

ESCOLA DE HUMANIDADES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS  
MESTRADO EM TEORIA DA LITERATURA

THAÍS NICOLINI DE MELLO

***DESOLACIÓN (1922) Y LAGAR (1954), DE GABRIELA MISTRAL:  
UNA HUELLA MÍSTICA***

Porto Alegre  
2022

PÓS-GRADUAÇÃO - *STRICTO SENSU*



Pontifícia Universidade Católica  
do Rio Grande do Sul

THAÍS NICOLINI DE MELLO

***DESOLACIÓN (1922) Y LAGAR (1954), DE GABRIELA MISTRAL:  
UNA HUELLA MÍSTICA***

Dissertação apresentada como requisito para a obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

Área de concentração: Teoria da Literatura.

Orientadora: Profa. Dra. Regina Kohlrausch.

Porto Alegre

2022

## Ficha Catalográfica

M527d Mello, Thaís Nicolini de

Desolación (1922) y Lagar (1954), de Gabriela Mistral : una huella mística / Thaís Nicolini de Mello. – 2022.

171 p.

Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Letras, PUCRS.

Orientadora: Profa. Dra. Regina Kohlrausch.

1. Literatura latino-americana. 2. Poesia. 3. Gabriela Mistral. 4. Huella mística. I. Kohlrausch, Regina. II. Título.

Elaborada pelo Sistema de Geração Automática de Ficha Catalográfica da PUCRS  
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Bibliotecária responsável: Clarissa Jesinska Selbach CRB-10/2051

THAÍS NICOLINI DE MELLO

***DESOLACIÓN (1922) Y LAGAR (1954), DE GABRIELA MISTRAL:  
UNA HUELLA MÍSTICA***

Dissertação apresentada como requisito para a obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

Área de concentração: Teoria da Literatura.

Aprovada em: \_\_\_\_ de \_\_\_\_\_ de \_\_\_\_\_.

BANCA EXAMINADORA:

---

Profa. Dra. Regina Kohlrausch – Presidente - PUCRS

---

Profa. Dra. Edla Eggert – PUCRS

---

Profa. Dra. Aimée Teresa González Bolaños - FURG

Porto Alegre

2022

**DESOLACIÓN (1922) Y LAGAR (1954), DE GABRIELA MISTRAL:  
UNA HUELLA MÍSTICA**

**RESUMO**

Há uma grande intersecção, durante toda a história, entre a Literatura e a espiritualidade. Durante o século XX, a presença de temas sagrados ainda é latente, fato que se comprova pela produção poética de autores como Cecília Meireles, Henriqueta Lisboa, Jorge de Lima e muitos outros ao redor do mundo. Essa presença também é perceptível na obra poética de Gabriela Mistral, que, além de fazer referências explícitas a aspectos religiosos, escreveu uma poesia com a predominância de arquétipos que remontam às sagradas escrituras, ao cristianismo e a uma visão, com o passar do tempo, mais sincrética. Em razão disso, o presente trabalho se propõe a investigar a estética presente na obra poética da autora chilena. Começando por uma breve revisão histórica e teórica sobre alguns marcos de encontro entre a literatura e a espiritualidade, pretendeu-se observar a predominância destas relações na poesia mistraliana, a fim de identificar intertextualidades e arquétipos que permitam novas compreensões de seus textos. Para tanto, partiu-se de um resgate de grandes obras literárias que tiveram, direta ou indiretamente, um papel importante na literatura de temática mística de forma geral, e também na formação educacional de Mistral. Além disso, também se pretendeu, por meio dessa retomada, refletir sobre a estreita relação entre a palavra poética e a palavra sagrada, e em que medida a poesia pode ser aproximada a uma linguagem marcada por “*huellas místicas*” (CIRLOT; VEGA, 2006). Assim, analisam-se duas coletâneas de poesia da autora: *Desolación* (1922), sua primeira publicação; e *Lagar* (1954), sua última publicação em vida. Dessa forma, objetiva-se aprofundar a compreensão da presença religiosa em sua poética, tendo por base novas perspectivas que até então haviam sido pouco abordadas. Embora as coletâneas sejam obras fragmentadas em muitos aspectos, há uma unidade discreta e permanente, perceptível pela *huella mística* de Gabriela.

**Palavras-chave:** Gabriela Mistral. Poesia. Literatura latino-americana. Huella mística.

***DESOLACIÓN (1922) AND LAGAR (1954), OF GABRIELA MISTRAL:  
A MYSTICAL TRACE***

**ABSTRACT**

Throughout history there have been many great intersections of literature and spirituality. Notably, the perceptible sacred themes of the 20th century poetic productions of Cecília Meireles, Henriqueta Lisboa, Jorge de Lima, and a host of other authors worldwide demonstrate the consistent and timeless relationship between these two disciplines. This presence has endured in an especially unique way in the poetic work of Gabriela Mistral, who wrote poetic works laden with explicitly religious content all the while based in the archetypes of Sacred Scripture, Christianity and religious vision, with the passing of time a little more syncretic. Drawing on these foundational observations, this paper aims to investigate the aesthetics present in the poetic work of Mistral, beginning with a brief historical and theoretical review of literary and spiritual ideological exchange as it pertains to her compositions, and then the subsequent intertextualities and archetypes that permit novel interpretations of her texts. The fundamental assessment of Mistral's output relies on the great literary works that had an important role in both the mystical themes of literature and the educational formation of Mistral. Through this preliminary investigation, the close relationship between the poetic word and the sacred word, and to what extent poetry can approach a language marked by "mystical traces" (CIRLOT; VEGA, 2006) can be used to further understand Mistral's work. Specifically, two poetry collections of the aforementioned author are analyzed in this investigation: *Desolación* (1922), her first publication, and *Lagar* (1954), the last published during her lifetime. Ultimately, by comprehending the religious presence in Mistral's poetics in this new perspective, one can further identify and appreciate a characteristic, almost mystical imprint that lives in artistic, intentional unity.

**Keywords:** Gabriela Mistral. Poetry. Latin American Literature. Mystical traces.

Para Carmen Nicolini.

## **Agradecimentos**

Depois deste percurso – desta peregrinação pela poesia de Gabriela e por minha própria formação, já faltam as palavras e sobram os sorrisos de agradecimento a quem, ao longo da jornada, estendeu-me a mão.

Quero começar manifestando meu imenso agradecimento ao Programa de Pós-Graduação em Letras da PUCRS, pela oportunidade de ter realizado o mestrado nessa instituição de excelência, com professores maravilhosos. Também ao CNPq, porque apenas graças à bolsa concedida, foi-me possível mudar de cidade para realizar o sonho de continuar a minha formação nesta universidade.

Agradeço, de forma muito especial, à minha orientadora, profa. Regina Kohlrausch, por toda a paciência e carinho com que sempre me acompanhou nestes dois anos de estudo e escrita deste trabalho. Sem seu apoio, compreensão e orientações, não teria sido possível realizá-lo.

Estendo meu agradecimento também a todos os professores com os quais tive o privilégio de ter aulas nestes dois anos de estudo e com quem aprendi muitíssimo. E, claro, também aos colegas que, mesmo de forma online em grande parte do tempo, foram apoio essencial. Destes, quero agradecer à Jéssica Barbosa por todo o apoio, lágrimas e risadas compartilhadas, uma colega que se tornou amiga preciosa durante todo este processo, e quem sempre me incentivava a arriscar-me um pouco na escrita criativa.

Aos meus queridos amigos de Passo Fundo, que mesmo de longe permaneceram sendo presença fundamental e apoio constante, dando-me força sempre. Verdadeiros irmãos que me foram dados.

Aos meus amigos que moram longe, mas sempre estiveram muito perto: Aline e Airton, meus melhores amigos e compadres australianos, que sempre estão presentes apesar de qualquer distância; Jordana, minha missionária africana preferida e com quem divido grandes sonhos; Esther, a “carioca” que chegou na hora certa e sempre foi uma amiga fundamental neste tempo.

Aos novos amigos de Porto Alegre, também agradeço muitíssimo. Acolheram-me em uma cidade nova, deram-me todo o apoio e amizade que foram fundamentais para viver bem este tempo e os desafios apresentados. De forma especial, agradeço aos amigos do Instituto Hugo de São Vítor, pelos aprendizados e pela acolhida, como se já fosse parte

da família; e às amigas do Centro Cultural Porto Belo, que me abriram as portas com tanto carinho e sempre foram um cuidado constante de Deus em minha vida.

Agradeço também, de forma muito especial, aos meus tios Altamiro Mello e Lili Marlene Wankler, por me receberem em sua casa e tornarem possível que este sonho se realizasse. Sem sua ajuda e sua acolhida tão amorosa, não sei se teria conseguido. Com eles compartilhei muitas alegrias, dores, lágrimas e sucessos, e quero deixar aqui minha gratidão sem limites por essa ajuda.

À minha família em Passo Fundo, que seguiu sempre me amando e apoiando de forma incondicional. Apesar da saudade, sempre acreditaram e me incentivaram a seguir em frente.

À minha prima e irmã Morgana de Mello, que sempre esteve ao meu lado e incentivou-me nos momentos mais decisivos. Agradeço pelo amor de sempre, pelos passeios em São Paulo e pelas conversas inter-continentais e com fuso-horário alemão. Sua presença sempre foi e é fundamental para mim.

Ao meu pai, Miguel Airton de Mello, por seu amor e carinho de sempre e por todo o apoio neste momento tão importante da minha vida e da minha formação, e à minha mãe, Carmen Nicolini, a quem dedico este trabalho e quem sempre foi meu maior suporte – a quem devo o mérito por tudo que já fiz até hoje.

Ao querido Pe. Víctor Sequeiros, que foi um dos maiores incentivadores para que eu iniciasse essa jornada e também um precioso apoio em todos os momentos.

Ao meu melhor presente e surpresa de 2021: meu noivo, Juan Carlos Díaz Ortiz. Por estar siempre conmigo, escuchándome en cada llanto y en cada sonrisa, y por siempre creer en mí mucho más que yo misma. Nada sería posible si no estuvieses a mi lado.

E, por fim, Àquele a quem amo acima de tudo e que, por Sua misericórdia, permitiu-me chegar ao fim deste mestrado. *Ad maiorem Dei gloriam.*

Sou ubíquo: estou em Deus e na matéria;  
sou velhíssimo e apenas nasci ontem,  
estou molhado dos limos primitivos,  
e ao mesmo tempo ressoo as trombetas finais,  
compreendo todas as línguas, todos os gestos, todos os signos,  
tenho glóbulos de sangue das raças mais opostas.  
Posso enxugar com um simples aceno  
o choro de todos os irmãos distantes.  
Posso estender sobre todas as cabeças um céu unânime e  
[estrelado. (LIMA, 2021)

Eu regressarei ao poema como à pátria à casa  
Como à antiga infância que perdi por descuido  
Para buscar obstinada a substância de tudo  
E gritar de paixão sob mil luzes acesas. (ANDRESEN, 2018, p.  
283)

Caminante son tus huellas  
el camino y nada más;  
caminante, no hay camino  
se hace camino al andar. (MACHADO, 2021)

## SUMÁRIO

<b>1 PRIMEIROS PASSOS</b> .....	12
<b>2 LITERATURA E MÍSTICA: DA HISTÓRIA À TEORIA</b> .....	17
<b>2.1 Por uma breve história da transcendência do verso</b> .....	17
<b>2.2 Palavra poética e palavra sagrada: contornos teóricos</b> .....	42
2.2.1 Lírica apocalíptica: entre a inspiração divina, a revelação e o lugar de encontro com um Eu e um Outro .....	42
2.2.2 Literatura e linguagem... mística? .....	48
2.2.3 A dimensão arquetípica como chave de leitura poética .....	54
2.2.4 Das tensões entre escrita poética, <i>huella mística</i> e autobiografia .....	56
<b>3 GABRIELA MISTRAL EM PELE E TINTA</b> .....	60
<b>3.1 Algumas considerações biográficas</b> .....	60
<b>3.2 Sob outros olhares: o que já foi dito sobre a escrita mistraliana</b> .....	67
<b>4 EM PEREGRINAÇÃO PELAS <i>HUELLAS MÍSTICAS</i></b> .....	81
<b>4.1 <i>Desolación</i> entre dolor y pasión</b> .....	81
4.1.1 “Vida” – y muerte .....	83
4.1.2 “La Escuela” e “Infantiles”: a educação como transcendência .....	93
4.1.3 “Dolor” e o renascimento da esperança .....	100
4.1.4 “Naturaleza” do mundo interior .....	111
<b>4.2 <i>Lagar</i> e o caminho de entrega total</b> .....	115
4.2.1 Dos poemas iniciais: “Prólogo”, “Desvarío”, “Guerra” e “Jugaretas” .....	116
4.2.2 O “Luto” e a solidão.....	122
4.2.3 “Locas mujeres” e “Nocturnos” – entre a alteridade e o farol .....	128
4.2.4 “Religiosas”: uma peregrinação .....	138
4.2.5 Das seções finais: “Vagabundaje”, “Tiempo”, “Recado terrestre” e “Epílogo” .....	145
<b>4.3 Sob as huellas de <i>Desolación</i> e <i>Lagar</i>: um eterno retorno</b> .....	151
<b>5 UN RECUERDO DE LA PEREGRINACIÓN</b> .....	157
<b>REFERÊNCIAS DO <i>CORPUS</i> LITERÁRIO</b> .....	160
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b> .....	160
<b>ANEXOS</b> .....	167
<b>ANEXO 1 – Tabelas arquetípicas elaboradas por Northrop Frye</b> .....	167
<b>ANEXO 2 – A Cruz de Leonardo Bistolfi</b> .....	168
<b>ANEXO 3 – Fortuna crítica sobre a obra de Gabriela Mistral</b> .....	169

## 1 PRIMEIROS PASSOS

Pensar em literatura chilena e, por conseguinte, latino-americana, é também pensar em Gabriela Mistral. De inconfundível importância, o trabalho de Gabriela ultrapassa as fronteiras da diplomacia e se bifurca em inúmeras contribuições, desde a formação educacional especialmente voltada às mulheres, a consciência social dos maiores problemas do continente, até a beleza de seus versos e prosa. Sua produção literária tem reconhecimento internacional, reafirmado pelo recebimento do prêmio Nobel de Literatura em 1945.

Em um primeiro momento, poderíamos pensar que seu vínculo é apenas com a comunidade hispano-falante. No entanto, Gabriela teve uma importante passagem pelo Brasil, tendo residido no estado do Rio de Janeiro, em Petrópolis, de 1940 a 1945. Neste tempo, estabeleceu contato com alguns de nossos mais importantes escritores, como Cecília Meireles, Henriqueta Lisboa e Murilo Mendes. Sua influência deu-se a tal ponto que Mistral, ao discursar no recebimento do prêmio Nobel, afirmou que “Por una circunstancia afortunada que sobrepasa mi comprensión, soy en este momento la voz directa de los poetas de mi raza y la indirecta de las muy nobles lenguas española y portuguesa” (MISTRAL, 1945). Desse modo, percebe-se que um de seus maiores objetivos era, de fato, uma unificação, também como o confirma Pizarro: “es esta vinculación iberoamericana interna el gran objetivo político-intelectual de la escritora chilena en Brasil” (2005, p. 23).

Deparamo-nos, então, com uma autora não apenas chilena de nacionalidade, mas latino-americana como um todo, e especialmente próxima da comunidade brasileira. Porém, essa proximidade já não se encontra mais refletida no público leitor e pesquisador do Brasil a respeito de sua obra. O que temos, hoje, são algumas poucas traduções de seus poemas, e também poucas pesquisas voltadas à sua obra literária. O que demonstra ter despertado mais interesse, até hoje, foram suas contribuições educacionais – preciosas, sem dúvida. Mas sua literatura, já um pouco esquecida em nosso país, pouco tem sido investigada em toda a sua riqueza.

Isso porque a obra literária de Gabriela Mistral é de uma envergadura ainda pouco explorada por nossa comunidade científica. A autora já foi alvo de muitos estudos, em distintos países, voltados à sua prosa e à sua poesia, cujas temáticas decorrentes são abundantes e profundas, mas ainda há muito a ser dito. Tratando-se especialmente de sua poesia, é possível vislumbrar uma série de aspectos: a qualidade técnica, tanto de métrica quanto de imagens poéticas; o sentido social de denúncia de injustiças; a representação da mulher latino-americana;

os aspectos culturais do Chile e do continente como um todo; a menção a fatos históricos como as grandes guerras; para citar apenas alguns elementos desta fonte abundante.

Entretanto, há um aspecto que se sobressai na poesia mistraliana: é possível perceber uma relação constante com símbolos mitológicos e religiosos, com temáticas que se aproximam de uma busca transcendental, e que perpassam grande parte de sua obra poética. Alguns trabalhos já se dedicaram a investigar sobre essa característica, mas a maioria fê-lo relacionando a ocorrência de tais símbolos com passagens da vida da autora, que sempre teve proximidade com questões religiosas. Assim, grande parte das pesquisas que se propuseram a analisar a poesia de Mistral sob essa perspectiva, fizeram-no sob um olhar biográfico, preocupando-se em perceber sinais de sua busca religiosa pessoal escondidos sob as metáforas poéticas, tal como discorreremos com mais amplitude no terceiro capítulo deste trabalho. Porém, ao depararmos com tais marcas na poesia da autora chilena, parecia que estava presente uma outra questão – não se tratava de apenas uma relação biográfica, com textos fadados a uma leitura única. A poesia de Gabriela Mistral parecia conter outros sinais escondidos, outras marcas intertextuais, universais, de uma busca transcendente que também estava presente em obras ao longo da história da literatura.

Pensando especialmente na literatura ocidental, já havia, desde seus primórdios gregos e latinos, a presença de uma estética voltada aos mitos e deuses, constituindo-se não apenas como expressão de crença dos povos, mas também como uma simbologia de diversos aspectos da existência humana. A relação entre literatura e mitologia já principia a intensa presença de dimensões sagradas em diálogo com a palavra poética, que posteriormente viria a se repetir em um sem fim de obras, sob a influência das mais variadas estéticas religiosas. As musas de Homero começam uma inspiração que permearia também a fortuna literária do império romano, a produção medieval e predominantemente cristã, para chegar, em vias de modernidade, a obras influenciadas pelas mais variadas abordagens<sup>1</sup>.

Sobre as bases de uma produção literária muitas vezes simbólica e religiosa, encontra-se a poesia. Diversos foram os autores que recorreram a este universo temático para escrever seus textos, possibilitando leituras e aproximações entre poesia e religiosidade e, além disso, entre poesia e mística. É o que acontece especialmente com autores como Santa Teresa de Jesús e San Juan de la Cruz, poetas que exercem especial influência na poesia ocidental no que se refere à literatura de tema místico. Outros estudos, conforme o realizado por Cirlot e Vega

---

<sup>1</sup> Cumpre destacar que nosso compromisso, neste trabalho, é com a análise e o resgate histórico da perspectiva ocidental, não chegando a mencionar recorrências orientais para além do texto bíblico.

(2006), demonstram que a marca dessa espiritualidade continua reverberando na modernidade e contemporaneidade, fator que nos permite ler os textos literários não como escrita mística, numa acepção teológica da palavra, mas sob uma perspectiva de *huella mística*, na qual será possível perceber, justamente, as marcas de uma permanência em escritores que não necessariamente praticaram alguma religião em vida.

O que ocorre é, então, a presença de uma linguagem mística presente no texto literário, que se dá não necessariamente por termos específicos, mas por um conjunto de características: obras que apresentam temáticas voltadas a âmbitos da vida humana que parecem misteriosos e inabarcáveis. Sendo assim, nota-se a ocorrência de textos que manifestam uma busca por essas realidades, um anseio por algo que se encontra além da vida terrena. E isso se manifesta, ainda, nas escolhas linguísticas realizadas pelos autores, que muitas vezes estabelecem intertextualidades e referências a textos de matriz religiosa, ou a arquétipos que remontam a histórias circunscritas a esse âmbito. E, por fim, uma linguagem mística que pode, em alguma medida, estabelecer relação com a experiência pessoal de quem escreve.

Essas aproximações levantam problemáticas sobre as quais pretendemos nos dedicar ao longo deste trabalho. Sendo a mística o ponto de experiência religiosa em sua capacidade máxima, é possível aproximá-la à literatura? E, mais ainda, sendo a literatura – e em especial a poesia – a linguagem em sua capacidade máxima de significação, é possível afirmar que essas duas realidades – texto poético e texto sagrado – aproximam-se em alguma medida? Por uma parte, reconhecemos que estas não são questões de resposta fácil. Por outra, também mostra-se a indiscutível recorrência de uma aproximação dos dois aspectos, visto que a história da literatura apresenta diversos casos em que o texto literário se relacionou ao que chamamos de linguagem mística. Isso porque, se de um lado há a experiência mística enquanto fenômeno genuinamente religioso, também é um fato que a literatura toma alguns termos e posturas comuns à religião para expressar-se sobre realidades que a ultrapassam. E estes empréstimos, ao longo da história, reverberam nas mais variadas culturas e literaturas.

Sendo assim, este mostrou ser nosso ponto de partida: traçar uma brevíssima história literária com marcos importantes de escrita, nos quais é perceptível a tese das *huellas místicas*, desde os primórdios da cultura ocidental, passando pelas movimentações artísticas da Europa, até chegar aos saberes adquiridos na América por meio da colonização e suas mesclas com as expressões culturais dos povos aqui presentes. Graças a essa relação intercultural, é-nos possível aproximar autores como os grandes escritores do Siglo de Oro espanhol, os poetas franceses iniciadores de vanguardas como o simbolismo, até pisar terra americana e encontrar,

também aqui, uma presença considerável da temática religiosa em obras como de Cecília Meireles, Jorge de Lima, Murilo Mendes, Henriqueta Lisboa, Bruno Tolentino. Do lado da América hispânica, o fenômeno também se repete com Alfonsina Storni, Leopoldo Lugones, Amado Nervo e, de maneira especial, Gabriela Mistral, dentre muitos outros.

O primeiro capítulo deste trabalho, então, pretende resgatar essas relações históricas estabelecidas por um recorte de autores que mantêm, indubitavelmente, uma *huella mística*, sem necessariamente terem tido experiências religiosas em sua vida pessoal, justamente porque o que nos interessa constitui-se como dimensão estética muito mais que biográfica. Os textos *per se* mantêm uma presença simbólica capaz de corroborar essa recorrência que, obviamente, não se pretende única na literatura – mas que é, sem dúvida, uma das principais.

Apenas identificá-los, no entanto, não é suficiente. Julgamos necessário realizar, ainda no segundo capítulo, uma reflexão teórica sobre o fenômeno da *huella mística* na literatura, a fim de compreender com clareza por que ainda é possível, em plena contemporaneidade, pensar em reverberações históricas e, de certo ponto de vista, imutáveis. Imutáveis justamente por abrir-nos o caminho dos símbolos primitivos, da dimensão arquetípica que mantêm as marcas de religiosidade até mesmo em textos de outras temáticas ou autores que, em vida, não tiveram uma vivência religiosa. A estética mística, por este lado, parece ultrapassar os limites biográficos para estabelecer um diálogo entre os textos e seus arquétipos, conforme conceito defendido por Frye (2014), dentre outras questões teóricas.

Nessa perspectiva, voltamos a pensar em Gabriela Mistral. Sua produção poética aproxima-se em grande medida à concepção arquetípica e intertextual das *huellas místicas*, visto que apresenta uma recorrência de temáticas religiosas, especialmente cristãs, fazendo com que a poeta se constitua como um dos pilares da permanência dessa linguagem na literatura latino-americana moderna. O terceiro capítulo deste trabalho, portanto, volta-se a uma breve retomada biográfica da poeta, a fim de resgatar sua importância para a comunidade intelectual brasileira. Propusemo-nos, também, a uma investigação sobre o que já tinha sido pesquisado a respeito de sua poesia, de forma especial sobre a relação entre sua poesia e o fenômeno religioso. Tal enumeração, presente ainda no terceiro capítulo, demonstrou que a maioria das pesquisas ainda se detém, majoritariamente, sobre a busca religiosa pessoal da poeta.

Pareceu-nos primordial, então, que houvesse uma pesquisa voltada à estética mística e religiosa em seus textos, mas sem a limitação da relação biográfica. Já se sabe que há grande relação com a vida da autora, mas o que o poema, por ele mesmo, diz? É possível lê-lo sem necessariamente relacioná-lo às buscas pessoais da poeta? Esta, então, tornou-se nossa questão

central: analisar a obra poética de Gabriela Mistral a fim de identificar e resgatar os símbolos e arquétipos presentes, com vistas a comprovar em sua obra, ou não, a permanência de uma *huella mística* já encontrada em outros autores.

O que queremos é mapear e compreender o texto poético mistraliano em sua base simbólica, com vistas a contribuir com os estudos sobre a poeta e enriquecê-los com uma nova perspectiva de análise. Sendo assim, pensar em Gabriela Mistral é também pensar nessa relação entre literatura e as temáticas transcendentais, e na maneira como a autora busca suas referências em obras de matriz religiosa e em símbolos circunscritos a um ambiente sagrado. Compreender essa *huella* e tudo que ela abarca amplia o entendimento de sua obra e manifesta-se como essencial para de fato valorizar sua produção tal como merece.

Para tanto, e em decorrência do caráter breve do trabalho, decidimos realizar um recorte de pesquisa que nos permitisse um olhar atento a cada poema em particular. De suas seis coletâneas poéticas publicadas, dedicar-nos-emos à primeira, *Desolación* (1922), e à última publicada em vida pela poeta, *Lagar* (1954), a fim de perceber esse percurso de escrita da autora, e a forma como a estética mística se dá ao início de sua carreira e ao final, sem contar suas publicações póstumas. O trabalho propõe-se, então, a identificar as principais ocorrências de *huellas místicas* e as possíveis mudanças que se dão neste período de 32 anos entre uma publicação e outra – estudo desenvolvido no quarto capítulo deste trabalho.

Quanto à estrutura do presente estudo, esta está constituída por cinco capítulos. O primeiro, que é esta breve introdução, propôs-se a situar o leitor nas principais questões que se desenvolverão ao longo dos demais. No segundo capítulo, como já o dissemos, desenvolveremos a breve retomada histórica sobre as *huellas místicas* na literatura e, na segunda seção do capítulo, faremos uma reflexão teórica sobre os conceitos que daí emergem. Já no terceiro, nosso olhar volta-se a Gabriela: quem foi, seu percurso biográfico, sua contribuição para o Brasil e a América Latina como um todo e, na segunda parte, realizaremos uma retomada das principais pesquisas já desenvolvidas a respeito da relação entre sua poesia e o tema religioso. No quarto capítulo, então, começaremos nossa jornada que se debruçará sobre as duas coletâneas escolhidas, analisando-as e comparando-as no que tange às marcas místicas de seus versos. Por fim, o quinto capítulo conterà algumas considerações finais sobre a pesquisa realizada.

## 2 LITERATURA E MÍSTICA: DA HISTÓRIA À TEORIA

*Los escritores arrebatados por los místicos nunca acaban de dejarnos al borde del abismo. (COURCELLES, 2006, p. 1713)*

### 2.1 Por uma breve história da transcendência do verso

Em uma invocação, a voz do poeta eleva-se e clama: “Canta-me a Cólera – ó deusa! – funesta de Aquiles Pelida” (HOMERO, 2015a, p. 55). Depois, mais uma vez, suplica: “Musa, reconta-me os feitos do herói astucioso que muito peregrinou, dêz que esfez as muralhas sagradas de Tróia” (HOMERO, 2015b, p. 29). E as Musas, inspiradoras, cantam os feitos dos grandes heróis, histórias que continuam a ser lidas depois de milênios. Traço fundante da Literatura ocidental, a presença de uma inspiração superior, como que divina, está já nestas grandes epopeias gregas, como bem demonstram os primeiros versos da *Ilíada* e da *Odisseia*, nas quais o poeta era visto como aquele que cantava motivado por um “sopro divino”. Homero não é somente o autor, mas apresenta-se como uma espécie de transmissor do que recebe do alto, em uma cultura em que religiosidade e literatura não estavam dissociadas. Derek Attridge aprofunda esta estreita relação em *The experience of Poetry* (2019), ao descrever largamente o aspecto sagrado dos cantores na Grécia Antiga. Quando pensamos neste recorte literário do tempo, a figura de Homero se sobressai mas não é única, visto que também nos seria possível enumerar tantos outros autores como Hesíodo com sua *Teogonia*, ou as tragédias de Ésquilo e Sófocles, entre outros. Tudo isso para demonstrar que, se precisássemos traçar um panorama histórico da literatura desde seus primórdios, ele estaria indissociado de uma visão religiosa.

Este é um dos aspectos muito evidenciados por Otto Maria Carpeaux em sua *História da Literatura Ocidental*. Sobre Homero, de forma especial, o autor explica que as duas epopeias eram vistas, pelos gregos da época, como se fossem “um catecismo” para sua sociedade, um texto fundante que servia de fonte para “apoiar opiniões literárias, teses filosóficas, sentimentos religiosos, sentenças dos tribunais, moções políticas” (CARPEAUX, 2012, p. 19). Platão e Aristóteles revelam essa recorrência homérica em sua obra, ao citarem em diversos momentos as passagens das epopeias como exemplo ou argumento para sua filosofia. Além disso, as constantes menções a deuses e a uma consciência de eternidade mais uma vez trazem à tona o imaginário coletivo que aponta para uma dimensão espiritual.

Essa consciência de eternidade, no entanto, não se restringe ao mundo grego. A literatura latina também ecoa e incorpora essas semelhanças. Cícero, em seu discurso para defender o poeta Árquias, afirma:

Demais, aprendemos com homens muito ilustres e eruditos que os outros estudos pressupõem ensino, regras, teoria, enquanto o poeta vale pela sua própria natureza, é estimulado pelas faculdades mentais e como que inspirado por um bafejo divino. Daí o nosso famoso Ênio de direito chamar sagrados aos poetas, pois parecem ter-nos sido confiados por alguma dádiva ou recompensa dos deuses. (CÍCERO, 1986, p. 37-39).

Mais uma vez o poeta é visto como aquele que é inspirado pelo “bafejo divino”. De fato, vislumbra-se uma intersecção entre literatura e transcendência, esteja ela sob as mais variadas formas – se deuses vários, um deus único, ou demais crenças. E essa intersecção é o que permitiu estabelecer, ao longo da história da literatura, a associação entre inspiração e divindade, que está marcada de forma especial no período romântico. É como se o poeta assumisse um arquétipo de profeta – um transmissor de uma mensagem superior. Porém, essa pretensa sacralidade do fazer poético não é o fator que determina a aproximação entre literatura e religiosidade. Outro aspecto relevante é a recorrência de temas religiosos nos textos literários ao longo da história, e, além disso, a presença de outras temáticas que se sobrepõem à total compreensão humana. Neste ponto, vale lembrar não só as referências diretas a divindades, mas também a descrição literária de momentos que escapam à razão do ser humano, sejam experiências muito intensas ou muito misteriosas. Como um exemplo inicial, as epopeias clássicas, como é o caso de Homero e Virgílio, apresentam as narrações das vidas humanas sob influência de um agir divino, nas quais os personagens vivem com a permanente consciência de deuses que, em alguma medida, regem os acontecimentos e lhes são superiores.

Virgílio, em sua *Eneida* e quase 700 anos após Homero, mantém a representação dos deuses em seu texto tanto pela invocação direta quanto pela tratativa temática. “Musa!, recorda-me as causas da guerra, a deidade agravada;” (VIRGÍLIO, 2016, p. 73), eis a invocação do poeta pedindo por uma inspiração divina. Mais uma vez, também aparecem no texto literário as devoções populares e a consciência de eternidade que ainda permeava a sociedade romana. Também Horácio, em sua lírica, apresenta uma escrita que permite a leitura de um imaginário de transcendência, como bem observou Víctor Sequeiros em seu trabalho *Non omnis moriar: Género literario e inmortalidad en la lírica horaciana ¿En el umbral de la trascendencia?*, no qual defende as estreitas relações que a lírica horaciana estabelece com o pressuposto da alma humana enquanto ente eterno.

Para seguir uma progressão temporal, a era cristã ocidental também manteve uma importante presença da poesia e da literatura em sua vida litúrgica e teológica. Tomando-a de um universo visto como pagão, o catolicismo converte a palavra poética em um de seus epicentros expressivos, tanto nas manifestações artísticas quanto na liturgia, ao ponto de um bispo realizar grande contribuição na história da lírica, como é o caso de Santo Ambrósio ao iniciar o tipo de escrita que, posteriormente, foi chamado de metro ambrosiano, conforme afirma Culler: “Bishop Ambrose in the fourth century is credited with inaugurating the Ambrosian stanza of four four- beat lines, which became the basis for the later hymn tradition and much vernacular lyric in European languages” (2015, p. 64). As contribuições da religião à Literatura deixam de ser apenas temáticas para tornarem-se, inclusive, estruturais. O uso dos versos teria ainda importantes funções para a oração e a memória, e a rima passa a ser usada com frequência:

The medieval church greatly stimulated the production of hymns (monastic rules required the chanting of hymns at the eight canonical hours), which increasingly were rhymed, in shorter lines than classical hexameters, which made them easier to recall and to sing or chant (CULLER, 2015, p. 65).

Sendo assim, permanecem versos de especial importância até hoje para a história da lírica no Ocidente, embora sejam primordialmente religiosos, como é o caso, mais uma vez, de Santo Ambrósio:

Deus, creator omnium,  
Polique rector vestiens  
Diem decoro lumine  
Noctem soporis gratia,  
  
Artus solutos ut quies  
Reddat laboris usui  
Mentesque fessas allevet  
Luctusque solvat anxios (2021).

Também com Santo Agostinho encontramos escritos poéticos: “Tarde te amei, Beleza tão antiga e tão nova, tarde te amei! Tu estavas dentro de mim e eu te buscava fora de mim” (2004, p. 223). É interessante pensar ainda que, para Agostinho, o momento da conversão está expresso não apenas no encontro com Deus. Para o filósofo, poeticamente, Deus é chamado de Beleza. Como que remontando à associação do fator divino à ideia das Musas, no cristianismo permanece a relação entre o que é belo e o que provém de alguma origem divina/eterna. Há, é claro, o eco do platonismo e os diálogos estabelecidos entre a teologia cristã e a presença dos

conceitos gregos, especialmente mantidos nos transcendentais do Bom, Belo e Verdadeiro. Atualizando-se à perspectiva cristã, começa a nascer o ideal das Belas-Artes e sua relação com a expressão daquilo que é transcendente. Também a poesia, neste caso, poderia muito bem ser incluída nas expressões da Beleza de Deus<sup>2</sup>.

Essa visão que permanece na Idade Média, com o grande investimento da Igreja Católica na Arte Sacra e na profícua incidência de poetas e compositores clérigos, marca um tempo de profunda união entre a palavra sagrada e a palavra poética. Surgem também com grande expressividade os escritos místicos com valor literário. Otto Maria Carpeaux, ao tratar sobre o período, cita inúmeros autores clericais que acabaram por escrever preciosos textos para a história da Literatura, seja nos hinários litúrgicos ou na escrita de poesia particular (2012). Importa pensar que os mil anos da história medieval são um frutuoso tempo de produção intelectual e artística, em sua maioria indissociadamente religiosa. Em parte porque, desde uma perspectiva da época, a arte cumpria um papel fundamental na vida litúrgica da Igreja – em sua arquitetura e em sua oração. Sendo assim, embora houvesse abundante manifestação popular de forma concomitante, também há grande manifestação com vínculo religioso, especialmente em latim.

A maior obra do período, sem dúvida, é a *Divina Comédia*. Em uma união perfeita entre poesia e religiosidade, o caminho percorrido por Dante na Literatura é também a história de sua própria conversão, além de expressar em seu lirismo a peregrinação terrena e espiritual de qualquer ser humano, desde uma perspectiva cristã mas também universal. Assim sendo, tornou-se motivo de grande louvor no catolicismo desde então, chegando o Papa Bento XV a afirmar: “Com efeito, quem poderá negar que o nosso Dante tenha alimentado e fortalecido a chama do engenho e a virtude poética inspirando-se na fé católica, a ponto de cantar num poema quase divino os mistérios sublimes da religião?” (1914, p. 540). De fato, em Dante, religião e literatura são indissociáveis. Porém, seu vínculo com o catolicismo não diminui em nada a universalidade de seu texto<sup>3</sup>, como bem afirmou o Papa Paulo VI, alguns anos depois: “O poema de Dante é universal: na sua amplitude imensa, abraça céu e terra, eternidade e tempo, os mistérios de Deus e as vicissitudes dos homens, a doutrina sagrada e a que deriva da luz da razão, os dados da experiência pessoal e as memórias da história” (1966, p. 80). Também o

---

<sup>2</sup> Desculpamo-nos pela menção brevíssima a temas tão complexos. À parte a profundidade do estudo filosófico dessas questões, queremos considerar, aqui, a escrita agostiniana enquanto manifestação literária.

<sup>3</sup> Inúmeros estudos poderiam ser mencionados neste momento como outras fontes de explanação sobre a obra dantesca, se não nos limitasse a brevidade do trabalho. É o caso de *Dante, poeta do mundo terreno*, de Erich Auerbach, e *Nove ensaios dantescos & a memória de Shakespeare*, de Jorge Luis Borges, dentre muitos outros.

Papa Francisco, por ocasião do VII centenário de nascimento do poeta, vislumbra essa capacidade do florentino em expressar os mais profundos anseios humanos:

Dante é capaz de ler o coração humano em profundidade; e em todos, mesmo nas figuras mais abjetas e molestas, consegue vislumbrar uma cintila de desejo de alcançar alguma felicidade, uma plenitude de vida. Detém-se a escutar as almas que encontra, dialoga com elas, interpela-as para se adentrar e participar nos seus tormentos ou na sua beatitude. Assim, partindo da sua condição pessoal, o Poeta faz-se intérprete do desejo que todo o ser humano tem de continuar o caminho enquanto não chegar ao destino final, não encontrar a verdade, a resposta aos porquês da existência, enquanto o coração – como já afirmava Santo Agostinho – não encontrar repouso e paz em Deus. (FRANCISCO, 2021, p. 8-9).

De toda a produção literária ocidental, com certeza a obra dantesca é a que com mais razão permite uma aproximação entre a Literatura e os grandes temas espirituais. Porém, no período, não apenas Dante se destaca em escritos de temática religiosa. Em data muito próxima está um dos maiores místicos católicos: São Francisco de Assis. O santo não só foi um marco para a Igreja com a fundação de sua congregação, como também ficou amplamente conhecido pelo seu *Cântico das Criaturas* (também chamado *Cântico do Irmão Sol*), bem como as crônicas que contam um pouco de sua vida com os demais monges, chamadas de *Fioretti*. O século XIII está marcado por essa figura imponente que viria a permanecer com grande influência por todo o mundo – e que chega aos escritos de Gabriela Mistral. De fato, o místico foi uma de suas fontes espirituais, dado que Mistral estabelece relação com a Ordem Franciscana do Chile por anos, conforme será explanado com mais detalhes no capítulo seguinte. O *Cântico das Criaturas*, nesse sentido, mostra-se como marco importante tanto para a história literária quanto para a formação da escritora sob análise, além de apontar para a relação entre mística e literatura.

É interessante perceber o quanto a experiência religiosa está presente nos textos literários do período, visto ser ampla a literatura mística que floresceu ainda na Idade Média e séculos subsequentes. Concebendo a mística como uma expressão advinda de uma experiência com o sagrado, foi neste período que diversos autores manifestaram sua vivência pessoal em forma de poesia. A literatura espanhola destaca-se como uma das que mais apresentou diálogo com a experiência mística, conforme explica Carpeaux:

Meditações, contemplações e êxtases místicos produziram uma parte importante da literatura espanhola do século XVII. A bibliografia é imensa – as leituras místicas eram evidentemente popularíssimas; e em certo sentido toda a literatura espanhola do século é invadida pela mística: Lope de Vega tem poesias sacras do mais puro sabor místico, Calderón é dramaturgo místico, o estoicismo ascético de Alemán e Quevedo aproxima-se mais uma vez da mística; só Cervantes fica livre, e Góngora, duvidoso.

Entre os místicos, por assim dizer, profissionais, encontram-se duas figuras das mais elevadas da literatura espanhola: Santa Teresa de Ávila e San Juan de la Cruz. (2012, p. 318)

Pensar a literatura mística é pensar também a literatura espanhola. Dos muitos nomes citados por Carpeaux, é evidente a relação que se estabeleceu entre a literatura e a expressão de espiritualidade, com ênfase especial nos escritos do *Siglo de Oro*. As temáticas da época dialogam em uma pluralidade imensa – picaresca, romances de cavalaria, cultura árabe, catolicismo, judaísmo, islamismo, textos de cunho erótico, textos de cunho catequético, entre outros. Dessa fonte multifacetada de escrita, ainda assim sobressaem muitos textos com estética religiosa, especialmente se levarmos em consideração que o período da Contrarreforma na Espanha foi intenso e, é claro, assistido pela Inquisição.

Como já bem comentou Alfredo Sáenz, “se queremos entender o que foi a Inquisição, devemos colocar-nos na pele de um cristão dos tempos da Cristandade, para quem era inaceitável qualquer tipo de negação pública da fé” (2020, p. 164). Logo, é necessário compreender que um dos motivos da profusa presença de literatura religiosa no período também ocorre em resposta ao zelo pela catequese e pelo manutenção da fé católica, em detrimento da reforma protestante, além de expressar a reação espanhola enquanto nação que se manteve predominantemente vinculada ao catolicismo. Ocorre, neste período, um reflorescimento da arte de expressão católica, que havia entrado em decadência pelo Renascimento, dado que a Igreja volta a incentivar a produção artística e percebe o poder da arte em expressar a doutrina e manter, no povo, o ardor e a consciência religiosa por meio de seu imaginário estético:

A arte se converteu em uma forma de expor a doutrina, ao ponto do próprio artista se convencer de que seu trabalho criador era uma parte da apologética católica. Enquanto na época do Renascimento o tema da obra, ainda que fosse religioso, não passava de um pretexto para destacar formas e cores, desde o final do século XVI e durante o século XVII o mais importante se torna o conteúdo doutrinário que o artista, inspirado por algum conselheiro teológico, tratava de expressar. Dessa maneira foi como depois do Concílio [de Trento] surgiu uma arte combativa, cujos melhores expoentes se empenharam em ressaltar tudo o que o protestantismo havia posto em questão. (SÁENZ, 2020, p. 638).

Tal compromisso com a defesa e a incorporação de temas doutrinários é perceptível também na literatura e, em razão disso, os grandes autores do Século de Ouro espanhol escreveram parte de sua obra a partir dessas temáticas com caráter espiritual. É este o caso de Lope de Vega, um dos mais importantes poetas espanhóis, cuja obra chega a tocar em alguns temas transcendentais, embora esta não seja sua característica mais predominante. Mesmo chegando a ordenar-se sacerdote, sua biografia não aponta uma vivência religiosa das mais

comprometidas. Por outro lado, na literatura, o autor incorpora muito do espírito espanhol do século, marcado pela religiosidade:

Lope se limitó a ser el intérprete de las ideas, ideales e ilusiones de la España de su tiempo, principalmente de los de la sociedad de la villa y corte española, en la que pugnaban unas veces y otras se armonizaban el idealismo religioso de la Contrarreforma y el sensualismo del Barroco. (LOPEZ, 1972, p. 459)

Dessa forma, embora não sendo pessoalmente um homem tão devoto, teve máximo êxito em representar o espírito nacional, pois

Si el teatro fue, desde Grecia, el gran espectáculo unido a los temas más vivos de la cultura de un pueblo (historia y religión), este carácter no sólo no se perdió en España, sino que se acentuó con Lope de Vega, que hizo de él el espectáculo nacional por excelencia, en el que, más que las pasiones y debilidades de un personaje, se expresan las ilusiones de todo un pueblo (LOPEZ, 1972, p. 459).

Essa característica da obra de Lope de Vega não se restringe apenas à dramaturgia. Também na lírica o autor se destaca como um dos maiores do período, junto a Góngora e Quevedo. Em relação à temática, o autor apresenta uma “amplia temática, que va desde las canciones de boda o de siega a los más serios motivos religiosos, [y que] hizo de él el poeta español por excelencia de su tiempo, más compenetrado en sensibilidad, temperamento y cultura con todas las clases sociales de la España del Barroco” (LOPEZ, 1972, p. 489). Entre seus textos de caráter religioso, destacam-se os sonetos presentes em *Rimas sacras*, *Rimas humanas y divinas*, e *Triunfos divinos*, dos quais destacamos um exemplo:

#### **Arrepentimiento**

¡Cuántas veces, Señor, me habéis llamado,  
y cuántas con vergüenza he respondido,  
desnudo como Adán, aunque vestido  
de las hojas del árbol del pecado!

Seguí mil veces vuestro pie sagrado,  
fácil de asir, en una cruz asido,  
y atrás volví otras tantas, atrevido,  
al mismo precio en que me habéis comprado.

Besos de paz os di para ofenderos,  
pero si fugitivos de su dueño  
hierran cuando los hallan los esclavos,

hoy que vuelvo con lágrimas a veros,  
clavadme vos a vos en vuestro leño,  
y tendréisme seguro con tres clavos. (VEGA, 2021)

A mesma ocorrência é encontrada em Francisco de Quevedo, embora em menor expressão. Sua vasta obra é de vital importância à Literatura espanhola, assim,

por su saber enciclopédico, su conocimiento de las lenguas clásicas y modernas, haber cultivado con fortuna todos los géneros literarios, desde la poesía a la novela, y haberse preocupado de los problemas filosóficos y de los temas históricos, es Francisco de Quevedo y Villegas (1580-1645) la personalidad más representativa del humanismo español del Barroco (LOPEZ, 1972, p. 623)

Um escritor completo, Quevedo escreveu prosa dos mais variados estilos, obras políticas, históricas, de crítica literária, satírico-morais (como é o caso de uma de suas obras mais conhecidas, os *Sueños*), entre diversas outras. No âmbito da poesia, os temas mais comuns são voltados ao patriotismo, moralidade, amor e sátira. O tema religioso aparece em raras ocasiões, visto que “la nota puramente religiosa era un tanto extraña al sentido hondamente humanístico, crítico y vitalista del poeta castellano” (LOPEZ, 1972, p. 640). Mesmo assim, o poeta chegou a escrever alguns textos de temática espiritual, dos quais destacamos o que se segue:

**Soneto XXXIII**  
**Sobre las palabras que dijo Jesús en la Cruz. Juan 19**

Mujer llama a su madre cuando expira,  
porque el nombre de madre regalado  
no la añade un puñal, viendo clavado  
a su Hijo, y de Dios, por quien suspira.

Crucificado en sus tormentos, mira  
su Primo, a quien llamó siempre «el Amado»,  
y el nombre de su Madre, que ha guardado,  
se le dice con voz que el Cielo admira.

Eva, siendo mujer que no había sido  
madre, su muerte ocasionó en pecado,  
y en el árbol al leño a que está asido.

Y porque la mujer ha restaurado  
lo que sólo mujer había perdido,  
mujer la llama, y Madre la ha prestado. (QUEVEDO, 2021)

Dos autores deste período na literatura espanhola, também é essencial a contribuição de Pedro Calderón de la Barca. Autor de inúmeros escritos, sua dramaturgia destaca-se pela beleza dos versos e excelência estética até então não alcançada, pois “Calderón de la Barca llevó a él [al arte dramático] los grandes temas ideológico-religiosos de esa sociedad” (LOPEZ, 1972, p. 545). Tal conquista se dá graças à alta formação recebida, pois o autor estudou “en los principales centros docentes de España” (LOPEZ, 1972, p. 546), aprendendo de grandes

professores sobre filosofia, teologia e literatura. O talento nato para a escrita e a rica formação desenvolveram aquele que se tornou a referência do teatro espanhol do período, inclusive ultrapassando Lope de Vega em qualidade estética, de forma especial na escrita de autos.

É interessante notar que, graças ao autor, o gênero dramático que melhor identifica a Espanha no século é justamente o auto sacramental – peça conhecida por seu objetivo e caráter catequético e que, antes do dramaturgo, não possuía grande qualidade estética. Calderón consegue aperfeiçoar e elevar o nível de seus autos, “en los que superó la forma que les habían dado Lope de Vega, Valdivielso y Mira de Amescua, para hacer de ellos la encarnación del arte dramático por excelencia de la España católica” (LOPEZ, 1972, p. 546). Assim, unindo doutrina e filosofia ao simbolismo e alegoria das peças, o autor atinge sua “plenitud de creación”. Seus autos tornam-se referência simbólica para tratar, em alegorias e símbolos humanos, de realidades espirituais. Mais uma vez a literatura e a espiritualidade unem-se para expressar o desejo humano pela eternidade. Destaca-se, também, o estreito papel que tais peças adquiriram para ensino e catequese da população, cujo acesso à educação era ainda raro. Os autos tinham esse caráter até mesmo didático de ensino da fé, e a expressão teatral estava ligada também à formação espiritual de seu espectador. Arte e religião unindo-se para atingir um mesmo fim.

De seus autos, o mais conhecido é *El gran teatro del mundo*, o qual constitui-se por uma jornada única, na qual se dão a conhecer onze personagens: el Autor, el Mundo, el Rey, la Discreción, la Ley de Gracia, la Hermosura, el Rico, el Labrador, el Pobre, un Niño, una Voz. Trata-se de uma alegoria completa da vida humana: o autor – em uma clara representação de Deus – convoca as almas para que recebam seus papéis, que deverão desempenhar no grande teatro do mundo – a vida. As personagens tornam-se símbolos de realidades humanas sobre as quais se quer ensinar.

Porém, de todos os seus escritos, o que mais se destaca é sua comédia filosófica *La vida es sueño*, “fina muestra de su estilo idealista y de las ideas morales y religiosas de la España del siglo XVII” (LOPEZ, 1972, p. 558), na qual o autor combina

lo histórico-legendario, lo mitológico, lo religioso y lo filosófico, es decir, la mayor parte de los elementos que integran su comedia, para construir con ellos la obra por excelencia del simbolismo católico barroco, en la que se plantean los problemas de la significación de la vida y de la realidad y el de la conciencia moral del hombre (LOPEZ, 1972, p. 558).

Seus escritos apresentam um profundo conhecimento doutrinal, filosófico e teológico, nos quais pode entrever-se o eco da afirmação paulina: “Agora vemos em espelho e de maneira confusa, mas, depois, veremos face a face. Agora meu conhecimento é limitado, mas, depois,

conhecerei como sou conhecido” (1 Cor 13, 12). O reconhecimento da vida humana enquanto limitada, incapaz de alcançar por completo a realidade divina e perfeita, está representada na peça calderoniana. O drama ecoa a ideia de que a percepção humana está deturpada pela limitação da carne, a vida terrena não alcança o mistério eterno e se revela um simulacro, um sonho da vida verdadeira, que se daria além-morte<sup>4</sup>. Visão esta que se evidencia em um dos trechos mais famosos da peça: “Qué es la vida? Um frenesí. / Qué es la vida? Una ilusión, / una sombra, una ficción, / y el mayor bien es pequeño; / que toda la vida es sueño, / y los sueños, sueños son.” (BARCA, 2016, p. 119).

A união entre literatura espanhola e experiência religiosa também pode ser percebida no âmbito da lírica, na qual sobressaem inúmeros poemas de temática mística, como é o caso de um dos mais conhecidos da época, de autoria desconhecida:

#### **Soneto a Cristo Crucificado**

No me mueve, mi Dios, para quererte  
el Cielo que me tienes prometido  
ni me mueve el Infierno tan temido  
para dejar por eso de ofenderte.

Tú me mueves, Señor. Muéveme el verte  
clavado en una cruz y escarnecido;  
muéveme el ver tu cuerpo tan herido,  
muévenme tus afrentas, y tu muerte.

Muéveme, en fin, tu amor, y en tal manera,  
que, aunque no hubiera Cielo, yo te amara,  
y, aunque no hubiera Infierno, te temiera.

No me tienes que dar porque te quiera,  
pues, aunque lo que espero no esperara,  
lo mismo que te quiero te quisiera. (1943, p. 105)

Tal texto é tido como um marco da chamada “mística espanhola”, período de profusa produção literária cuja temática era a experiência com o sagrado, bem como ocorre com muitas obras escritas em prosa do mesmo período. No âmbito teológico, é possível traçar duas direções principais dessa experiência: a mística e a ascética. Por ascética, entende-se o esforço pessoal que busca alcançar a perfeição do espírito mediante a prática das virtudes e o domínio das paixões (LOPEZ, 1972b, p. 202). Essa seria a via que depende especialmente da vontade humana para realizar-se. Por outro lado, também está a mística – aspiração não apenas por uma

---

<sup>4</sup> A peça *La vida es sueño* permite uma série de interpretações, sobre as quais não abordaremos com extensão neste trabalho. A menção aqui realizada refere-se apenas à interpretação relacionada à dimensão religiosa e doutrinal, sendo apenas uma das leituras possíveis, mas a que mais se mostra pertinente à temática do presente estudo.

melhora nas virtudes, mas por uma íntima união da alma com Deus, antecipando a absoluta santidade só alcançada na vida eterna (LOPEZ, 1972b, p. 202)<sup>5</sup>. A união mística dar-se-ia por meio de três vias abordadas pelos teólogos católicos, a saber: a via purgativa, na qual se dá a purificação das paixões por meio de mortificações e da oração (especialmente relacionada a uma dimensão ascética); a via iluminativa, na qual a alma começa a participar dos bens celestes e a experimentar a presença divina; e a via unitiva, quando a alma está intensamente voltada à união com Deus em atitude de entrega total. (GARRIGOU-LAGRANGE, 2011)<sup>6</sup>.

Nesta concepção da mística sob a ótica cristã, caracterizada como este fenômeno espiritual de experiência com Deus, muitos são os autores espanhóis que teriam sido também místicos<sup>7</sup>, por viverem situações sobrenaturais e as narrarem em seus escritos. Embora o misticismo seja um fator comum em diversas religiões, adquire importância especial para o cristianismo com ênfase na abordagem católica do medievo, momento em que se consolidam tais experiências e que, posteriormente, aparecerá também na literatura contrarreformista do renascimento espanhol, contando com uma produção altíssima, conforme explica García Lopez (1972b). Dessa forma, por meio da vivência de grandes nomes como São Bernardo de Claraval, São Boaventura, Ruysbroeck e Tomás de Kempis, a experiência mística persiste na Europa e influencia a busca dos religiosos espanhóis que, com o tempo, acabaram por se tornar a maior referência no âmbito da literatura mística de todos os tempos.

Entretanto, a prática de escrita mística também pode ser explicada do ponto de vista histórico, conforme teoriza Miatello (2020), em seu artigo que discorre sobre a importância dessa escritura para a historiografia medieval e, de forma especial, como espaço de expressão feminina. Além de entender a mística como “‘prática de escrita’ que pretende redefinir os limites do dizível, do real e do verdadeiro” (MIATELLO, 2020, p. 163), o autor também traça um panorama que demonstra o papel de tal escrita como novas formas de narrar a história – isso porque, neste período, e dada a popularidade que a mística adquiria, muitas mulheres encontraram na escrita mística uma forma de registro histórico e biográfico, em que

---

<sup>5</sup> Não nos deteremos em uma vasta explicação sobre a concepção teológica de ascética e mística neste momento. Para maiores esclarecimentos, é possível consultar o *Compêndio de Teologia Ascética e Mística*, de A. Tanquerey (2018). Para pensar o conceito de mística para além do cristianismo, também tomamos como referência a obra de Hilda Graef, *Historia de la mística* (1970).

<sup>6</sup> Mais uma vez não nos é possível realizar uma ampla explicação teológica. Para maiores informações, recomenda-se a leitura dos escritos de teólogos de referência no assunto, como é o caso de São Boaventura, Santo Tomás de Aquino e Garrigou-Lagrange (2011).

<sup>7</sup> As relações entre a experiência mística e a literatura são estudadas por diversos autores, dos quais destacamos a obra de Helmut Hatzfeld, *Estudios literarios sobre mística española* (1955), para maior aprofundamento, e também a coletânea organizada por Cirlot e Vega (2006).

compartilhavam suas experiências e também a história de suas vidas. Dessa forma, Miatello afirma que

É notável como, sobretudo a partir do início do século XIII, abundaram os chamados escritos místicos que, ao mesmo tempo em que discorriam sobre as experiências profundas de oração e de enlevo espiritual de mulheres extáticas, também registravam suas vidas com uma finalidade, senão idêntica, ao menos semelhante à da historiografia, pelo menos no quesito edificação, instrução, exaltação memorialística e compromisso de relatar a verdade dos acontecimentos. Ademais, a experiência de arrebatamento místico (ou pelo menos a aceitação social desse fenômeno) projetou a mulher para uma posição de destaque na sociedade local e até nacional, o que possibilitou e favoreceu que mais narrativas biográficas sobre mulheres fossem compostas por mulheres – a mística feminina do século XIII abriu ainda mais espaço social para as mulheres escritoras. (2020, p. 167-168).

Sendo assim, percebe-se que a escrita mística não tinha função apenas estética ou espiritual, mas acabou constituindo-se como importante expressão em diversos âmbitos, inclusive na historiografia. Esses aspectos também justificam, em alguma medida, o grande sucesso dos escritos e também sua permanência nos séculos posteriores, especialmente para a escrita das mulheres. Ao tratar sobre essa importância no século XIII, o autor defende que a mística “alargou as possibilidades linguísticas de expressar as vivências humanas no tempo e ajudou a questionar os limites entre o real e o ficcional, o homem e a mulher, o oral e o escrito, o latim e as línguas vernáculas, o sagrado e o profano” (2020, p. 169). Parece-nos, no entanto, que essa afirmação é aplicável a toda a literatura mística do período e posterior, visto que, de fato, a linguagem mística possui essa particularidade de constituir-se como este entre-lugar, com limites expressivos que buscam abarcar, por vezes, experiências indizíveis e inatingíveis. Dessa forma, do ponto de vista histórico, a linguagem mística contribui tanto para a ampliação da expressividade literária, quanto como espaço de memória feminina e historiográfica, o que comprovadamente ocorre com o caso espanhol de Santa Teresa de Jesús, sobre quem discorreremos dentro de algumas páginas.

Antes, porém, vale lembrar que, no universo cristão, a vivência mística começa muito antes do medievo, dando-se, basicamente, desde seu início apostólico, como bem explica Graef (1970). Em seu *Historia de la mística*, a autora traça um panorama histórico do fenômeno místico em diversas expressões religiosas e, sobre o cristianismo, demonstra sinais dessa linguagem desde os evangelhos até os nomes mais relevantes da história da Igreja Católica. Nesse sentido, ressaltam-se a ordem dos agostinianos, com a grande contribuição de Santo Agostinho, e também dos franciscanos, na pessoa de São Francisco de Assis e seus seguidores. Sobre o Santo dos pobres, tão importante na vida de Gabriela Mistral, Graef afirma:

Francisco era, huelga decirlo, un místico de primera categoría, que inculcó en sus seguidores su profundo amor al niño Jesús, a Cristo crucificado y a la eucaristía, y que alabó a Dios a través de todas sus criaturas en su famoso Cántico al hermano Sol. Francisco era el trovador de la Dama Pobreza, y su devoción a la pasión de Cristo fue, finalmente, sellada por el éxtasis en el monte Alvernia, donde dos años antes de su muerte tuvo la visión de un serafín crucificado y recibió las llagas de Cristo en su próprio cuerpo. Este hecho, dado a conocer después de la muerte de Francisco, causó una profunda impresión en toda la cristiandad de Occidente y contribuyó enormemente a la creciente devoción a la humanidad de Cristo y sus sufrimientos.

Das ordens religiosas, a que se destaca especialmente na expressão mística é a ordem carmelita, que acabou por se constituir como o centro mais importante da escrita dessas experiências no âmbito do cristianismo, alcançando seu momento de ouro com o reinado de Felipe II na Espanha e a escrita de grandes místicos. Assim, embora as demais ordens tenham apresentado importantes escritores de linguagem mística, como é o caso de Fray Luis de Granada (dominicano), Malón de Chaide (agostiniano) e Fray Juan de los Ángeles (franciscano), os maiores místicos da Espanha são carmelitas: Santa Teresa de Jesús e San Juan de la Cruz. Estudados até hoje por seu grande valor literário, sua escrita é motivada por experiências transcendentales e a necessidade de registrá-las para a comunidade religiosa. É sabido que tais textos nasceram com o objetivo de leitura interna nos conventos, mas acabaram tornando-se mundialmente conhecidos em razão da beleza de suas imagens.

No que se refere a Santa Teresa, sua obra é muito mais profícua em prosa do que em verso. Das obras em prosa, lembramos de forma especial *Libro de las Moradas o Castillo interior* (2015), no qual a monja explica quais seriam os graus de avanço para a santificação e união completa com Deus, pautando-se na alegoria do castelo como metáfora da alma humana. Estabelecendo uma correlação com o pensamento teológico, uma das interpretações possíveis é a de que a santa relaciona as sete moradas ali descritas com as três vias de santificação já mencionadas, estando as três primeiras moradas relacionadas à via purgativa (*purgatio*), as três seguintes à iluminativa (*illuminatio*), e a sétima e última à via unitiva (*unio*) (LOPEZ, 1972b, p. 214). Santa Teresa, no entanto, não é conhecida por ter um alto nível de formação intelectual. Em realidade, a monja sempre se evidenciou por sua “determinada determinação”, sua reforma na ordem carmelita para o retorno ao seguimento da regra primitiva do Carmelo, e por suas intensas experiências místicas, dentre elas a mais famosa concebida como a transverberação, narrada por ela mesma no *Libro de la Vida* (2015).

Um dos aspectos mais interessantes da obra da monja carmelita é a presença de suas leituras de referência na escrita. Começando por Santo Agostinho e Tomás de Kempis, autores que a acompanharam intensamente, também se nota a ocorrência de muitas imagens do universo

da cavalaria, talvez justificadas pelo gosto que Santa Teresa nutria, na juventude, pelos romances de cavalaria em voga na época (LOPEZ, 1972, p. 214). A santa, é claro, sinaliza o espírito espanhol de grande ativismo típico do século XVI – *inquieta y andariega*, um ímpeto viajante que muito se relacionará com a postura mistraliana frente à vida.

Na área da poesia, apresenta um número tímido de versos, os quais, do ponto de vista estético, não apresentam grandes inovações literárias. No entanto, a monja consegue dar-lhes uma força semântica de vitalidade, fazendo com que assumam grande importância na história da lírica mística. Entre seus poemas mais conhecidos, encontra-se “Sobre aquellas palabras ‘Dilectus meus mihi’”:

*Ya toda me entregué y di,  
y de tal suerte he trocado,  
que es mi Amado para mí,  
y yo soy para mi Amado.*

Cuando el dulce Cazador  
me tiró y dejó rendida,  
en los brazos del amor  
mi alma quedó caída,  
y cobrando nueva vida  
de tal manera he trocado,  
*que es mi Amado para mí,  
y yo soy para mi Amado.*

Hiriome con una flecha  
enherbolada de amor,  
y mi alma quedó hecha  
una con su Criador;  
ya yo no quiero otro amor,  
pues a mi Dios me he entregado,  
*y mi Amado es para mí,  
y yo soy para mi amado.* (JESÚS, 2015, p. 703)

Em clara relação intertextual com o livro poético bíblico *Cântico dos Cânticos*, o poema é uma declaração de amor de um eu lírico apaixonado por uma presença transcendente. Santa Teresa, de fato, possui uma escrita de caráter confessional e manifesta um coração abrasado pela figura divina. Seus textos, além de religiosos, são profundamente amorosos, naquilo que poderia chamar-se de espiritualidade sponsal<sup>8</sup>. Nela encontram-se “a religiosidade popular, o êxtase visionário, a energia ardente” (CARPEAUX, 2012, p. 329). Os temas predominantes em

---

<sup>8</sup> Uma das características da espiritualidade carmelita é a concepção de uma “alma esposa”: a alma humana seria a noiva entregue ao Divino Esposo. Essa visão é predominante entre a ordem do Carmelo e também presente na poesia de San Juan de la Cruz. No entanto, tal imagem é muito recorrente na teologia católica como um todo e apoia-se de forma especial no *Cântico dos Cânticos*, livro que permite a interpretação da personagem da noiva tanto como um símbolo da Igreja, quanto da alma de cada ser humano, dentre outras concepções possíveis no âmbito exegético.

sua poesia – o amor, a morte, a entrega ao divino – bem como suas imagens literárias, exerceram uma influência fundamental e tornaram-se grande marco na escrita feminina, especialmente de caráter místico. Em razão disso, diversas autoras modernas acabam por apresentar intertextualidades e proximidades com a escrita teresiana – como é o caso da autora sob estudo neste trabalho, Gabriela Mistral.

Também San Juan de la Cruz é poeta fundamental no âmbito da poesia mística. Monge de alta formação e reformador do Carmelo masculino junto a Santa Teresa, San Juan possuía um “autêntico temperamento de poeta” (LOPEZ, 1972b, p. 216). A obra poética é o centro de sua produção, que acabou sendo muito mais literária do que propriamente teológica, visto que o santo escreve seus poemas e depois comenta-os minuciosamente, tendo nos símbolos poéticos a centralidade de seu pensamento. Com ele, imortalizaram-se as metáforas da chama viva de amor e da noite escura da alma – imagens que seriam retomadas com frequência no decorrer dos séculos e acabam por manifestar-se, inclusive, em poetas modernos como o caso de Mistral. Cumpre destacar que seu pensamento tem como centro o símbolo da noite escura, o qual vai adquirindo diferentes sentidos no decorrer dos versos, conforme explica Lopez:

Casi toda la doctrina de San Juan de la Cruz gira en torno al símbolo de la “Noche oscura”. La imagen no era nueva en literatura mística, pero en sus manos cobra tal alcance que podemos considerarla como algo completamente original. En efecto, la noche, al borrar los límites de las cosas le evoca lo eterno y ve en ella un símbolo de la negación “activa” del alma a lo sensible, o del absoluto vacío espiritual; “noche oscura” llama también a las terribles pruebas que Dios envía al hombre para purificarle. Ateniéndose a este último significado, habla de una “noche del sentido” y de una “noche del espíritu”, “pasivas”, situadas respectivamente al fin de la vía purgativa y de la iluminativa. En ambas el alma experimenta una desoladora sensación de soledad y abandono y terribles tentaciones que si consigue vencer dejan paso a una nueva luz, pues “Dios no deja vacío sin llenar” (1972b, p. 216).

Poeta de reconhecida elegância, San Juan apresenta, além da profundidade de pensamento, uma qualidade estética muito elevada, justificada por sua formação ampla e por sua natural sensibilidade. Um de seus textos mais importantes é “Llama de amor viva”:

¡Oh llama de amor viva  
que tiernamente hieres  
de mi alma en el más profundo centro!  
Pues ya no eres esquiva  
acaba ya si quieres,  
¡rompe la tela de este dulce encuentro!

¡Oh cauterio suave!  
¡Oh regalada llaga!  
¡Oh mano blanda! ¡Oh toque delicado  
que a vida eterna sabe  
y toda deuda paga!

Matando, muerte en vida has trocado.

¡Oh lámparas de fuego  
en cuyos resplandores  
las profundas cavernas del sentido,  
que estaba oscuro y ciego,  
con estraños primores  
calor y luz dan junto a su querido!

¡Cuán manso y amoroso  
recuerdas en mi seno  
donde secretamente solo moras,  
y en tu aspirar sabroso  
de bien y gloria lleno,  
cuán delicadamente me enamoras! (CRUZ, 2021)

A escrita dos dois, embora frequentemente estudada em conjunto, apresenta importantes diferenças. Enquanto Santa Teresa é mais prática e mais próxima à cultura espanhola de sua época, San Juan apresenta mais símbolos e temas espirituais elevados: “A poesia do santo é ‘poésie pure’, porque é incapaz de ser parafraseada em conceitos racionais; apresenta símbolos de experiências inefáveis. Por isso, o seu último termo é ‘música callada’, ‘soledad sonora’ [...]”. (CARPEAUX, 2012, p. 323). Também sobre isso discorre Lopez, ao afirmar sobre San Juan que “su doctrina aparece expuesta con claridad y coherencia, pero la profundidad de sus conceptos y su mismo tono, muy lejano de la expresión popular de Santa Teresa, hizo que no alcanzase a grandes sectores. Por lo demás, las obras de San Juan de la Cruz no fueron publicadas hasta el siglo XVII” (1972b, p. 217). Tais fatores, no entanto, não ofuscam a intensa influência exercida por estes dois místicos nos séculos subsequentes. Além disso, é interessante perceber como a imagem da morte é ressignificada pela literatura religiosa e, de forma especial, por Teresa e Juan.

O momento da morte, de fato, é um tema intrínseco à literatura. Se na cultura grega, era a hora esperada para conquista da glória eterna, na espiritualidade carmelita a morte se torna um momento ardentemente desejado a fim de encontrar plenamente a Deus. Tal desejo, salienta-se, não é de caráter suicida – o que ocorre é a consciência por parte dos autores de que a experiência espiritual total só poderia ser vivida sem a limitação corporal. É por isso que a morte, neste caso, é desejada e vista como momento sublime de encontro, fazendo com que outros carmelitas sigam com essa visão posteriormente. É o caso de Santa Teresinha do Menino Jesus, monja francesa que, muitos anos depois da morte dos reformadores carmelitas, diria em seu leito de morte: “Não morro, entro na vida” (JESUS, 1986, p. 294). A concepção é de que a morte da carne seria o passo necessário para a vida da alma, e está presente também em Santa

Teresa e San Juan em seus poemas homônimos, “Vivo sin vivir en mí”, tão semelhantes a ponto de terem sido considerados, por muito tempo, como um só texto. Assim expressa Santa Teresa:

Vivo ya fuera de mí  
Después que muero de amor;  
Porque vivo en el Señor  
Que me quiso para sí.  
Cuando el corazón le dí  
Puso en él este letrero:  
Que muero porque no muero. (JESÚS, 2015, p. 704)

De forma muito semelhante também escreve San Juan de la Cruz:

En mí yo no vivo ya  
Y sin Dios vivir no puedo;  
Pues sin él y sin mí quedo,  
Este vivir, ¿qué será?  
Mil muertes se me hará,  
Pues mi misma vida espero,  
Muriendo porque no muero. (CRUZ apud HATZFELD, 1955, p. 210)

O teórico Hatzfeld realiza interessante análise comparativa sobre os dois poemas e as possíveis fontes literárias dos monjes, destacando especialmente o diálogo com a estética de Raimundo Lulio e Jan van Ruysbroeck (1955, p. 139). De todo modo, importa pensar que tanto Santa Teresa quanto San Juan apresentam uma visão próxima do desejo pela morte corporal como forma de encontro total com o sagrado, traço típico de um texto místico. A refiguração da morte estará presente ainda em muitos textos que dialogam com a perspectiva da dualidade e do paradoxo entre a morte e a vida, estabelecendo um paralelo intertextual também com alguns poemas mistralianos nos próximos capítulos. Este é outro fator que demonstra o importante diálogo que ainda reverbera entre textos que, em um primeiro momento, seriam de caráter apenas religioso. No entanto, é notável a qualidade literária e o importante papel que tais imagens assumem para a história da literatura não apenas espanhola, mas também de outras nações.

Além disso, não apenas a língua espanhola possui seus baluartes no campo da literatura de temática/estética religiosa. Também as obras em língua portuguesa permitem essa leitura. Lembramos com destaque especial aos versos já tão conhecidos de Luís de Camões, que, tanto na lírica quanto na épica, abordam temas com algum vínculo espiritual. Em *Os Lusíadas*, Camões consegue uma releitura das grandes epopeias, fazendo confluir e coexistir no texto literário a imagem dos deuses pagãos e também do Deus cristão. Assim ressoa sua *máquina do mundo*:

Vês aqui a grande máquina do mundo,  
Etérea e elemental, que fabricada  
Assi foi do saber, alto e profundo,  
Que é sem princípio e meta limitada.  
Quem cerca em derredor este rotundo  
Globo e sua superfície tão limada,  
É Deus: mas o que é Deus, ninguém o entende,  
Que a tanto o engenho humano não se estende. (CAMÕES, 2018, p. 594)

O vínculo de Camões com o catolicismo se dá em consonância ao de sua própria pátria, sendo Portugal, à época, um país de estreita relação com a Igreja Católica, também no momento em que ocorriam as missões de catequização dos povos americanos. Dessa forma, vê-se que “essa religiosidade portuguesa acabou por inspirar Camões, que procurou mostrar em sua obra épica ‘toda a fé de um povo’. Em *Os Lusíadas* o poeta expressa um sentimento patriótico que se mistura com o sentimento de fé dos lusitanos” (SOUZA, 2009, p. 808). O que o poeta realiza, então, não apenas na épica mas também em sua lírica, é expressar a fé portuguesa junto à expressão do sentimento patriótico. Identidade e religiosidade andam muito unidas neste período.

Tal associação pode ser percebida em diversos outros países, sobre os quais não poderemos deter-nos com grande explicação. De todos, vale destacar uma das obras mais reconhecidas mundialmente por seu diálogo com o texto bíblico e a dimensão espiritual. Trata-se de John Milton e seu *Paraíso perdido*, obra de referência do território anglófono. Com temática diretamente baseada no livro do Gênesis, a epopeia miltoniana é mais um sinal de união entre os símbolos e arquétipos religiosos ressignificados no mundo literário:

De mãos dadas passeia o par mais lindo,  
Qual nunca mais se uniu de amor nos laços:  
Adão, o mais gentil de quantos homens  
Dele, como seus filhos, descenderam;  
Eva, a mais bela das mulheres todas  
Que dela, mãe comum, obtêm a origem. (MILTON, 2020, p. 241)

Para pensar com mais atenção sobre o caso de literaturas que execeram maior influência na formação literária tanto brasileira quanto hispano-americana, talvez um dos grandes sinais, e dos mais paradoxais, seja o caso da literatura francesa. A começar pelo romantismo de Victor Hugo, com seu bispo misericordioso em *Os Miseráveis*, obra na qual os símbolos religiosos manifestam-se em abundância. Por outro lado, abordagem muito distinta é a que apresenta Charles Baudelaire em sua obra maestra, *Les Fleurs du Mal*, em que utiliza como imagens poéticas diversas simbologias de matriz cristã. Sua poesia, no entanto, está muito distante

daquilo que foi produzido pelos místicos, visto que não há um desejo de aproximação com a figura divina ou uma esperança de redenção claramente expressa. A poesia baudelaireana cai muito mais em uma perspectiva de busca pela transcendência vazia da qual muito falou Hugo Friedrich. Nas palavras do autor,

Não se pode conceber Baudelaire sem o Cristianismo. Mas o poeta já não é cristão. Este fato não se vê contestado por seu “satanismo” tantas vezes descrito. Quem se sabe fascinado por Satanás traz, na verdade, estigmas cristãos; mas isto é muito distinto da fé cristã na redenção. (FRIEDRICH, 1978, p. 46).

Sendo assim, os sinais cristãos em Baudelaire são presença permanente, mas em contradição, ou, para usar os termos de Friedrich ainda, sinais de um cristianismo em ruína. Os signos religiosos estão postos em seus versos, mas não são redutores, e sim desesperançados, visto que

Sua tensão “hiperbólica” só seria cristã se englobasse nela a fé no mistério da redenção. Mas isto é justamente o que falta. Cristo aparece em suas poesias só como metáfora fugaz, ou como o abandonado por Deus. Atrás da consciência de estar condenado, faz-se sentir o gosto “de gozar voluptuosamente” a condenação. (1978, p. 47)

Seja para confirmar ou refutar a visão cristã, os símbolos presentes continuam exercendo sua força como matriz de sentido para a poesia. Embora Baudelaire os utilize de maneira distinta à tradição, ainda mantêm sua presença e, por conseguinte, sua influência na Literatura moderna. Semelhante a ele também o fazem Rimbaud e Mallarmé em uma busca incessante pela transcendência vazia tão própria de uma modernidade marcada pelo niilismo e pela rejeição à fé, especialmente a cristã. Este recorte, é claro, não é total, mas abarca uma parcela considerável da produção poética do simbolismo francês e dos escritos posteriores. A presença da temática espiritual nos textos é o que contribuirá, em alguma medida, para sua permanência na literatura moderna, conforme afirma Vega: “El arte de las primeras vanguardias asumió la naturaleza predicativa de los símbolos sagrados. Paradójicamente ha sido el lenguaje nihilista de la destrucción y la negatividad el único capaz de preservar, en el interior de sus formas profanas, el elemento religioso de la conciencia humana”. (2006, p. 2899).

Realizar um apanhado total das confluências entre a literatura e a espiritualidade seria uma pretensão inaplicável dada a estrutura e extensão deste trabalho. Importa pensar que muitos são os exemplos, além dos já citados, nos quais podemos vislumbrar o sagrado em diálogo com a poesia – e com a Literatura como um todo. Não apenas a tradição cristã estabelece tais

relações, mas toda denominação religiosa pelo mundo está expressa em alguma medida por sua literatura próxima. Isso também ocorre com o caso das religiões orientais e de espiritualidades mais abertas e de culto à natureza. O próprio Octavio Paz explica brevemente sobre essas confluências em seu capítulo “La otra orilla”, ao retomar concepções advindas de matrizes chinesas, do sânscrito (1972, p. 122), mas também recorrendo a marcos literários como os sonetos de Francisco de Quevedo (1972, p. 125), poemas de Charles Baudelaire (1972, p. 132), mitos e, é claro, diálogos filosóficos, como é o caso de José Ortega y Gasset (1972, p. 121).

Essas ocorrências tampouco estão presentes apenas em recortes literários europeus ou mais antigos. São, ao contrário, perceptíveis em um abundante número de obras latino-americanas. Desse modo, mesmo que temporalmente mais jovem, a literatura das américas também possui alguns marcos de relação com a espiritualidade – por um lado, com um cristianismo bastante arraigado em decorrência da catequização<sup>9</sup>, mas por outro, também incorporando as expressões religiosas e culturais do continente (incluindo as influências exercidas por espiritualidades de matriz indígena ou africana).

De todo modo, é bastante perceptível a presença da cosmovisão cristã em autores como Gonçalves Dias e Casimiro de Abreu, entre outros da mesma geração. Também encontramos tal expressão nos poemas religiosos de Gregório de Matos, e, para progredir um pouco mais no tempo, nos poemas simbólicos de Alphonsus de Guimaraens, Cruz e Souza e Augusto dos Anjos. Já no âmbito do modernismo (concebido aqui como marco temporal, mas não propriamente como identidade estilística), o Brasil conta com produções poéticas como as de Cecília Meireles e Henriqueta Lisboa, das quais muitos poemas estabelecem relação com uma perspectiva religiosa em alguma medida. É o caso, por exemplo, do poema “Idílio”, de autoria de Henriqueta, do qual segue um trecho:

Entrarei devagarinho no teu santuário,  
acenderei de mãos trêmulas a tua lâmpada de óleo  
e sentar-me-ei no chão, junto ao teu tabernáculo,  
imersa em pensamentos inefáveis...  
Não rezarei, talvez, Senhor.  
Meus lábios não sabem pronunciar em vão  
aquelas fórmulas  
que o tempo desfigurou na minha imaginação.  
Meus lábios ficarão imóveis.  
Mas haverá em todo o meu ser  
tanto abandono,  
tanta adoração nos meus olhos,  
tanta afinidade da minha atitude com o teu ambiente,

---

<sup>9</sup> Cumpre destacar a importância que a literatura jesuítica adquiriu nos primórdios das literaturas latino-americanas, especialmente no caso do Brasil com nomes como o padre José de Anchieta e padre Antônio Vieira, de contribuição fundamental para o desenvolvimento literário brasileiro, conforme explica Stegagno-Picchio (2004).

que sentirás meu coração bater  
dentro de tuas mãos.  
Serei então feliz, feliz docemente,  
Como uma enamorada tímida,  
a quem se adivinha. (LISBOA, 1985, p. 29)

Igualmente Cecília Meireles apresenta poemas com a temática. Alguns com sentido mais cristão, como ocorre com *Pequeno oratório de Santa Clara*, mas também outros com um sentimento religioso mais sincrético, o que ocorre em grande parte com sua obra *Cânticos*:

Adormece o teu corpo com a música da vida.  
Encanta-te.  
Esquece-te.  
Tem por volúpia a dispersão.  
Não queiras ser tu.  
Quere ser a alma infinita de tudo.  
Troca o teu curto sonho humano  
Pelo sonho imortal.  
O único.  
Vence a miséria de ter medo.  
Troca-te pelo Desconhecido.  
Não vês, então, que ele é maior?  
Não vês que ele não tem fim?  
Não vês que ele és tu mesmo?  
Tu que andas esquecido de ti? (MEIRELES, 2015, p. 25).

Já em um recorte hispano-americano, também seria possível resgatar alguns marcos de escrita nos quais é perceptível essa relação entre literatura e transcendência. Pensando em um marco histórico inicial, a literatura indígena precolombiana já manifesta a presença da crença e espiritualidade de cada tribo, como é o caso dos povos asteca e maia, quechua, náhuatl ou guarani, conforme bem explica Oviedo: “el natural impulso de todo pueblo por lo fabuloso y lo extraño fue particularmente fecundo entre las sociedades indígenas americanas: una red de creencias y prácticas mágicas sostenía su concepción del mundo y les permitía comprenderlo y así conjurarlo” (2007a, p. 31). Em vista disso, seria possível afirmar que “el corpus multilingüístico que llamamos hoy ‘literatura indígena precolombiana’ nació, pues, por lo general, de ese plantearse las cuestiones religiosas y filosóficas más profundas del ser creado frente a sus creadores” (OVIEDO, 2007a, p. 31-32), o que sinaliza, por sua vez, a ocorrência religiosa nas manifestações culturais da América Latina desde seus primórdios.

Depois, à parte as demais produções literárias pós-descobrimento e suas implicações teóricas, já em um recorte barroco destaca-se uma das figuras mais importantes para a literatura da América hispânica – Sor Juana Inés de la Cruz. Com uma obra extensa e variada, dividida em “lírica personal; villancicos y letras sacras; autos y loas; comedias, sainetes y prosa”

(OVIEDO, 2007a, p. 239), Sor Juana possuía uma inegável vocação intelectual, muito mais forte do que uma possível vocação religiosa. Sua decisão por ingressar em um convento, sabe-se, foi muito mais pelas vantagens ao estudo do que por vontade de entregar-se à vida monástica. Ainda assim, sua poesia dialoga com símbolos místicos e especialmente com a sensualidade e os contrastes próprios do barroquismo. Como exemplo de um de seus sonetos com tema sacro, trazemos o que menciona a aparição de Nossa Senhora de Guadalupe:

**Soneto**

**Alaba el numen poético del Padre Francisco de Castro, de la Compañía de Jesús, en un poema heroico en que describe la aparición milagrosa de Nuestra Señora de Guadalupe de México, que pide la luz pública.**

La compuesta de flores Maravilla,  
divina Protectora Americana,  
que a ser se pasa Rosa Mejicana,  
apareciendo Rosa de Castilla;

la que en vez del dragón —de quien humilla  
cerviz rebelde en Patmos—, huella ufana,  
hasta aquí Inteligencia soberana,  
de su pura grandeza pura silla;

ya el Cielo, que la copia misterioso,  
segunda vez sus señas celestiales  
en guarismos de flores claro suma:

pues no menos le dan traslado hermoso  
las flores de tus versos sin iguales,  
la maravilla de tu culta pluma. (INÉS DE LA CRUZ, 2021)

Outra mulher de grande importância para a lírica, desta vez na região da Colômbia (então chamada Nova Granada), é a monja Francisca Josefa del Castillo y Guevara (1671-1742), que embora ainda pouco lida apresenta uma obra com fortes marcas místicas. Sobre ela, Oviedo afirma: “Pero la Madre Castillo puede ser llamada sin reparos una verdadera autora mística, al mismo tiempo que una notable escritora autobiográfica. Si Santa Teresa y San Juan de la Cruz tuvieron una discípula en América, esta es la religiosa colombiana” (2007a, p. 298). Por isso, a contribuição da monja se confirma por sua qualidade literária, mas especialmente por configurar-se como uma das poucas vozes literárias propriamente místicas – no sentido religioso do termo – que a América Latina conheceu, além de possuir como marca de escrita a simbologia dos já citados místicos espanhóis. Há uma herança da mística espanhola que ainda chega às américas e que está impressa na lírica aqui escrita, em partes porque Madre Castillo também acaba por imitar, em alguns momentos, a escrita carmelitana que tanto admira. Desta grande mística, copiamos um de seus poemas mais famosos:

Fénix, el alma se abrasa  
del Sacramento al ardor,  
para que muriendo así,  
reviva a tan dulce sol.

Cante la gloria si muere,  
pues en tan dulce dolor  
descansa en paz, en quien es  
centro ya del corazón.

Publique su muerte al mundo  
el silencio de su voz,  
para que viva en olvido  
la memoria que murió.

Cerró los ojos el alma  
a los rayos de este sol,  
y ya vive a mejor luz  
después que desfalleció.

Hacen clamor los sentidos,  
sentidos de su dolor,  
porque ellos pierden la vida  
que ella muriendo ganó. (CASTILLO Y GUEVARA, 2021).

Da extensa fortuna literária latino-americana compreendida entre as transições do século XVII ao século XX, tomamos a liberdade de realizar um salto temporal<sup>10</sup> para voltar nosso olhar a alguns autores que têm maior relação com a temática do sagrado já no advento do modernismo e que se constituirão como importantes marcos para a literatura que dialoga com o tema religioso na América Latina. Autores que também se inserem em um contexto pertencente ao de Gabriela Mistral.

Entre os modernos, Ruben Darío é considerado o “apóstol del modernismo” (BRIONES, 1962, p. 198) e um dos primeiros nomes que surgem quando se trata de misturas temáticas e simbólicas, aquilo que Oviedo denomina como “alquimia espiritual” visto que “Así lo confirma su interés por el medievo y el orientalismo; la música, la pintura y la decoración más refinadas, la sensualidad pagana y el misticismo cristiano; el prerrafaelismo y el helenismo; los colores y los sonidos; el alma y el cuerpo; el donjuanismo y el quijotismo” (2007b, p. 285). Também Leopoldo Lugones pode ser incluído neste quadro de importância. Junto a Darío, participa de um intenso movimento para a poesia hispano-americana, com uma obra vasta caracterizada pela

---

<sup>10</sup> Nossa pretensão é realizar breves menções a autores que nos parecem mais importantes para o tema de pesquisa, dado que uma retomada extensa da história literária latino-americana infelizmente não nos é possível. Para aprofundamento da questão histórica, recomendamos a consulta dos estudos realizados por Menéndez y Pelayo (1911; 1913), Briones (1962), Oviedo (2007), Pizarro (1994), entre outros, os quais encontram-se nas referências bibliográficas deste trabalho. Portanto, dada a limitação de extensão, optamos por deter-nos neste momento em autores que temporalmente estão mais próximos à poeta estudada.

qualidade estética de sua escrita, como bem o explica Briones: “Lugones es fundamentalmente un gran maestro del verbo y de la técnica” (1962, p. 245). No que se refere à parte temática, Lugones se destaca por sua pluralidade. Com menções frequentes à morte, o autor também chegou a escrever textos que dialogam com o universo religioso, tais como “Por qué, Señor?”, conforme segue:

Señor, si llenas cada hora  
de fresca vida renovada;  
si vistes de rosa la aurora  
y de púrpura la granada;

y en estéril vida senil  
dejas la savia que florezca;  
que aliente el tigre en su cubil  
y en su red la araña se mezca:

¿por qué no diste la ventura  
a su pecho lleno de amor?  
¿Por qué la divina escultura  
tan presto se rompe, Señor?  
¿Era ella menos tu criatura  
que la más diminuta flor? (LUGONES, 2021)

Para além destes, também Amado Nervo se caracteriza como importante figura quando se trata de símbolos religiosos, e com um caminho de busca espiritual que muito se assemelha ao de Gabriela Mistral, fato que será explicado com mais detalhes no próximo capítulo. O poeta inicia sua trajetória com uma espiritualidade bastante católica, mas depois amplia suas referências, no decorrer da vida, ao diálogo com matrizes orientais e com a teosofia. Tais marcas também se manifestam em sua poesia, que carrega em si muitos dos questionamentos de fé de Nervo. Destacamos especialmente *Místicas*, obra que contém grande parte de sua poesia dotada de simbologia religiosa. De todo modo, seja inscrito em um universo mais católico ou sincrético, Nervo é uma das figuras mais importantes ao pensarmos a poesia moderna de tema religioso, com uma melancolia muito característica do autor.

Outros nomes ainda emergem dessa recorrência de linguagem mística na então moderna poesia latino-americana que se desenvolvia no século XX, seja como presença genuína de valorização, tal como ocorreu com Nervo na maior parte de sua obra, seja como presença estética em busca de desconstrução, à semelhança do que já acontecia na literatura francesa do século XIX. Vicente Huidobro é um dos autores que apresentam um diálogo discreto mas pulsante com símbolos de matriz religiosa, marcados pela pluralidade e pelo desejo de inovação próprio de sua obra:

Por qué cantáis la rosa, ¡oh Poetas!  
Hacedla florecer en el poema.  
Sólo para nosotros  
Viven todas las cosas bajo el Sol.

El poeta es un pequeño Dios. (HUIDOBRO, 1916)

De discreta mas inegável presença simbólica é também a poesia de César Vallejo, na qual se entrevê a reverberação de ocorrências de herança cristã em versos que o poeta buscou fossem de grande inovação estética. Sua poesia, de fato, une a subsversão e a inovação com sua ampla cultura erudita e popular, conforme explica Oviedo ao tratar sobre as recorrências das imagens vallejianas:

A propósito de esto hay que recordar cuánto debe el lenguaje vallejiano a las formas sentenciosas del habla tradicional, con sus ecos de refranes y proverbios añejos, y a los emblemas de la tradición cristiana popular. Es cristiana, por ejemplo, la concepción del sufrimiento como culpa: todos compartimos el pecado original. El libro [*Los heraldos negros*] da amplio testimonio de eso y de la hábil forma como Vallejo entreteje con imágenes que brotan de su cultura literaria, creando así un lenguaje que, en sus mejores momentos, no es exactamente modernista, sino que brota de un trasfondo más denso y oscuro al margen de tendencias o modas. (OVIEDO, 2007c, p. 323).

Há que se considerar que tais poetas, embora não sejam propriamente autores de poesia religiosa ou mística, cumprem a função de, em alguma medida, preservar esta simbologia na literatura moderna, ainda que muitas vezes em uma refiguração imagética. Neste ponto, assemelha-se muito aos franceses, conforme já se observou anteriormente quando mencionamos a obra de Baudelaire e Rimbaud.

Também nas renomadas poetas mulheres do século XX é perceptível uma permanência semelhante, das quais gostaríamos de salientar o nome de Alfonsina Storni. De temas poéticos bastante sentimentais e, por vezes, autobiográficos, esta grande escritora argentina possui poemas que dialogam com uma perspectiva simbólica ao encontro de nossa tratativa de estudo, como é o caso do poema “Alma desnuda”, do qual copiamos um trecho:

Soy un alma desnuda en estos versos,  
Alma desnuda que angustiada y sola  
Va dejando sus pétalos dispersos.

Alma que puede ser una amapola,  
Que puede ser un lirio, una violeta,  
Un peñasco, una selva y una ola.

Alma que como el viento vaga inquieta  
Y ruge cuando está sobre los mares,  
Y duerme dulcemente en una grieta.

Alma que adora sobre sus altares,  
Dioses que no se bajan a cegarla;  
Alma que no conoce valladares.

Alma que fuera fácil dominarla  
Con sólo un corazón que se partiera  
Para en su sangre cálida regarla. (STORNI, 2021)

A poeta se distingue ainda por sua proximidade com Gabriela Mistral, visto que ambas viviam sua atividade poética praticamente na mesma época. Também são notáveis algumas semelhanças estéticas, incluída a recorrência de imagens da natureza que igualmente abundam na poesia mistraliana, como veremos no terceiro capítulo.

Dessa forma, nota-se como a literatura latino-americana do século XX se destaca, dentre diversas outras questões, pela recorrência de temas religiosos, tal como também demonstrou Juan Manuel Martínez Fernández (2006) e sobre os quais discorreremos brevemente. Autores que se aproximam da temática religiosa – seja pela exaltação ou pela rejeição, contexto no qual se destaca a obra de Gabriela Mistral. A escrita da poeta é um marco na literatura hispano-americana, além de apresentar marcas de religiosidade e intertextualidade – ora mais visível, ora mais discreta – com os marcos literários antes retomados, fenômenos sobre os quais explanaremos em detalhe nas próximas seções.

Dessa forma, e com base no breve apanhado histórico anteriormente realizado, percebem-se três questões essenciais: primeiro, a comprovada permanência da relação temática entre a literatura e a religiosidade/mística, sendo esta uma fonte de símbolos e temas para aquela; segundo, as inúmeras possibilidades teóricas que a constatação dessa confluência nos permite convocar, desde conceitos puramente literários até um estudo aprofundado sobre a capacidade do texto poético de expressar fenômenos de busca transcendental; e terceiro, a contribuição que os autores dão, direta ou indiretamente, à escrita poética mistraliana, sobre a qual abordaremos no decorrer do trabalho.

A fim de compreender melhor todas essas relações, a seção seguinte tratará de aproximações teóricas que dialogam com a proposta de análise desenvolvida no decorrer dos próximos capítulos.

## **2.2 Palavra poética e palavra sagrada: contornos teóricos**

### **2.2.1 Lírica apocalíptica: entre a inspiração divina, a revelação e o lugar de encontro com um Eu e um Outro**

Estabelecer uma relação tão próxima entre a poesia e o universo religioso é uma possibilidade justificada não apenas pela grande recorrência de textos cuja temática seja, de fato, algo de caráter transcendental. Ocorre que, na história da teoria da lírica, diversos foram os autores que se reportaram ao fazer lírico como uma atividade beirando à transcendência. Desde seus primórdios, na visão grega e latina já citadas anteriormente, nota-se essa associação entre o ato de escrita e um momento de inspiração especial. Transparece, também, a concepção da poesia (não só lírica, mas todas as suas expressões) como um gênero capaz de versar sobre os temas mais elevados e nobres da condição humana – visão que permanecerá ao longo da história basicamente até o final do romantismo, momento no qual essa sacralidade poética começa a dar lugar a uma nova concepção, mais moderna e desconectada de uma “aura” tão elevada.

Dentre os autores que chegaram a teorizar sobre essa concepção mais transcendente, destaca-se o caso de Charles Batteux ao escrever sua obra *As belas-artes reduzidas a um mesmo princípio*, na qual se nota essa tratativa sublime à ideia de poesia, especialmente por conceber o texto poético como aquele capaz de recriar e imitar diversos aspectos da vida, já que “A poesia abarca todas as espécies de matéria” (2011, p. 21). Também Emil Staiger, em seu *Conceitos fundamentais da poética* (1975), trata a escrita poética como um momento elevado e submetido à inspiração. Esta inspiração, para Staiger, é um fenômeno praticamente espiritual, se considerarmos o caráter sublime com que o teoriza:

O poeta lírico não produz coisa alguma. Ele abandona-se – literalmente (Stimmung) – à inspiração. Ele inspira ao mesmo tempo clima e linguagem. Não tem condições de dirigir-se a um nem a outra. Seu poetar é involuntário. [...] O poeta lírico escuta sempre de novo em seu íntimo os acordes já uma vez entoados, recria-os, como os cria também no leitor. (STAIGER, 1975, p. 28).

Essas visões, é claro, estão embebidas de um pensamento bastante romântico sobre o ato criativo, que mudaria muito com o passar do tempo, e que, para um leitor moderno, soam até mesmo um pouco ingênuas e desconectadas da realidade. No entanto, apesar da mudança na forma de enxergar o momento de escrita e teorizá-lo, permanece latente a relação que se estabelece entre a escrita – particularmente a lírica – e o contato que poeta e texto mantêm com uma suposta dimensão elevada/espiritual da vida humana.

Ainda no século XX, contemporâneo a Staiger, Octavio Paz discorre sobre tais noções em seus artigos de *El Arco y la Lira*. O autor começa por definir a palavra poética como algo intimamente unido à pessoa do poeta, em um laço estreito entre escritor e texto. Por uma parte, nota-se um subjetivismo hegeliano que coloca o fazer poético como fruto da experiência pessoal

de quem escreve, visto que “Él [o poeta] es su palabra. En el momento de la creación, aflora a la conciencia la parte más secreta de nosotros mismos” (PAZ, 1972, p. 45). A noção de sujeito lírico está escondida sob o protagonismo do sujeito empírico no ato de escrita, ao mesmo tempo em que Paz também trata o ato de criação poética como uma revelação da própria condição humana, do mais profundo que há no ser humano. Em razão disso, a ideia de união entre escritor e palavra aparece em diversas passagens de sua teoria, permitindo-nos pensar na tensão que existe, ainda hoje, sobre a já conhecida questão entre eu lírico e autor. Paz não chega a fazer uma explanação sobre a questão do eu lírico, mas sempre trata o poeta como uma figura central do processo de criação da poesia. Há, de fato, uma nota bastante romântica em sua forma de tratar a inspiração e a relação com o texto, que, para o autor, “no es una forma literaria sino el lugar de encuentro entre la poesía y el hombre” (1972, p. 14).

Para Paz, persiste a ideia do fazer poético como um ato de revelação, conceito que é central em sua obra. A revelação manifestada na poesia seria capaz de fazer com que a linguagem conquiste “su estado original” (1972, p. 47). Seria possível dizer que, pela palavra, o homem conquista o tema de sua poesia, mas especialmente conquista a si mesmo. A poesia, então, é como uma espécie de libertação da palavra ao seu estado máximo de significado, revelada para o poeta da mesma forma que também ocorre a revelação amorosa ou a revelação transcendental, visto que, segundo o autor, essas três dimensões estão intimamente unidas e são indissociáveis. Todas, à sua maneira, objetivam mostrar o Outro ao homem, sua alteridade, seu contato com aquilo que o ultrapassa.

Nesse sentido, há uma aproximação, também, entre a poesia e o âmbito sagrado, visto que Paz coloca a palavra poética em diálogo próximo com a dimensão do transcendente. Assim como outros autores, estabelece-se um paralelo entre a literatura e o limiar do mito e da espiritualidade: “El ritmo poético no deja de ofrecer analogías con el tiempo mítico; la imagen con el decir místico; la participación con la alquimia mágica y la comunión religiosa. Todo nos lleva a insertar al acto poético en la zona de lo sagrado” (PAZ, 1972, p. 117). Parece ecoar, aqui, os dizeres de Staiger e Batteux, dentre tantos outros autores que defendem esse ponto de encontro entre a poesia e o âmbito divino.

Em seu capítulo *La otra orilla* (PAZ, 1972), constante nesta mesma obra, o autor justifica essa ideia usando como argumento a nostalgia que estaria presente no homem moderno. Uma nostalgia que nasce do desejo de encontro do homem com ele mesmo, um retorno às origens. Tal busca, na modernidade, teria se desconectado da dependência de alguma

religião específica, para tornar-se um desejo amplo, sincrético, para além da determinação de um credo. O autor explica a ambiguidade dessa busca:

Por una parte, juzgo que poesía y religión brotan de la misma fuente y que no es posible disociar el poema de su pretensión de cambiar al hombre sin peligro de convertirlo en una forma inofensiva de la literatura; por la otra, creo que la empresa prometeica de la poesía moderna consiste en su beligerancia frente a la religión, fuente de su deliberada voluntad por crear un nuevo “sagrado”, frente al que nos ofrecen las iglesias actuales. (PAZ, 1972, p. 118).

Por outro lado, Paz também defende que a experiência religiosa como tal fornece ao homem a vivência de uma mudança completa, um “salto mortal” simbolizado de formas diferentes em cada religião – o batismo, os sacramentos iniciais, os ritos de passagem. De maneiras distintas simboliza-se esse momento de transição que devolve ao homem sua condição original, seu lugar. É a proposta de um novo nascimento, de um renascer: ideia presente em várias denominações religiosas e que resgata o ideal da “otra orilla” – a outra margem. A perspectiva é de uma mudança de natureza, “un morir y un nacer” que permitem ao homem um encontro de si mesmo. Nesse sentido, a poesia também faria parte dessa busca por identidade, reconhecimento, mudança, transcendência.

Tal pressuposto nos permite pensar sobre o ideal de alteridade, que o próprio Paz define como a busca e a presença de um Outro. Também outros autores modernos chegaram a defini-lo de forma semelhante, como é o caso de Michel Collot (2004), teórico francês que descreve o sujeito lírico como aquele que busca sempre por algo exterior, fora de si, por um outro – uma ipseidade. Há uma aproximação de conceitos à medida que se pode perceber, em ambos os casos, a busca incessante do sujeito por algo que o transcenda e, por outro lado, o reconhecimento de si mesmo ao deparar-se com outras formas de ser ele mesmo. A chave para essa descoberta, para Paz, reside em três aspectos já mencionados: a experiência com o sagrado, o amor e a poesia. Dessa forma, é possível afirmar que “las semejanzas entre el amor y la experiencia de lo sagrado son algo más que coincidencias. Se trata de actos que brotan de la misma fuente. En distintos niveles de la existencia se da el salto y se pretende llegar a la otra orilla” (PAZ, 1972, p. 135). Também com a poesia ocorre o mesmo – a busca pelo Outro é a busca por essa outra margem, por este encontro que é objeto do desejo do homem, de sua sede por encontrar-se.

Em consonância a esta visão sobre a busca de identidade como um tema central da poesia, poderíamos recorrer à visão de Northrop Frye ao dizer que a “A literatura é um apocalipse humano, a revelação do homem a si mesmo; e a crítica, não um conjunto de

sentenças judiciais, mas a consciência dessa revelação, o juízo final da humanidade.” (FRYE, 2017, p. 92) Este apocalipse – esta revelação – é o centro da criação literária, segundo o autor. Cada obra seria uma forma de revelação do homem a si mesmo, em diálogo com o que também afirmou Paz e, antes, Hegel (2001). Porém, que homem é este que está por revelar-se? Que Outro é este que está sendo buscado incessantemente pelo sujeito?

A busca de alteridade própria do texto literário e, especialmente, poético, coloca-se no limiar do sujeito que busca conhecer quem é, ao passo que também está à procura de algo que o transcenda de alguma maneira – que ultrapasse seus limites, se concebemos a expressão “transcender” como essa capacidade de “ir além”, ultrapassar fronteiras que até então permaneciam desconhecidas. Tal conceito dialoga, mais uma vez, com a teoria de Michel Collot ao tratar sobre paisagem<sup>11</sup>, em especial quando o autor teoriza sobre a estrutura de horizonte que constitui a relação entre sujeito e poesia. Segundo o estudioso, “Através dos objetos que convoca e constrói, o sujeito não expressa mais um *foro* íntimo e anterior: ele se inventa desde fora e do futuro, no movimento de uma emoção que o faz sair de si para se reencontrar e se reunir com os outros no horizonte do poema.” (COLLOT, 2004, p. 168). A definição de sua identidade se dá, justamente, no movimento de busca externa que é, paradoxalmente, a procura por entender sua interioridade. E para esse esclarecimento está “o horizonte do poema”, o espaço da poesia no qual ocorre o encontro de realidades humanamente intocáveis – de um lado, o sujeito lírico com sua busca incessante, e de outro, o referente poético que está por ser encontrado e que, a um só passo, é definido e ajuda o sujeito a definir-se a si mesmo.

Além disso, é possível afirmar que o tema da poesia não é totalmente conhecido e acessível, mas possui um encobrimento que o torna parcialmente inacessível, inalcançável e indizível. Utilizando-se da metáfora do horizonte, Collot explica que assim também ocorre com a paisagem contemplada desde um ponto de vista: há uma limitação na visão do sujeito, ao mesmo tempo que há uma limitação de alcance – o mover-se para o horizonte contemplado pressupõe, inevitavelmente, a mudança desse mesmo horizonte. Pensando na metáfora da contemplação humana, o ato de aproximar-se do horizonte que se vê é o que gera sempre um novo horizonte, tornando-se um movimento contínuo e inescapável. De acordo com esta perspectiva em relação à busca poética, o que ocorre é muito semelhante: a tentativa do sujeito lírico de se expressar e alcançar seu referente poético é como a busca por um horizonte que, a

---

<sup>11</sup> Para um aprofundamento no pensamento do teórico francês, sugerimos de forma especial sua obra *Pour une géographie littéraire* (2014), bem como as demais obras de sua autoria que se encontram nas referências deste trabalho.

cada passo, vai se transformando em um outro. Ele constitui-se, portanto, de um horizonte que nunca é plenamente alcançado.

Essa dupla dimensão do objeto poético converte-o em muito mais do que um simples tema de escrita, pois lhe garante uma complexidade suficiente para permanecer no imaginário do sujeito e fazer impressão. Torna-se, assim, uma presença ausente que motiva o sujeito a buscar, sem nunca plenamente alcançar. O poeta fala sobre aquilo que está para além das palavras, escrevendo sobre algo que permanece inatingível, protegido e velado por sua distância, mas que nunca cessa de se movimentar. A palavra se aproxima da coisa, mas nunca a alcança completamente, nunca consegue retirar o véu que separa o alcançável do inalcançável – como um eco da busca espiritual que sempre encontra a barreira da carne para a experiência total.

Desse modo, a vivência poética aproxima-se da experiência sagrada. Sendo a poesia o lugar – a paisagem – onde um sujeito busca um referente, mas se vê limitado por sua própria condição, assim poder-se-ia dizer que o ser humano se coloca em busca de uma experiência espiritual, transcendental, mas que não se realiza plenamente em vida terrena. A mesma ideia aparecerá em diversas expressões religiosas que apresentarão essa visão da vida humana como uma busca incessante pela presença divina. O fato é que existe uma semelhança perceptível entre aquilo que seria experiência poética e o que se concebe como experiência sagrada. Não à toa, portanto, a história da literatura sempre apresentou proximidade entre a palavra poética e a experiência mística, ao ponto de termos grandes poetas como marcos de literaturas nacionais que eram, ao mesmo tempo, grandes místicos, como é o próprio caso dos já citados San Juan de la Cruz e Santa Teresa de Jesús. Isso ocorre porque, por mais complexa que seja a teorização da poesia ou da literatura como um todo, estas são questões que demonstram ser perenes e intrínsecas ao fazer literário.

Nesse sentido, permitimo-nos pensar o autor/eu lírico como esse sujeito que, conscientemente ou não, busca uma identidade, uma revelação da vida, um sentido, uma apreensão do objeto a ser escrito. Mas, mais do que pensar a figura deste autor e toda a complexidade teórica que isso abarcaria, queremos pensar a poesia. Esta poesia que dialoga com as esferas mais elevadas e decadentes, sublimes e miseráveis, terrenas e espirituais – e o faz por sua capacidade artística, por seu poder de tocar os limites e elevar a linguagem à sua capacidade máxima de significação. Esta característica intrínseca da poesia de chegar aos limites da linguagem é o que parece aproximá-la, inescapavelmente, de um acontecer por revelação, um apocalipse – uma *linguagem* mística.

## 2.2.2 Literatura e linguagem... mística?

Discorreremos, na primeira seção deste capítulo, sobre uma concepção de *mística* mais voltada ao âmbito cristão. No entanto, também sabemos que o termo convoca uma série de conceitos distintos entre si, presentes nas culturas mais variadas, tanto ocidentais quanto orientais. Pensando desde uma perspectiva histórica, e também em outras concepções não-cristãs, é difícil chegar a um conceito único, visto que é natural e necessário que cada matriz religiosa conceba seu entendimento do fenômeno místico da forma que mais se aproxima às suas crenças, como também é natural que haja divergências entre as demais concepções religiosas. Porém, também é possível apontar alguns aspectos comuns ao pensar sobre a ideia de mística, conforme teoriza Graef:

Este deseo de unión con lo divino, con lo absoluto, con los poderes trascendentes, o como queramos llamar a esta meta sobrehumana de la aspiración mística, en general se cree proceder de una especial vocación, de un llamamiento desde lo alto, y con frecuencia supone preparación laboriosa, un rechazo de todo lo que sea el mundo visible y sus placeres, e en muchos casos, incluso una severa austeridad física. (1970, p. 11).

Estas características, de fato, parecem apresentar um laço comum e uma ocorrência frequente, sendo possível fazer relação com as ideias de mística primitiva do chamanismo, com o hinduísmo, com o judaísmo, com o budismo, entre outros. Sem pretensões de realizar aqui um grande tratado sobre a mística, gostaríamos de destacar alguns pontos que dialogam com a teoria realizada até agora e sua possível relação com a literatura. Partindo dessa proposta, a primeira ocorrência citada anteriormente é a da mística primitiva presente nos rituais chamânicos, conhecidos por seus transe e manifestações sobrenaturais. É interessante pensar que, neste caso específico, o chamã é essa figura escolhida para vivenciar o fenômeno transcendente e sua manifestação, com um tom de magia que passa pela clarividência, previsão do futuro, entre outras ocorrências que aparecem nos rituais. Neste caso, o fenômeno se dá com essa pessoa, escolhida e preparada para tal – é preciso, então, uma preparação e um rito para que a experiência mística ocorra:

El hombre primitivo, con su mágica visión de un mundo lleno de espíritus y de fuerzas misteriosas, desea entrar en contacto con ese mundo invisible y protegerse contra sus nefastas influencias, y el chamán es el hombre designado para realizar esta comunicación por medio de su conocimiento directo de esa esfera substraída a la experiencia normal. (GRAEF, 1970, p. 13).

Outras ocorrências dar-se-ão nas esferas do hinduísmo e do budismo, que muito diferem da concepção cristã. Enquanto que no cristianismo a mística está marcada pela busca da união com Deus, a concepção hinduísta (sem nos determos nas variações internas) entende que tudo o que existe no mundo é Espírito, *atman*, que por sua vez é também o Eu – a essência mais profunda do homem. Desse modo, concebe-se que a essência que subjaz o mundo, o *Brahman*, e o *atman*, são uma mesma coisa: “*Tat twam asi*, ‘Esto eres tú’; el hombre y el universo en el que vive son fundamentalmente la misma cosa” (GRAEF, 1970, p. 14). Para além da complexidade da visão hinduísta, sobre a qual não nos é possível aprofundar-nos, queremos destacar um dos aspectos mais importantes da mística oriental: livrar-se dos sofrimentos deste mundo. Um traço que mais uma vez muito difere da concepção judaico-cristã em relação ao sofrimento, que para um cristão é condição fundamental da vida humana. Assim, ressaltando mais uma vez a limitação que essas menções breves nos impõem, pode-se perceber como a mística hinduísta apresenta uma visão religiosa bastante distinta neste ponto, que busca a imersão no Um como meta final – imersão que, por sua vez, desembocará na fuga dos sofrimentos e em uma conseqüente perda da identidade pessoal.

Também o budismo, concepção que muito dialoga com a poética de Gabriela Mistral, apresenta similaridades com a concepção hinduísta, dado ser uma derivação desta. À parte as vertentes nas quais se subdivide, queremos destacar a busca budista pelo *nirvana*, estado de perfeita serenidade, no qual o místico se encontra totalmente indiferente ao prazer e à dor, e que se alcança apenas depois de muitos anos de uma contínua e dura ascética através da “ ‘vía óctuple’, cuyos estadios se llaman la recta comprensión, la recta resolución o pensamiento, el recto hablar, la recta acción, el recto esfuerzo, la recta meditación y la recta concentración.” (GRAEF, 1970, p. 18). Por estes passos, então, o místico se capacita para chegar ao estado máximo da concepção budista no qual vemos, mais uma vez, a rejeição ao sofrimento.

Para passar brevemente pela variedade de concepções místicas, ainda poderíamos citar a importância do neoplatonismo, especialmente na figura de Plotino e a ideia de contemplação, ou, também, a concepção sufista e os casos de poesia mística persa. Outros elementos místicos podem ser encontrados ainda no judaísmo, em que a própria Torá conterà a narração das experiências místicas dos grandes profetas, como é o caso abundante de visões e profecias concedidas a Elias, Isaías, Jeremias e todos os grandes profetas reconhecidos também no cristianismo. Para estabelecer um rápido traço de comparação entre tantas visões distintas, queremos destacar o caráter pessoal presente na concepção judaico-cristã, em detrimento da concepção mais despessoalizada que encontramos nas demais expressões rapidamente

supracitadas. Ocorre que, enquanto as visões chamânica, hindu, budista, sufista, entre outras, concebem o fenômeno místico como algo de caráter espiritual e em busca de uma essência superior despersonalizada, a concepção judaico-cristã se insere em uma busca pessoal – para encontrar um Deus que é pessoa, e isso, de fato, transforma completamente a visão mística dessas duas esferas:

Ni *Brahman*, ni el *atman*, ni el “Buda eterno” son seres personales capaces de entablar una genuina comunión con el hombre; lo único que pueden hacer es absorber al hombre en sí mismo. El Dios de Abraham, de Isaac y de Jacob, el Dios de Moisés, es una persona, y la unión con él no es una unión de absorción, sino una unión de amor, a pesar de que Dios es infinito y el hombre es una persona limitada.

Outra questão interessante, ainda, de demarcação de diferenças nestes pontos, é que enquanto as práticas ascéticas orientais têm como um dos fins últimos a experiência mística sobrenatural, as práticas judaico-cristãs visam, fundamentalmente, uma união com a figura divina que não necessariamente virá unida a experiências místicas. Ou seja: para um fiel que exerça práticas ascéticas, seu fim é a busca por Deus e a luta contra o pecado que, teologicamente, o afastaria. A ocorrência de visões, êxtases, consolos sobrenaturais é puramente uma consequência arbitrária e acidental dessa união primeira, e não propriamente um objetivo. Esse também parece ser um ponto fundamental de divergência, embora a prática inicial – a ascética – mostre-se comum tanto no oriente quanto no ocidente.

Com base nos aspectos expostos, podemos partir do pressuposto de que pensar a *mística* é, de fato, algo complexo e difícil de ser abarcado em algumas características únicas, dado que as concepções mudam de acordo com o ponto do qual se parte. A reflexão filosófica e teológica, portanto, é longa e com nuances mais profundas do que as que nos é possível mencionar. No entanto, ainda podemos destacar um traço comum e universal: a busca humana pela experiência transcendental. Tal busca, acreditamos, é o que mais se aproxima e em alguma medida justifica o paralelo feito até aqui entre mística e literatura. Se a mística é a experiência religiosa em sua capacidade máxima, a literatura seria a experiência da linguagem também em seus limites. É por esse pressuposto que cremos ser possível pensar a categoria de “linguagem mística” na literatura, caracterizada não propriamente pelo uso de determinados termos específicos e categorizados. Não se trata de uma classificação listada, mas de uma percepção de que o texto literário – em uma união de escolhas gramaticais, imagéticas, arquetípicas, temáticas – dialoga com uma estética *mística*, uma busca por um *más allá*, por um horizonte ainda perseguido. Não são palavras específicas, mas um todo que dialoga e sinaliza a capacidade literária de versar

sobre alguma temática transcendental, como também levar o leitor a uma experiência nos limites da expressão.

Poderíamos pensar, por um lado, que essa constituição semelhante entre mística e poética é algo característico de uma literatura já longínqua, sem reverberações na modernidade. Essa visão poderia ser justificada pelo ambiente histórico vivenciado, com o exemplo da Idade Média e da Contrarreforma como períodos amplamente religiosos e que oportunizaram a abundância da temática na literatura da época, como o tópico anterior sinalizou em diversos momentos. No entanto, ao realizar uma retomada diacrônica de algumas obras, tal como almejamos fazê-lo, nota-se que tanto a temática religiosa quanto o anseio humano por realidades supracorpóreas continuam presentes nas produções literárias modernas. Pode-se dizer, então, que a condição de união entre o texto literário e o tema religioso não é algo provocado apenas pelo período histórico e contexto de escrita, mas sim característica de um certo anseio metafísico que acompanha o ser humano desde seus primórdios até a era contemporânea.

Assim, embora a maior produção mística pareça estar ligada apenas à escrita religiosa ou a algum período histórico específico, esta também seguiu ecoando nos textos literários até a modernidade – e ainda segue, como bem demonstram os estudos organizados por Victoria Cirlot e Amador Vega. Os pesquisadores espanhóis propuseram-se a realizar uma coletânea de ensaios, de variados autores, que investigassem a permanência da influência mística na modernidade, tanto na literatura quanto em outras artes. Partindo, então, de estudos históricos de retomada dos principais místicos<sup>12</sup>, bem como de escritores e artistas modernos, os ensaios propõem-se, num primeiro momento, a investigar a permanência desses sinais místicos, ou como o próprio livro aborda, dessas “huellas” da linguagem mística na literatura, tendo como objetivo “encontrar las huellas de la mística como un fenómeno fundador de la identidad espiritual europea en los movimientos artísticos y de pensamiento del siglo xx” (2006, p. 37).

Tal estudo aponta, no entanto, para uma presença e identidade espiritual que não é apenas europeia, embora este seja o foco da pesquisa de Cirlot e Vega. Arriscamos dizer que a presença de uma huella mística poética permanece também em textos latino-americanos, como já mencionado em exemplos de grandes escritores da América do Sul – Alfonsina Storni, Gabriela Mistral, Cecília Meireles, Alphonsus de Guimaraens, dentre os inúmeros que poderiam ser citados.

---

<sup>12</sup> Os artigos da coletânea realizam análises de obras de variados autores, destacando-se o estudo sobre Hildegard Von Bingen, grande mística e monja alemã do século XII e um dos maiores nomes da produção artística na Idade Média.

Além disso, essa leitura torna-se possível se observarmos uma estrutura comum, um diálogo entre os textos, que o próprio Paz já havia percebido ao teorizar, em *La otra orilla*, sobre a experiência literária do salto mortal – da mudança completa. Isso também é mencionado por Alois M. Haas, em seu artigo *Mística en contexto*, ao afirmar que

una similitud entre tipos de textos y, en segundo lugar, una congruencia de contenido y forma más o menos clara, que vincula a los textos místicos más allá del marco temporal y espacial. Dado que los textos místicos se refieren de forma radical, es decir, absoluta, a la relación del ser humano con lo Absoluto, con Dios, y pretenden situar la salvación en ese cara a cara en cierto modo abstraído, pero construido a propósito retóricamente, la incalculable intertextualidad es lisa y llanamente la condición para que tales textos puedan ser producidos.” (HAAS, 2006, p. 688)

Desse modo, é notável a relação que se dá não apenas do ponto de vista temático, mas entre os textos. Este fenômeno de intertextualidade é o que podemos perceber em estudos como o de Zenaida M. Suárez Mayor e Vicente E. Silva Beyer, ao comparar a poesia mistraliana com a de San Juan de la Cruz. Ao mesmo tempo, tal ideia também aparece em outros autores, como Northrop Frye, ao tratar a literatura como um fenômeno que ocorre de maneira interna, por assim dizer – a fonte do fazer literário não estaria apenas no exterior, mas na própria literatura. Ou seja, ainda que a literatura trate sobre os variados dramas da existência humana enquanto temática, sua matéria de escrita estabelece diálogo com diversos textos. Uma relação de palavra para palavra que permite vislumbrar ligações intertextuais das mais amplas, e até mesmo nem percebidas por seus autores. Assim,

A literatura pode ter vida, realidade, experiência, natureza, verdade imaginativa, condições sociais, ou tudo o que se quiser como seu *conteúdo*; mas a literatura em si não é feita dessas coisas. A poesia só pode ser feita de outros poemas; romances, de outros romances. A literatura dá forma a ela mesma e não é modelada externamente: as *formas* da literatura não podem existir fora da literatura, assim como as formas da sonata e da fuga e do rondó não podem existir fora da música. (FRYE, 2014, p. 218-219).

Dessa forma, e pautando-nos no pensamento fryeriano, podemos estabelecer dois pressupostos: o primeiro é o de que os textos literários sempre estarão em permanente diálogo e conexão uns com os outros, embora não ocorram citações ou intertextualidades propriamente ditas. Como um fio de ligação permanente, o que ocorre é um eco de semelhanças que unem as produções entre si, seja isso na forma, na estética ou até mesmo nas temáticas.

Assim, este “viaje más largo / [...] el viaje hacia el interior” (OSSOLA, 2006, p. 599), é um dos aspectos que constituiria a experiência literária em proximidade a uma expressão do

fenômeno místico<sup>13</sup>. Desde uma visão moderna, porém, percebe-se que a escrita de tais textos não se dá mais, necessariamente, por monges ou membros do clero propriamente, como é o caso perceptível nas produções medievais e renascentistas. Na modernidade, a experiência mística começa a entrever-se em muitas outras produções e autores, espiritualistas ou não, que se colocam em busca de uma realidade que os supere, algo supra-humano, e que por vezes nem apresenta uma identidade doutrinal/religiosa. Tal fenômeno apresenta diversas razões, muito ligadas à experiência de vida de tais escritores, mas que também podem ser explicadas pela *huella* permanente dessas vivências:

Para los escritores arrebatados por los místicos, no hay distancia, separación, intervalo demasiado grande entre el tiempo del acontecimiento y el tiempo del enunciado producido por la enunciación que tiene en cuenta este acontecimiento en su escritura. El acontecimiento pasado que cuentan es contemporáneo de otro futuro. (COURCELLES, 2006, p. 1509)

Do ponto de vista histórico, é notável como a temática espiritual permanece ainda muito latente em escritores modernos, mesmo estando a sociedade já amplamente secularizada e, numa perspectiva filosófica, muito mais cética. O universo medieval contribuía, obviamente, com uma produção literária de caráter religioso, e por isso é esperado que encontremos tantas menções desse tipo nos textos. Porém, na escrita moderna, mesmo que haja uma aparente rejeição a religiões ou aspectos doutrinários, ou até mesmo a uma visão de transcendência ou vida para além da matéria, ainda assim é recorrente a permanência da temática sagrada na literatura. Sobre isso, Courcelles comenta:

Traductores y lectores de los místicos, los escritores contemporáneos operan por medio de la escritura un movimiento de redención del espíritu o del alma, del cuerpo. A diferencia de Sartre que evoca el simple «murmullo contrariado de sus palabras», intentan desvelar, cada uno a la medida de sus acontecimientos íntimos, «el silencio del ser». Errando entre los textos, en todas las bibliotecas del mundo, son los habituales de los viajes que empiezan de nuevo sin cesar; en todas partes están de retiro, como Montaigne, ya esté en su biblioteca o vaya a caballo. Todos presentan los síntomas de las fragilidades más grandes, de la soledad más esencial. Dicen, a su manera, lo indecible y lo innombrable de nuestro tiempo, la enfermedad, el sufrimiento y la muerte. Silencio y secreto: y queda todo por decir. (2006, p. 1720)

---

<sup>13</sup> A tratativa de mística concebida aqui não é, necessariamente, a da experiência mística definida pela teologia, como já explicamos nos parágrafos anteriores. Além dos conceitos explicados sobre o caminho para tal experiência sob o olhar da religiosidade, também arriscamos concebê-la, nesta teorização, como uma forma de escrita e de tratativa temática do sujeito lírico como aquele que se coloca em uma postura de recepção e experimentação de uma dimensão transcendental. Do ponto de vista teológico tal relação é problemática. Porém, do ponto de vista literário e estético, há uma aproximação fascinante. Dadas as devidas proporções, nossa pretensão não é caracterizar os poetas como místicos (enquanto religiosos genuínos), mas sim perceber as marcas de linguagem mística que persistiram em sua estética.

Em vista disso, com a modernidade, a experiência mística se desvincula de uma denominação religiosa específica, para se apresentar de formas diversas nos autores que ainda possuem tais marcas. Ainda assim, permanece o desejo por desvendar os mistérios que permeiam o silêncio e o secreto. Tal é a fonte inesgotável da jornada humana sobre a Terra.

Como uma inquietação permanente, esses dramas são tratados de forma muito distinta ao longo da história, mas, em alguma medida, é possível identificar determinados símbolos cujo significado permanece presente com o passar do tempo. Símbolos, alegorias – imagens que ajudam quem escreve a realizar um duplo movimento: a expressão da experiência atual por meio de uma simbologia primitiva carregada de significados. É aquilo que conceituamos como arquétipo.

### 2.2.3 A dimensão arquetípica como chave de leitura poética

A escrita literária sob o viés do arquétipo seria um possível recurso para manter esse fio de relação entre os textos, o modelo primeiro que serve de base para novos significados. Já amplamente abordado na psicanálise e também por outros teóricos da Literatura, para este trabalho nos interessa conceituar o arquétipo desde a perspectiva fryeriana:

O símbolo nessa fase é a unidade comunicável à qual dou o nome de arquétipo: ou seja, uma imagem típica ou recorrente. Por arquétipo, quero dizer um símbolo que conecta um poema a outro e, desse modo, ajuda a unificar e integrar nossa experiência literária. E como o arquétipo é o símbolo comunicável, a crítica arquetípica encontra-se fundamentalmente preocupada com a literatura como um fato social e como um modo de comunicação. Pelo estudo das convenções e dos gêneros, ela tenta acomodar os poemas ao corpo da poesia como um todo. (FRYE, 2014, p. 221)

Visto desse modo, o arquétipo se revela como essa fonte de conexões e significações literárias, constituída pelos símbolos primordiais que pertencem à nossa cultura. Para Frye, sobressaem os arquétipos presentes na mitologia e, de forma especial, na Bíblia. Esta, de fato, é a tese tratada pelo autor em uma de suas principais obras, *O Grande Código*, na qual explana sua visão teórica sobre o assunto.

Concebendo a Bíblia não apenas como um livro sagrado/religioso, mas também como uma obra literária rica em arquétipos, o autor demonstra a força de tais simbologias no texto bíblico como representações de realidades e dramas humanos e, além disso, elucida a proximidade que essas imagens têm com a literatura posterior. Utilizando-se, em sua maior parte, de exemplos pertencentes à literatura inglesa, Northrop Frye estabelece a relação inescapável com personagens e temas literários cuja fonte encontra-se nas escrituras. Antigo e

Novo Testamento constituem papel fundamental e, para o autor, são ponto chave para entender toda a literatura ocidental.

Para tanto, o autor se reporta a diversos aspectos a fim de comprovar a recorrência dessas imagens na estrutura de escrita da literatura moderna. De forma especial, destaca-se a análise que Frye realiza de algumas matrizes simbólicas de arquétipos, dividindo-os entre “apocalípticos” e “demoníacos”, com o objetivo de isolar o símbolo para compreendê-lo em sua matriz original de sentido e, em seguida, poder relacioná-lo com uma possível reverberação na posteridade. O autor coloca-os em uma divisão de categorias, a saber: Divina; Espiritual ou Angélica; Paradisiaca; Humana; Animal; Vegetal; Mineral; e, para cada uma, relaciona com o arquétipo bíblico correspondente.<sup>14</sup> Sua função é de, justamente, esclarecer algumas possíveis imagens, relacionando-as a aspectos mais sublimes ou mais decadentes, o que proporcionará uma compreensão mais rica na leitura dos mesmos símbolos arquetípicos postos em textos literários.

A tese fryeriana apoia-se na ideia da relação inescapável entre os textos literários no decurso da história, como já mencionada, a qual permitiria observar esses elos de ligação imagéticos em qualquer obra da literatura. Pensando nessa possibilidade, podemos identificar matrizes de sentido na estrutura das narrativas e obras poéticas, ao mesmo tempo que também se amplia o nível de compreensão intertextual ao de compreensão simbólica – a tratativa de uma relação arquetípica bíblica não comprova apenas um diálogo de sentidos ou uma simples menção literária. A presença do arquétipo mostra-se como chave simbólica de compreensão que amplia nossa percepção sobre ele, potencializa os sentidos literários e permite novas interpretações. Pensar sobre a escrita poética sob essa perspectiva também dialoga com outras ideias já teorizadas na história da lírica, como é o conceito de condensação/saturação do sentido em um texto literário, conforme já discutido por Ezra Pound: “Literatura é a linguagem carregada de significado” (2013, p. 35), e não pouco, mas “carregada de significado até o máximo grau possível” (2013, p. 43). Pois bem, o máximo de significado possível poderia ocorrer também no plano de matriz arquetípica – e esta é uma das visões sobre as quais nos apoiaremos para a realização da análise poética posterior.

Sendo assim, o texto poético adquire uma dimensão a mais de leitura. Além da compreensão estética já amplamente teorizada em relação às aproximações da poesia e sua temática e estrutura transcendental, buscando identificar as “huellas místicas” presentes na escrita, a leitura dos arquétipos também amplifica tais compreensões à medida que permite

---

<sup>14</sup> As tabelas dos arquétipos apocalípticos e demoníacos encontram-se localizadas na seção “Anexos” deste trabalho, caso seja necessária uma consulta mais aprofundada.

novas chaves de interpretação e de concepção dos símbolos escolhidos pelos autores. Neste ponto, concordamos com a visão de Hatzfeld ao afirmar que “el simbolismo parece formar la entraña misma de la cuestión mística”, posto que se caracteriza como fenômeno estilístico que é “principio unificador de todos los escritos místicos” (1955, p. 30). Tal princípio unificador, portanto, aponta para a importância de identificar um “simbolismo místico” capaz de pôr em diálogo os textos analisados e ainda outros textos que apresentem uma matriz estética similar.

Tal diálogo pode ocorrer de diversas formas – seja por semelhanças estilísticas, mas também por toda “visualización mítica que reviste de carne nueva uno de los esqueletos arquetípicos”, visto que “los poetas dignos de ese nombre, que son portadores de un mensaje misterioso, pueden siempre utilizar símbolos de importancia arquetípica para circunscribir experiencias subconscientes individuales o anhelos colectivos de que son ellos legítimos representantes” (1955, p. 28), pensando numa perspectiva ainda bastante biográfica, como é a adotada por Hatzfeld. Vendo sob outro aspecto, o uso dos símbolos arquetípicos também pode ser usado com vistas a enriquecer e potencializar o texto, colocando-o em um diálogo atemporal e universal com diversas outras obras que converjam para uma matriz simbólica semelhante. Essas possibilidades caracterizam-se como uma face interpretativa, dado que a presença arquetípica é uma potência de enriquecimento, e não de cerceamento ou limitação de compreensão dos sentidos do texto.

Dessa forma, acreditamos que a identificação de arquétipos predominantes é um dos elementos essenciais na percepção de uma linguagem mística, visto que apontam para experiências de busca pela transcendência, além de dialogar, dependendo da referência estabelecida, com o próprio universo religioso como tal – caso que ocorre com a poesia mistraliana. Essa ocorrência, então, é capaz de apontar mais um caminho para o entendimento dos fenômenos indizíveis – humanos e poéticos.

#### 2.2.4 Das tensões entre escrita poética, *huella mística* e autobiografia

Posta tal relação entre literatura e mística, levanta-se outra questão: a experiência mística moderna seria, necessariamente, fruto de uma espécie de autobiografia? O autor cuja temática literária versa sobre espiritualidade e transcendência precisa, necessariamente, estar expondo de forma artística o relato de suas próprias experiências? Quais são os limites entre o que é lírico e o que é autobiográfico? Tais questões, de fato, não possuem uma resposta definitiva ou unânime. Da mesma forma que, como ocorre com outras temáticas que perpassam

a experiência poética, ainda nos é difícil separar com propriedade o que é voz lírica e o que é voz empírica, como bem aponta Combe (2010), e no âmbito aqui tratado, a questão é ainda mais complexa. Courcelles chega a mencionar as tensões dessas classificações em seu artigo *Arrobamientos de los escritores y contemporaneidad mística*. Segundo o autor, “ni literario ni teológico, el discurso místico escapa a toda clasificación. Si es autobiográfico, también es autoficción, en la medida en que desplaza la experiencia en el orden del lenguaje”. (2006, p. 1545). Assim, de um lado é possível ler o sujeito como apenas lírico, expressando seu tema poético sem, necessariamente, estar ligado à vivência do autor. Porém, por outro, questionamos: uma experiência mística não é, de fato, *experimentada por alguém*? É necessário que o poeta tenha algum tipo de vivência pessoal elevada para tal? Ainda, é possível que um texto com *huellas* místicas não estabeleça relação com a vivência pessoal de quem escreve? Em razão de a questão não possuir uma solução definitiva, podemos afirmar que as respostas não são unívocas. Entretanto, também concebemos a separação entre o conceito de mística para a religião e o conceito de misticismo sob o âmbito literário, conforme já teorizado até aqui. Helmut Hatzfeld, ao tratar sobre estes aspectos, chega a mencionar que “el abate Henri Bremond y Jacques Maritain han puesto en claro que el místico y el poeta tienen experiencias categóricamente similares” (1955, p. 14), o que nos levaria a uma leitura mais biográfica. Por isso, o autor é mais categórico em estabelecer as diferenças que possibilitam ao crítico literário reconhecer o que seria “poesía mística”. Assim explica:

El poeta místico – cuya representación casi prototípica es San Juan de la Cruz – tiene la única doble función de aprehender a Dios y someterse a la incitación y capacidad de trasladar esta aprehensión a una obra de arte, es decir, en este caso particular, a una poesía mística. Al crítico literario incumbe la tarea de distinguir estos raros poemas místicos – en los que los ambiguos pero seguros símbolos expresan mejor que cualquier término o circunlocución en prosa lo *arcanum* y *numinosum* de las experiencias místicas – de cualquier otra clase de poesía pseudomística, cósmica, romántica, pura, y especialmente de la poesía amorosa. (HATZFELD, 1955, p. 15-16).

O autor, no entanto, está concebendo uma visão analítica do fenômeno místico propriamente ligado à religião, e ao qual caberia uma análise minuciosa sobre sua originalidade. Além disso, tal visão também pressuporia uma experiência pessoal de ascese e mística – tal como ocorreu com o exemplo de San Juan de la Cruz – para finalmente chegar a uma categorização da chamada “poesia mística” verdadeira. A questão aqui ultrapassa os limites da crítica literária, visto que tais juízos só poderiam ser emitidos por uma análise teológica. Tal viés de análise, certamente, é possível e pertinente, mas não é o único.

Outra possibilidade seria a de pensar sobre todos os textos poéticos que estabelecem algum diálogo místico sem, necessariamente, partir de um autor que seja, teologicamente falando, um “místico”. Tais textos poderiam ser incluídos nas categorias citadas por Hatzfeld quando trata sobre uma “poesia pseudomística”. À parte a discussão classificatória que não nos parece pertinente neste momento, podemos pensar que há, de fato, a figura do poeta místico já mencionado, ao mesmo tempo que também há textos e poetas que dialogam com a linguagem mística sem terem passado por experiência transcendental de caráter extraordinário. A incorporação de tal estética pode ter se dado por diferentes matrizes – a experiência pessoal do autor, o diálogo com outras obras, o interesse pela tratativa temática. O que parece se revelar é que não há como definir invariavelmente a relação intrínseca entre linguagem mística literária e autobiografia. Há relação em muitos casos, pode não haver em outros textos, mas a leitura do texto esteticamente místico pode ser realizada aquém de definições mais próximas à teologia, circunscrevendo-se apenas ao olhar da crítica literária.

Desse modo, concebemos que, sim, há relação biográfica entre poesia e misticismo, mas esta não é unânime e, muitas vezes, nem pertinente. É o que nos permite pensar o caso de Gabriela Mistral. Do ponto de vista teológico, não há como categorizá-la sob a identidade de “mística”, e nem se tem essa pretensão. Porém, na literatura há marcas de linguagem mística que não necessariamente precisam ser lidas pela chave da autobiografia. Embora essa seja uma questão flutuante, que ora aparece e ora se esconde em sua obra, a leitura apenas biográfica talvez poderia limitar a compreensão poética, mais do que ampliá-la. Sendo assim, parece-nos mais pertinente pensar a compreensão de uma poética com estética mística sob um duplo parâmetro: por uma parte, o reconhecimento das influências pessoais da autora em sua escrita, reconhecendo as marcas e a presença de um eu empírico que pode manifestar-se; por outra, a leitura do texto enquanto matriz de sentido independente da biografia de quem escreve, sob a concepção de um sujeito lírico que pode abrir margem a uma estética mística e transcendente. Com isso, embora sem muitas conclusões, parece resolver-se bem o dilema biográfico/autobiográfico.

Constituindo-se ou não como biografia, o fato é que cada autor utilizará de símbolos e recursos diferentes para abordar as questões transcendentais e, para tanto, a ocorrência da mitologia é abundante para tal fim: “El recurso a los mitos, es decir esencialmente a los místicos, permite evitar los escollos inherentes a la escritura autobiográfica, manifiesta lo irreductible del ser y de la obra, el peso de lo carnal en el orden de lo espiritual, los deseos y las obsesiones” (COURCELLES, 2006, p. 1665). Dessa forma, a presença de símbolos universais

e o diálogo entre os textos são o que em alguma medida permitirão uma leitura universal do texto, não submetido a uma linguagem sumariamente autobiográfica – embora haja uma presença desse caráter em diversos textos modernos/contemporâneos. Essa amplificação dos símbolos e das imagens em textos assim é justamente o que comprova sua “existência além-poeta”, e o que, mais uma vez, abre precedente para uma crítica arquetípica – seja sob símbolos greco-romanos, bíblicos ou de alguma outra origem.

O fato é que, de certa forma, o texto existe por si só, e comunica algo independente da vida pregressa daquele que o escreveu. E mais do que isso: não só comunica, mas pode comunicar mais formas de interpretação se lido sem a limitação de um insistente biografismo – fato que ocorre com a poesia de Gabriela Mistral na grande maioria dos estudos. Isso não anula, é claro, a importância de conhecer sobre a vida da escritora e também sobre o que já foi dito a seu respeito até agora, e é a esse objetivo que nos deteremos no próximo capítulo.

## 3 GABRIELA MISTRAL EM PELE E TINTA

### 3.1 Algumas considerações biográficas

Lucila de María del Perpetuo Socorro Godoy Alcayaga é o nome de batismo dessa grande escritora a quem conhecemos pelo pseudônimo de Gabriela Mistral. Com uma vida marcada por dores e perdas, muitos foram os obstáculos vencidos até que Gabriela chegasse a se tornar esta mulher de tão grande legado.

Gladyz Rodríguez Valdés, em sua antologia comentada chamada *Invitación a Gabriela Mistral* (1990), presentifica as relações emocionais sempre muito conturbadas, desde sua família – em especial seu pai – até as relações amorosas que não chegaram a concretizar-se. A começar pela relação paterna, ausente e que deixaria marcas em sua trajetória, a autora cresceu longe de seu pai Don Jerónimo Godoy Villanueva, cantor que viajava de cidade em cidade. Assim, seu contato mais intenso sempre foi com a mãe, Petrolina Alcayaga de Godoy, a irmã, Emelina Molina, e a avó paterna, Isabel Villanueva. Esta última cumpre papel fundamental na vida da autora, por ser a responsável por contar a Gabriela as histórias bíblicas, de forma especial das mulheres do Antigo Testamento. De origem judaica, a recordação do povo escolhido é imagem frequente em sua infância, deixando marcas entrevistas posteriormente em sua poesia.

Em relação ao pai, Valdés defende que sua ausência causa em Gabriela uma profunda tristeza e uma busca por figuras masculinas que o “substituam”, ao passo que também lhe causa uma grande dificuldade em relacionar-se amorosamente por sua reserva excessiva, um dos possíveis motivos, segundo a pesquisadora, pelos quais Gabriela nunca tenha se casado:

Su desvalidez de padre condiciona en Lucila una fortaleza que se va haciendo evidente desde los primeros años. La vaciedad de amor paterno la convierte en dolorosa y valiente, sin que se permita cobijar su cabeza en algún hombro. Sublima aquel desgarró y el deseo del padre deviene en un varón-padre que jamás hallará. (VALDÉS, 1990, p. 11).

Dessa forma, Lucila direcionaria seu afeto ao carinho destinado às crianças com as quais trabalha, levando-a a um belíssimo trabalho como pedagoga, de fundamental importância para o Chile e toda a América Latina. Sua vida acaba limitando-se bastante ao âmbito profissional, de forma especial após a morte de seu suposto namorado Romelio Ureta Carvajal – uma morte trágica e que abala Gabriela profundamente. Dos poucos homens que Gabriela amou, Ureta foi

o primeiro, uma paixão juvenil que termina em suicídio. Valdés levanta questões tortuosas sobre o relacionamento dos dois, visto que talvez não tenha havido uma correspondência na mesma medida. Ocorre que Gabriela – então Lucila – estava apaixonada, enquanto que Ureta demonstrava ser um rapaz bastante namorador. Seu suicídio teria sido motivado em decorrência de dívidas contraídas e que não conseguia pagar (VALDÉS, 1990, p. 20).

A morte causa um grande sofrimento a Gabriela, mas, por outro lado, também lhe motiva a começar sua escrita poética. Depois do suicídio do homem amado, ganham vida *Los sonetos de la muerte* (MISTRAL apud VALDÉS, 1990, p. 97-98), textos que abrem sua carreira como poeta. Essa forma de morte tão trágica voltaria a assombrá-la anos depois, em 1945, com o também suicida Juan Miguel, seu sobrinho – fato sobre o qual discorreremos com mais amplitude posteriormente.

Em relação à sua formação, Valdés menciona a forte presença religiosa no decorrer de sua vida. Começando pela influência da avó paterna e do judaísmo, conforme supracitado, a biógrafa também afirma:

Sin embargo, no son determinaciones raciales las que introducen a Gabriela en estas sendas que van más allá de la existencia. Posiblemente aparte de las enseñanzas bíblicas de la abuela aprendió el verbo cristiano de boca de la hermana y de la madre y andando los años, impregnada del evangelio del Buda y de religiones de la India, comenzó a saborear otras formas de transcendencia (1990, p. 30).

De fato, a busca religiosa é uma característica marcante de Gabriela Mistral. Começando pela formação familiar, a autora também tem uma relação estreita com o catolicismo e, por meio deste, o franciscanismo – chegando a ser membro da Terceira Ordem Franciscana do Chile, entidade que até hoje detém seus direitos autorais. Com o passar do tempo, também estudou e estabeleu contato com o budismo e a teosofia, mas sem nunca abandonar de todo o cristianismo, como afirma Martin Taylor em sua obra *Sensibilidad Religiosa de Gabriela Mistral*<sup>15</sup> (1975).

A incessante busca por uma realidade metafísica é comprovação de como a dimensão espiritual sempre foi muito importante para a autora, a ponto de envolver-se profundamente com diferentes visões buscando sanar sua sede pela compreensão da vida e da morte. Como uma peregrina da fé, que passa por diversos caminhos, a peregrinação seria uma marca de toda a sua vida – “su peregrinaje por el mundo habría de ser constante” (VALDÉS, 1990, p. 37). A carreira de diplomata leva-a a residir em diversos lugares além do Chile, destacando-se México,

---

<sup>15</sup> Por se tratar de um estudo minucioso da poesia mistraliana, retomaremos esta obra com mais profundidade na próxima seção deste capítulo.

Estados Unidos, França, Itália e Brasil. De fato, Gabriela é uma peregrina, não só profissional, mas também de alma. Sua vida, um caminho constante que a levaria à consolidação de sua poesia, sua prosa, seu trabalho como pedagoga e também sua carreira diplomática.

Uma autora de múltiplas identidades e que se revela de especial importância para o Brasil. Mesmo chilena, Mistral passa momentos decisivos de sua vida em Petrópolis, no Rio de Janeiro, período que é resgatado por Ana Pizarro em sua obra *El proyecto de Lucila* (2005), na qual realiza uma retomada histórica e documental sobre o período em que Mistral residiu nas terras cariocas. Partindo de textos de 1937 a 1945, período em que a autora visitou e morou em nosso país, há uma série de documentos que comprovam e versam sobre suas relações interpessoais, angústias e seu anseio por uma América Latina unida em suas proximidades culturais.

A obra de Pizarro divide-se em 13 capítulos que abordam diferentes aspectos da vida da autora. Uma das primeiras observações realizadas é a respeito da grande importância que o Brasil teve em sua trajetória, especialmente porque foi aqui que ocorreram dois grandes acontecimentos: a notícia do recebimento do Prêmio Nobel de Literatura, em 1945, e o suicídio de Juan Miguel, no mesmo ano.

Em uma das seções, denominada “Gabriela, madre de Chile”, Pizarro começa por situar o leitor na grande importância que Gabriela Mistral possui em seu país de origem, compondo as leituras dos chilenos desde a infância até a idade adulta. No que se refere à sua estadia no Brasil, Pizarro relata que Gabriela chegou ao país pela primeira vez em 1927, apenas de passagem, para conhecer um pouco melhor a cultura do país. Volta em 1937, e depois se instala fixamente nas terras brasileiras de 1940 a 1945, em razão de suas funções diplomáticas. A primeira cidade escolhida pela autora é Niterói, e logo depois Petrópolis, onde se adaptou melhor em virtude do clima.

Um dos aspectos mais importantes do trabalho de Gabriela Mistral no Brasil é, sem dúvida, seus esforços para unir a América hispânica e a América portuguesa, visto que sempre houve um distanciamento muito grande por parte destes dois blocos culturais. Assim afirmou a autora, em seu discurso para o recebimento do Nobel: “Por una circunstancia afortunada que sobrepasa mi comprensión, soy en este momento la voz directa de los poetas de mi raza y la indirecta de las muy nobles lenguas española y portuguesa” (MISTRAL, 1945). Desse modo, percebe-se que um dos maiores objetivos de Mistral era, de fato, uma unificação, também como o confirma Pizarro: “es esta vinculación iberoamericana interna el gran objetivo político-intelectual de la escritora chilena en Brasil” (2005, p. 23). Por esse motivo, a autora é uma

representação tão forte para toda a América Latina, por captar a essência de lugares tão diferentes e ao mesmo tempo tão semelhantes. Sua premiação também é um marco – a primeira latino-americana a ganhar um Nobel em Literatura, aquela que “logra universalizarnos partiendo de nuestra particularidad como latinoamericanos” (VALDÉS, 1990, p. 87).

Também em razão desse objetivo ocorre uma grande movimentação na cena intelectual do país, fazendo com que os escritores brasileiros conhecessem e divulgassem muitos nomes da literatura latino-americana em língua espanhola, com olhar especial aos chilenos. A contrapartida também ocorre: a própria Gabriela começa a publicar textos no meio hispanoamericano sobre a literatura brasileira. Ocorre, também, uma rede de relações: no Brasil, Mistral estabelece uma estreita amizade com grandes nomes de nossa Literatura, destacando-se Manuel Bandeira, Mário de Andrade, Cecília Meireles e Henriqueta Lisboa. Com estas últimas, Mistral obteve um forte vínculo, trocou inúmeras cartas que falavam não só sobre literatura, mas especialmente sobre sua própria vida pessoal.

As amigadas, de fato, são um marco especial na vida de Gabriela Mistral. Sempre muito solitária, a autora busca abrigo em bons amigos, que lhe oferecem o apoio tão necessário, especialmente em momentos difíceis como a morte de Yin Yin (apelido de Juan Miguel). Além de Cecília e Henriqueta, que se tornaram amigas próximas, também Palma Guillén<sup>16</sup> possui papel importante em sua vida:

Palma, aérea y vivaz contertulia de Lupe Marín, de María Félix, espléndida en su belleza también, comienza a descubrir un encanto raro en esa reciedumbre aparente de Gabriela. Y se adentra sin miedo en los intrincados caminos de la poetisa y tan profundo llega a ser el conocimiento que logra de Gabriela y su obra, que se convierte en exegeta y prologuista, en administradora y albacea de su patrimonio artístico. Como dos caras de la moneda estas dos mujeres diferentes a quienes une la acendrada devoción por la poesía. Palma amada y desolada Gabriela. Ambas por sendas distintas llegan a establecer una comunión de amistad que dura hasta los últimos días de Gabriela (VALDÉS, 1990, p. 62)

As amigadas de Gabriela são várias e se estabelecem nos diversos países por onde passa. No Brasil, essa relação intelectual é das mais interessantes, especialmente por perceber a proximidade estética que a poesia vinha adquirindo no país à época. O simbolismo francês havia

---

<sup>16</sup> Há biografias que tratam Palma Guillén não apenas como amiga de Gabriela Mistral, mas também como sua relação amorosa, como é o caso de alguns indícios apresentados por Ana Pizarro (2005). A mesma suspeita também recai sobre a relação entre Mistral e Doris Dana, especialmente depois da recente publicação das cartas trocadas entre as duas (2004), o que poderia servir como comprovação documental da sexualidade de Gabriela, ainda que ela não a tenha afirmado em vida. Tal discussão, no entanto, varia em relação ao biógrafo. No que tange a este trabalho, nosso interesse está voltado à investigação poética de seus textos, identificando símbolos e possíveis interpretações. Portanto, não nos comprometemos com aprofundamento biográfico da autora, tampouco com uma posição sobre tais questões recentemente levantadas.

influenciado e sido ressignificado por nossos poetas, e a estética neo-simbolista e católica estava presente nos textos de Mistral e em outros poetas brasileiros, como Cecília e Henriqueta, já citadas, e ainda Jorge de Lima e Murilo Mendes. A religião aparece aqui como um ponto de união fundamental, e a formação católica de todos é parte inescapável de suas produções poéticas, inclusive de Mistral, que se apropria de um sem fim de referências ao universo religioso católico em suas produções, especialmente no início de sua escrita. Em diálogo também estava a estética modernista pós-1922, muito presente na produção brasileira e com a qual Mistral estabelecerá contato, ainda que não tenha sido influenciada por seus objetivos de ruptura ou sua estética tão vanguardista.

Tais autores compartilhavam não só as mudanças estéticas motivadas pelas novas visões que chegavam do Velho Mundo, mas também viviam dois momentos de grande tensão: a Era Vargas, que cerceava em alguma medida sua liberdade criativa, e o ambiente da Segunda Guerra Mundial, que assolava o mundo no período em que Mistral diplomava em terras brasileiras. O cenário de guerra, em especial, abalou muito a escritora, que fazia questão de acompanhar com muita atenção o desamparo internacional. Em desabafo, Gabriela escreve a Henriqueta Lisboa: “Esta hora horrible del mundo me deprime mucho me tiene viviendo la tragedia día a día. Necesito, pues, que las almas fuertes y mejores que yo me ayuden a vivir con sus cartas” (MISTRAL apud PIZARRO, 2005, p. 38)<sup>17</sup>. Neste período, em Petrópolis, ocorre o suicídio de um casal de amigos dos quais Gabriela gostava muito, Stefan Zweig e Elisabeth Charlotte. Judeus e refugiados da guerra, ambos compartilhavam com a escritora o horror pela tragédia mundial e o estado de estrangeiros residentes no Brasil. Para surpresa de Gabriela, os dois acabam por suicidar-se em fevereiro de 1942, “agobiados por el devenir de la Europa en guerra y el destino del pueblo judío (PIZARRO, 2005, p. 40). Este fato deixa-lhe desolada, assim como também outro que ocorreria depois.

É no Brasil que ocorre um dos momentos mais difíceis e sombrios da vida de Gabriela Mistral: o suicídio de Juan Miguel, também chamado pelo apelido de Yin Yin. Mistral sempre defendeu tratar-se de um sobrinho, e alegou que o menino ficou sob sua tutela pois seu irmão não poderia cuidá-lo. As pesquisas mais recentes, no entanto, abriram precedentes para a suspeita de que Juan Miguel poderia ter sido seu filho biológico. Essa especulação apoia-se em declarações contraditórias da autora a respeito de sua cunhada e situação familiar, pois Mistral

---

<sup>17</sup> Como o desenvolvimento deste trabalho deu-se no biênio 2020-2021, o acesso à bibliografia limitou-se muito em decorrência da pandemia da Covid-19, dificultando tanto viagens quanto consulta local às fontes primárias. Em decorrência disso, em alguns casos, não tivemos outra solução que não citá-las a partir de sua publicação em outros livros, como é o presente caso e alguns outros que aparecerão no decorrer da leitura.

teria dado versões diferentes para a história. Há, também, questões de documentação, especialmente nas cartas que a autora escrevia aos amigos sobre a situação com o menino, embora sem conclusão definitiva<sup>18</sup>. Independente da real origem de Juan Miguel, o fato é que a relação dos dois era problemática, revelando Gabriela como muito dependente emocionalmente de Yin Yin – sua vida parecia girar em torno do menino. Ele, porém, sofria com o desajuste no Brasil, a superproteção de Mistral, além de um quadro de depressão grave. Todos esses fatores acabaram contribuindo para agravar a situação, segundo o que relata Ana Pizarro (2005).

Uma das coisas que Pizarro mais destaca em sua obra é o fato de que os motivos reais do suicídio de Juan Miguel acabam por permanecer quase que silenciados, dado que há pouquíssimos registros do que realmente o menino pensava. Somado a isso, para a pesquisadora, também se revela um pensamento exagerado de Mistral a respeito de sua própria dor, muito preocupada com seu sofrimento pessoal, conforme consta no trecho:

Un fragmento final de la carta de Gabriela nos parece estremecedor en esta línea de pensamiento que venimos desarrollando: “Ay, [...] qué delito mío fenomenal, subidísimo, me ha castigado con noche de agonía de mi Juan Miguel en un hospital”. En este enunciado hay un desplazamiento absoluto de la víctima. Es impresionante observar que el centro de la compasión al que invoca el texto es el sujeto de la enunciación, ella, que ha sido castigada, desplazando a un segundo plano del horror a la víctima real [Juan Miguel]. (PIZARRO, 2005, p. 46)

Esta visão mais radical de Pizarro, de Gabriela como alguém que exagera sua própria dor e com uma perspectiva autocentrada, é, de fato, uma das interpretações possíveis, porém não a única. A carta completa permite interpretar essas afirmações fortes de desamparo com a justificação de uma mãe (seja biológica ou não) ao perder um menino de maneira tão trágica. A forte dor da perda, em certa medida, justifica o sentimento de desamparo vivido pela poeta.

Por outro lado, essa postura de choque frente ao ocorrido também parece concordar com a grande devoção e entrega que a autora tinha pelo sobrinho, a ponto de afirmar em uma de suas cartas a Palma Guillén: “Don Pedro sabe, Margot otro tanto, que este niño no era una porción de mi vida, que era ella misma, que en él empezaban y acababan mi razón de trabajar, mis alegrías y mis preocupaciones, que vida personal no tengo desde hace tiempo.” (MISTRAL

---

<sup>18</sup> Esta variação biográfica em relação à identidade de tia ou mãe não será abordada com atenção neste trabalho, visto que o objetivo não é fazer uma pesquisa com enfoque biográfico/autobiográfico. Além disso, também cabe destacar as diferentes visões que a bibliografia apresenta sobre o fato, como é o caso de Pizarro (2005), que defende Mistral como mãe biológica de Juan Miguel, enquanto que outros pesquisadores como Galdés (1990) ou Taylor (1975) tratá-la-ão apenas como tia do menino. Embora apresentando mais comprovações, a questão permanece com ambiguidades e sem solução definitiva.

apud PIZARRO, 2005, p. 47)<sup>19</sup>. Nesse sentido, a morte de Yin Yin acaba por influenciar sua produção em um momento de grande maturidade literária. A poesia de Mistral já começa a mostrar-se mais desenvolvida, distanciando-se de uma posição antes acentuadamente sentimental:

Es interesante para nuestro propósito anotar este proceso de despojamiento. Es justamente la evolución que llevará a Gabriela a la segunda edición de *Tala*, en donde se desprenderá de textos que tienen que ver con su expresión más sentimental y se orientará hacia un alejamiento del lastre, en donde sus objetos poéticos y algunas modulaciones van a emerger de un repertorio anterior pero hora en términos bastante delimitados y, sobre todo libres en su identidad fundamental: pan, gestos de dar agua, es decir, tropismos. Y, dentro de la misma inclinación al despojo y a lo fundamental, el recurso a la palabra y la simbología de los clásicos. (PIZARRO, 2005, p. 85).

Dessa forma, percebe-se uma aproximação entre vida e obra, relacionando aquilo que era vivido pela autora e sua própria maturidade no processo de escrita. Isso também se deve às relações intelectuais encontradas no Brasil, um centro das vanguardas latino-americanas na época em que Gabriela Mistral aqui residiu. Também confirma a ideia de que não foi apenas o suicídio de Juan Miguel que deixou marcas profundas na escrita da autora, mas também o convívio com a classe de escritores brasileiros com quem Mistral teve amizade, e que acabaram por marcar sua obra e sua vida como um todo.

Todos esses fatores acabam por compor aquilo que Ana Pizarro chamou de “el proyecto de Lucila”, o grande trabalho que Gabriela Mistral teve ao converter-se, de professora em uma pequena região do interior do Chile, em uma das políticas e escritoras latino-americanas mais influentes do século XX. Esse projeto, como se nota, custou um preço alto a Mistral: sua imagem deveria permanecer imaculada, correta, coerente, não permitindo escândalos. Essas confluências, no entanto, tornam sua trajetória ainda mais admirável e enigmática, estabelecendo-a como uma das mais importantes figuras da modernidade na América Latina.

Sendo assim, a Gabriela Mistral que se nos revela é de uma identidade múltipla: chilena, brasileira e latino-americana, a defender tanto a América hispânica quanto a portuguesa e a representar dois idiomas tão próximos; mãe e tia, em uma relação misteriosa, mas que não apaga o carinho e a devoção por Juan Miguel; diplomata influente, que soube dialogar com diversos grupos em momentos de grande tensão nacional e mundial; espiritualista devota, sempre em busca de razões à sua existência; escritora e poeta, cuja obra alcança uma belíssima maturidade

---

<sup>19</sup> A carta de Mistral a Palma Guillén é citada na íntegra por Ana Pizarro (2005). Para leitura completa, recomenda-se acesso ao livro.

pela vivência em terras brasileiras; Lucila – a mulher que sai do Chile para tornar-se uma portavoza, como ela mesma afirma, do castelhano e do português.

Quem é a Gabriela Mistral que lemos? Essa mulher multifacetada, que deixa transbordar à palavra a intensidade de sua vida e de seus sentimentos, a quem podemos ler de distintas formas e sob variados olhares, e que se revela profundamente humana – uma autora feita de pele e tinta, de coração e papel, cuja vivência também alcança a produção poética. Assim, como também o afirma Ana Pizarro:

Lejos del personaje ejemplar, modélico que se nos había entregado, Gabriela aparece aquí como un personaje victorioso en el destino que se ha asignado y al mismo tiempo profundamente dramático, trastocado y tensionado por los costos que ha significado para una mujer en su tiempo y en su medio haber llevado adelante el proyecto de Lucila. (2005, p. 93)

De fato, Gabriela Mistral acaba por revelar-se uma guardiã de metaformoses em sua peregrinação, não só em suas criações literárias, mas na própria vida. De professora desconhecida a grande escritora, de tia a mãe, de escritora chilena a intelectual latino-americana, de Lucila a Gabriela.

### **3.2 Sob outros olhares: o que já foi dito sobre a escrita mistraliana**

Dada sua grande importância, Gabriela Mistral é uma autora amplamente estudada, tanto no âmbito da prosa quanto da poesia. Dos inúmeros estudos dedicados à sua produção ao redor do mundo, citamos os principais na seção de anexos deste trabalho, a fim de mapear um pouco de sua fortuna crítica. Na presente seção, pretendemos retomar alguns que apresentam maior pertinência em relação à temática escolhida, razão pela qual retomaremos as principais visões acadêmicas no que concerne ao aspecto religioso de sua poesia.

Um dos estudos com maior importância sobre o tema é a obra *Sensibilidad religiosa de Gabriela Mistral*, sob autoria de Martin C. Taylor. Além de biógrafo e pesquisador da poeta, Taylor realizou uma ampla análise na qual relaciona aspectos pessoais da vida da autora com as marcas de religiosidade presentes em seu conjunto poético: “mi propósito, entonces, ha sido el de unificar su vida y su obra de forma tal que se descubra su sensibilidad religiosa, un aspecto muy discutido pero oculto bajo distintas apariencias” (1975, p. 21). Assim, o autor realiza uma ampla retomada biográfica, para depois analisar sua poesia com vistas a compreender os símbolos, metáforas e imagens religiosas presentes. Taylor também esclarece, logo ao início de

seu livro, que não pretende tratar o texto poético como teológico, mas sim como “manifestaciones de su búsqueda personal para expresar su significado de la verdad religiosa. Su poesía es arte religioso en el sentido de que está dedicada a temas trascendentales y ontológicos.” (TAYLOR, 1975, p. 28).

Ao realizar a narrativa biográfica da autora, Taylor demarca com muita clareza as buscas espirituais de Gabriela ao longo da vida, conforme já explicadas na seção anterior, ressaltando que “la Biblia fue para Gabriela Mistral la principal fuente literaria de instrucción moral y de inspiración poética durante el período formativo de su vida” (1975, p. 56). Em vista disso, são abundantes as imagens bíblicas encontradas em sua poesia. Na obra, Taylor destaca algumas e relaciona-as com aspectos biográficos, como é o caso das mulheres estereis amplamente citadas (TAYLOR, 1975, p. 69), que poderiam ter relação com o fato de Gabriela não ter tido filhos biológicos; também menciona a abordagem sobre os homens e a visível dificuldade que Gabriela tinha com a imagem do varão – seja sua ausência, seja a própria figura de Deus, tratada com frequência em sua obra como o Deus severo do Antigo Testamento. Jó também apresenta-se como um personagem retomado frequentemente, talvez pelo grande sofrimento que representa, causando em Gabriela uma predileção especial. Martin Taylor também evidencia a grande influência de São Francisco de Assis na vida e obra da poeta – desde sua relação com a Ordem Franciscana, até as imagens recorrentes de natureza que aparecem em seus versos.

Já em nova seção, o pesquisador dedica-se a narrar sua busca religiosa, traçando o caminho percorrido pela poeta desde seu contato com o catolicismo ainda muito jovem, até seu rompimento parcial com a Igreja, a busca pela teosofia e pelo budismo, culminando em um retorno ao cristianismo outra vez – como uma saída e regresso. Em extensa explicação, Taylor relata os motivos pelos quais Gabriela decidiu afastar-se da espiritualidade cristã a fim de buscar outras fontes, ao passo que mantém sempre um contato estreito com a figura de Jesus Cristo, fazendo com que nunca abandonasse completamente o cristianismo.

Importa destacar os vínculos que Gabriela estabeleceu com santos que admirava muito – como é o caso de São Francisco de Assis, já mencionado, mas também de outros nomes: São Francisco de Sales, Santa Teresa de Jesús, San Juan de la Cruz, entre outros. Ainda assim, de todos, São Francisco de Assis é o que mais influência exerceu, especialmente por sua espiritualidade de auxílio aos mais necessitados – missão que Gabriela leva para toda a vida, inclusive em sua poesia.

Uma das grandes influências para seu retorno ao catolicismo é narrado por Taylor, ao explicar que Gabriela se converte novamente à fé católica quando, residindo no México, depara-se com a perseguição religiosa que aí ocorria:

Volvió al catolicismo cuando estuvo en México y se perseguía allí a los católicos, que eran llamados entonces cristeros... Su catolicismo fue especial, quizás siempre mezclado a palabras, ideas o fórmulas de otras religiones. Se hizo católica nuevamente como protesta por la persecución que sufrían en México y seguramente también por meditación de lecturas de escritores neo-católicos (VERA apud TAYLOR, 1975, p. 120).

A multiplicidade de sua busca espiritual – do cristianismo às crenças orientais – é o que justificaria, para Taylor, também a abundância de imagens poéticas encontradas nos textos mistralianos. Em vista disso, bebendo de fontes tão diversas, o autor faz questão de evidenciar a liberdade de Gabriela Mistral em sua escrita – em outras palavras, sua desvinculação a uma denominação religiosa formal, visto que a autora faria diversas abordagens no decorrer de sua escrita.

A abertura para outras buscas e crenças é a temática do capítulo IV de sua obra, “La búsqueda de la armonía religiosa”. Trata-se de mais de 70 páginas voltadas a descreverem extensamente os conflitos que teriam levado Gabriela a um distanciamento do cristianismo para posterior contato com o budismo e a teosofia, culminando com a volta à visão cristã. Ao narrar essa peregrinação espiritual, Taylor evidencia as relações e marcas que essas outras espiritualidades teriam deixado tanto na vida particular da poeta quanto em sua obra. Ao explicar sobre a teosofia, o autor lembra que “Gabriela, convencida de que los principios de la logia coincidían con sus propias creencias, y deseosa de calmar su angustia mental habiendo ejercicios budistas, defendió activamente la doctrina y la tradición teosóficas” (1975, p. 128), e em outros trechos abordará uma orientação mais próxima ao budismo e à astrologia (1975, p. 135). Dessa forma, em sua vida pessoal, a autora transita muito por diferentes denominações, até chegar ao ponto em que deixa de se atrair pelas crenças orientais e volta a apegar-se ao cristianismo. Tais mudanças demonstram a peregrinação religiosa da autora que, por sua vez, também imprime-se em sua poesia.

Além dessas marcas sincréticas/orientais, o autor finaliza sua análise com a tratativa das imagens mais recorrentes e predominantes, o que ele chama de “La poética del sacrificio” (1975, p. 180), parte na qual trata sobre a importância do conceito sacrificial e da figura de Jesus Cristo para a obra da poeta, aspecto que perpassa toda a sua poesia.

Dessa forma, o autor divide a análise em tópicos: “Traición”, “Cruz, árboles y madera”, “Sangre y agua”, “Lágrimas, sal y sudor”, “Vino”, “La naturaleza y la leyenda de Verónica”, “El lenguaje del sacrificio”, “El principio vital: agua y leche”. Todas, de alguma forma, estabelecem relação com a imagem cristã do sacrifício e também com a busca incessante de Gabriela por dar razão a seus sofrimentos. Assim, Taylor realiza uma extensa análise, agrupada em temas, refletindo sobre as imagens centrais por meio dos versos mistralianos, não organizados de forma cronológica, mas sim segundo a pertinência da reflexão apresentada. Além disso, Taylor também busca evidenciar o importante papel da imagem sacrificial da poesia mistraliana: “la sangría poética fue la catarsis de Gabriela. Unida al sacrificio de Cristo por la poesía, logró un mínimo de serenidad en la purificación que supone la actividad creadora” (1975, p. 232).

No decurso de toda a análise, a sensibilidade religiosa de Gabriela é traçada a partir das imagens bíblicas frequentes em relação com episódios biográficos da autora, bem como os significados das simbologias presentes. Para Taylor, Mistral é “una heroína bíblica encarnada” que escreve, em versos, sua própria trajetória, trazendo seus aspectos biográficos para ressignificá-los por meio de sua poesia, até compor, como o próprio autor definiu, a poética do sacrifício. Sacrifício este que não é tratado apenas como momento de grande sofrimento, mas principalmente, segundo o autor, como entrega amorosa que leva o sacrificado a uma verdadeira purificação e contemplação da verdade – “el himno triunfal al amor nacido del sacrificio” (TAYLOR, 1975, p. 226).

Mais estudos se aproximam dessa configuração de dor e da imagem de Jesus Cristo, como é o caso do artigo *Cristo y el dolor en Desolación de Gabriela Mistral*, de autoria de Mesilemit Velázquez-González e Marco Urdapilleta-Muñoz (2015). A análise dos autores centra-se no primeiro livro de poemas da autora, no qual há uma recorrência da imagem do sofrimento. Embora com um tom bastante melancólico nos poemas, os autores defendem que

En *Desolación*, la figura de Cristo está estrechamente relacionada con la expresión del sufrimiento vital, no es el consuelo o la salvación en sí. Para la poeta, vivir religiosamente no es vivir aferrada a la esperanza y la racionalización, sino sentir y aceptar en carne propia la desesperación, el dolor, la crueldad o el escarnio que puede traer consigo la vida y, que arraigan a las personas a sí mismas y a la tierra. Este enraizamiento al cuerpo propio y a los elementos de la tierra se convierte para la poeta en una actitud religiosa, porque asume la forma de un descubrimiento de la verdad de la existencia, a partir de sí misma y de su estar en el mundo (cfr. Eliade, 1990: 7-13), y comprende que así como implica vivencias dolorosas, también halla la plenitud (VELÁZQUEZ-GONZÁLEZ; URDAPILLETÁ-MUÑOZ, 2015, p. 54).

Outra pesquisa muito interessante sobre a coletânea *Desolación* foi elaborada por Zenaida M. Suárez e Mayor Vicente E. Silva Beyer (2018), denominada *Huellas místicas en Desolación: Una relectura mistraliana a través de san Juan de la Cruz*, na qual os autores realizam uma aproximação entre os poemas mistralianos e a obra poética do místico espanhol, especialmente no que se refere à “concepción de la muerte como camino hacia la vida, el dolor y la consideración de la naturaleza como reflejo de Dios, explicitando, para ello, las fuentes de dicha transtextualidad” (2018, p. 525).

A própria Gabriela fala sobre sua admiração: “Mis grandes devociones antiguas son los místicos del Siglo de Oro: Santa Teresa de Jesús, Fray Luis de Granada y por encima de estos, San Juan de la Cruz” (MISTRAL apud SUÁREZ; BEYER, 2018, p. 525). E os autores, resgatando as semelhanças temáticas entre ambos, realizam um estudo paralelo identificando imagens predominantes, como a noite e a morte, dadas as devidas diferenciações entre os poetas:

La hipótesis de la existencia explícita de transtextualidad entre *Desolación* y la obra sanjuanista encuentra concreción en virtud de la recurrencia con que hace aparición la imagen de la muerte, y todo lo relativo a ella, en los versos de ambos autores. Sin embargo, aunque esta imagen sea materialmente la misma, san Juan y Mistral hacen, al menos a priori, uso de ella por modos diversos y bajo formalidades distintas que, como veremos, finalmente conducen a una misma vía de purificación donde «la noche oscura» se identificará con la noche larga (SUÁREZ; BEYER, 2018, p. 529).

Por outro lado, além das semelhanças poéticas, o estudo também aponta para algumas diferenças fundamentais, conforme mencionado no trecho supracitado. No caso da morte, os autores esclarecem que, para San Juan, a morte é apenas o início da visão beatífica e da possibilidade de encontro pleno com Deus. Já no texto mistraliano, a tratativa é mais pessimista, enfocando a morte como momento de grande sofrimento, conforme se lê:

Si, para san Juan, la muerte es el inicio del gozo, la unión divina, el encuentro con el Amado y por lo mismo, origen de un bien, para Mistral es el fin del dolor. Poéticamente, se trata de una muerte privativa o vacua: el hablante lírico mistraliano no refiere lo que comienza a ser gracias a la muerte; no porque niegue la posibilidad de la trascendencia, sino porque los sentimientos de angustia que embargan su corazón en el momento le presentan el morir solo en cuanto término del sufrimiento (SUÁREZ; BEYER, 2018, p. 530).

Além disso, não apenas a morte e as imagens mais tristes são semelhantes entre as duas poéticas. Também a figura da natureza adquire papel de grande importância. Por uma parte, é notável a influência de São Francisco de Assis na espiritualidade que reconhece as criaturas como forma de aproximação do Criador. Assim, afirma-se:

Ambos poemas expresan una misma idea: podemos encontrar a Dios, de algún modo, gracias a sus criaturas. Mientras que Mistral utiliza una imagen más estática (Dios duerme entre ellas), san Juan opta por una más dinámica (Dios pasó por ellas, hermozeándolas), pero que en último término apuntan a lo mismo: la naturaleza supone un testimonio adecuado al conocimiento del hombre de la presencia de Dios y puede servirnos como vía de ascenso hacia él (SUÁREZ; BEYER, 2018, p. 536).

Os autores demonstram dois fatos já levantados nas seções anteriores deste trabalho: primeiro, a *huella mística* presente nos autores modernos, ainda reverberando o diálogo com a literatura espanhola de matriz religiosa; segundo, o diálogo estabelecido por Mistral com os escritores e santos que admira, aproximando o tema de sua poesia, as imagens e – por que não? – a experiência religiosa relacionada à vivência mística.

De fato, inúmeros estudos aproximam Gabriela à dimensão do misticismo. No estudo *La dimensión religiosa de la poesía de Gabriela Mistral – una “mística popular”* (2016), Margit Eckholt situa a poeta em uma experiência religiosa genuína que dialoga com os grandes místicos espanhóis já mencionados. No entanto, a mística mistraliana não seria feita de tantos arroubous sobrenaturais – seria, na verdade, segundo a pesquisadora, uma “mística de olhos abiertos”, que se permite a experiência transcendental ao passo que também está atenta ao seu redor e às necessidades daqueles que a cercam. Inspirando-se em Sor Juana Inés de la Cruz, a mística consiste em “concentrar la vista meticulosamente en los contornos de las cosas, prestar atención a lo que efectivamente existe, y así por vía de la atención, del mirar y oír, descubrir el mundo como creación divina: éste es un elemento primario y fundamental de la mística de Gabriela Mistral” (ECKHOLT, 2016, p. 6).

Para Eckholt, Gabriela se aproxima àquilo que ela denomina de “mística de la creación”, um olhar atento à presença divina em suas criaturas que muito dialoga e a aproxima da espiritualidade franciscana. A relação com a natureza, no entanto, não abriria precedentes para uma visão “panteísta o naturalista; su centro es el mundo creado por Dios, una creación cuyas heridas prometen sanación cuando Jesús se asocia a las mujeres danzantes [ao referir-se ao poema “Jesús”]” (ECKHOLT, 2016, p. 8). A acolhida da natureza é mais um sinal do olhar mistraliano, aberto ao reconhecimento do elevado em qualquer realidade da vida humana.

Ao fim do texto, Margit Eckholt situa a poeta como

una “mística” como Teresa, que desde la densidad de su vida expresa su experiencia de fe sin usar otras palabras que aquellas de la vida; y es también una “caminante” como San Francisco de Asís, dotada de cariño y atención amorosa para las cosas de la vida y para el “canto de la rosa” que resuena en sus palabras (ECKHOLT, 2016, p. 11).

As aspas dedicadas à “mística” situam bem as devidas proporções que devem ser dadas ao utilizar o termo comparando-o com a experiência de Santa Teresa, notoriamente diferente do ponto de vista teológico<sup>20</sup>. Embora haja semelhança entre as duas mulheres, a aproximação se restringe ao texto e, talvez, a algumas experiências pessoais cuja avaliação cabe à teologia. Eckholt é um pouco mais radical ao determinar Mistral como uma “mística popular”, tal qual menciona em seu artigo. Da mesma forma, tratar a autora como uma das precursoras da Teologia da Libertação na América Latina também pode ser uma afirmação problemática, pensando que não há uma corroboração biográfica<sup>21</sup> de tal papel, ainda que as visões mistralianas se aproximem, em alguns momentos, de uma perspectiva mais social na Igreja Católica, como se pode ler em seu texto “Cristianismo con sentido social” (MISTRAL, 2020).

Embora seja difícil classificar a Gabriela propriamente como “mística”, ainda assim é inegável sua *huella mística*, conforme mencionado em estudo anterior. Bruno Rosario Candelier, em seu artigo *La veta mística en la lírica de Gabriela Mistral*, une sua voz a essa mesma visão ao afirmar, logo na introdução de seu texto, que “aunque la ilustre poeta no era propiamente una mística, su poesía, su comportamiento y su visión de la vida reflejan una dimensión contemplativa y espiritual del mundo.” (CANDELIER, 2019, p. LIII). Seu artigo faz eco aos pesquisadores já aqui mencionados ao elaborar uma reflexão que parte dos poemas mistralianos e demonstra sua estreita relação com a temática transcendental. Nesse sentido, o autor afirma:

El aporte poético de la destacada lírica chilena, mediante una articulación estética de filiación modernista, neorrealista y mística, se cifra en estos atributos:

1. Canta en versos henchidos de lirismo trascendente la emoción de sentir y ponderar el sentido de la existencia humana en sintonía con el esplendor de la Creación, de la que se siente parte integrante en virtud del vínculo divino.
2. Plasma la esencia de una creación inspirada en la realidad de sus vivencias y pasiones, nutrida en la consubstanciación de los ideales, valores y principios humanizados, luminosos y trascendentes.
3. Establece una fecunda relación creadora, mediante el arte de la creación poética, entre la realidad estética, íntima y personal, con la realidad cultural, geográfica y humana y la realidad interior y mística (2019, p. LXVII-LXVIII).

---

<sup>20</sup> Para mais informações sobre a tratativa da mística na visão teológica, pode-se recorrer ao *Compêndio de Teologia Ascética e Mística* (2018), de Adolphe Tanqueray, obra fundamental para os estudos aprofundados em âmbito católico. Neste trabalho, a pretensão não é adentrar os conceitos teóricos da teologia, mas realizar aproximações, com as devidas proporções, à experiência literária e aos temas comuns nas obras.

<sup>21</sup> Das biografias e estudos consultados, nenhum realiza uma afirmação categórica da relação de Gabriela Mistral com a então nascente Teologia da Libertação na América Latina. Há, dadas as ressalvas, aproximações de ideias e discursos, cuja temática social é comum. Daí a concebê-la como uma das precursoras de tal teologia pode ser uma definição sem suficiente confirmação documental, cujo embasamento demonstra estar focado, em sua maior parte, na livre interpretação de seus escritos.

Candelier, como outros pesquisadores, percebe a capacidade do verso mistraliano de dialogar, a um só tempo, com realidades terrenas e espirituais, carregando em sua poesia “la luz de la belleza sutil y el aletazo imparable del misterio” (2019, p. LXVIII).

Outra abordagem aproximando poesia e biografia também é realizada por Francemilda Lopes do Nascimento, no artigo *Los sonetos de la muerte: representações identitárias e da memória em Gabriela Mistral* (2018), no qual a autora elabora uma interpretação a respeito da identidade da poeta chilena a partir de seus primeiros sonetos – de forma especial, retomando o episódio biográfico da perda de Romelio Ureta, que marcou profundamente sua trajetória. A leitura realizada por Nascimento caminha nos passos de outras pesquisas que unem literatura e autobiografia, também já mencionadas. Embora não sendo sobre a temática do sagrado na obra mistraliana, o artigo da autora dialoga com a representação do arquétipo da morte para Gabriela Mistral, assim como foi realizado no estudo a respeito da transtextualidade com San Juan de la Cruz. É evidente que há uma permanência da imagem mórbida na poesia de Mistral e, é claro, uma relação também evidente com os episódios trágicos com os quais viveu, o que justifica, em alguma medida, o profícuo número de estudos sob a perspectiva da autobiografia.

Parte dessa atenção especial aos aspectos biográficos na literatura pode ser explicada pela relação que a própria poeta tinha com seus textos – uma união de vida e poesia que era visível para além da palavra. Por outro lado, o contexto também reforça essa pouca separação. Gabriela Mistral situa-se entre grandes nomes que escreviam de forma muito semelhante e nos quais é possível entrever uma voz semelhante – uma voz comum, com ênfase aos aspectos da feminilidade e da religiosidade. Sobre isso, Ana Pizarro discorre brevemente ao afirmar que

En el discurso literario de estos primeros decenios surge un grupo interesante de voces femeninas. Se trata de un grupo de poetas – entonces se hablaba de poetisas y hoy el término se usa más bien con ironía – formado por Gabriela Mistral, Alfonsina Storni, Juana de Ibarbourou y Delmira Agustini. A este grupo habría que agregar otros nombres, como el de Dulce María Loynaz en Cuba, Teresa de la Parra en Venezuela, un poco más tarde Cecília Meireles en Brasil, que tiene fuerte presencia. Se trata de un grupo de mujeres de sensibilidad bastante afín, lo que les entrega una voz nítida. (1995, p. 25)

Mulheres que apresentam proximidade não apenas na convenção poética adotada em relação às estruturas de escrita, mas especialmente em relação às suas temáticas, visto que “une a estas mujeres escritoras la función de haber delimitado un ámbito, a partir del cual tienen la osadía de ofrecer todos los flancos de una sensibilidad nueva, calificada a veces de cursi, en la medida en que no escatiman la dimensión emocional” (PIZARRO, 1995, p. 25). Tais

aproximações são confirmadas pela estética comum entre as autoras e também por suas relações interpessoais. O caso de Mistral e Cecília Meireles é o que mais se destaca, sabendo-se da relação de amizade que se estabeleceu entre as duas no período em que Gabriela residiu no Brasil. Sobre essa experiência, a própria Cecília Meireles descreve:

Como ella aún no entendía bien el portugués, pude ayudarla yo con sus primeros contactos con la tierra y las personas, ya que yo hablaba correctamente el español. Surgió de estos contactos la idea de preparar juntas una antología chileno-brasileña, con traducciones suyas y mías. Trabajamos en eso por algún tiempo con mucho entusiasmo, pero no logramos nunca llegar a publicar el deseado libro. Mientras Gabriela vivó en Río, nuestra convivencia se mantuvo estrecha. Luego, por motivos de trabajo y de salud, ella pasó a residir en la isla de Paquetá y en Petrópolis, dificultándose así nuestra comunicación (MEIRELES, 1963, p. 8).

Embora as circunstâncias tenham-nas distanciado, pela limitação da comunicação, é visível o apreço que ambas mantinham uma pela outra, fato presente também nas cartas trocadas (PIZARRO, 2005). Mas as relações entre poetas não se deram apenas em razão de vínculos de amizade. Alguns estudos também se dedicaram a aproximações da poesia de Gabriela com outros poetas de temáticas afins: é o caso do estudo *Por quem os sinos dobram? Os pastores poetas e a experiência religiosa na poesia brasileira e latino-americana*, elaborado por Maria Aparecida Rodrigues Fontes (2008). A pesquisa dedica-se à aproximação entre Murilo Mendes, Adélia Prado e Gabriela Mistral, e, embora alguns aspectos sejam muito distintos entre eles – desde o estilo de escrita até a forma de tratar o sagrado – a autora encontra um ponto comum entre eles. Trata-se da postura do poeta frente à imagem do sagrado, que também pode ser lida, dentre outras possibilidades, com o estatuto de pastor. Ao demarcar as cabíveis diferenciações entre eles, Fontes conclui:

Sem fórmulas preconcebidas, esses poetas apresentam sua crença na eternidade, nas formas ideais que equilibram o transitório e o perene; não expõem uma verdade absoluta sobre a condição humana, porém nos oferecem uma perspectiva pessoal de comunicação com Deus, a partir de novas chaves de leitura dos mistérios divinos, e acenam para a transcendência do corpo e para o infinito do tempo. A poesia passa a ser o grande veículo de libertação, a palavra-cantada, o elo entre Homem e Deus, e o som que se espalha pela planície deserta é a voz do poeta-pastor e/ou poeta-pianista convidando: "vinde a mim órfãos da poesia", conclui Murilo Mendes no poema "Filiação" (FONTES, 2008, p. 8).

A poesia torna-se a chave de aproximação entre poeta e divino. Sobre isso, Juan Manuel Martínez Fernández dedica uma seção de sua tese doutoral denominada *Tres caminos y nueve voces en la poesía hispanoamericana contemporánea*, ao analisar a poesia de Gabriela em suas tensões entre a religiosidade, o franciscanismo e o que o autor denomina como "paganía

congénita” (1998). Partindo da reflexão feita por Taylor e já anteriormente referida também nesta retomada teórica, a pesquisa de Fernández percorre os caminhos para chegar, a bem da verdade, a uma conclusão bastante distinta.

Fernández, após realizar uma breve retomada bibliográfica sobre a autora, inicia a explicação do que o autor chama de “intimismo religioso”, principal tese de seu trabalho. Iniciando com uma seção dedicada às referências de Mistral, o autor retoma as inúmeras influências encontradas em sua poesia, desde as figuras bíblicas até suas devoções particulares, como é o caso de Santa Catarina de Siena, Santa Clara de Assis, São Francisco de Assis, entre outras. Há, também, a presença do sincretismo religioso que a acompanha ao longo da vida, nas já citadas relações entre o budismo e a teosofia. Essas presenças, no entanto, não apresentam grande influência na obra poética, visto que para Fernández “La poeta chilena no sólo no puede desprenderse de sus referencias cristianas, sino que las utiliza constantemente como un elemento más de su modelar poético” (1998, p. 472), constituindo-se como centro da imagética poética de Mistral, em detrimento de outras imagens mais aliadas à perspectiva oriental.

Após essa seção, o autor segue analisando a poesia mistraliana nas seções “La identificación con la figura de Cristo”, “La oración”, “La presencia”, “Lo piadoso-devocional”, “Lo franciscano”, “Lo social”, nas quais demonstra o predomínio da perspectiva cristã ao analisar textos selecionados da autora em suas quatro obras poéticas publicadas. Em todas, Fernández retoma versos, relaciona-os à biografia da poeta e dá especial ênfase aos símbolos da natureza, do franciscanismo e das imagens cristãs presentes. A análise dessas seções possibilita o desenvolvimento da próxima, denominada “El sentido religioso de la poética mistraliana”. Para o autor, a poesia mistraliana realiza uma aproximação com um sentido religioso de purificação, de entrega e sofrimento que parecem evocar o sacrifício cristão da cruz. “El acto de la escritura en Gabriela Mistral tiene un hondo sentido religioso”, e esse sentido é o de que “El verso tiene pues una función parecida a la de la gracia cristiana que libera del pecado original y personal. El verso es religioso, esencialmente religioso. Una religiosidad en este caso referencialmente unida al cristianismo” (FERNÁNDEZ, 1998, p. 496). Para tal afirmação, Fernández baseia-se especialmente no poema “Mis libros”<sup>22</sup>, constante na coletânea *Desolación*, que faz um paralelo entre a escrita e o episódio entre Verônica e Jesus. Sobre este trecho, o pesquisador conclui que “aquí Mistral es Verónica que limpia y Cristo que sangra. El acto poético es religioso-poético-doloroso: una vía dolorosa. Primera equiparación de lo poético con lo religioso” (FERNÁNDEZ, 1998, p. 495). Dessa maneira, com base na força das

---

<sup>22</sup> Este poema encontra-se citado na íntegra neste trabalho, na página 85.

principais imagens mistralianas, Fernández considera o cristianismo essa figura central para a estética de Gabriela Mistral.

Outra seção comenta sobre a forma poética escolhida pela autora, chamada “Sobre la forma poética religiosa”, na qual se afirma a opção de Mistral por formas fixas e clássicas, embora as imagens sejam modernas e bastante relacionadas a uma estética vanguardista, conforme se lê:

En este sentido podríamos decir que su su poesía religiosa es clásica en cuanto a su formalidad versal y estrófica. No obstante, dentro de ese clasicismo encontramos una imagería muy moderna y sorprendente, llena de colorido y plasticidad, en lo que se refiere a un recurso casi constante, y que hemos puesto de manifiesto al comentar alguno de sus poemas. Esta imagería no tiene nada que envidiar a la heredera de la vanguardias (FERNÁNDEZ, 1998, p. 496-497).

Já na parte final do capítulo dedicado a Mistral, Fernández realiza suas conclusões discordando parcialmente da tese central de Taylor. Como já mencionado anteriormente, a poesia mistraliana, para Martin Taylor, não se circunscreve a nenhuma religião específica, visto que misturaria as estéticas correspondentes de outras religiões e, por isso, teria-se convertido em uma abordagem religiosa muito particular da autora. Fernández, no entanto, vai por outro caminho e defende que a poesia de Gabriela Mistral é essencialmente cristã, não havendo problema de sérias contradições com a doutrina desta religião específica:

Nos referimos a que la totalidad de la poesía religiosa de Gabriela Mistral es una poesía cristiana, plenamente ortodoxa. Creemos que ello se desprende de todas las poesías y fragmentos de prosa por nosotros analizados. Diríamos más, diríamos que la fe de la poeta chilena es fuerte y ortodoxa, raíz de un manar religioso que se concreta en sus poemas-oración y en sus poemas piadosos, amén de su franciscanismo que se une a esa "paganía congénita" en un conglomerado que tampoco podemos calificar de heterodoxo ni de librepensador, ajeno al ancho cauce cristiano. El poema del "árbol muerto", el único poema "blasfemo", tampoco se puede calificar crudamente así, como explicaremos en el estudio dedicado a la poesía religiosa de César Vallejo. Es una blasfemia comprensible, explicable dentro de un contexto espiritual, que no se cuestiona seriamente ningún aspecto de la moral cristiana (FERNÁNDEZ, 1998, p. 498).

Para fazer tal afirmação, o autor esclarece que há, sim, alguns sinais das passagens de Mistral por outras crenças, porém “ese paso por la teosofía y por el budismo, del que repitamos no hemos constatado reflejos poéticos, nunca obvió el sustrato cristiano” (1998, p. 499), o que possibilitaria afirmar que tal influência “ayudó a forjar un cierto eclecticismo religioso, manifestado en algunas prácticas de meditación, como señala Vargas Saavedra, y ‘no pasó de ser una búsqueda de afanes religiosos que iban moldeando su carácter y su temperamento’,

como nos dice Jaime Quezada.” (FERNÁNDEZ, 1998, p. 500), mas que não resultou em grandes contribuições no nível de sua poesia. Para Fernández, então, há uma diferença muito bem demarcada entre a extensa presença da estética cristã nos textos, enquanto que as outras denominações não passariam de reflexos que pouca contribuição apresentam para um pensar religioso mistraliano, tanto no âmbito literário quanto no pessoal, visto que a própria Mistral chegou a reconhecer, em vida, que nunca deixou de recorrer a Jesus Cristo ou de rezar a ele, fatos que nunca aconteceram com Buda ou outras figuras do gênero.

Tal diálogo entre vida e espiritualidade é perceptível também pelo reconhecimento da presença das leituras pessoais da autora em sua poesia, de forma especial em relação às imagens bíblicas. Tendo a própria Mistral reconhecido o papel da formação bíblica ao longo de sua vida, alguns estudos também se debruçam por reconhecê-la em sua obra, como é o caso da pesquisa realizada por Irma Céspedes Benítez, intitulada *Imaginario bíblico en Gabriela Mistral* (2006). No estudo, a pesquisadora analisa a presença de imagens bíblicas e seu significado em quatro poemas selecionados de Mistral: “La mujer fuerte” e a trilogia de sonetos chamada “Ruth”.

A partir da leitura dos poemas, Benítez destaca a forte influência da cultura judaica em Gabriela Mistral, “a su imaginario de raíz judaica, si no recibida por sangre, asumida culturalmente, nutrida en la lectura de la Biblia y en su profundo cristianismo del que da testimonio su poesía y su vida” (2006, p. 139). Dessa forma, a estudiosa identifica o uso de recorrentes símbolos do judaísmo, como é o caso de “lirio, paloma torcaz (O.C., p. 389), cinamomo, palma, y alusiones a personajes como Abel, Caín, Reyes, David, Salomón, Salmazar (“Nocturno de los tejedores viejos”, P.C, p. 389); en “Nocturno de la consumación” cita a Salomón, con profundo conocimiento de sus proverbios” (BENÍTEZ, 2006, p. 140). A autora enfatiza, então, a recorrência de tal estética nos poemas, bem como esse sentimento de peregrinação no povo hebreu, e que poderia explicar por que Mistral se identifica tanto com essa cultura alheia à sua própria, mas comum especialmente sob o aspecto de ser uma “viajera constante”, uma “errabunda” que enxerga sua peregrinação como também próxima à realizada pelos judeus. Nesse sentido, afirma:

Ciudadana del mundo, por comprensión, se identificó desde muy joven, con el errante pueblo judío, y también supo descubrir en la mujer de su tierra andina la mujer fuerte que describe la Biblia. En esa mujer que anda caminos que no son los de sus lares, está la mujer fuerte, la verdadera imagen que rescata de la Biblia para la mujer. No es la dolida, sino la que se alza victoriosa para reclamar lo suyo (BENÍTEZ, 2006, p. 141).

Além disso, para Benítez, Mistral também usa desses símbolos para remontar-se a arquétipos primitivos, matrizes de sentido que abrem uma pluralidade de interpretações: “En esta mujer fuerte, guardiana del hogar, sacerdotisa del fuego, no sólo se nos revela un imaginario bíblico; también se manifiesta uno arquetípico, la Tierra, Gea, la Naturaleza, la Pachamama, Isis, la Madre, la Virgen Madre, el Prado de Berceo, Ella de Haggard” (BENÍTEZ, 2006, p. 143). Na poesia de Mistral, tudo converge para corroborar essas unidades de significado que perpassam sua obra e tocam tais símbolos e imaginários culturais externos a ela própria.

Por outro lado, a pesquisadora também reconhece a multiforme abordagem de Mistral no que tange ao aspecto da religiosidade, visto que, para ela, Gabriela foi “profundamente religiosa, buscó, incesantemente la verdad en todos los credos. Hizo suyo el mensaje hebreo y los Profetas se citan en su poesía junto a los santos cristianos, sin olvidar, cultos paganos, especialmente mesoamericanos” (BENÍTEZ, 2006, p. 145). No entanto, as imagens bíblicas destacam-se com especial recorrência e importância, permitindo o estudo deste imaginário que demonstra a força da figura feminina, tanto na Bíblia quanto na poesia mistraliana.

Diante da multiplicidade de estudos apresentados nessa breve retomada teórica, é evidente o grande número de possibilidades de pesquisa que a poesia mistraliana apresentou – e segue apresentando. Desde estudos orientados a uma perspectiva mais biográfica, até abordagens mais textuais, os olhares são enriquecedores e fazem jus ao que foi a obra poética de Gabriela Mistral. Muitas pesquisas, para além das aqui citadas, também se dedicaram a analisar outros aspectos de seus escritos, que não apenas o religioso – tanto a questão pedagógica, como também as representações identitárias do Chile e a representação feminina.

Pensando na pesquisa realizada no Brasil, porém, pouquíssimos são os estudos que se propõem a analisar a obra mistraliana em sua riqueza simbólica e voltada à sua estética mística – fato que, conforme demonstrado, é inerente aos seus versos. Frente à carência dessa abordagem em solo brasileiro, e também honrando o tempo em que Gabriela Mistral residiu em Petrópolis e as grandes contribuições realizadas em nosso cenário intelectual e literário, o presente estudo se propõe resgatar as “huellas místicas” deixadas por Gabriela e lê-las sob uma nova perspectiva, buscando, ainda mais, as águas profundas deste mar poético múltiplo e abundante, de cuja fonte brotam leituras e interpretações inesgotáveis.

Nossa inclinação neste trabalho parece estar mais próxima à conclusão à qual chega Fernández, dado que os sinais poéticos comprovam e possibilitam a aproximação da poesia mistraliana aos símbolos cristãos muito mais que a outras estéticas orientais. O

desenvolvimento da análise poderá corroborar tal perspectiva por meio da apresentação dos símbolos e excertos poéticos, caso a tese se comprove plausível. Cabe destacar, além disso, que a proposta de pesquisa é predominantemente literária – ou seja, nosso objetivo não é realizar um paralelo biográfico nos moldes do trabalho de Taylor, mas perceber, especialmente, os sinais impressos no verso.

## 4 EM PEREGRINAÇÃO PELAS *HUELLAS MÍSTICAS*

A análise proposta neste trabalho está pautada nos pressupostos teóricos retomados anteriormente, objetivando ampliar a compreensão de sentidos possíveis na poesia mistraliana. Desse modo, como já referido, a pesquisa voltou-se à linguagem mística presente nos textos, com base em “huellas místicas” advindas de diversos aspectos: temática; postura do sujeito lírico frente ao referente; escolhas linguísticas; ocasional diálogo com a biografia da autora; presença simbólica de arquétipos predominantes. Acreditamos, além disso, que uma análise enfocada mais no texto do que na biografia é o que permitirá a compreensão renovada de toda a potência significativa presente nos textos de Gabriela Mistral.

Como já informado no primeiro capítulo, optamos, para esse percurso analítico, pela primeira publicação de poesia da autora, *Desolación* (1922), e pela última em vida, *Lagar* (1954), a fim de perceber, além do que já foi mencionado, também o caminho de amadurecimento na escrita de Gabriela, bem como a mudança das escolhas imagéticas e linguísticas que a autora realiza no decorrer dos 32 anos entre as obras. Sendo Gabriela Mistral esta *peregrina y andariega* já retratada nestas páginas, nossa análise também se propõem a uma peregrinação por sua poética.

Convém destacar que, em virtude de nosso objetivo bem demarcado, a análise centrar-se-á nos poemas que correspondem à temática proposta. Por isso, das coletâneas completas escolhidas, encontram-se citados apenas os poemas que contribuem à linguagem mística que queremos analisar<sup>23</sup>, ou seja, que atendam aos aspectos elencados no início desta seção.

No que se refere à organização deste capítulo, optamos por separar a análise das duas coletâneas tratando sobre cada livro individualmente. Desse modo, o capítulo divide-se em duas grandes seções, a primeira destinada à *Desolación*, e a segunda à *Lagar*. Cada seção, por sua vez, seguirá a separação interna de cada coletânea, de acordo com os agrupamentos poéticos dos próprios livros. Os subtítulos das seções sinalizarão o item sobre o qual se trata a análise. *Que empiece la jornada.*

### 4.1 *Desolación* entre dolor y pasión

---

<sup>23</sup> Em virtude do caráter breve do trabalho, também não poderemos realizar citações completas dos poemas. Por isso, caso necessário, recomendamos consulta à obra da autora.

*Desolación* é o livro de estreia de Gabriela Mistral. Depois de passar pelo suicídio do suposto namorado e ficar conhecida com seus *Sonetos de la muerte*, *Desolación* abre o caminho literário da chilena como uma ferida que sangra e chora – o título, de fato, faz jus à temática predominante dos poemas presentes na coletânea. Há poemas que falam abertamente da morte e do sofrimento, enquanto outros, embora com temática distinta, apresentam um tom melancólico permanente.

Mesmo com o sofrimento penetrante e as imagens negativas marcadas em sua escrita, ainda assim o livro apresenta um discreto tom de esperança, especialmente por seu epílogo, ao qual Mistral chama “Voto”, e que tomamos a liberdade de citar na íntegra:

Dios me perdone este libro amargo y los hombres que sienten la vida como dulzura me lo perdonen también.  
En estos cien poemas queda sangrando un pasado doloroso, en el cual la canción se ensangrentó para aliviarme. Lo dejo tras de mí como a la hondonada sombría y por laderas más clementes subo hacia las mesetas espirituales donde una ancha luz caerá, por fin, sobre mis días. Yo cantaré desde ellas las palabras de la esperanza, sin volver a mirar mi corazón; cantaré como lo quiso un misericordioso, “para consolar a los hombres”. A los treinta años, cuando escribí el “Decálogo del artista”, dije este voto. Dios y la vida me dejen cumplirlo en los días que me quedan por los caminos...  
(MISTRAL, 1950, p. 259)

O livro está dividido em seções temáticas, organizadas pela própria poeta: “Vida”, com 23 poemas; “La Escuela”, com três; “Infantiles”, com 29; “Dolor”, com 31; e “Naturaleza”, com 13 poemas. A seção destinada à prosa, como já dito, não integra nossa análise, visto que nos deteremos apenas nos textos poéticos. Antes de começar a análise temática, importa destacar algumas características técnicas do texto mistraliano, embora nosso foco de análise não seja propriamente a questão formal de escrita.

Os versos presentes na coletânea não tendem a um padrão métrico muito estável – percebe-se uma variação bem grande tanto entre os poemas quanto em um mesmo texto. Alguns poemas terão versos mais extensos de doze sílabas, enquanto outros chegam no máximo a uma redondilha menor. As rimas, por sua vez, também não apresentam esquema rígido – nota-se a “modernidade” de Gabriela e sua preferência por rimas toantes e versos brancos, com alguns casos esporádios de rimas fixas (ainda assim com leves deslizos). O que sim ocorre unanimemente é a organização poética em mais de uma estrofe, visto que o livro não possui casos de estrofe única. Percebe-se que a atenção de Mistral reside no campo das imagens – os recursos imagéticos da autora são a grande estrela da vez, o que tem mais força de sentido nos textos e são, justamente, a questão central sobre a qual nos dedicaremos.

Isto posto, passaremos agora à análise proposta. Como já mencionamos, cada seção a seguir corresponde às divisões da própria coletânea. Os poemas citados, portanto, seguirão a disposição em que constam no livro de Mistral.

#### 4.1.1 “Vida” – y muerte

O poema que abre a seção “Vida” é “El pensador de Rodin” (1950, p. 31)<sup>24</sup>, uma referência à escultura do importante artista francês. Logo na primeira estrofe há uma antítese: a pedra da obra é tratada como “carne que odia la muerte, y tembló de belleza”. Uma escultura marmórea que é apresentada pelo eu lírico com características humanas, feita de carne e rejeitando a condição finita. A oposição entre pedra e carne também remonta ao conhecido versículo bíblico pertencente ao livro de Ezequiel: “Dar-vos-ei coração novo, porei no vosso íntimo espírito novo, tirarei do vosso peito o coração de pedra e vos darei coração de carne” (Ez 36, 26). Assim, o eu lírico retoma a figura da pedra para representar o coração humano endurecido para o amor e para a experiência com Deus, e a escultura se torna, ela inteira, uma representação da condição humana que anseia pela permanência, pela eternidade, a ponto de ao final do poema não ser mais a escultura, mas “este hombre que medita en la muerte”.

De fato, pensando no imaginário bíblico, são vários os momentos em que a pedra assume caráter tanto de afastamento quanto de aproximação da figura divina. No texto de Ezequiel, serve como metáfora à dureza do coração humano. Em outros textos, porém, aparecerá como material no qual foram escritos os mandamentos divinos (Ex 34), como imagem da rocha na qual cada um deve construir os alicerces de sua vida (Mt 7, 24-27), ou, ainda, como imagem de representação do próprio Messias, quando se lê: “aquele que os pedreiros rejeitaram tornou-se agora a pedra angular” (Sl 117). Com Pedro, também, lê-se que “sobre esta pedra construirei a minha igreja”. Isso porque, na simbologia bíblica, a pedra assume diversas possibilidades de significado, tal qual teoriza Northrop Frye. Para o autor, a imagem da pedra insere-se em uma simbologia apocalíptica – de revelação – que se manifesta no mundo mineral. Como cada dimensão da realidade humana passaria pela revelação divina e seria por ela redimida, tal como já teorizou o crítico literário, a dimensão mineral seria uma das chaves de leitura que aparece em abundância no texto bíblico, para também reverberar na literatura posterior.

---

<sup>24</sup> A edição de *Desolación* que utilizamos pertence ao acervo da Biblioteca Central da PUCRS e, em vista de ter sido um exemplar restaurado, não possui data de impressão exata. 1950 é uma data estimada informada pela Biblioteca. O mesmo ocorre com *Lagar*, cuja data estimada é de 1960.

No caso do poema mistraliano, a pedra cumpre a função de realidade humana redimida ao tornar-se, ela própria, metáfora do ser humano que aponta para a dimensão finita da vida ao passo que também dialoga com o “Señor fuerte que le llama en los bronce”, e tudo, então, passa a ser atingido pela consciência da condição mortal. No entanto, também está presente, neste texto, a força da arte enquanto aquela capaz de, a um só tempo, representar – ou imitar, se quisermos utilizar a nomenclatura aristotélica – o ser humano, mas também mostrá-lo a si mesmo, enquanto instrumento de tomada de consciência, de ampliação de conhecimento sobre as realidades terrenas e espirituais. Neste caso, nem a força, o vigor e a aparente resistência da pedra é capaz de superar a fortaleza divina.

O que ocorre em “El Pensador de Rodin” é uma contribuição, de fato, polissêmica: a limitação do ser pessoa, diante da realidade divina, encontra o anseio inevitável de busca pela eternidade, ao ponto de haver tristeza e desconsolo com a consciência da proximidade da morte. E a arte, desse modo, torna-se instrumento paradoxal de captura de eternidade e angústia de finitude. Não à toa Mistral escolhe este texto para abrir todo o livro, visto que as imagens e conceitos aqui presentes dialogam com as ideias desenvolvidas ao longo de toda a coletânea – morte, angústia, tristeza, desejo de eternidade, função da arte.

Um recurso utilizado neste texto, mas também em diversos outros, é o uso das figuras de dimensão animal, vegetal e mineral como metáfora e imagem poética para representar situações humanas e divinas. Abundam, na poesia mistraliana, as referências metafóricas da natureza, em alguns momentos também aproximadas à figura paradisíaca do Éden. Em “El Pensador de Rodin”, essa recorrência é confirmada pelas menções às estações do ano “primavera/otoño”, pela imagem da noite, pelos sulcos na terra, pela presença da árvore e do leão. O eu lírico se apoia em tais imagens para dar força à construção simbólica do texto poético. Também por esta chave de leitura pode-se analisar o poema “La cruz de Bistolfi” (MISTRAL, 1950, p. 32), que muito se aproxima ao anteriormente analisado. Em relação às metáforas, o eu lírico menciona “montaña”, “sombra”, “leño”, “praderas”, “madero”, mais uma vez circunscrevendo o texto poético ao universo vegetal/mineral como matriz simbólica. Neste texto, porém, a figura central é a cruz – em especial relação com a escultura realizada por Leonardo Bistolfi<sup>25</sup>, na qual o corpo de Jesus Cristo encontra-se como que unido à madeira, submerso em um corpo único entre sua carne humana e o lenho da cruz. Em referência a isso, o poema trata a realidade da crucificação como condição inseparável da vida, especialmente ao afirmar que “dormimos sobre ti y sobre ti vivimos; / tus dos brazos nos mecen y tu sombra nos

---

<sup>25</sup> A imagem da escultura referida encontra-se na seção Anexos, como Anexo 2.

baña”, como uma dimensão invisível de cada um e inerente à vida como um todo, “del primer llanto a la última agonía”.

O eu lírico se apoia no arquétipo da cruz para tratar sobre o sofrimento como realidade inescapável e própria da vida humana, remetendo também às imagens do sangue e das chagas, junto às menções da natureza já citadas. É interessante que, embora tratando sobre o símbolo mais elevado para os cristãos, o poema não menciona em nenhum momento a pessoa de Jesus Cristo. O crucificado, na verdade, torna-se o próprio homem que sofre suas dores – o eu lírico, mas também toda a raça humana aqui mencionada, visto que a ideia é de “nosotros”. Neste texto também ocorre a relação entre arte e espiritualidade, pois o poema faz referência direta a outra escultura, de forma muito semelhante ao ocorrido no texto sobre Rodin. A escultura é, novamente, mote de reflexão para alguma dimensão profunda e existencial da vida humana. Antes, ponte de reflexão sobre a finitude e a morte; agora, a escultura leva a pensar sobre a condição inescapável do sofrimento.

Diferentemente do poema anteriormente analisado, “Al oído de Cristo” (MISTRAL, 1950, p. 33-34) faz referência direta à figura de Jesus Cristo desde o título. No decorrer das estrofes, mais uma vez há estreita relação com a natureza ao mencionar imagens como “las carnes en gajos abiertas; / Cristo, el de las venas vaciadas en ríos”. Se antes a matéria vegetal/mineral recebia características humanas, este poema apresenta o oposto: o corpo humano começa a ter traços da natureza, com “ímpetus laxos y marchitos”, e também “¡y como fines de otoño, así, floja / e impura, la poma de su corazón!”. As metáforas são usadas para evidenciar características corporais/humanas, atribuindo-lhes condições de outra dimensão, como é o caso dos ímpetus murchos – uma clara referência ao acontecimento próprio da flora. A menção à “poma de su corazón” também dialoga com o arquétipo bíblico do fruto proibido, ou seja, a condição decaída e pecaminosa do homem é um dos motivos pelos quais as pessoas mostram-se insensíveis ao sacrifício da cruz, porque não o entendem nem o valorizam da forma como deveriam:

Aman la elegancia de gesto y color,  
Y en la crispadura tuya del madero,  
En tu sudar sangre, tu último temblor  
Y el resplandor cárdeno del Calvario entero,

Les parece que hay exageración  
Y plebeyo gusto; el que Tú lloraras  
Y tuvieras sed y tribulación,  
No cuaja en sus ojos dos lágrimas claras. (MISTRAL, 1950, p. 33)

Os três sonetos que compõem “Al oído de Cristo” realizam este movimento de atribuição de características vegetais ou animais ao mundo humano, acusando a inércia e insensibilidade da maioria das pessoas frente ao Cristo crucificado. O terceiro soneto é o que apresenta a chave de “solução” para a indiferença, quando trata a dor e o sofrimento como aquilo que seria capaz de “hacer viva / l’alma que les diste y que se ha dormido”. A dor é o único caminho, para o eu lírico, de despertar da alma para a consciência da presença divina. E essa consciência, por sua vez, provoca a antítese poética do “llanto caliente” que provoca o “viejo fuego del mirar”. Mais uma vez uma metáfora de fenômenos da natureza para tratar sobre um sentimento humano, na qual água e fogo se encontram.

Algo que já começa a revelar-se na poesia mistraliana desde o início é a insistente troca entre as dimensões humana e vegetal/animal para imprimir características e dar força às imagens poéticas. Sendo assim, os poemas anteriores comprovam tais usos com a pedra e a natureza que ganham vida e estão dotadas de características humanas. Neste poema ocorre o contrário: os humanos recebem características da fauna e da flora. Já nos é possível afirmar que um dos recursos mais utilizados por Mistral é a presença dessas inversões, em um processo que humaniza a natureza e bestializa o ser humano, conforme também será possível vislumbrar nos próximos poemas analisados. Este recurso também dialoga com a simbólica franciscana de proximidade à natureza, de forma especial ao conhecido “Cântico das Criaturas”, de autoria de São Francisco, do qual copiamos um trecho:

Louvido sejas, meu Senhor, com todas as tuas criaturas, especialmente o meu senhor irmão Sol, o qual faz o dia e por ele nos alumia.  
E ele é belo e radiante, com grande esplendor: de ti, Altíssimo, nos dá ele a imagem.  
Louvido sejas, meu Senhor, pela irmã lua e as estrelas: no céu as acendeste, claras, e preciosas, e belas. (ASSIS, 2021, p. 57)

A tratativa dos elementos da natureza como “irmãos” também demonstra o fenômeno da personificação, tal como realiza Gabriela Mistral em sua poesia. De fato, a busca pela simbologia da natureza é uma das ocorrências mais comuns em toda a obra. Também no poema “Viernes santo” (MISTRAL, 1950, p. 37) ocorre este fenômeno, visto que cada estrofe faz referência a algum elemento deste recorte, como “sol de abril”, “tierra”, “arado”, “olivos”, “labrador”. Neste texto, porém, diferentemente do anterior, a passividade humana suplicada não é inércia ou indiferença ao divino, mas é espera e respeito por sua entrega, pois “aun Jesús padece”. O título do texto já o circunscreve na data católica que compõe o tríduo pascal, em português chamada sexta-feira santa e que, conhecidamente, é o dia destinado à memória da Paixão e morte de Jesus Cristo crucificado.

Também inserido nesta temática está o poema “Canto del Justo” (MISTRAL, 1950, p. 43-44), no qual cada estrofe faz referência a alguma parte do corpo de Jesus Cristo e seu sofrimento. O eu lírico fixa seus olhos no crucificado e, por isso, esquece de suas próprias dores, por ver que as dores de seu Deus são maiores. Para ele, Cristo permanece na cruz, em sofrimento. A visão aqui presente não é de ressurreição, mas de Paixão – sofrimento, agonia e entrega que levam este sujeito a contemplar a dor divina e percebê-la muito maior que suas próprias dores – é o arquétipo do sacrifício.

A referência ao Deus que sofre também aparece em “El Dios triste” (MISTRAL, 1950, p. 59), texto no qual se percebe a mesma visão do Deus em agonia, sofrendo e sendo rejeitado pelo ser humano, ao passo que as metáforas da natureza abundam para representar a realidade espiritual. A figura do outono é a que mais se destaca, não só por sua força simbólica neste poema em específico, mas também pela recorrência nos poemas anteriores, nos quais a mesma estação também aparece como forma de representar o sofrimento, a dor, a perda, a melancolia, a manifestação lenta da morte e da solidão pelas folhas caídas ao chão:

Mirando la alameda, de otoño lacerada,  
la alameda profunda de vejez amarilla,  
como cuando camino por la hierba segada  
busco el rostro de Dios y palpo su mejilla.

Y en esta tarde lenta como una hebra de llanto  
por la alameda de oro y de rojez yo siento  
un Dios de otoño, un Dios sin ardor y sin canto  
¡y lo conozco triste, lleno de desaliento! (MISTRAL, 1950, p. 59)

Um Deus triste, solitário e que chora a rejeição humana, como um eco da famosa expressão bíblica dita por Jesus na cruz: “Meu Deus, meu Deus, por que me abandonaste?” (Mc 15, 34). Também aqui o sentimento de desolação é perceptível, assim como o foi em tantos outros episódios bíblicos do Antigo Testamento, no qual os personagens provam o sabor do desamparo: Abraão, Moisés, Davi, Jó. Neste caso, porém, o próprio Deus é aquele que experimenta a sensação de abandono, na pessoa de Jesus Cristo. O eu lírico parece fundamentar o poema, também, na ideia de Trindade própria do Cristianismo, em que Deus se compõe como uma figura composta por três pessoas: Deus Pai, Deus Filho e Deus Espírito Santo<sup>26</sup>. Isso é o que poderia justificar a insistente relação que Mistral realiza entre a imagem do Pai e sua condição de ferido, que costuma ser relacionada à figura de Jesus crucificado, conforme se

---

<sup>26</sup> A teologia ocupa-se largamente do mistério da Trindade a fim de explicá-lo, com especial ênfase a Santo Agostinho e também a Santo Tomás de Aquino, em sua Suma Teológica. Para maiores esclarecimentos, recomenda-se sua consulta, visto que este trecho pressupõe o conhecimento da visão católica sobre a questão.

percebe no trecho: “Padre, nada te pido, pues te miro a la frente / y eres imenso, ¡imenso!, pero te hallas herido”. (MISTRAL, 1950, p. 59).

Outra imagem muito presente nos poemas da seção “Vida” é a da mulher bíblica – que será recorrente em ambas as coletâneas, conforme o estudo mostrará. O poema “Ruth” (MISTRAL, 1950, p. 38-39), é o primeiro que retoma o arquétipo feminino. Composto de três sonetos que recontam a história da personagem bíblica do livro de Rute, os textos narram a jornada de encontro desta mulher com seu destino junto a Booz, mediante esforço e trabalho intensos até a união com aquele que se tornaria seu esposo. O mais evidente neste poema é a fortaleza de Ruth – tanto no trabalho quanto na espera. A força feminina aparece outra vez em “La mujer fuerte” (MISTRAL, 1950, p. 40), desde o título. Neste poema, a mãe solteira que gesta com coragem a seu filho é louvada pelo eu lírico, embora tenha passado pelas dificuldades de uma gravidez solitária, sem apoio paterno, conforme se lê: “Alzaba en la taberna, honda, la copa impura / el que te apegó un hijo al pecho de azucena, / y bajo ese recuerdo, que te era quemadura, / caía la simiente de tu mano, serena.” (MISTRAL, 1950, p. 40). Mesmo em condições adversas, o arquétipo da maternidade será um dos centros da poesia mistraliana, especialmente relacionado a algo sublime e elevado pela gestação de um filho.

A tratativa de Mistral em relação às crianças é em sua maioria muito terna e sublime<sup>27</sup>. Nesta seção, um dos textos que mais evidencia essa característica poética é “El niño solo” (MISTRAL, 1950, p. 42), no qual o eu lírico se aproxima de um bebê em prantos, longe da mãe, e o acolhe em seu colo para acalmá-lo. A cena é dotada de uma ternura e uma sensibilidade singulares, com esta valorização materna que remonta à cena máxima de nascimento para a cultura ocidental: a Virgem Maria com o Menino Jesus.

Assim, o maior sinal do arquétipo materno é, sem dúvida, a figura de Maria, a qual recebe um poema nesta seção também: “A la Virgen de la Colina” (MISTRAL, 1950, p. 49). Como os demais, o texto também se apoia em inúmeras metáforas de natureza para caracterizar a figura de Maria, tratando-a como “Madre mía” em postura de íntima proximidade. No decorrer do poema, o eu lírico realiza uma série de lamentações para a figura materna, colocando sempre em evidência suas próprias penas, dores e fragilidades. Por outro lado, também é perceptível um tom de esperança nesta prece à Mãe de Deus, contando que algo poderá ser solucionado graças a seu olhar dos céus:

---

<sup>27</sup> Essa característica está ainda mais presente em *Ternura*, segundo livro de poemas publicado por Gabriela Mistral. Para um aprofundamento nesta temática, recomendamos a leitura da obra.

Ahora estoy dando verso y llanto  
a la lumbre de tu mirar.  
Me hace sombra tu mismo manto.  
Si tú quieres, me he de limpiar.

Si me llamas subo al repecho  
y a tu peña voy a caer.  
Tú me guardas contra tu pecho.  
(Los del valle no han de saber...). (MISTRAL, 1950, p. 49)

Em contraste a esta menção ao máximo arquétipo materno, a poesia de Gabriela também contém menção ao seu oposto, a infertilidade. Caso muito comum no Antigo Testamento, a ocorrência da esterilidade aparece em grandes figuras como Sara, esposa de Abraão (Gn 16), Rebeca, esposa de Isaac (Gn 25), Raquel, esposa de Jacó (Gn 29), Ana, a mãe do profeta Samuel (1 Sm 1), e, no Novo Testamento, temos Isabel, mãe de João Batista (Lc 1), entre outras. Em seu poema “La mujer estéril” (MISTRAL, 1950, p. 41) – como em outros que serão retomados no decorrer da análise, Mistral retoma o arquétipo da mulher estéril e também o faz tema de sua poesia. O texto constitui-se como um reflexo do drama de uma mulher que não é capaz de gerar vida e, por isso, vive uma grande angústia:

La mujer que no mece a un hijo en el regazo,  
cuyo calor y aroma alcance a sus entrañas,  
tiene una laxitud de mundo entre los brazos;  
todo su corazón congoja inmensa baña.” (MISTRAL, 1950, p. 41)

A presença do arquétipo da infertilidade pode apontar para muitos caminhos. Neste caso, uma interpretação possível seria ler enquanto infertilidade física, referindo-se à incapacidade feminina de gerar filhos, como também poderia funcionar como uma metáfora de representação de uma vida que não é fecunda em algum aspecto, que não gera bons frutos. Nas duas leituras, pensar a condição estéril aponta caminhos de reflexão nos quais o diálogo com a matriz simbólica religiosa permite pensar, para além dela, as reverberações diversas da própria condição humana – física, emocional e espiritual.

Em um recorte muito mais religioso encontra-se “Credo” (MISTRAL, 1950, p. 54). Como uma oração de reconhecimento daquilo que acredita, em uma estrutura muito semelhante às orações de credo vinculadas a alguma denominação religiosa, este poema constitui-se como uma série de declarações do eu lírico a respeito da fé. O centro do poeta reside na anáfora de “Creo en mi corazón”, abertura de todas as 7 estrofes. Cada um delas apresentará um aspecto relacionado ao coração e à vida do eu lírico. Na primeira, o coração abriga a fé como um ramo

de aromas que perfuma a vida inteira, com Deus como aquele que a perfuma e a bendiz. Na segunda, o coração é aquele que não exige nada por ser capaz de sonhar e acolher a criação. Já na terceira, o eu lírico afirma unir suas dificuldades ao “Dios profundo”, provocando um renascimento. Na quarta, o reconhecimento das oscilações de seu coração, próprios de sua natureza, por ter sido criado, como ele mesmo afirma, por aquele que agitou os mares. A quinta estrofe apresenta o coração expresso “para teñir el lienzo de la vida” e, com isso, tornar-se uma veste acesa. Um coração cheio de vida que está expresso também na sexta estrofe ao afirmar: “Creo en mi corazón siempre vertido / pero nunca vaciado”. Tão cheio de vida está ao ponto de superar a morte, pois, segundo o eu lírico, o verme não o alcançará, pois “mellará la muerte”.

Por fim, nos últimos versos, o coração do eu lírico também se revela como aquele “reclinado en el pecho de Dios terrible y fuerte”, como que protegido por sua presença e em uma união íntima. O verso também lembra o famoso episódio narrado pelo evangelista João, em que ele próprio reclinava-se no peito de Jesus durante a última ceia e o anúncio da traição de Judas: “Um dos discípulos, a quem Jesus amava, estava à mesa reclinado ao peito de Jesus” (Jo 13, 23). O eu lírico coloca-se na mesma posição do “discípulo amado”, próximo ao coração do próprio Deus, em uma aparente união de corações. A metáfora intensifica a postura deste eu lírico em evidenciar sua proximidade, e a insistente repetição do “Creo en mi corazón” usa da imagem do coração humano como resgate arquetípico enquanto matriz de todos os sentimentos, buscas, angústias – e também lugar da experiência da fé. Logo, pensando no coração enquanto símbolo da emoção do ser humano, a expressão insistente da crença no coração acaba por pressupor um duplo jogo: primeiro, a concepção da fé mais distanciada da razão, dado que a imagem do coração remete ao aspecto sentimental; segundo, também a proximidade da fé àquilo que há de mais profundo no interior deste eu lírico, se concebemos o coração como imagem do “centro” do ser humano, onde estão guardadas as experiências mais particulares.

Outros escritores já haviam concebido o coração nesta ideia de profundidade humana, desde os escritos bíblicos – como o já mencionado versículo do livro do profeta Ezequiel, dentre tantos outros – até os autores modernos. Uma autora em especial faz grande referência ao coração humano enquanto centro – e é também uma reconhecida influência para a escrita mistraliana. Trata-se de Santa Teresa de Jesús e sua obra *Castillo interior*, cuja tese central é a concepção da alma humana como um castelo no qual, no centro mais íntimo e escondido, está a presença divina. Para a monja, a habitação de Deus na alma humana não residiria acima – mas no centro. Este centro, por sua vez, também se relaciona à metáfora do coração. Como um eco da concepção teresiana, “Credo” nos permite retomar este arquetipo de centralidade e busca

pela presença divina não no exterior, mas no interior, nas profundas raízes da psique – ou, em uma nomenclatura religiosa, da alma. Sendo assim, parece-nos possível afirmar que este poema possui uma *huella mística* inegável em sua estética, que ecoa os escritos anteriores e de matriz simbólica ligada à mística.

Para confirmar as influências das leituras pessoais de Gabriela Mistral em sua poesia, “Mis libros” (MISTRAL, 1950, p. 56-57) constitui-se como uma chave de interpretação. Dada a importância do poema para a temática estudada, copiamo-lo na íntegra:

Libros, callados libros de las estanterías,  
vivos en su silencio, ardientes en su calma;  
libros, los que consuelan, terciopelos del alma,  
y que siendo tan tristes nos hacen la alegría!

Mis manos en el día de afanes se rindieron;  
pero al llegar la noche los buscaron, amantes,  
en el hueco del muro donde como semblantes  
me miran confortándome *aquellos que vivieron*.

¡Biblia, mi noble Biblia, panorama estupendo,  
en donde se quedaron mis ojos largamente,  
tienes sobre los *Salmos* las lavas más ardientes  
y en su río de fuego mi corazón enciendo!

Sustentaste a mis gentes con tu robusto vino  
y los erguiste recios en medio de los hombres,  
y a mí me yergue de ímpetu sólo el decir tu nombre;  
porque de ti yo vengo, he quebrado al Destino.

Después de ti, tan sólo me traspasó los huesos  
con su ancho alarido, el sumo Florentino.  
A su voz todavía como un junco me inclino;  
por su rojez de infierno, fantástica, atravieso.

Y para refrescar en musgos con rocío  
la boca, requemada en las llamas dantescas,  
busqué las Florecillas de Asís, las siempre frescas.  
¡Y en esas felpas dulces se quedó el pecho mío!

Yo vi a Francisco, a Aquel fino como las rosas,  
pasar por su campiña más leve que un aliento,  
besando el lirio abierto y el pecho purulento,  
por besar al Señor *que duerme entre las cosas*.

¡Poema de Mistral, olor a surco abierto  
que huele en las mañanas, yo te aspiré embriagada!  
Vi a Mireya exprimir la fruta ensangrentada  
del amor, y correr por el atroz desierto.

Te recuerdo también, deshecha de dulzuras,  
verso de Amado Nervo, con pecho de paloma,  
que me hiciste más suave la línea de la loma,  
cuando yo te leía en mis mañanas puras.

Nobles libros antiguos, de hojas amarillentas,  
sois labios no rendidos de endulzar a los tristes,  
sois la vieja amargura que nuevo manto viste:  
¡desde Job hasta Kempis la misma voz doliente!

Los que cual Cristo hicieron la Vía-Dolorosa,  
apretaron el verso contra su roja herida,  
y es lienzo de Verónica la estrofa dolorida;  
¡todo libro es purpúreo como sangrienta rosa!

¡Os amo, os amo, bocas de los poetas idos,  
que deshechas en polvo me seguís consolando,  
y que al llegar la noche estáis conmigo hablando,  
junto a la dulce lámpara, con dulzor de gemidos!

De la página abierta aparto la mirada  
¡oh muertos! y mi ensueño va tejiéndoos semblantes:  
las pupilas febriles, los labios anhelantes  
que lentos se deshacen en la tierra apretada.

Este texto é reconhecidamente de tom mais autobiográfico, visto que é perceptível a relação entre as referências literárias mencionadas e a formação pessoal da poeta. Como que em uma retomada de sua história como leitora, abundam as menções a livros e autores que marcaram sua trajetória, começando pela Bíblia, citada na terceira estrofe. O poema demonstra a intensa relação entre o livro sagrado cristão e sua própria vida, como uma fonte de vida e ânimo. Depois, na quinta estrofe, a maior influência para a autora depois do texto bíblico é a obra dantesca, referida aqui como os escritos do “sumo Florentino”, em alusão a Dante, depois esclarecida em menção direta com o verso sobre as “llamas dantescas”.

Também de igual importância é a obra voltada a São Francisco de Assis, *Floreçillas de Asís*<sup>28</sup>, que se constitui como aspecto central para a poeta e acaba por deixar diversas marcas de influência em sua obra, conforme veremos no restante da análise. As já perceptíveis menções à natureza são, de alguma forma, reverberação da mística franciscana presente na obra poética mistraliana. Além disso, na oitava estrofe já aparecem outras menções, como ao poeta Frédéric Mistral, conhecida preferência da autora e motivo pelo qual adotou o sobrenome Mistral em seu pseudônimo. E também Amado Nervo, na estrofe seguinte, poeta pelo qual Gabriela sempre demonstrou grande apreço e também semelhança estética. Tanto Mistral quanto Nervo tiveram uma caminhada inicial no cristianismo, mas também buscaram a espiritualidade oriental, fazendo com que a poesia também sinalize um pouco dessas buscas. Por fim, a partir da décima estrofe a autora volta a mencionar influências cristãs ao citar Jó, em referência ao personagem

---

<sup>28</sup> Mistral refere-se à tradução espanhola da obra italiana *I Fioretti di San Francesco*. Trata-se de um conjunto de crônicas que narram alguns episódios da vida do santo. Para este trabalho, realizamos consulta à versão original e à tradução para a língua portuguesa, intitulada *I Fioretti: Crônicas de São Francisco*, ambas constantes na lista de referências final.

bíblico, e também Kempis, autor do famoso livro *A Imitação de Cristo*. Sobre eles, Mistral compara-os ao lenço de Verônica, em menção ao episódio da tradição cristã no qual a personagem enxuga o rosto de Jesus durante o caminho até o Calvário, e onde teria ficado impressa em sangue a imagem de sua face.

Desse modo, com as profusas menções a diferentes fontes de influência nesta fase inicial da vida poética da escritora, pode-se perceber a um só tempo as matrizes simbólicas que guiaram parte de sua escrita, algumas das quais já nos foi possível identificar na análise realizada até agora, e que seguirão presentes nas próximas seções. Nota-se que embora a leitura analítica não seja de viés biográfico, é obviamente perceptível a presença simbólica de algumas das fontes referidas não apenas neste poema, mas também em sua formação pessoal. Por outro lado, também se encontram outras referências que começam a sinalizar a existência de uma estética própria, mas que se vale dos arquétipos literários como um todo.

#### 4.1.2 “La Escuela” e “Infantiles”: a educação como transcendência

A seção “La Escuela” está dedicada a uma série brevíssima de três poemas na qual a temática predominante, obviamente, é o universo educacional e, de forma especial, a figura da professora. “La maestra rural” (MISTRAL, 1950, p. 69-70) é o poema que abre a seção, no qual se estabelecem algumas definições sobre essa professora a quem o eu lírico se refere. Os três adjetivos iniciais - “La maestra era pura”, “La maestra era pobre”, “La maestra era alegre” (MISTRAL, 1950, p. 69) já indicam um certo perfil docente, de professora humilde e devotada aos seus alunos. O eu lírico eleva o fazer educacional e o circunscreve em uma perspectiva sagrada, visto que “su reino no es humano” (MISTRAL, 1950, p. 69). No decorrer dos versos, a professora exerce um papel de santidade e caminho que leva os alunos a Deus – “era ella insigne flor de su santidad” (MISTRAL, 1950, p. 69) e o momento da morte dessa mulher seria, então, sua hora de encontro com “su Dios”.

Dessa forma, percebe-se uma concepção poética de educação como algo sagrado – ou melhor, de educação como forma de alcançar a santidade/perfeição, e de encontrar a figura divina. Os frutos dessa profissão com caráter de missão transcendental são, no poema, alcançados na vida após a morte, quando a professora encontra-se com Deus e suas boas obras continuam embelezando o mundo, como bem demonstra a metáfora das flores que nascem do túmulo de tão elevada docente. Aqui é perceptível como essa metáfora busca apontar para uma

continuidade de frutos espirituais na dimensão carnal, que seguem nascendo nas sementes plantadas – ou seja, nos alunos educados.

Perspectiva semelhante se dá no poema “La encina” (MISTRAL, 1950, p. 71-72), no qual mais uma vez se percebe a elevação da figura da professora. A todo momento, o poema dialoga com a perspectiva da educação como ofício transcendental. Neste poema especificamente, a professora é comparada à figura da azinheira, uma união entre o corpo da mulher que se transforma, metaforicamente, no corpo dessa árvore frondosa e forte:

Dos millares de alondras el gorjeo aprendieron  
en ella, y hacia todos los vientos se esparcieron  
para poblar los cielos de gloria. ¡Noble encina,

déjame que te bese en el tronco llagado,  
que con la diestra en alto, tu macizo sagrado  
largamente bendiga, como hechura divina. (MISTRAL, 1950, p. 71)

A associação entre a professora e a árvore é interessante também por sua dimensão arquetípica. Além da azinheira ser a árvore que resiste a situações adversas extremas, é inegável sua proximidade com o arquétipo vegetal do madeiro – em uma leitura cristã: da cruz – como imagem que une sacrifício para gerar salvação/vida. A missão educacional, em certa medida, aproxima-se a essa concepção da professora como aquela que se doa, resiste bravamente e se sacrifica pelo bem dos seus alunos. No entanto, também reverbera a imagem arquetípica da árvore da vida – a famosíssima árvore do bem e do mal do Jardim do Éden. E a professora, portanto, poderia ser interpretada como aquela que detêm o conhecimento do bem e do mal e o pode ensinar a seus discentes – no poema, sempre ensinando o caminho do bem, é claro.

Logo, é interessante como ambas as metáforas arquetípicas convergem para a construção da imagem de uma professora devotada, sacrificada, e especialmente entregue à educação como forma de aproximar os alunos do “bom caminho”. E, mais uma vez, o lenho é visto como sagrado, como cruz na qual o aluno encontrará o caminho salvífico: “todo su leño heroico se ha vuelto, encina, santo. / Se te ha hecho en la fronda inmortal la belleza, ¡y pasará el otoño sin tocar tu verdor!” (MISTRAL, 1950, p. 72).

O terceiro e último poema da seção “La escuela” chama-se “El corro luminoso” (MISTRAL, 1950, p. 73-74), e num primeiro momento já chama a atenção a estrutura na qual foi escrito – seis estrofes com rimas consoantes e toantes padrozinadas, além de uma métrica que imita o movimento de uma roda, como é o próprio tema do poema. O ritmo contribui para a reprodução desse movimento circular próprio de uma ciranda de crianças, ao mesmo tempo

que a sonoridade escolhida também reproduz as rimas e ritmo próprios das canções infantis. Esta roda é, para o eu lírico, o alívio e refúgio no deserto, na planície vazia, na paisagem infértil e sem vida, marcada pela desolação. Este horizonte, porém, aponta para o refúgio dessas crianças, que são um alívio para a professora e uma forma de aproximá-la a Deus e fazê-la, em certa medida, de existência eterna – pois sua existência mesma ressoa na voz de seus alunos:

En vano queréis  
ahogar mi canción:  
¡Un millón de niños  
la canta en un corro  
debajo del sol!

En vano queréis  
quebrarme la estrofa  
de tribulación:  
¡el corro la canta  
debajo de Dios! (MISTRAL, 1950, p. 74).

Mais uma vez, a presença dos alunos é tratada pelo eu lírico como forma de aproximação a Deus, e a docência como uma espécie de trabalho espiritual e com reverberação eterna. O ofício torna-se, nesta série de poemas, a ponte entre o trabalho humano e espiritual, visto que o sujeito se coloca, a todo momento, neste limiar de encontro. É o horizonte educacional que permite essa leitura unida entre o trabalho corporal e o intelectual como formas de encontro com o divino.

A seção “Infantis” já não está tão conectada ao universo educacional, mas tem como tema predominante a infância, além de textos lúdicos que parecem estar destinados ao público infantil por sua estrutura sonora que tanto lembra canções de roda. Aqui já não encontramos menções à docência; o que há são reflexões a respeito da vida e dos sinais dados pela presença das crianças, inclusive de partes específicas do corpo, como é o caso dos poemas “Piececitos” (MISTRAL, 1950, p. 79), “Manitas” (MISTRAL, 1950, p. 80), nos quais se destaca o tratamento com que estes são mencionados: “Piececitos de niño, / dos joyitas sufrientes, / ¡cómo pasan sin veros / las gentes!” (MISTRAL, 1950, p. 79); “Manitas extendidas / manos de pobrecitos, / benditos los que os colman / ¡benditos! // Benditos los que oyendo / que parecéis un grito, / os devuelven el mundo / ¡benditos!” (MISTRAL, 1950, p. 80). Nota-se que, nos textos, há um duplo movimento: as mãos e os pés das crianças são tratadas como preciosos, quase sagrados, ao passo que o eu lírico grita, diante da fragilidade, pois quer chamar a atenção da sociedade para o abandono infantil – “manos de pobrecitos” que pedem por compaixão e por amparo. Estes são dois dos poemas que sinalizam uma outra face da poesia de Gabriela: a

preocupação social, especialmente com os menos favorecidos. A poesia mistraliana tem essa característica em muitos textos, e embora a visão social não seja nosso foco analítico, vale lembrar que a preocupação com os mais pobres lembra muito o vínculo com a espiritualidade franciscana, congregação que tem como um dos carismas principais o cuidado com pessoas em situação de vulnerabilidade. Mesmo que não diretamente, essa espiritualidade deixa suas marcas na escrita poética de Gabriela Mistral.

Além das menções às crianças, a seção também conta com diversos poemas que se inserem na temática da natureza. Nesta parte, a espiritualidade franciscana talvez seja a que está mais latente, visto que as imagens das plantas/animais estão mencionadas como ponte para uma dimensão transcendental. Um dos principais poemas é “Himno al árbol”:

Árbol hermano, que clavado  
por garfios pardos en el suelo,  
la clara frente has elevado  
en una intensa sed de cielo;

hazme piadoso hacia la escoria  
de cuyos limos me mantengo,  
sin que se duerma la memoria  
del país azul de donde vengo.

Árbol que anuncias al viandante  
la suavidad de tu presencia  
con tu amplia sombra refrescante  
y con el nimbo de tu esencia:

haz que revele mi presencia,  
en las praderas de la vida,  
mi suave y cálida influencia  
de criatura bendecida.

Árbol diez veces productor:  
el de la poma sonrosada,  
el del madero constructor,  
el de la brisa perfumada,  
el del follaje amparador;

el de las gomas suavizantes  
y las resinas milagrosas,  
pleno de brazos agobiantes  
y de gargantas melodiosas:

hazme en el dar un opulento  
¡para igualarte en lo fecundo,  
el corazón y el pensamiento  
se me hagan vastos como el mundo!

Y todas las actividades  
no lleguen nunca a fatigarme:  
¡las magnas prodigalidades  
salgan de mí sin agotarme!

Árbol donde es tan sosegada  
la pulsación del existir,  
y ves mis fuerzas la agitada  
fiebre del mundo consumir:

hazme sereno, hazme sereno,  
de la viril serenidad  
que dio a los mármoles helenos  
su soplo de divinidad.

Árbol que no eres otra cosa  
que dulce entraña de mujer,  
pues cada rama mece airosa  
en cada leve nido un ser:

dame un follaje vasto y denso,  
tanto como han de precisar  
los que en el bosque humano, inmenso,  
rama no hallaron para hogar.

Árbol que donde quiera aliente  
tu cuerpo lleno de vigor,  
levantarás eternamente  
el mismo gesto amparador:

haz que a través de todo estado  
- niñez, vejez, placer, dolor -  
levante mi alma un invariado  
y universal gesto de amor! (MISTRAL, 1950, p. 85-87)

Um dos elementos que mais se destacam neste poema é a referência ao “Árbol hermano”, como um eco do que também faz São Francisco de Assis com seu Cântico ao Irmão Sol e à Irmã Lua. Do mesmo modo, aqui, a árvore é usada como metáfora que une céu e terra, raízes e desejos espirituais. A oração do eu lírico, ao digirir-se à árvore, é daquele que busca ser uma pessoa melhor, que anseia por frutos e que, em qualquer circunstância, eleva o “universal gesto de amor”. Em uma estética franciscana também está inserido o poema “Plantando el árbol” (MISTRAL, 1950, p. 84), no qual o eu lírico discorre sobre o momento de plantio de uma árvore e um juramento como que amoroso por essa planta e por seus frutos – um compromisso que trata a árvore em tom humanizador, quase como um filho:

Le entregaremos ahora  
a la buena Agua y a vos,  
noble Sol; a vos, señora  
Tierra y al buen Padre Dios.  
[...]

A tu vida me consagro;  
descansarás en mi amor.  
¿Qué haré que valga el milagro  
de tu fruto y de tu flor? (MISTRAL, 1950, p. 84)

O tratamento humanizador é perceptível não apenas em relação à árvore plantada, mas também aos elementos da natureza que a cercam e lhe dão vida: a água, o sol, a terra – e, por fim, uma dedicação direta a Deus. O que talvez poderia parecer panteísta, se desvanece com a menção direta à figura elevada de um Deus Pai, como está posto no texto pelo eu lírico. Essa dupla menção parece reforçar-nos a ideia de diálogo com a visão franciscana, ao passo que segue confirmando a característica mistraliana da humanização da natureza. Sendo assim, como já se pôde perceber nos poemas da seção “Vida”, os elementos naturais são protagonistas e vão adquirindo traços humanos, tornam-se símbolos de realidades e buscas do eu lírico, materializadas pelas plantas, animais, estações do ano. Isso é abundante não apenas no poema ora citado, mas também em “Nubes blancas” (MISTRAL, 1950, p. 81-82) que, além de fazer referência ao céu e suas nuvens, também toma como imagem arquetípica central a ovelha e seu pastor – imagem tão abundantemente encontrada na mística judaica e cristã, tanto do Antigo quanto do Novo Testamento. Esta é, de fato, uma das marcas irrefutáveis de diálogo entre a ocorrência poética e a *huella mística*. Ocorrências semelhantes dar-se-ão com “Doña Primavera” (MISTRAL, 1950, p. 90-91), “Promesa a las estrellas” (MISTRAL, 1950, p. 93-94), “Verano” (MISTRAL, 1950, p. 95-96), em que também é perceptível a presença de imagens da natureza.

Outro aspecto interessante da seção “Infantiles” é a recorrência de poemas que são escritos em estrutura de oração, com vocativos a Deus, pedidos, oferecimentos, em uma construção bastante semelhante a orações religiosas. É o caso de textos como “Plegaria por el nido” (MISTRAL, 1950, p. 88-89), no qual se nota a união entre o fenômeno da natureza e sua importância tão grande para o eu lírico a ponto de se tornar prece; também o poema “Hablando al padre”, que se constitui como poema-oração de um eu lírico que se coloca como filho – em marca de espiritualidade filial. No entanto, destes expressamente oracionais, o mais conhecido é “Himno de la escuela Gabriela Mistral” (MISTRAL, 1950, p. 116-117), um marco não só do grande trabalho educacional feito pela poeta, mas também de alguns princípios que já estão largamente expressos na seção “La escuela” a respeito da educação – ofício que, para Gabriela, sempre foi mais do que uma mera profissão. Tanto é assim que este hino está escrito, também, em estrutura de prece, do qual copiamos as primeiras estrofes:

¡Oh! Creador, bajo tu luz cantamos  
porque otra vez nos vuelves la esperanza.  
Como los surcos de la tierra alzamos  
La exhalación de nuestras alabanzas.

Gracias a Ti por el glorioso día  
en el que van a erguirse las acciones;  
por la alborada llena de alegría  
que baja al valle y a los corazones.

Se alcen las manos, las que Tú tejiste,  
frescas y vivas sobre las faenas.  
Se alcen los brazos que con luz heriste  
en un temblor dorado de colmenas.

Somos planteles de hijas todavía;  
haznos el alma recta y poderosa  
para ser dignas en el sumo día  
en que seremos el plantel de esposas (MISTRAL, 1950, p. 116-117).

Além disso, entre os poemas que demonstram alguma ligação intertextual específica, queremos destacar o texto “¡Echa la simiente!” (MISTRAL, 1950, p. 92) que, em seus versos, dialoga com a parábola evangélica do sementeiro (Mt 13,1-9; Mc 4,3-9; Lc 8,4-8):

El sol te bendice y acariciador  
en el viento Dios te besa la frente.  
Hombre que echas grano, hombre creador,  
¡prospera tu rubia simiente! (MISTRAL, 1950, p. 92)

O poema pode ser lido, é claro, com inúmeras nuances de significado; o sementeiro e o ato de semear se relacionam também ao ofício da agricultura, à própria questão da natureza e crescimento das sementes, também do alimento e do trabalho humano. No entanto, dado nosso objetivo analítico, chama a atenção o diálogo do texto poético com o texto bíblico, assim como a abundante relação entre a semeadura/colheita e sua presença unânime em qualquer cultura e religião, desde as mais primitivas até as mais modernas, já que o ato de semear, a um só tempo, evoca tanto a dimensão do esforço humano, como também as ideias de fruto do trabalho, de alimento necessário, e até mesmo como uma figuração metafórica da entrega humana. É, de fato, um poema que dialoga com dimensões elevadas, para além da ocorrência corporal.

Outro poema neste tom de entre-meio com aspectos transcendentais é “El Ángel Guardián” (MISTRAL, 1950, p. 100-101), um dos mais conhecidos da poeta. No texto, podemos ver que se trata de uma definição de quem seria este anjo, com características bastante humanas e detalhadas, visto que também estaria destinado para o público infantil. Em razão disso, o poema parte desde descrições físicas do anjo – cabelos, olhos, mãos, pés – até suas atuações espirituais, tais como proteção, cuidado, e sua onipresença especialmente com crianças. Um poema, de fato, de tom mais infantil e doce, mas que não deixa de dialogar com a marca da religiosidade e de uma consciência do eu lírico de que, para além das questões

corporais, também estariam atuando forças espirituais. O poema nada mais é do que esse reconhecimento e tentativa de expressar por palavras e dar corpo a uma realidade que estaria circunscrita apenas à questão religiosa. O viés místico, neste caso, dá-se justamente na tentativa de corporeizar, por meio de metáforas e símbolos, uma realidade que depende da fé.

Os poemas presentes nestas duas seções – “La escuela” e “Infantiles” – permitem diversas outras análises sobre as quais não nos deteremos agora. Vale lembrar que os poemas citados foram apenas aqueles que se aproximam mais à temática de interesse da pesquisa. Outras ocorrências, como poemas destinados ao público infantil, com menções a contos de fada ou canções de roda, não chegaram a ser mencionados por não contribuírem especificamente ao objetivo da pesquisa. O que sim é perceptível, a partir da análise da seção como um todo, é a constante tentativa do eu lírico de se aproximar das realidades espirituais por meio da oração, da natureza e das metáforas poéticas – característica muito comum entre os textos místicos ao longo da história e que, mais uma vez, parece comprovar a tese de um *huella mística* permanente.

#### 4.1.3 “Dolor” e o renascimento da esperança

Começa uma das sessões mais intensas e, como o próprio título o diz, mais dolorosa dos poemas de *Desolación*. Se até aqui a temática oscilou em diferentes eixos predominantes e características dos textos, a seção “Dolor” é a que apresenta maior homogeneidade não só no tema central – o sofrimento e a morte – como também nas imagens e características formais dos poemas, que dialogam entre si e formam uma peregrinação sangrenta pelo caminho de dor do eu lírico. Uma análise mais detida em cada poema também permite enxergar outros elementos e um tratamento temático bastante maduro por parte da autora, como veremos.

“El encuentro” (MISTRAL, 1950, 121-122) é o poema que abre a seção, no qual o eu lírico feminino descreve a paisagem de um caminho onde encontra o homem amado. Este encontro é descrito como breve e doloroso, visto que a presença do homem é passageira e ocasião de grande sofrimento pela perda. Assim, além da expressão de dor e ausência dada pelo sujeito, o poema possui uma *huella* dupla. Primeiro está a questão de se passar em um caminho – em uma passagem – que metaforicamente parece remeter a um percurso que não se dá propriamente no plano físico: “Miré la senda, la hallé / extraña y como soñada. / ¡Y en el alba de diamante / tuve mi cara con lágrimas!” (MISTRAL, p. 1950, p. 121). O caminho pode remeter desde a ideia de simples lembrança, até a imagem de uma passagem de vida após a

morte, ou também de despedida – essas questões não ficam esclarecidas no poema, mas abertas para interpretação do leitor. Em segundo lugar, porém, o texto permite também uma interpretação de despedida – não necessariamente física, mas emocional/espiritual, com a imagem do caminho funcionando como uma forma de passagem de vidas – uso linguístico muito comum no vocabulário religioso. A ideia de uma passagem transcendental parece reforçada na última estrofe, quando se lê: “Iba sola y no temía; / con hambre y sed no lloraba; / desde que lo vi cruzar, / mi Dios me vistió de llagas.” (MISTRAL, 1950, p. 121). Poderíamos questionar: cruzar o quê? Trata-se de uma passagem? Um limiar? Um caminho físico? Ainda, há o elemento da menção às chagas cristãs para remeter ao sofrimento neste caso. Embora a interpretação esteja suscetível a mais de uma leitura, permanece a presença dos termos e imagens com *huella* mística que apontam a esse caminho espiritual traçado.

Com efeito, a imagem do caminho é comum em inúmeras denominações religiosas e literaturas sagradas, também aparecendo na Bíblia em exemplos como a amada que sai em busca do amado no livro Cântico dos Cânticos e, por conseguinte, realiza um caminho, e de forma especial naqueles percorridos por Jesus nas descrições dos evangelhos, nos quais se nota um trânsito permanente entre as regiões da época – da Judeia à Samaria, depois a Jerusalém, etc. O caminho também é imagem constante de religiões não-cristãs, nas quais constantemente essa metáfora é utilizada para representar a evolução da alma, seu percurso de elevação e renúncia corpórea e passagem a outras realidades espirituais. A própria religião judaica também está imbuída da metáfora do caminho em diversos trechos da Torá – de forma ampla, pensar o “caminho” também implica em pensar a peregrinação do povo hebreu até a terra prometida, por exemplo. Logo, essa imagem poética permite convocar uma fonte de significados abundantes e que, em quase todas as suas acepções aplicadas ao poema, aponta para alguma realidade transcendental. O caminho e o encontro são sinais de descrição de uma experiência dolorosa e definitiva para o sujeito, que recorre às metáforas para expressá-la melhor.

Caso diferente ocorre com outros poemas da seção, como “Éxtasis” (MISTRAL, 1950, p. 125-126), no qual as menções a uma realidade transcendente não são apenas imagéticas e sutis como as anteriores, mas neste caso são diretas e nominais. O primeiro verso do poema já inicia com um pedido a Cristo: que baixe suas pálpebras – ou seja, que lhe conceda finalmente a morte. O eu lírico, ao longo de todo o poema, vai fazendo esse pedido de ardente desejo pelo momento da morte e alívio dos sofrimentos terrenos:

Ahora, Cristo, bájame los párpados,  
pon en la boca escarcha,  
que están de sobra ya todas las horas  
y fueron dichas todas las palabras.

Me miró, nos miramos en silencio  
mucho tiempo, clavadas,  
como en la muerte, las pupilas. Todo  
el estupor que blanquea las caras  
en la agonía, albeaba nuestros rostros.  
¡Tras de ese instante, ya no resta nadar!

Me habló convulsamente;  
le hablé, rotas, cortadas  
de plenitud, tribulación y angustia,  
las confusas palabras.  
Le hablé de su destino y mi destino,  
amasijo fatal de sangre y lágrimas.

Después de esto ¡lo sé! no queda nada!  
¡Nada! Ningún perfume que no sea  
diluido al rodar sobre mi cara.

Mi oído está cerrado,  
mi boca está sellada.  
¡Qué va a tener razón de ser ahora  
para mis ojos en la tierra pálida!  
¡ni las rosas sangrientas  
ni las nieves calladas!

Por eso es que te pido,  
Cristo, al que no clamé de hambre angustiada:  
¡ahora, para mis pulsos,  
y mis párpados baja!

Defiéndeme del viento  
la carne en que rodaron sus palabras;  
líbrame de la luz brutal del día  
que ya viene, esta imagen.  
Recíbeme, voy plena,  
¡tan plena voy como tierra inundada!

Como já se sabe, o desejo pela morte é muito comum entre a literatura mística – ao longo da história, a quase totalidade dos escritores que chegaram a explorar a temática faz alguma referência ao desejo pelo fim da vida terrena com vistas a encontrar a Deus ou passar a uma outra etapa da vida humana. Este é um grande ponto de encontro com os poemas mistralianos, que mencionam por diversas vezes o anseio pela morte também. Se os místicos clericais a almejavam como um momento de encontro com Deus, o Amado, o eu lírico de Mistral faz sua súplica sem tratar a vida eterna como um momento tão elevado. O que mais se expressa no poema ora citado é o desejo do fim da vida, motivado quase que por um esgotamento, tingido de sangue e lágrimas, pedido com confusão, dor e, como diz o próprio

poema, com o paradoxo da plenitude, tribulação e angústia. A última estrofe é o que melhor expressa o tom do desejo deste sujeito, que está buscando a fuga e a libertação corpórea. De todo modo, a morte é figura presente e convoca esse pedido incessante à figura de Cristo.

De forma especial, chama a atenção o título escolhido para este texto – o êxtase. Dentro do campo místico, este é o momento de maior intensidade e aproximação com o divino, uma experiência de união e caráter sobrenatural, que pode ser encontrada na literatura de grandes figuras como San Juan de la Cruz e Santa Teresa de Jesús. Santa Teresa, especialmente, faz largas descrições de seus momentos de êxtase como de elevação espiritual, consolações, diálogo unitivo com Deus por meio da oração. Consoante a isso, este eu lírico também faz uma oração intensa que o aproxima de Cristo – esta oração, porém, não está dotada do romantismo místico barroco. O que o sujeito mistraliano faz é realizar uma prece quase que desesperada. Por outro lado, é inegável que existe um momento de experiência e aproximação espiritual – a morte é a verdadeira consolação do eu lírico. Embora não mantenha o caráter amoroso apaixonado, ou a aura sublime, nota-se que ainda permanece a *huella* do desejo pelo fim da vida carnal – essa será uma característica constante de outros poemas.

Este fenômeno pode ser observado em “Íntima” (MISTRAL, 1950, p. 127-128), em que o eu lírico também manifesta a rejeição pela carne e alude à morte outra vez, como está expresso nos versos: “Tú no beses mi boca. / Vendrá el instante lleno / de luz menguada, en que estaré sin labios / sobre un mojado suelo” (MISTRAL, 1950, p. 127). Em outro momento, manifesta um tom de rejeição ao corpóreo que muito dialoga com o ideal budista:

Porque mi amor no es solo esta gavilla  
reacia y fatigada de mi cuerpo,  
que tiembla entera al roce del cilicio  
y que se me rezaga en todo vuelo.

Es lo que está en el beso, y no es el labio;  
lo que rompe la voz, y no es el pecho;  
¡es un viento de Dios, que pasa hendiéndome  
el gajo de las carnes, volandero! (MISTRAL, 1950, p. 127)

O trecho demonstra, mais uma vez, o amor que supera o corpo e, mais ainda, o divino que supera os limites carnis.

A respeito da temática da morte, os poemas que versam sobre ela de forma mais direta são, sem dúvida, os famosos “Sonetos de la Muerte” (MISTRAL, 1950, p. 139-140). Trata-se de uma sequência composta por três sonetos, inspirada na perda que Gabriela Mistral teve quando Romelio Ureta Carvajal se suicidou. Essa tragédia, conforme já foi explicado na seção biográfica do trabalho, foi o que motivou a autora a escrever os poemas e participar dos *Juegos*

*florales*, com os quais teve muita notoriedade. Assim, os poemas encontram-se nesse limiar poético/autobiográfico no qual se percebe um eu lírico inconformado com a morte da pessoa amada. O soneto de número um toma como imagem poética central o momento de enterro do cadáver, quando o eu lírico expressa o desejo de se unir à pessoa amada quando morrer, já que “hemos de dormir en la misma almohada” (MISTRAL, 1950, p. 139). A esse desejo de união somam-se todas as questões místicas que envolvem corpo e alma, vida após a morte, e o amor que sobrevive mesmo após o falecimento do outro.

O segundo soneto, como uma sequência do anterior, relata o momento no qual o eu lírico morre e é enterrado ao lado do amado – um encontro de corpos que é também um encontro de almas:

Sentirás que a tu lado cavan briosamente,  
que otra dormida llega a la quieta ciudad.  
Esperaré que me hayan cubierto totalmente...  
¡y después hablaremos por una eternidad! (MISTRAL, 1950, p. 140).

A ideia de vida eterna está presente a todo momento nos textos, que nunca consideram a morte como o ponto final da vida humana. Isso se confirma no terceiro soneto, em que o eu lírico relata uma oração realizada a Deus, pedindo que ele fosse livrado das “malas manos” da morte. O poema também toma como imagem central a barca de passagem entre a vida e a morte, tão presente na literatura – seu aparecimento mais conhecido pode ser lembrado na barca de Caronte, o barqueiro da mitologia grega que está presente em diversos textos, de forma especial na Odisseia, como aquele que faz a travessia entre o mundo dos vivos e o mundo dos mortos. Séculos depois, sua presença também se repetirá na Divina Comédia, uma das leituras mais importantes de Gabriela Mistral, e que ajuda a apontar e retratar essas questões sobrenaturais.

Os *Sonetos de la muerte*, desse modo, demonstram ser uma importante chave de leitura sobre as dimensões espirituais da vida após a morte e como estas são tratadas na poesia mistraliana. Nota-se que o momento da morte, embora pressuponha a continuação da vida, não se dá em outro espaço. O eu lírico não se refere a possibilidades como Céu, Purgatório, Inferno, ou até reencarnação. Pelo contrário, a vida eterna dos sonetos está presa, em alguma medida, à terra, porque é nela que a alma do amado continua existindo, ainda metaforicamente ligada ao corpo putrefato, sem ousar dar o Céu ao suicida.

“Interrogaciones” (MISTRAL, 1950, p. 141) seguirá essa mesma linha de pensamento. O eu lírico vai realizando questionamentos, ao longo do poema, sobre o destino daqueles que escolhem dar fim à própria vida: “¿Cómo quedan, Señor, durmiendo los suicidas? / ¿Un cuajo

entre la boca, las dos sienas vaciadas, / las lunas de los ojos albas y engrandecidas, / hacia un ancla invisible las manos orientadas?” (MISTRAL, 1950, p. 141). E ao longo das oito estrofes seguintes, responde à questão primeiro do ponto de vista humano/religioso: aos suicidas, a condenação – não haveria outra alternativa pelos olhos doutrinários. Porém, o eu lírico ousa dirigir-se a Deus não em seu senso de Justiça, mas sim o de Amor, e ousa também ver a figura divina como aquela que é misericordiosa e que resgatará a pessoa amada morta:

Tal el hombre asegura, por error o malicia;  
mas yo, que te he gustado, como un vino, Señor,  
mientras los otros siguen llamándote Justicia,  
¡no te llamaré nunca otra cosa que Amor!

Yo sé que como el hombre fue siempre zarpa dura;  
la catarata, vértigo; aspereza, la sierra.  
¡Tú eres el vaso donde se esponjan de dulzura  
los nectarios de todos los huertos de la Tierra! (MISTRAL, 1950, p. 141).

Mesmo diante da morte ainda mais triste de um suicida, este eu lírico demonstra uma postura esperançosa e de confiança a seu “Señor”, esperando dele a misericórdia que acolherá a alma agonizante – a doçura que está presente já na Terra e que é resposta ao resgate da pessoa amada. O sujeito lírico mistraliano, como se vê, trata sobre o tema da morte e do suicídio de forma bastante recorrente, e o faz outra vez também em “La obsesión” (MISTRAL, 1950, p. 145), ao versar sobre o desejo de morrer para encontrar a pessoa amada, ao passo que a presença espiritual do amado vai se manifestando nos elementos externos, como a natureza. Das seis estrofes que o compõem, a segunda chama a atenção pelo uso da imagem bíblica como força de sentido no texto: “Como a Tomás el Cristo, / me hunde la mano pálida, / por que no olvide, dentro / de su herida mojada” (MISTRAL, 1950, p. 145). O recurso de convocar a imagem de Tomé torna o texto ainda mais interessante e rico – se no evangelho, Tomé pede provas para crer na ressurreição e Jesus Cristo coloca a mão do apóstolo em sua chaga aberta, no poema o próprio Cristo estaria fazendo o mesmo, colocando a mão do eu lírico em sua chaga para que creia e aceite a vida que ainda perdura. O eu lírico quer já morrer para encontrar-se com quem ama, mas se resigna à espera pela vontade divina.

Em “El ruego” (MISTRAL, 1950, p. 154) também se manifesta esse mesmo desejo de apressar a morte, e neste poema o eu lírico vai fazendo inúmeras súplicas diretas ao “Señor”, em forma de oração, pedindo que perdoe o amado já morto. E sendo prece, são também diretas as menções e imagens bíblicas e religiosas escolhidas pela autora para potencializar o tom suplicante:

El hierro que taladra tiene un gustoso frío,  
cuando abre, cual gavillas, las carnes amorosas.  
Y la cruz (Tú te acuerdas ¡oh Rey de los judíos!)  
se lleva con blandura, como un gajo de rosas.

Aquí me estoy, Señor, con la cara caída  
sobre el polvo, parlándote un crepúsculo entero,  
o todos los crepúsculos a que alcance la vida,  
si tardas en decirme la palabra que espero.

Fatigaré tu oído de preces y sollozos,  
lamiendo, lebrez tímido, los bordes de tu manto,  
y ni pueden huirme tus ojos amorosos  
ni esquivar tu pie el riego caliente de mi llanto.  
¡Di el perdón, dílo al fin! Va a esparcir en el viento  
la palabra el perfume, de cien pomos de olores  
al vaciarse; toda agua será deslumbramiento;  
el yermo echará flor y el guijarro esplendores.

Se mojarán los ojos oscuros de las fieras,  
y, comprendiendo, el monte que de piedra forjaste  
llorará por los párpados blancos de sus neveras:  
¡toda la tierra tuya sabrá que perdonaste! (MISTRAL, p. 1950, p. 154).

Um dos aspectos mais interessantes de “El ruego” não é somente a súplica intensa e direta a Deus, mas o puro ato de suplicar e pedir por alguém que já morreu. Essa ação em si mesma já pressupõe, num conjunto de concepções místicas da poesia de Gabriela Mistral, a presença da crença em uma realidade de vida após a morte, como já vimos em outros poemas também. Se ainda é possível perdoar a este homem morto, é porque sua alma ainda vive e porque ainda há o amor e a esperança deste eu lírico que espera o melhor para seu amado. Nota-se, também, que o perdão divino estaria manifesto em toda a natureza, como diz o último verso: “toda la tierra tuya sabrá que perdonaste”, demonstrando também nossa leitura sobre a ligação entre a realidade espiritual e sua manifestação por meio dos elementos naturais como plantas e animais – característica comum na poesia mistraliana e que remonta também à espiritualidade franciscana, como já mencionado.

Outros poemas foram elaborados com a mesma estrutura de prece de “El ruego”. É o caso de “Tribulación” (MISTRAL, 1950, p. 135), em que já no início da primeira estrofe há a declaração de quanto o eu lírico precisa da presença divina e a vê como essencial e refúgio para suas dores terrenas:

En esta hora, amarga como un sorbo de mares,  
Tú sosténme, Señor.  
¡Todo se me ha llenado de sombras el camino  
y el grito de pavor!  
Amor iba en el viento como abeja de fuego,

y en las aguas ardía.  
Me socarró la boca, me acibaró la trova,  
y me aventó los días (MISTRAL, p. 1950, p. 135).

Como um salmista que declara a presença do auxílio divino no tempo da provação e da dificuldade, também o eu lírico expressa o desejo e necessidade de unir-se ao “Señor”. Essa é outra marca comum na linguagem mística, presente não apenas nos já mencionados salmos, mas ao longo de todos os escritos que se propõem a emular uma oração. “Nocturno” (MISTRAL, 1950, p. 137) segue nesta mesma linha de criação, com estrutura muito semelhante à oração do Pai Nosso:

Padre Nuestro, que estás en los cielos,  
¡por qué te has olvidado de mí!  
Te acordaste del fruto en febrero,  
al llagarse su pulpa rubí.  
¡Llevo abierto también mi costado,  
y no quieres mirar hacia mí!

Te acordaste del negro racimo,  
y lo diste al lagar carmesí;  
y aventaste las hojas del álamo,  
con tu aliento, en el aire sutil.  
¡Y en el ancho lagar de la muerte  
aun no quieres mi pecho oprimir!

Tanto nessas duas primeiras estrofes quanto nas cinco seguintes, percebe-se um constante paralelo entre o cuidado que Deus tem em relação aos elementos da natureza e o sentimento de desamparo do eu lírico, que reclama de ter sido esquecido. Além disso, o poema também toma emprestadas algumas imagens bíblicas já muito conhecidas, especialmente em sua quinta estrofe:

Me vendió el que besó mi mejilla;  
me negó por la túnica ruin.  
Yo en mis versos el rostro con sangre,  
como Tú sobre el paño, le di,  
y en mi noche del Huerto, me han sido  
Juan cobarde y el Ángel hostil. (MISTRAL, 1950, p. 135)

O início da estrofe referencia diretamente ao episódio da traição de Judas com o beijo no primeiro e, no segundo, a negação de Pedro. Já no terceiro e quarto versos, a referência se dá ao manto com o qual Verônica enxuga o rosto de Jesus, em sua caminhada até o calvário. Depois, já no final da estrofe, a “noche del Huerto” relembra a noite de agonia suprema no Horto das Oliveiras, instantes antes da prisão e condenação de Jesus Cristo à morte por

crucificação. O eu lírico se vale das fortes imagens do sacrifício cristão para colocar-se, ele mesmo, nessa posição de filho sacrificado e injustiçado. Podemos dizer que o poema se vale do arquétipo máximo cristão, o do Salvador, para referir-se ao grande sofrimento pelo qual o sujeito passa. Além disso, os próprios versos finais “¡Padre Nuestro, que estás en los cielos, / por qué te has olvidado de mí!” evocam não só a oração evangélica do Pai Nosso, como também a cena da crucificação na qual o próprio Jesus exclama “Meu Deus, meu Deus, por que me abandonaste?” (Mt 27, 46). O abandono e o esquecimento são postos como equivalentes por esse sujeito que sofre o desamparo divino. A construção do poema em forma de oração reforça, nesse sentido, seu anseio e seu gesto de busca pela consolação divina frente ao desamparo da vida. É notável a projeção que o eu lírico faz para fora de si, a fim de encontrar a Deus ou ao menos colocar-se em diálogo com ele, outra marca própria de uma busca mística pela dimensão para além do corpo.

Seguindo ainda no caso das menções nominais a Deus, o poema “Dios lo quiere” (MISTRAL, 1950, p. 129), dividido em cinco partes, empresta um outro tom à relação material vs. espiritual. Enquanto que o corpo, nos poemas anteriores, é grande empecilho para a experiência amorosa e espiritual, este poema especificamente traz elementos da natureza como forma de encontro com a pessoa amada – a terra, as águas, as grutas, os caminhos, tudo aponta para a presença do amado e é sinal perene de sua busca. E tais elementos transformam-se, também, em manifestação do querer divino. O tema central acaba sendo a suposta inescapabilidade da vontade divina – e essa vontade é a de união entre o sujeito e aquele a quem esse sujeito ama, não dando espaço para que o amado rejeite o eu lírico ou não queira estar com ele. Porque “Dios lo quiere”, não haverá possibilidade de separação – ou em vida, ou na morte, a união entre os dois se dará, em um tom beirando à obsessão.

“Dolor” ainda conta com outros poemas que tocam na questão mística, mas de forma mais sutil e metafórica. Para pensar nisso, vale citar a sequência de poemas de “Canciones en el mar” (MISTRAL, 1950, p. 164), composta por três partes que dialogam entre si. Na primeira, o nome já aponta para uma conhecida imagem: “El barco misericordioso” (MISTRAL, 1950, p. 164) é um poema no qual o eu lírico suplica ao barco que o leve para longe, como um refúgio para seu coração ferido e que busca consolo. A união entre a súplica das estrofes e o título sugestivo permite lembrar duas imagens que pertencem ao universo marítimo: primeiro, e já mencionada, é a imagem do barco de Caronte, essa travessia entre vidas feita pela metáfora da passagem marítima e que, embora não sendo citada diretamente aqui neste poema, ecoa ainda assim com a busca do eu lírico por um alívio, um descanso – fatores que dialogam com a leitura

do descanso como o momento da morte. Esse momento, no entanto, não é dolorido como em vários poemas anteriores. Aqui, no barco misericordioso, o tom de carinho e alívio predomina, a passagem marítima (e mortal?) transforma-se em refrigério e serenidade.

Como segundo ponto, a imagem do barco também faz lembrar as conhecidas passagens bíblicas em que Jesus e os discípulos estão navegando. É o caso da pesca milagrosa, em que os discípulos encontram Jesus e pescam muito mais do que tinham conseguido em uma noite inteira; também o milagre de Jesus caminhando sobre as águas, que se dá em uma tempestade no mar, com os discípulos temerosos de afundar o barco; ainda as inúmeras ocorrências de Jesus pregando desde o barco para a multidão na praia, ou suas pequenas travessias que, evangelicamente, são tratadas como as passagens “para a outra margem”. O barco e o mar, nos evangelhos e cartas apostólicas, ganham protagonismo singular e funcionam recorrentemente como símbolos de grandes mudanças ou de manifestações milagrosas da providência e poder divinos. No poema essa menção não está tão direta, mas o título ainda sugere a leitura desse barco como paisagem de mudança, na qual o eu lírico enxerga – no horizonte – a possibilidade de fuga de suas dores e transformação interior.

A ideia de transformação do coração também pode ser lida no segundo poema da sequência, “Canción de los que buscan olvidar”, no qual o eu lírico suplica um cuidado com seu coração – para que seja lavado, e para que fique no mar a dor e o desconsolo, e o esquecimento seja capaz de restaurar o coração ferido. Lembra também, por uma parte, o mito do rio Lete, um dos rios do Hades e que, segundo a história, provocava o esquecimento em quem o bebesse ou simplesmente o tocasse. É, sem dúvida, um arquétipo evocado pelo poema mistraliano, visto que também no texto de Mistral o simples contato com o mar já seria capaz de mudar a vida do eu lírico e de fazê-lo esquecer seu passado.

O terceiro poema da sequência, por sua vez, também demonstra ter ecos mitológicos. “Canción del hombre de proa”, com a figura de um homem sentado na proa e guiando o barco, mais uma vez lembra a figura do já citado Caronte ao guiar o rito de passagem da vida terrena para a vida após a morte. Essa interpretação é uma das possibilidades da leitura, mas se apoia também nos próprios versos do texto: “Y mi alma quisiera la marcha / tremenda quebrar, / ¡que todos los rostros que amo / se quedan atrás!” (MISTRAL, 1950, p. 165). Não se sabe se a travessia do eu lírico é em direção à morte ou à vida, mas a perda dos entes queridos é um sinal de mudança desse porte. De todo modo, os poemas versam e tocam este limiar de morte e vida, ao passo que também evocam os arquétipos mitológicos e bíblicos que provocam o leitor a novas interpretações.

Já ao final da seção “Dolor”, o sentimento que impera é o da serenidade – tanto por seu poema homônimo, “Serenidad” (MISTRAL, 1950, p. 167), no qual há calma e resignação pelos destinos da vida, como também “Palabras serenas” (MISTRAL, 1950, p. 169). Este último funciona como um tom de despedida – depois da intensidade dos versos da seção, as imagens fortes de cadáveres e pescoços ensanguentados, as súplicas desesperadas e quase obsessivas, a travessia na barca abre caminho para palavras de resignação, conforto e que lembram uma carta de despedida:

Ya en la mitad de mis días espigo  
esta verdad con frescura de flor:  
la vida es oro y dulzura de trigo,  
es breve el odio e inmenso el amor.

Mudemos ya por el verso sonriente  
aquel listado de sangre con hiel.  
Abren violetas divinas, y el viento  
desprende al valle un aliento de miel.

Ahora no sólo comprendo al que reza;  
ahora comprendo al que rompe a cantar.  
La sed es larga, la cuesta es aviesa;  
pero en un lirio se enreda el mirar.

Grávidos van nuestros ojos de llanto  
y un arroyuelo nos hace sonreír;  
por una alondra que erige su canto  
nos olvidamos que es duro morir.

No hay nada ya que mis carnes taladre.  
Con el amor acabóse el hervir.  
Aún me apacienta el mirar de mi madre.  
¡Siento que Dios me va haciendo dormir! (MISTRAL, 1950, p. 169).

Como Dante, no meio do caminho da vida, o sujeito lírico de Mistral também se encontra na metade da jornada, conformado e esperançoso, deixando para trás os versos chorosos e tristes. Agora impera o verso sorridente, o verso que permite uma vida nova, que ainda não está isenta da lágrima, mas que já se prepara para o sono eterno. Mais uma vez a morte volta a figurar diante de nossos olhos, mas agora reconciliada, não mais com a urgência anterior. Como um “fazer as pazes”, o sujeito volta a seu lugar, admira a beleza da vida enquanto aguarda sua hora de despedir-se. É curiosa a forma como Mistral coloca todos esses elementos justamente no último poema que nomeia a seção mais triste dos poemas da coletânea. Como um percurso muito bem pensado de um sujeito lírico que, obviamente, não é único ao longo de todos os poemas, mas que realiza uma jornada e convida também o leitor a participar de sua peregrinação.

#### 4.1.4 “Naturaleza” do mundo interior

O convite da seção “Naturaleza” é um convite a um frescor paradoxal, às paisagens que parecem ser apenas externas mas que, com um olhar apurado, demonstram ser uma leitura do universo interior, como já o sinaliza a primeira parte do poema “Paisajes de la Patagonia” (MISTRAL, 1950, p. 173-175), “Desolación” (MISTRAL, 1950, p. 173) , em que o eu lírico menciona diversos elementos naturais, como a neblina, o vento, os barcos no mar, até chegar à neve:

La nieve es el semblante que asoma a mis cristales:  
¡siempre será su albura bajando de los cielos!

Siempre ella, silenciosa, como la gran mirada  
de Dios sobre mí; siempre su azahar sobre mi casa;  
siempre, como el Destino que ni mengua ni pasa,  
descenderá a cubrirme, terrible y extasiada (MISTRAL, 1950, p. 173).

Diante da paisagem e do horizonte observado, o eu lírico percebe a presença da neve e a transcende – a enxerga como manifestação física da própria presença divina, ou do destino, sobre sua vida. A natureza começa a aparecer como lugar de encontro do sujeito consigo mesmo, com sua vida, e com experiências e consciências transcendentais. Mais do que isso, essa seção intensifica o que outros poemas já apresentaram: a inversão mistraliana ao emprestar características humanas a elementos da natureza – o processo de humanização/personificação. Isso também ocorre em “Árbol muerto”, segundo poema da sequência:

En el medio del llano,  
un árbol seco su blasfemia alarga;  
un árbol blanco, roto  
y mordido de llagas,  
en el que el viento, vuelto  
mi desesperación, aúlla y pasa.

De su bosque, el que ardió, sólo dejaron  
de escarnio, su fantasma.  
Una llama alcanzó hasta su costado  
y lo lamió, como el amor mi alma.  
¡Y sube de la herida un purpurino  
musgo, como una estrofa ensangrentada!

Los que amó, y que ceñían  
a su torno en septiembre una guirnalda,  
cayeron. Sus raíces  
los buscan, torturadas,  
tanteando por el césped  
con una angustia humana...

Le dan los plenilunios en el llano  
sus más mortales platas,  
y alargan, por que mida su amargura,  
hasta lejos su sombra desolada.  
¡Y él le da al pasajero  
su atroz blasfemia y su visión amarga! (MISTRAL, 1950, p. 174).

Além do recurso de personificação, muito visível neste texto de Mistral, algumas outras características aparecem também. Primeiro, destacamos os sentidos múltiplos do “árbol seco” que, como uma pessoa, blasfema. A planta não está só morta, mas coberta de chagas e é imagem central de uma “estrofa ensangrentada”. Se o arquétipo do madeiro bíblico é sinal de elevação e redenção, aqui o eu lírico produz uma inversão – em certo sentido, até poderíamos aproximá-lo à de arquétipo demoníaco, na categoria paradisíaca de Frye, em que a árvore funciona não como símbolo de vida, sabedoria ou da própria cruz, mas como sinal de perdição. A terceira estrofe, por sua vez, reforça a aura negativa com as ideias de abandono em seus versos iniciais, que se reiteram na última estrofe, na qual tudo é amargura e blasfêmia.

Por fim, o terceiro e último poema de “Paisajes de la Patagonia” é “III. Tres árboles” (MISTRAL, 1950, p. 175). O eu lírico parte da imagem de três árvores abandonadas pelo caminho e esquecidas pelo lenhador, e que conversam entre si – mais uma vez, como se fossem humanas. A segunda estrofe relata o que parece ser o momento da morte dessas árvores usando a imagem do pôr do sol: “El sol del ocaso pone / su sangre viva en los hendidos leños / ¡y se llevan los vientos la fragancia / de su costado abierto!” (MISTRAL, 1950, p. 175). Em uma leitura mais profunda, a imagem arquetípica empregada lembra a conhecida cena dos três ladrões crucificados ao sol – Jesus no meio, o bom ladrão e o mau ladrão nas laterais. A disposição dos três, o sentimento de terem sido abandonados pelo “leñador” (ou seria o próprio Deus?), enquanto a morte é certeza e acontecimento muito próximo. A terceira estrofe confirma essa acepção: “Uno, torcido, tiende / su brazo inmenso y de follaje trémulo / hacia otro, y sus heridas / como dos ojos son, llenos de ruego” (MISTRAL, 1950, p. 175). Pode uma árvore estender seu braço e rezar? Metaforicamente, o símbolo referencia esse momento emblemático em que o Salvador estaria por morrer, mas antes perdoa o ladrão arrependido, enquanto o outro ladrão prefere não se arrepender e ser condenado. Também no poema há um gesto de união e prece entre essas três árvores abandonadas à sua sorte pelo caminho. O eu lírico, ao final, se compadece das três e escolhe estar com eles no momento da morte, em um gesto de acolhida e misericórdia.

Assim, a leitura arquetípica permite essa possível interpretação. Ao mesmo tempo, também se pode ler o poema a partir de sua imagem de árvores abandonadas, personificadas, e

a tentativa lírica de expressar o sentimento de abandono e ingratidão, além de trazer ao poema também a figura desse lenhador, desse alguém que esquece e deixa as árvores para trás, à mercê de tudo. E a experiência humana não é, ela mesma, uma experiência de contínuos abandonos?

Nesse tom também está composto “El espino” (MISTRAL, 1950, p. 176-177), um dos poemas mais belos da seção. Enquanto que a azinheira e o mirto teriam sua beleza forjada por Júpiter ou Narciso, o eu lírico define o espinheiro como aquele forjado pela dureza de Vulcano, e nascendo da aridez. No entanto, seu entorno desértico não impede que lhe nasçam flores – e, neste ponto, o eu lírico toma emprestado o conhecido caso de Jó que, em meio às mais duras penúrias e provações, sem possuir mais nada, ainda é capaz de escrever versos. Ou, ainda, como o salmo cantado pelo leproso de quem, embora com a enfermidade e a decadência do corpo, ainda brotam os cantos belos do espírito. É notável o embate posto pelo eu lírico entre alma e corpo, através da figura comparativa das plantas, e que nos leva a pensar sua própria busca pela poesia e beleza em meio à adversidade.

Há uma união, de fato, entre esse espinheiro e as dores do eu lírico: “Me ha contado que me conoce, / que en una noche de dolor / en su espeso millón de espinas / magullaron mi corazón” (MISTRAL, 1950, p. 176). Aparece a imagem do coração ferido, cercado de espinhos, uma materialização da dor do sujeito. E este, ao invés de rejeitar a dor – rejeitar os espinhos, diz tê-los abraçado “como una hermana”, tal como se Agar abraçasse a Jó – os dois abandonados. Agar, importante personagem bíblica (Gn 16-21), teria sido a serva egípcia de Sara, esposa de Abraão. Sendo Sara estéril, e na intenção de dar um filho ao esposo, oferece Agar para que lhe gere a criança. No entanto, quando Sara recebe a visita do anjo e concebe Isaac, Agar é expulsa da casa junto com seu filho Ismael. Ambos vagam pelo deserto até quase morrerem de fome e serem socorridos por Deus. Embora sofrendo o abandono, ao final tanto Agar quanto seu filho Ismael são salvos por Deus e originam, segundo a tradição, uma numerosa nação. Jó, por sua parte, também é um sinal de desamparo: segundo a narração do próprio livro bíblico de Jó, Deus teria permitido que este sofresse provações em vida, perdesse tudo, a fim de provar sua fé até as últimas consequências. Ao fim da provação, depois de manter sua fé e temor a Deus mesmo tendo perdido bens, filhos e saúde, conta a história bíblica que Deus teria recompensado sua fidelidade, dando-lhe o dobro do que antes teve.

A convocação dessas duas imagens no poema permite uma ampliação de sentidos. Por um lado, temos um eu lírico que afirma seu sofrimento com a imagem do coração cheio de espinhos. A própria imagem, inclusive, remete a outro arquétipo cristão: tanto a coroação de

espinhos de Jesus Cristo na Paixão, quanto a devoção católica do Sagrado Coração de Jesus<sup>29</sup>, que emprestam mais significados à imagem poética de um coração com espinhos. Poderia ser uma referência ao coração do próprio Jesus Cristo, ou um eu lírico que se usa dessas imagens para expressar sua dor dilacerante.

Por outro lado, as menções bíblicas também emprestam um tom maior à desolação do eu lírico, ou, como expressa o último verso, sua “desesperación” (MISTRAL, 1950, p. 177), visto que a união entre os desamparados se dá por ela, e não pela ternura. Ainda assim, a convocação é de duas imagens bíblicas que embora tenham sofrido muito ao longo da vida, não ficaram desamparadas até o final, porque teriam recebido um auxílio divino. Isso nos permite ler o poema com um toque de esperança escondida, visto que, se este sujeito se enxerga na posição de Jó ou de Agar, é porque reconhece seu desamparo, mas também aguarda, em alguma medida, seu auxílio final. Sendo assim, embora à primeira vista o tom proeminente seja muito negativo, na verdade esconde-se, neste poema, uma grande esperança. Uma forma de versar, também, sobre a incansável esperança humana.

O restante da seção usará, em sua maior parte, o recurso da personificação, como é o caso dos poemas “A las nubes” (MISTRAL, 1950, p. 178), “Otoño” (MISTRAL, 1950, p. 180), “La montaña de noche” (MISTRAL, 1950, p. 182), entre outros sobre os quais não nos determos visto não ser essa nossa preocupação central. O que se destaca nesta seção da poesia de Mistral é sua capacidade de utilizar as figuras naturais como fonte de imagens poéticas que apontam para diversos caminhos de significado. Não só existe uma relação arquetípica com a mitologia e a literatura bíblica, como também ocorre um empréstimo de características animais, vegetais e humanas que se unem em uma faceta comum, em uma expressão única dos dilemas humanos e que demonstra ser uma poderosa forma de terminar a seção poética deste livro de Gabriela Mistral.

*Desolación* é, de fato, um livro emblemático. A pluralidade de símbolos, arquétipos e metáforas que se esconde sob seus versos é de uma riqueza impressionante. Não por acaso este seja um dos livros mais lidos e mais utilizados na pesquisa sobre a literatura mistraliana – sua poesia o permite, porque sangra significados que não morrem, mas ainda pulsam; significados que tocam o limiar da compreensão humana, dos limites entre o corporal e o espiritual, da busca incessante de sentido e de refrigério ao coração humano. *Desolación* é uma poesia de limites, uma poesia que se vale de linguagem mística – neste caso, marcadamente bíblica e cristã – para

---

<sup>29</sup> Conhecida imagem devocional católica, na qual está desenhado um coração com uma coroa de espinhos que o circundam.

responder às angústias de um sujeito inquieto e que, em nenhum dos poemas analisados, demonstra algum tipo de conformação. Há sempre uma dor, uma tensão, uma busca. Há sempre um coração humano.

#### **4.2 *Lagar* e o caminho de entrega total**

Da obra poética de Gabriela Mistral, *Lagar* constitui-se como uma das mais importantes chaves expressivas por muitas razões. Primeiro, o fato de ter sido o último livro publicado por Mistral em vida (os demais, a partir de *Poema de Chile*, já são publicação póstuma). Em segundo lugar, o fato de ter sido publicado primeiro no Chile, seu país de origem, enquanto que todos os demais tinham sido publicados primeiro em um país estrangeiro – foi como um retorno à casa. E em terceiro lugar, sua publicação em 1954 encontra a uma Gabriela mais madura que já sofrera muito na vida: a esta altura, já haviam passado quatro suicídios próximos (Utreta, Juan Miguel e os amigos Zweig), o prêmio Nobel de Literatura, e irrompia no mundo uma série de acontecimentos traumáticos, como a Segunda Guerra. A maturidade da autora e de seu verso tornam *Lagar* um dos marcos de toda a sua extensa obra poética, e é sobre ele que teremos o privilégio de tratar nesta seção.

O primeiro aspecto a ser desvendado neste percurso de dor e esperança é o título da coletânea. Embora os poemas tenham alguns eixos temáticos centrais, o que os une é a imagem do lagar, local onde se expremem as uvas ou as azeitonas para a produção de vinho e azeite. A imagem convoca múltiplos sentidos. Começamos pensando no símbolo do fruto que é expremido até seu ponto máximo – a uva e a azeitona deixam-se esmagar para que possam gerar algo novo – e é só por esse processo doloroso que são capazes de chegar ao vinho e ao azeite. Pensando a imagem metaforicamente, seria pela dor e total entrega de si mesmo que algo novo poderia nascer, como uma morte para si a fim de dar vida ao outro. Essa ideia, de fato, estará presente em diversos poemas do livro.

Outra questão que reverbera, ainda, é a imagem relacionada ao vinho e ao azeite, produtos de grande importância na tradição religiosa. O azeite se faz presente em diversas passagens bíblicas, em especial na conhecida história de Elias com a viúva de Sarepta (1 Reis 17, 7-22), quando o profeta é enviado por Deus para comer em sua casa mas, chegando lá, percebe que a farinha e o azeite já estavam por terminar e tanto a mulher quanto o filho morreriam de fome. E então, em súplica a Deus, Elias pede que os dois ingredientes se multipliquem, o que ocorre em seguida: tanto a farinha quanto o azeite não se esgotam e os

alimentam, como conta a narrativa bíblica, por um longo tempo. O azeite torna-se um símbolo do amparo divino e de sua providência para com a mulher e seu filho. Também o vinho é símbolo importante – desde as hecatombes e celebrações gregas, até sua presença na cultura judaica e, posteriormente, convertendo-se em um dos símbolos máximos do cristianismo: sua ocorrência na passagem das bodas de Caná (o primeiro milagre de Jesus, em Jo 2, 1-11) e, é claro, sua presença na Última Ceia (Mt 26, 17-30; Mc 14, 12-26; Lc 22,7-39; Jo 13-17) e a posterior crença católica na transubstanciação de vinho em sangue de Jesus Cristo. O vinho, então, carregaria em si essa simbologia de entrega completa: como o Cristo que se entrega e derrama o sangue pela redenção do mundo, assim aparece a metáfora do lagar que assiste à entrega completa da uva para gerar o vinho.

Embora estes dois símbolos não sejam convocados de forma direta, sua presença está impressa nos poemas e na sua relação com as temáticas, permitindo-nos enxergar marcas de diálogo ao longo de seus 74 textos, entre outras questões que levantaremos no decorrer do estudo. Na versão que analisamos (MISTRAL, 1960), a obra está dividida internamente da seguinte forma: “Prólogo” (um poema); “Desvarío” (dois poemas); “Guerra” (quatro poemas); “Jugaretas” (cinco poemas); “Luto” (sete poemas); “Locas mujeres” (15 poemas); “Naturaleza” (dez poemas); “Nocturnos” (dois poemas); “Oficios” (dois poemas); “Religiosas” (nove poemas); “Rondas” (cinco poemas); “Vagabundaje” (cinco poemas); “Tiempo” (quatro poemas); “Recado terrestre” (um poema); “Epílogo” (um poema).

À maneira do método que adotamos na seção anterior, sobre *Desolación*, a presente análise de *Lagar* dar-se-á na ordem de suas próprias seções temáticas, das quais mencionaremos os poemas que mais se aproximarem à temática estudada. Sendo assim, o leitor poderá guiar-se a partir de cada subtítulo a seguir para acompanhar o desenvolvimento da pesquisa.

#### 4.2.1 Dos poemas iniciais: “Prólogo”, “Desvarío”, “Guerra” e “Jugaretas”

O poema que abre *Lagar*, em seu prólogo, chama-se “La otra” (MISTRAL, 1960, p. 9-10), escrito de forma intensa e madura, um dos primeiros sinais do auge de Gabriela Mistral enquanto poeta:

Una en mí maté:  
yo no la amaba.

Era la flor llameando  
del cactus de montaña;  
era aridez y fuego;  
nunca se refrescaba.

Piedra y cielo tenía  
a pies y a espadas  
y no bajaba nunca  
a buscar «ojos de agua».

[...]

La dejé que muriese,  
robándole mi entraña.  
Se acabó como el águila  
que no es alimentada.

Sosegó el aletazo,  
se dobló, lacia,  
y me cayó a la mano  
su pavesa acabada...

Por ella todavía  
me gimen sus hermanas,  
y las gredas de fuego  
al pasar me desgarran.

Cruzando yo les digo:  
– Buscad por las quebradas  
y haced con las arcillas  
otra águila abrasada.

Si no podéis, entonces,  
¡ay!, olvidadla.  
Yo la maté. ¡Vosotras  
también matadla! (MISTRAL, 1960, p. 9-10)

No primeiro dístico, o eu lírico feminino já convoca uma posição de alteridade. Reconhece que dentro de si havia uma outra mulher, uma que não era amada e que está ligada às imagens do cactus, da aridez, do fogo que consome – mais próxima ao negativo, à esterilidade, ao que é mau. Esta outra aparece em combate com o eu lírico, visto que ele próprio afirma tê-la deixado morrer. Como em uma representação do embate humano com essas outras facetas de si mesmo, com essa luta interior à inclinação má.

A luta, no entanto, vai se revelando como que coletiva ao final do poema, quando são mencionadas as “hermanas” que reclamam pela presença daquela que morreu. O que não fica claro é se estas que reclamam são outras pessoas, ou se poderiam ser lidas como as outras faces desse mesmo eu lírico que se descobre múltiplo – essa ambiguidade persiste até o final dos versos, abrindo a interpretação para a leitura de um interior plural. De fato, parece aplicar-se aqui precisamente a noção de alteridade, da consciência de uma ipseidade que constitui o sujeito e leva-o a descobrir-se outro – um caminho para fora de si mesmo, que olha o exterior e se percebe, passa a se conhecer e até mesmo a lutar contra suas próprias inclinações. O caminho de encontro com o Outro pode ser, também, um caminho de morte – de renúncia. “La otra”

(MISTRAL, 1960, p. 9-10) cumpre papel, ao mesmo tempo, de abertura e de síntese do eixo que mantém a coletânea como um todo: um sujeito de muitas faces.

Em consonância com a ideia de um sujeito lírico múltiplo, constituído pela alteridade, os poemas de *Lagar* estão, em grande parte, imbuídos dessa forma de enxergar um eu que fala no poema e busca a um outro. Um eu que, em semelhança ao lagar, deixa-se esmagar e entrega-se. É o que demonstra outro texto da seguinte seção da coletânea, “Desvarío”. Com “El reparto” (MISTRAL, 1960, p. 13-14), o sujeito expressa abertamente sua entrega e sua disposição em abnegar-se de suas posses para os que precisam. Posses estas que não são bens materiais, mas metáforas de seu próprio corpo: olhos, joelhos, braços, formas de auxílio ao outro que necessita, em uma entrega que acaba por converter o eu lírico, mais uma vez, em um ser que é outros, que é muitos: “Acabe así, consumada / repartida como hogaza / y lanzada a sur o a norte / no seré nunca más una” (MISTRAL, 1960, p. 14).

Com isso, já se pode perceber um tom bastante distinto daquele que vimos anteriormente. Se em *Desolación* é quase unânime o tom de tristeza e busca desesperada, com um coração rasgado pela vida, *Lagar* é um frescor maduro que enxerga a vida, a morte, os temas transcendentais e as dores do mundo de outra perspectiva. “Guerra” (MISTRAL, 1960, p. 17-26) é a seção que demonstrará essa característica com maestria, por meio de quatro longos poemas que expressam o olhar poético para situações desconcertantes como a Segunda Guerra.

“Caída de Europa” (MISTRAL, 1960, p. 19-20) é o poema que tratará justamente desse tema, ao ter como pano de fundo a situação da grande guerra. Já na primeira estrofe, diante da impotência e do desamparo, o convite é para uma oração:

Ven, hermano, ven esta noche  
a rezar con tu hermana que no tiene  
hijo ni madre ni casta presente.  
Es amargo rezar oyendo el eco  
que un aire vano y un muro devuelven.  
Ven, hermano o hermana, por los claros  
del maizal antes que caiga el día  
demente y ciego, sin saber que pena  
la que nunca penó y acribillada  
de fuegos y ahogada de humareda  
arde la Vieja Madre que nos tuvo  
dentro de su olivar y de su viña.

Uma oração marcada com sabor amargo, lutando para não se entregar à desesperança da situação. Diante do absurdo que se vive, a poesia torna-se resposta capaz de expressar um pouco da impotência sentida, do desamparo frente à injustiça da guerra. E a oração feita, tímida e pouco esperançosa, é mais um consolo para passar pelo momento do que propriamente uma

tentativa de mudar a situação que se vive. Embora a resposta espiritual esteja distante, a poesia ainda existe e é canal para expressar o sentimento inexprimível – está no limiar do horizonte, da vida e da morte, do indizível.

“Hospital” (MISTRAL, 1960, p.25-26) também é um poema de fronteiras. Não fronteiras físicas, ou de lugares, mas fronteiras entre vida e morte. O eu lírico se transporta ao ambiente de um hospital para feridos de guerra, e ali enxerga com seus próprios olhos as dores e perdas daqueles homens: “Detrás del muro encalado / que no deja pasar el soplo / y me ciega de su blancura, / arden fiebres que nunca toco, / brazos perdidos caen manando, / ojos marinos miran, ansiosos” (MISTRAL, 1960, p. 25). Porém, diante da dor de cada um, o eu lírico se sente impotente e impedido de consolar-lhes, visto que “nunca toca” realmente. Parece haver, de fato, uma barreira entre o eu lírico e esse referente – a dor dos homens – que não permite um alcance completo, por mais que o sujeito manifeste compartilhar de seu sofrimento e compadecer-se:

Hacia el cristal de mi desvelo,  
adonde baja lo que ignoro,  
caen dorsos que no sujeto,  
rollos de partos que no recojo,  
y vienen carnes estrujadas  
de lagares que no conozco. (MISTRAL, 1960, p. 25)

Mais uma vez, a poesia converte-se no único meio de tentar alcançar as realidades humanas e emocionais que não é possível tocar com as próprias mãos. Isso se mostra uma importante marca da seção “Guerra”, a busca visível do eu lírico por tocar horizontes inatingíveis, em uma expressão de compaixão e de compartilhamento do que se sofre, ao mesmo tempo que também demonstra sua própria rejeição ao que está sendo vivido no mundo. É um sujeito que escolhe se colocar em meio à dor, embora não o possa fazê-lo fisicamente. Uma posição ativa frente aos acontecimentos, expressão de consciência fraterna, e também uma das marcas do sentido social que Mistral imprime em seus versos.

Para corroborar isso, o poema que fecha a seção é “Huella” (MISTRAL, 1960, p. 23-24) e manifesta, de novo, todas essas características acima ressaltadas, como podemos ver:

Del hombre fugitivo  
sólo tengo la huella,  
el peso de su cuerpo,  
el viento que lo lleva.  
Ni señales ni nombre,  
ni el país ni la aldea;  
solamente la concha  
húmeda de su huella;  
solamente esta sílaba  
que recogió la arena

¡y la Tierra —Verónica  
que me lo balbucea!

Solamente la angustia  
que apura su carrera;  
los pulsos que lo rompen,  
el soplo que jadea,  
el sudor que lo luce,  
la encía con dentera,  
¡y el viento seco y duro  
que el lomo le golpea!

Y el espinal que salta,  
la marisma que vuela,  
la mata que lo esconde,  
y el sol que lo confiesa,  
la duna que lo ayuda,  
la otra que lo entrega,  
¡y el pino que lo tumba  
y el Dios que lo endereza!

Y su hija, la sangre,  
que tras él lo vocea:  
la huella, Dios mío,  
la pintada huella:  
el grito sin boca,  
la huella la huella!

Su señal la coman  
las santas arenas.  
Su huella tápenla  
los perros de niebla.  
Le tome de un salto  
la noche que llega  
su marca de hombre  
dulce y tremenda.  
Yo veo, yo cuento  
las dos mil huellas.  
¡Voy corriendo, corriendo  
la vieja Tierra,  
rompiendo con la mía  
su pobre huella!  
¡O me paro y la borran  
mis locas trenzas,  
o de bruces mi boca  
lame la huella!

Pero la Tierra blanca  
se vuelve eterna;  
se alarga inacabable  
igual que la cadena;  
se estira en una cobra  
que el Dios Santo no quiebra  
¡y sigue hasta el término  
del mundo la huella! (MISTRAL, 1960, p. 23-24).

Um poema intenso, de busca e encontro que se aproximam e se distanciam, e a Terra como testemunha daquele que foge para salvar-se. A pegada do fugitivo, conforme o poema, alcança o mundo inteiro – sua fuga parece levar para além deste mundo, e a pegada é o sinal que alcança a humanidade inteira, todo o mundo físico do qual se escapou. Chama a atenção, também, a “presença ausente” marcada pela pegada – aquele que de alguma forma está ali, embora não fisicamente, mas com um sinal de passagem. Dessa forma, ao longo dessa seção, a poeta vai transitando entre os planos físico e espiritual/emocional, destacando os sinais da dor e a reverberação de tudo isso no eu lírico, que assiste aos acontecimentos acometido de intensa compaixão – fato que revela também a postura da própria Gabriela Mistral que, em vida, se abalou muito com todos os acontecimentos mundiais – de forma especial, com a segunda guerra, visto sua relação de ascendência judia e como sofria ao ver a perseguição a seu povo irmão. Por isso, além da carga poética, os textos também se constituem como um manifesto de solidariedade e de presença, ainda distante, no cerne do sofrimento mundial.

Assim, depois de uma seção que rememora tantas dores e tragédias, a seção seguinte de *Lagar*, “Jugaretas”, é como um sopro de alívio e leveza. Dos cinco poemas que a compõem, mencionaremos dois brevemente, com alguns aspectos interessantes relacionados à nossa temática. O primeiro é “Ayudadores” (MISTRAL, 1960, p. 29), um agradável texto que reflete sobre a passagem do tempo e o crescimento das crianças: “Tres Navidades y será otro, / de los tobillos a la cabeza: / será talludo, será recto / como los pinos de la cuesta”. De forma especial, chama a atenção a ideia do crescimento e amadurecimento como aqueles capazes de desembocar em um outro – uma outra pessoa não só fisicamente, dadas as mudanças corporais, mas também emocionalmente, o caminho de todo ser humano.

A reflexão sobre a trajetória humana também marca “Nacimiento de una casa” (MISTRAL, 1960, p. 34-35), poema de nove estrofes que vai refletindo, no decorrer de seus versos, sobre o nascer de uma casa que é, na verdade, o nascimento de uma família. Os elementos materiais vão construindo, metaforicamente, um lar, que depois testemunhará todos os momentos de suas vidas. Estes, por sua vez, aparecem relacionados à dimensão espiritual, à benção do “Ángel”:

Y baja en un sesgo el Ángel  
Custodio de las moradas  
volea la mano diestra,  
jurándole su alianza  
y se la entrega a la costa  
en alta virgen dorada.

En torno al bendecidor  
hierven cien cosas trocadas;

fiestas, bodas, nacimientos,  
risas, bienaventuranzas,  
y se echa una Muerte grande,  
al umbral, atravesada...

É interessante a oposição construída entre a enumeração de acontecimentos felizes da última estrofe (festas, casamentos, risadas), mas sempre com a presença permanente da Morte – ente escrito com letra maiúscula, um personagem que é descrito como se, ironicamente, tivesse vida própria. Assim, o poema revela essa consciência fundamental da vida humana: um lar feliz, cheio de bons acontecimentos, mas que não escapará à morte final, à condição inescapável de todos nós.

Dessa forma, pode-se dizer que essas quatro seções, embora ainda timidamente, começam a revelar um pouco do tom que se verá ao longo do restante do livro: uma visão madura e equilibrada das várias facetas da vida humana, passando pela alteridade, sofrimento, vida, morte, felicidade, infelicidade, perda, desolação, esperança, fé. Há muitos elementos escondido sob as *huellas* de Gabriela.

#### 4.2.2 O “Luto” e a solidão

A seção “Luto” é de grande importância para *Lagar*. Os poemas que a compõem, sete ao todo, estão embebidos do estado que a intitula, convidando-nos a visitar um coração enlutado. Este luto, por sua vez, estabelece relação mais estreita com a biografia da autora, visto que em diversos momentos o eu lírico menciona “Miguel”, um referência direta ao sobrinho de Gabriela, Juan Miguel (Yin Yin), que havia morrido alguns anos antes da publicação do livro. Sua perda é marca fundamental destes versos, que funcionam tanto como homenagem ao menino quanto como um manifesto de um coração de mãe que sofre a dor da perda e da separação. Assim, a leitura, dentre outras coisas, mostra-nos uma escrita muito pessoal por parte de Gabriela, um pouco de seu coração ferido, tentando superar sua perda mais dolorosa.

Por outro lado, além da perspectiva biográfica que se mostra inescapável neste caso, os poemas também contêm noções interessantes a respeito de sua concepção poética sobre temas como vida e morte. A análise demonstrará, então, essa via de mão dupla que transita da escrita saudosa e enlutada às concepções que a sustentam. O primeiro poema da seção “Aniversario” (MISTRAL, 1960, p. 39-40) começa com um diálogo entre o eu lírico e o falecido Miguel: “Todavía, Miguel, me valen, / como al que fue saqueado, / el voleo de tus voces, / las saetas de tus pasos / y unos cabellos quedados, / por lo que reste de tiempo / y albee de eternidades”. Os

sinais de sua presença permanecem para o eu lírico, embora não mais fisicamente – são as lembranças que o mantêm presente em sua ausência, como seu “voleo de voces”. Assim, ao longo do poema, o sujeito discorre sobre a falta que Miguel faz, além de ser um reflexo de sua paralisia diante da vida, pela morte ainda não superada. Permanece a espera pelo dia em que se encontrarão outra vez, pela união completa, que parece já existir parcialmente:

Sin saber tú que vas yéndote,  
sin saber yo que te sigo,  
dueños ya de claridades  
y de abras inefables  
o resbalamos un campo  
que no ataja con linderos  
ni con el término aflige.

Y seguimos, y seguimos,  
ni dormidos, ni despiertos,  
hacia la cita e ignorando  
que ya somos arribados.  
Y del silencio perfecto,  
y de que la carne falta,  
la llamada aún no se oye  
ni el Llamador da su rostro.

¡Pero tal vez esto sea,  
¡ay! amor mío, la dádiva  
del Rostro eterno y sin gestos  
y del reino sin contorno! (MISTRAL, 1960, p. 40)

O sujeito se coloca no mesmo plano do morto – ambos encontram-se como que suspensos no tempo, em um entre-meio entre a vida e a morte, esperando unidos pela “llamada” do “Llamador”. O poema demonstra, assim, uma visível crença na vida após a morte como ideia central do texto, visto que há esse diálogo entre o eu lírico, que segue vivo na Terra, e Miguel, que seguiria vivo em algum lugar, mas ainda esperando. Esse fator é algo que também fica latente: a espera. Ambos demonstram esperar, segundo a visão do sujeito que fala, o momento que poderão encontrar-se, sinalizando a fé fundamental na vida da alma, embora já separada do corpo, bem como no anseio deste eu que deseja encontrar-se com o outro, ansiando a morte.

O trecho citado, de fato, aponta para uma riqueza de ideias centrais que dialogam com as imagens poéticas. Desde a visão da alma viva e esperando – suspensa em algum lugar, sem cortar totalmente o contato com a Terra – até, como já se viu, a expressão declarada do eu lírico que aguarda o chamado do “Llamador”, que, assim posto em letras maiúsculas, referencia alguma entidade ou força divina. É interessante notar, também, que nos poemas de *Desolación* esses vocativos poéticos estão expressamente referindo-se a Deus, ou Jesus Cristo. Mas aqui,

estão como que encobertos por um enigma, sem expressão literal de alguma crença em particular. Permanece, porém, o desejo de morrer, tão comum na literatura mística já mencionada. Como Santa Teresa e San Juan de la Cruz, que escrevem “Muero porque no muero”, Mistral ecoa esse desejo de forma mais sutil, mas que mesmo assim manifesta sua pressa em passar pela morte terrena a fim de experienciar essa união de almas que se daria em outro plano – que também não fica claro no texto.

O poema “El costado desnudo” (MISTRAL, 1960, p. 41-44) traz mais uma vez a ênfase de que o eu lírico segue na Terra, embora desejando que esta vida chegue a seu termo logo: “Otra vez sobre la Tierra/ llevo desnudo el costado,/ el pobre palmo de carne / donde el morir es más rápido / y la sangre está asomada / como a los bordes del vaso”. A referência ao “Otra vez”, logo no primeiro verso, deixa uma das chaves de interpretação mais importantes para o texto. Se no poema anterior, a referência espiritual aparecia de maneira bem imprecisa, neste há uma demarcação mais clara com uma das imagens mais presentes na poesia mistraliana: o Cristo crucificado. A referência direta ao nome de Jesus Cristo só aparecerá na penúltima estrofe. Porém, o longo poema deixa pistas de relação entre o “lado” do eu lírico – essa parte lateral do corpo, próxima às costelas e o peito – e a famosíssima imagem de Jesus crucificado, já morto na cruz, com seu lado perfurado pelo centurião romano como forma de certificar sua morte. Na narrativa bíblica, conta-se também que, logo após a perfuração, do lado aberto de Jesus teria jorrado água e sangue (Jo 19, 34), e a primeira estrofe do poema, por sua vez, dialoga justamente com essa imagem do texto bíblico.

Outros sinais podem ser destacados ainda: na nona estrofe, o poema menciona o episódio de Simão Cirineu – marcando, outra vez, a relação entre a imagem poética e o texto bíblico. Dessa vez, a referência ocorre com a história do homem que, durante a caminhada de Jesus até o Calvário, ajuda-o a carregar sua cruz (Mc 15, 21). No poema, sua ajuda aparece como uma possibilidade que, para o eu lírico, não seria capaz de aliviar-lhe a dor: “Aunque el naranjal me dé, / cuando cruzo, brazo y brazo, / y se allegue el Cirineo / o dé el niño un grito blanco, / ¿quién consigue que no vea / con volverme, mi costado?” (MISTRAL, 1960, p. 42).

Já nas últimas estrofes, o eu lírico também dialoga com momentos centrais da *Odisseia* e da *Eneida*, e também da mitologia grega: “Cuando me volví memoria / y bajé a tiniebla y vaho, arañando entre madréporas / y pulpos envenenados, / volví sin él, pero traje, / desde el Hades, como dádiva, / la anémona que es de fuego / de la verdad al costado” (MISTRAL, 1960, p. 43). A menção ao Hades, no poema, retoma os cantos grego e latino em que tanto Odisseu quanto Eneias descem ao Hades, o mundo dos mortos governado pelo deus de mesmo nome,

para ali encontrar seus entes queridos e muitos outros e, depois, retornar à terra. Também a história de Perséfone ecoa aqui, condenada a passar a eternidade casada com Hades e presa em seu reino, além da conhecida narrativa sobre o caso de Orfeu e Eurídice, em que Orfeu tenta resgatar sua esposa do reino de Hades, mas acaba por perdê-la para sempre. Em todos os casos, é comum o fato de alguém vivo visitar o reino dos mortos, encontrá-los e depois retornar ao mundo dos vivos, mas desacompanhados. O poema de Gabriela Mistral segue essa mesma lógica: o eu lírico afirma ter visitado o Hades para tentar trazer a “él”, a pessoa querida já morta, mas sem sucesso – não é possível retornar-lhe a vida. No entanto, a jornada lhe brinda com o “fuego de la verdad al costado”.

Ao final, as duas últimas estrofes também marcam *huellas* místicas de expressão do mundo espiritual:

Van a descubrirse, juntos,  
el sol y el Cristo velados,  
y a fundírseos enteros  
en río de desagravio,  
rasgando mi densa noche,  
hebra a hebra y gajo a gajo,  
y aplacando con respuestas  
el grito de mi costado.

Hacia ese mediodía  
y esa eternidad sin gasto,  
camino con cada aliento,  
sin la deuda del tardado,  
en este segundo cuerpo  
de yodo y sal devorado,  
que va de Gea hasta Dios  
rectamente como el dardo,  
¡así ligero de ser  
sólo el filo de un costado! (MISTRAL, 1960, p. 44)

O eu lírico, nestes versos finais, manifesta sua esperança de chegar ao fim da vida e entrar na vida eterna, a qual será o fim de sua “densa noche” com o encontro, finalmente, com Deus na figura de Cristo. O que chama a atenção no trecho, porém, é a ideia de “fundir-se” com Cristo, como se fosse uma absorção na qual o sujeito deixa de ser uma alma individual para fazer-se um só com a divindade. Neste ponto, é inegável a influência budista que deixa suas marcas, especialmente nessa ideia de um ser superior que absorverá a pessoa, a qual perderia sua identidade para formar parte do Um. Aqui se mostra evidente, também, as relações estabelecidas não apenas com o cristianismo, manifesto na figura de Jesus Cristo, mas também de uma visão bastante oriental da espiritualidade, e que é uma das marcas da poesia de Mistral, especialmente de seus textos maduros.

Os poemas seguintes da seção, porém, parecem retornar mais uma vez à *huella* bíblica e cristã. É o que demonstra “Mesa ofendida” (MISTRAL, 1960, p. 47-48), um texto de referências sutis, mas marcantes. Ao longo de suas sete estrofes, o eu lírico narra uma refeição em uma mesa, cujo dono ainda não se manifestou. Na mesa não estão os nobres nem os importantes convidados, mas sim os forasteiros:

A la mesa se han sentado,  
sin señal, los forasteros,  
válidos de casa huérfana  
y patrona de ojos ciegos;  
y al que es dueño de esta noche  
y esta mesa no le tengo,  
no le oigo, no le sirvo,  
no le doy su mango ardiendo.

Nesta primeira estrofe já se nota a imagem da refeição que espera o anfitrião – uma refeição que, em linguagem cristã, se configuraria como ceia. Essa possível interpretação parece ser confirmada com a ideia de uma ceia na qual os convidados são pessoas estrangeiras, oriundas da “casa huérfana” – imagens que se repetirão nas estrofes seguintes. Poderíamos pensar, também, no eco que se percebe da parábola do grande banquete (Lc 14, 15-24), história presente no evangelho de Lucas e que narra o episódio de um homem que estava oferecendo uma grande ceia. Seus convidados, porém, não aceitam e encontram desculpas para declinar o convite. Irado, o homem então ordena aos servos que saiam pelas ruas e convidem “os pobres, os aleijados, os cegos e os coxos”. Essa passagem bíblica oferece muitas interpretações teológicas. Queremos deter-nos, porém, na imagem literária da ceia realizada com convidados que, segundo um primeiro juízo humano, não parecem os mais adequados, por se tratar de pessoas excluídas para a época, ao passo que tampouco eram conhecidos do dono da casa. Ora, o poema mistraliano, por aproximação, também parece se referir a uma ceia feita com pessoas, em um primeiro momento, indignas – mas que foram convidadas especiais do “dueño de esta noche”, incluindo também o eu lírico nessa posição. Este sujeito coloca-se como o observador de tudo, à espera daquele que virá. Essa interpretação, obviamente, é uma das chaves de leitura possíveis, mas não deixa de parecer plausível ao leitor por sua relação simbólica, especialmente porque a imagem da refeição/ceia é muito especial para o cristianismo, não só pela relação com a Última Ceia de Jesus Cristo com seus discípulos, mas também por funcionar como uma representação do Céu – a vida eterna esperada, na qual os convidados se reunirão para o banquete definitivo. A poeta demonstra tomar emprestada essa imagem para expressar, como

em outros poemas da seção, mais uma vez a espera pela morte e pelo encontro definitivo com a divindade.

“Los dos” (MISTRAL, 1960, p. 49-50), por sua vez, muda um pouco a tratativa da morte, embora ainda mantendo-a no horizonte final do eu lírico. O poema insere-se em uma atmosfera quase de sonho – o sujeito vê aproximar-se Maria, a mãe de Jesus, trazendo consigo a Miguel, o filho/sobrinho falecido. Mistral se coloca, mais uma vez, em voz autobiográfica no texto para expressar seu desejo de encontrá-lo, ao mesmo tempo que se utiliza da dimensão espiritual para tal. Assim, nas oito primeiras estrofes, ocorre como que uma narração de encontro transcendental entre as duas entidades espirituais, Maria e o menino, oportunizando o tão desejado momento de união entre Miguel e o eu lírico. Aos poucos, porém, o sonho parece desvanecer-se e afastar-se, para que nas duas últimas estrofes se manifeste tão somente o desejo de que fosse realidade, quando outra vez o eu lírico expressa seu desejo de morrer para encontrar o tão amado Miguel:

Es mi día hora por hora  
esperarles tras una puerta  
segura de ellos como de mí,  
ojos, oídos y alma ciertas.

El crepúsculo se me tarda  
o se me apura sobre la tierra.  
Maduro en fruta nunca vista  
fija, alba, calenturienta. (MISTRAL, 1960, p. 50)

Por fim, para terminar a seção “Luto”, Mistral escolhe deixar “Una palabra” (MISTRAL, 1960, p. 53-54) ao final do trecho:

Yo tengo una palabra en la garganta  
y no la suelto, y no me libro de ella  
aunque me empuja su empellón de sangre.  
Si la soltase, quema el pasto vivo,  
sangra al cordero, hace caer al pájaro.

Essa palavra, violenta e dolorosa, não é expressa em nenhum momento do texto. Expressa-se apenas a resistência do eu lírico em dizê-la, como se, ao pronunciar, fosse perdê-la. Uma palavra que, supostamente, Jó teria dito: “Aunque mi padre Job la dijo, ardiendo / no quiero darle, no, mi pobre boca / porque no ruede y la hallen las mujeres / que van al río, y se enrede a sus trenzas / o al pobre matorral tuerza y abrase” (MISTRAL, 1960, p. 53). Embora não seja dita, essa palavra misteriosa parece encerrar todas as angústias do sujeito – talvez seja o luto, a dor, a saudade, a perda. De todo modo, o sujeito manifesta seu desejo por livrar-se

dela, liberar-se, como se, após expulsá-la do peito, houvesse um novo nascimento. A linguagem é posta aqui em sua máxima significação, e mostra-se também como esse instrumento de prisão e liberdade, de sofrimento e alívio – e o gesto de libertar-se dessa palavra tão angustiante é, para o eu lírico, momento de vida nova. É interessante como esse texto parece manifestar, de fato, o desejo do sujeito – neste caso, da própria Mistral – em superar um pouco o luto e seguir com sua vida, enquanto não pode morrer para encontrar seu precioso Yin Yin. Uma bela forma de terminar uma seção tão visceral, na qual nos rasga seu coração e nos deixa ver suas dores mais profundas, permeadas de imagens, diálogos, referências, tristezas e esperanças.

Por tudo isso, “Luto” é uma das partes mais marcantes de *Lagar* – além de ser constituído de poemas belíssimos, permite ao leitor entrever uma face de Mistral madura, que ainda sofre intensamente, como sofria em *Desolación*, mas que manifesta uma tratativa mais equilibrada com o sofrimento e a perda. Tudo isso vem embebido de imagens que corroboram a beleza dos textos, além de evidenciarem, a todo momento, sinais de uma consciência transcendental e eterna. Metáforas, imagens, intertextualidades que nos servem de ponte para seus textos originários e sua matriz simbólica, em uma visão *mística* do coração enlutado.

#### 4.2.3 “Locas mujeres” e “Nocturnos” – entre a alteridade e o farol

“Locas mujeres” é uma sessão de beleza especial no livro todo. Tratam-se de 15 poemas que versarão, em sua maior parte, sobre as dores e angústias que permeiam o universo feminino, como a busca pelo amor, a solidão, o desapego do que é material, a busca transcendental. Além disso, os poemas também parecem ter um tom comum – como se fosse apenas um eu lírico que dá suas várias faces, mostra-se múltiplo e mutável, suscetível e aberto para os acontecimentos inesperados da vida. Tudo isso vem embebido de imagens que levam o leitor a reflexões profundas e existenciais. Nosso propósito, nesta seção, é o mesmo que já se manifestou nas demais: investigar onde estão as *huellas* de uma linguagem mística e que aponte para as realidades encontradas (ou imaginadas) para além da corporeidade.

“La abandonada” (MISTRAL, 1960, p. 57-58), primeiro poema da série, aponta para alguns destes sinais. Destacamos, especialmente, a postura que o eu lírico assume diante da perda do amor e da solidão: há um forte desejo por esquecer o que passou e destruir as lembranças que o façam lembrar do amor perdido. Na última estrofe, este eu lírico manifesta um pedido:

Venga el viento, arda mi casa  
mejor que bosque de resinas;  
caigan rojos y sesgados  
el molino y la torre madrina.  
¡Mi noche, apurada del fuego,  
mi pobre noche no llegue al día! (MISTRAL, 1960, p. 58)

Diante da desolação do fim, o que o eu lírico mais deseja é a morte – anseio comum também em outros poemas da coletânea. E, mais uma vez, a noite é usada como uma metáfora do momento da morte e da tristeza, assim como o fez muito antes San Juan de la Cruz em sua *Noche Oscura*.

“La ansiosa” (MISTRAL, 1960, p. 59-60), porém, carrega um tom muito mais otimista. O eu lírico aguarda a chegada da pessoa que ama, e a aguarda ansiosamente, esperando alegrar-se com sua presença. Na quarta estrofe, o texto manifesta uma consciência espiritual: “Pero ya saben mi cuerpo e mi alma / que viene caminando por la raya” (MISTRAL, 1960, p. 59), até chegar ao momento do encontro:

Mi grito vivo no se le relaja;  
ciego y exacto lo alcanza en los riscos.  
Avanza abriendo el matorral espeso  
y al acercarse ya suelta su espalda,  
libre lo deja y se apaga en mi puerta.

Y ya no hay voz cuando cae a mis brazos  
porque toda ella quedó consumida,  
y este silencio es más fuerte que el grito  
si así nos deja con los rostros blancos.

A oposição entre grito e silêncio marca a drástica diferença entre a ausência, dolorosamente sentida, e a presença daquele que chega. Diante da ausência e da espera, grito, medo, inquietude, dor; e diante do encontro, um silêncio que diz muito mais, que deixa os próprios corações falarem. Este protagonismo do silêncio nos momentos ápices também é característica do já citado San Juan de la Cruz – o silêncio é uma de suas maiores marcas literárias, visto que representa o estado da alma diante do encontro com o amado, quando não é necessário dizer mais nada – os corações unidos já dizem tudo. Parece que aqui no poema, a relação é a mesma: o encontro produz essa união completa, com um silêncio que se torna muito mais forte do que qualquer grito.

“La bailarina” (MISTRAL, 1960, p. 61-62), poema que vem a seguir, é de uma beleza notável:

La bailarina ahora está danzando  
la danza del perder cuanto tenía.

Deja caer todo lo que ella había,  
padres y hermanos, huertos y campiñas,  
el rumor de su río, los caminos,  
el cuento de su hogar, su propio rostro  
y su nombre, y los juegos de su infancia  
como quien deja todo lo que tuvo  
caer de cuello y de seno y de alma. (MISTRAL, 1960, p. 61)

Logo nesta primeira estrofe, já é possível perceber dois aspectos: primeiro, a beleza alcançada a partir da combinação entre a imagem da dança que, simultaneamente, é aliada às perdas da bailarina, criando um movimento singular que mistura beleza e melancolia; segundo, um dos marcos desta seção, que é a reflexão acerca das perdas materiais e humanas, como que num eco do desapego oriental. A bailarina vai dançando (vivendo) e perdendo tudo, até encontrar-se “sin nombre, raza ni credo, desnuda / de todo y de sí misma, da su entrega / hermosa y pura, de pies voladores”, completamente desapegada e, em alguma medida, liberta das condições materiais. É um processo de completo despojamento que acompanha seus movimentos de bailado, mas, ao final, “somos nosotros su jadeado pecho, / su palidez exangüe, el loco grito / tirado hacia el poniente y el levante / la roja calentura de sus venas, / el olvido del Dios de sus infancias” (MISTRAL, 1960, p. 62). Tanto eu lírico quanto leitor tornam-se protagonistas do poema e deste desprendimento, que atinge a todos e faz com que esta bailarina perca-se de si mesma para fundir-se ao mundo e aos demais. Podemos dizer que há, neste ponto, uma aproximação bastante visível com as concepções orientais retomadas nos capítulos anteriores.

Tais ideias de desprendimento e desapego aparecerão também no poema seguinte, “La desasida” (MISTRAL, 1960, p. 63-64), cujos temas centrais são, justamente, este ato de desapegar-se e a busca incessante do eu lírico por encontrar sua verdadeira origem – *su Patria*:

En el sueño yo no tenía  
padre ni madre, gozos ni duelos,  
no era mío ni el tesoro  
que he de velar hasta el alba,  
edad ni nombre llevaba,  
ni mi triunfo ni mi derrota.

Mi enemigo podía injuriarme  
o negarme Pedro, mi amigo,  
que de haber ido tan lejos  
no me alcanzaban las flechas:  
para la mujer dormida  
lo mismo daba este mundo  
que los otros no nacidos...

Donde estuve nada dolía:  
estaciones, sol ni lunas,

no punzaban ni la sangre  
ni el cardenillo del Tiempo;  
ni los altos silos subían  
ni rondaba el hambre los silos.  
Y yo decía como ebria:  
¡Patria mía, Patria, la Patria! (MISTRAL, 1960, p. 63)

Na primeira estrofe, está visível a ideia do desaparego, em uma situação apresentada como um sonho no qual o eu lírico se encontra livre, desprendido de todas as coisas. Tanto é assim, que a segunda estrofe criará situações contrárias que não têm o poder de afetar o eu lírico – seu desaparego já o elevou a outra percepção do mundo. Assim, podem haver injúrias do inimigo – muito diferente dos salmistas, que a todo tempo pediam auxílio divino diante dos inimigos – e pode haver até a negação dos mais próximos, aqui dito por meio da metáfora da negação de Pedro a Jesus (Mt 26, 69-75; Mc 14, 66-72; Lc 22, 56-62; Jo 18, 15-18. 25-27). Para o eu lírico, tanto a negação da pessoa mais querida não o afetaria, por já estar em um estado onde já não lhe alcançam “las flechas”, as coisas que poderiam feri-lo. Isso porque, conforme a terceira estrofe, este eu lírico feminino, “la desasida”, teria encontrado sua pátria originária, seu lugar e pátria que não é deste mundo terreno e material. O mais interessante neste poema é a presença desse anseio do sujeito, expresso já na teoria de Octavio Paz sobre a busca poética pela “otra orilla”, e que não deixa de ser lembrada aqui, especialmente com este texto. O desprendimento e a busca pela fonte originária, além de predominar ao longo do texto, também são marcas de um orientalismo que já apareceu em outros momentos. Dialoga, no entanto, também com a perspectiva cristã, visto que a “Patria” pode ser entendida também como um encontro com Deus, de onde todos teriam vindo, além da menção a Pedro, que faz referência aos evangelhos.

“La dichosa” (MISTRAL, 1960, p. 68-70), seguindo um tom semelhante a “La desasida”, também apresenta sinais desse desaparego terrestre: “Nos tenemos por la gracia / de haberlo dejado todo; / ahora vivimos libres / del tiempo de ojos celosos; y a la luz le parecemos / algodón del mismo copo”. E, seguindo nesta mesma temática, essas características também aparecerão em “La fervorosa” (MISTRAL, 1960, p. 71-72). Este poema já começa apresentando alguns sinais intertextuais:

No hay gacela que salte los torrentes  
y el carrascal como mi loco ciervo;  
en redes, peces de oro no brincaron  
con rojez de cardumen tan violento.  
He cantado y bailado en torno suyo  
con reyes, versolaris y cabreros,  
y cuando en sus pavesas él moría  
yo le supe arrojar mi propio cuerpo.

Os dois primeiros versos dessa estrofe, com a menção à “gacela” e ao “ciervo”, já nos permitem remeter-nos ao Cântico dos Cânticos, cuja linguagem e estrutura também muito se assemelha a esta<sup>30</sup>. Depois, no terceiro e quarto versos com a menção às redes e peixes, também pode-se estabelecer relação com as descrições evangélicas das pescas, de forma especial da pesca milagrosa (Lc 5, 1-11), pensando que a imagem da pesca e da ajuda divina para a abundância é uma marca importante para a narrativa bíblica. Podemos encontrar a imagem dos peixes não só neste trecho citado anteriormente, mas em diversos outros: no chamado de Jesus a Pedro e André, durante a pescaria (Mt 4, 19), na multiplicação de pães e peixes (Mc 6, 41), e no segundo chamado dos apóstolos, após a ressurreição (Jo 21). Desse modo, o poema se vale dessas imagens bíblicamente conhecidas para expressar o fervor do eu lírico que deseja ansiosamente unir-se e encontrar algo para além desta vida terrena. Além disso, outras marcas acompanham também as últimas estrofes:

Corro, echando a la hoguera cuanto es mío.  
Porque todo lo di, ya nada llevo,  
y caigo yo, pero él no me agoniza  
y sé que hasta sin brazos lo sostengo.  
O me lo salva alguno de los míos,  
hostigando a la noche y su esperpento,  
hasta el último hondón, para quemarla  
en su cogollo más alto y señero.

Traje la llama desde la otra orilla,  
de donde vine y adonde me vuelvo.  
Allá nadie la atiza y ella crece  
y va volando en albatrós bermejo.  
He de volver a mi hornaza dejando  
caer en su regazo el santo préstamo.

¡Padre, madre y hermana adelantados,  
y mi Dios vivo que guarda a mis muertos:  
corriendo voy por la canal abierta  
de vuestra santa Maratón de fuego! (MISTRAL, 1960, p. 72)

Na primeira estrofe citada, correspondente à sétima do poema completo, vemos manifesto outra vez o desapego e desprendimento deste mundo. Depois, na estrofe seguinte, há uma menção que dialoga, estreitamente, aos conceitos já retomados: este sujeito que visita a “otra orilla”, de onde veio e para onde vai – sua origem e seu destino finais. Mais uma vez, vemos a menção mistraliana a essa ideia que permeia não apenas as religiões orientais mas, de certa forma, todas que acreditam em algum lugar espiritual para além do planeta Terra, e é o

---

<sup>30</sup> “Antes que sobre a brisa do dia, e se estendam as sombras, volta, ó meu amado, como a gazela ou o cervozinho para os montes escarpados.” (Ct 2, 17)

que acontece aqui também. A “otra orilla” como ponto de partida e como fim último, objetivo final que aguarda a cada um e que constitui o sentido da peregrinação humana nesta vida, e que está posto na última estrofe de “La fervorosa”: depois dos familiares já mortos, este poema em tom de despedida declara que o eu lírico também começa a fazer este mesmo caminho por “canal abierta de vuestra santa Maratón de fuego!”. A vida eterna é uma realidade palpável e próxima, tão palpável que este sujeito, embora ainda vivo, já é capaz de pressenti-la e desejá-la.

Assim, a vida passa por um caminho, um percurso de mudança, uma peregrinação. Essa ideia está presente também em “La que camina” (MISTRAL, 1960, p 82-84). O eu lírico observa uma mulher peregrina, que está atravessando um campo de areia em busca de algo, portando apenas uma palavra. Palavra que é sua posse verdadeira, fonte de vida,

Igual palabra, igual, es la que dice  
y es todo lo que tuvo y lo que lleva  
(y por su sola sílaba de fuego  
ella puede vivir hasta que quiera.  
Otras palabras aprender no quiso  
y la que lleva es su propio sustento  
a más sola que va más la repite  
pero no se la entienden sus caminos. (MISTRAL, 1960, p. 82-83)

A palavra, porém, não é relevada, permanece misteriosa enquanto essa mulher peregrina e “se va quedando sola como un árbol / o como un arroyo de nadie sabido / así marchando entre un fin y un comienzo / y como sin edad o como en sueño” (MISTRAL, 1960, p. 83). Já não pronuncia nomes, mas apenas reza e diz o nome do “Único”. Sua peregrinação terrestre é cheia destes mistérios, até já estar em outro plano, segundo o próprio eu lírico que declara nunca tê-la encontrado em vida. De perfil semelhante também é “Una mujer” (MISTRAL, 1960, p. 87), silenciosa, “habla solo la lengua de su alma” e tem como imagem essa mulher discreta e recolhida que olha um pinheiro – conhecida árvore da esperança e uma das representações de Jesus Cristo. Não está clara sua identidade, mas ecoa na imagem construída, ao longo de todo poema, a imagem da Virgem Maria, mãe de Jesus. Este sinal está especialmente na última estrofe: “En cada árbol endereza / al que acostaron en tierra / y en el fuego de su pecho / lo caliente, lo enrolla, / lo estrecha” (MISTRAL, 1960, p. 87). A interpretação pode ser justificada pela menção àquele que deitaram na terra, remetendo a Jesus flagelado e depois crucificado e sepultado, e também simbolizado pela árvore por excelência, a videira da qual brotam os frutos (Jo 15, 1-11). Em seguida, a ideia do fogo de seu peito que acolhe e aquece, visto que “Maria guardava todas estas coisas no coração” (Lc 2, 41-51). As imagens utilizadas permitem essa

interpretação, com uma menção religiosa mais velada. Porém, também salientamos que embora essa interpretação nos pareça possível, há outras igualmente válidas para o texto, dependendo da preferência do leitor.

Outro poema ainda que faz referência direta a elementos religiosos é “Marta y María” (MISTRAL, 1960, p. 77-78), todo baseado no episódio do evangelho sobre Marta e Maria, no qual se conta que uma irmã – Marta – ocupava-se da vida prática, dos afazeres domésticos e do que precisava ser feito, enquanto a outra – Maria – ocupava-se da oração e de “fazer companhia” a Jesus, que estava visitando-as em sua casa (Lc 10, 38-42). O texto bíblico gera diversas interpretações, dentre elas a aparente oposição entre vida ativa e vida contemplativa, quando estas não estão equilibradas. O texto de Mistral também traz essas duas mulheres – Marta representada outra vez em seus afazeres comuns da casa, enquanto Maria está quase em transe pela oração constante, e quando Marta decide aproximar-se da irmã, percebe que seu estado já não é comum: ela não se encontra mais neste plano; demonstra ter ultrapassado a *otra orilla*:

Cuando Marta envejeció,  
sosegaron horno y cocina;  
la casa ganó su sueño,  
quedó la escalera supina,  
y en adormeciendo Marta,  
y pasando de roja a salina,  
fue a sentarse acurrucada  
en el ángulo de María,  
donde con pasmo y silencio  
apenas su boca movía...

Hacia María pedía ir  
y hacia ella se iba, se iba,  
diciendo: "¡María!", sólo eso,  
y volviendo a decir: "¡María!"  
Y con tanto fervor llamaba  
que, sin saberlo ella partía,  
soltando la hebra del hábito  
que su pecho no defendía.  
Ya iba los aires subiendo,  
ya "no era" y no lo sabía... (MISTRAL, 1960, p. 77-78).

No que se refere aos demais poemas da série, queremos mencionar ainda “Mujer de prisionero” (MISTRAL, 1960, p. 79), com três *huellas* que dialogam com o universo religioso. A primeira pode ser encontrada logo na segunda e na terceira estrofes, com a menção ao “Ángel-Custodio” e ao “Ángel” que está acompanhando ao prisioneiro. Depois, na sétima, o eu lírico evidencia a consciência de um “Dueño”, posto em maiúsculas, que parece fazer referência à divindade, como já ocorreu em outros poemas da obra. E, por fim, o poema também contém referência ao salmo 21 escrito por Davi, quando lemos: “¡y puedo, calentando sus rodillas, /

contar como David todos sus huesos!", em eco ao versículo: "Sim, rodeia-me uma malta de cães, cerca-me um bando de malfeitores. Traspassaram minhas mãos e meus pés: poderia contar todos os meus ossos." (Sl 21, 17-18). O poema, além de uma riqueza imagética impressionante, também deixa essas pistas que são *huellas* de outras espiritualidades.

E, por fim, para encerrar a seção "Locas mujeres", Mistral nos convida a subir a um farol e, ali, encontrar a um homem que contará "lo terrestre y lo divino" (MISTRAL, 1960, p.). "Una piadosa" (MISTRAL, 1960, p. 85-86) é um poema cheio de mistérios, em que o eu lírico feminino, como que numa atmosfera de sonho, se coloca a caminho do farol, com o abismo diante dos olhos, para buscar em meio à noite um pouco mais de sentido. Em certa medida, essa imagem poética parece responder muito bem a toda a seção e, talvez, até mesmo à poesia da própria Mistral como um todo. Pensar o sujeito que se coloca em busca de alguém que lhe revelará mistérios humanos e divinos, como um oráculo diante do abismo, esperando que a noite passe para a chegada do amanhecer. E não é isto a própria a vida humana? Uma longa peregrinação "al borde de los abismos", buscando respostas às perguntas permanentes, em uma noite escura que aguarda o amanhecer. Há muito de misticidade nesta peregrinação emblemática que é feita não só por essa "piadosa", mas por todo ser humano. E, outra vez, embora os poemas de "Locas mujeres" não sejam diretamente relacionados ao tema místico/religioso, por meio deles também somos capazes de enxergar um farol.

\*\*\*

Mas ainda é noite. E, sendo noite, "Nocturnos" é a seção que ainda nos acompanha nessa jornada. Trata-se de uma seção muito curta do livro, composta por apenas dois poemas, mas que apresentam uma beleza e doçura singulares. "Madre mía" (MISTRAL, 1960, p. 119-122) é o primeiro dos dois, um poema longo de quatro partes, com 18 estrofes ao total. A primeira parte, dedicada apenas à descrição da "Madre", lamenta sua ausência, enquanto o eu lírico também manifesta seu desejo de estar com ela:

Y cuando es que viene y llega  
una voz que lejos canta,  
perdidamente la sigo,  
y camino sin hallarla.

¿Por qué la llevaron tan  
lejos que no se la alcanza?  
¿Y si me acudía siempre  
por qué no responde y baja? (MISTRAL, 1960, p. 120)

O sujeito aguarda e anseia pelo chamado da mãe, buscando-a em todas as partes, mas que não pode ser facilmente encontrada. Já a segunda parte é a manifestação de uma chegada: parece que a mãe finalmente está vindo buscar a filha, nosso eu lírico. Essa busca já começa a dar sinais de não ser corpórea, mas uma entrada em outra vida:

Eres tú la que camina,  
en lo leve y en lo cauta.  
Llega, llega, llega al fin,  
la mas fiel y más amada.  
¿Qué te falta donde moras?  
¿Es tu río, es tu montaña?  
¿O soy yo misma la que  
sin entender se retarda?  
No me retiene la Tierra  
ni el Mar que como tú canta;  
no me sujetan auroras  
ni crepúsculos que fallan. (MISTRAL, 1960, p. 121)

A Terra não as retém. O eu lírico deseja realizar sua passagem ao outro lado, à Pátria, como está expresso na terceira parte:

Así... Así... más todavía.  
Dura, que no ha amanecido.  
Tampoco es noche cerrada.  
Es adelgazarse el tiempo  
y ser las dos igualadas  
y volverse la quietud  
tránsito lento a la Patria. (MISTRAL, 1960, p. 122)

O encontro parece dar-se em um entre-meio, nem manhã nem noite – mas na aurora. E o trânsito lento do poema aponta para a Pátria. Essa mesma Pátria que já encontrou outros poemas e aparecerá ainda em outros. Seria a Pátria celeste? A quarta parte do poema nos confirma que se trata, de fato, de uma morada eterna:

Será esto, madre, di,  
la Eternidad arribada,  
el acabarse los días  
y ser el siglo nonada,  
y entre un vivir y un morir  
no desear, de lo asombradas.  
¿A qué más si nos tenemos  
ni tardías ni mudadas? (MISTRAL, 1960, p. 122)

O encontro e a passagem não chegam a consumir-se. Porém, a gratidão é latente no último verso, ao dizer “gracias” à mãe por buscá-la e levá-la ao destino final, à Pátria desejada, à *otra orilla*. Este conjunto de poemas aponta para uma dimensão muito presente na vida: a perda dos entes queridos, o desejo por encontrá-los após a morte, a esperança de que depois da Terra, o caminho seja para um lugar melhor, a origem e o destino, “o Alfa e o Ômega, o Primeiro e o Último, o Princípio e o Fim” (Ap 22, 13).

Depois, “Canto que amabas” (MISTRAL, 1960, p. 123) fecha a seção de forma doce e saudosa. A declaração de uma apaixonada que espera o retorno de seu amado – talvez não corpóreo, mas de alma:

Yo canto lo que tú amabas, vida mía,  
por si te acercas y escuchas, vida mía,  
por si te acuerdas del mundo que viviste,  
al atardecer yo canto, sombra mía.

Yo no quiero enmudecer, vida mía.  
¿Cómo sin mi grito fiel me hallarías?  
¿Cuál señal, cuál me declara, vida mía?

Soy la misma que fue tuya, vida mía.  
Ni lenta ni trascordada ni perdida.  
Acude al anochecer, vida mía;  
ven recordando un canto, vida mía,  
si la canción reconoces de aprendida  
y si mi nombre recuerdas todavía.

Te espero sin plazo ni tiempo.  
No temas noche, neblina ni aguacero.  
Acude con sendero o sin sendero.  
Llámame a donde tú eres, alma mía,  
y marcha recto hacia mí, compañero.

O eu lírico manifesta sua espera constante por algum sinal, algum retorno, para alguém que já não está mais presente. Isso está sinalizado especialmente na primeira estrofe, “por si te acuerdas del mundo que viviste” e que já não vive mais. Ao mesmo tempo, estamos diante de um amor que sobrevive à morte e ao tempo, um amor que aguarda um possível reencontro e que enxerga na morte um caminho de vida da alma, embora não o seja do corpo. Assim, a seção denota, mais uma vez, uma consciência de eternidade e vida transcendental, seguindo o que já foi visto até aqui.

Da seção “Oficios”, queremos destacar brevemente apenas uma imagem: ao final de “Manos de obreros” (MISTRAL, 1960, p. 129-130), após um longo e belo poema versando sobre o trabalho manual, a última estrofe o eleva e o imbuí de caráter transcendental: “¡Y como, dormidas, siguen / cavando o moliendo caña, / Jesucristo las toma y retiene / entre las suyas

hasta el Alba!”. A construção das mãos dos operários entre as mãos do próprio Cristo é, de fato, a maior marca da visão mistraliana sobre o valor do trabalho: ao que aos olhos humanos parece se tratar apenas de trabalho manual, pequeno e de pouco valor, aos olhos divinos torna-se serviço agradável, sinal de elevação na Terra.

#### 4.2.4 “Religiosas”: uma peregrinação

Uma das seções mais importantes para nosso tema de pesquisa é a denominada “Religiosas” (MISTRAL, 1960, p. 131-150). A poeta reúne nove poemas que tratarão diretamente sobre temáticas relacionadas ao universo religioso, como já está indicado no título. Embora os outros textos já apresentem inúmeras marcas, como apontamos, “Religiosas” é especial por dialogar com este âmbito de forma mais livre e declarada, como se tivesse um pacto com o leitor para versar sobre temas transcendentais. Nota-se, também, que esta seção se aproxima mais dos textos lidos em *Desolación*, principalmente pelo uso de vocativos e imagens diretas. Naquele, porém, os poemas com marcas religiosas diretas permeavam todo o livro. Em *Lagar* percebemos um movimento diferente: os poemas, de forma geral, possuem marcas religiosas mais sutis, relações intertextuais, algumas imagens poéticas mais conhecidas; o centro da marca religiosa da poesia do livro está, de fato, na seção sobre a qual nos dedicamos agora.

Para abri-la, a poeta escolhe “Almuerzo al sol” (MISTRAL, 1960, p. 133-134), uma singela e bela oração feita no que parece ser um almoço ao ar livre, com a qual o eu lírico pede a bênção de Deus não só sobre as pessoas, mas também sobre os alimentos e elementos da natureza:

Bendícenos, el Padre,  
el tendal del almuerzo.

Bendice el mediodía  
blanco como el cordero  
que a los dispersos trae  
y va sentando en ruedo.

La gracia de la hora  
dibuja el cerco  
en mandando su rayo  
preciso y recto  
¡y se dora la tierra  
de hombres y de alimentos!

[...]

Si acaso somos dignos  
de sentir, Padre Nuestro,

que pasas y repasas  
la parva de alimentos.

Y si yantan en torno  
boyadas y boyeros,  
y ya bebió el cabrito  
y el pájaro sediento.

Al mediodía, Padre,  
en el azul acérrimo,  
¡qué íntegro tu pecho  
qué redondo tu reino!

Tudo converge para um momento de refeição com tom sagrado, no qual o alimento se torna sinal de bênção divina, bem como elementos como o céu, o sol, os animais, etc. Especialmente, destacamos o vocativo utilizado pelo eu lírico nesta oração, “Padre”, colocando-o em uma posição filial em relação à crença em Deus. Não se trata de uma figura divina distante e impessoal, mas de alguém próximo, de um Deus que é pai.

O poema que dá seguimento à seção é “El regreso” (MISTRAL, 1960, p. 135-137), um lindo texto de dez estrofes, das quais destacamos algumas:

Desnudos volveremos a nuestro Dueño,  
manchados como el cordero  
de matorrales, gredas, caminos,  
y desnudos volveremos al abra  
cuya luz nos muestra desnudos:  
y la Patria del arribo  
nos mira fija y asombrada.

Pero nunca fuimos soltados  
del coro de las Potencias  
y de las Dominaciones,  
y nombre nunca tuvimos  
pues los nombres son del Único.

Soñamos madres y hermanos,  
rueda de noches y días  
y jamás abandonamos  
aquel día sin soslayo.  
Creímos cantar, rendirnos  
y después seguir el canto;  
pero tan sólo ha existido  
este himno sin relajo.

Y nunca fuimos soldados  
ni maestros ni aprendices,  
pues vagamente supimos  
que jugábamos al tiempo  
siendo hijos de lo Eterno.  
Y nunca esta Patria dejamos,  
y lo demás, sueños han sido,  
juegos de niños en patio inmenso:  
fiestas, luchas, amores, lutos.

Y la muerte fue mentira  
que la boca silabeaba;  
muertes en lechos o caminos,  
en los mares o en las costas;  
pequeñas muertes en que cerrábamos  
ojos que nunca se cerraron. (MISTRAL, 1960, p. 135-136)

O início do poema já aponta para um movimento: um retorno à origem, ao “Dueño” ao qual todos pertencemos, em um encontro marcado pelo completo despojamento de tudo. “Desnudos”, sem posses, títulos, fama, nada. Assim o eu lírico afirma que será o retorno ao lugar de onde viemos, como que num eco da visão anteriormente retomada de Octavio Paz sobre o anseio humano por retornar às suas origens, ao seu estado inicial, por meio da poesia. De tal magnitude seria o desprendimento desta vida, que nem o nome nos pertenceria, “pues los nombres son del Único”. A jornada humana não passaria de um sonho, um regresso para a vida eterna.

De forma especial, destacamos a terceira estrofe do poema e sua relação intertextual com Calderón de la Barca, já retomado neste trabalho. O trecho “y lo demás, sueños han sido, / juegos de niños en patio inmenso” não deixa de lembrar a conhecida passagem calderoniana “que toda la vida es sueño, y los sueños, sueños son”, ambas concebendo a vida humana como se fosse apenas como um sonho, um reflexo do que chegará a ser, de fato, a vida futura. Isso porque aquilo que vivemos aqui ainda estaria muito aquém da vida verdadeira eterna, como uma brincadeira de crianças em relação à realidade. Há, de fato, uma concepção basilar em todo o texto, trazendo essa dimensão da vida além da morte, das tentativas frustradas de todo ser humano em viver bem, mas deparando-se com sua própria limitação. Além disso, o texto também contém algumas marcas de imagens religiosas, como é a menção ao anjo guardião e aos anjos em geral, uma devoção de matriz católica.

Seguindo nesta linha, e fazendo mais referências diretas, segue-se o poema “Lámpara de Catedral” (MISTRAL, 1960, p. 138-139). O primeiro elemento a ser destacado no trecho é sua dedicatória a Jacques e sua esposa Raïssa Maritain, o que parece dar-nos algumas pistas interpretativas. Nota-se, primeiramente, que Mistral e o casal Maritain estabeleceram um vínculo de proximidade e troca de correspondências, e as cartas demonstram uma grande admiração a eles por parte de Gabriela (BOYE, 2007). Foi graças a ela e a Eduardo Frei Montalva que o trabalho e pensando de Jacques Maritain se fez conhecido e muito estimado no Chile, fazendo com que haja, inclusive, um instituto dedicado a ele no país, o *Instituto Jacques Maritain – Chile*. O filósofo, por sua vez, tem uma obra importante voltada ao tomismo, ao período medieval católico, à dignidade da pessoa humana e busca da verdade, dentre outros.

Sendo assim, o poema mistraliano está dedicado a um casal católico, com extenso trabalho intelectual neste âmbito.

Isso parece começar a justificar a imagem central do poema – a lâmpada de uma catedral. A catedral gótica é, por excelência, o símbolo de representação do medievalismo católico, e esta lâmpada, que ilumina incansavelmente o sacrário onde permanece a eucaristia, é descrita pelo eu lírico de forma muito particular. Inicialmente, o eu lírico fala sobre uma alta lâmpada que busca afastar a escuridão, mas se encontra pequena diante desta. A segunda estrofe, logo em seguida, apresenta outra imagem: a lâmpada como uma ave presa, visto estar suspensa na igreja, e que não pode empreender seu voo por todas as partes do templo. O poema segue até chegar na descrição desta lâmpada como um “Corazón de Catedral”, repousada junto ao Cristo e sem nunca descansar. O texto, então, vai personificando a lâmpada, e o foco muda da descrição do objeto para a atitude do eu lírico diante dela:

Vengo a ver cuando es de día  
a la que no tiene día,  
y de noche otra vez vengo  
a la que no tiene noche.  
¡Y cuando caigo a sus pies,  
citas son, llantos, siseos,  
su llamada de lo alto  
mi fracaso en unas losas!

Caigo a sus pies y la pierdo,  
y corriendo al otro ángulo  
de la nave, por fin logro  
sus sangramientos lagrimales.  
Entonces, loca, la rondo,  
Y me da el pecho y me inunda  
su lampo de aceite y sangre. (MISTRAL, 1960, p. 139)

É latente a dupla movimentação do eu lírico, que se coloca em busca desta lâmpada ao mesmo tempo que também a perde, por vezes, e a busca outra vez e dolorosamente – uma lâmpada alimentada por azeite e sangue. Ao cair a seus pés, o eu lírico experimenta o choro e o chamado que aponta para seus próprios fracassos. É, de fato, uma relação conturbada que parece fazer referência à relação do sujeito com a própria igreja. Tomando a catedral e sua lâmpada, sua luz, como metáforas da própria igreja, em um uso metonímico dos termos para referir-se não apenas ao templo físico, mas à instituição e seu pensamento, ficam evidentes as tentativas do eu lírico em buscar pela lâmpada com obstinação, mas deparando-se com limitações que parecem dificultar a fé.

Todo o poema possui este tom de exasperação, busca e frustração final, como um embate que apresenta mais dificuldades do que soluções. Essa sensação permanece nos versos finais,

quando lemos: “Ni ella [a lâmpada] ni Él [Cristo] tienen sueño, / tampoco muerte ni Paraíso” (MISTRAL, 1960, p. 139). Nota-se um tom de desesperança que permanece, visto que nem a igreja nem o próprio Cristo teriam esse final ligado ao Paraíso – ao descanso e à felicidade. “Lámpara de Catedral” é um poema muito emblemático, não só por suas fortes imagens, mas também porque o texto aponta para diferentes possibilidades de interpretação. À parte a riqueza encontrada no texto poético, queremos destacar as imagens utilizadas: a ideia da catedral e de sua lâmpada, também a menção ao Cristo, e há também a presença do azeite da lâmpada, que aparece em textos como a parábola das dez virgens (Mt 25, 1-13).

Na mesma seção, três são os poemas que se inscrevem na época de Natal: “Noel indio” (MISTRAL, 1960, 140), “Pinos de Navidad” (MISTRAL, 1960, p. 141) e “Estrella de Navidad” (MISTRAL, 1960, p. 142-143). O primeiro é de especial beleza e simplicidade – uma mãe com poucos recursos materiais que, diante da dificuldade financeira e do pouco que possui, oferece seu filho a Deus, como que remontando ao próprio Natal e o nascimento de Jesus Cristo, que é entregue, e também à famosa passagem de Abraão que oferece seu filho Isaac como manifestação e prova de fé e confiança em Deus. “Pinos de Navidad” já apresenta um tom mais alegre, quando o eu lírico vê no Natal e na vinda de Jesus um real motivo para acreditar e esperar um tempo novo:

El aire no huele a fruto  
a flor, ni a viento marino.  
Huele a renuevo de un día,  
al Dios-Chiquito, al Dios-Niño.

De ramos verdea el mundo  
porque está bajando un Pino,  
¡rompe el aire, da en la Tierra  
y posa el pie a lo divino! (MISTRAL, 1960, p. 141)

Em ambos, como também em “Estrella de navidad” (MISTRAL, 1960, p. 142-143), predominam os símbolos natalinos – o pinheiro, a estrela, a criança. Uma tríade que empresta um frescor especial à seção que, por si só, já é marcada por um tom mais leve e esperançoso, visto que versa mais diretamente sobre as realidades e expectativas não só terrenas, como também transcendentais.

A seguir, a seção apresenta “Memoria de la gracia” (MISTRAL, 1960, p. 144-146), um poema mais extenso dividido em duas partes e que versa sobre a busca do eu lírico pela “Gracia” – dom sobrenatural dado por Deus e que seria o auxílio divino para sermos capazes de agir bem e por amor a Ele. Sendo assim, o sujeito expressa uma busca incessante por ela mas, ao mesmo

tempo, com um tom sereno. Toda a primeira parte é, basicamente, a descrição dessa busca e a Graça que escapa constantemente, que é fugidia e difícil de alcançar. Além disso, a poeta também se vale de elementos da natureza para representar uma Graça quase com vida própria, que passa pelas plantas e lugares e deixa seu rastro:

Me pasó por el costado  
en niebla fugada;  
en la piedra aguamarina  
me echó la mirada.  
La sospecho en rama sin  
aire columpiada,  
y su iris hecho y deshecho  
de las cataratas. (MISTRAL, 1960, p. 144)

A busca do eu lírico segue até a segunda parte do poema, na qual também manifesta seu desejo e sua necessidade por encontrá-la:

Tal vez se rompió en el mundo  
primeiro la Gracia  
y ahora cuesta jadeo  
y sangre ganarla.  
Mas sin ella me reseco  
de rostro y entrañas,  
y me vuelvo la cal muerta,  
la fruta pisada.

A estrofe citada evidencia a visão poética do ser humano como necessitado dessa graça sobrenatural. A vida humana não passa, então, de uma incessante busca pela graça vinda de Deus, e o fato de não a ter seria ocasião de sofrimento e perda da motivação, do desejo por continuar vivendo. Por isso, a vida converte-se em uma busca por encontrá-la em todo lugar, como um dos objetivos centrais.

Para finalizar a análise da seção, um dos poemas mais belos é “Procesión india” (MISTRAL, 1960, p. 147-148), um texto dedicado a Santa Rosa de Lima. A santa é de grande importância para a América Latina por diversos fatores. Rosa nasceu em Lima, no Peru, no final do século XVI, e foi a primeira latino-americana a ser canonizada. Conhecida em vida por suas experiências místicas, especial inteligência e caridade com os pobres, destacando-se negros e índios. E é por isso, justamente, que o título do poema dedicado a ela é “Procesión india” – porque soube como ninguém viver o catolicismo, consagrar-se freira, mas sem perder a identidade do povo andino. O símbolo de Santa Rosa é, por isso, um dos mais importantes para a vivência da fé no continente e, também por isso, Mistral lhe rende essa bela homenagem, da qual copiamos alguns trechos:

Rosa de Lima, hija de Cristo y  
Domingo el Misionero,  
que sazonas a la América  
con Sazón que da tu cuerpo:  
vamos en tu procesión  
con gran ruta y grandes sedes,  
y con el nombre de "Siempre",  
y con el signo de "Lejos".

Y caminamos cargando  
con fatiga y sin lamento  
unas bayas que son veras  
y unas frutas que son cuento  
el mamey, la granadilla,  
la pitahaya, el higo denso.

Va la vieja procesión  
en anguila que es de fuego,  
por los filos de los Andes  
vivos, santos y tremendos,  
llevando alpaca y vicuña  
y callados llamas lentos,  
para que tú nos bendigas  
hijos, bestias y alimentos.

[...]

De la sierra embalsamada  
cosas puras te traemos  
y pasamos voleando  
árbol-quina y árbol-cedro,  
y las gomas con virtudes,  
y las hierbas con misterios.

Santa Rosa de la Puna  
y del alto ventisquero:  
te llevamos nuestras marchas  
en collares que hace el tiempo;  
las escarchas que da junio,  
los rescoldos que da enero.  
De las puertas arrancamos  
a los mozos y a los viejos  
y en la cobra de la sombra  
te llevamos a los muertos.

Abre, Rosa, abre los brazos,  
alza tus ojos y venos.  
Llama aldeas y provincias;  
haz en ellas el recuento  
¡y se vean las regiones  
extendidas en tu pecho!

El anillo de la marcha  
nunca, Madre, romperemos  
en el aire de la América  
ni en el abra de lo Eterno.  
Al dormir tu procesión  
continúe en nuestro sueño  
y al morirnos la sigamos  
por los Andes de los Cielos. (MISTRAL, 1960, p. 147-148)

No texto, percebe-se um apagamento do eu lírico, que se torna parte da multidão que está em procissão em honra à santa. Chama a atenção, também, os frutos da terra oferecidos, todos circunscritos à região e sua alimentação típica e com nomes indígenas. Essa união de elementos, a união entre a devoção à santa e as características tipicamente indígenas, em um primeiro momento pode se parecer com sincretismo religioso. Porém, está visível a devoção especial que se tem pela santa, que foi católica, e as ofertas que não são de cunho religioso de outras denominações, mas sim uma união entre a crença e o aspecto cultural do povo.

A própria Gabriela Mistral afirma, em áudio disponibilizado pela Biblioteca Nacional digital do Chile, que a ideia de sua escrita nasceu de uma vivência da própria autora: estando em Lima, Mistral acompanhou uma procissão enorme em honra a Santa Rosa de Lima e composta apenas por índios. A autora conta ter ficado tão admirada por ver unicamente a índios em procissão, e por unir-se a eles na caminhada, que oferece o poema como uma lembrança do fato, mas que não faz jus à majestuosidade do episódio. Tanto é assim que o próprio ritmo do poema, em leitura em voz alta, marca um ritmo de passos sendo dados, como uma procissão não só imagética, mas também sonora. Além disso, este poema, tanto como os demais, marca uma consciência transcendental da poesia, que já foi sinalizada ao longo de toda a seção. Obviamente, por se tratar de poemas religiosos, as *huellas* estão muito mais diretas e aparentes, visto que o predomínio temático é justamente essa dimensão divina. Porém, também se nota que, salvo alguns poemas específicos, como este últimos e os poemas dedicados ao Natal, não há como estabelecer uma identidade religiosa única, embora o predomínio continue sendo cristão. Mistral passeia por diferentes linguagens e imagens, leva a reflexões que não estão atadas a uma doutrina específica, mas que mesmo assim não deixam de manifestar, na poesia, sinais transcendentais e comuns com outras religiões e literaturas.

#### 4.2.5 Das seções finais: “Vagabundaje”, “Tiempo”, “Recado terrestre” e “Epílogo”

Já avançando para os últimos poemas de *Lagar*, encontramos-nos com a seção “Vagabundaje” (MISTRAL, 1960, p. 165-173), que terá como temática central a errância – a pouca permanência nos lugares, o sentimento de não ter um só lar, um eu lírico peregrino. O poema “Puertas” (MISTRAL, 1960, p. 165-167) é o primeiro, e parece, ao princípio, tratar-se de uma reflexão sobre as portas físicas que limitam um espírito desejoso de viajar e conhecer outros lugares. Porém, conforme o poema avança, as portas vão convertendo-se não mais em apenas limitações físicas, como também símbolos de passagem entre a vida e a morte:

Ya quiero irme y dejar  
el sobrehoz de la Tierra,  
el horizonte que acaba  
como un ciervo, de tristeza,  
y las puertas de los hombres  
selladas como cisternas.  
Por no voltear en la mano  
sus llaves de anguilas muertas  
y no oírles más el crótalo  
que me sigue la carrera.

Voy a cruzar sin gemido  
la última vez por ellas  
y a alejarme tan gloriosa  
como la esclava liberta,  
siguiendo el cardumen vivo  
de mis muertos que me llevan.  
No estarán allá rayados  
por cubo y cubo de puertas  
ni ofendidos por sus muros  
como el herido en sus vendas.

Vendrán a mí sin embozo,  
oreados de luz eterna.  
Cantaremos a mitad  
de los cielos y la tierra.  
Con el canto apasionado  
heriremos puerta y puerta  
y saldrán de ella los hombres  
como niños que despiertan  
al oír que se descuajan  
y que van cayendo muertas. (MISTRAL, 1960, p. 165-167)

O poema toma a imagem da porta e a converte em um sinal de eternidade, apontando para a passagem e a experiência para além da vida terrena. O momento final, de vida, já não será apenas do eu lírico: todas as pessoas viverão o momento da nova vida, após a destruição das portas como se fossem túmulos que já não prendem mais.

Além deste, destaca-se também “Emigrada judía” (MISTRAL, 1960, p. 170-171), texto que sinaliza, em tom bastante biográfico, a origem de Mistral e sua identificação com o povo judeu, embora tenha vivido em tantos países diferentes e não tenha sofrido, como tantos, os horrores da Segunda Guerra. Ainda assim, a origem deixa suas marcas e suas crenças. Nesta mesma temática também está “Patrias” (MISTRAL, 1960, p. 172-173), o poema que finaliza a seção “Vagabundaje” e que versa sobre essa vivência *andariega* do eu lírico – uma passagem por várias terras que encontra, ao final, um último objetivo:

Piedras del viejo regazo,  
jades que ya van a hablar,  
leños al soltar la llama

en mi aldea y el Mayab:  
sólo estamos a dos marchas  
y alientos de donde estáis.  
Ya podéis secar el llanto  
y salirnos a encontrar,  
quemar las cañas del Tiempo  
y seguir la Eternidad. (MISTRAL, 1960, p. 173)

A eternidade, outra vez, é o ponto de chegada expresso. O tempo, neste poema, também adquire importância especial, assim como ocorre na seção “Tiempo” (MISTRAL, 1960, p. 177-180), dividida em quatro poemas que correspondem às quatro partes do dia: “Amanecer”, “Mañana”, “Atardecer”, “Noche”. Destes, com respeito à nossa temática de interesse, destacamos algumas marcas mais relevantes. Em “Amanecer” (MISTRAL, 1960, p. 177) o eu lírico já principia com um desejo de elevação: “Hincho mi corazón para que entre / como cascada ardiente el Universo”, ao passo que também reconhece sua pequenez: “Por la gracia perdida y recobrada / humilde soy sin dar y recibiendo”.

“Mañana” (MISTRAL, 1960, p. 178), por sua vez, tem seu início com uma marca de alteridade que se confunde entre a manhã e o eu lírico feminino: “Es ella devuelta, es ella devuelta. Cada mañana la misma y otra”. Embora o momento se repita, o instante exato da história deste eu lírico nunca se repetirá, nem ele próprio. E por não se repetir, é momento privilegiado de tornar a vida nova, de elevar-se para aproveitá-la:

Alce el hermano la cabeza  
caída al pecho y recíbala.  
Sea digno de la que salta  
y como alción se lanza y sube  
alción dorado que baja cantando  
¡Aleluya, aleluya, aleluya!

“Atardecer” (MISTRAL, 1960, p. 179), por outro lado, é um pequenino poema que contém três imagens emblemáticas: o óleo tardio e o vinho nas veias, ecoando o próprio título do livro, enquanto a vida vai fugindo como gazela – mais uma vez, a presença do vocabulário de Cântico dos Cânticos:

Siento mi corazón en la dulzura  
fundirse como ceras:  
son un óleo tardo  
y no un vino mis venas,  
y siento que mi vida se va huyendo  
callada y dulce como la gacela.

Para culminar, depois, no saudoso e melancólico poema “Noche” (MISTRAL, 1960, p. 180), no qual parece a vida toda apagar-se como um suave fechar de olhos:

Las montañas se deshacen  
el ganado se ha perdido;  
el sol regresa a su fragua:  
todo el mundo se va huido.

Se va borrando la huerta,  
la granja se ha sumergido  
y mi cordillera sume  
su cumbre y su grito vivo.

Las criaturas resbalan  
de soslayo hacia el olvido,  
y también los dos rodamos  
hacia la noche, mi niño.

A seção “Tiempo” é uma reflexão completa desde o nascer da vida humana até seu ocaso, na noite como metáfora para a morte. Com suavidade, beleza e melancolia, Mistral nos leva a esse passeio pelo dia que é também uma recordação da própria vida. Um tom poético bastante distinto do que veremos em “Recado Terrestre” (MISTRAL, 1960, p. 183-184), seção seguinte de poema único e que difere muito com seu tom imponente, grandiloquente e de audaciosas reflexões.

O texto começa como que imitando uma oração do Pai-Nosso. O vocativo, porém, não é a Deus:

Padre Goethe, que estás sobre los cielos,  
entre los Tronos y Dominaciones  
y duermes y vigilas con los ojos  
por la cascada de tu luz rasgados:  
si te liberta el abrazo del Padre,  
rompe la Ley y el cerco del Arcángel,  
y aunque te den como piedra de escándalo,  
abandona los coros de tu gozo,  
bajando en ventisqueros derretido  
o albatrós libre que llega devuelto. (MISTRAL, 1960, p. 183)

Estamos diante de um dos poemas mais complexos de Gabriela Mistral, feito especialmente para a celebração do segundo aniversário de nascimento de Goethe (1949), mas publicado posteriormente em *Lagar*. Sendo assim, o poema é de uma riqueza intertextual enorme, dialogando tanto com textos bíblicos, como especialmente com a obra do autor

homenageado e de outros autores importantes para a História da Literatura<sup>31</sup>. Vale destacar, no entanto, o interessante recurso mistraliano por se valer do início de oração para elevar a figura de Goethe, colocá-lo quase como um deus superior da literatura, por sua genialidade.

E chegamos, por fim, ao “Epílogo”. Tido como um dos mais importantes textos de toda a obra de Gabriela, o poema “Último árbol” (MISTRAL, 1960, p. 187-188) é um caso à parte em sua escrita. Considerando este como o último poema publicado pela autora em vida, é quase impossível não enxergar o tom de despedida que permeia cada verso, como uma despedida de Gabriela a seus leitores. Além de belíssimo e com um toque de melancolia, o poema também aponta para algumas questões centrais que dialogam com nossa temática de pesquisa também.

O texto começa com o eu lírico referindo-se ao próprio corpo:

Esta solitaria greca  
que me dieron en naciendo:  
lo que va de mi costado  
a mi costado de fuego;

lo que corre de mi frente  
a mis pies calenturientos;  
esta Isla de mi sangre,  
esta parvedad de reino,

yo lo devuelvo cumplido  
y en brazada se lo entrego  
al último de mis árboles,  
a tamarindo o a cedro.

A referência ao corpo, porém, já é para a despedida, visto que a terceira estrofe expressa a “devolução” de um corpo temporário que abrigou uma alma imortal. Um corpo que, semelhante a outros poemas, é aproximado à imagem da árvore, outra vez personificada e convocando todos os sentidos que dela decorrem: a árvore como arquétipo fundamental, da qual decorrem inúmeras passagens bíblicas e literárias. Os sentidos se unem nas referências concomitantes: a árvore da vida, a árvore do bem e do mal, o madeiro da cruz, a videira, a natureza como mãe e fonte de vida, dentre tantas. Um paralelo entre o ser humano e a natureza que dialoga, para além dos arquétipos cristãos, também com uma visão sincrética e mais aberta.

Em seguida, o eu lírico já referencia diretamente a crença em uma segunda vida:

Por si en la segunda vida  
no me dan lo que ya dieron

---

<sup>31</sup> Caso haja interesse para aprofundamento do tópico, sugerimos a leitura do artigo “Recado Terrestre: la potente 'poesia chica' de Gabriela Mistral”, de Rubens Eduardo Ferreira Frias, cuja referência completa encontra-se ao final do trabalho.

y me hace falta este cuajo  
de frescor y de silencio,

y yo paso por el mundo  
en sueño, carrera o vuelo,  
en vez de umbrales de casas,  
quiero árbol de paradero.

Le dejaré lo que tuve  
de ceniza y firmamento,  
mi flanco lleno de hablas  
y mi flanco de silencio;

soledades que me di,  
soledades que me dieron,  
y el diezmo que pagué al rayo  
de mi Dios dulce y tremendo;

mi juego de toma y daca  
con las nubes y los vientos,  
y lo que supe, temblando,  
de manantiales secretos.

A morte já é possibilidade próxima e certa, e o eu lírico vai se despojando de tudo o mais que teve, todas as falas e silêncios, solidões, bens imateriais que se constituem, realmente, nos bens a serem deixados e guardados. Há ainda uma aparente esperança por seguir vivendo em alguma outra árvore, e para isso o eu lírico chama o auxílio de seu “Arcángel”:

¡Ay, arrimo tembloroso  
de mi Arcángel verdadero,  
adelantado en las rutas  
con el ramo y el ungüento!

Tal vez ya nació y me falta  
gracia de reconocerlo,  
o sea el árbol sin nombre  
que cargué como a hijo ciego.

A veces cae a mis hombros  
una humedad o un oreo  
y veo en contorno mío  
el cingulo de su ruedo.

Pero tal vez su follaje  
ya va arrojando mi sueño  
y estoy, de muerta, cantando  
debajo de él, sin saberlo.

Este final deixa o poema ainda mais emblemático. O eu lírico aguarda agora por uma outra árvore, não a mesma de sua vida terrena, mas uma árvore da vida nova, aquela que virá. E ao final, afirma que talvez já nem saiba se ainda está vivo ou se já está morta, sob essa árvore/vida nova, mesmo sem sabê-lo. Nota-se uma certeza latente: a referência a uma vida

além da vida terrena, mas que não é de todo diferente. A metáfora para tratar estes dois momentos é a mesma: uma árvore que se vai, e uma árvore que nasce para a vida nova.

A escolha de imagens, ao passo que evoca toda a narrativa bíblica e cristã, também é ampla o suficiente para abarcar outras formas de espiritualidade, em uma perspectiva quase panteísta e sincrética, na qual a natureza ocupa lugar central no mundo espiritual e, por isso, deixa suas marcas também na poesia. Por outro lado, a menção à “segunda vida” também denota essa visão segura de que existe algo além da “primeira”, esta vivida agora. O eu lírico se despede com uma esperança: a esperança de que, embora morto, viva outra vez. Por mais dolorosa e melancólica que seja a vida, talvez essa seja a principal marca de todos os poemas de Gabriela Mistral: por mais escura que seja a noite, há o farol a iluminar; por mais dolorosa a vida, há a esperança em algo para além dela. A esperança continua na *otra orilla*.

### **4.3 Sob as huellas de *Desolación* e *Lagar*: um eterno retorno**

Terminado o percurso analítico proposto até aqui, muitas questões emergem de cada obra estudada. Estabelecendo uma aproximação entre *Desolación* e *Lagar*, é possível perceber alguns pontos de encontro e de diferenças entre as coleções, tanto no que se refere à temática, quanto especialmente na abordagem das *huellas místicas* que, embora estejam presentes em abundância nos poemas dos dois livros, aparecem de forma distinta.

Começando pelos critérios distintivos, a análise dos poemas demonstrou uma característica bastante marcante. Em *Desolación*, é frequente a presença de imagens terrenas – da natureza, de objetos, de referência à morte corporal e seus aspectos materiais (túmulo, terra, partes do corpo, etc.). Tanto é assim que a maioria das menções a uma vida após a morte vem acompanhadas por elementos concretos – como se, para o eu lírico, não fosse possível pensar uma vida eterna sem o aspecto corporal. Os *Sonetos da la Muerte* são uma das maiores referências desta característica, visto que o eu lírico, ao tratar sobre o encontro com o homem amado após a morte, sempre se apóia em imagens materiais: o encontro dos corpos no túmulo, a terra, a alma que parece ainda estar presente no cadáver, aguardando. As *huellas* de uma crença em eternidade, em *Desolación*, não se desconectam da corporeidade. Por isso, essa construção leva-nos a perceber esta coletânea com uma marca de espiritualidade ainda muito ligada à vida terrena – o foco dos textos não está nas abstrações, visto que seu centro imagético transita por imagens concretas em todos os textos, sem exceções. O que variam são as imagens escolhidas – plantas, animais, objetos, mar, corpo humano, situações cotidianas, símbolos da

infância. Até mesmo os símbolos religiosos e arquétipos convocados se relacionam com alguma dimensão concreta da Terra. Tudo isso revela-se uma das chaves centrais da *mística* deste primeiro livro: um eu lírico ainda bastante apegado à terra, vivendo sua dor diretamente na carne - *Desolación* é uma coletânea de sofrimentos encarnados.

Comparando esta característica marcante com *Lagar*, o movimento desta segunda coletânea é muito diferente. *Lagar* também está formado por uma simbologia bastante concreta. No entanto, ao longo dos textos, a concretude das imagens vai apontando, cada vez mais, para abstrações. Em alguns poemas, vimos um sujeito que abstrai e fala sobre sua própria alteridade e desejo por outras realidades. Em outros, a reflexão parte de cenas e símbolos concretos para tratar de temas universais e históricos, como a guerra, ou reflexões existenciais, como é o caso dos poemas que versam sobre a errância entre lugares, o tempo, as dores femininas, as múltiplas faces de um sujeito, entre outros. *Lagar* é uma porta através da qual o leitor se depara com temáticas amplas e universais. As imagens poéticas, embora ainda concretas e trazendo elementos como a natureza, os caminhos, as estações, as ferramentas de trabalho, entre tantos outros, são setas que apontam para além da matéria, como que impulsionando o leitor a uma percepção sem os limites do corpo e dos bens materiais. Olhando os poemas de forma conjunta, nota-se que há uma predominância do desapego material tão defendido pelas denominações religiosas orientais. E a autora realiza isso em um paradoxo: ao longo dos poemas de *Lagar*, a maior predominância de imagens se relaciona ao âmbito cristão, embora não tão intensamente como ocorre em *Desolación*. Porém, mesmo com imagens mais voltadas ao cristianismo, o tom geral que perpassa a coletânea é do desapego e da libertação da matéria, que deixa uma marca indelével de orientalismo. Essa marca, porém, só é perceptível ao analisarmos *Lagar* como um todo, em um olhar mais distanciado sobre as recorrências nos textos.

Este desapego material, por sua vez, é de grande diferença à postura do sujeito lírico percebido em *Desolación*. Se no primeiro livro o que vemos é um sofrimento cada vez mais encarnado, ligado ao corpo, *Lagar* continua falando sobre sofrimento, mas com desprendimento – há um tom de elevação recorrente, como uma atmosfera de sonho que fornece imagens concretas para representar realidades invisíveis. O tom utilizado nas duas coletâneas, neste aspecto, difere bastante, mostrando a capacidade de Gabriela Mistral em tratar sobre temas comuns de maneira muito ampla. Ao mesmo tempo, também se nota uma mudança de tratativa – no primeiro livro, há uma busca apaixonada, ardente e pulsante, enquanto que no segundo, há uma serenidade e sobriedade até mesmo diante da dor do luto. *Desolación* mostra-se, de fato,

como uma desolação amarga experimentada na Terra, enquanto que *Lagar* insistentemente lembra uma esperança na eternidade.

À parte essa importante diferença entre as obras, os pontos comuns são mais abundantes do que os divergentes. No que se refere às temáticas, vemos que muitos poemas versam sobre os mesmos assuntos. A começar pelo sofrimento e a dor, que estão presentes nas duas obras e se constituem como um dos temas predominantes da poesia mistraliana, conforme se pôde perceber ao longo deste capítulo. Junto com o sofrimento, também pudemos perceber uma melancolia constante em praticamente todos os textos – dificilmente algum poema destas coletâneas poderá ser tratado como “alegre” de fato, porque mesmo que o texto verse sobre algum tema mais feliz, ainda persiste um tom melancólico permanente, característica presente na quase totalidade dos poemas.

Outra característica comum que podemos perceber é a menção a realidades físicas e materias que servem para apontar dimensões espirituais. Embora, como já mencionamos, há uma diferença entre apego e desapego material entre as duas obras, é inegável a escolha de Mistral por imagens concretas que tocam todos os âmbitos da condição humana. Ao comparar as imagens poéticas mistralianas e o quadro de imagética apocalíptica elaborado por Northrop Frye<sup>32</sup>, percebemos que as escolhas de Mistral abarcam todos os itens ali expostos: há imagens que correspondem ao âmbito mineral, visto que a autora menciona elementos como igreja, catedral, e a pedra em si mesma; no âmbito vegetal, inúmeras são as menções a plantas, ao pão e ao vinho, ao azeite, entre tantos já mencionados; no animal, a autora escolhe e menciona diversos animais, como o leão e o cordeiro; na categoria humana, a figura de um “noivo” é permanente nas duas obras, de forma especial na primeira, além da reflexão constante sobre fases da vida, infância e velhice; na categoria paradisíaca, aparecem menções a árvores em diversos momentos, e também à água, como é o caso do mar e do rio; correspondendo ao âmbito espiritual/angélico, os poemas contém menções a anjos, ao fogo, aos pássaros e ao vento, em relação com seu significado espiritual; e, por fim, pensando na categoria divina, os dois livros atendem-na em abundâncias com as recorrentes menções a Deus, à Trindade e a Jesus Cristo. Embora o foco de análise arquetípico não fosse, necessariamente, uma busca completa pelos arquetipos estabelecidos pelo teórico Northrop Frye, a poesia de Gabriela Mistral estabeleceu diálogo com todos eles – não há dimensão humana ou espiritual que tenha escapado aos seus versos.

---

<sup>32</sup> Como já referido, o quadro encontra-se na seção de anexos deste trabalho.

É interessante também, pensando ainda na teoria fryeriana, que os poemas de Mistral atendem todas as categorias apocalípticas – relacionadas à revelação – mas não chegam a atender todas as categorias de imagética demoníaca<sup>33</sup> com a mesma magnitude. Algumas imagens podem ser lidas em relação, como é o caso da categoria paradisíaca, em que teríamos a paródia demoníaca da água e da árvore segundo o poder pagão, e que poderíamos relacionar com algumas ocorrências dos poemas, embora não com a mesma evidência. A categoria vegetal também dialoga com a poesia mistraliana, quando trata a paródia demoníaca da presença de deuses da vegetação e mães-terra – categoria que, pensando na poesia de Mistral, poderia ser percebida em alguns textos com marcas mais sincréticas, embora muito discretas. Isso nos leva a concluir, pensando sob essa perspectiva, que as escolhas imagéticas de Mistral demonstram estar mais relacionadas a uma visão cristã e ocidental, hipótese que se confirma também na recorrência dos símbolos em sua poesia.

Ao longo da análise, pôde-se perceber a presença abundante de símbolos religiosos de forma geral, mas especialmente de grandes figuras bíblicas e de elementos cristãos. Se o orientalismo aparece como uma marca “macro”, vista no todo de *Lagar*, também podemos dizer que a visão cristã está no “micro”, pois encontramos suas *huellas* em diversos poemas – desde os escritos na fase de vida “mais cristã” da autora (biograficamente falando), como ocorre em *Desolación*, até os que são feitos em uma fase da vida já com muito contato com a visão oriental, como é o caso de *Lagar*. Em ambos, o predomínio imagético ainda é maior em relação aos símbolos cristãos, especialmente se considerarmos as menções diretas a divindades. Não há, por exemplo, absolutamente nenhum poema que mencione diretamente a Siddhartha Gautama (Buda), alguma divindade hinduísta, ou propriamente a alguma menção panteísta. As únicas citações diretas a imagens religiosas se dão em relação à Bíblia ou ao cristianismo. Essa percepção não significa, no entanto, que os poemas sejam confessionais – Mistral deixa suas *huellas* ao longo da poesia, mas não limita os significados, nem os torna panfletários ou doutrinários. Muito pelo contrário: conseguimos ver uma pluralidade singular nos textos, que mencionam elementos cristãos ao mesmo tempo que dialogam com a cultura indígena, as concepções orientais e as menções judaicas ligadas ao Antigo Testamento.

Além disso, a intertextualidade literária também está presente de forma recorrente. Como vimos, diversos poemas mencionam leituras específicas da autora – lembramos

---

<sup>33</sup> Este quadro também encontra-se nos anexos do trabalho. Reforçamos que a escolha de nomenclatura como “demoníaca” é uma escolha do teórico, e não necessariamente indica alguma avaliação pejorativa, negativa ou condenatória. Trata-se, apenas, de uma reunião de imagens recorrentes segundo o texto bíblico, pensando-o sempre enquanto categoria literária e que estaria em contraste às imagens judaicas/cristãs.

especialmente de “Mis libros” (MISTRAL, 1950, p. p. 56-57) – nos quais são mencionados livros diversos, histórias da mitologia grega, passagens da *Odisseia* e da *Eneida*, menções à *Divina Comédia*, escritores, escritos de santos católicos, havendo também a homenagem especial a Goethe, dedicatórias a pensadores como o casal Maritain, entre outros. A análise demonstrou uma citação recorrente e uma riqueza singular ao perceber essas marcas na poética mistraliana. Algumas estabelecem relação direta com as *huellas místicas* aqui investigadas, enquanto outras sinalizam a riqueza cultural da poesia de Gabriela Mistral, demonstrando mais uma fonte possível de investigação acadêmica.

Por fim, cumpre destacar também a figura emblemática do eu lírico. Não temos a pretensão de determinar uma voz única ou um eu lírico único em poemas que, embora com características comuns, ainda permanecem tão diferentes. Os sujeitos que se inscrevem nas duas coletâneas apresentam características bastante singulares – encontramos, em sua maior parte, um eu lírico feminino, mas também poemas mais impessoais; também se percebe modos diferentes de lidar com a dor e o sofrimento, além de posturas mais religiosas, enquanto outras se manifestam de modo distinto. No entanto, após a análise, é possível identificar um ponto comum em todos estes sujeitos que aparecem na poesia de Gabriela Mistral. Conforme já havíamos teorizado segundo a visão de Michel Collot (2004), os sujeitos líricos mistralianos são, em quase todos os poemas, sujeitos “fora de si” – dotados de alteridade; percebe-se uma busca incessante por referentes que estão para além do sujeito. Em alguns poemas, o referente está manifestado como a pessoa amada; em outros, como Deus ou Jesus Cristo; em outros ainda, como alguma manifestação sobrenatural; e, ainda, também aparecendo como a vida após a morte, entre outros. O que vemos, em todas essas ocorrências, é uma postura expressa nos poemas, na qual o sujeito coloca-se em movimento de exteriorização, em busca pelo que o ultrapassa. Ao mesmo tempo, também percebemos que, neste movimento de exteriorização, há um reconhecimento de sua própria identidade, de sua essência mais profunda. Este é um traço marcante da poesia mistraliana, que nos permite pensar não um sujeito lírico, mas os vários sujeitos com esta mesma característica comum, e que dialoga, por sua vez, com a ideia de uma *huella mística*. Só é possível pensar um anseio transcendental se existe, de fato, uma busca. O reconhecimento de incompletude e o anseio por algo que o sujeito ainda não possui, por uma experiência elevada, é o traço unânime em qualquer texto que dialogue com o universo místico.

Dessa forma, após realizar o percurso analítico e cotejar os resultados obtidos a partir da leitura dos poemas, é possível afirmar que a hipótese inicial comprova-se como verdadeira: a poesia de Gabriela Mistral, nas duas coletâneas escolhidas, apresenta *huellas místicas*, cada

uma à sua maneira, em uma linguagem mística que perpassa por todas as categorias observadas ao longo da pesquisa<sup>34</sup>. Os temas predominantes remetem a realidades que ultrapassam a compreensão humana, versando tanto sobre dimensões espirituais/transcendentais, quanto sobre situações da vida que sobrepassam a compreensão do sujeito. Quanto à postura do sujeito, como já discorremos anteriormente, a alteridade é uma de suas características predominantes. Em relação às escolhas linguísticas, percebe-se a opção por termos que remetem ao universo religioso, textos sacros e bíblicos, relações intertextuais, predominância de imagens em constante relação com as *huellas*. Também percebemos o ocasional diálogo com a biografia da autora, especialmente em casos específicos como o poema “Mis libros”, de tom biográfico, e a seção “Luto” destinada a Juan Miguel. Nota-se que, conforme esperado, esses diálogos biográficos foram pontuais, não se fazendo necessários em toda a leitura e análise da poesia de Mistral. E, por fim, também se comprovou a presença de arquétipos predominantes que confirmam a permanência de *huellas místicas* na poesia de Gabriela, constituindo-se como um dos elementos mais importantes do sentimento religioso e mitológico que permeia os poemas, como foi possível perceber no decorrer de todo este capítulo.

Sendo assim, ao colocar a análise de ambas as coletâneas lado a lado, percebemos que embora persistam a riqueza imagética e as múltiplas faces da poesia de Gabriela Mistral, também se faz perceptível uma característica comum e permanente: a persistência de uma *huella* que perpassa sua poesia, desde o início de sua publicação, em 1922, até o final, em 1954. 32 anos que transformaram alguns aspectos, mas que mantiveram a marca de uma busca incessante e incansável, de um eterno retorno que oscila da morte à vida, da ausência à presença – de uma vida que sempre se refaz.

---

<sup>34</sup> Conforme constam na introdução e metodologia do trabalho: temática; postura do sujeito lírico frente ao referente; escolhas linguísticas; ocasional diálogo com a biografia da autora; presença simbólica de arquétipos predominantes.

## 5 UN RECUERDO DE LA PEREGRINACIÓN

Concebendo a Literatura neste diálogo incessante com a mística, iniciamos este percurso com um caminho: o de observação das relações inesgotáveis entre o texto literário e o âmbito inalcançável e indizível da vida humana. Em nosso segundo capítulo, resgatando exemplos desde os gregos até os modernos, vimos que cada um deixa sua marca de união e evidencia o quanto a poesia é capaz de sobreviver aos tempos e aos acontecimentos, sempre capaz de expressar aquilo que, para o ser humano, é por vezes inexprimível. Além disso, diante de tantos autores cuja obra se destaca por estar neste entre-meio entre palavra e mística, ou palavra e espiritualidade, já nos é possível afirmar que Gabriela Mistral também se insere como um eixo de permanência, um sinal da capacidade do texto poético em elevar-se até sua expressão máxima de significado – até tocar o intocável.

Sendo assim, a retomada histórica feita na primeira seção do segundo capítulo buscou realizar esse breve percurso por textos que demonstravam manter uma característica comum e que, também, estabeleciam alguma relação com a poesia mistraliana – fosse por referência intertextual ou proximidade estética. Tais aproximações puderam ser teorizadas na segunda seção, quando resgatamos conceitos teóricos que explicaram, considerados os limites de extensão deste trabalho, o porquê era possível estabelecer um paralelo entre a palavra sagrada e a palavra poética. Demonstrou-se, portanto, que é possível pensar a mística como uma categoria literária, uma estética comum em inúmeras obras já escritas e que ainda estão por vir. Encontros e desencontros incessantes, respondidos por tantas questões teóricas convocadas: a poesia como revelação, encontro, alteridade, busca, experiência mística, arquétipo, autobiografia. A poesia enquanto reverberação de uma linguagem espiritual, de uma linguagem mística e atemporal que já não se prende mais a períodos, religiões, regras. A poesia enquanto liberdade de significado e elevação da alma por imagens de força e beleza.

Posteriormente, o estudo também se propôs a aprofundar o olhar à nossa poeta. O terceiro capítulo foi inteiramente dedicado a conhecer Gabriela Mistral em duas faces: a Gabriela “em pele”, em sua biografia e principais acontecimentos em vida; e a Gabriela “em tinta”, em sua produção literária e o que já foi dito, pelos pesquisadores, sobre ela. Esta retomada revelou-se como peça fundamental para conseguirmos chegar a um olhar renovado. Poderíamos, ao início da pesquisa, perguntar-nos: ainda há algo a ser dito sobre a poesia de Mistral? E, ao chegar ao final desta peregrinação, é possível responder seguramente que sim, havia muito a dizer, e ainda há muito pela frente. A poesia de Gabriela Mistral perpassa tudo o

que tratamos, atendendo às mais variadas dimensões dos conceitos e, por vezes, subvertendo-os, fugindo a eles.

Tal percepção está clara no quarto capítulo do trabalho, em que nos debruçamos detidamente sobre cada poema a fim de investigar, com minúcia, quais marcas – quais *huellas* – estavam escondidas sob a poética de Gabriela. *Desolación*, primeiro livro da autora, marca uma escrita mais apaixonada, um movimento de saída ao mundo com o coração transbordante. Com suas orações, seu sofrimento e suas tentativas de libertar-se, sua natureza humanizada e glorificada, os poemas da coletânea demonstraram uma desolação melancólica e um desejo de recomeço, além de revelarem-se, também, com imagens predominantemente cristãs, como supusemos ao início deste trabalho. *Lagar*, por sua vez, marca a última publicação em vida, um regresso a questões essenciais, imagens predominantes e resoluções existenciais de grandes temáticas, uma entrega completa que encontra versos maduros e sutis, imagens que passeiam pelo cristianismo, pelo orientalismo, pelo desejo humano de que esta vida acabe para que se plenifique, para se encontre mais completa e mais feliz.

Em ambas, também ficou perceptível a presença de sujeitos líricos vários, mas com uma característica comum: uma busca incessante pela transcendência, cujo alvo final está sempre na eternidade, no eterno retorno. Após o findar desta jornada, dois aspectos ficam latentes. O primeiro é de que, de fato, a poesia mistraliana é uma poesia de *huella mística* – não no sentido teológico, dizemo-lo mais uma vez, mas no sentido literário e imagético. É uma poesia que dialoga com textos universais ao mesmo tempo em que converte as coisas simples em grandes testemunhas da experiência transcendente. E em segundo lugar, também vemos confirmada nossa hipótese inicial: os poemas, de fato, falam por si mesmos e são dotados de uma pluralidade de significados que, não necessariamente, depende da biografia de Gabriela. Embora alguns poemas tenham convocado fatos específicos de sua vida, os textos não estão fadados a uma interpretação biográfica, nem dependem dessa relação com a vida pessoal da autora para que signifiquem. Sua interpretação é independente e está para além de uma escrita confessional. Como já supúnhamos, a análise focada nas imagens poéticas e nas marcas impressas nos versos possibilitou uma outra leitura – mais universal, em diálogo com a literatura de toda a história ocidental. Tudo isso confirma a certeza de que esta é apenas uma das faces de seus poemas, cuja possibilidade teórica segue ampla e plural – tanto pela qualidade técnica quanto pela riqueza de sua imagética – uma experiência leitora única, como só Gabriela Mistral é capaz de proporcionar.

A autora, de vida tão interessante e por vezes conturbada, consegue deixar sua marca em cada verso, mas também os transborda. Diante das ausências, dores, dúvidas, solidões e sonhos, sua poesia não é meramente uma reflexo de si mesma, uma autobiografia escrita em verso. Sua poesia também aponta a cada pequena dimensão da vida humana, iluminando-a e dando-lhe novos sentidos. E, enquanto leitores, nosso coração permanece abrasado com este farol, ao qual viemos seguindo por meio de cada pegada, cada *huella* de eternidade.

## REFERÊNCIAS DO *CORPUS* LITERÁRIO

MISTRAL, G. *Gabriela Mistral en verso y prosa*: Antología. Real Academia Española. Barcelona: Penguin Grupo Editorial, 2019.

\_\_\_\_\_. *Desolación*. Santiago de Chile: Editorial del Pacífico, [1950?]

\_\_\_\_\_. *Lagar*. Santiago de Chile: Editorial del Pacífico, [1960?]

\_\_\_\_\_. *Tala*. 4 ed. Buenos Aires: Editorial Losada, 1968.

\_\_\_\_\_. *Ternura*. 3 ed. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1994.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGOSTINHO, S. *Confissões*. Versão e notas de Jorge Pimentel Cintra. São Paulo: Quadrante, 2004.

ALIGHIERI, D. *A Divina Comédia*: inferno, purgatório e paraíso. Tradução de Xavier Pinheiro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017.

AMBRÓSIO. Epistolae Prima Classis: Textos latinos disponíveis em: [http://www.documenta-catholicaomnia.eu/02m/03390397,\\_Ambrosius,\\_Epistolae\\_Prima\\_Classis,\\_MLT.pdf](http://www.documenta-catholicaomnia.eu/02m/03390397,_Ambrosius,_Epistolae_Prima_Classis,_MLT.pdf). Acesso em: 20 abr 2021.

ANDRESEN, S. de M. B. *Coral e outros poemas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

ARISTÓTELES. *Arte Retórica e Arte Poética*. Tradução de Antônio Pinto de Carvalho. Rio de Janeiro: Ediouro, 2005.

ASSIS, S. F. *O Cântico das Criaturas*. In: \_\_\_\_\_. Escritos de São Francisco. Dois Irmãos, RS: Minha Biblioteca Católica, 2021. p. 57-59.

BARBOSA, Márcia Helena Saldanha. Como quem vê outra coisa: encontro entre a poesia e o sagrado na obra de Sophia de M. B. Andresen. *Convergência Lusíada*. Poesia portuguesa dos anos 40 à contemporaneidade, Rio de Janeiro, n. 31, p. 6-21, jan/jun. 2014. Disponível em: <<http://www.realgabinete.com.br/revistaconvergencia/pdf/3389.pdf>>. Acesso em: 13 fev. 2020.

BAUDELAIRE, C. *As flores do mal*. Edição bilíngue. Tradução de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.

BATTEUX, C. *As belas-artes reduzidas a um mesmo princípio*. São Paulo: Editora Imprensa Oficial, 2011.

BENÍTEZ, I. C. Imaginario bíblico en Gabriela Mistral. *Contextos, estudios de humanidades y ciencias sociales*, n. 15, 2006. p. 135-146.

BENTO XV, Papa. Epistola Nobis, ad Catholicam. AAS 6, 28 de outubro de 1914, p. 540.

BÍBLIA. *Bíblia de Jerusalém*. São Paulo: Paulus, 2002.

BOYE, O. El pensamiento de Jacques Maritain en Chile. Presentación al ‘Primer Coloquio del Pensamiento Contemporáneo. Jacques Maritain’, organizado por la Universidad de Viña del Mar y el Instituto Internacional Jacques Maritain, 28 y 29 de Septiembre de 2007, Viña del Mar, Chile. Disponível em: [https://hugepdf.com/download/el-pensamiento-de-maritain-en-chile\\_pdf](https://hugepdf.com/download/el-pensamiento-de-maritain-en-chile_pdf). Acesso em: 02 dez. 2021.

BRIONES, A. V. *Literatura Hispanoamericana*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1962.

CAMÕES, L. *Os Lusíadas*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2018.

CANDELIER, B. R. La veta mística en la lírica de Gabriela Mistral. In: MISTRAL, G. *Gabriela Mistral en verso y prosa: Antología*. Madrid: Real Academia Española/ Asociación de Academias de la Lengua Española, 2019. p. LIII-LXVIII.

CARPEAUX, O. M. *História da Literatura Ocidental*. Rio de Janeiro: Leya, 2012.

CASTILLO Y GUEVARA, F. J. del. Fénix, el alma se abrasa. Disponível em: <https://bibliotecarafaelmaya.casadepoesiasilva.com/francisca-josefa-del-castillo-y-guevaratunja-1671-1742/>. Acesso em: 20 jul 2021.

CÍCERO. Em defesa do profeta Árquias. Tradução de Maria Isabel Rebelo Gonçalves. Lisboa: Editorial Inquérito Ltda, 1986.

CICÉRON. Discours: Pour le poète Archias. Texte établi et traduit par Félix Gaffiot. 5<sup>ème</sup> tirage revu, augmenté et corrigé par Philippe Moreau. Paris: Société d'Éditions Les Belles Lettres, 1989, v.12.

CIRLOT, V., VEGA, A. *Mística y creación en el siglo XX*. Barcelona: Herder, 2006. Edição Kindle.

COMBE, D. A referência desdobrada: o sujeito lírico entre a ficção e a autobiografia. *Revista USP*, n. 84, p. 113-128, 1 fev. 2010. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/13790>>. Acesso em: 20 maio 2020.

COURCELLES, D. Arrobamientos de los escritores y contemporaneidad mística. In: CIRLOT, V., VEGA, A. *Mística y creación en el siglo XX*. Barcelona: Herder, 2006. p. 1479-1726. Edição Kindle.

CRUZ, San Juan de la. Obras completas. Disponível em: <http://www.sanjuandelacruz.com/obra-de-san-juan-de-la-cruz/>. Acesso em: 15 nov. 2020.

CRUZ, Juana Inés de la. Sonetos de amor. Disponível em: [www.dominiopublico.gov.br](http://www.dominiopublico.gov.br). Acesso em: 15 nov. 2020.

ECKHOLT, M. “*perfumando de amor toda la vida y haciéndola bendita*”. La dimensión religiosa de la poesía de Gabriela Mistral: una “mística popular” [online]. Congreso Internacional de Literatura, Estética y Teología “El amado en el amante: figuras, textos y estilos del amor hecho historia”, VI, 17-19 maio 2016. Universidad Católica Argentina. Facultad de Filosofía y Letras. Facultad de Teología; Asociación Latinoamericana de Literatura y Teología, Buenos Aires. Disponível em: <http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/ponencias/dimension-religiosa-poesia-gabriela-mistral.pdf>. Acesso em: 10 jun 2021.

FERNÁNDEZ, J. M. M. Tres caminos y nueve voces en la poesía hispanoamericana contemporánea. 1998. Tese (Doctorado em Filología Española) - Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 1998. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=16015>. Acesso em: 12 nov. 2020.

FIORETTI di San Francesco. Disponível em: [http://centrofranciscano.capuchinhosp.org.br/fontesleitura?id=2894&parent\\_id=2864](http://centrofranciscano.capuchinhosp.org.br/fontesleitura?id=2894&parent_id=2864). Acesso em: 15 nov. 2020.

FLORECILLAS de Asís. Disponível em: <https://marisabelpresenta.files.wordpress.com/2016/01/floreциllas.pdf>. Acesso em: 15 nov. 2020.

FONTES, M. A. R. Por quem dobram os sinos? Os pastores poetas e a experiência religiosa na poesia brasileira e latino-americana. Segundo Colóquio Latinoamericano de Literatura y Teología (Identidad latinoamericana y cristianismo). 2008. Disponível em: [http://www.alalite.org/files/IIColoquio/ponencias/Maria\\_Aparecida\\_Rodrigues\\_Fontes.pdf](http://www.alalite.org/files/IIColoquio/ponencias/Maria_Aparecida_Rodrigues_Fontes.pdf). Acesso em: 10 jun 2021.

FRANCISCO, Papa. Carta apostólica CANDOR LUCIS AETERNAE. ASS, 25 de março de 2021.

FRIAS, R. E. F. Recado Terrestre: la potente "poesía chica" de Gabriela Mistral. Anuario brasileño de estudos hispánicos. Brasflia, DF: Consejería de Educación de la Embajada de España, 1992. p. 197-211.

FRIEDRICH, Hugo. *A estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a meados do século XX*. Tradução de Marise M. Curioni. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

FRYE, N. *A imaginação educada*. Campinas, SP: Vide Editorial, 2017.

\_\_\_\_\_. *O código dos códigos: A Bíblia e a Literatura*. Tradução: Flávio Aguiar. São Paulo: Boitempo, 2004.

\_\_\_\_\_. *Anatomia da crítica*. Tradução de Marcus de Martini. São Paulo: É Realizações Editora, 2014.

GARRIGOU-LAGRANGE, Réginald. *As 3 vias e as três conversões*. 4a ed. Rio de Janeiro: Permanência, 2011.

GRAEF, H. *Historia de la mística*. Barcelona: Editorial Herder S. A., 1970.

HAAS, A. M. *Mística en Contexto*. In: CIRLOT, V., VEGA, A. *Mística y creación en el siglo XX*. Barcelona: Herder, 2006. p. 664-922. Edição Kindle.

HEGEL. *Cursos de Estética – IV*. Tradução de Marco Aurélio Werle. São Paulo: Edusp, 2001.

HOMERO. *Iliada*. Tradução e introdução de Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

HUGO, V. *Os Miseráveis*. São Paulo: Martin Claret, 2007.

HUIDOBRO, V. *Arte poética*. In: \_\_\_\_\_. *El espejo de agua*, 1916. Disponível em: <https://www.vicentehuidobro.uchile.cl/poema6.htm>. Acesso em: 20 jul. 2021.

\_\_\_\_\_. *Odisseia*. Tradução e introdução de Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

I FIORETTI: *Crônicas de São Francisco*. Dois Irmãos, RS: Minha Biblioteca Católica, 2021.

INÉS DE LA CRUZ, S. J. *Soneto*. Alaba el numen poético del Padre Francisco de Castro, de la Compañía de Jesús, en un poema heroico en que describe la aparición milagrosa de Nuestra Señora de Guadalupe de México, que pide la luz pública. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Disponível em: [http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/poemas-de-la-unica-poetisa-musa-decima-soror-juana-ines-de-la-cruz-que-en-varios-metros-idiomasy-estilos-fertiliza-varios-assumptos-con-elegantes-sutiles-claros-ingeniosos-utiles-versos-para-ensenanza-recreo-y-admiracion--0/html/fae1f2a5-38f3-4a78-bbc4-a303009b6a19\\_230.htm](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/poemas-de-la-unica-poetisa-musa-decima-soror-juana-ines-de-la-cruz-que-en-varios-metros-idiomasy-estilos-fertiliza-varios-assumptos-con-elegantes-sutiles-claros-ingeniosos-utiles-versos-para-ensenanza-recreo-y-admiracion--0/html/fae1f2a5-38f3-4a78-bbc4-a303009b6a19_230.htm). Acesso em: 20 jul. 2021.

JESÚS. S. T. de. *Obras completas*. Madrid: Ediciones Sígueme, 2015.

KEMPIS, T. de. *Imitação de Cristo*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2015.

LIMA, J. *Poema do cristão*. Disponível em: [http://www.antoniomiranda.com.br/iberoamerica/brasil/jorge\\_de\\_lima.html](http://www.antoniomiranda.com.br/iberoamerica/brasil/jorge_de_lima.html). Acesso em: 20 dez. 2021.

LISBOA, H. *Obras completas I: Poesia geral (1929-1983)*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1985.

LOPEZ, E. G. *Historia de la literatura española: Edad Media y Siglo de Oro*. New York: Las Americas Publishing Company, 1972.

LUGONES, L. *Poemas*. Disponível em: <http://www.los-poetas.com/c/lug1.htm>. Acesso em: 20 jul. 2021.

MACHADO, A. *Poema XXIX*. Disponível em: <http://www.dhnet.org.br/desejos/textos/caminante/index.html>. Acesso em: 20 dez. 2021.

MAYOR, Z. M. S., BEYER, V. E. S. Huellas místicas en Desolación. Una relectura mistraliana a través de san Juan de la Cruz. Santiago: *Hipogrifo*, n. 6.2, 2018. p. 525-538.

MEIRELES, C. Un poco de Gabriela Mistral. In: *Gabriela Mistral y el Brasil*. Santiago de Chile: Cadernos brasileiros. 1963. p. 7-13.

MENÉNDEZ Y PELAYO, D. M. *Historia de la poesía hispano-americana*. Tomo I. Madrid: Librería General de Victoriano Suárez, 1911.

\_\_\_\_\_. *Historia de la poesía hispano-americana*. Tomo II. Madrid: Librería General de Victoriano Suárez, 1913.

MIATELLO, A. L. P. A literatura mística feminina e a escrita da História na Baixa Idade Média ocidental: entre biografia, memória e relato social. *Hist. Historiogr.*, Ouro Preto, v. 13, n. 33, p. 163-195, maio-ago. 2020

MILTON, J. Paraíso Perdido. Trad. António José de Lima Leitão. Novo Hamburgo/RS: Clube de Literatura Clássica, 2020.

MISTRAL, G. *Cristianismo con sentido social*. Disponível em: <http://www.gabrielamistral.uchile.cl/prosa/cristsoc.html>. Acesso em: 11 jun. 2021.

\_\_\_\_\_. *Palabras pronunciadas por Gabriela Mistral cuando recibió el Premio Nobel* [manuscrito]. 1945. Disponível em: <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-132057.html>. Acesso em: 15 jul. 2021.

\_\_\_\_\_. Proceión india voz de la autora / [grabación sonora] : Gabriela Mistral. [Lugar de publicación no identificado] : [Nombre editor no identificado], 1954. 1 archivo de sonido (3 min.,21 seg.): digital, formato AAC.

OSSOLA, C. Caminos de la mística: siglos XVII-XX\*. In: CIRLOT, V., VEGA, A. *Mística y creación en el siglo XX*. Barcelona: Herder, 2006. p. 72-663. Edição Kindle.

OVIEDO, J. M. El camino penitente de Gabriela Mistral. In: \_\_\_\_\_. *Historia de la literatura hispanoamericana*. Volume 3: Postmodernismo, Vanguardia, Regionalismo. Madrid: Alianza Editorial, 2007.

\_\_\_\_\_. *Historia de la literatura hispanoamericana*. Volume 1: De los orígenes a la Emancipación. Madrid: Alianza Editorial, 2007a.

\_\_\_\_\_. *Historia de la literatura hispanoamericana*. Volume 2: Del Romanticismo al Modernismo. Madrid: Alianza Editorial, 2007b.

\_\_\_\_\_. *Historia de la literatura hispanoamericana*. Volume 3: Postmodernismo, Vanguardia, Regionalismo. Madrid: Alianza Editorial, 2007c.

PAULO VI, Papa. Discurso ao Sacro Colégio e à Prelatura Romana, AAS 58, 23 de dezembro de 1965 [1966], p. 80.

PAZ, O. *El arco y la lira*. México: Fondo de cultura económica, 1972.

PIZARRO, A (Org.). *América Latina: Palavra, Literatura e Cultura*. Volume 2: Emancipação do Discurso. São Paulo: Memorial; Campinas: UNICAMP, 1994.

\_\_\_\_\_. *América Latina: Palavra, Literatura e Cultura*. Volume 3: Vanguarda e Modernidade. São Paulo: Memorial; Campinas: UNICAMP, 1994.

PIZARRO, A. *Gabriela Mistral: el proyecto de Lucila*. Santiago: LOM Ediciones; Embajada de Brasil em Chile, 2005.

POUND, E. ABC da Literatura. São Paulo: Cultrix, 2014.

ROJO, G. Para uma nueva lectura de Gabriela Mistral. In: PIZARRO, A. (Org.) *América Latina: palavra, literatura e cultura*. Volume 3: Vanguarda e Modernidade. São Paulo: Memorial/ Campinas: UNICAMP, 1995.

SÁENZ, P. A. História da Santa Igreja: da querela das investiduras aos esplendores tridentinos. Rio de Janeiro: Ed. CDB, 2020.

SEQUEIROS, V. *Non omnis moriar: Género literario e inmortalidad en la lírica horaciana ¿En el umbral de la trascendencia?* 2011. Tese (Doutorado em Letras Clássicas) - Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza, 2011.

SANTOS, G. T. dos, LOPES, P. C. Literatura e fenômeno religioso. *Kalíope*, São Paulo, ano 5, n. 1, jan/jun, 2009. p. 93-114.

SOUZA, Paulo Rogério. A religiosidade na poesia de Luís Vaz de Camões: a fé como proposta de solução para os “desconcertos do mundo”. In: CELLI – COLÓQUIO DE ESTUDOS LINGUÍSTICOS E LITERÁRIOS. 3, 2007, Maringá. Anais. Maringá, 2009, p. 807-815.

STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*. Tradução de Celeste Aída Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.

STEGAGNO-PICCHIO, L. *História da Literatura Brasileira*. 2. ed.rev. e atualizada. Rio de Janeiro : Nova Aguilar, 2004.

STORNI, A. Alma desnuda. Disponível em: <https://www.poemas-del-alma.com/alma-desnuda.htm>. Acesso em: 20 jul. 2021.

TANQUEREY, A. *Compêndio de Teologia Ascética e Mística*. Campinas/SP: Ecclesiae, 2018.

TAYLOR, M. C. *Sensibilidad religiosa de Gabriela Mistral*. Madrid: Gredos, 1975.

VALDÉS, G. R. *Invitación a Gabriela Mistral*. México: Fondo de cultura económica, 1990.

VELÁZQUEZ-GONZÁLEZ, M., URDAPILLETA-MUÑOZ, M. Cristo y el dolor en Desolación de Gabriela Mistral. *Contribuciones desde Coatepec*, Universidad Autónoma del Estado de México, n. 28, jan/jun 2015, p. 41-56.

VIRGÍLIO. *Eneida*. Edição bilíngue. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Editora 34, 2017.

ZAMBRANO, M. *Filosofía y poesía*. México: Fondo de Cultura Económica, 1998.

## ANEXOS

### ANEXO 1 – Tabelas arquetípicas elaboradas por Northrop Frye

**Tabela da Imagética Apocalíptica**

<b>Categoria</b>	<b>Classe ou forma grupal</b>	<b>Indivíduo</b>
Divina	[Trindade]	Deus
Espiritual ou Angélica	1) Espíritos de fogo (serafins) 2) Espíritos de ar (querubins)	Espírito como Chama Espírito como Pomba ou Vento
Paradisiáca	Jardim do Éden	Árvore da Vida Água Viva
Humana	Povo como noiva (Israel)	Noivo
Animal	Rebanho de ovelhas	1) Pastor 2) Cordeiro (Corpo e sangue)
Vegetal	Colheita e Vindima	Pão e Vinho (Primícias)
Mineral	Cidade (Jerusalém) Estrada	Templo Pedra

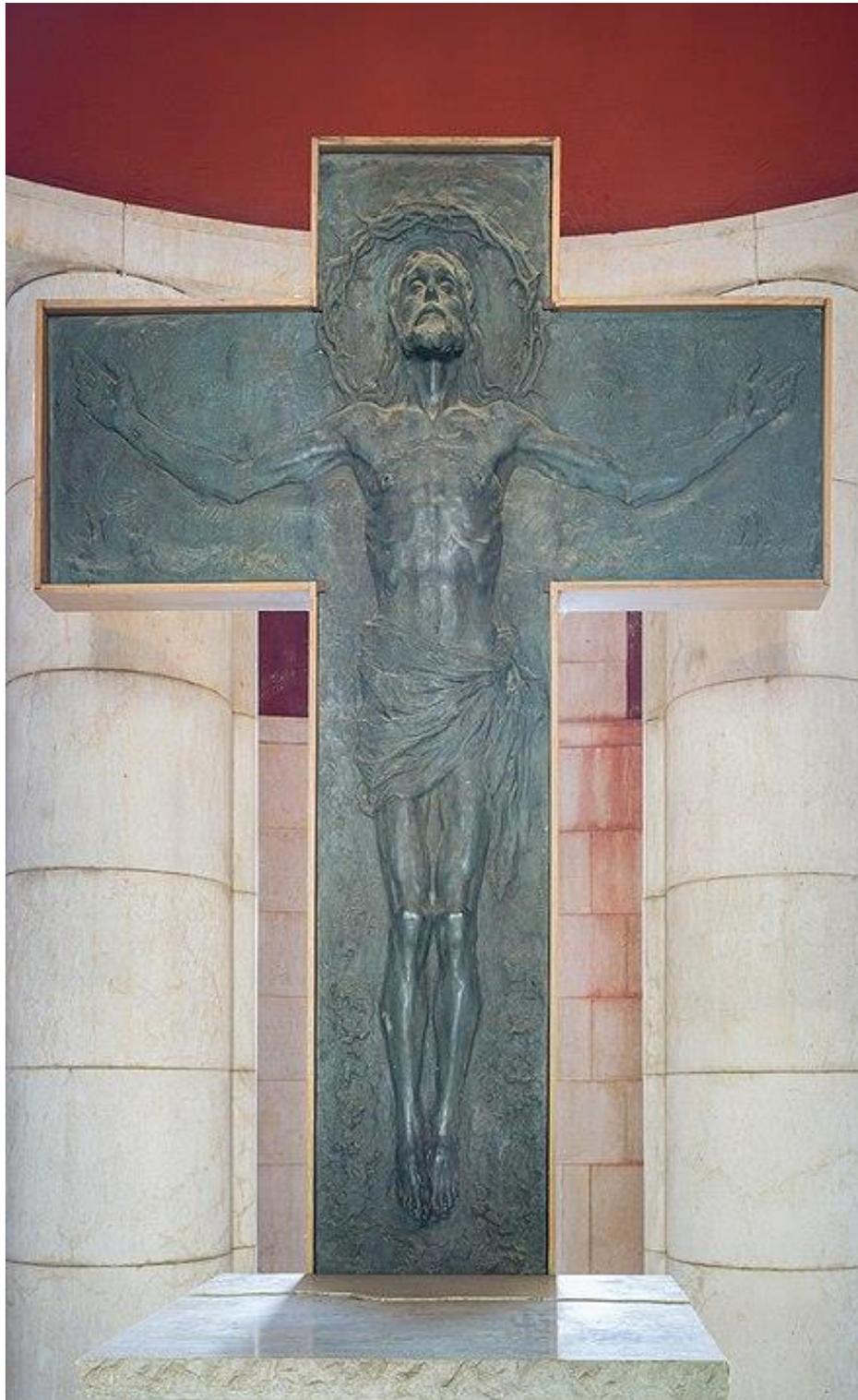
Fonte: FRYE, 2021, p. 243.

**Tabela da Imagética Demoníaca**

<b>Categoria</b>	<b>Demoníaco manifesto</b>	<b>Paródia Demoníaca</b>	
		<b>Grupo</b>	<b>Indivíduo</b>
Divina	[Satã]	Soicheia Tou Kosmou	Anticristo
Espiritual ou Angélica	1) Espíritos de Fogo 2) Demônios da Tempestade	Falsos deuses	Moloc, Baal, Dagon, etc.
Paradisiáca	Terra Devastada e Mar da Morte	Árvore e Água do Poder Pagão	
Humana	Os Expelidos	“Grande Meretriz” (Reino Pagão)	Nero, Nabucodonosor, Antíoco
Animal	Dragões do Caos (Leviatã; Raab; etc.)	Feras de Rapina ou de Fertilidade	Animal Deificado (Touro, Serpente)
Vegetal	Colheita e Vindima da Ira	Deuses da Vegetação e Mães-Terra	
Mineral	Ruínas	Cidade Pagã (Babilônia, Roma)	Torre de Babel

Fonte: FRYE, 2021, p. 244.

## ANEXO 2 – A Cruz de Leonardo Bistolfi



Fonte: [https://www.wikiwand.com/en/Leonardo\\_Bistolfi](https://www.wikiwand.com/en/Leonardo_Bistolfi).

### ANEXO 3 – Fortuna crítica sobre a obra de Gabriela Mistral<sup>35</sup>

BENÍTEZ, I. C. Imaginario bíblico en Gabriela Mistral. *Contextos, estudios de humanidades y ciencias sociales*, n. 15, 2006. p. 135-146.

CANDELIER, B. R. La veta mística en la lírica de Gabriela Mistral. In: MISTRAL, G. *Gabriela Mistral en verso y prosa: Antología*. Madrid: Real Academia Española/ Asociación de Academias de la Lengua Española, 2019. p. LIII-LXVIII.

ECKHOLT, M. “*perfumando de amor toda la vida y haciéndola bendita*”. La dimensión religiosa de la poesía de Gabriela Mistral: una “mística popular” [online]. Congreso Internacional de Literatura, Estética y Teología “El amado en el amante: figuras, textos y estilos del amor hecho historia”, VI, 17-19 maio 2016. Universidad Católica Argentina. Facultad de Filosofía y Letras. Facultad de Teología; Asociación Latinoamericana de Literatura y Teología, Buenos Aires. Disponível em: <http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/ponencias/dimension-religiosa-poesia-gabriela-mistral.pdf>. Acesso em: 10 jun 2021.

FERNÁNDEZ, J. M. M. Tres caminos y nueve voces en la poesía hispanoamericana contemporánea. 1998. Tese (Doctorado em Filología Española) - Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 1998. Disponível em: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codig=16015>. Acesso em: 12 nov. 2020.

FONTES, M. A. R. Por quem dobram os sinos? Os pastores poetas e a experiência religiosa na poesia brasileira e latino-americana. Segundo Colóquio Latinoamericano de Literatura y Teología (Identidad latinoamericana y cristianismo). 2008. Disponível em: [http://www.alalite.org/files/IIColoquio/ponencias/Maria\\_Aparecida\\_Rodrigues\\_Fontes.pdf](http://www.alalite.org/files/IIColoquio/ponencias/Maria_Aparecida_Rodrigues_Fontes.pdf). Acesso em: 10 jun 2021.

MAYOR, Z. M. S., BEYER, V. E. S. Huellas místicas en Desolación. Una relectura mistraliana a través de san Juan de la Cruz. Santiago: *Hipogrifo*, n. 6.2, 2018. p. 525-538.

MEIRELES, C. Un poco de Gabriela Mistral. In: *Gabriela Mistral y el Brasil*. Santiago de Chile: Cadernos brasileiros. 1963. p. 7-13.

MISTRAL, G. *Cristianismo con sentido social*. Disponível em: <http://www.gabrielamistral.uchile.cl/prosa/cristsoc.html>. Acesso em: 11 jun. 2021.

\_\_\_\_\_. *Gabriela Mistral en verso y prosa: Antología*. Real Academia Española. Barcelona: Penguin Grupo Editorial, 2019.

\_\_\_\_\_. *Palabras pronunciadas por Gabriela Mistral cuando recibió el Premio Nobel* [manuscrito]. 1945. Disponível em: <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-132057.html>. Acesso em: 15 jul. 2021.

---

<sup>35</sup> A lista possui os estudos mais populares e que demonstraram maior relevância. Dada a extensa fortuna crítica da autora a nível internacional, não é possível realizar uma listagem total de estudos já publicados.

OVIEDO, J. M. El camino penitente de Gabriela Mistral. In: \_\_\_\_\_. *Historia de la literatura hispanoamericana*. Volume 3: Postmodernismo, Vanguardia, Regionalismo. Madrid: Alianza Editorial, 2007.

PIZARRO, A. *Gabriela Mistral: el proyecto de Lucila*. Santiago: LOM Ediciones; Embajada de Brasil em Chile, 2005.

ROJO, G. Para una nueva lectura de Gabriela Mistral. In: PIZARRO, A. (Org.) *América Latina: palavra, literatura e cultura*. Volume 3: Vanguarda e Modernidade. São Paulo: Memorial/ Campinas: UNICAMP, 1995.

TAYLOR, M. C. *Sensibilidad religiosa de Gabriela Mistral*. Madrid: Gredos, 1975.

VALDÉS, G. R. *Invitación a Gabriela Mistral*. México: Fondo de cultura económica, 1990.

VELÁZQUEZ-GONZÁLEZ, M., URDAPILLETA-MUÑOZ, M. Cristo y el dolor en Desolación de Gabriela Mistral. *Contribuciones desde Coatepec*, Universidad Autónoma del Estado de México, n. 28, jan/jun 2015, p. 41-56.



Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul  
Pró-Reitoria de Graduação  
Av. Ipiranga, 6681 - Prédio 1 - 3º. andar  
Porto Alegre - RS - Brasil  
Fone: (51) 3320-3500 - Fax: (51) 3339-1564  
E-mail: [prograd@pucrs.br](mailto:prograd@pucrs.br)  
Site: [www.pucrs.br](http://www.pucrs.br)