima huella de su altiva frente. | 617. à cima chega de sua frente altiva. |
| 618. De esta serie seguir mi entendimiento | 618. Desta série seguir meu pensamento |
| 619. el método quería, | 619. o método queria |
| 620. o del ínfimo grado | 620. ou então da menor categoria |
| 621. del ser inanimado | 621. do ser inanimado |
| 622. (menos favorecido, | 622. (menos favorecido |
| 623. si no más desvalido, | 623. mas não desamparado, |
| 624. de la segunda causa productiva), | 624. da que é segunda causa produtiva), |
| 625. pasar a la más noble jerarquía | 625. passar à mais magnífica hierarquia |
| 626. que, en vegetable aliento, | 626. que em vegetal alento |
| 627. primogénito es, aunque grosero, | 627. primogênito é, se bem grosseiro, |
| 628. de Thetis--el primero | 628. de Tétis – o primeiro |
| 629. que a sus fértiles pechos maternas, | 629. que a seus peitos fecundos maternas, |
| 630. con virtud atractiva, | 630. com virtude atrativa, |
| 631. los dulces apoyó manantiales | 631. os doces apoiou mananciais |

| | |
|---|---|
| | |
| 632. de humor terrestre, que a su nutrimento | 632. de humor terrestre, que a seu nutrimento |
| 633. natural es dulcísimo alimento--, | 633. natural é dulcíssimo alimento --, |
| 634. y de cuatro adornada operaciones | 634. e de quatro adornada operações |
| 635. de contrarias acciones, | 635. de contrárias ações, |
| 636. ya atrae, ya segrega diligente | 636. ora atraí, ora aparta diligente |
| 637. lo que no serle juzga conveniente, | 637. o que não ser-lhe julga conveniente, |
| 638. ya lo superfluo expele, y de la copia | 638. o redundante expele, e então da cópia |
| 639. la substancia más útil hace propia; | 639. a substância mais válida faz própria; |
| 640. y--ésta ya investigada-- | 640. e -- esta já investigada -- |
| 641. forma inculcar más bella | 641. forma inculcar mais bela |
| 642. (de sentido adornada, | 642. (de sentido adornada, |
| 643. y aun más que de sentido, de aprehensiva | 643. e mais que de sentido, de apreensiva |
| 644. fuerza imaginativa), | 644. força imaginativa), |
| 645. que justa puede ocasionar querella | 645. que justa pode ocasionar querela |
| 646. --cuando afrenta no sea-- | 646. -- quando afronta não seja -- |
| 647. de la que más lucida centellea | 647. da que Augusta flameja |
| 648. inanimada Estrella, | 648. Estrela já sem vida, |
| 649. bien que soberbios brille resplandores | 649. bem que soberbos brilhe resplandores |
| 650. --que hasta a los Astros puede superiores, | 650. -- que até aos Astros pode superiores, |
| 651. aun la menor criatura, aun la más baja, | 651. a criatura menor, mais reduzida, |
| 652. ocasionar envidia, hacer ventaja--; | 652. rancor causar, mostrar-se ganhadora --, |

| | |
|---|--|
| 653. y de este corporal conocimiento | 653. e deste corporal conhecimento |
| 654. haciendo, bien que escaso, fundamento, | 654. fazendo, bem que escasso, fundamento, |
| 655. al supremo pasar maravilloso | 655. ao supremo passar maravilhoso |
| 656. compuesto triplicado, | 656. composto triplicado, |
| 657. de tres acordes líneas ordenado | 657. de três acordes linhas ordenado |
| 658. y de las formas todas inferiores | 658. e do total das formas inferiores |
| 659. compendio misterioso: | 659. compêndio misterioso: |
| 660. bisagra engazadora | 660. bisagra travadora |
| 661. de la que más se eleva entronizada | 661. da que mais se remonta entronizada |
| 662. Naturaleza pura | 662. em Natureza pura |
| 663. y de la que, criatura | 663. e da que pois, criatura |
| 664. menos noble, se ve más abatida: | 664. menos nobre, se vê mais abatida: |
| 665. no de las cinco solas adornada | 665. não das cinco sozinhas adornada |
| 666. sensibles facultades, | 666. sensíveis facultades, |
| 667. mas de las interiores | 667. também das interiores |
| 668. que tres rectrices son, ennoblecida | 668. que três regentes são, enobrecida |
| 669. --que para ser señora | 669. – que para ser senhora |
| 670. de las demás, no en vano | 670. das outras todas, não inutilmente |
| 671. la adornó Sabia Poderosa Mano--: | 671. adornou-a Sábia Mão Benevolente – |
| 672. fin de Sus obras, círculo que cierra | 672. fim da Sua obra, círculo que encerra |
| 673. la Esfera con la tierra, | 673. a Esfera com a terra, |

| | |
|--|--|
| | |
| 674. última perfección de lo criado | 674. perfeição derradeira do criado |
| 675. y último de su Eterno Autor agrado, | 675. último enfim do Eterno Autor agrado, |
| 676. en quien con satisfecha complacencia | 676. em quem com satisfeita complacência |
| 677. Su inmensa descansó magnificencia: | 677. Sua imensa descansou magnificência: |
| 678. fábrica portentosa | 678. fábrica portentosa |
| 679. que, quanto más altiva al Cielo toca, | 679. que, quanto mais altiva ao Céu se aferra, |
| 680. sella el polvo la boca | 680. sela-lhe a boca a terra |
| 681. --de quien ser pudo imagen misteriosa | 681. – de quem ser pode imagem misteriosa |
| 682. la que Águila Evangélica, sagrada | 682. a que em Patmos visão celestial |
| 683. visión en Patmos vió, que las Estrellas | 683. teve Águia Evangelista, que as Estrelas |
| 684. midió y el suelo con iguales huellas, | 684. e o solo mensurou com passo igual, |
| 685. o la estatua eminente | 685. ou a sublime escultura |
| 686. que del metal mostraba más preciado | 686. que do metal mostrava mais prezado |
| 687. la rica altiva frente, | 687. a altiva fronte pura |
| 688. y en el más desechado | 688. e no mais rejeitado |
| 689. material, flaco fundamento hacía, | 689. material, débil fundação fazia |
| 690. con que a leve vaivén se deshacía--: | 690. com que a leve vaivém se desfazia – |
| 691. el Hombre, digo, en fin, mayor portento | 691. o Homem, declaro enfim, maior portento |
| 692. que discurre el humano entendimiento; | 692. que expõe aquele humano entendimento; |
| 693. compendio que absoluto | 693. compêndio que absoluto |
| 694. parece al Ángel, a la planta, al bruto; | 694. lembra o Anjo, a planta, o bruto; |

| | |
|--|--|
| 695. cuya altiva bajeza | 695. cuja altiva baixeza |
| 696. toda participó Naturaleza. | 696. participou completa Natureza. |
| 697. ¿Por qué? Quizá porque más venturosa | 697. Por quê? Talvez porque mais venturosa |
| 698. que todas, encumbrada | 698. que todas, elevada |
| 699. a merced de amorosa | 699. a mercê de amorosa |
| 700. Unión sería. ¡Oh, aunque repetida, | 700. União seria. Inda que insistida, |
| 701. nunca bastante bien sabida | 701. nunca o bastante bem reconhecida |
| 702. merced, pues ignorada | 702. mercê, pois ignorada |
| 703. en lo poco apreciada | 703. em tão pouco apreciada |
| 704. parece, o en lo mal correspondida! | 704. parecera, ou tão mal correspondida! |
| 705. Estos, pues, grados discurrir quería | 705. Estes graus discorrer então queria |
| 706. unas veces. Pero otras, disentía, | 706. algumas vezes. E outras, dissentia, |
| 707. excesivo juzgando atrevimiento | 707. excessivo julgando atrevimento |
| 708. el discurrirlo todo, | 708. o todo discorrer em um momento |
| 709. quien aun la más pequeña, | 709. quem a menor sequer |
| 710. aun la más fácil parte no entendía | 710. nem a parte mais fácil entendia |
| 711. de los más manüales; | 711. ainda dos manuais |
| 712. efectos naturales; | 712. efeitos naturais; |
| 713. quien de la fuente no alcanzó risueña | 713. quem da feliz não alcançou nascente, |
| 714. el ignorado modo | 714. a circunstância ignota |
| 715. con que el curso dirige cristalino | 715. com que o curso dirige transparente |

| | |
|---|---|
| 716. deteniendo en ambages su camino | 716. retardando em rodeios sua rota |
| 717. --los horrorosos senos | 717. – os seios tão medonhos |
| 718. de Plutón, las cavernas pavorosas | 718. de Plutão, as cavernas pavorosas |
| 719. del abismo tremendo, | 719. do precipício infindo, |
| 720. las campañas hermosas, | 720. as campinas formosas, |
| 721. los Elíseos amenos, | 721. os Elíseos risonhos, |
| 722. tálamo ya de su triforme esposa, | 722. tálamo da triforme conjugal, |
| 723. clara pesquisadora registrando | 723. clara pesquisadora registrando |
| 724. (útil curiosidad, aunque prolija, | 724. (curiosidade pródiga e andarilha |
| 725. que de su no cobrada bella hija | 725. que de sua então perdida bela filha |
| 726. noticia cierta dió a la rubia Diosa, | 726. relato à loura Deusa fez cabal, |
| 727. cuando montes y selvas trastornando, | 727. quando montes e selvas transtornando, |
| 728. cuando prados y bosques inquiriendo, | 728. quando prados e bosques inquirindo, |
| 729. su vida iba buscando | 729. sua vida ia buscando |
| 730. y del dolor su vida iba perdiendo)--; | 730. e a vida pela dor quase perdia) –; |
| 731. quien de la breve flor aun no sabia | 731. quem da pequena flor sequer sabia |
| 732. por qué ebúrnea figura | 732. por que ebúrnea figura |
| 733. circunscribe su frágil hermosura: | 733. sua frágil circunscreve formosura: |
| 734. mixtos, por qué, colores | 734. ou por que, mistas, cores |
| 735. --confundiendo la grana en los albores-- | 735. – confundindo o vermelho nos albores – |
| 736. fragante le son gala: | 736. fragante lhe são gala: |

| | |
|--|---|
| | |
| 737. ámbares por qué exhala, | 737. âmbares por que exala, |
| 738. y el leve, si más bello | 738. e a leve, se mais bela |
| 739. ropaje al viento explica, | 739. roupa aos ventos explica, |
| 740. que en una y otra fresca multiplica | 740. que numa e noutra fresca multiplica |
| 741. hija, formando pompa escarolada | 741. filha, formando pompa repuxada |
| 742. de dorados perfiles cairelada, | 742. de dourados contornos cairelada, |
| 743. que--roto del capillo el blanco sello-- | 743. que – roto o branco selo da capela – |
| 744. de dulce herida de la Cipria Diosa | 744. da Cípria Deusa de gentil ferida |
| 745. los despojos ostenta jactanciosa, | 745. os despojos ostenta enobrecida, |
| 746. si ya el que la colora, | 746. se já aquele que as cores lhe incorpora, |
| 747. candor al alba, púrpura al aurora | 747. candor da manhã, púrpura da aurora |
| 748. no le usurpó y, mezclado, | 748. não tomou e, misturado, |
| 749. purpúreo es ampo, rosicler nevado: | 749. purpúreo é floco, rosicler nevado: |
| 750. tornasol que concita | 750. furta-cor que concita |
| 751. los que del prado aplausos solicita: | 751. os que do prado aplausos solicita: |
| 752. preceptor quizá vano | 752. mentor superficial |
| 753. --si no ejemplo profano-- | 753. – se acaso não exemplo temporal – |
| 754. de industria femenil que el más activo | 754. de indústria feminil que o mais ativo |
| 755. veneno, hace dos veces ser nocivo | 755. veneno, vezes duas faz nocivo |
| 756. en el velo aparente | 756. no véu leve aparente |
| 757. de la que finge tez resplandeciente. | 757. da que simula tez resplandeciente. |

| | |
|--|---|
| | |
| 758. Pues si a un objeto solo--repetía | 758. Pois se a um único objeto – repetia |
| 759. tímido el pensamiento-- | 759. tímido o pensamento – |
| 760. huye el conocimiento | 760. foge o conhecimento |
| 761. y cobarde el discurso se desvía; | 761. e covarde o discurso se desvia; |
| 762. si a especie segregada | 762. se à espécie segregada |
| 763. --como de las demás independiente, | 763. – como se das demais independente, |
| 764. como sin relación considerada-- | 764. como sem relação considerada – |
| 765. da las espaldas el entendimiento, | 765. dá as costas o pouco entendimento, |
| 766. y asombrado el discurso se espeluz | 766. e assombrado o discurso se arrepi |
| 767. del difícil certamen que rehusa | 767. e recusa a que, liça, o desafia, |
| 768. acometer valiente, | 768. a acometer valente, |
| 769. porque teme--cobarde-- | 769. porque teme – covarde – |
| 770. comprenderlo o mal, o nunca, o tarde, | 770. entender tudo mal, ou nunca, ou tarde: |
| 771. ¿cómo en tan espantosa | 771. pois como sobre tão maravilhosa |
| 772. máquina inmensa discurrir pudiera, | 772. máquina discorrer já poderia |
| 773. cuyo terrible incomfortable peso | 773. cujo insofrível peso |
| 774. --si ya en su centro mismo no estribara-- | 774. – se no seu centro, enfim, não se apoiasse – |
| 775. de Atlante a las espaldas agobiara, | 775. nas espáduas de Atlante pesaria, |
| 776. de Alcides a las fuerzas excediera; | 776. de Alcides a potência excederia, |
| 777. y el que fue de la Esfera | 777. e ao que da própria Esfera |
| 778. bastante contrapeso, | 778. foi capaz contrapeso, |

| | |
|---|---|
| | |
| 779. pesada menos, menos ponderosa | 779. pesada menos, menos ponderosa |
| 780. su máquina juzgara, que la empresa | 780. sua carga acharia, do que a empresa |
| 781. de investigar a la Naturaleza? | 781. de investigar completa Natureza? |
| 782. Otras--más esforzado--, | 782. Outras – mais esforçado –, |
| 783. demasiada acusaba cobardía | 783. exagerada via ser fraqueza |
| 784. el lauro antes ceder, que en la lid dura | 784. o louro antes ceder, e à lida brava |
| 785. haber siquiera entrado; | 785. não ter sequer entrado; |
| 786. y al ejemplar osado | 786. e ao exemplar ousado |
| 787. del claro joven la atención volvía | 787. do claro jovem a atenção já presa |
| 788. --auriga altivo del ardiente carro--, | 788. – auriga célebre do ardente carro –, |
| 789. y el, si infeliz, bizarro | 789. e o, se infeliz, bizarro |
| 790. alto impulso, el espíritu encendía: | 790. erguido impulso o espírito inflamava |
| 791. donde el ánimo halla | 791. onde o ânimo presente |
| 792. --más que el temor ejemplos de escarmiento-- | 792. – mais que o temor amostras de escarmiento – |
| 793. abiertas sendas al atrevimiento, | 793. vereda manifesta ao pensamento, |
| 794. que una ya vez trilladas, no hay castigo | 794. que trilhada uma vez, não há castigo |
| 795. que intento baste a remover segundo | 795. que intento baste a remover segundo |
| 796. (segunda ambición, digo). | 796. (segunda ambição, digo). |
| 797. Ni el panteón profundo | 797. Nem o panteão profundo |
| 798. --cerúlea tumba a su infeliz ceniza--, | 798. – aos mortais restos tumba peregrina – |
| 799. ni el vengativo rayo fulminante | 799. nem vingativo raio fulminante |

| | |
|--|--|
| | |
| 800. mueve, por más que avisa, | 800. pode abalar, ainda que previna, |
| 801. al ánimo arrogante | 801. o ânimo arrogante |
| 802. que, el vivir despreciando, determina | 802. que decide, o viver já desprezado, |
| 803. su nombre eternizar en su rüina. | 803. na própria queda ser eternizado. |
| 804. Tipo es, antes, modelo: | 804. Tipo é; ou bem, modelo, |
| 805. ejemplar pernicioso | 805. exemplar pernicioso |
| 806. que alas engendra a repetido vuelo, | 806. que asas gera no alar perseverante, |
| 807. del ánimo ambicioso | 807. do espírito ambicioso |
| 808. que--del mismo terror haciendo halago | 808. que – no próprio terror fazendo afago |
| 809. que al valor lisonjea--, | 809. que ao valor lisonjeia --, |
| 810. las glorias deletrea | 810. as glórias deletreia |
| 811. entre los caracteres del estrago. | 811. em cada caracter do altivo estrago. |
| 812. O el castigo jamás se publicara, | 812. Ou o castigo jamais se publicasse, |
| 813. porque nunca el delito se intentara: | 813. para que nunca o crime se tentasse: |
| 814. político silencio antes rompiera | 814. ou o silêncio, político sensato |
| 815. los autos del proceso | 815. antes calasse os autos do processo |
| 816. --circunspecto estadista--; | 816. – circunspeto estadista --; |
| 817. o en fingida ignorancia simulara | 817. ou fingida ignorância simulasse |
| 818. o con secreta pena castigara | 818. ou com secreta pena castigasse |
| 819. el insolente exceso, | 819. o petulante exceso, |
| 820. sin que a popular vista | 820. sem que a popular vista |

| | |
|--|---|
| 821. el ejemplar nocivo propusiera: | 821. ofertasse o maléfico retrato: |
| 822. que del mayor delito la malicia | 822. que a maior da infração vivaz malícia |
| 823. peligra en la noticia, | 823. reside na notícia, |
| 824. contagio dilatado trascendiendo; | 824. contágio dilatado transcendendo; |
| 825. porque singular culpa sólo siendo, | 825. porque singular culpa apenas sendo, |
| 826. dejara más remota a lo ignorado | 826. deixasse mais remota ao ignorado |
| 827. su ejecución, que no a lo escarmentado. | 827. sua execução, jamais ao escarmentado. |
| 828. Mas mientras entre escollos zozobraba | 828. E enquanto entre destroços soçobrava |
| 829. confusa la elección, sirtes tocando | 829. confusa a escolha, sirtes pois tocando |
| 830. de imposibles, en cuantos intentaba | 830. de impossíveis, em quantos procurava |
| 831. rumbos seguir--no hallando | 831. rumos para seguir – não encontrando |
| 832. materia en que cebarse | 832. matéria em que cevar-se |
| 833. el calor ya, pues su templada llama | 833. o calor, pois que a temperada chama |
| 834. (llama al fin, aunque más templada sea, | 834. (chama enfim, que por mais que seja austera, |
| 835. que si su activa emplea | 835. se a viva operação tenaz tolera |
| 836. operación, consume, si no inflama) | 836. consome-se, ou se inflama) |
| 837. sin poder excusarse | 837. sem poder escusar-se |
| 838. había lentamente | 838. tinha já lentamente |
| 839. el manjar trasformado, | 839. o manjar transformado, |
| 840. propia substancia de la ajena haciendo: | 840. própria matéria da de outrem fazendo |
| 841. y el que hervor resultaba bullicioso | 841. e o que fervor gerava buliçoso |

| | |
|---|--|
| | |
| 842. de la unión entre el húmedo y ardiente, | 842. da união de aquoso e ardente |
| 843. en el maravilloso | 843. no mui maravilhoso |
| 844. natural vaso, había ya cesado | 844. natural vaso, havia já cessado |
| 845. (faltando el medio), y consiguientemente | 845. (faltando o meio), e conseguintemente |
| 846. los que de él ascendiendo | 846. os que dele ascendendo |
| 847. soporíferos, húmedos vapores | 847. soporíferos, úmidos vapores |
| 848. el trono racional embarazaban | 848. o trono racional embaraçavam |
| 849. (desde donde a los miembros derramaban | 849. (desde onde pelos membros derramava |
| 850. dulce entorpecimiento), | 850. doce entorpecimento), |
| 851. a los suaves ardores | 851. aos amenos ardores |
| 852. del calor consumidos, | 852. do calor consumidos, |
| 853. las cadenas del sueño desataban: | 853. já os grilhões do sonho desmanchavam: |
| 854. y la falta sintiendo de alimento | 854. e a falta percebendo de alimento |
| 855. los miembros extenuados, | 855. os membros extenuados, |
| 856. del descanso cansados, | 856. do descanso cansados, |
| 857. ni del todo despiertos ni dormidos, | 857. nem acordados nem adormecidos, |
| 858. muestras de apetecer el movimiento | 858. mostras de apetecer o movimento |
| 859. con tardos esperezos | 859. com espreguiçamento |
| 860. ya daban, extendiendo | 860. já davam, e estendiam |
| 861. los nervios, poco a poco, entumecidos, | 861. os nervos, pouco a pouco, intumescidos, |
| 862. y los cansados huesos | 862. e os ossos fatigados |

| | |
|--|--|
| 863. (aun sin entero arbitrio de su dueño) | 863. (sem do dono total ainda empenho) |
| 864. volviendo al otro lado--, | 864. virando-se tardios do outro lado --, |
| 865. a cobrar empezaron los sentidos, | 865. e a cobrar começaram os sentidos, |
| 866. dulcemente impedidos | 866. docemente impedidos |
| 867. del natural beleño, | 867. do natural velenho, |
| 868. su operación, los ojos entreabriendo. | 868. sua operação, e os olhos entreabriam. |
| 869. Y del cerebro, ya desocupado, | 869. E do cérebro, já desocupado, |
| 870. las fantasmas huyeron, | 870. os fantasmas fugiram, |
| 871. y--como de vapor leve formadas-- | 871. e -- como de vapor leve formadas -- |
| 872. en fácil humo, en viento convertidas, | 872. em fumaça, em vento convertidas, |
| 873. su forma resolvieron. | 873. sua forma extinguiram. |
| 874. Así linterna mágica, pintadas | 874. Assim lanterna mágica, pintadas |
| 875. representa fingidas | 875. representa fingidas |
| 876. en la blanca pared varias figuras, | 876. variadas na parede alva figuras, |
| 877. de la sombra no menos ayudadas | 877. da sombra não apenas ajudadas |
| 878. que de la luz: que en trémulos reflejos | 878. que da luz: que em reflexos aparentes |
| 879. los competentes lejos | 879. os longes competentes |
| 880. guardando de la docta perspectiva, | 880. preservando da douta perspectiva, |
| 881. en sus ciertas mensuras | 881. nas corretas mensuras |
| 882. de varias experiencias aprobadas, | 882. de várias experiências aprovadas, |
| 883. la sombra fugitiva, | 883. a sombra fugitiva, |

| | |
|--|--|
| 884. que en el mismo esplendor se desvanece, | 884. que no mesmo esplendor se desvanece, |
| 885. cuerpo finge formado, | 885. corpo finge formado, |
| 886. de todas dimensiones adornado, | 886. de todas dimensões embelezado, |
| 887. cuando aun ser superficie no merece. | 887. quando nem superfície ser merece. |
| 888. En tanto, el Padre de la Luz ardiente, | 888. Enquanto isso, o Pai da Luz ardente, |
| 889. de acercarse al Oriente | 889. de aproximar-se ao Oriente |
| 890. ya el término prefijo conocía, | 890. o termo prefixado conhecia, |
| 891. y al antípoda opuesto despedía | 891. e ao antípoda rival já despedia |
| 892. con transmontantes rayos: | 892. com transmontanos raios: |
| 893. que--de su luz en trémulos desmayos-- | 893. que – de sua luz em trêmulos desmaios – |
| 894. en el punto hace mismo su Occidente, | 894. no ponto exato faz seu Ocidente, |
| 895. que nuestro Oriente ilustra luminoso. | 895. que nosso Oriente ilustra luminoso. |
| 896. Pero de Venus, antes, el hermoso | 896. Porém de Vênus, antes, o formoso |
| 897. apacible lucero | 897. apazível luzeiro |
| 898. rompió el albor primero, | 898. alvoreceu primeiro, |
| 899. y del viejo Tithón la bella esposa | 899. e do velho Titão a esposa airosa |
| 900. --amazona de luces mil vestida, | 900. – amazona de luzes mil vestida, |
| 901. contra la noche armada, | 901. contra as trevas armada, |
| 902. hermosa si atrevida, | 902. bizarra se atrevida, |
| 903. valiente aunque llorosa--, | 903. valente se chorosa –, |
| 904. su frente mostró hermosa | 904. a fronte ofereceu enfim formosa |
| 905. de matutinas luces coronada, | 905. de matutinas luzes coroada, |

| | |
|--|--|
| 906. aunque tierno preludio, ya animoso | 906. inda terno prelúdio, e já animoso |
| 907. del Planeta fogoso, | 907. do Planeta fogoso, |
| 908. que venía las tropas reclutando | 908. que tropas recrutando |
| 909. de bisoñas vislumbres | 909. de bisonhos fulgores, |
| 910. --las más robustas, veteranas lumbres | 910. – os mais robustos, mais abrasadores, |
| 911. para la retaguardia reservando--, | 911. só para a retaguarda reservando –, |
| 912. contra la que, tirana usurpadora | 912. atacava a que, atroz usurpadora |
| 913. del imperio del día, | 913. do domínio do dia, |
| 914. negro laurel de sombras mil ceñía | 914. negro louro de sombras mil cingia |
| 915. y con nocturno cetro pavoroso | 915. e com noturno cetro pavoroso |
| 916. las sombras gobernaba, | 916. as sombras governava, |
| 917. de quien aun ella misma se espantaba. | 917. das que ainda ela mesma se espantava. |
| 918. Pero apenas la bella precursora | 918. Porém logo que a bela precursora |
| 919. signífera del Sol, el luminoso | 919. insígnia pois do Sol, o luminoso |
| 920. en el Oriente tremoló estandarte, | 920. no Oriente tremular fez estandarte, |
| 921. tocando al arma todos los süaves | 921. tocando às armas todos os suaves |
| 922. si bélicos clarines de las aves | 922. inda que bélicos clarins das aves |
| 923. (diestros, aunque sin arte, | 923. (destros, se bem sem arte, |
| 924. trompetas sonorosos), | 924. trombetas sonorosos), |
| 925. cuando--como tirana al fin, cobarde, | 925. quando – como tirana enfim, covarde, |
| 926. de recelos medrosos | 926. de receios medrosos |

| | |
|---|--|
| 927. embarazada, bien que hacer alarde | 927. tomada, quis então fazer alarde |
| 928. intentó de sus fuerzas, oponiendo | 928. de força, e assim opondo |
| 929. de su funesta capa los reparos, | 929. da tenebrosa capa já os reparos, |
| 930. breves en ella de los tajos claros | 930. nela superficiais dos talhos claros |
| 931. heridas recibiendo | 931. ferimentos expondo |
| 932. (bien que mal satisfecho su desnudo, | 932. (mas com o seu valor insatisfeito, |
| 933. pretexto mal formado fue del miedo, | 933. pretexto da fraqueza foi suspeito, |
| 934. su débil resistencia conociendo)--, | 934. a débil resistência conhecendo) --, |
| 935. a la fuga ya casi cometiendo | 935. à fuga cometendo |
| 936. más que a la fuerza, el medio de salvarse, | 936. mais que à força, a maneira de salvar-se, |
| 937. ronca tocó bocina | 937. tocou sua buzina enrouquecida |
| 938. a recoger los negros escuadrones | 938. a recolher os negros esquadrões |
| 939. para poder en orden retirarse, | 939. para poder em ordem retirar-se; |
| 940. cuando de más vecina | 940. mas de mais aguerrida |
| 941. plenitud de reflejos fue asaltada, | 941. plenitude de raios foi tomada, |
| 942. que la punta rayó más encumbrada | 942. que a extremidade raiou mais cumeada |
| 943. de los del Mundo erguidos torreones. | 943. dos do Mundo elevados torreões. |
| 944. Llegó, en efecto, el Sol cerrando el giro | 944. Fechava o Sol o giro que esculpira |
| 945. que esculpió de oro sobre azul zafiro: | 945. em ouro todo sobre azul safira: |
| 946. de mil multiplicados | 946. de mil multiplicados |
| 947. mil veces puntos, flujos mil dorados | 947. mil vezes pontos, fluxos mil dourados |

| | |
|--|--|
| | |
| 948. --líneas, digo, de luz clara--salían | 948. – linhas, digo, de luz clara – saíam |
| 949. de su circunferencia luminosa, | 949. de tal circunferência luminosa, |
| 950. pautando al Cielo la cerúlea plana; | 950. pautando a celestial folha azulada |
| 951. y a la que antes funesta fue tirana | 951. e contra a que foi déspota enlutada |
| 952. de su imperio, atropadas embestían: | 952. do seu reino, atropadas investiam: |
| 953. que sin concierto huyendo presurosa | 953. enquanto ela, fugindo pressurosa |
| 954. --en sus mismos horrores tropezando-- | 954. – nos seus próprios horrores tropeçando – |
| 955. su sombra iba pisando, | 955. sua sombra ia pisando, |
| 956. y llegar al Ocaso pretendía | 956. e chegar ao Ocaso pretendia, |
| 957. con el (sin orden ya) desbaratado | 957. com o (sem ordem já) desbaratado |
| 958. ejército de sombras, acosado | 958. exército de sombras, acossado |
| 959. de la luz que el alcance le seguía. | 959. da luz que em seu alcance lhe seguia. |
| 960. Consiguió, al fin, la vista del Ocaso | 960. Mas a vista do Poente alcançou |
| 961. el fugitivo paso, | 961. o fugitivo passo, |
| 962. y--en su mismo despeño recobrada | 962. e – no próprio despenho recobrada |
| 963. esforzando el aliento en la rüina-- | 963. o fôlego esforçando na ruína – |
| 964. en la mitad del globo que ha dejado | 964. na metade do globo que deixou |
| 965. el Sol desamparada, | 965. o Sol desamparada, |
| 966. segunda vez rebelde determina | 966. segunda vez rebelde determina |
| 967. mirarse coronada, | 967. contemplar-se coroada; |
| 968. mientras nuestro Hemisferio la dorada | 968. porém nosso Hemisfério a mui dourada |

| | |
|--|---|
| 969. ilustraba del Sol madeja hermosa, | 969. ilustrava do Sol madeixa airosa |
| 970. que con luz judiciosa | 970. que com luz judiciosa |
| 971. de orden distributivo, repartiendo | 971. de ordem distributivo, repartindo |
| 972. a las cosas visibles sus colores | 972. aos visíveis objetos suas cores |
| 973. iba, y restituyendo | 973. ia, assim restituindo |
| 974. entera a los sentidos exteriores | 974. totalmente aos sentidos exteriores |
| 975. su operación, quedando a luz más cierta | 975. a operação, ficando a luz mais certa |
| 976. el Mundo iluminado, y yo despierta. | 976. o Mundo iluminado; e eu, desperta. |

[1] “Para mim, isto é sempre a mesma coisa: um círculo de água do que somos o centro. Pareceria milagre chegar a alguma parte. Não será isto o que chamam de círculo vicioso?” (GOROSTIZA: 1995 [1924], p. 82)

[2] *Muerte sin fin* é relacionado também com as *Soledades*, do escritor espanhol Luis de Gôngora, mas em bem menor medida.

[3] “Voltamos, mas do nosso jeito, contrariando todas as receitas, à literatura espanhola, que tinha ficado relegada aos acadêmicos de província.”

[4] “no inequívoco rosto sem feições / a água sente, possuída, / o coagular da máscara de espelhos / que o desenho do copo lhe procura.”

[5] “O jovem Xicotécatl conseguiu finalmente fazer-se escutar, e disse:

_ Tlaxcaltecas: ‘O imperador mexicano, cuja potência formidável nos mantém sempre armados e envolvidos na contínua infelicidade de uma guerra defensiva, roga-nos que aceitemos a sua amizade, sem nos pedir outra recompensa além da guerra contra os espanhóis, com o qual nos propõe apenas o que deveríamos executar pela nossa própria conveniência e preservação.’ “ (in ANÔNIMO: 1968, p. 154)

[6] A fala de Xicotécatl vai entre aspas no original. Elas abundam no romance e correspondem sempre a citações literais da *Historia de la Conquista de México*, de Antonio Solís, escrita *circa* 1650. A citação incluída na epígrafe corresponde em Solís ao Livro V, capítulo 2, “Llegan noticias de que se había levantado la provincia de Tepeaca; vienen embajadores de Méjico y Tlascalá; y se descubre una conspiración que intentaba Xicotencal el mozo contra los españoles.”

[7] México-Tenochtitlan, a cidade dos astecas.

[8] Prefiro empregar o termo nahua *tlatoani*, literalmente “o que fala bem” e por extensão, “senhor”, “governante” (SIMÉON, Rémi. *Diccionario de la lengua náhuatl o mexicana*. México: Siglo XXI, 1997, 14ª edição, p. 674.) no lugar das traduções mais comuns, “rei”, “príncipe” e outras que tomam como referência as divisões da nobreza europeia e que podem levar a uma leitura redutiva.

[9] Emprego os termos “asteca” e “mexica” como sinônimos para referir-me ao povo dominante na região.

[10] Os dados das baixas da batalha são quase sempre tomados de Bernal Díaz del Castillo (1495-1584), conquistador-cronista, que escreveu a *Historia Verdadera de la Conquista de la Nueva España*.

[11] Analise-se por exemplo, no site da rede escolar mexicana (SEP-Secretaria de Educação Pública / ILCE-Instituto Latino-americano de Comunicação Educativa), o discurso correspondente às efemérides de 5 de setembro, quando Xicoténcatl lutou contra as forças espanholas por primeira vez:

<http://redescolar.ilce.edu.mx/redescolar/efemerides/septiembre2001/conme5.htm>

[12] Hossig fala de sessenta anos, mas os biógrafos de Bernal Díaz coincidem em que o ano de conclusão do manuscrito foi 1568.

[13] “Ao redor de meados do século XVI, a traição de Xicoténcatl o Jovem tornara-se parte da narração modelar da Conquista.”

[14] “O benefício de um autor foi desnecessário para o público inicial da novela: testemunhando o entusiasmo da recepção, *Xicoténcatl* deu origem a várias peças teatrais, que surgiram no México quase imediatamente depois. Leal cita duas tragédias, *Teutila* (1828), de Ignacio Torres Arroyo, e *Xicohtencatl* (1828), de José María Moreno; e uma comédia, *Xicotencatl* (1829), de José María Mangino, todas surgidas em um certame teatral em Puebla. Apareceu também outra versão na Espanha, em 1831, intitulada *Xicoténcal, príncipe americano*, de Salvador García Brahamonte.”

[15] “É pretensão vã de autores estrangeiros tentar diminuir a glória de Hernán Cortés, retratando-o às vezes como um tirano que guerreava contra homens nus; ou defendendo a causa destes últimos, cuja ignorância e costumes simples os levavam a inclinar a cerviz para que os espanhóis lhes pusessem cabresto.”

[16] “O caráter dos habitantes era belicoso, resistente, franco, pouco amigo do fausto e inimigo da afeminação.”

[17] Passo a usar nesta parte da análise os termos do livro, para facilitar a compreensão das estratégias discursivas.

[18] “No grande enigma histórico da Conquista do México, este é um evento recriado repetidamente ao longo da história literária, com variantes interpretativas claramente dependentes do momento histórico, da procedência e da ideologia do escritor, da chave usada para interpretar e julgar aquele momento fundacional da história mexicana e centro-americana: a época fúlgida do império espanhol e sua “exportação” para as Américas, ou a negra, da traição e do genocídio, segundo o ponto de vista. Sem tergiversar a História oficial, apenas interpretando-a e acompanhando-a com a história familiar, pode-se mudar o *discurso*, ou seja, a avaliação dos acontecimentos.”

[19] “Assim que perdi a vida, vi-me transportada a uma imensa planície cujo fim minha vista não alcançava. No meio observei um caminho que se dividia em vários sendeiros. Ao longo do primeiro corria um rio muito caudaloso, cujas águas agitavam-se de forma extraordinária. Não sei por que razão, senti o impulso de passar à margem oposta do rio, mas ... deteve-me um mancebo de galharda figura Usava um longo traje, branco como a neve Nas costas tinha duas asas e na testa um sinal assim.” (in: Ancona: 1968, p. 450/451)

[20] O papel da Igreja na Independência é um tema da maior complexidade na história mexicana. Apesar de que o discurso oficial desde então a marginaliza como um todo, é preciso lembrar que na época enfrentavam-se dentro dela setores diferentes, e que os grandes líderes e pensadores das lutas

independentistas, Miguel Hidalgo y Costilla e José María Morelos y Pavón eram ambos sacerdotes; e que as relações de simbiose entre Igreja e Estado haviam terminado muito antes da Independência, com a expulsão dos jesuítas. A simplificação e a generalização são estratégias de um discurso oficial muito pouco afeito a matizes. As emoções mais fortes desenvolvem-se a partir de dicotomias simples.

[21] Mas não uma unanimidade, é claro. Os conservadores o detestavam, pela sua posição anti-clerical.

[22] Gabino Barreda (1818-1881), mexicano de Puebla, foi para Paris em 1847, depois de terminar seus estudos de Medicina. Lá assistiu a uma série de conferências ditadas por Augusto Comte e quando voltou ao México, em 1867, era um representante do positivismo. Sua Oração Cívica, pronunciada no dia 16 de setembro (dia da Independência) de 1867, dividia a história mexicana na etapa religiosa, correspondente à Colônia; na metafísica, a partir da Independência; e anunciava a próxima etapa, a positiva, para o futuro.

[23] “Imperial” é a palavra empregada no romance, cujo autor aproveita tão bem quanto o de *Xicoténcatl* as traduções espanholas para termos e instituições nahuas. O termo não procede, pelas mesmas razões que não procedem “reino”, “rei” e outras mais (já vistas na seção anterior): são redutivas. Para o caso específico da palavra “império”, Serge Gruzinski aponta que, apesar de ser Tenochtitlan naqueles momentos a maior aglomeração do mundo americano, “evitemos ver en ella la sede de un imperio moderno, de una burocracia centralizada, o el corazón de una dominación irresistible.” (GRUZINSKI, 1995, p.16) De fato, a dominação asteca concentrava-se na tributação, garantida pelas guarnições militares e por alianças criadas a partir de casamentos.

[24] O *tlatoani* asteca era um membro da família real, escolhido por voto em um conselho restringido aos nobres. A prática era escolher aquele que mais tivesse se destacado militarmente e os candidatos eram muitos, já que os *tlatoanis* tinham inúmeras mulheres.

[25] O texto de Bernal Díaz del Castillo é conhecido por ser o que mais ataca Cortês. Díaz estava incomodado com o fato de que a maior parte das crônicas desse praticamente todo o crédito da conquista a Cortês, o que deixava aos outros participantes pouco espaço para pleitear benesses junto à Coroa Espanhola.

[26] Resumo rapidamente os acontecimentos escolhidos para narrar pelo romancista.

Depois de aliar-se aos tlaxcaltecas, Cortês passa a Cholula, submetendo a cidade pelo terror, o que logo fica sabendo Moctezuma. Em Tenochtitlan, o espanhol é recebido pelo próprio *tlatoani*, que pensava estar frente ao deus Quetzalcóatl, que voltara para recuperar o seu reino e abolir os sacrifícios humanos (que os astecas realizavam cotidianamente), com o qual entrega a cidade a Cortês. A lealdade dos nobres a Moctezuma, já minada pela atitude deste, termina de vez quando o *tlatoani* entrega aos espanhóis um desses nobres, Cuauhpococa, para que os peninsulares o julguem pela morte de um dos soldados de Cortês (Cuauhpococa seria queimado vivo). Segue-se uma ausência forçada do comandante espanhol, que deixa a cidade nas mãos de Pedro de Alvarado, quem, junto com seus homens, perpetra a chamada “matança de Alvarado”, chacinando nobres e sacerdotes durante uma celebração religiosa. Ao voltar, Cortês encontra-se com uma resistência organizada, que termina por expulsá-lo da cidade junto com os seus homens (Cortês chora depois disso, no que ficou conhecido como a Noite Triste) e por matar Moctezuma. Cortês volta a Tlaxcala, onde o Senado decide continuar apoiando-o. Em Tenochtitlan, a varíola ficara dizimando a população. Cuitláhuac, o *tlatoani* de dezenove anos que substituíra Moctezuma, foi uma das vítimas; seguiu-o no trono Cuauhtémoc. Cortês volta à cidade arrasada depois de estabelecer novas alianças, captura o *tlatoani* e toma Tenochtitlan no dia 13 de agosto de 1521.

[27] Apesar de que Geliztli é um personagem fictício, tanto Cuitláhuac quanto Cuauhtémoc estiveram de fato casados com a princesa Tecuichpo Ixcaxochitzin, filha de Moctezuma. Essa princesa foi tomada como amante por Cortês, após ter esta enviuvado do primeiro dos três maridos espanhóis que lhe conseguira o próprio Cortês. Tiveram uma filha, Leonor Cortês Moctezuma e (ao

contrário de Geliztli) há descendentes do casal até hoje; há gerações vivem na Espanha e ostentam o título de condes (de Miravalle).

[28] In ANCONA: 1968, p. 421, está a fala do sacerdote, que profetiza o futuro da Malinche no dia do seu nascimento: “Cuando esta niña llegue a la adolescencia amará al mayor enemigo de nuestra raza. Este amor la arrastrará a renegar de los dioses, a vender a sus hermanos y a entregar su patria al extranjero.”

[29] “Desde o surgimento de um sentido crítico promovido pelos jesuítas expulsos, passando pela atividade bélica dos padres Hidalgo e Morelos, até a declaração generalizada de ser religião oficial nos novos estados, às vezes com a proibição expressa de qualquer outra, a presença do catolicismo era tão preponderante como inquestionável a vigência dirigente dos princípios ilustrados no processo de emancipação. A Ilustração no mundo hispânico teve que ser então sinceramente ortodoxa e sua impiedade, um mito elaborado pelo jovem Menéndez y Pelayo. De fato, admite-se a existência de uma ‘ilustração católica’ ou ‘catolicismo ilustrado’. ‘Trata-se – diz Cedomil Goic – de um iluminismo que, propagando a verdade e a razão e combatendo as crenças supersticiosas, os vícios e estultices sociais, conserva os valores da fé cristã e mostra-se, em todos os seus extremos, crente; e que compatibiliza o combate dos erros e da ignorância, e o castigo das limitações da sociedade, com a fé cristã.’ ” (LÓPEZ: 2004, p. 123)

[30] Para maior informação sobre o surgimento da imagem, ver Gruzinski: 1994, pp.104-106.

[31] Não se trata apenas de que relacionemos martírio com cristianismo quase inconscientemente. A própria palavra tem raízes religiosas. O Houaiss eletrônico de 2002 acusa a seguinte etimologia: gr. *mártus*, *uros* 'testemunha', donde, no Novo Testamento, 'testemunha de Deus', pelo lat. tar. *martyr*, *pris* 'mártir'; ver *martir*-; f. hist. s XIII *martires*, s XV *marter*, s XV *martiris*, c1471-c1536 *martel*.

[32] “Não é ainda o momento de atravessar este rio. Deus te ama, ainda que tu não o conheças.”

[33] “Quando os sacerdotes desses homens promulguem o banho sagrado, serás tu a primeira a recebê-lo e a que arrastará atrás de si todos os astecas.”

[34] “Todos aqueles que sofreram o ataque e a dominação dos espanhóis podem ser considerados mártires, mas o são principalmente todos os que foram vítimas de crueldades desnecessárias, de injustiças inomináveis, de violências injustificáveis, aqueles que viram destruído algo mais precioso que a vida: os sentimentos que são a própria base da existência humana.”

[35] “Meu nome é Ixca Cienfuegos. Nasci e moro na Cidade do México. (...) *Tuna* incandescente. Águia sem asas. Serpente de Estrelas. Foi aqui a nossa sina. Que se há de fazer. Na região mais transparente do ar.”

(A *tuna* é um cacto comestível e doce, comum nas refeições mexicanas)

[36] Durante o período colonial, as relações das comunidades indígenas eram muito melhores com os representantes da Coroa Espanhola do que com os crioulos. A terra era a principal fonte de riqueza na Nova Espanha e a maioria dos crioulos fez sua fortuna explorando-a. Um dos mecanismos de controle da metrópole sobre a Colônia era a manutenção das terras comunais indígenas, consideradas “intocáveis”, com o qual procurava-se evitar um crescimento desmedido do poder econômico da aristocracia novo-hispana. Os funcionários da Coroa orientavam os índios para que lutassem para reaver as terras que tivessem perdido para as fazendas pelas invasões destas últimas. Mas os poderes locais, ao contrário do central, estavam dominados pelos crioulos e pouco se podia fazer; mas tudo dizia aos índios e camponeses mestiços que o governo espanhol era mais interessante para eles que um governo da aristocracia novo-hispana.

[37] É interessante notar como o EZLN cita textos pré-hispânicos em vários dos seus documentos. O que para alguns é recuperação de um passado glorioso mas morto, pode ser para outros história viva da sua comunidade, do seu povo e suas crenças. Mas é também inegável que no momento em que o EZLN cita esses textos, está mobilizando todo um imaginário ao redor deles, imaginário que o processo independentista e a posterior recuperação do passado de culturas “antigas” construiu.

[38] O “mito fundador” aqui pode ser entendido da mesma forma que o “root paradigm” de Victor Turner, um modelo cultural continuamente reinvestido de vitalidade dentro do drama social (“cultural model that is continually reinvested with vitality within the social drama”). *Apud* NEVÁREZ: 2004, p. 68.

[39] Pelo menos em princípio, é claro: a relação com as características étnicas indígenas é muito contraditória no México. Ser branco – e ter o cabelo claro, de preferência – significa ser melhor tratado em estabelecimentos comerciais ou de serviços. A palavra “güera” (pessoa de cabelo claro) e especialmente seu diminutivo, “güerita”, é usada pelos vendedores, notavelmente os feirantes, para bajular suas freguesas. E há poucas décadas atrás, mulheres de certos setores da Cidade do México negavam-se à prática da depilação, já que ter pelo no corpo era uma prova de que “não eram índias”.

[40] BENJAMIN: 1993, p. 232

[41] As referências aqui, como lembra Leandro Konder, são a social democracia e o stalinismo, portadores de um materialismo “impregnado de excessiva confiança nas vantagens do desenvolvimento tecnológico” (KONDER: 1984, p. 90)

[42] O conceito é expressado pela linguagem, que é contínua e sucessiva; já a imagem é simultânea, pelo menos num sentido geral (a Gestalt já provou que as imagens não são percebidas como um todo, mas que há uma ordem de leitura dos elementos que a compõem).

[43] Uso a definição de *continuum* do Houaiss eletrônico de 2002: “série longa de elementos numa determinada seqüência, em que cada um difere minimamente do elemento subsequente, daí resultando diferença acentuada entre os elementos iniciais e finais da seqüência.”

[44] “Por sua vez, cada ‘novo’ tempo deu lugar a um discurso que trata como ‘morto’ aquele que o precedeu, mas que recebe um ‘passado’ já marcado pelas rupturas anteriores. O corte é portanto o postulado da interpretação (que se constrói a partir de um presente) e seu objeto (as divisões organizam as representações a re-interpretar). O trabalho determinado por este corte é voluntarista. No passado do qual se distingue, opera uma triagem entre o que pode ser ‘compreendido’ e o que deve ser esquecido a fim de obter a representação de uma inteligibilidade presente.”

[45] “... esse projeto, contraditório, objetiva ‘compreender’ e esconder com o ‘sentido’ a alteridade deste estrangeiro, ... acalmar os mortos que ainda assombram o presente e oferecer-lhes túmulos escriturários”.

[46] “Um modo novo e desafiador de aprender ou experimentar [a] história é através de jogos de computador, especialmente os jogos interativos online e os de simulação histórica. Esses são apresentados freqüentemente como baseados em “fatos reais”, envolvendo “pessoas e lugares reais”, e, é claro, “batalhas reais”. Mapas, cronologias, biografias e “fontes oficiais” reforçam essa realidade. Sem dúvida, a autenticidade dos jogos pode ser considerada tão importante quanto a qualidade dos seus gráficos, opções do jogador e efeitos de som. Propagandas promovendo jogos militares de computador citam o papel de conselheiros militares, incluindo conselho e apoio do Departamento de Defesa dos Estados Unidos, o que asseguraria a precisão dos jogos.” GREENFIELD: 2004)

[47] “... a história colocou-se do lado do *logos* (ou seja, do pensamento racional e verificável), relegando as outras tradições sobre o passado ao *mythos* (ou seja, ao terreno das afirmações indemonstráveis ou do pensamento simbólico ou pré-lógico)”

[48] “...no discurso da história professamos a verdade dela.”

[49] Entendo por modernidade a forma histórica que começou a prevalecer na sociedade européia no século XIV. Seu fundamento encontra-se na consolidação de mudanças tecnológicas que pouco a pouco foram alterando a operacionalidade do trabalho, aumentando a produção de bens e a partir disso, construindo um novo tipo de cotidiano, exigindo uma nova compreensão da vida e uma nova forma de relacionar-se com ela.

[50] “... quando optamos por levar o livro a sério, isto não nos serve para entendê-lo; a opção oposta também não funciona. O que acontece simplesmente é que a linguagem não está nem do lado da verdade nem do erro. Está dos dois lados ao mesmo tempo, portanto não é possível saber se deve ser levada a sério ou não.”

[51] “Quando Bouvard e Pécuchet, no fim do livro, põem-se a copiar, não sobra nada além da prática gestual. Copiar seja lá o que for, sempre que se conserve o gesto da mão. É um momento histórico da crise da verdade, que se manifesta igualmente, por exemplo, em Nietzsche, ainda que não haja nenhuma relação entre Nietzsche e Flaubert. É o momento em que percebemos que a linguagem não garante nada. Não existe instância alguma, nenhuma garantia que a linguagem dê: é a crise da modernidade que se abre.”

[52] “Ele pensa o poder que não tem.”

[53] “As idéias nos descrevem; não representam nada real; estereotípias; nem originalidade nem liberdade, apenas excepcionalmente; inutilidade das idéias; fanatismo de tolos. – No homem de idéias começa a corromper-se a sociedade. [Seu interesse nasce da paixão que defende]”

[54] Pode-se agregar aqui que o guadalupanismo é o pilar dessa religiosidade popular.

[55] O texto foi publicado por primeira vez em *México y la cultura*, número 315, 3 de abril de 1955, e é a segunda parte do seu discurso de recepção na Academia Mexicana da Língua.

[56] Este último foi publicado na revista *Universidad*, e é o antecedente imediato de *Muerte sin fin*.

[57] Das notas perdidas salvas por Sheridan: “Burguesia.-Su eficacia en el pasado. - Su moral se corrompe, se vuelve licencia; en otras ocasiones disfraz (ideas conservadoras de Ermilo [Abreu Gómez], que lo definen como un burócrata del tipo burgués en el momento mismo que él cree hacer alarde de revolucionarismo).” (SHERIDAN: 1999) (“Burguesia – Sua eficácia no passado. – Sua moral se corrompe, torna-se licença; em outras ocasiões, máscara (idéias conservadoras de Ermilo [Abreu Gómez], que o definem como um burocrata do tipo burguês no exato momento em que ele acha que está alardeando o seu revolucionarismo”).

[58] López Velarde escreveu, em *El Universal*: “Estos dos mancebos, casi dos niños, José Gorostiza Alcalá y Bernardo Ortiz de Montellano, me han dado la muestra de la ciencia infusa que vivifica a la mocedad. Un portento se opera: los principiantes de dieciocho años comparten la armonía, la seriedad y ... la santidad del apogeo viril”. (*apud* ESCALANTE: 2001, p. 20) (“Estes dois mancebos, quase duas crianças, José Gorostiza Alcalá e Bernardo Ortiz de Montellano, deram-me uma amostra da ciência infusa que dá vida à mocidade. Opera-se um portento: os principiantes de dezoito anos compartilham a harmonia, a seriedade e ... a santidad do apogeu viril.”)

[59] “Chegaremos juntos ao México e esconderei meu lamentável fracasso na sua atmosfera de glória. Então ninguém notará que eu também cheguei, e é isso precisamente o que quero, não chegar chegando.”

[60] “Sua carta de 25 de novembro é ofensiva para o espírito. O senhor não tem o direito de se considerar um burocrata e abandonar a poesia. Eu sempre o considerei um alto poeta lírico, nas realizações e em promessa. ... Quero, para *Monterrey*, versos inéditos seus. ... As musas e eu não queremos soltá-lo. Nosso para sempre! Gorostiza, não diga nunca mais essas coisas! Espero seus versos.”

[61] Trata-se da antologia *Galería de Poetas Nuevos de México*, seleção de Gabriel García Maroto. A auto-apresentação está incluída em RAMÍREZ: 1988, p. 311.

[62] “Menos de vinte poemas integram a minha obra O mérito, se acaso o for, que encontro nas minhas *Canciones para cantar en las barcas*, consiste na atormentada seleção que trouxe à superfície estas vinte poesias do fundo de centenas de versos ruins Entretanto, não condeno a minha obra. É bem pobre como poesia, eu sei. Mas dentro da sua fraqueza arquitetônica, dos seus

numerosos toques de mau gosto, da sua temperatura de emoção direta, ela tem um não sei quê de coesão e individualidade que não de ser o esqueleto da minha obra futura.”

[63] Ilustro a afirmação com o poema *Pausas, I*: “¡El mar, el mar! / Dentro de mí lo siento. / Ya sólo de pensar / en él, tan mío, / tiene un sabor de sal mi pensamiento.” (O mar, o mar! / Que em mim percebo dentro. / Somente de pensar / nele, tão meu / sabe-me sempre a sal o pensamento.)

[64] “Ancorado em sua fastidiosa mesa de burocrata, Gorostiza os recebe: ilhas, palácios e catedrais de dez centavos incongruentes com sua paisagem retangular de trâmites e tinta.”

[65] “Nunca fui um escritor profissional Gostaria de ter sido – podem estar certos!, mas como tantos outros companheiros de letras, tive de colocar a maior parte do meu esforço ... a serviço do Estado. Isso não me dói, e sim me faz sentir orgulhoso.”

[66] “Dos sessenta e sete anos da minha vida, ... quarenta e sete [consagrei-os] ao serviço da República. José Vasconcelos, o grande Mestre, arrancou-nos da escola, a mim e a muitos jovens, para levar-nos à Universidade primeiro e mais tarde, à Secretaria de Educação. (...)A Revolução não podia aceitar a velha burocracia porfirista, fonte de incompreensão e de vícios inextirpáveis e sementeira de nostalgias reacionárias, e pôs no seu lugar uma juventude talvez não suficientemente madura, mas entusiasta. Durante a minha vida pública ... tive a honra de receber distinções ... ; mas para ser sincero – e não posso deixar de sê-lo –, a maior satisfação da minha vida tem sido a de escrever nos momentos vazios que me deixam, às vezes, as ocupações fundamentais.”

[67] “Londres me deixa completamente abestalhado.”

[68] “Por que não escreve agora, que tem tempo?” ; “Para escrever é preciso querer, e não quero.”

[69] “Olha, é que como se eu fosse um pianista que tem um piano bem grande e sabe tocar nele todo, mas me mandam para a Holanda, onde me dão um piano de uma tecla só...”

[70] ver ESCALANTE: 2001, o primeiro capítulo, *A la sombra de José Vasconcelos* (pp. 19-55).

[71] “Pobre México! Tão longe de Deus e tão perto dos Estados Unidos!”

[72] “É um equívoco supor que o futuro da democracia no México tenha estado em perigo pela permanência em funções de um Presidente durante um longo período de tempo.” *Apud* ARENAS: 1969, p. 12

[73] Mas o próprio Porfirio Díaz, autor do Plano, ficará no poder até 1911 e será necessária a mobilização de vários setores da sociedade para obrigá-lo a renunciar. Díaz afastou-se do governo oficialmente entre 1880 e 1894, deixando-o ocupado por seu aliado Manuel González; mas logo retornou através de reeleições sucessivas.

[74] Conciudadanos: que en lo de adelante sea nuestra divisa *libertad, orden y progreso*; la libertad como medio; el orden como base y el progreso como fin; triple lema simbolizado en el triple colorido de nuestro hermoso pabellón nacional, ... que, empuñado por Zaragoza el 5 de mayo de 1862, aseguró el porvenir de América y del mundo, salvando las instituciones republicanas. BARREDA: 1980 [1867], p. 296) (Cidadãos: que de agora em diante nossa divisa seja *liberdade, ordem e progresso*; a liberdade como meio; a ordem como base e o progresso como fim; lema triplo simbolizado pelo triplo colorido do nosso belo pavilhão nacional, ... que, empunhado por Zaragoza no dia 5 de maio de 1862, assegurou o porvir da América e do mundo, salvando as instituições republicanas.)

[75] “Mas todas as instituições tomam o caminho mais fácil. A herança de Barreda foi secando nos mecanismos do método. Fizeram da Matemática a suma do saber humano. Sacrificaram pouco a pouco à linguagem dos algarismos a História Natural e tudo aquilo que Rickert chamaria de ciência cultural, e por fim as verdadeiras humanidades. Não existe nada mais pobre que a História Natural, a História Humana ou a Literatura estudadas naquela escola nos dias do Centenário. Nós não chegamos a estudar com a velha guarda, os mestres eminentes com os que a geração anterior ainda se deleitou, ou os conhecemos apenas nas suas postimárias senis, fatigados e um tanto automáticos.

... Oxidava-se o instrumental científico.”

[76] PÉREZ-RAYON: 2001 analisa o *Diario del Hogar* no ano 1900, jornal importante e porta-voz das capas médias urbanas, defensoras da Reforma, anti-clericais, constitucionalistas e, nas palavras da autora, “enemigos del liberalismo conservador y ‘científico’ dominante en las altas esferas del poder” (p. 116). Dentro das dificuldades inerentes ao trabalho num regime ditatorial (o diretor do jornal foi preso várias vezes), o diário serviu de veículo para reiteradas condenas à política conciliatória de Díaz e aos ataques às Leis da Reforma (1859), responsáveis pela separação entre Igreja e Estado.

[77] Segundo as Leis da Reforma, as manifestações religiosas só podiam dar-se em espaços privados ou dentro dos templos. Era proibido inclusive que os padres usassem batina fora das igrejas.

[78] “Quando chegamos a Hermosillo, nada me intrigou tanto quanto a idéia de conhecer Álvaro Obregón. ... Seria, ..., como acreditava Vasconcelos – deslumbrado pelos fulminantes triunfos de Villa –, um dos tantos ambiciosos que escureciam o céu revolucionário? ... Vasconcelos, sempre à procura de nobrezas altíssimas, é muitas vezes severo nas suas opiniões, as quais é depois o primeiro em retificar.”

[79] Alguns títulos de obras de Sierra: *Vida y obra de Juárez*, *La evolución histórica del pueblo mexicano* e *México: su evolución social* (esta última, uma antologia de textos publicada em 1901 e encomendada por Justo Sierra a vários especialistas. O livro, segundo Benjamin Flores Hernández (ver FLORES: 1983, p. 35) “... pretende ser una exposición científica de la realidad mexicana de 1900 en todos sus aspectos fundamentales Y ... se encargó ... la redacción de ensayos sobre ... el estado actual de aquellos aspectos que, según la filosofía positivista, se consideraban los decisivos para la confirmación de una sociedad.” (“... pretende ser uma exposição científica da realidade mexicana de 1900 em todos os seus aspectos fundamentais E ... foi encomendada ... a redação de ensaios sobre ... o estado atual daqueles aspectos que, segundo a filosofia positivista, consideravam-se decisivos para a consolidação de uma sociedade.”)

[80] Ver especialmente o capítulo *Profesionistas de clase media*. (pp. 20-23)

[81] “O livro foi a paixão de Vasconcelos, ‘o segredo do Ateneu’, como ele diz. Da sua atividade como funcionário da educação e da cultura, pode-se recordar, entre outras bondades, os livros que editou e as bibliotecas que fundou. Alfonso Reyes declarou querer ‘o latim para a esquerda’. ... Henríquez Ureña foi um homem que ensinou a ler nos pontos ‘extremos da América’. Ler para comunicar, para ensinar, mas também para agir e criar. Os ateneístas comportavam-se como professores. Mas ensinavam para formar cidadãos, para criar uma polis nacionalista, ibero-americana, com raízes na terra de Atenas, nas criações dantescas, em Cervantes. Uma polis sustentada por um demos bem formado, sólido e capaz de tomar as melhores decisões.”

[82] “Do ponto de vista filosófico, fui modificando as minhas idéias a partir ... de 1907. Meu positivismo e meu otimismo baseavam-se numa leitura quase exclusiva de Spencer, Mill y Haeckel ... O positivismo tinha inculcado em mim a errônea noção de não haver metafísica ... Finalmente, numa noite de meados de 1907 (quando o platonismo já tinha me conquistado, literária e moralmente), eu e Caso debatíamos com Valenti, [que] ... alegou que até mesmo a ciência estava em discussão, e ... citou Boutroux, Bergson, Poincaré, Wiliam James, Papini... Sua argumentação foi tão enérgica que, no dia seguinte, Caso e eu nos lançamos à procura de livros sobre o antiintelectualismo e sobre o pragmatismo. ... Em pouco tempo, fizemos entre nós a crítica do positivismo, comparamos James, Bergson, Boutroux, Jules de Gaultier ... Caso tinha uma biblioteca bastante completa de filósofos; eu me dediquei a obter, na Europa, nos Estados Unidos, no México, e até mesmo pedindo alguns livros da biblioteca do meu pai, as obras maestras da filosofia moderna: Bacon, Descartes, Pascal, Leibniz, Spinoza, Kant, Hegel, Fichte, Schelling, Schopenhauer, até mesmo Comte.”

[83] “Todos os sentimentos próprios para originar entre os povos laços de simpatia e solidariedade,

vinculam estreitamente a América Latina com os aliados do Ocidente europeu; o sentimento da comunidade de raça, o de participação no culto das instituições liberais, o do influxo cultural persistentemente recebido, o da intimidade determinada pela afluência imigratória, o do interesse internacional oposto a imperialismos absorventes; de modo tal que jamais, desde que nossa América adquiriu consciência coletiva, aconteceram no mundo sucessos mais capazes de apaixoná-la e preocupá-la.”

[84] “decaiu até ficar reduzida aos mirrados impérios asteca e inca, indignos totalmente da antiga e superior cultura.”

[85] “ao expandir-se chegou até as praias esquecidas do continente americano para consumir uma obra de recivilização e repovoamento. Temos então as quatro etapas e os quatro troncos: o negro, o índio, o mongol e o branco. Este último, depois de organizar-se na Europa, converteu-se em um invasor do mundo, e acreditou ter sido chamado a predominar, assim como as raças anteriores acreditaram o mesmo, cada uma na sua época de poderio. É claro que o domínio do branco será também temporal, mas a sua missão é diferente da dos seus predecessores; sua missão é servir de ponte. O branco fez do mundo um lugar em que todos os tipos e todas as culturas podem fundir-se. A civilização conquistada pelos brancos, organizada pela nossa época, impôs as bases materiais e morais para a união de todos os homens em uma quinta raça universal, fruto das anteriores e superação de todo o passado.”

[86] “não seremos grandes enquanto o espanhol da América não se sinta tão espanhol quanto os filhos da Espanha.”

[87] “os vermelhos, os ilustres atlantes dos que provêm o índio, adormeceram há milhares de anos para não acordar mais.”

[88] “_ Eu só estou dizendo – agregou – que meu nome não é mais Anastasio Montañés se amanhã eu não for dono de um mauser, cartucheira, calças e sapatos. Juro!... Que foi, *Codorna*, você não acredita? Tem meia dúzia de chumbos dentro do meu corpo... Pergunte ao meu companheiro Demétrio se não é verdade... Mas as balas são como bolinhas de caramelos para mim. Não está acreditando?” (AZUELA: 1960 [1915], p. 56)

[89] “furtar-se ao cumprimento das promessas feitas à Nação no ‘Plano de São Luís Potosí’ ...; já seja diminuindo, perseguindo, encarcerando ou matando os elementos revolucionários que o ajudaram a ocupar o alto cargo de Presidente da República, por meio de falsas promessas e numerosas intrigas à Nação.”

[90] Foi nesse governo que José Vasconcelos foi nomeado para a pasta de Instrução Pública e Belas Artes.

[91] “espetáculos de tendências socialistas e que promovam a aproximação da mulher aos ideais do livre-pensamento.” (O Relatório do Congresso é o anexo 22 de SILVA HERZOG: 1960, pp. 280-287, e a citação corresponde à p. 285)

[92] “eu tomava notas para a cena final do romance.”

[93] “não existe outra forma de configurar um personagem na narrativa que não seja pela língua.”

[94] Sangue novo nos baixos fundos humanos, ponto de vista dos que conhecem o presídio, os hospitais, a fome, a morte; que vivem nas margens da sociedade, onde essas coisas começam. – A burguesia do outro lado, imune.

[95] O reclame capitalista que ordena: use sabonete Palm-Olive; vista-se deste modo, case-se com uma mulher assim; guarde dinheiro; coma neste lugar.

[96] “querem considerar-se como os dignos continuadores dos ateneístas, esses gigantes que fundaram os alicerces da cultura mexicana do século XX.”

[97] “marchavam uma hora diariamente, com uniforme de lã verde e quepe balcânico; fariam o

mesmo depois com um máuser descarregado.”

[98] O poema vencedor chamava-se *El alma de los jardines*, e começa assim: “El que primero surge del gris de la distancia / es el jardín del pueblo: en él jugó mi infancia” (O que surge primeiro na cinzenta distância / é o jardim do povo, onde brinquei na infância) (apud SHERIDAN: 1985, p. 28)

[99] O nome, é claro, é uma referência brincalhona feita pelos colegas dos “sábios” aos sete da Grécia. Reuniam-se e dirigiam a “Sociedade de Conferências e Concertos”: Alberto Vázquez del Mercado; Antonio Castro Leal (citado no primeiro capítulo deste trabalho); Vicente Lombardo Toledano; o próprio Alfonso Caso; Teófilo Olea y Leyva; Jesús Moreno Baca; e Manuel Gómez Morin.

[100] “... até Gorostiza, que escreve um tratado esquisito apoiando a cruzada alfabetizadora, soma-se ao tom genésico da publicação.”

[101] _ Para que servem os poetas? _ São verdadeiros poetas apenas os espíritos possuídos de divindade, que trazem uma mensagem digna de enriquecer a vida; nesse caso, seu verbo é profecia e sua música, revelação. Expulsado por Platão da República, o poeta leva a sua cidade por onde for e tem, como diz Tagore, a idade de todos... (apud SHERIDAN: 1985, p. 104)

[102] Tomo os seguintes documentos *apud* SCHWARTZ: 1995, todos publicados já traduzidos ao português: *Um chamado cordial* (de José Vasconcelos, na revista *El Maestro*, abril de 1921) (pp. 260-264); *Propósitos* (de Jaime Torres Bodet e Bernardo Ortiz de Montellano, na revista *La Falange*, dezembro de 1922) (pp. 264-265); e *Palavras iniciais* (de José Vasconcelos, na revista *La Antorcha*, abril de 1931) (pp. 273-274).

[103] “seria preciso lembrar que Vasconcelos via-se como um continuador americano de Nietzsche e de Plotino, cuja missão última seria a de formular uma nova síntese filosófica de ressonâncias místicas que, ao descartar o falso racionalismo da época, culminaria com uma nova etapa estética do homem.”

[104] José Juan Tablada (1871-1945) foi um poeta de obra diversificada e mutante. Seu interesse nas artes plásticas levou-o a escrever poemas aos que chamava “ideográficos”, paralelos aos *Caligramas* de Apollinaire; sua curiosidade pelo Japão e a cultura deste país levou-o a experimentar com poemas de três versos, ao estilo dos haikai. Tablada estava sempre atento às novas correntes literárias e à expressão das artes de outras culturas, recuperando os recursos que lhe pareciam interessantes.

[105] “... pela seriedade e consciência artística do seu trabalho, porque sintetizam, em grau máximo, as primeiras realizações de um tempo novo, é necessário separar em um *grupo sem grupo* Jaime Torres Bodet, Carlos Pellicer, Ortiz de Montellano, Salvador Novo, Enrique González Rojo, José Gorostiza e Ignacio Barajas Lozano.

A produção destes poetas, inconciliáveis pelo alcance diverso, pela diferente personalidade, pode entretanto agrupar-se, já que está presidida por um conceito claro da arte como algo substantivo e transcendente.

Uns mais, outros menos, todos assimilaram as conquistas da nossa lírica; e cada um mostra agora, depurada, a sua própria expressão.” (grifo do autor)

[106] “A autonomia intelectual de Gorostiza o deixaria, é claro, fora de lugar na geografia das vanguardas mexicanas, e pese ao fato de que, por contingências da época, deve-se situá-lo na primeira formação dos “Contemporâneos” – junto com Jaime Torres Bodet, Bernardo Ortiz de Montellanos y Enrique González Rojo –, são inegáveis os rasgos que o aproximam à atitude cética característica do segundo grupo: Salvador Novo, Xavier Villaurrutia, Gilberto Owen e especialmente Jorge Cuesta. Incitou-o, assim como aos integrantes da segunda formação dos “Contemporâneos”, o espírito crítico; e a crítica literária foi, verdadeiramente, a consciência estética que imprimiu organicidade às muitas tendências isoladas do assim chamado “grupo sem grupo”.

[107] “... cheio de boa-fé nacionalista, repetia, paradoxalmente, o desprezo à nova literatura

mexicana próprio dos comentaristas estrangeiros, assombrados de que um país recém convulsionado por uma cruenta guerra civil não produzisse uma literatura de afirmação nacional e de procura dos valores autóctones. A idéia, que existia já há anos, reafirmava-se geralmente na tese de que na União Soviética – onde um movimento semelhante acabara de triunfar – sim era palpável uma virada radical na forma de entender o trabalho literário, enquanto no México este continuava controlado pelos mesmos personagens e temas. Os estrangeiros que viajavam para o México com a intenção de observar a *Revolução* em condições de laboratório sentiam-se ofendidos pela acomodação literária da que pareciam evadir-se apenas os estridentistas e, quem sabe, Pellicer.” (grifo do autor)

[108] “Este grupo de *Ulises* foi inicialmente um grupo de pessoas ociosas. Hoje em dia ninguém duvida da súbita utilidade do ócio. Tinha um pintor, Agustín Lazo, de cujas obras ninguém gostava. Um estudante de filosofia, Samuel Ramos, que não gostava do mestre [Antonio] Caso. Um escritor de prosa e poesia, Gilberto Owen, cujas produções eram uma coisa esquisitíssima e um jovem crítico que achava tudo ruim, que se chama Xavier Villaurrutia. Em longas tardes, sem nada mexicano para ler, falavam de livros estrangeiros. Foi assim como tiveram a idéia de publicar uma pequena revista de crítica e curiosidade.”

[109] “Do autor das *Soledades* e das *Nuevas Canciones* [i.e., Antonio Machado], Gorostiza toma o questionamento existencial, de tom filosófico, ao que se agrega um barroquismo latente, pulsante no tratamento do tema, mas despojado de intrincações formais.”

[110] Como exposto em 2.1, entre os projetos sem realizar de Gorostiza está um poema que se chamaria *El semejante a sí mismo*. O título sugere outra releitura, pois assim está intitulada uma peça teatral do escritor do barroco mexicano. Juan Ruiz de Alarcón.

[111] “Não foi por capricho ou acaso que pôs os olhos nos moldes mais velhos. Sua sensibilidade moderna encontrou parentescos, muito explicáveis, nesses moldes. Depois dele ... alguns jovens na Espanha ensaiaram os mesmos caminhos.”

[112] “Possui a graça e a ingenuidade infantis do seu povo. Mas acredita na pureza da arte, e não pode colocá-la ao serviço da política. Além disso, sua cultura não lhe permite cair no pitoresco.”

[113] A censura desenvolveu-se durante os anos 30 no México, misturando um revolucionarismo paradoxalmente conservador com a defesa dos “bons costumes”. A revista *Examen*, da qual Gorostiza era um dos redatores, foi advertida judicialmente, por publicar um fragmento do romance *Cariátide*, de Rubén Salazar Mallén, que teve que ganhar em juízo o direito de escrever palavras. Essa situação levaria Gorostiza a renunciar ao posto que ocupava então na direção do Departamento de Belas Artes da Secretaria de Educação Pública.

[114] “Devemos entender que há muitos séculos as civilizações não se produzem, vivem e morrem em isolamento, mas sim passeiam pela terra procurando o lugar mais propício, e vão enriquecendo-se e transformando-se ininterruptamente com os novos alimentos que absorvem ao longo do seu decurso. [...] O vencedor absorverá as virtudes do inimigo morto como aconteceu entre Grécia e Roma. [...] Tomar partido é o pior que podemos fazer. É muito mais legítima a esperança na “raça cósmica” de Vasconcelos; a fé na “cultura humana” de Waldo Frank. Adotemos tudo e tentemos conciliar tudo.”

[115] “Uma gota d’água cai agora, pausada, em meus ouvidos. Uma, duas, três, quatro... Meus olhos saem às escuras da alcova, passam pelo corredor certos de que tudo está no seu lugar: a mesa, a poltrona de couro, a caixa de latão na que minha mãe guarda os carretéis de linha, o relógio de parede, tudo inundado por uma meia-sombra que brota da clarabóia como do olho de um gato, para que meu pai possa ver melhor a cena desde um retrato ao carvão no que foi aprisionado, ainda na juventude, pelo fotógrafo. Nada pôde mudar em uma hora, nada. Eu sei. ... O filtro está aí. É um filtro grande, composto por uma pedra calcária em forma de pirâmide com o vértice para baixo, sustentada por um armário de madeira que tem, quase ao nível do chão, uma prateleira onde o alguidar sedento recebe uma por uma as gotas de água que deixa cair a pedra. ... Este método de

filtrar ... está copiado da natureza, e proporciona ... a rara facilidade de beber uma água como de rio subterrâneo que atravessou um solo estéril sedento Aí foi então construída a imagem.” (GOROSTIZA: 1988 [1928], p. 117)

[116] “... a água rida de borbulhas onde os peixes coloridos brincam.” (Gorostiza, in Ramírez: 1988, p. 26, versos 28 e 29)

[117] “O mar sem a terra não tem maior interesse poético; é mais que nada uma lição de moral sobre o pequeno e o grande.”

[118] “Água, não fujas da sede, detém-te!” (GOROSTIZA: 1988, p. 58)

[119] “... ao descender / em giros de canção / acende uma alegria de mulher / no espelho gris do coração.”

[120] “espelho não, mas maré luminosa”

[121] “e mais cristal que luz, mais olho / intenciona um olhar”

[122] “o coagular da máscara de espelhos / que o desenho do copo lhe procura.”

[123] O verso diz: “en la cumbre de un tiempo paralítico” (“no vértice de um tempo paralítico”).

[124] “um copo de tempo que nos iça / em azulados contrafortes de ar”

[125] “Estás contida, oh Forma, no suntuoso / muro que opões de encarnada espuma”

[126] “nascido em suas insônias no meu sonho”

[127] “O copo é para a água – mais que um leite – / o ardoroso minuto / do amadurecimento.”

[128] “Nesse espaço de insônia que separa / o fruto de uma flor, o pensamento / do ato em que brota o seu isolamento, / uma morte de agulhas me acapara.”

[129] “deste sonho sem pálpebras que apura / a linguagem febril da correnteza”

[130] “... com ser / de luz a nosso simples parecer, / parece-nos sonora, / quando derramam suas mãos ligeiras / as alígeras sombras das palmeiras” (últimos quatro versos)

[131] “mas o seu lento coração palpita / com profundo bater de resignado” (v. 11/12)

[132] “e a escuto derramar como um ruído / já quase imperceptível, e contido / seu choro paternal de três mil anos” (últimos três versos)

[133] “Essa palavra que jamais assoma / ao teu idioma cantado de perguntas / essa, desfalecente, / que congela no ar da tua voz”

[134] “Essa palavra, sim, essa palavra / que se coagula na garganta / como um grito de âmbar”

[135] “- como na entrada de um relógio a morte, / tal como a claridade de uma cifra - / para gestar esta linguagem nossa, / inaudível.”

[136] “Quem, se não ela, / pode forjar este universo insigne / que nasce qual herói na tua boca?”

[137] Na citação de Gorostiza, em espanhol: “Conmigo está el consejo y el ser”; na tradução ao português: “Eu possuo o conselho e a prudência”.

[138] “... idade da infância, para explicar sua delicadeza e docilidade” (DRAE: 1992)

[139] Chevalier, J. e Gheerbrant, A. **Diccionario de los símbolos**. Barcelona: Herder, 1995, p. 88.

[140] “O ‘cordeiro Luís XV’ lembra um pouco algo como ‘o cordeiro estilo Luís XV’, como nas expressões ‘estante Luís XV’ ou ‘mesa Luís XV’. Poderia se dizer também que o salmão tem o estilo de Ulisses, o golfinho tem o estilo de Apolo, o leão o estilo da Babilônia. Em cada um dos três casos, os versos correspondentes ostentam um grande decoro; em comparação, ‘o cordeiro Luís

XV, gemebundo' representa uma piscadela para o leitor, envolvendo Luís XV com uma auréola de fraqueza, o que, por outro lado, não é tão alheio à sua biografia. A Odisséia, os deuses gregos, o Império Babilônico parecem pertencer a uma ordem mais alta, ou ter uma dignidade maior que o rei francês. É como se Gorostiza tivesse querido aligeirar um pouco, com um animal criança, o cordeiro, e com um rei fraco, Luís XV, a enumeração de poderosos que avançam para a morte definitiva. Os animais do canto nono, retornando ao 'primeiro silêncio tenebroso', são humanizados compassivamente pelo poeta, e investidos de literatura, história e alusões mitológicas e geográficas; apenas o cordeiro bale, gemebundo, pela sua iminente dissolução no informe."

[141] O texto explicativo é o que segue: "Dimostrando un uigilante o custode, pingono il capo d'un Leone; perche quando ueggia, tiene gli occhi chiusi; ma come ei dorme, aperti: laqual cosa è ueramente segno di ueggiare. Onde non immeritamente [9r] pongono alle porte de i templi li Leoni, come quasi fussero guardiani." ("Representam um vigilante ou custódia com uma cabeça de leão, porque este, quando está acordado, tem os olhos fechados; mas quando dorme, os tem abertos, o que é realmente sinal de vigília. De onde, não sem razão, colocam leões nas portas dos templos, como se fossem guardiões.")

[142] a imagem dessa águia está na primeira edição alemã do texto: Basel: Heinrich Petri 1554, e pode ser encontrada no site de Studiolum, no endereço: <http://www.studiolum.com/en/cd08-horapollo.htm>

[143] A lanterna mágica, aparelho tão presente no *Sueño* (como veremos em breve), faz parte dessas procuras. Kircher tinha uma inteligência extraordinariamente criativa, apesar de que muitas vezes inventava coisas que hoje nos fazem sorrir, como um órgão que era também máquina de calcular.

[144] "ao querer futilmente predizer os livres futuros, é uma culpa grave, que traz consigo seu justo castigo, o desassossego que rouba a paz do homem."

[145] Trata-se de Galeno (129 ou 131-199 ou 200), o médico grego discípulo de Hipócrates (e comentarista deste último), cujos escritos tornaram-se canônicos na Idade Média. É considerado o primeiro pesquisador experimental da Medicina. É dele também a teoria dos quatro humores aos que sor Juana faz referência em *Primero Sueño*.

[146] "da natureza pura que se eleva no trono mais alto (os Espíritos Angélicos), e da menos nobre e mais baixa das criaturas (os corpos inanimados)."

[147] O texto da carta diz que: "Es la cadena que fingieron los antiguos que salía de la boca de Júpiter, de donde pendían todas las cosas eslabonadas unas con otras. Así lo demuestra el R.P. Atanasio Quirquerio en su curioso libro De Magnete. Todas las cosas salen de Dios, que es el centro a un tiempo, y la circunferencia de donde salen y donde paran todas las líneas creadas." ("É a corrente que os antigos fingiram sair da boca de Júpiter, de onde pendiam todas as coisas vinculadas entre si. Assim o demonstra o R.P. Atanasio Quirquerio no seu curioso livro De Magnete. Todas as coisas saem de Deus, que é o centro a um tempo, e a circunferência de onde saem e onde terminam todas as linhas criadas." JUANA INÉS DE LA CRUZ: 1996, p. 833)

[148] "... era ao mesmo tempo uma escada pela que os entes podiam ascender; os elos inferiores (existência inanimada) serviam de apoio para o seguinte. ... os seres cumprem uma função fixa para o cumprimento da obra divina. Por último, o homem assemelhava-se aos anjos, e estes desfrutavam da felicidade suprema de participar da visão do mundo sacro. ... No centro da corrente, os humanos compendiam a criação."

[149] Há uma imagem da lanterna mágica, e a tradução do texto correspondente no site do *The Athanasius Kircher Correspondence Project*, sediado pelo Instituto Histórico e pela Pontifícia Universidade Gregoriana. A entrada direta para a tradução é <http://www.bahnhof.se/~rendel/tula.gif>, e foi feita a partir da cópia da *Ars Magna Lucis et Umbrae* de 1671, Roma, que está na Biblioteca Real de Estocolmo.

[150] "Mencionamos esse tipo de lanterna na pagina 767 da *Ars Magna Lucis et Umbrae* e também na página 793 exibimos um método para transmitir figuras num quarto escuro acompanhadas dos

matizes necessários para as suas colorações graças à ajuda da luz do sol. ... Na nossa Faculdade, costumávamos exibir no máximo quatro, para espanto dos visitantes. É válido examinar o dispositivo em mais detalhes, pois ela permite exibir peças satíricas, tragédias e gêneros similares de forma natural sem nenhuma interrupção. O uso de um espelho nessa nova lanterna não se diferencia do mostrado na página 793 da *Ars Magna Lucis et Umbrae* de nenhum outro modo a não ser pelo fato de ser usado junto com uma lâmpada enquanto nós utilizamos a luz solar refletida num espelho no qual imagens são pintadas, para exibir o mesmo que tal lâmpada portátil pode refletir numa parede dentro de um quarto escuro com a mesma qualidade de cores. Nós mostramos também ao mesmo tempo métodos de exposição de imagens sem a ajuda de luz solar, tanto com um espelho côncavo como com lentes transparentes.”

[151] “A hábil combinação desses dois tipos [de acentuação] produz um efeito ágil e sempre variado: no verso de dois acentos [na 4ª e 8ª sílabas], o decassílabo sustenta-se, grave, em duas colunas; no de um [na 6ª sílaba], mantém o equilíbrio agilmente sobre um único pedestal. Sua mistura dá ao poema uma elegante diversidade, ondulante e compensada, e seu ritmo e intensidade repartem-se sabiamente, como na lei do paralelogramo de forças.

[152] “se negasse a deixar que a voz de altos vãos intelectuais tivesse a última palavra, e quisesse equilibrar ... a voz culta da silva com a voz popular, heptassilábica, do romanceiro.”

[153] “nostalgias de algo que se perdeu (a Idade de Ouro em Gôngora, o conhecimento em Sor Juana, Deus em Gorostiza.)”

[154] “... índole qualitativa ou espiritual pelos temas: nos extremos, os processos e fenômenos físicos da hora quieta da noite e do amanhecer; entre os extremos e o centro, os processos fisiológicos do dormir e do acordar; e no centro, o processo psíquico e espiritual do sonho.” (grifos do autor)

[155] Ainda sobre a pirâmide de luz e sombra, há uma imagem dela no *Oedipus Aegyptiacus*, do onipresente Kircher: as *Pirâmides invertidas de luz e sombra*. O globo terráqueo está suspenso no centro das esferas celestes e projeta o cone da sua sombra.

[156] Quintiliano é outro dos nomes que trata o tema aristotélico da evidência e que pode ser lido na estante da cela de Sor Juana, de acordo com o retrato pintado por seu contemporâneo Manuel Cabrera)

[157] “o objetivo é nada menos que demonstrar a justiça que assiste à insatisfação poética dos olhos. Assim, portanto, descobre como mundo poético contido na figura de que se vale, tudo o que se verifica numa profunda intimidade que os olhos alcançam a ver. E descobre um mundo muito distante da pintura. Pode-se dizer que seu objetivo é oposto ao do antigo estilo alegórico. Antes a alegoria pintava, e assim explicava ... o seu objeto. Na alegoria do copo d’água que se desenvolve em *Muerte sin fin*, é a pintura que parece misteriosa e imaterial. (...) Uma alegoria é poética porque é uma imagem permeável a outras representações.”

[158] “uma pesquisa de certas essências – o amor, a vida, a morte, Deus –, que se produz num esforço de quebrantar a linguagem de tal forma que, fazendo-a mais transparente, seja possível ver através dela dentro das suas essências.”

[159] “uma substância poética, semelhante à luz no comportamento, que revela matizes surpreendentes em tudo que banha.”

[160] “A substância poética, segundo esta minha fantasia, que derivo talvez de noções teológicas aprendidas na primeira infância, seria onipresente e poderia ser encontrada em qualquer lugar do tempo ou do espaço, porque está mais oculta que manifestada no objeto que habita. A reconhecemos pela emanção singular que o seu descobrimento produz e que marca, como no encontro de Orestes e Electra, a conjunção de poeta e poesia.”

[161] “um jogo de espelhos, no que as palavras, postas umas frente às outras, refletem-se umas nas outras até o infinito e se recompõem num mundo de puras imagens, onde o poeta faz-se dono dos poderes escondidos do homem e entra em contato com aquele ou aquilo que está além.”

[162] “Dizia Lao-Tse: ‘Sem ir além das portas de casa, pode-se conhecer o mundo inteiro; sem olhar pela janela, pode-se ver o caminho do céu. Quanto mais se viaja, menos é possível saber. Pois acontece que, sem se mover, conhecerás; sem olhar, verás; sem fazer, criarás.’”

Eis aqui descrita, numas poucas prudentes palavras, a força do espírito humano que, imóvel, crucificado no seu profundo isolamento, pode amasar tesouros de sabedoria e traçar para si caminhos de salvação. Um destes caminhos é a poesia. Graças a ela, podemos criar sem fazer; permanecer em casa e, entretanto, viajar.”

[163] “... e é ... uma premissa indispensável na noção cristã da ressurreição dos mortos e da transfiguração dos vivos, os quais, segundo afirmações de Paulo, serão todos arrastados no fim dos tempos à presença do Senhor. Na história da teologia cristã, esta idéia da *apocatástasis*, palavra grega que significa restituição, está associada, não injustificadamente, a um dos teólogos mais brilhantes dos primeiros tempos, o neoplatônico Orígenes Na base das concepções de Orígenes encontra-se a crença nos poderes incomensuráveis do *logos*, entendido como a palavra divina da que tudo surgiu, e à qual, portanto, tudo haverá de regressar.”

[164] “Vim aqui, senhores, projetar essa obra truncada sobre um plano distante, para descobrir para nós seu complemento necessário. Como se alguém brincasse de quebra-cabeça com as nossas vidas, distribuem-se e organizam-se minuciosamente, mas quando abandona o jogo apressamo-nos a concluí-lo por nossa conta, porque no meio de um perecer infinito não podemos conceber mais que o eterno.”

[165] “... estratégia de construção do mundo da vida, que enfrenta e resolve no trabalho e no prazer cotidianos a contradição específica da existência social numa época determinada.”

[166] ... a forma barroca pode parecer escapista, puramente imaginativa, ociosa, in-suficiente ou insignificante. ... Pela sua predileção exagerada, na pintura, por exemplo, pelo tenebrismo cromático, a representação em *trompe l'oeil*; ... com o seu abuso no retorcido das formas antigas, (a coluna “salomônica”), e na ocupação do espaço como lugar de representação (altares e capelas sobrecarregados de imagens) pode parecer uma monstruosidade ou de-formação irresponsável e desnecessária. Só desde o ponto de vista da convicção criacionista do artista moderno, o jogo barroco com a preceptiva – por exemplo, na música, a ocultação do sentido dramático na técnica do jogo ornamental (Corelli), ou a transgressão da hierarquização canônica do mesmo (Vivaldi) pode ser visto como adverso à espontaneidade da arte como emanção livre do espírito.

[167] Não sobra notar, dando razão a Echeverría em quanto ao fato do realismo dar sempre as cartas, que a negação dessa estética exige o real como ponto de referência, como o demonstram os nomes de várias das correntes rebeldes: surrealismo, realismo mágico, realismo fantástico: todas incluem a noção de “real” no seu nome.

[168] O próprio Dámaso Alonso apropriou-se de poéticas de várias épocas pretéritas para compor sua obra. *Hijos de la ira* (1944) inspira-se no procedimento do paralelismo progressivo dos salmos penitenciais bíblicos, unidos à filosofia existencialista posterior à II Guerra; o título de *Oscura noticia* (1959) procede de um verso de San Juan de la Cruz (“La noticia que te infunde Dios es oscura.”). Dedicou especial atenção às obras de San Juan de la Cruz (*La poesía de san Juan de la Cruz*, de 1942) e de Luis de Gôngora (*La lengua poética de Góngora*, de 1935; *Estudios y ensayos gongorinos*, de 1955).

[169] Cernuda entende como “clássicos” espanhóis os escritores do Século de Ouro: Miguel de Cervantes, Lope de Vega, Francisco de Quevedo, Gôngora, entre outros, ou seja, escritores do período barroco. Não se trata de clássicos no sentido da estética clássica, que precisamente Wölfflin opôs à barroca.

[170] A referência aqui é o modernismo hispano-americano e espanhol, corrente representada

especialmente por Rubén Darío.

[171] A definição de gregueria segundo Gómez de la Serna será dada posteriormente, mas as acepções segundo o DRAE podem ajudar a entender a intenção do escritor ao chamá-la assim:

De griego 1. (Lenguaje ininteligible, incomprensible. Ú. principalmente en la fr. Hablar en GRIEGO.)

1. f. Vocerío o gritería confusa de la gente.

2. Agudeza, imagen en prosa que presenta una visión personal, sorprendente y a veces humorística, de algún aspecto de la realidad, y que fue lanzada y así denominada hacia 1912 por el escritor Ramón Gómez de la Serna.

[172] A imagem é a representação viva e eficaz de uma coisa através da linguagem. ... É a primeira consistência do representado. Mas o *busilis*, esse ponto onde reside a dificuldade de uma coisa, e o *filili*, que é o primor e a delicadeza que é preciso agregar, isso está na metáfora. Todas as palavras e as frases morrem pela sua origem correta e literal, só chegando à glória quando são metáforas ... Humor + metáfora = gregueria.”

[173] “Um exemplo tomado de Gôngora pode ilustrar o cruzamento desses dois sentidos numa metáfora, o clássico e o moderno, que nossa leitura descobre hoje ...: *Quejándose venían sobre el guante / los raudos torbellinos de Noruega*. Salcedo Coronel ... advertia o leitor sobre a interpretação que devia dar a esses versos ...: sobre a luva dos caçadores ... chegavam encapuzados os falcões, dos quais os mais renomados eram os da Noruega, velozes como um torvelinho. Mas o leitor moderno ... podia desprezar a explicação lógica desses versos ... para ficar com seu sentido literal, livre de amarras realistas, que é precisamente onde reside para nós seu valor poético. (...) para alguns de nós naquele então, nos anos da poesia “nova”, o valor de um verso podia consistir nessa dupla possibilidade de significado.”

[174] “Ninguém, ou quase ninguém, ocupou-se de estudar *El Sueño*. Tudo o que foi dito sobre ele reduz-se a meras alusões: desde as próprias palavras de Sor Juana na sua *Carta a Sor Philotea* até os comentários de Miguel Toussaint, no tomo de *Clásicos Mexicanos* dedicado à poetisa, e as apreciações de Gerardo Diego, na sua *Antología poética en honor de Góngora*.”

[175] “O que em Gôngora é alusão plástica, movimento, luz, cor; em Sor Juana é quietude, paixão contida, paisagem de evocação, mais que visão. Nada em *El Sueño* é objetivo. Os próprios retalhos de natureza apresentados foram criados, re-criados. Junto deles não é a vida em si que se respira, mas tão somente a consciência, a idéia da vida. (idem, p. 230/231)

[176] “Na verdade, será no *Segundo Sueño* ... onde Montellano tentará estabelecer um diálogo mais direto com o *Sueño* de Sor Juana. Precedido igualmente por um argumento que relata uma experiência em uma sala de operações sob o efeito da anestesia, o *Segundo Sueño* ... relata com alusões mitológicas a viagem da alma liberada do corpo. O assunto ... é semelhante ...: a alma empreende uma viagem de navegação em busca do conhecimento (do universo, em Sor Juana; do eu, em Montellano). Mas o movimento arquitetônico do poema moderno inverte o de Sor Juana: não há ascensão ..., mas sim um prolongado descenso ao que há de mais escuro (o mineral e o aquático), a essa zona de experiência onírica onde o sono coincide com a morte.”

[177] Consideremos que os ataques via imprensa contra os membros dos “Contemporâneos” começaram em 1924, e o fim da luta armada data de 1921.

[178] “Repetia-se indefinidamente a primavera e o outono dos poetas franceses e a oda a Morelos, quando Ramón descobriu a pátria *suave*.” (o grifo é do autor e faz referência ao poema *Suave Patria*, de López Velarde)

[179] “Acusam-nos logo de falta de nacionalismo, sem aprofundar o alcance do problema. Por que o nacionalismo também não existiu nas gerações do passado?”

[180] “Ramón López Velarde, que a juventude reconhece como um dos seus, e depois dele toda a nova geração, produziu pouco ou muito da única literatura que poderíamos chamar mexicana.

[181] “Pessoas familiarizadas com literaturas e países estrangeiros, advertem o mexicano dos nossos escritos em certo matiz espiritual, em si indefinível, que se resolve geralmente em atitudes especiais de cortesia, de semi-tons delicados, e mesmo na sonoridade característica do verso. Podemos admitir isso, é claro, observando que somos assim natural e involuntariamente. [...] Mas López Velarde nos ensina outra coisa. Temos terra e céu próprios, ou seja, paisagem; temos formas de nos expressar, ou seja, idioma, e por último, costumes ou vida regular e inconfundível. Os três elementos, paisagem, idioma e costumes são a melhor base para um mexicanismo de dentro para fora.”

[182] “... seja a dureza do verso, a concepção delicada ou as proporções apoucadas. O espírito não nos pertence nem nos pertencerá enquanto a forma não for animada com a poesia do solo.”

[183] “O detalhe mexicano, colorido, não chega a desafinar, mas escuta-se que foi introduzido deliberadamente, não por ser parte do próprio sonho, mas sim das idéias estéticas.”

[184] “Não exalta, não define, não demonstra, como é costume hoje no México, nenhum programa de poesia.”

[185] “... eu situaria [*Sueños*, de Ortiz de Montellano] nesse grupo que coincide ... especialmente com Gerardo Diego, no ímpeto eloqüente, no discurso metódico e no assalto à sensibilidade pelo mero choque artístico, freqüentemente luminoso, dos vocábulos mais refinados. [...] Acho que no fundo, assim como o romantismo apelava aos nossos sentimentos, esta poesia apela a nossas sensações, as excita, amplifica ou diminui, brinca com elas, terminando por embotá-las; enfim, se parece com alguma coisa, tem que ser com perfume. Pena que não se possa fundar uma arte duradeira em nenhuma sensação!”

[186] “Se este mundo poético tem ou não qualidade artística, isso depende unicamente de se o poeta é ou não capaz de dar-lhe atualidade na emoção universal.”

[187] “... um antecedente histórico onde aprender as normas de beleza, mas só para dar-lhe um sentido novo.”

[188] “... talvez ... nessas concretizações seculares do idioma encontrou o tom que precisava para a manifestação do mundo poético, subterrâneo, revelado na penumbra de *Cripta*.”

[189] “E na poesia do México fica apenas, talvez, para testemunhar a existência da poesia anterior à chegada de Cortês, o sentimento indígena do solo, a paixão da flor, o gosto pelo pranto.”

[190] “A poesia clássica da Espanha, inspirada nos modelos greco-latinos que às vezes só por ter ouvido falar, desprende-se então em um grande vôo de liberdade.”

[191] “... com uma espécie de retoricismo que, acentuando-se cada vez mais, explica o furor culterano do século XVII e mais ainda, a estranha poesia latina, puro apego escolar aos textos, puro artifício da erudição, com o que se esgota no século XVIII.”

[192] “Esta contradição que ... é apenas um reflexo do drama histórico do México, prolonga-se até hoje através de escolas poéticas aparentemente diferentes, mas que não conseguem separar-se realmente da sua natureza clássica ou romântica. ... As escolas de vanguarda, com seu horror à vida, o que representam, se não uma procura do clássico perdido? E finalmente, a nova poesia da morte, não é claramente uma restauração do gosto romântico de outros dias, que exaltava também, em outro tom, as misérias do homem?”

[193] O termo usado no texto é *square*, tomado do inglês diretamente, e Gorostiza logo o traduz e explica.

[194] “Nossa cultura – a hispânica –, se é que existe, já que não temos outra, apesar dos falsos nacionalistas – nos dá um pouco da austeridade e simplicidade de Castela ... mas a geografia perpetua em nós ... uma irreduzível inclinação dos antigos mexicanos para o deslumbrante. [...] Por que não seria ... uma característica do espírito mexicano, bicipite, espanhol e indígena, esta indecisão entre os dois extremos?”

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)