GISELE APARECIDA FRANÇA
RESIDENCIA EN LA TIERRA: AS IMAGENS POÉTICAS DE PABLO NERUDA E A
FENOMENOLOGIA DA IMAGINAÇÃO.
CURITIBA 2008

GISELE APARECIDA FRANÇA

RESIDENCIA EN LA TIERRA: AS IMAGENS POÉTICAS DE PABLO NERUDA E A FENOMENOLOGIA DA IMAGINAÇÃO

Dissertação apresentada como requisito para obtenção do grau de Mestre ao Curso de Mestrado em Teoria Literária do Centro Universitário Campos de Andrade - UNIANDRADE.

Orientadora: Prof. Dra. Sigrid Renaux

CURITIBA

2008

TERMO DE APROVAÇÃO

GISELE APARECIDA FRANÇA

RESIDENCIA EN LA TIERRA: AS IMAGENS POÉTICAS DE PABLO NERUDA E A FENOMENOLOGIA DA IMAGINAÇÃO

Dissertação aprovada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre pelo Curso de Mestrado em Teoria Literária do Centro Universitário Campos de Andrade – UNIANDRADE, pela seguinte banca examinadora:

Professora Doutora Sigrid Renaux

Professora Doutora Cristiane Busato Smith

Professora Doutora Denise Guimarães

Curitiba, 30 de junho de 2008.

AGRADECIMENTOS

A Deus, por ainda me conceder lucidez.

À Prof. Dra. Sigrid Renaux (minha querida Profe), pelo acompanhamento competente, incansável apoio, paciência, comprometimento e incentivo na orientação deste trabalho.

À Prof. Dra. Denise Guimarães pelo auxílio preciso no direcionamento de idéias pertinentes à construção deste texto.

À Prof. Dra. Cristiane Busato Smith por ter aceitado, gentilmente, fazer parte da avaliação desta dissertação.

A meus pais, Israel e Eliane, e ao meu irmão, Gabriel, que me apoiam nos momentos mais turbulentos.

A todos que, direta ou indiretamente, auxiliaram na execução deste trabalho.

Amar uma imagem é sempre ilustrar um amor; amar uma imagem é encontrar sem o saber uma metáfora nova para um amor antigo.

Gaston Bachelard

RESUMO

Esta dissertação de mestrado, que se insere na linha de pesquisa Poéticas do Contemporâneo, traz uma proposta de releitura crítica da obra Residencia en la Tierra (1925), de Pablo Neruda, pseudônimo do escritor chileno Neftalí Ricardo Reyes Basoalto. Poeta itinerante, Prêmio Nobel da Literatura em 1971, sua poesia tem um alto índice de receptividade pelo público leitor de todos os países. É reconhecido principalmente pelo caráter social de seus versos, mesmo que, em suas diversas fases, apresentasse características estéticas e líricas ricamente distintas. A presente investigação centra-se na obra Residencia en la tierra (1925), pertencente a sua segunda fase, pois nela, segundo Amado Alonso (1940), Neruda "inicia uma estranha modalidade poética, cuja característica interna é o ímpeto da emoção e o decisivo enfrentar do homem ante sua existência, e a externa, o hermetismo das expressões". Por esta razão, pretende-se examinar esta obra sob a perspectiva do filósofo e teórico francês Gaston Bachelard, que aborda as conexões do texto literário com os quatro elementos fundamentais – Terra, Ar, Água e Fogo – a fim de verificar de que maneira esta "fenomenologia da imaginação" possibilitará uma revalorização das imagens poéticas que permeiam os poemas residenciários e que, por estarem relacionadas a esta tetravalência elemental, poderão evidenciar uma afinidade cósmica e uma comunhão universal em detrimento do teor caótico e destrutivo tão ressaltado pelos críticos precedentes do poeta.

Palavras-chave: Residencia en la tierra. Pablo Neruda. Gaston Bachelard.

ABSTRACT

This M.A. thesis, which inserts itself in the Contemporary Poetics research line, presents a proposal for a critical rereading of Residencia en la Tierra (1925), by Pablo Neruda (pseudonym of the Chilean writer Neftalí Ricardo Reyes Basoalto). This itinerant poet, who was awarded the 1971 Nobel Prize in Literature, has always had his poetry extremely well received by readers in all countries. He is mainly known for the social character of his poems even if, in its different stages, his poetry has presented distinct aesthetic and lyric qualities. This study focuses on Residencia en la Tierra, which belongs to his second stage, for in this work, according to Amado Alonso (1940), Neruda "begins a strange poetic modality, whose internal characteristic is the impetus of emotion and the decisive confrontation of man with his existence, while the external one is the hermeticism of his expressions". For this reason, this research intends to consider Neruda's work through the perspective of the French philosopher and literary theorist Gaston Bachelard, who deals with the connections of the literary text with the four fundamental elements - Earth, Air, Water and Fire – to verify in what manner this "phenomenology of the imagination" will allow a re-evaluation of the poetic images which permeate the Nerudian poems, and which, by being related to these four elements, can project their cosmic affinity and their universal communion much more than the chaotic and destructive tenor so much emphasized by former critics.

Keywords: Residencia en la tierra. Pablo Neruda. Gaston Bachelard.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Tabela 1 Figura 2	 Sólo la muerte. Federico García Lorca, 1934 Transição das tinturas em "Unidad" Gradação do ambiente em "Unidad" Gradação do emparedamento e associação aos elementos em 	106
_	"Unidad" – Transformação do fogo em "Ángela Adónica" – Recorrência de imagens na obra <i>Residencia en la Tierra</i>	135

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
CAPÍTULO 01 - O CAMINHO DA LITERATURA NOS PAÍSES HISPANO-	
AMERICANOS	16
1.1 A LITERATURA CHILENA E SUA PRODUÇÃO POÉTICA	23
CAPÍTULO 02 – A CONSTRUÇÃO POÉTICA DE PABLO NERUDA	26
 2.1 DADOS BIOGRÁFICOS E BIBLIOGRÁFICOS 2.2 RESIDENCIA EN LA TIERRA: LEITURAS CRÍTICAS E RELEITURAS 2.3 AS RESIDENCIAS E SUAS PARTICULARIDADES 	26 30 34
CAPÍTULO 03 – A FENOMENOLOGIA DE GASTON BACHELARD:	
PERSPECTIVAS TEÓRICAS	39
3.1 A AMBIVALÊNCIA DO FOGO	43 47 54 65
TIERRA	78
4.1 A "ARTE POÉTICA" RESIDENCIÁRIA	78 90 98
JOAQUÍN" 4.5 A TRANSFORMAÇÃO DO FOGO EM "ÁNGELA ADÓNICA" 4.6 O AR VIOLENTO EM "MONZÓN DE MAYO"	111 123 135
CAPÍTULO 05 – CONSIDERAÇÕES FINAIS	151
REFERÊNCIAS	155
APÊNDICE	161

INTRODUÇÃO

A poesia é algo de difícil definição. Comumente, é retratada como a expressão subjetiva do "eu". Mais especificamente, "a expressão de vivências intensas de um Eu no encontro do mundo" (DACEX, 1995, p.19) ou, como coloca Nelly Novaes Coelho, como "fenômeno criador que transforma em linguagem as emoções, os impulsos ou reações do poeta em face de determinada realidade" (COELHO, 1976, p. 57).

Muito anterior a qualquer outra forma literária, registra-se na Antigüidade Clássica, na forma de composições cantadas pelos rapsodos ou como parte das festividades dedicadas aos deuses, sempre acompanhadas de instrumentos como a lira, que deu origem ao nome do gênero literário a que pertence: Gênero Lírico.

Na Idade Média, a poesia passa a ser utilizada por trovadores, menestréis e soldadeiras, ainda associada à música, na extensa produção poética das cantigas trovadorescas. Somente no final dessa época é que ocorrerá uma dissociação entre música e poesia. Passa a música a existir sozinha como arte, surge a prosa e a poesia entra em uma fase de declínio.

Sem a música a poesia precisou adaptar-se, criar sua própria musicalidade para não ser extinta, enriquecendo este gênero de técnicas e recursos lingüísticos, a ponto de Schleiermacher (apud BOSI, 2003, p. 15) poder defini-la com a equação "poesia=música+lógica", que depois foi adotada, também, por Leo Spitzer.

A poesia sempre se relacionou intimamente com o ser humano. Embora com grandes variações – poesia histórica, religiosa, sentimental, social, metafísica –, pode-se discernir em qualquer poema dois elementos, como diz Croce: "um complexo de imagens e um sentimento que o anima" (apud BOSI, 2003, p. 8).

É este "complexo de imagens" que, de maneira geral, movem este trabalho pois, o escritor aqui enfocado, Pablo Neruda, apresenta, em sua obra *Residencia en la tierra*, uma

forma obscura porém certeira, constante porém singularíssima, de verbalizar em **música** e **imagens** deslumbrantes a **dimensão telúrica** de uma sensibilidade em estado selvagem (IBÁÑEZ LANGLOIS, 1988, p. 15. Grifo nosso.).

Na tentativa de discutir estas imagens e entender o fazer poético deste escritor chileno "vulcânico", considerado o "poeta da Humanidade violentada" e Prêmio Nobel da Literatura 1971, recorre-se aos elementos textuais e a alguns dos grandes teóricos e críticos da Literatura que investigaram a obra em questão, pois

como 'tecido de palavras', o poema pode sugerir múltiplos sentidos, dependendo de como se perceba o entrelaçamento dos fios que o organizam [...] Dada a plurissignificação inerente ao poema, a soma das várias interpretações seria o ideal (GOLDSTEIN, 1995, p. 6).

Para que não se perca nenhum detalhe importante à análise, e como "escrever é prosseguir uma obra coletiva anterior" (JOZEF, 1989, p. 13), optou-se por iniciar este trabalho pelo aspecto amplo da Literatura Hispano-americana (Cap. 01), pela trajetória da construção da identidade poética destes povos, associada à construção da própria nacionalidade. Percebe-se uma grande inexpressividade por longos séculos, marcados pela opressão e supressão da liberdade criadora. Nisto, compreende-se a carga poética acumulada que se transformou em uma produção intensa no período entre guerras e culminou na formação dos grandes nomes literários do século XX. E um desses grandes nomes, sem dúvida, é o do escritor chileno Pablo Neruda.

Como será visto no Capítulo 02, sua vasta obra literária é comumente dividida em cinco fases, completamente distintas, das quais a mais estudada e amplamente divulgada é a social, pois o poeta se solidariza com os homens do século XX, que estão sendo afetados por intensas transformações sociais, como guerras e revoluções. Portanto, impressionados pela imagem do poeta militante, comunista, muitos teóricos e críticos, como o espanhol Villar Raso, o argentino Saúl Yurkievich, o mexicano Gerardo Deniz e o português Serafim Ferreira, colocam em segundo plano a grandeza de estilo e as inovações empregadas por Neruda nas demais fases.

A maioria das investigações seguem os críticos em questão, explorando a politicidade dos textos, tão bem recebida pelo público leitor que encontra nestes versos uma bandeira da busca pelos direitos e pela liberdade.

Mas, além do social, deve-se levar em consideração o fato de que Neruda rompe com a tradição literária, criando imagens cósmicas, que ultrapassam o egocentrismo humano e que, justamente pela imensidão e intensidade, esta leitura densa acaba por ser rejeitada. O próprio Neruda relata a ocasião em que mostrou seus originais de *Residencia en la Tierra* ao escritor e crítico Guilhermo de Torre e, após ler algumas páginas, este lhe declara que não conseguiu entender nada, o que faz com que Neruda não queira publicar seus textos no Chile, pois "a *consciência literária* é, no escritor, uma realização íntima da *crítica literária*. Escreve-se para alguém, contra alguém. Felizes são aqueles que escrevem, libertos, para si mesmo!" (BACHELARD, 2003, p. 96. nota)

Esta obra incompreendida ou compreendida superficialmente, que caracteriza a fase residenciária de Neruda, é o foco deste trabalho por apresentar um poeta maduro, intenso e cósmico que, ainda, não foi suficientemente explorado. Como diz

Ibañez Langlois (1988, p. 104), "acredito, como tantos, que o vigor lírico daquele período [residenciário] não foi superado pelo seu autor, e que ainda hoje continua ali o essencial".

Para entender a construção poética nerudiana da fase residenciária, e visto que o processo de análise é um "Ir e vir: do todo às partes, das partes ao todo" (BOSI, 2003, p. 17), buscou-se amparo no poema *Arte Poética* (Cap. 04) – que integra a parte I do volume I de *Residencia en la tierra* e que se caracteriza como a primeira tentativa, por parte do escritor, de organizar/definir seu fazer poético –, associado às concepções poéticas do filósofo italiano Giambattista Vico. Como é de notório saber, Vico, através do seu estudo das "coisas humanas" e de suas obras filosóficas, conciliou o racionalismo e o empirismo, oferecendo a fundamentação necessária para o avanço das ciências sociais.

O texto de Neruda, de uma inigualável intensidade poética, recupera, assim, entre outros, as idéias de Vico sobre a relação entre a lógica e o caos, a coisa e o nome, a figura do poeta e a do teólogo, tornando-se simultaneamente definição e modelo, resgate e reconceptualização. Pois, ao entender o caráter entitativo dos objetos e coisas, Neruda descobre-se "profeta", apto a enfrentar o chamado de um mundo surreal e irrelevante, que se projeta em todos os demais poemas.

Deste universo poético é este o aspecto mais explorado pela crítica: o caos, a destruição, a melancolia, a morte. Mas deve-se perceber que destruindo o mundo conhecido dos homens, Neruda relaciona-se e amplia o mundo desconhecido das forças naturais e cósmicas.

A poesia metafísica, como o poeta a chama em determinados momentos, está carregada de imagens intensas e recorrentes, como a figura da pomba, do cavalo, da papoula, do sal, do navio, da morte, entre outras, que se relacionam às

forças primordiais da natureza, principalmente à água, nas mais diversas representações.

Percebe-se na poesia de Neruda como um todo e, especialmente em Residencia en la Tierra, uma forte ligação, principalmente com a água. Como o poeta ressalta em Confieso que he vivido:

Comenzaré por decir, sobre los días y años de mi infancia, que mi único personaje inolvidable fue la lluvia. La gran lluvia austral que cae como una catarata del Polo, desde los cielos del Cabo de Hornos hasta la frontera. En esta frontera, o Far West de mi patria, nací a la vida, a la tierra, a la poesía y a la lluvia. (NERUDA, 1985, p.4)

O segundo elemento mais relacionado ao temperamento nerudiano, observado em *Residencia en la tierra*, seria a terra que, como se percebe, já está presente inclusive no título da obra e, também, no fragmento das memórias que foi mencionado.

Mas, o poeta não deixa de utilizar-se dos outros elementos, de forma muitas vezes harmônica, pois os elementos significam a sua relação com a vida: "Así me gustaría quedarme siempre, frente al fuego, junto al mar, entre dos perros, leyendo los libros que harto trabajo me costó reunirlos, fumando mis pipas" (NERUDA, [s.d.], p.132). E ao verificar essa postura de Neruda, ao levantar os estudos críticos de sua obra, procura-se, com este trabalho, destacar este aspecto elemental pouco explorado e que constitui a riqueza da alma poética nerudiana.

Para desenvolver esta vertente, buscou-se o aporte teórico providenciado pela obra bachelardiana sobre os quatro elementos, desenvolvido no Capítulo 03, visto que

Às vezes, imagens realmente diversas, que se julgava serem hostis, heteróclitas,

dissolventes, vêm se fundir numa imagem adorável. Os mosaicos mais estranhos do surrealismo têm, repentinamente, gestos contínuos (BACHELARD, 1999, p. 160).

Bachelard, em sua Fenomenologia da Imaginação, acredita que o temperamento humano é regido pelas quatro forças elementais e que uma prevalece sobre as demais. Essa prevalência gera complexos que podem ser sentidos fortemente nas obras literárias e promovem a unidade, a originalidade, a literariedade do texto que, assim, atingirá o leitor, cumprindo sua função enquanto arte.

Estas concepções teóricas serão utilizadas no Capítulo 04, para a análise de poemas significativos da obra *Residencia en la Tierra* de Neruda, objeto desta dissertação. Pela riqueza destes versos, privilegiou-se analisar em profundidade um poema em cada elemento, escolhidos pela concentração de imagens relacionadas à tetravalência elementar, como representativo dos outros, conforme tabela de reincidências posta no Apêndice. Foi considerada ainda, para a escolha, a primeira parte da obra, visto que as demais foram inseridas apenas na segunda edição, já influenciadas por leituras e leitores. Com isto, poder-se-á avaliar de que maneira uma abordagem bachelardiana revelará aspectos não detectados pelos críticos, revalorizando a obra através desta releitura.

CAPÍTULO 01

O CAMINHO DA LITERATURA NOS PAÍSES HISPANO-AMERICANOS

Este capítulo volta-se, brevemente, para algumas reflexões teórico-críticas sobre a formação da Literatura dos países hispano-americanos e para algumas particularidades da produção chilena, que contextualiza o fazer literário do poeta ora estudado, Pablo Neruda. Para tanto, verifica-se que

en una época en que los estudios literarios de una manera general están siendo repensados y redefinidos y que conceptos como los de 'identidad', 'nación' y 'cultura' están siendo constantemente puestos en jaque (COUTINHO, 2003, p. 9),

não há como abordar a Literatura Hispano-americana sem considerar três aspectos: os antecedentes pré-colombianos, a colonização espanhola e o processo de aculturação. De acordo com Jozef,

a América apresenta variedade e riqueza de mundos, com forte unidade cultural. Seu passado pré-colombiano dá-lhe uma fisionomia peculiar, mas ela existe a partir do descobrimento e colonização, do impacto da presença européia e o significado de sua cultura americana (JOZEF, 1989, p. 16),

pois os colonizadores impuseram seus valores e suas instituições e, inclusive, seus escritos, enquanto que a rica cultura dos povos nativos acabou por perder-se, devido ao extermínio dos mesmos. Destes povos, alguns cultivavam apenas a oralidade, outros faziam uso de registros escritos que acabaram sendo destruídos, como no caso da Literatura maia, em que se registra o seguinte episódio, recolhido por Maria de Lourdes Franco:

Entre estos hombres que vinieron con la conquista, hay uno en especial que se distingue por su doble papel de enemigo y conservador de la cultura maya, se trata del sacerdote franciscano Diego de Landa quien en 12 de julio de 1562 mandó incinerar en público, en la ciudad de Maní, un depósito completo de antiguos libros escritos a base de jeroglificos, tesoro arqueológico de inestimable valor que hoy en día nos resolveria muchas de las grandes incógnitas que nos plantea la civilización maya.

Sin embargo, Diego de Landa quién llegó a ocupar el Obispado de Yucatán, es autor de una obra que es fuente indispensable para el estudio de la cultura maya; esta obra se llama: *Relación de las cosas de Yucatán* (1566) (LOURDES FRANCO, 1989, p. 35).

É interessante (e triste) observar esta demonstração de poder, esta necessidade de afirmar-se através da destruição do outro. Destrói-se a história desses nativos, para reconstruí-la de maneira que impere a visão da metrópole, da "civilização".

Por longo tempo, os colonizadores espanhóis reproduziram os sistemas europeus, a visão social do velho mundo, o sistema educacional, coibindo qualquer forma de cultura que não fosse a por eles definida. Todos se sentiam prisioneiros deste regime, que fazia, inclusive, com que qualquer forma de produção literária fosse artificial e opressora. Constata-se que,

até 1780 a educação e a cultura das colônias espanholas eram estritamente hispânicas, já que as civilizações nativas haviam sido quase totalmente extintas e todo o comércio e intercâmbio cultural com o resto da Europa eram sistematicamente vedados (JOZEF, 1989, p. 18).

Foram três séculos de domínio espanhol em que predominaram apenas as narrativas de viagem, relatos, cartas e outros textos históricos, que demonstravam a ação colonizadora.

No entanto, este tipo de produção, aos poucos, começa a permear-se de aspectos culturais nativos, criando situações fantásticas que alimentavam o imaginário dos colonos e, principalmente, de moradores da metrópole. Surgem, por exemplo, os mitos de "El Dorado" — lenda indígena sobre uma cidade construída inteiramente em ouro e em que, pela abundância do minério, seu governante recobria-se de pó de ouro, recebendo o nome de "O (homem) Dourado" —, através da obra *La História general de las cosas de la Nueva España*, de Bernardino de Sahagún (1500-1590), e o mito das mulheres guerreiras que habitavam a grande floresta tropical, que deram ao rio Amazonas o seu nome — que já havia sido emprestado da mitologia grega.

As situações inusitadas, o desejo de aventura, a procura por riquezas, leva o colono a retraçar os caminhos dos povos primitivos, a encantar-se com a busca de resquícios destas civilizações por eles destruídas e redescobrir o universo encantatório e harmônico que eles cultuavam. Com isso,

La literatura indígena, aún reconstruída y reinterpretada con una mentalidad europea y por ello cristiana, conserva intactas la fuerza de sus concepciones sobre la relación hombre-dios, **la belleza tan especial con que miran la naturaleza** y la honda significación que el amor, la honra y el dolor tienen para estos pueblos que fueron alternativamente héroes y villanos, vencedores y vencidos (LOURDES FRANCO, 1989, p. 13. Grifo nosso).

O processo de aculturação, que se dá em qualquer encontro de civilizações, começa a aflorar e seus resquícios estarão enraizados em todos os indivíduos hispano-americanos, o que servirá como matéria-prima na construção literária posterior, como explicita Jozef:

As armas que destruíram essas culturas não impediram que muito ficasse no substrato, e quando um Vallejo ou **Neruda** pulsam a lira indo-hispana, não se trata de mera inspiração literária ou traço lírico. É o substrato socio-cultural que deve ser levado em conta. (JOZEF, 1989, p. 23. Grifo nosso.)

Este processo de aculturação ocorre de forma gradativa e em todos os segmentos, como explica Lourdes Franco:

la mente y la sensibilidad de aquellos hombres, representantes de la cultura occidental, fue recibiendo y asimilando costumbres, religión, comidas, arquitecturas, objetos de arte, lengua y en fin, todo aquello que conforma una cultura. (LOURDES FRANCO, 1989, p. 43)

Ainda assim, o império do medo renova-se com a implantação do Santo Ofício, da Inquisição, que agirá de forma violenta nestes pequenos países. Isto gera uma tensão ainda maior aos pretensos escritores. O medo de escrever faz com que não se produzam textos significativos em prosa e, neste contexto, a poesia mexicana se sobressai com as produções de Sor Juana Inés de la Cruz (1648-1695).

Inserida no movimento barroco, Sor Juana quebrou todas as convenções, a começar por escolher o convento, por não ser adepta ao casamento, e assim, teve acesso à educação que lhe seria negada por ser mulher. Intelectual, erudita, surpreendia a todos. Seus textos versavam sobre o amor, sobre o deleite, seguindo um "conceitismo" que fugia de qualquer padrão. "Sua obra representa, com a de Bernardo de Balbuena, a grande contribuição hispano-americana ao Barroco em Literatura" (JOZEF, 1989, p. 42).

Na segunda metade do século XVIII, inicia-se um processo de alteração do cenário colonial influenciado pelo enciclopedismo francês. Os jovens nascidos na

colônia vão estudar na Europa e começam a ventilar os novos ideais, como acontecia, também, no Brasil. A razão predomina e com ela a valorização do ambiente hispano-americano. Neste contexto, surgem o equatoriano José Joaquín Olmedo (1780-1847) e o venezuelano Andrés Bello (1781-1865) com seus versos politicamente engajados.

Com estes novos ideais, os países começam seus processos de independência política. Segundo Villa Raso,

Entre las causas más importantes de la independencia de los Estados americanos hay que considerar la frustración económica, a fines del siglo XVIII; la invasión de España por las tropas napoleónicas, a principios del XIX, y el destronamiento del monarca legítimo, que rompió el vínculo legal que los unía con España. (VILLAR RASO, 1987, p. 12)

Surge o movimento romântico, que busca as nacionalidades literárias sem romper com o passado e/ou com os movimentos anteriores. A produção literária romântica inclui a poesia, o teatro e a novela, sendo esta última pouco significante qualitativamente. Sente-se a influência de Byron, Musset, Lamartine. Contudo, impera um realismo ocasionado ainda pelas lutas da independência. Entre os autores militantes destacam-se o venezuelano Bolívar (1783-1830) e os colombianos Francisco José de Caldas (1768-1816) e Antônio Nariño (1765-1823).

Ainda sob influência européia, a poesia desenvolve-se até culminar nas produções literárias reconhecidamente nacionais, como é o caso de *Martín Fierro* (1872), escrito pelo argentino José Hernández. *Martín Fierro* é um poema que transcende o gênero e

sofreu os reveses de fama e condenação, segundo os conceitos vigentes na

Argentina nas diferentes épocas. Com o ressurgimento econômico do país, o sentimento patriótico urbano condenou-o, até que nas festas do Centenário, nas conferências consagratórias e reivindicatórias de Lugones, reunidas no livro *El Payador* (1916), passou-se a afirmar com ele: 'No hay cosa más nuestra que ese poema'. Lugones transformou os gaúchos em paradigmas nacionais, reconhecendo no *Martín Fierro* o futuro herói nacional e conferindo-lhe caráter sagrado (JOZEF, 1989, p. 72)

Entre 1880 e 1920, a poesia hispano-americana desenvolve um realismo/naturalismo, influenciados por Balzac e Zola, que acabam somando-se e tornando-se um movimento único, que interpenetra os conceitos românticos e persiste, ainda, durante o Modernismo, cuja transição se deu em meio ao

desmoronamiento del sistema ideológico colonial de las sociedades agropecuarias virreinales cuyos códigos filosóficos, religiosos, sociales y económicos sobrevivieron el colapso de la Colonia, el creciente utilitarismo, la crisis de la fe religiosa, la comercialización de la cultura, y la marginalización en ella del escritor. Sin que se avistaran claramente los nuevos 'altares', como decía Martí, los artistas del modernismo experimentaron una agonía espiritual y una duda filosófica, sentimientos que generaron una variedad de estrategias experimentales cuya finalidad fue la reconstrucción de su universo individual y nacional (SCHULMAN, 2002, p. 11).

Este movimento é marcado por uma literatura pícara, dionisíaca e alternativa, que faz um experimentalismo estético e retoma as percepções da natureza e da realidade social, voltando-se para a marginalização.

Deste momento, destaca-se o nome do cubano José Martí, que produz intensidade e beleza, tanto na prosa quanto no verso, influenciado por Emerson e Whitman. Como constata Schulman,

fue José Martí con su perenne clarividencia quien describió el principio de la ruptura

y la metamorfosis culturales e históricas [...] En las crónicas que enviaba a *El Partido Liberal* de Mexico o a *La Nación* de Buenos Aires, José Martí escribió la nación moderna recalcando la narración de sucesos diarios de sus experiencia norteamericana o sea, fijando la vision en los detalles de la nacionalidad [...] pero, al mismo tiempo, omitiendo aquello cuya introducción juzgaba nocivo para los países hispano-americanos. No obstante estas supresiones, en su labor cronística se evidencia la construcción consciente de la modernidad (y, a la vez, una contramodernidad o modernidad alternativa) (SCHULMAN, 2002, p. 20;43).

Com o advento da Primeira Guerra Mundial, ocorre uma explosão da Literatura Hispano-americana, repleta de narrativas épicas, indianistas e que focavam o subdesenvolvimento resultante do processo de colonização.

O período entre guerras foi o mais produtivo intelectualmente, projetando seus autores no ambiente literário mundial. Como destaca Villar Raso,

En 1930 se publica el primero libro de Miguel Angel Asturias, *Leyendas de Guatemala*. Aparece Jorge Luis Borges en Río de la Plata. Surgen los grandes nombres que harán famosa esta literatura: el argentino Julio Cortázar, el uruguayo Juan Carlos Onetti, el paraguayo Roa Bastos, los mejicanos Juan Rulfo y Carlos Fuentes y, hacia el año de 1955, Gabriel García Márquez publica La hojarasca. En 1958, el peruano Vargas Llosa publica *Los jefes*, preparándose el gran 'boom' novelesco de la década siguiente. (VILLAR RASO, 1987, p. 7)

Enquanto a novela hispano-americana ganha suas cores e reconhecimento por sua qualidade, a poesia do século XX é influenciada diretamente pelas vanguardas européias como o cubismo, o dadaísmo, o ultraísmo e o criacionismo, como se verá mais adiante. É neste contexto que se insere a poesia do chileno Pablo Neruda. Mas, como afirma Martins.

Hay un equívoco básico siempre que se realiza algún abordaje a la poesía

hispanoamericana, que es precisamente el de tratarla como una condición continental, sin percibir las singularidades existentes en cada uno de los países que componen Hispanoamerica, 19 en total (MARTINS, 2000, p. 93).

Por isso, julga-se necessário apontar, na seqüência, algumas particularidades que caracterizam o desenvolvimento da Literatura Chilena.

1.1 A LITERATURA CHILENA E SUA PRODUÇÃO POÉTICA

Os teóricos comumente dividem a Literatura Chilena em três períodos: Época Colonial, Republicana e Moderna.

Na época Colonial predominavam os textos em prosa de autores religiosos, como Padre Rosales, Abade Molina, Padre Alonso Ovalle e Padre Lacunza, todos sob a influência da epopéia da conquista espanhola *La Araucana*, de Alonso de Ercilla (1569-1589), que é

una obra testimonial, fruto de las experiencias del poeta y soldado con los indios araucanos en Chile entre junio de 1557, fecha en que llega a la isla de Quiquirina (XVI, 20), y principios de 1559, cuando toma puerto Callao (XXXVI, 37) (FOSTER, 1997, p. 235)

em que se realça a bravura dos conquistadores e, ao mesmo tempo, o valor e a nobreza dos povos nativos.

Entretanto, não havia uma identidade literária formada, o que leva alguns críticos a estabelecerem outra divisão: Período de Formação, até 1842, que seria uma fase embrionária e englobaria as Épocas Colonial e Republicana, e um Segundo período, a partir de 1888, considerado Moderno, que inicia de fato uma

literatura nacional, impulsionada pela criação da Universidade do Chile (1843) e pela cultura humanista proliferada por esta, através dos professores e dos jovens estudantes que, ao imitar os modelos dos clássicos gregos, latinos, espanhóis e franceses, foram adquirindo, até o fim do século XIX, uma identidade literária nacional.

Depois da independência do país, que, como no Brasil, foi influenciada pela Revolução Francesa, o movimento romântico destaca-se com sua busca de nacionalidade, conservando a Universidade do Chile como centro de qualquer ação literária. Surgem, então, revistas que impulsionaram a divulgação dos novos escritores e os gêneros que predominam são a oratória, o teatro e a novela, que recebe grande destaque por seus temas histórico-nacionais. Já a poesia desta época é praticamente insignificante, pois consistia em fábulas imitadas de autores espanhóis como Iriarte. A poesia chilena só ganha destaque com José Joaquín Vallejos (1811-1858), que passa a retratar a natureza nacional, principalmente os desertos e sua vida áspera.

A seguir, o Chile entra em uma fase de guerras e revoluções e o período de 1842 a 1888, torna-se infrutífero para a literatura.

Entretanto, em 1888, o nicaraguense Rubén Darío publica, em Santiago del Chile, sua obra intitulada "Azul", que inicia o modernismo e foi o verdadeiro marco da Literatura Chilena, influenciando nomes extremamente representativos como Julio Vicuña Cifuentes, Gabriela Mistral, Angel Cruchaga e Pablo Neruda, que figuram entre os grandes poetas que abriram caminho para a lírica hispano-americana.

Sobre este último, recolhe-se de um seu contemporâneo este interessante comentário:

Pablo Neruda se arroja bruscamente fuera del camino llano y toma la delantera a los poetas jóvenes de Hispano América, provocando uno de los acontecimientos literarios de mayor significación entre nosotros. Aparece ocupando todo sitio, devastando la tradición lírica de Chile con la más definida de las actitudes. (AZÓCAR, 1931, p. 32)

O poeta é comumente inserido neste modernismo inaugurado por Darío. Vale ressaltar, entretanto, que este movimento se diferencia do modernismo brasileiro, como argumenta Guilhermo de Torre,

en la literatura hispanoamericana (...) el modernismo se refiere precisamente al parnasianismo y al simbolismo, tendencias contra las cuales el moderismo brasileño combatió; contrariamente, el modernismo hispanoamericano sólo comenzó a ser atacado por el movimiento ultraísta y por el superrealismo, que de esta suerte vienen a emparentarse con el modernismo del Brasil (1965, p. 257).

Neruda realmente inaugura um fazer poético completamente distinto dos seus conterrâneos, fixando-se no ambiente literário mundial por sua originalidade. É um fazer literário envolvente, que antevê as novas tendências européias e que consegue conter todos os conflitos e desejos dos homens do século XX, como ressalta Ibáñez Langlois:

só Pablo Neruda resume, como nenhum outro, o século inteiro, com todos seus vaivéns e ainda com todas suas contradições. Poeta enorme, 'fenômeno da natureza' para seus admiradores, entende-se bem a intensa impressão de força e vitalidade americana (...), [de] exaltação vulcânica. (...) esse habitante da América soube realmente colocar seu coração nessas profundezas irracionais da alma e do mundo, das quais irrompe a palavra mágica, hipnótica, sonâmbula de sua poesia (1988, p. 8-10. Grifo nosso).

CAPÍTULO 02

A CONSTRUÇÃO POÉTICA DE PABLO NERUDA

2.1 DADOS BIOGRÁFICOS E BIBLIOGRÁFICOS

O chileno Neftalí Ricardo Reyes Basoalto – verdadeiro nome de Pablo Neruda – nasceu em Parral, em 1904. Passou sua infância em Temuco, onde conheceu a poetisa Gabriela Mistral, que lhe emprestava livros e o incentivava a escrever, introduzindo-o, assim, ao universo literário. O pai não consente que ele siga a sua vocação de escritor, por isso passa a produzir escondido e a divulgar suas obras sob diversos pseudônimos, até fixar-se em Pablo Neruda, que mais tarde foi judicialmente oficializado.

Já com vinte anos publica *Veinte poemas de amor y una canción* desesperada (1924), sua obra mais lida e com caráter tipicamente romântico. Como comenta Barchino,

Cuando Pablo Neruda comienza a escribir sus versos en la década de los años 10, el ambiente literario aún está dominado por los restos del romanticismo poético típico del siglo anterior, que pervivió con inusitada fortaleza en muchos países hispanoamericanos (BARCHINO, 1994, p.13).

A produção poética deste período enquadra-se na chamada *fase juvenília*, que foi, para o poeta, um momento de reprodução, experimentação e formação. Não há nada de extraordinário ou inovador, a ponto de Ibáñez Langlois considerá-la "nada mais que um meio auxiliar de interpretação" (1988, p. 104), mas há sim potencialidade. Evidencia-se, também, desde esse período, seu envolvimento com a

água, com o mar, com a natureza de modo geral. O ser telúrico, panteísta surge aí, como se pode perceber no poema abaixo, e intensifica-se na fase seguinte:

Aguas arriba, en medio de las olas externas, tu paralelo cuerpo se sujeta en mis brazos como un pez infinitamente pegado a mi alma rápido y lento en la energía subceleste. (NERUDA, 1994, p. 83).

Pertencem, ainda, a esta fase *Crepusculário* (1923), *El hondero entusiasta* (publicado somente em 1933) e *Tentativa del hombre infinito* (1925).

Neruda torna-se cônsul e, estando no Oriente, reúne os poemas que farão parte do primeiro volume de *Residencia en la tierra*, que inaugura sua segunda fase, também conhecida como *residenciária* e que será enfocada posteriormente.

Mora um tempo na Espanha, onde convive com o escritor Federico García Lorca, seu grande companheiro, e os demais escritores da chamada *geração de 27*. É influenciado pelas novas tendências e vanguardas literárias como o ultraísmo espanhol (1918-1922) que, derivado do futurismo, "aboga por un cierto retoricismo y maquinismo así como por la utilización del léxico técnico-científico" (VIGUERA, 2005, p. 425) e, segundo Ramoneda (1996), suprime o discurso lógico, a narração e proliferam as imagens e metáforas ilógicas, chocantes, modernas e fragmentadas; e ainda, com base no cubismo, o criacionismo do poeta chileno Vicente Huidobro, que em um discurso, em 1916, afirma que "la primera condición del poeta es crear, la segunda crear, y la tercera, crear" (HUIDOBRO, 1990, p. 112) e que, segundo Villar Raso, é um "movimiento que deja de imitar el mundo real e intenta crear visiones nuevas" (1987, p. 27).

Mas Neruda muda radicalmente seu estilo ao deparar-se com as atrocidades

da Guerra Civil Espanhola e com o assassinato de Lorca. Em suas próprias palavras:

Yo asistí a una guerra civil y fue una lucha tan cruel y dolorosa, que marcó para siempre mi vida y mi poesía. Más de un millón de muertos! Y la sangre salpicó las paredes de mi casa y vi caer los edificios bombardeados y vi a través de las ventanas rotas a hombres, mujeres y niños despedazados por la metralla (NERUDA, 2001, p. 44).

As atitudes desumanas, presenciadas por Neruda, elevam sua voz crítica. Surge um lirismo conflituoso, seu hermetismo se desfaz, percebe-se um forte inconformismo que o poeta projeta inclusive na natureza. Seu estilo torna-se mais simples e direto e, sensível ao homem e a realidade, solidariza-se à causa republicana.

A partir deste momento, de modo geral, percebe-se que "La política penetra en las obras de arte y la difusión ideológica llega a ser más importante que la elaboración estética" (BARCHINO, 1994, p.11), o que reflete na obra de Neruda e nos estudos críticos sobre o autor.

Uma voz colérica e desesperada pode ser nitidamente sentida nos versos de España en el corazón:

Preguntaréis por qué su poesia no nos habla del sueño, de las hojas, de los grandes volcanes de su país natal?

Venid a ver la sangre de las calles, Venid a ver la sangre por las calles, venid a ver la sangre por las calles! (NERUDA, 1994, p. 112)

Como ele, muitos outros intelectuais e artistas utilizaram-se de vários meios para denunciar e protestar contra aquelas atrocidades. É difícil ler o fragmento acima e não lembrar do famoso painel *Guernica*, de Pablo Picasso, pintor cubista, amigo de Pablo Neruda e que divide com este o Prêmio Internacional da Paz, em 1949.

Da simples denúncia, Neruda passa a poemas político-ideológicos, frutos de sua filiação ao Partido Comunista, em 1945. Como ele próprio afirma, "nos vemos indefectiblemente conducidos a la realidad y al realismo, es decir, a tomar conciencia directa de lo que nos rodea y de los caminos de la transformación" (NERUDA, 2001, p. 32).

Convencionou-se chamar este período nerudiano de fase de intenção política e social e, dentro destas perspectivas, publica-se *Tercera residencia* (1947), *Canto general* (1950) – que segundo Villar Raso (1987), é sua obra-prima –, *Las uvas y el viento* (1954), *Canción de gesta* (1960) e *Los versos del capitán* (1962).

Depois deste período intenso, repleto de fugas, exílios e perdas, Neruda entra em uma fase de reconciliação política, social, artística, em que tenta resgatar o equilíbrio da vida e a relação harmoniosa com a natureza. Inicia-se então, a fase *elemental*, em que Neruda cultua as coisas simples, objetos do cotidiano, em um estilo próximo ao prosáico, em que, segundo Jorge Edwards (apud NERUDA, 1974, p. 15), o eu-lírico adquire certa invisibilidade:

Oda a la cebolla

Cebolla,

luminosa redoma,

pétalo a pétalo se formó tu hermosura, escamas de cristal te acrecentaron y en el secreto de la tierra oscura se redondeó tu vientre de rocío. (NERUDA, 1974, p. 173)

Neste estilo são publicadas as *Odas elementales* (1954), *Nuevas Odas elementales* (1956), *Tercer libro de las odas* (1957) e *Arte de pájaros* (1966). Paralelamente, inicia-se o seu ciclo *autobiográfico*, fecundo e pleno de declarações estéticas, que permanecerá até seus últimos anos. Insere-se nesta fase, entre outras obras, *Estravagario* (1958), *Memorial de Isla Negra* (1964) e *Confieso que he vivido* (1974 – póstumo).

Em reconhecimento ao seu brilhantismo, recebe, em 1971, o Prêmio Nobel de Literatura e, em seu discurso, ressalta que "Todos los caminos llevan al mismo punto: a la comunicación de lo que somos" (NERUDA, 2001, p. 29).

Falece em 1973, na cidade de Santiago do Chile. Como comenta Barchino,

Si hubiéramos de destacar algunos aspectos de la personalidad y vida de Neruda, éstos serían, sin duda, su pasión por todo lo que significa la vida – naturaleza, sexo y amor, incluidos – y su entrega total a sus principios ideológicos y vitales que no impidió una intensa vocación y dedicación a la poesía. (BARCHINO, 1994, p 20)

2.2 OBRA RESIDENCIÁRIA: LEITURAS CRÍTICAS E RELEITURAS

Justamente pelo aspecto irracional, imagético, visceral de sua poesia, mencionado no Capítulo 01, Neruda exige um leitor muito mais ativo. É uma poesia para ser sentida, para ser experimentada. Na leitura desses poemas, o universo

interpretativo se estende, levando os críticos aos extremos e a uma infinidade de possibilidades interpretativas.

Um dos primeiros estudos relevantes da obra nerudiana foi feito pelo crítico espanhol Amado Alonso, que foi um dos fundadores da corrente estilística. Alonso, naturalizado argentino, preocupou-se com os estudos lingüísticos, filológicos e literários. Contemporâneo de Neruda, dedica-se em 1940 a *Poesía y estilo de Pablo Neruda*, em que aborda justamente a obra *Residencia en la tierra*, como justifica na introdução:

Los versos de Pablo Neruda, es muy verdad, resultan a veces casi enigmáticos, y muchos creen que una poesía que tanto esfuerzo de comprensión requiere del lector no merece la pena de esforzarse. A esos ciertamente, no les importa de verdad la poesía, y está bien que se ahorren el esfuerzo. Pero otros – nunca tantos que han oído y han escuchado la voz desgarradora de esta poesía, que han entendido también largos lamentos como lagunas, no se pueden resignar ya a – y es mi propio caso – a no asistir a la totalidad del sentido. Para ello he escrito este libro. (ALONSO, 1940a, p.1)

Alonso parte da fase juvenília do poeta para analisar o desenvolvimento poético da fase residenciária de Neruda em que ocorre "una progresiva condensación sentimental por ensimismamiento" (ALONSO, 1940b, p.1). O crítico destaca a melancolia, a angústia, a desintegração e a "peculiarisima visión, nítida y desolada, del mundo y la vida" (ALONSO, 1940b, p.3). Ressalta, também a diferença dos poemas destrutivos pertencentes à segunda parte de *Residencia en la tierra* em relação aos da primeira, que ainda apresentavam poemas amorosos mas plenos de angústias e destaca na composição de Neruda "mensajes poéticos que reclaman destinatarios" (ALONSO, 1940c, p.5), chamado este que será apresentado mais adiante no comentário ao poema "Arte poética".

Este estudo de Alonso propiciou o surgimento de diversos outros, em linhas semelhantes ou completamente distintas e, como diz Nicolás Salermo em estudo realizado por ocasião do centenário de nascimento de Neruda,

Poesía y Estilo de Pablo Neruda se constituirá durante años en pieza fundamental de la crítica nerudiana y piedra angular sobre la cual se construirán las exégesis residenciarias (SALERMO, 2004, p.11).

No mesmo trabalho, Salermo destaca a importância dos primeiros críticos de Neruda, entre eles Alone, Mariano Latorre e Juan Villegas, que impulsionaram *Crepusculário* (primeiro livro publicado pelo poeta) no ambiente literário, mas que acabaram "dando-lhe as costas" em sua segunda publicação.

Ainda é importante destacar o livro *Neruda:1904-1936*, publicado em 1972 por Jaime Concha, crítico chileno que destaca, entre outros elementos, a erotização.

Em um outro trabalho, sobre o livro *Residencia en la tierra*, Concha destaca o "poderoso impacto" da obra na poesia chilena e ressalta que um dos elementos que ainda deveriam ser explorados na poesia de Neruda é a reincidência dos símbolos e das imagens. Em suas palavras:

¿Qué es lo que a la postre predomina en él, una fuerza de constante metamorfosis (su apariencia más extendida) o, a lo mejor, una oscura, subterránea fidelidad a unos cuantos símbolos, **a un conjunto fundamental de imágenes** que sobrellevó toda su vida? Los nuevos críticos, las nuevas estudiosas tienen la palabra... (CONCHA, 2004, p. 70. Grifo nosso.)

A título de curiosidade, é importante citar alguns outros estudos que envolvem teorias críticas distintas, demonstrando a amplidão da poesia de Pablo Neruda, principalmente envolvendo *Residencia en la tierra*, e que, provavelmente, ainda

poderão ser utilizados na continuidade deste trabalho. São eles: *Imagens y visiones* apocalípticas en Residencia en la Tierra y Canto General: de revelación a revolución en la poesia de Pablo Neruda, de Michael P. Predmore (2004), que ressalta a mudança ocorrida da fase residenciária para a social, resgatando as características que permaneceram nesta transição e relacionando as imagens recorrentes à passagens bíblicas do livro do Apocalipse; Similarmente, El rizoma de Residencia y Canto, do professor Mario Rodríguez Fernández (2004), que analisa as conexões entre as obras nerudianas; Residencia en la tierra: lenguaje y historia, de Joaquín Fermandois (2004), que através de close reading busca a construção histórica a partir dos poemas; Residencia en la tierra: erotismo en las cenizas, de Alexis Candia Cáceres (2004), que segue a linha de Jaime Concha; A obra poética de Pablo Neruda: um estudo psicanalítico, de Sigueira, Fonseca e Oliveira (2002), que fazem uma releitura dos poemas através da ótica de Freud e Lacan; Problemas estéticos en torno al lenguaje de Residencia en la tierra, de Alejandro Lora Risco (1959), que segue os estudos de Amado Alonso e, entre outros, Reincidencia en la terra, de Armando Roa Vial (2004), que através da estética da recepção reinterpreta as imagens poéticas constantes de Neruda.

Este último trabalho é o que mais se aproxima ao que esta dissertação se propõe, salvo a corrente crítica escolhida. Neste caso, a investigação das imagens reincidentes, presentes na obra *Residencia en la tierra*, rege-se pela Fenomenologia da Imaginação, teorizada por Gaston Bachelard.

2.3 AS RESIDENCIAS E SUAS PARTICULARIDADES

Como citado anteriormente, enquanto Neruda estava no Oriente, na posição de Cônsul chileno, reuniu um considerável número de poemas, que foram publicados em 1933, na primeira edição de *Residencia en la tierra*. Edição de luxo, teve uma tiragem de apenas 100 exemplares. Nesta edição estão contidos os poemas escritos entre 1925 e 1931. O primeiro poema dessa fase, "Galope Muerto", segundo a cronologia de Margarita Aguirre (1972), apareceu a primeira vez no periódico *Claridad*, em 1925, e foi um dos quais Neruda conservou o título original pois outros, como "Madrigal escrito en el invierno" e "Fantasma", originalmente chamavam-se "Dolencia" e "Tormentas", respectivamente, e foram publicados na revista *Atenea*, em 1926. Começa aí a inconstância poética de Neruda, referente a essa fase: a cada publicação, novas mudanças.

Quando chega à Espanha, surpreende-se com a repercussão de seus versos na Europa e reedita, em 1935, a obra *Residencia en la tierra,* inserindo os poemas da edição anterior e outros compostos posteriormente, entre 1931 e 1935. Esta segunda parte da obra ficou conhecida como a "segunda residência" e, por este motivo, depois de publicar *España en el corazón* (1937), impactado pela guerra civil espanhola, o poeta publica *Tercera residencia* (1947), reedição de *Las furias y las penas*, *España en el corazón* e outros poemas.

No mesmo ano, a editora Cruz del Sur publica uma coletânea de Neruda a qual intitula, também, *Residencia en la tierra*. Mas, para efeitos da análise, neste trabalho será considerada a edição publicada em Madrid, em 1935.

A obra em questão, que apresenta 51 poemas e 05 prosas poéticas, está dividida em Livro I e Livro II, equivalentes a primeira e a "segunda" residência, respectivamente. O primeiro livro está dividido em quatro partes em que estão

inseridos, na Parte I, os poemas "Galope muerto", "Alianza (Sonata)", "Caballo de los sueños", "Débil del alba", "Unidad", "Sabor", "Ausencia de Joaquín", "Madrigal escrito en invierno", "Fantasma", "Lamento lento", "Colección noturna", "Juntos nosotros", "Tiranía", "Serenata", "Diurno Doliente", "Monzón de Mayo", "Arte poética", "Sistema sombrío", "Ángela Adónica" e "Sonata y destrucciones"; Na Parte II, as cinco prosas poéticas "La noche del soldado", "Comunicaciones desmentidas", "El deshabitado", "El joven monarca", "Establecimientos nocturnos" e o poema "Entierro en el este"; A Parte III inicia-se com "Caballero Solo", seguido de "Ritual de mis piernas", "El fantasma del buque de carga" e "Tango del viudo"; E a última parte engloba "Cantares", "Trabajo frío" e "Significa sombras"

O Livro II divide-se em seis partes, cuja primeira parte contempla os poemas "Un día sobresale", "Sólo la muerte", "Barcarola" e "El sur del océano"; Segue-se, na Parte II, "Walking around", "Desespediente", "La calle destruída", "Melancolía en las familias", "Maternidad" e "Enfermedades en mi casa"; A Parte III traz os poemas "Oda con un lamento", "Material Nupcial" e "Agua Sexual"; Na quarta parte tem-se "Entrada a la madera", Apogeo del Apio" e "Estatuto del vino"; A Parte V engloba "Oda a Federico García Lorca", "Alberto Rojas Giménez viene volando" e "El desenterrado"; E na última parte estão os poemas "El reloj caído en el mar", "Vuelve el Otoño", "No hay olvido (sonata)" e "Josie Bliss".

Como visto, a crítica tem reagido de maneiras bem distintas em relação às obras de Neruda e a esta obra em particular: há os que radicalmente a odeiam e acreditam que não há um verso que valha a pena ler, como é o caso de Serafim Ferreira, e os que consideram a única obra nerudiana originalmente poética e literariamente intensa, como Ibañéz Langlois.

O próprio autor, em Confieso que he vivido, relata que

Yo también he hablado alguna vez en contra de Residencia en la tierra. Pero lo he hecho pensando, no en la poesía, sino en el clima duramente pesimista que ese libro mío respira. No puedo olvidar que hace pocos años un muchacho de Santiago se suicidó al pie de un árbol, y dejó abierto mi libro en aquel poema titulado "Significa sombras" (NERUDA, 1985, p. 133).

Um livro capaz de tamanha influência só pode falar à alma. Neruda cumpre condignamente com sua função artística e revela, nesta obra em particular, um verdadeiro talento poético.

A fase residenciária traz um poeta maduro e, segundo Amado Alonso, Residencia en la tierra é a obra em que Neruda

inicia una extraña modalidad poética cuya característica interna es el ímpetu de la emoción y el decisivo enfrentamiento del hombre ante su existencia, y la externa, el hermetismo de las expresiones (ALONSO, 1940, p. 2).

Neruda rompe com as influências românticas européias e lança-se à renovação literária e, como ressalta Ibáñez Langlois (1988, p.100), "toda a sabedoria londrina ou parisiense não é capaz de produzir uma intensidade verbal como a sua." Simultaneamente, na busca de uma nova identidade literária, encontra-se a construção de um eu-lírico, entenda-se "sujeito-de-enunciação" que objetiva externar-se em um texto lírico (HAMBURGER, 1986, p.173), que se coloca em situações contraditórias, em uma realidade hostil. Como ressalta Jozef,

O poeta como ordenador do caos surrealista, volta-se para a criação de um novo espaço literário, a que se alia a transcendência social. A dor passa a ser, aos poucos, a angústia de quem vive num mundo destroçado e desintegrado. A tristeza pessoal transforma-se em **desespero cósmico**. Mostra o caótico do mundo [...] tudo

se acha em processo de destruição (JOZEF, 1989, p. 202. Grifo nosso)

Este mundo caótico pode estar refletindo a não-identificação do poeta, tão relacionado ao ambiente em que vive, com as terras orientais de Burma, Ceilão, Colombo, Jacarta, Java, tão peculiares e estranhas. A tristeza e o desespero podem resultar desta falta da terra natal de Neruda, dos bosques chilenos que estão tão presentes em sua poesia, dos ventos, até da cor do mar, que é distinta nas duas regiões. O poeta definha como uma flor arrancada do pé e posta em um belo vaso.

Ao mesmo tempo, encontram-se imagens complexas que tentam associar as situações e lugares exóticos ao universo nerudiano, levando à transcendência e ao surreal. Torna-se claro que, através da poesia, há uma tentativa de reconstrução deste eu-lírico desamparado, como será visto no poema "Arte Poética", que busca seu lugar no mundo desconhecido, sua residência na terra.

Em relação a essa influência do ambiente oriental em *Residencia en la Tierra*, Neruda insere, em *Confieso que he vivido*, o seguinte comentário:

Mi libro recogía como episodios naturales los resultados de mi vida suspendida en el vacío: 'Más cerca de la sangre que de la tinta'. Pero mi estilo se hizo más acendrado y me di alas en la repetición de una melancolía frenética. Insistí por verdad y por retórica (porque esas harinas hacen el pan de la poesía) en un estilo amargo que porfió sistemáticamente en mi propia destrucción. El estilo no es sólo el hombre. **Es también lo que lo rodea**, y si **la atmósfera** no entra dentro del poema, el poema está muerto: muerto porque no ha podido respirar (NERUDA, [s.d.], p. 44. Grifo nosso.).

Não há como negar que esta "atmosfera" do Extremo Oriente tenha penetrado em *Residencia en la Tierra*, levando o poeta a criar um eu-lírico que reflete um clima de inadequação ao meio, de distanciamento, isolamento, solidão e destruição.

É este clima que será analisado na seqüência sob uma perspectiva teórica que valorize estes "episódios naturais", ou seja, através da Fenomenologia dos quatro elementos de Gaston Bachelard, que será apresentada no próximo capítulo.

CAPÍTULO 03

A FENOMENOLOGIA DE GASTON BACHELARD: PERSPECTIVAS TEÓRICAS

O filósofo Gaston Bachelard nasceu em Bar-Sur-Aube, França, em 1884. Foi professor secundário por muitos anos e, posteriormente, passou a lecionar na Faculdade de Dijon. Suas idéias e teorias começaram a ganhar espaço e, então, foi chamado para trabalhar em Sorbonne. Em 1955 foi convidado a integrar a Academia das Ciências Morais e Políticas da França e em 1961 recebeu o Grande Prêmio Nacional de Letras, vindo a falecer no ano seguinte.

Dedicou-se a duas áreas distintas: à **epistemologia** histórica, através de uma psicanálise do conhecimento objetivo, e à **imaginação**, inventariando os arquétipos com base na criação literária (LAROUSSE, 1998).

O estudo destas áreas – a epistemologia e a imaginação – revela algumas peculiaridades de Bachelard. Como ele mesmo comenta em suas obras, durante o dia dedicava-se à epistemologia, uma das principais vertentes da filosofia, lançando teorias que sempre foram bem aceitas e admiradas pela comunidade científica; Durante a noite penetrava no interior da alma literária, fundamentando sua teoria sobre a imaginação, relacionada, também, à psicanálise. Estes últimos estudos, que interessam significativamente a esta pesquisa, receberam pouco destaque, sendo negados pelos filósofos e rejeitados pelos teóricos e críticos literários de seu tempo.

Posteriormente, Bachelard foi redescoberto, por apresentar "um modo de perceber as imagens do poema capaz de abraçar generosamente corpo e historicidade, matéria e significação" (BOSI, 2003, p. 42).

Para Bachelard, a imaginação pode ser dividida em imagens da matéria, do movimento, das forças e da intimidade, conforme o elemento ao qual estejam

relacionadas. É isso que faz com que ao ler um poema exista a identificação ou não do indivíduo com o escritor. O gostar ou não gostar é uma questão de compatibilidade de "temperamentos".

Dentro desta perspectiva foram publicados seis estudos de fundamental importância para a análise poética: *A psicanálise do fogo* (1938), *A água e os sonhos* (1942), *O ar e os sonhos* (1943), *A terra e os devaneios da vontade* (1946), *A terra e os devaneios do repouso* (1948) e *A poética do espaço* (1957). Estes livros determinam "com precisão a passagem do conhecimento científico ao conhecimento poético" (TADIÉ, 1992, p.114), através da análise de fragmentos de autores muito significativos para o meio literário, o que faz com que a leitura torne-se atrativa e envolvente. Como argumenta Antonio Dimas,

Envolvente nesses estudos de Bachelard é a junção feliz entre rigor científico e experiência pessoal nunca descartada, confluindo ambos os vetores para associações surpreendentes e reminiscências arquetípicas do ser humano (DIMAS, 1994, p.44)

Bachelard demonstra que estes tipos humanos, ou os "temperamentos elementais", projetam-se através do sonho e da imaginação, que se refletem na literatura, especificamente na poesia. Portanto, "o artista bachelardiano não é o homem que observou bem, mas aquele que sonhou bem. A imagem é, no texto, o vestígio da função do irreal" (TADIÉ, 1992, p.116).

A associação das forças elementais – "lei dos quatro elementos" – à imaginação humana e, conseqüentemente, à imaginação poética criou uma fenomenologia da imaginação definida como:

um estudo do fenômeno da imagem poética quando a imagem emerge na

consciência como um produto direto do coração, da alma, do ser do homem tomado em sua atualidade (BACHELARD, 2005, p. 2).

Cada situação, cada sentimento do artista, é reflexo de uma relação homem/ambiente, na busca do conhecer e conhecer-se. Os clássicos já se utilizavam dessas relações entre o homem e as forças elementais, como o próprio Bachelard reconhece:

As filosofias primitivas [...] associavam a seus princípios formais um dos quatro elementos fundamentais, que se tornavam assim marcas de *temperamentos filosóficos* [...] Foram numerosos os ensaios que ligaram a doutrina dos quatro elementos materiais aos quatro temperamentos orgânicos (BACHELARD, 1997, p.4).

Como ressalta Crul (2007), Bachelard retoma os princípios dos filósofos présocráticos. Os filósofos da escola jônica, por exemplo, acreditavam em um princípio – arqué – que explicaria todos os fenômenos da natureza; Tales de Mileto acreditava que a arqué era a água, que daria origem à terra, ao ar, às rochas e aos seres vivos; Já Anaxímeles pregava a preponderância do ar, sendo o elemento da alma e, além disso, princípio dos outros como, por exemplo, o fogo, que era definido como ar rarefeito; Anaximandro acreditava em uma substância invisível – ápeiron –, que governaria todas as coisas e, portanto, os outros elementos "impuros" estariam em eterno conflito; Empédocles define os quatro elementos como os conhecemos hoje – terra, fogo, água e ar –, eternamente iguais e indestrutíveis. E são estes elementos que Bachelard associa à essência da matéria e que deverão aliar-se às almas poéticas através da imaginação.

Massaud Moisés define a imaginação como "a faculdade de criar imagens, ou representações mentais, ou de combiná-las em determinada seqüência" (2004, p.

235) e alerta para a inconstância deste termo, já que a própria palavra "imagem", que está em seu radical, possui uma grande "elasticidade".

Imagem é um termo de "ampla instabilidade semântica" (MOISÉS, 2004, p. 233) e vem dividindo os teóricos que tentam defini-lo, mas "da perspectiva literária, a imagem relaciona-se ou confunde-se com o símbolo, a metáfora, as figuras de pensamento, tropos, etc" (MOISÉS, 2004, p. 234) e para tê-la de modo isolado dever-se-ia livrá-la da analogia, da comparação, transformando-a em uma "pintura por meio de palavras" (Ibid, p. 234), o que remete a expressão "ut pictura poesis", utilizada por Horácio, e resultaria no seguinte processo: "O leitor 'vê' no texto a concretização verbal (imagens visíveis) da representação mental (imagens psicológicas) de um objeto sensível" (Ibid, p. 234). Portanto, a imagem literária chegaria até o leitor como uma "deformação" da percepção da realidade que inspirou o autor.

Por outro lado, a compreensão de Bachelard diferencia-se por não vincular a imagem a uma realidade. Como o filósofo argumenta:

Pretende-se sempre que a imaginação seja a arte de *formar* imagens. Ora, ela é antes a faculdade de *deformar* as imagens fornecidas pela percepção, é sobretudo a faculdade de libertar-nos das imagens primeiras, de *mudar* as imagens. Se não há mudança de imagens, união inesperada das imagens, não há imaginação, não há *ação imaginante*. Se uma imagem presente não faz pensar em uma imagem ausente, se uma imagem ocasional não determina uma prodigalidade de imagens aberrantes, uma explosão de imagens, não há imaginação (BACHELARD, 2001a, p.1).

Bachelard associa o processo imaginativo ao devaneio, que é o sonho acordado, algo individual e único, e o relaciona à inspiração artística: "Uma imagem literária diz o que nunca será imaginado duas vezes. [...] Reanimar uma linguagem

criando novas imagens, esta é a função da literatura e da poesia" (BACHELARD, 2001b, p.5).

Pela sua importância como embasamento teórico das análises, será apresentado a seguir um resumo dos pontos principais dessas obras de Bachelard relacionadas aos quatro elementos e que serão em seguida aplicadas aos poemas.

3.1 A AMBIVALÊNCIA DO FOGO

Em seu primeiro livro relacionado à imaginação, *A Psicanálise do Fogo*, Bachelard ressalta a dificuldade de objetivismo científico em uma análise literária, visto que ao envolver-se com o texto, o pesquisador é seduzido por ele. Portanto, para apresentar seus conceitos, o autor vale-se dos "devaneios" que revelam "problemas psicológicos" sobre o fogo.

O autor sente, ainda, a necessidade de explicitar sua preocupação em enfocar este elemento que vem sendo excluído dos estudos científicos sem que se tenha encontrado respostas óbvias para sua própria existência. E, ao contrário de suas publicações anteriores, ressalta a subjetividade como método para analisar a relação homem/elemento, já que este exerce certo hipnotismo naquele, o que leva a uma investigação psicanalítica das recordações e estados da alma do indivíduo.

Bachelard retoma os tempos primitivos, do período da idolatria ao fogo, para compreender o uso deste elemento pelos escritores mais recentes. Revela, também, a possibilidade de abordar outros elementos e símbolos através desta psicanálise e alerta para o aparente aspecto de "tolices" que seu livro traz.

No decorrer dos capítulos, são apresentados "complexos" relacionados às

figuras mitológicas ou a escritores que apresentam um emprego significativo do elemento fogo em suas obras.

O primeiro é o "Complexo de Prometeu", em que Bachelard destaca o elemento em uma abordagem social e o contato da criança, no caso, com o fogo através de uma "desobediência engenhosa", pois, assim como Prometeu rouba o fogo dos deuses, a criança rouba fósforos para construir, escondida, sua própria fogueira.

Na seqüência, o autor introduz o "Complexo de Empédocles", defendendo que "O fogo propaga-se mais seguramente numa alma do que sob as cinzas" (BACHELARD, 1999, p. 21) e refere-se ao devaneio diante do fogo, ao repouso frente à lareira, à admiração ao fogo que consome e embriaga, em que vida e morte se fundem.

Então, retomando as descobertas pré-históricas do fogo, associadas à fricção sexualizada, Bachelard insere o "Complexo de Novalis", que aborda o calor da fricção, do ninho, do outro, relacionado ao amor, ou seja, "o impulso para o fogo provocado pela fricção, a necessidade de um calor partilhado." (BACHELARD, 1999, p. 61). Esta questão é ampliada no capítulo subseqüente, dedicado às possibilidades do "Fogo sexualizado".

Na introdução do capítulo, encontram-se algumas teorias, questionadas pelo autor, que procuram explicar o fogo associando-o ao reino animal, reafirmando a premissa de que fogo é vida e que demonstra como o fogo e o calor estão envolvidos na reprodução das espécies e na definição e características dos sexos. O texto continua relacionando o "devaneio sexualizado" da alquimia com o "devaneio da lareira" e, por fim, resume:

o que o fogo lambe tem outro gosto na boca dos homens, o que o fogo iluminou conserva uma cor indelével. O que o fogo acariciou, amou, adorou, guarda lembranças e perde a inocência. (BACHELARD, 1999, p. 86)

No quinto capítulo, que enfoca a química do fogo, observa-se o aspecto científico, objetivo, em que se discorre sobre os chamados "pirômenos", ou seja, fenômenos do fogo, destacando os estudiosos e teóricos que tentaram defini-los.

Bachelard lamenta o fato de que o fogo somente "permaneceu no espírito précientífico" (BACHELARD, 1999, p. 92), devido a sua ambigüidade, e salienta a relação do elemento com o universo, a diferença de tempo e intensidade da queima de materiais diversos, a "resistência do fogo", que tanto afeta o subconsciente humano, e a animalização do elemento, pelo fato de "alimentar-se" de praticamente tudo, o que resulta em um processo digestivo. É este último aspecto que Bachelard associa a mais um complexo: de Pantagruel. Deste ponto, passa-se à eletricidade, facilmente visualizada no elemento, aos vegetais, como o louro, "considerados quentes", à completude do fogo em relação à água para gerar a vida, à associação do ouro ao elemento fogo e sua concentração nos demais minerais, aos pontos de calor do ser humano, ao poder calcinante do ácido, que Bachelard classifica como um "superfogo", e às contradições promovidas pelo inconsciente dos pesquisadores.

Abordado no sexto capítulo, o álcool recebe atenção especial,

Visto que a aguardente queima diante dos olhos extasiados, visto que aquece o ser inteiro na cavidade do estômago, ela demonstra a convergência das experiências íntimas e objetivas (BACHELARD, 1999, p. 124).

A aguardente, como o próprio nome diz, é uma substância em que os dois elementos, água e fogo, confluem em benefício da ação de um destes elementos e

isto se estende as demais bebidas alcoólicas. Bachelard destaca a manufatura de algumas destas bebidas, como o *brûlot* e o ponche, "nascidas da chama", que privilegiam o fogo e auxiliam na mistificação do ambiente, promovem o "fantasmagórico" e fomentam o Complexo de Hoffmann.

Na seqüência, após uma breve discussão sobre as possibilidades de seu trabalho, Bachelard contrapõe o "álcool que arde" ao "álcool que submerge e provoca o esquecimento e a morte" (BACHELARD, 1999, p. 134), que tende à água, como nas obras de Edgar Alan Poe, e a capacidade de manipulação das imagens poéticas pelo temperamento elemental de cada escritor. Insere, ainda, o Complexo de Harpagão, que se refere à crença de que a ingestão de álcool gera a inflamabilidade do ser humano.

No último capítulo, Bachelard propõe uma sublimação que ele chama de "dialética", associada ao "fogo idealizado", ao "fogo puro", que é o fogo convertido em luz, espiritualizado, em que "A paixão reencontrada torna-se a paixão querida. O amor torna-se família. O fogo torna-se lar" (BACHELARD, 1999, p. 147-48), em oposição ao fogo impuro, do pecado, do sexo, do inferno. Estes dois tipos de fogo apresentam características muito particulares: enquanto o fogo material, impuro apresenta excrementos, que são as cinzas, a fumaça, a cor, a fuligem, o fogo puro possui "ação desodorizante", promove a homogeneidade e não apresenta cor.

Na categoria de fogo puro insere-se o sangue, a menos que o indivíduo esteja com febre o que demonstraria a impureza deste, o raio, o álcool, que não deixam nenhum vestígio ao queimar, e, principalmente, a luz.

Finalizando seu trabalho, o autor conclui que

as metáforas se convocam e se coordenam mais que as sensações, ao ponto de um espírito poético ser pura e simplesmente uma sintaxe das metáforas. [...] não há

floração poética sem uma certa síntese de imagens poéticas. (BACHELARD, 1999, p. 159-60)

3.2 A ÁGUA E A PROFUNDIDADE ENVOLVENTE

Em A água e os sonhos, subtitulado Ensaio sobre a imaginação da matéria, Bachelard amplia suas teorias sobre a imaginação e a separa em "formal" e "material". A primeira, considerada "externa", prima pela beleza, pelo ornamento e a outra, "interna", procura o contato com o íntimo do ser. Estas imaginações se relacionam e se complementam na obra poética, assim como nas demais artes.

Bachelard, então, insere a "Lei dos quatro elementos", que associa a imaginação material aos elementos fundamentais, pois

Para que um devaneio tenha prosseguimento com bastante constância para resultar em uma obra escrita, para que não seja simplesmente a disponibilidade de uma hora fugaz, é preciso que ele encontre sua *matéria*, é preciso que um elemento material lhe dê sua própria substância, sua própria regra, sua poética específica (BACHELARD, 1997, p. 4).

Esta poética estará inserida no "temperamento onírico fundamental" de cada escritor.

Na seqüência, Bachelard apresenta o elemento água, que seria "a metamorfose ontológica essencial entre o fogo e a terra" (1997, p.7), alertando para a pouca quantidade de textos expressivos que são influenciados pelo "psiquismo hidrante", o que é surpreendente se levada em consideração a vastidão literária que se conhece nos dias atuais. Destaca, ainda, a profundidade e intimidade da água, que são muito peculiares e envolventes.

Depois de uma breve explicação sobre o título da obra, o teórico apresenta-se como ser aquático e, rapidamente, resume os tópicos e complexos que abordará no decorrer dos capítulos.

Bachelard utiliza o primeiro capítulo para diferenciar as imagens da água pois, as que aparecem com maior freqüência nos textos literários dificilmente foram influenciadas pelo devaneio, pelo temperamento elemental dos autores e sim, pelas questões estéticas e culturais. Estas imagens tendem à superficialidade, portanto "a imaginação material da água está sempre em perigo, corre o risco de apagar-se quando intervêm as imaginações materiais da terra e do fogo" (BACHELARD, 1997, p. 22).

Neste contexto, o filósofo retoma o mito de Narciso, o espelho e a água como espelho, sendo evidente, neste último caso, a força material. Destaca, também, a contemplação e a ambivalência entre olhar e ser olhado, citando, como exemplo, a penagem do pavão, com seus muitos olhos que refletem o mundo que está sendo visto por eles, o lago, como grande olho do mundo, e os olhos humanos, como pequenos lagos que a tudo refletem.

Associado às "águas claras e primaveris", apresenta-se, ainda, o *frescor*, como um dos principais adjetivos aquáticos, e a sonoridade do riacho, das cascatas que, como ressalta Bachelard, revela uma "linguagem pueril da Natureza [...] No riacho quem fala é a Natureza criança" (1997, p. 35).

A estes jogos infantis, a esta aparente ingenuidade das águas superficiais, "associa-se uma sexualização totalmente visual, artificial e por vezes pedante." (Ibid, p. 35), a que Bachelard chama de *Complexo de Nausícaa* e que se refere às ninfas, nereidas e outras entidades aquáticas e à nudez feminina.

Neste contexto, Bachelard insere mais um complexo: o Complexo do Cisne,

pois o cisne invoca o feminino, no reflexo sobre as águas, o masculino em suas ações e, além disso, o desejo sexual e a morte amorosa, através do seu canto. Este complexo é facilmente desviado pelo *complexo de cultura*, relacionado "a uma cultura escolar, ou seja, a uma cultura tradicional" (BACHELARD, 1997, p. 43).

No segundo capítulo, Bachelard apresenta as águas intrínsecas ao devaneio, que são as águas profundas, dormentes, mortas e ressalta que

Toda água viva é uma água cujo destino é entorpecer-se, tornar-se pesada. Toda água viva é uma água que está a ponto de morrer. Ora, em *poesia dinâmica*, as coisas não são o que são, são o que se tornam. Tornam-se, nas imagens, o que se tornam em nosso devaneio, em nossas intermináveis fantasias. Contemplar a água é escoar-se, é dissolver-se, é morrer (1997, p. 49).

Além da morte, apresentada como lenta e de "definhamento melancólico", pela intimidade e profundidade da água, o autor relaciona-a ao "passado da alma", à dor humana, à sombra e à noite, que vai "confundir-se intimamente com a substância líquida" (BACHELARD, 1997, p. 57). Na seqüência, destaca-se o sangue em suas conotações negativa e positiva, e o silêncio das águas dormentes, impingido pelos remorsos da alma.

Ainda relacionando água e morte, no capítulo subseqüente são apresentados mais dois complexos: o Complexo de Caronte e o Complexo de Ofélia. Para isso, Bachelard retoma os rituais funerários que, de alguma maneira, estão relacionados aos quatro elementos: o defunto pode ser cremado (entregue ao fogo), pode ser enterrado (entregue à terra), pode ser exposto às aves de rapina em algum lugar alto, geralmente em uma árvore (entregue ao ar) ou, ser deposto em um rio (entregue à água). Mas, independente do ritual escolhido, baseando-se nas antigas lendas percebe-se que todos acabam na travessia das águas, no rio dos mortos ou

dos infernos:

Depois de haver atravessado a terra, depois de haver atravessado o fogo, a alma chegará à beira da água. A imaginação profunda, a imaginação material quer que a água tenha sua parte na morte; ela tem necessidade da água para conservar o sentido de viagem da morte (BACHELARD, 1997, p. 78).

É este aspecto que caracteriza o Complexo de Caronte.

Bachelard continua ressaltando outro aspecto da morte: o suicídio. Este, embalado pelas águas, torna-se tipicamente feminino, o que fomenta o Complexo de Ofélia, pois

a água é o *elemento* da morte jovem e bela, da morte florida, e nos dramas da vida e da literatura é o *elemento* da morte sem orgulho nem vingança, do suicídio masoquista. A água é o símbolo profundo, orgânico, da mulher que só sabe *chorar* suas dores e cujos olhos são facilmente 'afogados de lágrimas' (BACHELARD, 1997, p. 85).

Neste contexto de feminilidade, o teórico destaca a imagem dos cabelos que flutuam, tão impactantes que acabam por gerar uma inversão do complexo de Ofélia, fazendo com que os rios projetem-se em quaisquer cabelos soltos que estejam em movimento, ou ainda, que toda a vegetação próxima aos rios, ou que penda sobre eles, torne-se vasta cabeleira.

No quarto capítulo, Bachelard parte para a combinação dos elementos, que sempre ocorrerá entre dois deles. Como em um casamento, as substâncias se sexualizam e se completam. "Em especial, a água é o elemento mais favorável para ilustrar os temas da combinação dos poderes" (BACHELARD, 1997, p. 97).

São citados, como combinações da água e do fogo, o álcool, amplamente

discutido em *A psicanálise do fogo*, a água termal, a chama molhada e o pingo de fogo.

Da combinação da água e da noite, já que esta é vista como substância material do devaneio, encontra-se o "lago estinfalizado" e o "mar das trevas", que causam terror, remorso e projetam demônios e fantasmas, na maioria dos casos.

A massa, derivada da água e da terra, recebe destaque por relacionar-se a uma imaginação "mesomorfa", revelando a "ligação", a "viscosidade", a "deformação", a "lentidão", a "tactilidade". Como coloca Bachelard,

Os objetos do sonho mesomorfo só dificilmente adquirem sua forma, para depois perdê-la, desmanchando-se como uma massa. Ao objeto pegajoso, mole, preguiçoso, fosforescente às vezes – e não luminoso – corresponde, acreditamos, a densidade ontológica mais forte da vida onírica. Esses sonhos que são sonhos de massa constituem sucessivamente uma luta ou uma derrota para criar, para formar, para deformar, para amassar. (1997, p. 110)

Esta massa, este "sonho mesomorfo", é muito visível na arte surreal que, segundo o teórico, apresenta uma "força onírica profunda", uma "rica viscosidade" e uma "divina lentidão", como é o caso dos poemas estudados neste trabalho.

Ainda são discutidos o limo, como "poeira da água", que como a cinza do fogo, a poeira da terra e a fumaça do ar, é uma "forma diminuída" do elemento, carregado de fecundidade e lentidão; a lama, como uma força maternal; a argila que encerra em si o masculino e o feminino; E a forja, que transfere ao ferro em brasa a moleza e a fluidez do elemento aquático e transforma-se em uma "*paródia* das obras vegetais" (BACHELARD, 1997, p. 116).

No capítulo seguinte, insere-se a discussão da relação maternal homem/natureza, destacando-se a imagem do mar, da água como um ser feminino

que nutre o homem, resultando na generalização da imaginação material de que "todo líquido é uma água; em seguida toda água é um leite" (BACHELARD, 1997, p. 121) e, após apresentar diversas situações desta relação, o filósofo considera que

a intuição da bebida fundamental, da água nutritiva como um leite, da água encarada como o elemento nutritivo, como o elemento que digerimos com evidência, é tão poderosa que talvez seja com a água assim *maternizada* que se compreende melhor a noção fundamental do elemento. (BACHELARD, 1997, p. 130)

Segue, à imagem materna, a imagem da mulher amante, que reafirma esta feminilidade aquática e que, ao contrário do complexo de cisne que é apenas visual, faz-se sentir quando a água envolve e embala o ser. Este embalar é outra característica destacada por Bachelard, pois "dos quatro elementos, somente a água pode embalar. É ela o *elemento embalador*" (1997, p. 136).

Na sequência, Bachelard dedica um capítulo à "pureza e purificação das águas", em que revela a intenção de seu trabalho em

Provar que certas matérias transportam em nós seu poder onírico, uma espécie de solidez poética que dá unidade aos verdadeiros poemas. Se as coisas colocam em ordem nossas idéias, as matérias elementares colocam em ordem nossos sonhos. As matérias elementares recebem e conservam e exaltam os nossos sonhos. (BACHELARD, 1997, p. 140)

O autor ressalta a pureza como estado natural da água e a interação, desde tempos remotos, do homem com a poluição das águas: "A água pura e clara é, com efeito, para o incosciente, um apelo às poluições" (BACHELARD, 1997, p. 142-43), o que desperta no indivíduo os chamados impulsos oníricos bons e maus.

No mesmo capítulo, o teórico destaca, também, a água impura, amarga,

salgada, ruim, que assume ampla adjetivação e é considerada "uma soma indefinida de malefícios" (BACHELARD, 1997, p. 145), principalmente quando é negra, espessa, lodosa.

Mas, situações como estas são poucas e, geralmente, "a água tende ao bem" (BACHELARD, 1997, p. 146), portanto são muito comuns rituais de aspersão e lavagens para a purificação e para o "renascer renovado" através do frescor, o que alimenta o chamado Complexo da Fonte de Juventa, relacionado ao rejuvenescimento e à cura de todas as enfermidades.

Deste complexo Bachelard parte para a água doce, a qual dedica o capítulo VII, pois coloca que "para o devaneio da água, a água converte-se na heroína da doçura e da pureza [...] a água doce é a verdadeira água mítica" (1997, p. 158). Neste contexto, apresenta Poseidon, deus dos mares, primitivamente como deus das águas doces e das chuvas e encerra o capítulo com uma discussão sobre a doçura da água.

O último capítulo de *A água e os sonhos* está dedicado à água violenta, pois "os quatro elementos materiais são quatro tipos diferentes de provocação, quatro tipos de cólera" (BACHELARD, 1997, p.166). Sendo assim, o teórico salienta a imagem do nadador em sua batalha contra as ondas e o salto no mar, pois "o salto no desconhecido é um salto na água" (BACHELARD, 1997, p. 172), em que a vitória é mais gloriosa e a superação conduz a ambivalências que o teórico convencionou chamar de Complexo de Swinburne, às vezes associado a um complexo de édipo, e permeado de solidão.

Este complexo apresenta algumas variações que Bachelard chama de Complexo de Swinburne larvado, que se manifesta quando uma criança "comanda" o vai e vem das ondas na praia, na contemplação da fúria de uma tempestade e nas

formas animalizadas que a água violenta assume em sua relação com o homem.

Ainda aparece o Complexo de Xerxes, quando o homem age violentamente contra as águas castigando-as como a qualquer outro ser, e o valor do salto sobre o regato que alimenta o devaneio material.

Bachelard conclui este estudo, abordando o aspecto fônico dos vocábulos relacionados à água, a fluidez, a constância da vogal *a*, que "é o fenômeno da criação pela água. O *a* marca uma matéria-prima. É a letra inicial do poema universal. É a letra do repouso da alma na mística tibetana" (BACHELARD, 1997, p. 195).

Apresenta, também, o aspecto da lentidão e encerra com a voz das águas ecoada nos cantos dos pássaros, nas conchas e no cantar do próprio homem.

3.3 O DINAMISMO AÉREO

Na publicação seguinte, *O Ar e os Sonhos*, Bachelard se propõe a analisar a imaginação do movimento. Para tanto, inicia com a diferenciação entre *imagem* e *imaginário*, sendo este último o responsável pela multiplicidade da ação imaginativa.

Na seqüência, elenca uma série de conceitos, começando pelo poema, definido como "uma aspiração a imagens novas" (BACHELARD, 2001a, p. 2), a mobilidade das imagens, a imagem literária e a fala e a imaginação, em que coloca que "imaginar é ausentar-se, é lançar-se a uma vida nova" (Ibid, p.3).

Ainda na introdução, aborda o papel do poeta no convite à viagem literária e declara que "O poeta do fogo, o da água e o da terra, não transmitem a mesma inspiração que o poeta do ar" (BACHELARD, 2001a, p. 4). Portanto, foca seu estudo

na "imanência do imaginário no real, [que] é o trajeto *contínuo* do real ao imaginário" (Ibid, p. 5).

Bachelard afirma que "o ar é uma matéria pobre. Em compensação, porém, com o ar teremos uma grande vantagem, referente à imaginação dinâmica" (2001a, p.9). Pois o ser voante atinge plenamente a liberdade e a sublimação íntima é absoluta.

O teórico cria a chamada "psicologia ascensional" e formula seu primeiro princípio:

de todas as metáforas, as metáforas da altura, da elevação, da profundidade, do abaixamento, da queda, são por excelência metáforas axiomáticas. Nada as explica, e elas explicam tudo. (BACHELARD, 2001a, p. 11)

Em seguida, Bachelard relaciona os elementos a hormônios e coloca em evidência o ar, pois "o ar imaginário é o hormônio que nos faz *crescer* psiquicamente" (2001a, p. 12).

O teórico francês vê a imaginação dinâmica como um "amplificador psíquico", no qual o ar é responsável pelo maior índice de mobilidade, apesar de ser curto o espaço de tempo em que isto fica visível nas imagens aéreas.

Iniciando os capítulos, Bachelard intitula o primeiro de "O sonho de vôo", pois acredita que este é o aspecto predominante do temperamento aéreo, e inicia contrastando a visão psicanalítica do vôo, que seria de voluptuosidade, com a tese defendida por ele, pois afirma que a psicanálise "não leva em conta o caráter estético do sonho de vôo; não leva em conta os esforços de racionalização que trabalham e deformam esse sonho fundamental" (BACHELARD, 2001a, p.20).

Para ilustrar, o teórico refere-se à graciosidade da trajetória curvilínea, à

associação do ser voante "sedutor" com as imagens amorosas e a sensação que permanece no indivíduo quando cessa o devaneio. Por isso, defende a necessidade de uma "interpretação múltipla" do vôo: "interpretação passional, interpretação estetizante, interpretação racional e objetiva" (BACHELARD, 2001a, p. 21).

Ainda ressalta a deformação, os "vetores de vôo", a leveza e o peso como traços dinâmicos e a racionalização dos sonhos, que ocorre na associação de elementos naturais, como asas, e artificiais, como aeróstatos e aviões, na descrição destes devaneios, pois

o vôo onírico nunca é um vôo alado. [...] Admitiremos, pois, como princípio, que no mundo do sonho não se voa porque se tem asas, mas acredita-se ter asas porque se voa. (BACHELARD, 2001a, p. 27-28)

Muitas vezes, o vôo não é nada além de um impulso, toca-se o solo para voltar-se ao ar através da "elasticidade". A esta junção de queda e elevação Bachelard chama de "vôo onírico".

Outra possibilidade é o deslizar suave, associado a um "instinto de leveza", e que é proporcionado, em algumas situações, por pequenas asas nos calcanhares, chamadas de "asas oníricas", pois "nada em nossa experiência íntima da noite nos permite plantar asas em nossos ombros" (BACHELARD, 2001a, p. 30).

Mas, para realmente se experienciar um verdadeiro sonho aéreo, deve-se dormir bem, transportado pelo elemento.

Depois de apresentados estes conceitos, Bachelard inicia um estudo da obra de Shelley, pois "nele, os entes do ar: o vento, o cheiro, a luz, os seres sem forma, têm uma ação *direta*" (BACHELARD, 2001a, p. 39).

Neste contexto, trabalha-se o ser aéreo, que experimenta uma "felicidade

transportada", como uma criança embalada nos braços da mãe. É um ser que experimenta a doçura e a tranqüilidade.

Aparecem, também, a imagem da "ilha suspensa", em que "todos os elementos imaginários – a água, a terra, o fogo, o vento – misturam suas flores pela transfiguração aérea" (BACHELARD, 2001a, p. 44), norteados pelas idéias platônicas; os conceitos de "claridade" e "distinção dinâmica", que "correspondem a intuições dinâmicas naturais e primeiras" (BACHELARD, 2001a, p. 46); a associação do vento e da nuvem, que são "substâncias leves", ao princípio de mobilidade; o delicado movimento de rotação da terra; a harmonia musical dos "coros aéreos", resultante de uma contemplação profunda; a luz volumosa, capaz de elevar o ser; e a homogeneidade existente entre cor, som e substância.

Bachelard estende sua análise a obra de Balzac, e ressalta a tensão do vôo, o contraste entre claridade e a penumbra e suas influências no reino imaginário e a resistência de vôo "que *diminui* à proporção que nos elevamos. É exatamente o contrário da resistência da terra, que aumenta à medida que cavamos" (BACHELARD, 2001a, p.55).

Aborda, ainda, a vida noturna, o movimento vertical, a imagem da flecha, o abismo, a subida imaginária e a "liberdade aérea" que "fala, ilumina, voa. Projeta, portanto, a trilogia do sonoro, do diáfano e do móvel" (BACHELARD, 2001a, p. 61). E, após exemplificar estes conceitos, apresenta o seguinte objetivo/definição de seus estudos:

os estudos sobre a imaginação dinâmica devem contribuir para recolocar em marcha, em vida, a imagem íntima oculta nas palavras. As formas se desgastam mais que as forças. Nas palavras desgastadas a imaginação dinâmica deve reencontrar forças ocultas. Todas as palavras ocultam um verbo. A frase é uma ação, ou melhor, um modo de agir. A imaginação dinâmica é precisamente o museu

dos comportamentos. Revivamos então os comportamentos que os poetas nos sugerem (BACHELARD, 2001a, p.61-62).

No capítulo II, dedicado à "poética das asas", o teórico centra-se na beleza do vôo, no pássaro, que é belo pela sua capacidade de voar, e nas cores do vôo, que geralmente tendem ao azul, pois a borboleta, que é multicolorida, "não voa, voeja" (BACHELARD, 2001a, p. 67).

Na sequência, Bachelard apresenta a valorização e os limites das imagens poéticas, em que coloca:

Se você *precisar* um pouco demais uma imagem poética, provocará o riso. Tire um pouco de precisão a uma imagem trivial e ridícula, e fará nascer uma emoção poética (Ibid, p.67).

Deve-se sempre observar este limite para sentir-se verdadeiramente a força de uma imagem.

Outros aspectos levantados por Bachelard neste capítulo são: a associação do vôo, das asas, com o a "vida aromal", com a recompensa divina, com a corte dos anjos; a constituição dos corpos dos pássaros, que dentro dos textos literários se associam diretamente ao ar, à alma, aos espíritos e fantasmas, bem como suas mortes que nos devaneios jamais ocorrem no instante de um vôo, não existe uma "queda", pois "o vôo onírico é um fenômeno da *felicidade dormente*, desprovido de tragédia" (BACHELARD, 2001a, p. 70). Ainda aborda as entidades elementais, como os silfos e sílfides, o estado de pureza do ar, as formas vagas e esguias relacionadas ao elemento, a simbolização dos pássaros noturnos, como o mocho e o morcego, a oposição/associação existente nos devaneios entre a imagem da ave e do réptil, a energia, o sopro e as vozes e termina o capítulo com um extenso estudo

sobre a imagem poética da cotovia.

O terceiro capítulo dedica-se as imagens de "queda", já que estas são mais comuns que as de "ascensão" por existir em nosso inconsciente um reflexo primitivo do "medo de cair", o que se evidencia através de uma "psicologia vertical".

Bachelard considera diversas formas de queda, pois "a queda 'pura' é rara" (2001a, p.92). O que predomina é uma "queda viva", que apresenta "a própria mudança da substância que cai e que, caindo, no instante mesmo de sua queda, se torna *mais* pesada, mais *falível*" (BACHELARD, 2001a, p. 93);

No entanto, a tendência da imaginação dinâmica é procurar o alto, a subida, a elevação, pois "crescer é sempre *elevar-se*" (Ibid, p. 94) e "tudo cresce no reino da imagem" (Ibid, p. 95). Com isso, o teórico define a queda como uma doença, relacionada à culpa, ao desespero, e exemplifica utilizando-se da imagem do abismo, que é criado pela queda, através do seu caráter dinâmico: "eu caio, portanto um abismo se abre aos meus pés" (Ibid, p. 95).

Neste fato encontra-se o desmaio, a vertigem, a náusea, o pavor, o peso, às vezes associado à morte, que comporão uma "queda íntima", uma "unidade de abismo". Mas como o ser voante atua em um "eixo de verticalidade", que oscila entre o ar e a terra, pode ocorrer a "queda para o alto". Neste caso, a "altura adquire tal riqueza que aceita todas as metáforas da profundidade" (BACHELARD, 2001a, p. 107).

Além disto, a peculiaridade da imaginação dinâmica permite a junção dos elementos integrantes deste "eixo de verticalidade", o que Bachelard chama de "uno acto", pois "a terra e o ar, para o ser dinamizado, estão indissoluvelmente ligados" (BACHELARD, 2001a, p. 109) e esta ligação está presente, por exemplo, nas pedras preciosas que condensam as cores do ar e os minérios da terra.

O quarto capítulo centra-se na técnica do sonho acordado que proporciona a manifestação da vontade de viver, ou seja, uma psicossíntese, desenvolvida por Robert Desoille, que utiliza imagens indutoras de marcha, ascensão e vôo, com presença de cores específicas, como o azul e o dourado, para que o indivíduo sintase livre para rever seus problemas e preocupações. Inserem-se, também, comentários sobre os estudos telepáticos, através da indução de imagens aéreas, e a possibilidade de uma "telepoesia" proporcionada pela produção das imagens relacionadas aos quatro elementos. Encerra o capítulo com uma crítica à crítica literária, "O terror de Tarbes", a quem ele responsabiliza por tolher a imaginação criadora dos escritores, em prol de um "realismo" que o teórico traduz como simples recalque.

No quinto capítulo, Bachelard toma Nietzsche pelo seu aspecto literário e não filosófico, o que relaciona com um aparente despropósito, mas justifica que "em Nietzsche, o poeta explica em parte o pensador e de que Nietzsche é o tipo mesmo do *poeta vertical*, do *poeta das alturas*, do *poeta ascensional*" (BACHELARD, 2001a, p. 128).

Para comprovar esta afirmação, Bachelard faz um levantamento das imagens elementais utilizadas por Nietzsche e demonstra a rejeição das características aquáticas, terrestres e ígneas pelo temperamento deste poeta filósofo. Logo, destaca as imagens do ar ressaltando a alegria aérea da liberdade, os "cheiros", como qualidades substanciais do elemento, a pureza, o frescor, o frio, o silêncio, o pinheiro, pela sua verticalidade, o peixe voador, por representar um mundo fluido, a barca voante, produzida pelo sonho embalado, e a utilização do declive.

Ainda, Bachelard classifica o vôo onírico de Nietzsche como um vôo rapinante, pois "A vida aérea de Nietzsche não é uma fuga para longe da terra, é

uma *ofensiva* contra o céu" (BACHELARD, 2001a, p. 154) e destaca o peso como algo próprio ao homem e que deve ser vencido por ele, o que pode ser feito por um "super-homem", em alusão às teorias filosóficas de Nietzsche.

Na seqüência, Bachelard dedica um capítulo ao céu azul, que se manifesta de maneira distinta de acordo com o temperamento elemental do poeta, pois há:

Os que vêem no céu imóvel um líquido fluente, que se animam com a menor nuvem [temperamento aquático].

Os que vivem o céu azul como uma chama imensa [temperamento ígneo] [...] Os que contemplam o céu como um azul consolidado, uma abóbada pintada [temperamento terrestre] [...]

Finalmente, os que de fato participam da natureza aérea do azul celeste [temperamento aéreo] (BACHELARD, 2001a, p. 163),

sendo este último o caso mais raro, pois exige uma "desmaterialização imaginária" que "totaliza as impressões contrárias de presença e de afastamento" (BACHELARD, 2001a, p. 169).

A própria questão da cor é muito variável. O azul pode associar-se à noite, aos sentimentos profundos, às "lembranças de outono" e ao éter e, ainda, possui a capacidade de dinamizar, mover o que estiver no plano de fundo das imagens e criar miragens.

As constelações são o tema do sétimo capítulo, em que são destacadas as imagens convencionadas, que interferem no devaneio, e a lentidão que se deriva da contemplação da noite, pois "o ser que sonha na noite serena encontra o maravilhoso tecido do *tempo que repousa*" (BACHELARD, 2001a, p. 185). Além disso, a contemplação dos astros permite que se realize o "devaneio do olhar", já que "no reino da imaginação, tudo o que brilha é um olhar" (BACHELARD, 2001a, p. 187).

Dando continuidade, o capítulo VIII contempla as nuvens, que estão "entre os 'objetos poéticos' mais oníricos" (BACHELARD, 2001a, p. 189), justamente por sua capacidade de transformação que é controlada pela imaginação humana. Em conseqüência disto, é usual encontrar a imagem das mãos, totalmente dinamizadas, relacionadas a estes sonhos amorfos e de deformação em um chamado "devaneio das nuvens". Como coloca Bachelard,

poderíamos dizer que a contemplação das nuvens nos coloca diante de um mundo em que há tantas formas quanto movimentos; os movimentos produzem formas, as formas estão em movimento, e o movimento sempre as deforma. É um universo de formas em contínua transformação. (2001a, p. 198)

Esta transformação ocorre tanto em um microuniverso quanto em um macrouniverso. Por isso, o capítulo IX traz a nebulosa, especificamente a Via Láctea, que também sofre as deformações dos devaneios, mas de forma suave e amplificada. A nebulosa associa-se à nuvem e ao leite, ao vago e ao redondo, e sua massa celeste é permeada por forças mágicas.

No capítulo seguinte, Bachelard inicia um estudo sobre o "devaneio vegetal" centrado na árvore, intermediária entre terra e ar, em que se destaca a verticalidade e a retidão e cuja madeira, "mãe do fogo", pode ser considerada como um quinto elemento. Contudo, é sua forma que manifesta o devaneio.

Bachelard apresenta a "metamorfose em árvore", o "devaneio empoleirado", a imagem do ninho, a maternidade atribuída às árvores e o movimento primitivo do embalo em seus galhos. Apresenta, ainda, a luta da árvore com a nuvem, da árvore frente à tempestade, em que

compreendemos que a dor está no cosmos, que a luta está nos elementos, que as

vontades dos seres são contrárias, que o repouso não passa de um bem efêmero. A árvore que sofre é o apogeu da dor universal (BACHELARD, 2001a, p. 222).

A árvore é uma das "imagens primeiras" da vida metaforizada. Associa-se à fumaça, empresta suas características às montanhas, produz as estações e conserva em si todos os segredos como no mito da "árvore da vida".

O penúltimo capítulo de *O ar e os sonhos* é dedicado ao vento, que figura, geralmente, como "ar violento". Como considera Bachelard,

Poderíamos dizer que o vento furioso é o símbolo da *cólera pura*, da cólera sem objeto, sem pretexto [...] O vento, em seu excesso, é a cólera que está em toda parte e em nenhum lugar, que nasce e renasce de si mesma, que gira e se volta sobre si mesma (BACHELARD, 2001a, p. 231-32).

Por este aspecto, tornou-se uma imagem desgastada. São poucos os escritores e sonhadores que conseguem atribuir-lhe a "energia elementar".

Relacionado ao vento, tem-se a imagem da tempestade, do furação, dos vórtices e turbilhões e até mesmo de moinhos, mas é na sonoridade que o ar violento se destaca: "Ouvir é mais dramático que ver" (BACHELARD, 2001a, p. 233). São os gritos, os sons de monstros, os assobios que inflamarão a imaginação dinâmica dos sonhadores e, opondo-se a tudo isto, o silêncio. O tumulto e o silêncio associam-se a esta força dinâmica.

Bachelard ainda apresenta o vento associado às almas, a "caça infernal" das "fúrias", das Erínias, a importância da origem do vento no devaneio, os quatro ventos integrados ao cósmico e aos quatro pontos cardeais, a sensibilidade da fronte humana ao vento e a relação deste com o sopro, pois

o vento, para o mundo, e o sopro, para o homem, manifestam a 'expansão das coisas infinitas'. Levam para longe o ser íntimo e o fazem participar de todas as forças do universo (BACHELARD, 2001a, p. 243).

Do sopro orgânico, Bachelard parte, no capítulo intitulado "A declamação muda", para o "sopro poético", à exuberância poética. E neste contexto, aborda o "mimologismo", de Charles Nodier, definido como "o conjunto das condições bucais e respiratórias que devemos reencontrar por uma imitação fisiognomônica do *rosto falante*" (BACHELARD, 2001a, p. 246).

Bachelard destaca a pronunciação, pela respiração humana, das palavras vida (vie) na inspiração e alma (âme) na expiração e defende que a palavra passa também por um processo imaginativo, que resulta em "imagens verbais novas".

A conclusão desta obra se dá em dois momentos. Na primeira parte, o teórico aborda a imagem literária e o ato de criação poética, em que despreza, de certa maneira, a sonoridade do poema, pois "A audição não permite sonhar as imagens em profundidade" (BACHELARD, 2001a, p. 257).

Na segunda parte, intitulada "Filosofia cinemática e filosofia dinâmica", o teórico revê rapidamente os conceitos apresentados e conclui que

só a imaginação material, a imaginação que sonha matérias sob as formas, pode fornecer, unindo as imagens terrestres e as imagens aéreas, as substâncias imaginárias em que se animarão os dois dinamismos da vida: o dinamismo que conserva e o dinamismo que transforma. Sempre chegaremos às mesmas conclusões: a imaginação de um movimento requer a imaginação de uma matéria. (BACHELARD, 2001a, p. 273)

3.4 A FORÇA E A INTIMIDADE DA TERRA

O estudo subseqüente de Bachelard centrou-se no elemento terra e, pelos resultados obtidos em suas pesquisas, decidiu apresentá-lo em duas obras: *A terra* e os devaneios da vontade e *A terra* e os devaneios do repouso.

O primeiro, subtitulado como "Ensaio sobre a imaginação das forças", traz uma introdução que Bachelard chama de "Prefácio para dois livros", em que argumenta:

Essas imagens da matéria *terrestre* oferecem-se a nós em profusão num mundo de metal e de pedra, de madeira e de gomas; são estáveis e tranquilas; temo-las sob os olhos; sentimo-las nas mãos, despertam em nós alegrias musculares assim que tomamos o gosto de trabalhá-las. (BACHELARD, 2001b, p.1)

Estas imagens da terra são vastas e, segundo o filósofo, são evidentemente positivas em sua relação com a intimidade do indivíduo.

Bachelard ressalta a imagem como "uma aventura da percepção" (2001b, p. 3), contrapondo a imaginação criadora à reprodutora, a função do real a do irreal. Após, retoma os arquétipos, pois "as imagens imaginadas são antes sublimações dos arquétipos do que reproduções da realidade" (BACHELARD, 2001b, p. 3).

Destaca, ainda, a competência de leitura, a originalidade da imagem literária, que foi o que o levou a estas investigações, a "explosão de linguagem" na literatura, os textos surreais, que define como "um cacho de imagens" (BACHELARD, 2001b, p. 6), a beleza íntima e os objetos da terra que "devolvem o eco de nossa promessa de energia" (Ibid, p. 7).

De maneira geral, as imagens destacadas por Bachelard podem ser divididas em imagens de extroversão e de introversão, relacionadas ao trabalho e ao repouso,

o que justifica os dois títulos destas obras relacionadas ao elemento terrestre. Da mesma maneira, estas imagens inserem-se em outros dípticos, como o duro e o mole, o sim e o não, o repouso e a agitação. Estes aspectos são desenvolvidos durante o primeiro capítulo, chamado "A dialética de energismo imaginário. O mundo resistente".

Além do já mencionado, Bachelard insere discussões sobre a "luta do trabalho", "que é a mais *cerrada* das lutas" (2001b, p. 19), o projeto arquitetado pelo trabalhador, o contato com as substâncias, o uso das mãos, a solidão, a troca de intimidades entre trabalhador e matéria e como estas questões aliam-se à introversão e à extroversão.

No capítulo II, analisa-se a vontade humana contra as matérias duras e o uso das ferramentas. Bachelard disserta sobre vários instrumentos – faca, arpéu, serrote, machado, agulha, tesoura, goiva etc – verificando sua representação psicanalítica e sua relação com o indivíduo e a matéria no devaneio, em que impera, muitas vezes, o sadismo. Complementa, ainda, com os "devaneios do buraco", que o filósofo julga distanciar-se da tendência sexual ou anal que lhe são atribuídos:

À medida que o *redondo* vai se tornando *círculo*, que o buraco vai tomando a forma nitidamente circular, as imagens do devaneio libidinoso apagam-se, de sorte que se poderia dizer que o espírito geométrico é um fator de auto-análise. Isto se torna materialmente bem mais perceptível se o buraco *deve* ter formas mais complicadas: quadrado, estrela, polígono... (BACHELARD, 2001b, p. 37).

São buracos na areia, na terra, na madeira, na pedra e no ferro, produzidos por diversas ferramentas, que modificam a velocidade, a resistência, alterando a paciência e o estado de espírito do indivíduo.

Muitas vezes, as ferramentas são encaradas como armas do ser contra a

matéria. O trabalho torna-se fruto de uma cólera intensa, de uma vontade de dominação, estimuladas pelos sons e ruídos, "gritos de aflição que excitam a ofensividade do trabalhador" (BACHELARD, 2001b, p. 47). O tamanqueiro e o toneleiro são citados como exemplo deste "duelo".

As metáforas da dureza são retratadas no capítulo seguinte, em que Bachelard destaca a imagem do nó da madeira, do carvalho, da força de torção. Estas imagens duras são consideradas "imagens de despertar", pois "uma forma dura tolhe o sonho que só vive de deformações. [...] os corpos sólidos, os corpos duros, devem ser expulsos de nossa vida sonolenta. São *objetos de insônia*" (BACHELARD, 2001b, p.58).

Na seqüência, Bachelard apresenta um capítulo sobre a massa. Imagem mesomorfa, derivada da associação, muitas vezes, entre a água e a terra, o que ocasiona uma luta dos elementos, pois "para a imaginação material, inteiramente voltada a suas preferências, por mais que se *misture* os dois elementos, um é sempre o sujeito ativo, o outro sofre a ação" (BACHELARD, 2001b, p.61).

Apresentam-se, neste contexto, as imagens da esponja, do pincel, do mataborrão, do padeiro, das mãos abertas e fechadas, com a maleabilidade proporcionada por elas, e a beleza do barro primitivo, "apto para *receber* e para *conservar* a forma de qualquer coisa" (BACHELARD, 2001b, p. 65). Continua com os raros devaneios do fermento, do pão e da porcelana, em que se percebe a lentidão da vida mineral, "vida mais lenta que todas, vida que *quer* a lentidão, vida que não devemos apressar se quisermos recolher-lhe toda a fecundidade" (BACHELARD, 2001b, p. 72), e o trabalho de amassadura e modelagem, a forja, que faz do trabalhador o dono do fogo e dos demais elementos, a argila e a cera, com seu potencial de formas, e encerra discorrendo sobre os modeladores cegos,

que apresentam, em suas esculturas, grande dinamicidade e vigor elemental.

No capítulo V, "As matérias da moleza. A valorização da lama", Bachelard associa a infelicidade às matérias sujas, retoma a fixação anal, o fedor, o pegajoso, as "massas tristes", os palavrões originados destas massas socialmente inferiores, o visco, o "grude tenebroso". Também apresenta a lama, o negro que a alimenta, a vontade de escavar a terra e os banhos de lama, em que se vai "recuperar uma saúde primitiva. É verdadeiramente uma volta à mãe; uma submissão confiante às potências materiais da terra materna" (BACHELARD, 2001b, p. 105).

O outro capítulo é dedicado ao "lirismo dinâmico do ferreiro", que inicia quando a pedra transformou-se em martelo. Abordando a Idade do Ferro como a "idade do ferreiro", Bachelard discorre sobre "a arte do choque", sobre a infantilidade do martelo, sobre a violência instantânea que transforma o martelo em arma, sobre o som da bigorna que remete o ser em devaneio ao passado e sobre a associação desta ferramenta à forja e aos seus demais instrumentos.

Na seqüência, verifica-se a função da têmpera, com todos os materiais que podem, mitica e realmente, compô-la, a metáfora da forja para o sol poente, para as tempestades, os mitos, como o de Vulcano, que cercam o ofício de ferreiro, que "se mostra como um ofício completo" (BACHELARD, 2001b, p. 136). As imagens de dragões e serpentes e os ruídos metálicos encerram a primeira parte desta obra.

Na segunda parte, Bachelard dedica-se, no capítulo VII, ao rochedo, que remete a uma série de contradições imaginárias. Apresenta os devaneios que petrificam os céus e as nuvens, as rochas que adquirem forma humana, o arenito que permite que se vislumbre "monstros de pedra", os desfiladeiros que se movem, o rochedo como pedra tumular, a esfinge, as rochas como "gigantes naturais", a coragem do rochedo ao enfrentar o mar bravio, o grito das rochas perspassadas

pelo vento e a "moral cósmica" que "se expressa nos grandes espetáculos da natureza" (BACHELARD, 2001b, p. 160)

Dando continuidade, "O devaneio petrificante", que tem lugar no capítulo VIII, faz o mundo contemplado morrer, as figuras imobilizarem-se e tudo se torna lento. Predominam as imagens cortantes, o frio, o silêncio, a morte e a nadificação. Estes aspectos caracterizam o chamado "Complexo de Medusa". Neste contexto, Bachelard ainda insere comentários sobre as cores, sobre as imagens metálicas, sobre as doenças, sobre a recusa à vida vegetal, a árvore de pedra e a fonte.

Assinala-se, ainda, neste complexo de Medusa, uma dupla função: endurecer algo vivo ou dar vida a algo duro. Como observa Bachelard,

Cumpre ir às próprias regiões da sinceridade das imagens para despertar o jogo dos valores que se trocam no plano de um complexo de Medusa. Projetamos normalmente este complexo, queremos imobilizar o ser temeroso. Mas às vezes, na contemplação do inanimado, somos vítimas de uma situação inversa. (2001b, p. 182)

O longo capítulo nove intitula-se "O metalismo e o mineralismo", em que se inserem as imagens de metais esquecidos, como o chumbo e o estanho, os sonhos alquímicos, o alambique, a frieza, a força e a hostilidade do metal e a relação entre os três reinos — mineral, vegetal e animal —, que possuem "estreitas relações: *um alimenta o outro*" (BACHELARD, 2001b, p. 192). Assinala-se uma animalização do mineral, em que figuram a imagem da pedra como semente, da mina que cresce e envelhece como uma árvore mineral e o ouro como filho legítimo da terra. Ainda a corrupção material no sentido de "sujar *para* limpar — corromper *para* regenerar — perder *para* salvar — perder-se *para* salvar-se" (BACHELARD, 2001b, p. 1999), cujo sentido perpassa a imagem do esterco, o fenômeno da petrificação após a morte, a atração pela mina, que está relacionada à mãe e a morte, o sal, "potência insidiosa

que trabalha nos confins da terra e da água" (BACHELARD, 2001b, p. 209), o fóssil, as pedras preciosas e o vulcão.

Bachelard apresenta, também, uma associação entre astronomia e alquimia, em que os metais referem-se aos planetas e aos órgãos do corpo humano, a fé na reprodução e a animalização das pedras, o uso das ligas e do grafite e os tipos de montanha com suas relações externas e subterrâneas.

O capítulo X concentra-se nas imagens do cristal e no devaneio cristalino.

Bachelard argumenta que

Todos os tipos de imaginação vêm encontrar aqui [nas gemas e sólidos naturais] as suas imagens essenciais. O fogo, a água, a terra, o próprio ar vêm sonhar na pedra cristalina. (2001b, p. 187)

A beleza do universo está contida nos cristais que o reproduzem, fazendo com que estes cristais adquiram uma plurissignificação. Eles podem ser associados à luz, à pureza, à água congelada, podem simbolizar riqueza, adquirirem características de talismãs da sorte ou de peças amaldiçoadas.

O teórico refere-se à safira, em que o céu se materializa, ao diamante, "que é um olhar que hipnotiza" (BACHELARD, 2001b, p. 242), ao colibri, sendo uma jóia que voa, ao som do cristal, ao rubi, que guarda o fogo, ao calor e ao brilho, capaz de substituir um olhar humano.

No penúltimo capítulo, Bachelard trabalha o orvalho e a pérola, sendo o primeiro considerado uma água celeste, que prepara a fecundação da terra. Também relacionado à juventude, acredita-se que, associado ao ouro, geraria o mel e consumido pelas ostras, renderiam pérolas.

A terceira parte deste livro contém apenas o último capítulo – "A psicologia da

gravidade". Nele, o teórico retoma e estende algumas das discussões já vistas em *O* ar e os sonhos, como a contraposição do leve e do pesado, a verticalidade, a queda imaginária, a vertigem, a sonoridade da queda, o medo de cair e o abismo relacionado a todos os elementos. Como explicita Bachelard,

O grande, o pequeno têm seu precipício. Todos os elementos têm seu precipício. O fogo é um precipício que tenta um Empédocles. Para um sonhador, o menor turbilhão de água é um Maelström. Todas as idéias têm seu abismo. (2001b, p. 279).

Na seqüência, são trabalhados o esmagamento, a vontade de aprumo, a coluna vertebral, e os fardos pesados que os indivíduos orgulham-se de carregar, caracterizando o Complexo de Atlas que "representa o apego a forças espetaculares e – característica muito especial – a forças enormes inofensivas, até mesmo a forças que não pedem senão ajudar o próximo" (BACHELARD, 2001b, p. 294).

Outro complexo, que já foi apresentado, também se manifesta com imagens terrestres: o Complexo de Xerxes. Neste caso, está relacionado aos alpinistas que vencem as costas íngremes das montanhas mais altas, em uma dominação trangüila, que se soma a um complexo de superioridade.

Depois de retomar mais alguns aspectos do método psicoterapêutico do devaneio acordado de Desoille, Bachelard termina citando um "complexo infernal" nos devaneios das profundezas, com a utilização dos "defensores dos umbrais", e as quedas coloridas.

A segunda obra do elemento terra, *A terra e os devaneios do repouso*, subtitulada "Ensaio sobre as imagens da intimidade", inicia com uma breve revisão dos conceitos-base relacionados à imaginação dinâmica das forças, visto que não há como separar totalmente estas imagens das imagens da intimidade e do repouso

que serão apresentadas, pois "toda matéria imaginada, toda matéria meditada, torna-se imediatamente a imagem de uma intimidade" (BACHELARD, 2003, p. 3) e é nesta intimidade que se descobre o repouso.

No primeiro capítulo, Bachelard apresenta os devaneios da intimidade material sob quatro perspectivas:

- 1) uma perspectiva anulada;
- 2) uma perspectiva dialética;
- 3) uma perspectiva maravilhada;
- 4) uma perspectiva de intensidade substancial infinita.

(BACHELARD, 2003, p. 9)

A perspectiva anulada é a visão dos filósofos, em que o interior é encoberto, velado, tudo é aparência, e "tolhe[-se] brutalmente toda curiosidade voltada para o interior das coisas. [...] Inútil ir ver, mais inútil ainda imaginar" (BACHELARD, 2003, p. 9).

Já a perspectiva dialética, que pertence aos poetas e sonhadores, apresentase como "uma perspectiva invertida que pode ser expressa em uma fórmula paradoxal: o interior do objeto pequeno é grande" (BACHELARD, 2003, p. 11-12). Verifica-se a miniaturização, o avesso, a imagem da noz, da concha, o reino das fadas entre outros.

A terceira perspectiva, a maravilhada, revela que o interior é muito mais belo, mais colorido e "não se pára mais de sonhar" (BACHELARD, 2003, p. 23). Existem esculturas internas, belezas adormecidas, mundos espetaculares a serem revelados.

A perspectiva de intensidade substancial infinita "valoriza a intimidade antes em intensidade substancial do que em figuras prodigiosamente coloridas. Aí

começam os devaneios infinitos de uma riqueza infinita" (BACHELARD, 2003, p. 26). Surge um poder misterioso, que o filósofo explicita através da contraposição de cor e tintura, calor e fogo, grande e pequeno, exterior e interior das flores e a valorização do interior, pela psicanálise, como uma volta à mãe.

No capítulo II, aparecem as imagens da "intimidade em conflito", expressas pela mobilidade das formigas, pelo processo de fermentação, pela agitação sexual dos espermatozóides, pelo combate entre as substancias na corrosão, na ferrugem, pelos enxames de gafanhotos, pelos venenos, que se diferencia das poções, pelas adjetivações antitéticas e pelo próprio homem que, a partir do pecado original, misturou morte e vida. Enfim, "é no homem e pelo homem que a natureza se determina em contra-natureza" (BACHELARD, 2003, p. 55).

"A imaginação da qualidade. Ritmanálise e tonalização" é o título do terceiro capítulo, no qual Bachelard argumenta que

Todas as descrições psicológicas relativas à imaginação partem do postulado de que as imagens reproduzem mais ou menos fielmente as sensações, e quando uma sensação detectou numa substância uma qualidade sensível, um gosto, um odor, uma sonoridade, uma cor, um polimento, uma forma arredondada, não se vê bem como a imaginação poderia ultrapassar essa lição inicial. (BACHELARD, 2003, p. 61)

Observa-se o lirismo, o sensualismo, a utilização dos substantivos e adjetivos, as antíteses, a tonalização do sujeito, os excessos e as metáforas que compõe o estilo de cada indivíduo.

No capítulo IV, está manifesta a relação entre a casa natal e a casa onírica. A lembrança invoca a casa natal que sempre será a casa da intimidade que, por sua vez, produz a casa dos sonhos, a casa onírica. Esta imagem é associada a diversas outras como, por exemplo, a cripta, a gruta, o labirinto e o castelo.

A casa onírica pode ser considerada completa ou em partes. Quando completa,

é a única onde se pode viver os devaneios de intimidade em toda sua variedade. Nela se vive só, ou a dois, ou em família, mas sobretudo só. [...] Tendo o porão como raiz, o ninho no telhado, a casa oniricamente completa é um dos esquemas verticais da psicologia humana (BACHELARD, 2003, p. 81).

Mas as partes também são significativas. Bachelard destaca a profundidade do sonho da escada, o medo que se tem do porão e do sótão, o refúgio secreto e a janela. Além disso, apresenta o contraste entre a casa do campo, "construída sobre a terra, dentro de uma cerca, em seu universo", e a casa da cidade, "o edifício cujos compartimentos nos servem de moradia e que só se constrói sobre o calçamento das cidades" (BACHELARD, 2003, p. 87), a casa iluminada, como fronteira entre o dia e a noite, a cabana endeusada, a casa fechada como um ventre materno e o tronco cavernoso de uma árvore oca como uma casa onírica, pois "do fundo da árvore oca, no centro do tronco cavernoso, seguimos o sonho de uma imensidão arraigada. Essa morada onírica é uma morada de universo" (BACHELARD, 2003, p. 91).

No capítulo seguinte, revelam-se as particularidades do "complexo de Jonas". A imagem de Jonas já é, por si só, uma "*imagem narradora*, uma imagem que produz automaticamente um conto" (BACHELARD, 2003, p. 102) e fomenta todas as imagens de engolir e ser engolido. Inclusive, há a possibilidade de potencializar esta imagem quando o ser que engole também é engolido.

Dentro deste complexo, verifica-se, também, a imagem de Gargântua, o gigante que engole tudo, a ventriloquia, a representação da imagem de Jonas na alquimia, a saída do ventre através de um "vômito prolífico", as contraposições entre

ventre sexual e ventre digestivo, engolir e morder, o dragão e o herói; o poço que engole, o sarcófago, o mito do nascimento por meio de um pé de repolho, as cavernas marinhas, o cavalo de Tróia, a crisálida e a múmia.

O sexto capítulo concentra-se na gruta, retratada como um templo natural, lugar privilegiado para um repouso protegido que, algumas vezes, transforma-se em uma câmara secreta para abrigar amores ardentes e, em outras, uma oficina que, com pouca luz e solidão, propicia

uma *atividade subterrânea* [que] beneficia-se de uma *mana* imaginária. É preciso conservar um pouco de sombra ao nosso redor. É mister saber entrar na sombra para ter força de executar a nossa obra (BACHELARD, 2003, p. 148).

Bachelard ainda disserta sobre as vozes da gruta, a ressonância, o eco, o oráculo que se utilizava destas "vozes" para fazer as profecias, a entrada da caverna que se assemelha a um olho negro e o pavor e o maravilhamento produzido neste limiar, o mito da caverna de Platão, a gruta como reino da mulher, assim como a casa, o ventre, o ovo e a semente, e a representação da gruta como a primeira e última morada, associando-a ao túmulo.

Dando prosseguimento, o capítulo VII aprofunda-se na imagem do labirinto. No labirinto impera a angústia, o medo de perder-se ou estar perdido, passa-se por fissuras, por rios subterrâneos, em que se sobressaem a lentidão e a vertigem.

Esta imagem pode associar-se à imagem do corredor, dos cruzamentos citadinos, da colmeia e do calabouço.

Verifica-se, também, a existência de labirintos duros, que podem ser petrificantes, e moles. O "labirinto duro é um labirinto que fere. Ele se diferencia do labirinto mole em que sufocamos" (BACHELARD, 2003, p. 174). Mas, nos dois

casos, predominam a estreiteza, os ruídos hostis e, curiosamente, o calor. "O indivíduo labirintado, por maiores que sejam seus tormentos, experimenta o bemestar do calor" (BACHELARD, 2003, p. 188).

Depois de ressaltar aspectos do sujo e do esgoto, Bachelard, sintetiza os conceitos apresentados até então.

O oitavo capítulo, "A serpente", que principia a terceira parte da obra, analisa os mitos que cercam este animal, a sua rapidez, o medo que ela gera, o frio dos répteis, a associação da serpente à imagem da corda, do rio e do intestino, a sua mobilidade dinâmica, a sedução e a serpente cósmica, que está no núcleo da terra. Bachelard termina o capítulo apresentando o "complexo de Laocoonte em que a imaginação está suspensa entre a repugnância e a atração" (BACHELARD, 2003, p. 217) e lembrando que, para a imaginação, o verme e a chama, entre outros, também possuem aproximações com as serpentes.

Na seqüência, tem-se um capítulo dedicado à imagem da raiz, intimamente interposta entre a vida e a morte, considerada a fronteira entre o ar e a terra. Muitas vezes, a raiz invoca a imagem da árvore invertida, pois "trata-se de uma palavra *indutora*, uma palavra que faz sonhar, uma palavra que vem sonhar em nós" (BACHELARD, 2003, p. 226). Ela participa com o indivíduo de um sonho de descida e "revela em nossos sonhos tudo aquilo que nos faz *filhos da terra*" (BACHELARD, 2003, p. 228).

O teórico ainda discute o mito da mandrágora, o ato de desenraizar, alguns aspectos da lavoura, a árvore mutilada, o passado invocado pelas raízes, a associação desta à serpente, a raiz mole, as árvores glutonas, a árvore platônica, a capacidade de interligação com o inferno e com os mortos, o caráter sexual da raiz e encerra com um comentário sobre as raízes das plantas do jardim, que não

conduzem o indivíduo ao devaneio.

No último capítulo, intitulado "O vinho e a videira dos alquimistas", Bachelard encerra a discussão sobre a intimidade terrestre inserindo o vinho como uma imagem de equilíbrio, relacionado ao sangue e à pureza. E considera: "o ouro é o rei dos metais, o leão o rei dos animais. E é a videira que é a rainha do mundo intermediário" (BACHELARD, 2003, p. 252).

Utilizando-se destas teorias de Bachelard e sabendo que o poeta, ora estudado, potencializa o uso de imagens e relaciona-se intimamente com as forças elementais, pretende-se verificar a validade da fenomenologia da imaginação para uma análise que levará a uma revalorização dos recursos poéticos empregados por Neruda em *Residencia en la tierra*.

CAPÍTULO 04

OS QUATRO ELEMENTOS EN RESIDENCIA EN LA TIERRA

Para se entender o caráter literário da obra residenciária, optou-se por abordar, primeiramente, neste capítulo, as características que foram apropriadas das visões e definições do próprio autor, apreendidas de um dos poemas que aparece na primeira parte de sua obra, intitulado "Arte Poetica".

Os conceitos, que este poema revela, apresentam uma relação efetiva com as teorias de Giambattista Vico. Portanto, acredita-se que é importante inserir esta vertente, já que se aproxima, também, das críticas pré-existentes desta obra.

Após um breve levantamento das imagens reincidentes, dos *Leitmotives* residenciários, o estudo deste capítulo estará centralizado na aplicação da fenomenologia da imaginação, de Gaston Bachelard, analisando separadamente alguns dos poemas mais representativos da primeira parte de *Residencia en la tierra* relacionados à tetravalência elemental.

4.1 A "ARTE POÉTICA" RESIDENCIÁRIA

O termo "Poética" é amplamente utilizado para referir-se ao fazer literário, ou aos aspectos característicos da produção literária de um determinado autor mas, também, designa uma "teoria ou doutrina sistemática de poesia" (PREMINGER, 1974, p. 636).

Quem primeiro utilizou este termo foi Aristóteles em sua obra *Poética* (ou Arte Poética). Neste tratado, o filósofo procura classificar, categorizar e normatizar a

produção literária, ressaltando a relação desta com o universo, a realidade (mímesis), a sua função (catarse) e, na ânsia de defini-la, utiliza a célebre frase: "não compete ao poeta narrar exatamente o que aconteceu; mas sim o que poderia ter acontecido" (ARISTÓTELES, 2005, p.43), contrapondo o que a poesia é – início da obra – com o que a poesia deveria ser. Este aspecto gera, entre os teóricos, duas linhas conceptivas da poética: descritiva e prescritiva.

Desde então, teóricos, críticos e escritores procuram demonstrar as suas concepções da arte literária através de "artes poéticas", seja por meio de ensaios, tratados, manifestos ou através de metapoemas, como é o caso de Neruda.

Em *Residencia en la tierra*, o poeta, com um estilo sombrio, amargo, melancólico, destrutivo e com um vocabulário influenciado pelas vanguardas, apresenta um metapoema descritivo – poesia que "pensa a si própria dentro do texto em que se desenvolve, obedecendo a um impulso de autodesvendamento" (MOISÉS, 2004, p. 281) – chamado de "Arte Poética", que "asume la dupla función de ser definición y ejemplo" (MONDOÑEDO, 2004, p. 2) e que representa sua primeira tentativa de organizar/definir seu fazer poético:

Arte Poética

Entre sombra y espacio, entre guarniciones y doncellas, dotado de corazón singular y sueños funestos,

precipitadamente pálido, marchito en la frente

y con luto de viudo furioso por cada día de vida,

ay, para cada agua invisible que bebo soñolientamente

y de todo sonido que acojo temblando,

tengo la misma sed ausente y la misma fiebre fría

un oído que nace, una angustia indirecta,

como si llegaran ladrones o fantasmas,

y en una cáscara de extensión fija y profunda,

como un camarero humillado, como una campana un poco ronca,

como un espejo viejo, como un olor de casa sola

en la que los huéspedes entran de noche perdidamente ebrios,

y hay un olor de ropa tirada al suelo, y uma ausencia de flores

- posiblemente de otro modo aún menos melancólico-,

pero, la verdad, de pronto, el viento que azota mi pecho,

las noches de substancia infinita caídas en mi dormitorio,

el ruido de un día que arde con sacrificio

me piden lo profético que hay en mí, con melancolía

y un golpe de objetos que llaman sin ser respondidos

hay, y un movimiento sin tregua, y un nombre confuso.

(NERUDA, 1996, p. 66)

Este texto apresenta um eu-lírico que se relaciona com o ambiente de forma triste e dolorosa, mas que gradativamente, encontra seu lugar em meio às "coisas" e descobre-se poeta/profeta. Este caráter profético/religioso da literatura e do escritor é simultaneamente um dos pontos marcantes da teoria de Giambattista Vico, cujas

especulações combinaram as doutrinas de Longino com a teoria das origens lingüísticas de Lucrécio, dentro de sua tese principal: que a primeira linguagem após o dilúvio foi dominada pelo sentido, paixão e imaginação e foi portanto ao mesmo tempo emocional, concreta, mística e poética (PREMINGER, 1974, p. 643). Desta maneira, a obra de Vico, *Princípios de (uma) ciência nova*, revela-se de grande importância dentro da teoria poética pois, na busca de entender os primórdios da civilização, ele se dedica a definir a literatura, associando aos primeiros sábios os "poetas teólogos", que, na ânsia de explicar o mundo, construíram ficcionalmente as primeiras religiões pagãs: "A verdadeira sapiência deve, pois ensinar a cognição das coisas divinas, para conduzir ao sumo bem as coisas humanas" (VICO, 1974, p.70).

Em determinado momento, portanto, contraria a origem da poesia de Platão e Aristóteles ao colocar:

As três tarefas que deve cumprir a grande poesia: inventar sublimes fábulas, adequadas ao entendimento popular, e comovê-lo ao máximo, para ao fim e ao cabo, atingir o fim que a si próprio se prefixou, qual de ensinar o povo a agir virtuosamente, na mesma forma pela qual eles a si próprios se ensinaram (VICO,1974, p.78).

No capítulo "Da lógica poética", Vico define poesia como metafísica e o poeta assume a posição de teólogo, o que podemos associar ao fazer poético da fase residenciária de Neruda, chamado por ele mesmo de poema metafísico, e ao verso de "Arte poética" que diz: "me piden lo profético que hay en mí, con melancolía".

No metapoema de Neruda também aparece um eu-lírico incumbido de organizar o caos através da lógica. Lógica esta, que Vico associa às próprias "coisas humanas" pois, os poetas, "com a sua lógica, precisaram compor os sujeitos para compor as formas" (VICO, 1974, p.92). Ainda ressalta que a palavra lógica tem

como radical *lógos*, que significa idéia, palavra mas, também, coisa. O falar fantástico e de imaginação divina do poeta, que contrapõe as coisas do espírito e as coisas humanas, está vinculado, em sua origem, com a *onomathesía*, que é a imposição dos nomes às coisas, feitas por Adão na criação do mundo, que só é possível ao "fingir delas [das coisas] imagens humanas" (VICO, 1974, p.89).

Neruda, após enunciar uma série de "coisas" que são "imagens de um mundo marcado pela feiúra e irrelevância do homem" (LAGMANOVICH, 2004, p.2), como "garçom humilhado", "sino rouco", "espelho velho", "casa abandonada" — pois "inconscientemente o poeta descreve o caos como um *mundo destruído*, como um mundo que a sua própria cólera acaba de destruir" (BACHELARD, 2001b, p. 109-10) — termina seu poema com os versos: "y un golpe de objetos que llaman sin ser respondidos / hay, y un movimiento sin tregua, y un nombre confuso.", que apontam ao chamado profético citado anteriormente, pois "parece que as [coisas] *inomináveis*, quando guardadas pelo inconsciente, procuram incessantemente um nome" (BACHELARD, 2003, p. 130).

Vico ainda ressalta que

os poetas deram aos corpos o grau entitativo de substâncias animadas [...] trabalho de mentes abstratas [...] O homem com o entender desenvolve a sua mente e compreende essas coisas, mas com o não entender ele se faz essas coisas, e, com o transformar-se nelas, torna-se elas próprias [...] E a ordem das idéias humanas é justamente de observarem-se as coisas semelhantes, inicialmente para expressarse, depois, para provar (VICO, 1974, p.91-92).

Este tipo de contato, segundo Gaston Bachelard, é propício nos momentos de solidão, tão constantes neste poeta cósmico e itinerante que é Neruda. Como o filósofo coloca, "essas horas de total solidão são automaticamente horas de

universo. O ser humano, que abandona os homens e vai até o fundo de seus devaneios, olha *enfim* as **coisas**" (BACHELARD, 2001b, p. 24. Grifo nosso).

Os objetos escolhidos por Neruda são reflexos do próprio poeta, de seu universo interior, em um processo de autoconhecimento e de formação, em que, em um primeiro momento, há a identificação do eu-lírico com os objetos e, posteriormente, um afastamento para poder executar sua função, cumprir o chamado dessas "coisas". Há um ciclo de renovação. O peso de tudo desaba sobre o poeta, que é forçado a se reorganizar. É um momento de ruptura para que ocorra o renascimento poético.

Este renascimento, que acontecerá em todos os setores artísticos, começa a ser realizado por este poeta que transcende, experimenta e inova, culminando em uma produção que será chamada, posteriormente, de surrealista. É importante ressaltar um fragmento de *Confieso que he vivido*, em que Neruda faz referência a este fato:

Residencia en la tierra está escrita, o por lo menos comenzada, antes del apogeo surrealista, como también Tentativa del hombre infinito, pero en esto de las fechas no hay que confiar. El aire del mundo transporta las moléculas de la poesía, ligera como el polen o dura como el plomo, y esas semillas caen en los surcos o sobre las cabezas, le dan a las cosas aire de primavera o de batalla, producen por igual flores y proyectiles (NERUDA, [s.d.], p. 132).

Em relação ao Surrealismo, mencionado por Neruda, convém lembrar que o termo foi utilizado a primeira vez por Apollinaire em uma conferência e fixou-se em 1924, no *Manifesto do Surrealismo* de André Breton, onde se destaca que "o irreal é tão verdadeiro quanto o real, o sonho e a realidade são vasos comunicantes" (LAROUSSE, 1998, p. 5545).

Essa nova tendência destacou-se primeiramente nas artes visuais, mas não demorou muito para estender-se a todos os seguimentos artísticos e culturais, inclusive no cotidiano, através de propagandas, panfletos e embalagens.

O movimento surrealista, que se derivou do Dadaísmo, não traz uma regra ou definição estética, preocupa-se apenas com o fluxo das emoções e com a representação do pensamento humano. Por isso, Villar Raso comenta que

Con el dadaísmo, el arte y la literatura se conviertieron en algo revolucionario y subversivo. Con el surrealismo, el arte pasó a ser una fuerza capaz de cambiar al hombre. (VILLAR RASO, 1987, p.27)

Esta mudança foi ressaltada no poema "Arte Poética" e ela se intensifica principalmente na segunda parte de *Residencia en la tierra*, produzida em terras espanholas, onde Neruda convive com os demais artistas surrealistas, o que resulta na confirmação do poeta chileno nesta tendência, levando-o, inclusive, a fundar, em 1935, a revista *Cavallo verde para la poesía*, de publicação surrealista. Basta citar, a título de exemplo desta tendência, o poema "Oda con un lamento" que traz, como outros poemas nerudianos desta fase, imagens surreais:

OH NIÑA ENTRE las rosas, oh presión de palomas, oh presidio de peces y rosales, tu alma es una botella llena de sal sedienta y una campana llena de uvas es tu piel.

Por desgracia no tengo para darte sino uñas o pestañas, o pianos derretidos, o sueños que salen de mi corazón a borbotones, polvorientos sueños que corren como jinetes negros, sueños llenos de velocidades y desgracias.

Sólo puedo quererte con besos y amapolas, con guirnaldas mojadas por la lluvia, mirando cenicientos caballos y perros amarillos.
Sólo puedo quererte con olas a la espalda, entre vagos golpes de azufre y aguas ensimismadas, nadando en contra de los cementerios que corren en ciertos ríos con pasto mojado creciendo sobre las tristes tumbas de yeso, nadando a través de corazones sumergidos y pálidas planillas de niños insepultos.

Hay mucha muerte, muchos acontecimientos funerarios en mis desamparadas pasiones y desolados besos, hay el agua que cae en mi cabeza, mientras crece mi pelo, un agua como el tiempo, un agua negra desencadenada, con una voz nocturna, con un grito de pájaro en la lluvia, con una interminable sombra de ala mojada que protege mis huesos: mientras me visto, mientras interminablemente me miro en los espejps y en los vidrios, oigo que alguien me sigue llamádome a sollozos con una triste voz podrida por el tiempo.

Tú estás de pie sobre la tierra, llena de dientes y relámpagos.

Tú propagas los besos y matas las hormigas.

Tú lloras de salud, de cebolla, de abeja, de abecedario ardiendo.

Tú eres como una espada azul y verde y ondulas al tocarte, como un río.

Ven a mi alma vestida de blanco, con un ramo de **ensangretadas rosas** y copas de cenizas, ven con una manzana y un caballo, porque allí hay una sala oscura y un candelabro roto, unas sillas torcidas que esperan el invierno,

y una paloma muerta, con un número. (NERUDA, 1996, p. 137. Grifo nosso)

Este poema, que inicia a terceira parte do livro II de *Residencia en la tierra*, traz no título um aparente paradoxo pois, ode é um poema lírico que tem o objetivo de cantar, exaltar, louvar um determinado fato, pessoa ou coisa, enquanto que a palavra lamento está relacionada a uma elegia ou a um epitáfio. Mas para alguns historiadores de Neruda, como María Luisa García-Tello, este poema faz referência à pequena Malva Marina, filha de Neruda e María Antonieta Hagenaar, que nasce com hidrocefalia e, apesar disto, vive até aos nove anos, abandonada pelo pai e, posteriormente, pela mãe, com uma pobre família holandesa.

Com esta informação o paradoxo se desfaz, pois o nascimento da única filha de Neruda, que deveria ser cantado com alegria, tem de ser cantado com tristeza e, talvez, a culpa que o poeta sente pelo abandono a transforma, dentro do poema, em um ser fantasmagórico que lhe vem assombrar.

No primeiro verso do poema o eu-lírico refere-se a esta criança: "Oh niña entre las rosas, oh presión de palomas,/oh presidio de peces y rosales", e a descreve quase como a um objeto. Observe-se que "presidio de peces" pode ser entendido como um aquário, que se associa à idéia da hidrocefalia.

O poeta inicia a segunda estrofe com "Por desgracia no tengo para darte sino uñas/ o pestañas, o pianos derretidos" e a terceira com "Sólo puedo quererte con besos y amapolas", que fazem referência à impossibilidade de relacionamento entre os dois. É interessante observar, também, a progressão do número de versos de cada estrofe: a primeira com quatro, depois com cinco, nove, culmina em uma estrofe com doze versos, demonstrando a intensificação da enfermidade ou o distanciamento de Neruda em relação à filha, em que Neruda fala da morte, da

culpa, da angústia, da água negra que lhe cai na cabeça (talvez outra referência à hidrocefalia) e, principalmente, da passagem do tempo, resultando, então, nas duas últimas estrofes com sete e seis versos cada, em que o sobrenatural e a destruição imperam.

O teor surrealista destes poemas residenciários, como o citado, influenciou intensamente aqueles artistas, conhecidos, como já visto, por *Geração de 27*, e que iniciavam suas experiências artísticas dentro das mesmas perspectivas, já cansados do subjetivismo romântico e do realismo tradicional. Portanto, pode-se projetar em Neruda o comentário que Ramoneda faz da obra do poeta espanhol Rafael Alberti: "exaltación de lo ilógico, lo subconsciente, lo monstruoso sexual, el sueño, el absurdo" (RAMONEDA, 1996, p. 356), intensificados pela reincidência dos símbolos e pela influência dos quatro elementos.

Os poemas de *Residencia en la tierra* também foram alvos de um processo de releitura intencional, feito através de gravuras executadas por Federico García Lorca. Como Canales historiza este fato,

Já quando se conhecem em Buenos Aires, em 1934, Lorca desenha grande parte dos poemas que Neruda preparava para seu Residencia en la Tierra, convertendo-se assim na primeira construção visual da poesia do chileno. [...] Naquele momento ambos poetas queriam co-produzir um livro entitulado Paloma por dentro, o sea, la mano de vidrio, que acabou se convertendo em uma edição de uma só cópia. Os poemas são de Neruda e os desenhos de Lorca os ilustram. (CANALES, 2007, p. 10)

Como concretizado pela figura que segue o poema "Sólo la muerte":

Hay cementerios solos, tumbas llenas de huesos sin sonido, el corazón **pasando un túnel**

oscuro, oscuro, oscuro,

como un naufragio hacia adentro nos morimos, como ahogarnos en el corazón, como irnos cayendo desde la piel al alma. Hay cadáveres, hay pies de pegajosa losa fría, hay la muerte en los huesos, como un sonido puro, como un ladrido sin perro, saliendo de ciertas campanas, de ciertas tumbas, creciendo en la humedad como el llanto o la lluvia.

Yo veo, solo, a veces, ataúdes a vela zarpar con difuntos pálidos, con mujeres de trenzas muertas, con panaderos blancos como ángeles, con niñas pensativas casadas con notarios, ataúdes subiendo el río vertical de los muertos, el río morado, hacia arriba, con las velas hinchadas por el sonido de la muerte, hinchadas por el sonido silencioso de la muerte.

A lo sonoro llega la muerte como un zapato sin pie, como un traje sin hombre, llega a golpear con un anillo sin piedra y sin dedo, llega a gritar **sin boca**, sin lengua, sin garganta. Sin embargo sus pasos suenan y su vestido suena, callado, como un árbol.

Yo no sé, yo conozco poco, yo apenas veo, pero creo que su canto tiene color de violetas húmedas, de violetas acostumbradas a la tierra porque la cara de la muerte es verde, y la mirada de la muerte es verde, con la aguda humedad de una hoja de violeta y su grave color de invierno exasperado.

Pero la muerte va también por el mundo vestida de escoba, lame el suelo buscando difuntos, la muerte está en la escoba, es la lengua de la muerte buscando muertos, es la aguja de la muerte buscando hilo.

La muerte está en los catres:
en los colchones lentos, en las frazadas negras
vive tendida, y de repente sopla:
sopla un sonido oscuro que hincha sábanas,
y hay camas navegando a un puerto
en donde está esperando, **vestida de almirante.**(NERUDA, 1996, p. 110. Grifo nosso)



Figura 1 – Sólo la muerte. Federico García Lorca, 1934. Fonte: http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq080/arq080_03.asp.

Encontra-se nesta releitura de Lorca a morte imensa e potente. As pequenas almas, reproduzidas por um número imenso de pontos, que vão em direção ao túnel escuro da transição e compõem o fio que passa pelo buraco da agulha da morte, pois a morte arremata a vida, é a conclusão de um trabalho extenso e delicado e, por isso, a morte merece destaque, é a "almirante" que a tudo controla e a todos espera – "en donde está esperando, **vestida de almirante**".

Ao mesmo tempo, a morte é representada no desenho sob a forma de três

seres que observam, que manipulam este fio, que estão envoltos neste fio, como as Três Parcas da mitologia grega: uma fia (provavelmente a que está mais à direita, depois do túnel), outra mede (a cabeça mais ao centro que olha o fio e com a mão o manipula) e a que corta (observe-se que a cabeça à esquerda volta-se para uma espécie de facão, ou talvez, a própria cabeça compõe a imagem de uma tesoura). Não é difícil, também, associar a imagem a uma pomba (ou três fundidas), imagem tão constante na obra de Neruda. Lorca conhecia-o bem demais para conseguir refletir os aspectos mais particulares de sua poesia.

Como pôde ser visto por esses trechos citados, além do cunho surrealista que impregna esses poemas residenciários, o poeta insere em seus versos as forças elementais, em diferentes situações e representações, seguindo as convenções ou não. Em parte, são estes elementos que tornam sua poesia tão visceral, tão intensa. Portanto, para se experienciar o universo poético nerudiano e a construção de suas imagens, é necessário adentrar este universo simbólico e elemental.

4.2 OS LEITMOTIVES EM RESIDENCIA EN LA TIERRA

Os poemas residenciários de Neruda são totalmente sensoriais, sinestésicos, com uma carga simbólica muito forte e uma grande justaposição de imagens, característica típica, como visto, do Criacionismo de Huidobro, no qual

la premisa fundamental es la peculiaridad del lenguaje poético con el que se rompe el convencionalismo y se obliga a las palabras a adquirir una significación más profunda. La segunda función es la de crear un mundo nuevo más que imitarlo o describirlo. El objetivo es lograr una poesía pura, fruto de la invención creadora del poeta. (VIGUERA, 2005, p. 426)

Além destas tendências, como constata Ibáñez Langlois, "Neruda é monista e materialista; nele o mais próximo ao religioso é um panteísmo fortemente sensorial" (1988, p. 13), que se traduz nos objetos sem nome – "vienes volando sin sombra y sin nombre", "olor de alguien sin nombre", "la luz, la presión de muchos dedos sin nombre", "un líquido, un sudor, un aceite sin nombre", "por calles húmedas, por ríos sin nombre" – que, como se ressalta em sua "Arte Poética", enquanto entidades, clamam ao eu-lírico, que traduz a posição de profeta teólogo do escritor, por seu lugar no universo, que se traduz, em algumas ocasiões, na simples imposição de um nome: "el nombre que doy a la tierra, el valor de mis sueños", "los nombres del mundo, lo fronterizo y lo remoto".

Neruda deixa explícito este chamado, esta função do ente poeta, ao colocar:

sentimos también el compromiso de recobrar los antiguos sueños que duermen en las estatuas de piedra, en los antiguos monumentos destruidos, en los anchos silencios de pampas planetarias, de selvas espesas, de ríos que cantam como truenos. Necesitamos colmar de palabras los confines de un continente mudo y nos embriaga esta tarea de fabular y de **nombrar**. (NERUDA, 2001, p. 33. Grifo nosso.)

Estes objetos, que compõe o universo poético nerudiano, contribuem para a formação de *Leitmotives*, que segundo Grossman (1967, p. 136), são "figuras que voltam e situações que se repetem", com as quais o poeta se identifica e que são utilizadas constantemente em sua obra, conforme pode ser conferido na tabela de reincidências no Apêndice. Ou, como define Wolfgang Kayser, são "os motivos centrais que se repetem numa obra, ou na totalidade da obra, de um poeta" (KAYSER, 1958 apud MOISÉS, 2004, p. 258).

A utilização desta reincidência é consciente e intencional, pois no segundo

metapoema que Neruda escreve, chamado "Explico algunas cosas", inserido em sua fase social, está expresso:

Preguntaréis: Y dónde están las **lilas**?
Y la metafísica cubierta de **amapolas**?
Y la **Iluvia** que a menudo golpeaba
sus palabras llenándolas
de **agujeros** y **pájaros**?
(NERUDA, 1994, p. 109. Grifo nosso.)

Seus poemas se comunicam pela reincidência dessas figuras que traduzem, muitas vezes, o estado de alma do poeta associado à natureza pois, "os bosques, desertos, águas são os primordiais, os que penetram o personagem humano e o metamorfoseiam à sua imagem e semelhança" (IBÁÑEZ LANGLOIS, 1988, p. 98).

Entre estas imagens figuram elementos aquáticos em grande quantidade, como mar, oceano, rio, chuva e umidade, além das imagens relacionadas aos outros elementos – e que receberão, como objeto específico desta dissertação, uma leitura detalhada a partir da próxima subdivisão –, imagens de animais, vegetais, cores, objetos e partes do corpo humano. Pela sua relação implícita com esses elementos e como introdução à análise dos mesmos, apresentam-se a seguir algumas dessas imagens reincidentes concretizadas nos versos nerudianos.

Entre as imagens de animais, figuram o cavalo – "el paso de los caballos de un triste regimiento", "ven con una manzana y un caballo", "y los dulces caballos se arrodillan" – e o pássaro, especificamente a pomba, que "simboliza a simplicidade e a pureza [...] ou a alma no estado de paz celestial" (HERDER, 2000, p. 162). Sobre este elemento específico, Amado Alonso, que como foi visto é um dos maiores críticos de Neruda, recolhe uma intrigante definição do próprio poeta:

'A paloma me parece a expressão mais acabada da vida, por sua perfeição formal'. Eis aqui um verso que a contém: 'Já seus olhos morreram de água morta e palomas...' Neruda o interpretou assim: 'De que outra coisa pode morrer o tempo, senão do já morto? Morre de morte. Palomas é a cadeia dos seres que se sucedem sem fim'. (apud IBÁÑEZ LANGLOIS, 1988, p. 108)

É interessante perceber que, se o simbolismo universal da pomba está relacionado à paz, à tranquilidade e para o poeta ela represente, em um primeiro momento, a "perfeição formal", no contexto dos poemas há uma subversão deste símbolo, pois este animal é encontrado associado à destruição, à morte, geralmente ensanguentado, como nos versos "y la paloma de sangre que está solitaria en mi frente", "y una paloma muerta, con un número", "con ojos de madera, como palomas tuertas", "soplaras en su movimiento de paloma con llamas", "como palomas ciegas y mojadas", "rodeada aún por sus palomas negras", o que sugere uma destruição do símbolo e é este tom que predomina a poética deste momento literário de Neruda.

Ainda se encontra reincidência de vegetais, principalmente flores, como rosas e papoulas. A primeira aparece às vezes seca ou estragada, associada ao sangue, à destruição e à morte, como se percebe em "Ola de rosas rotas y agujeros! Futuro", "allí la rosa de alambre maldito", "de ensangretadas rosas y copas de cenizas", "Dulce materia, oh rosa de alas secas", "llega una rosa de odio y alfileres", "Yo destruyo la rosa que silba y la ansiedad raptora", e em alguns momentos relacionada à mulher e ao corpo feminino, como em "y la rosal reunión de sus piernas en donde/ su sexo de pestañas nocturnas parpadea", "Oh niña entre las rosas, oh presión de palomas". Em outros, ainda, a utilização é peculiar e livre de qualquer convenção, o que contribui para o caráter surreal, como em "Cuando el deseo de alegría con sus dientes de rosa", "una rosa inundada, una medusa, un largo", "y crece hacia las

rosas en mis dedos", "están hechas las rosas del océano solo", "La parracial rosa devora".

Já a papoula está relacionada, na poesia de Neruda, com a relação amorosa – "Sólo puedo quererte con besos y amapolas" – e quase sempre caracteriza a mulher, como nos exemplos "su luz de amapola muerdo con delirio", "su amapola eficaz, su rayo rojo" e "En tu frente descansa el color de las amapolas". Outro aspecto interessante aliado a esta figura é a cor. Sabe-se que existem papoulas brancas, rosas, violáceas e vermelhas, mas nos poemas aparecem "verdes", "negras", "escuras" e, o que mais surpreende, "masculinas" e "marinhas", como em "cubiertos de amapolas masculinas" e "Oh amapola marina, oh deudo mío".

As cores também são muito relevantes nos poemas nerudianos. Em Residencia en la tierra aparece em grande quantidade o negro, com caráter negativo e, em sua maioria, como adjetivo, algumas vezes anteposto, o que fornece um certo destaque a esse símbolo de ausência e melancolia como também, de caos e morte. Nos versos encontramos: "sonarían sus negras sílabas de sangre", "Hasta que rompas sus negras maderas", "como un negro relámpago perpetuamente libre", "[...] Por qué una negra noche / se acumula en la boca? Por qué muertos?".

O azul é a cor que apresenta a segunda maior reincidência. Está intimamente relacionada ao eu-lírico de Neruda – "esa conciencia resplandeciente cuyo destello me vestía de ultraazul?", "Conservo un frasco azul" – e apresenta certa força poética na qual o poeta se escora para enfrentar o caos – "aguas azules para una batalla", "con su azul material vagamente invencible". Por mais fantástico que pareça, como em "salmones azulados de congelados ojos", é por esta cor que o eu-lírico quer ser envolvido: "por donde ir al azul de la tierra", "al final del Océano desciende, / azul y azul, atravesada por azules,/ ciegos azules de materia ciega".

O verde, por sua vez, simbolicamente intermediário entre o azul e o vermelho (HERDER, 2000, p. 202), cor da água, da vida, da renovação, é associado, principalmente nos poemas da segunda parte, ao erótico, à violação e à excreção humana, como em "en un espeso río de semen verde", "y de vómitos verdes", "ir por las calles con un cuchillo verde", "Sus pies cortados van, sus ojos verdes,/ van derramados, para siempre hundidos", "porque la cara de la muerte es verde,/ y la mirada de la muerte es verde", "Tú eres como una espada azul y verde", "y cae su cabeza de ángel verde". É importante destacar que, como o azul, o verde também está relacionado, em grau menor, ao eu-lírico e se destaca nas peculiaridades do poeta que compunha seus versos sempre utilizando uma caneta verde.

Aparecem também o branco, associado ao fantasmagórico e ao irreal – "como un fantasma blanco", "por secantes más blancos que un cadáver", "Venid conmigo al día blanco que se muere", "Ven a mi alma vestida de blanco, con un ramo" –, o vermelho, que por sua ambivalência é utilizado em uma adjetivação não convencional, absurda, para relacionar-se metaforicamente ao fogo – "He oído relinchar su rojo caballo", "y abiertos por el sol como grandes bueyes rojos", "crecerían sus incesantes aguas rojas", "la corbata y el virginal céfiro rojo?" –, e o amarelo, relacionado à passagem do tempo, ao velho, ao esquecido, como em "ni es la paloma amarillenta que duerme en el olvido", "a sistemas envueltos en amarillas hojas", "llega una embarcación amarillenta".

Os objetos que aparecem com freqüência são o navio, a espada e o sino. Nos poemas, a imagem do navio vem acompanhada da destruição, do abandono e do passado. É a travessia não bem finalizada, é a viagem interrompida, é a perda de sentidos, em que restam o caos, a melancolia e a tristeza, como se pode perceber nas duas últimas estrofes do poema "El fantasma del buque de carga":

[...]

Sin gastarse las aguas, sin costumbre ni tiempo, verdes de cantidad, eficaces y frías, tocan el negro estómago del buque y su materia lavan, sus costras rotas, sus arrugas de hierro: roen las aguas vivas la cáscara del buque, traficando sus largas banderas de espuma y sus dientes de sal volando en gotas.

Mira el mar el fantasma con su rostro sin ojos: el círculo del día, la tos del buque, un pájaro en la ecuación redonda y sola del espacio, y desciende de nuevo a la vida del buque cayendo sobre el tiempo muerto y la madera, resbalando en las negras cocinas y cabinas, lento de aire y atmósfera y desolado espacio. (NERUDA, 1996,p. 90)

O isolamento deste navio e a solidão da alma condenada geram uma tensão, um vazio, um sentimento de impotência que oprime e transcende. É a catarse grega que impera.

A espada, por sua vez, denota poder – [...] para mí que entro cantando/ como una espada entre los indefensos – e masculinidade, tanto é que se considera a espada um símbolo fálico, como nos versos "La pondré como una espada o un espejo,/ y abriré hasta la muerte sus piernas temerosas", "cae el agua,/ como una espada en gotas". E também símbolo da decisão, do julgamento, como se percebe em "[...] y el dios de la substitución vela a veces a mi lado, respirando tenazmente, levantando la espada", "un pájaro de rigor cuida mi cabeza:/ un ángel invariable vive en mi espada", "y el ruido de espadas inútiles que se oye en mi alma".

Já o sino, nos poemas residenciários, aparece, muitas vezes, impedido de

cumprir sua função, demonstrando a desarmonia e o caos. Observe-se que em "sonando como sacos de campanas mojadas", haveria um abafamento do som, mesmo caso em "de noche, entre campanas ahogadas". Ainda tem-se "una campana nunca vista", que remete à inexistência e o já visto "como un camarero humillado, como una campana un poco ronca", que novamente traz a inutilidade do sino. O sino só cumpre sua função nos poemas que tratam de relacionamentos sexuais, representando a ligação harmônica homem/mulher e a satisfação sexual: "su cuerpo de campana galopa y golpea", "y hagamos fuego, y silencio, y sonido,/ y ardamos, y callemos, y campanas".

Além das coisas e objetos, há também constante utilização de partes do corpo humano. O olho, que é espelho da alma, aparece, na maioria das vezes, arrancado, mutilado, choroso, fechado, demonstrando um desepero cósmico: "pesadamente, tapándome los ojos", "unos ojos cubiertos como fatigados boxeadores", "caída de ojos oscuros y feroz acicate", "como animales grises, redondos y sin ojos". O sangue, associado tanto à vitalidade quanto à profanação, aparece em versos como "y la paloma de sangre que está solitaria en mi frente", "caen como sangre celeste", "La sangre tiene dedos y abre túneles/ debajo de la tierra". E os pés, relacionados à terra e à significação fálica, como em "Yo estoy de pie en su espuma y sus raíces", "Crujen minutos en tus pies naciendo,/ tu sexo asesinado se incorpora".

A maioria dessas imagens vem contribuir para o caráter destrutivo, melancólico e caótico da obra. Para enfatizar, destaca-se que a palavra morte é a que mais aparece: foi utilizada oitenta e duas vezes (ver Apêndice), em versos como "están golpeando las olas, destruyéndose de muerte", "sonaría como la muerte", "todo llega a la tinta de la muerte", "lleno de lodo y muerte". Ainda aparecem com

grande insistência as palavras noite – "cuando es de noche, y no hay sino la muerte" –, sombra – "y me ahogo en las aguas del rocío que se pudre en la sombra" –, e alma – "Hay ron, tú y yo, y mi alma donde lloro".

Os poucos críticos que se dedicaram a *Residencia en la tierra,* sempre focalizaram este aspecto de morte e a destruição. No entanto, ao se ler os poemas, é possível se deparar com situações e imagens muito contrárias ao teor caótico da obra. São poemas impregnados de vida, do esplendor na natureza, de vigor humano, como é o caso do poema "Ángela Adónica" que será estudado na seqüência. Há uma força que vem contrapor-se para atingir o perfeito equilíbrio, a harmonia cósmica, que Neruda tanto buscou em sua relação com o ambiente que o cercava e que ele soube transferir ao papel com invejável perfeição estética.

Também é de extrema relevância ressaltar o fato dos símbolos reincidentes estarem associados implicitamente aos quatro elementos, o que reafirma sua ligação à natureza elemental. Como constata Ibáñes Langlois,

A voz própria de Neruda é o grito rouco das entranhas da terra, a expressão confusa das profundidades vegetais e minerais do planeta, a violenta faísca que brota, na palavra, da conjunção de materiais corrosivos e inflamáveis, é o **alento cósmico**. (IBÁÑEZ LANGLOIS, 1988, p. 100. Grifo nosso.)

Portanto, justifica-se a aplicação das teorias bachelardianas já vistas, iniciando primeiramente pela investigação do elemento Terra, já que aparece no próprio título da obra – *Residencia en la tierra* –, passando, posteriormente, à Água, que é o elemento mais reincidente, ao Fogo, que apresenta um pequeno número de menções explícitas mas vem contrapor-se a imagem da Água e, finalizando, serão investigadas as imagens relacionadas ao Ar.

4.3 EMPAREDAMENTO CÓSMICO EM "UNIDAD"

Pablo Neruda, como visto, sempre admitiu sua forte relação com os elementos naturais. Como ele afirma em *Confieso que he vivido,* "quien no conoce el bosque chileno, no conoce este planeta. De aquellas tierras, de aquel barro, de aquel silencio, he salido yo a andar, a cantar por el mundo (NERUDA, 1985, p. 4)".

Esta confissão demonstra que, antes de apaixonar-se pelo mar, Neftalí Ricardo Reyes Basoalto comungava com a terra. Um homem saído do barro deste pequeno universo do Chile que, enquanto criança, considerava-o seu.

Em sua obra, a natureza se mostra em toda a sua exuberância. Sente-se, respira-se, escuta-se estas forças de sua terra natal que impregnam o ser, pois

a terra natal é menos uma extensão que uma matéria; é um granito ou uma terra, um vento ou uma seca, uma água ou uma luz. É nela que materializamos os nossos devaneios; é por ela que nosso sonho adquire sua exata substância; é a ela que pedimos nossa cor fundamental (BACHELARD, 1997, p. 9).

Com isso, a imensidão das árvores, a umidade da terra, a chuva constante que povoavam os devaneios do menino, que tomavam seu pequeno ser com sensações cósmicas, são transpostas, efetivamente, aos devaneios do poeta. É justamente neste aspecto de integração natural que Neruda encontra sua individualidade e sua autenticidade. Como é apontado por seus críticos,

essa poderosa **afinidade cósmica**, esse vigor elementar, instintivo e terrestre [...] confere à voz de Neruda seu caráter único, como se nela a própria entranha da matéria mineral e vegetal encontrasse expressão direta (IBÁÑEZ LANGLOIS, 1988, p. 118. Grifo nosso).

No entanto, quando deixa o Chile para assumir o consulado no Oriente, sente-se desenraizado, aloca-se em si um vazio que o faz sentir-se extremamente só. Cabe aqui tomar o verso de Camões: "é solitário andar por entre a gente". *Residencia en la tierra* é fruto deste vazio, desta solidão. Nas palavras de Neruda,

Había casi terminado de escribir el primer volumen de Residencia en la tierra. Sin embargo, mi trabajo había adelantado con lentitud. Estaba separado del mundo mío por la distancia y por el silencio, y era incapaz de entrar de verdad en el extraño mundo que me rodeaba. (NERUDA, 1985, p. 44)

A dificuldade em relacionar-se com este novo ambiente fez com que Neruda se voltasse para a sua individualidade, para seu interior, enquanto durava sua "residência na Terra", como chamou posteriormente a sua estada no Ceilão:

Llegó a la casa perdida hacía casi treinta años en la vísperas de su demolición. [...] Cuando entró en la salita y después al pequeño dormitório donde 'sólo tuve un catre de campaña para tantos **años de mi residencia en la Tierra**', adivinó la sombra de Brampy, su servidor, y la de Kiria, su mangosta. (TEITELBOIM, 2003, p. 165. Grifo nosso)

Esta "Terra" do título da obra ora estudada vem contrapor-se à terra natal do poeta, é a Terra Mundo que o rodeava, antevendo a universalização de sua poesia. Como explicita Edmundo Olivares Briones,

las 'residencias' de Neruda que han comenzado siendo estrictamente locales (Temuco, Santiago) se han ido ensanchando (Birmania, Ceylán, Java) y multiplicándose (Buenos Aires, Barcelona, Madrid); sólo para mencionar a ciudades en donde ha permanecido un cierto tiempo, excluyendo lugares que ha visitado ya

sea de pasada durante su viaje de 1927 a Oriente, (Lisboa, París, Marsella); o en su exploración por Oriente (Bali, Shangai, Yokohama).

El hecho de que el poeta chileno pueda sentirse de pronto **residiendo en el mundo**, más que en un estático rincón de Sudamérica, tiene sin duda algo que ver con el título que ha elegido para el ciclo de sus 'Residencias' (BRIONES, 2001, p. 229-30. Grifo nosso)

Contudo, o fato de percorrer o mundo, de morar em todas as partes, de sua poesia ganhar, além de intensidade, extensão, não satisfazem o íntimo de Neruda, pois "a própria noção de viagem tem um outro sentido se lhe acrescentamos a noção complementar de volta à terra natal" (BACHELARD, 2003, p. 93).

Esta expectativa de retornar ao Chile intensifica sua angústia, sua melancolia, mas ao mesmo tempo, esta saudade e estas visões de seu pequeno universo infantil, fazem com que os poemas tornem-se mais profundos e envolventes, pois "quando se busca nesses longes oníricos, encontram-se impressões cósmicas" (BACHELARD, 2003, p. 80).

O "cósmico" – fluído universal, alta energia harmônica, união das forças galácticas, extragalácticas e transcendentais que regem o Universo, às quais as forças elementais terrestres se subordinam – é algo que sempre esteve presente nos poemas residenciários, mesmo nos escritos pouco antes de sua viagem ao Oriente, que já ressaltavam a angústia de um jovem frente às "encruzilhadas" que a vida oferece a todos, mas com um menor grau de negatividade e agressividade comparando-se aos escritos residenciários posteriores, além da ansiedade causada pelos preparativos da viagem.

Segundo Briones,

los poemas escritos por éste [Neruda] antes de embarcarse hacia el Oriente eran nueve: *Madrigal escrito en invierno, Serenata, Galope Muerto, Alianza (Sonata),*

Fantasma, Débil del alba, Unidad, Sabor, Caballo de los sueños. (BRIONES, 2000, p. 33)

Destes poemas, será examinado mais aprofundadamente "Unidad", que segundo Teitelboim, pressupõe "una manera de ver la naturaleza y las cosas de su patria con una visión interior aparentemente desconstruida" (TEITELBOIM, 2003, p. 151). É, justamente, por este aspecto de interioridade relacionado à natureza natal do poeta que se poderá avaliar as imagens de força e intimidade proporcionadas pelos elementos terrestres que o poema concentra:

UNIDAD

Hay algo denso , unido, sentado en el fondo ,	(1)			
repitiendo su número, su señal idéntica.				
Cómo se nota que las piedras han tocado el tiempo ,				
en su fina materia hay olor a edad ,	(4)			
y el agua que trae el mar, de sal y sueño.	(5)			
Me rodea una misma cosa, un solo movimiento:	(6)			
el peso del mineral , la luz de la miel ,	(7)			
se pegan al sonido de la palabra noche:				
la tinta del trigo , del marfil , del llanto,	(9)			
envejecidas, desteñidas, uniformes,				
se unen en torno a mí como paredes.	(11)			
Trabajo sordamente, girando sobre mí mismo,	(12)			
como el cuervo sobre la muerte, el cuervo de luto.	(13)			
Pienso, aislado en lo extremo de las estaciones,				
central, rodeado de geografía silenciosa:	(15)			
una temperatura parcial cae del cielo,	(16)			
un extremo imperio de confusas unidades	(17)			
se reúne rodeándome .	(18)			
(NERUDA, 1996, p.48. Grifo nosso)				

Da maneira como estão dispostos, estes versos retratam uma progressiva intensificação do relacionamento entre o eu-lírico e o ambiente que o cerca, há um estreitamento que conduz a uma provável fusão, como se perceberá no decorrer da análise.

Neruda inicia com uma imagem de profundidade – "Hay algo denso, unido, sentado en el fondo" – em que este fundo é o interior de sua alma enquanto ser humano pois, de acordo com Bachelard,

Ao sonhar a profundidade, sonhamos a nossa profundidade. Ao sonhar com a virtude secreta das substâncias, sonhamos com o nosso ser secreto. Mas os maiores segredos de nosso ser estão escondidos de nós mesmos, estão no segredo de nossas profundezas (BACHELARD, 2003, p. 39).

Ao mesmo tempo, este algo que está depositado no interior do poeta adquire um caráter mais amplo, cíclico, ao completar-se com o verso "repitiendo su número, su señal idéntica". O uso do gerundio "repitiendo" traduz uma presentificação e uma regularidade, e remete, talvez, ao próprio ciclo da vida, à hereditariedade que o indivíduo conserva nos genes e que continua se estendendo indefinidamente.

O termo "numero" insere, ainda, uma certa racionalidade, pois o ser humano é caracterizado e controlado por números. Idades, horas, datas, registros, notas, dinheiro, são indissociáveis do indivíduo em sociedade, mas o que se percebe que oprime o eu-lírico é que nada muda, a marca é idêntica, enquanto assiste-se, com passividade, a passagem do tempo, pois a interrogação indireta – já que não há com quem compartilhar suas angústias – do verso seguinte, "Cómo se nota que las piedras han tocado el tiempo", introduzida pelo advérbio interrogativo "cómo", demonstra o início do isolamento do eu-lírico deste espaço humano e social em que

ele é inativo e sua comunhão com os aspectos naturais do universo. Distancia-se da racionalidade, do individualismo e da humanidade a caminho da cosmicidade.

A bela imagem da pedra que toca o tempo é muito representativa, pois

para Novalis, 'em cada contato engendra-se uma substância, cujo efeito dura por todo o tempo que durar o toque'. É o mesmo que dizer que a substância é dotada do ato de nos tocar. Ela nos toca assim como a tocamos, dura ou suavemente (BACHELARD, 2001b, p. 20).

A pedra imóvel e durável tocará o tempo, assim como o eu-lírico, eternamente. O envolvimento não é momentâneo e, sim, lento e definitivo. "Viver lentamente, envelhecer suavemente, eis a lei temporal dos objetos da terra, da matéria *terrestre*. A imaginação *terrestre* vive esse tempo *enterrado*" (BACHELARD, 2001b, p. 73), um tempo que não se julga mais pelos valores do homem.

Percebe-se aqui, também, uma inversão de papéis, pois é o tempo que age, que "toca" a pedra e o eu-lírico, deixando seus sinais, como se constata no verso seguinte: "en su fina materia hay olor a edad", que ao completar-se com "y el agua que trae el mar, de sal y sueño", deixa subentendido a proliferação de algo como um bolor, limo, que se sente através do cheiro, e pela junção do elemento aquático, pois as pedras eternamente imóveis, foram tocadas pela água e pelo tempo.

Reescreveria-se este fragmento da seguinte forma:

- 1) Pergunta: "¿Cómo se nota que el tiempo y el agua que trae el mar, de sal y sueño, han tocado las piedras?
- 2) Resposta: en su fina materia hay olor a edad.

o que poderia significar a degradação, a destruição, típicas da obra residenciária. Contudo, "O sonho normal, o sonho verdadeiro, é assim frequentemente o prelúdio, e não a sequela, de nossa vida ativa" (BACHELARD, 2001b, p. 79). Com a

passagem do tempo não se chega a um fim em si, mas a um novo começo, como será esclarecido adiante.

A segunda estrofe inicia com o verso "Me rodea una misma cosa, un solo movimiento". Esta "mesma coisa" reincide na "repetição da marca idêntica" do segundo verso mas não apresenta o mesmo caráter, pois a coisa não está mais no interior. Neste momento, o eu-lírico já associado às pedras, as reproduz ao seu redor, como se ele saísse de si e entrasse na rocha. Mas a dinamicidade que se subtrai dos termos "me rodea" e "movimiento" caracterizam um ambiente mais específico: o labirinto, pois "os labirintos sempre têm um leve movimento que prepara uma náusea, uma vertigem, um mal-estar para o sonhador labirintado" (BACHELARD, 2003, p. 167). Este mal-estar subentende-se do termo "peso" do verso 7 – "el peso del mineral, la luz de la miel" –, mas este peso não lhe é agressivo, é mais um desafio, uma provação para este espírito neste momento de transição, o que caracterizaria um leve complexo de Atlas, segundo a fenomenologia bachelardiana.

Observa-se, também neste verso, a luz, que remete ao fogo puro, e o mel, considerado a "quintessência do céu" (BACHELARD, 2001b, p. 120). Estes termos nobres, sublimados, prevêem uma transcendencialização.

Bachelard argumenta que o mel "transmitirá aos nossos sonhos sua potência cósmica" (BACHELARD, 2001b, p. 263), o que antevê o desfecho desta análise, e continua: "é a participação do fogo que faria o ardor do mel, como se este fosse feito de um ouro esmagado. [...] o mel é realmente um orvalho solar, um orvalho de ouro vivo" (BACHELARD, 2001b, p. 264).

O próximo verso, "se pegan al sonido de la palabra noche", tem-se uma intensificação do verbo tocar para o verbo colar. O que antes era apenas contato

torna-se agora união. E esta união é temporalmente definida pelo termo noite, pois anoitecer, como o fim do dia, torna-se metáfora para o envelhecer, para o fim da vida, do ciclo ressaltado nos primeiros versos. Mais ainda, o sentido humano relacionado a esta união é a audição, pois "o ouvido é então o sentido da noite, e sobretudo o sentido da mais sensível das noite [sic]: a noite subterrânea, noite murada, noite da profundeza, noite da morte" (BACHELARD, 2003, p. 149), o que fortalece a imagem do labirinto.

Esta noite decisiva, propícia às transmutações, está impregnada por tintas e não cores, como se percebe em "la tinta del trigo, del marfil, del llanto". Bachelard comenta que "Sente-se de imediato que a cor é uma sedução das superfícies, enquanto a tintura é uma verdade das profundezas" (BACHELARD, 2003, p. 26), própria para a ocasião em que se põe em destaque o interior do eu-lírico e destas forças subterrâneas. Bachelard ainda complementa que,

A *virtude tingidora* é então particularmente valorizada. Sonha-se sem limite com o poder de conversão dos pós, com o poder de tintura das substâncias. [...] A tintura vai também ao *centro* da matéria (BACHELARD, 2003, p. 26-28).

Estas substâncias escolhidas pelo poeta para tingir a noite, inconvencionalmente, pendem ao branco, pois "a imaginação material, sempre com uma tonalidade demiúrgica, quer criar toda matéria branca a partir de uma matéria escura, quer vencer toda a história do negrume" (BACHELARD, 2003, p. 21).

As características dos três termos utilizados – trigo, marfim e pranto – também possibilitam a visualização de uma transição desta cor branca para a transparência, conforme se verifica abaixo:

	opacidade	brancura	brilho	transparência
trigo	X	X		
marfim		X	Х	
pranto			Х	Х

Tabela 1 – Transição das tinturas em "Unidad".

Existe um envelhecimento, um desbotamento das substâncias, que se concretiza no verso posterior, "envejecidas, desteñidas, uniformes", em que "uniformes" remete ao título do poema: tudo tende a transformar-se um uma unidade. A mudança gradativa desta tintura íntima demonstra uma transposição do material ao sentimental/espiritual/cósmico, para os quais pende a finalização do poema.

Outra particularidade destas tinturas é a reunião de substâncias dos três reinos: o trigo, pertencente ao reino vegetal; o marfim, ao reino mineral; e o pranto, indiretamente ao reino animal, o que remete novamente ao título, pois "a imaginação humana é um reino novo, o reino que totaliza todos os princípios de imagens em ação nos três reinos mineral, vegetal, animal" (BACHELARD, 2001b, p. 23).

Toda esta soma de forças vem sobrepor o eu-lírico e fazer com que este se sinta emparedado: "se unen en torno a mí como paredes". É o peso do verso sete que agora, mutado em peso do universo, desaba, como também foi visto no poema "Arte poética", sobre este indivíduo. Esta sensação angustiante de que tudo está fechando-se sobre si novamente remete à imagem do labirinto, pois "as [imagens] do labirinto pertencem à imaginação do movimento difícil, do movimento angustiante" (BACHELARD, 2003, p.142), o que gera uma certa vertigem, como pode ser visto no verso seguinte — "Trabajo sordamente, girando sobre mí mismo," — , que inicia a terceira estrofe.

O "girar sobre si mesmo" é entregar-se, segundo Bachelard, ao elemento

aéreo. O ar também aparecerá no termo "cielo", do antepenúltimo verso. Este elemento é um dos mais dinâmicos e, associado à terra, aumenta a sensação da vertigem labiríntica. Estabelece, também, o eixo de verticalidade: terra e céu, que interliga as contraposições vida e morte, material e espiritual que, justamente, estão envolvidas nesta movimentação/transformação que vem se intensificando ao correr dos versos.

O verso inicia ainda com o termo "trabalho", que vem reafirmar espacialmente a localização do eu-lírico, pois "o trabalho põe o trabalhador no centro de um universo e não mais no centro de uma sociedade" (BACHELARD, 2001b, p. 25), assim como as tinturas que revelam o estar no centro da matéria, a posição para que se esteja rodeado pelas substâncias, e a própria palavra "central", que aparecerá no verso 15.

O verso 13, "como el cuervo sobre la muerte, el cuervo de luto", introduz diretamente a morte, que culmina todos os sentidos de transição. Coincidentemente ou não, o 13 é um número tabú que "determina uma **evolução fatal em direção à morte**" (CHEVALIER, 2007, p. 903).

Esta morte ainda acompanha-se da imagem do corvo que, em lendas antigas, era considerado "guia das almas na sua última viagem" (CHEVALIER, 2007, p. 295). Mas esta morte relacionada ao elemento terrestre, labiríntica, emparedada, é uma "entrada em crisálida de um ser que deve despertar e ressurgir renovado. Morrer, dormir, é fechar-se em si mesmo" (BACHELARD, 2003, p. 125).

Neste contexto, encontra-se o isolamento do verso seguinte: "Pienso, aislado en lo extremo de las estaciones". De acordo com Bachelard, "não há maior solidão do que a solidão do sonho labiríntico" (BACHELARD, 2003, p. 172), que se complementa no verso seguinte: "central, rodeado de geografía silenciosa". As

forças que o rodeiam vão ampliando-se e impera o silêncio, pois "as paisagens de pedra freqüentemente são notadas na literatura por seu silêncio" (BACHELARD, 2001b, p. 169. Nota), que "é um prelúdio de abertura à revelação" (CHEVALIER, 2007, p. 833).

Além disso, o silêncio é acompanhado do frio – una temperatura parcial cae del cielo – o que potencializa o emparedamento dando margem a um possível complexo de Medusa, que leva a petrificação pelo frio. Esta imagem é muito peculiar, pois

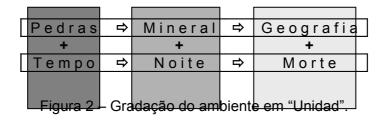
a imaginação do frio é muito pobre. [...] No fundo, apenas os poetas sabem fazer a imagem – sobretudo os poetas da nova idade, os poetas de nosso tempo – imediata, rápida, a imagem que em poucas palavras expressa todas as petrificações, todas as mineralizações do frio (BACHELARD, 2001b, p. 183-84).

Então, este eu-lírico que estava sendo emparedado, que estava no centro do labirinto mineral, sofre uma transmutação e torna-se mineral. Ele e o ambiente tornam-se um só, estabelecem uma unidade, que está expressa no título do poema e nos versos que o concluem:

un extremo imperio de confusas unidades (17) se reúne rodeándome. (18)

O eu-lírico é conduzido passivamente pelas forças naturais e pelo tempo, de forma progressiva, até unir-se aos elementos. Isto está reiterado, também, pelo número de versos das estrofes, sendo a primeira um quinteto, depois um sexteto e uma sétima. Além do número de versos, o texto está todo estruturado com base em outras gradações.

Há, por exemplo, o ambiente que cresce ante o eu-lírico, acompanhado da passagem do tempo, como está representado na seqüência:



As pedras estão inseridas no reino mineral. Por sua vez, este reino compõe o ambiente, a geografia que rodeia o eu-lírico. Assim como o tempo, ele passa aproximando-se do fim, da morte. Já a noite, é o fim do dia, metaforicamente muito utilizada para referir-se, também, à morte. Finalmente a morte, fim de tudo como se conhece.

Outra gradação está relacionada com o número de termos referentes ao emparedamento/labirinto e a vertigem,

Estrofe 1	Estrofe 2	Estrofe 3
sentado en el fondo	Me rodea	girando sobre mí mismo
Û	se unen en torno a mí	rodeado de geografía silenciosa
Terra + Água	Û	se reúne rodeándome
	Terra + Fogo	Û
	_	Torro I Ar

Figura 3 – Gradação do emparedamento e associação aos elementos em "Unidad".

Este emparedamento vai se intensificando a cada estrofe pela incidência do número de menções a ele. Na primeira estrofe, há apenas uma referência em "depositado no fundo"; na segunda há "me rodeia" e "se unem ao meu redor"; e na última, "girando sobre mim mesmo", "rodeado" e "rodeando-me".

Ainda, a terra relaciona-se, em cada estrofe, com um dos outros três

elementos água, fogo e ar, nesta ordem.

Na primeira estrofe, as pedras tocam o mar, a água, que sempre cai, sempre irá ao mais profundo e irá completar o "sentado en el fondo", o depósito nas profundezas do eu-lírico; na segunda, as forças minerais que o rodeiam, associamse à "luz do mel", que remete ao fogo puro, sublimado. O fogo é externo ao eu-lírico, mas ainda o alcança em sua contraposição à água; e na terceira estrofe, na multiplicidade de movimentos, aparece a dinamicidade do vento, do ar, no termo "céu", que envolve o eu-lírico, mas com distanciamento, pois é frio, o que talvez traduza uma certa neutralidade do poeta com relação a este elemento.

Esta ordem se manifestará direta ou indiretamente em todos os demais poemas e na quantidade de inserções destes elementos na obra residenciária, como pode ser verificado no Apêndice.

Ainda uma última gradação, inserida na terceira estrofe, da projeção do eulírico no universo através das referências ao emparedamento: o eu-lírico gira sobre ele mesmo, depois é rodeado pela geografia, a qual ele se une, e por último, agrega um império que se une ao seu redor.

Verifica-se neste poema que o mundo natural torna-se maior a cada estrofe e vai absorvendo o eu-lírico, que perde sua identidade até mesclar-se com as forças elementais terrestres, que estão associadas às demais. Deste modo, a desconstrução afirmada por Teitelboim no início desta análise não é uma desconstrução da natureza e sim uma transmutação do eu-lírico, ou seja, uma desconstrução de sua individualidade e sua reconstrução associada ao ambiente criando-se, assim, como nos revela o título do poema, uma **Unidade Cósmica**, que é o cerne da obra nerudiana em questão.

4.4 O INTIMISMO DA MORTE PELAS ÁGUAS EM "AUSENCIA DE JOAQUÍN"

Como já visto, Bachelard considera a água um

elemento mais feminino e mais uniforme que o fogo, elemento mais constante que simboliza com as forças humanas mais escondidas, mais simples, mais simplificantes (1997, p. 6).

Esta simplicidade traduz-se, geralmente, em superficialidade. À relação do homem com a água, muitas vezes, restringe-se ao conhecimento comum, que Bachelard chama de *Complexo de Cultura*, e as imagens surgem de convencionalismos. Como continua Bachelard,

Os poetas e sonhadores são por vezes mais divertidos que seduzidos pelos jogos superficiais das águas. A água é, então, um ornamento de suas paisagens; não é verdadeiramente a 'substância' de seus devaneios (1997, p. 6)

Os verdadeiros temperamentos hídricos, que se relacionam com a imaginação material, trabalham o elemento em profundidade, sentem a água em seu íntimo.

Pablo Neruda é um exemplo deste temperamento poético e o assume: "Fui el más abandonado de los poetas y mi poesía fue regional, dolorosa y **lluviosa**" (NERUDA, 2001, p. 36).

Além da chuva, era atraído principalmente pelo mar, o que deixa claro em todos os seus momentos poéticos, como os poemas "El fantasma del buque de carga", "El súr del océano", "Água sexual", "El reloj caído en el mar", entre tantos

outros já revelam.

Em sua obra residenciária, a água é o elemento mais constante, transcrito através da presença do oceano, do choro, de goteiras, de ondas, de rios, de espuma, da umidade e de outros vocábulos indiretos, como barco e peixe. A própria palavra água é mencionada 73 vezes (ver Apêndice). A água perde, em ocorrência na obra, somente para as palavras *morte* e para o verbo *caer*, e a associação entre estas palavras é inevitável, principalmente com relação à morte, pois a água é

um elemento material que recebe a morte em sua intimidade, como uma essência, como uma vida abafada, como uma lembrança tão total que pode viver inconsciente, sem jamais ultrapassar a força dos sonhos (BACHELARD, 1997, p. 19).

Este aspecto insere-se no seguinte poema:

AUSENCIA DE JOAQUÍN

Desde ahora, como una partida verificada lejos,	(1)
en funerales estaciones de humo o solitarios malecones,	(2)
desde ahora lo veo precipitándose en su muerte,	(3)
y detrás de él siento cerrarse los días del tiempo.	(4)
Desde ahora, bruscamente, siento que parte,	(5)
precipitándose en las aguas, en ciertas aguas, en cierto océano,	(6)
y luego, al golpe suyo, gotas se levantan, y un ruido,	(7)
un determinado, sordo ruido siento producirse,	(8)
un golpe de agua azota por su peso,	(9)
y de alguna parte, de alguna parte siento que saltan y	
[salpican estas aguas,	(10)
sobre mí salpican estas aguas , y viven como ácidos.	(11)
Su costumbre de sueños y desmedidas noches,	(12)
su alma desobediente, su preparada palidez	(13)

duermen con él por último, y él duerme,

porque al **mar de los muertos** su pasión desplómase,

violentamente **hundiéndose**, **fríamente asociándose**.

(NERUDA, 1996, p.48 . Grifo nosso)

Este poema é constantemente citado em biografias de Pablo Neruda, pois se refere ao poeta Joaquín Cifuentes Sepúlveda, seu grande amigo de boêmia e também integrante da chamada "Geração de 20" da literatura chilena.

Sepúlveda, que nasceu em 1900 em Talca, envolveu-se aos dezessete anos em um crime de assassinato, o que lhe rendeu o título de "aquele que matou por amor". Preso, produziu suas obras em uma cela, na mesma cidade em que nasceu, onde cumpriu pena de quatro ou cinco anos.

Classificado como "proscrito", poucas informações restaram deste jovem poeta que, depois de liberto, mudou-se para Buenos Aires onde, em 1929, acabou por cometer suicídio.

Neruda estava no Ceilão, como cônsul, quando recebeu a notícia da morte de seu companheiro e dedicou-lhe estes versos, pois "un poeta que sobrevive a sus amigos se inclina a cumplir en su obra una enlutada antología." (NERUDA, 1985, p. 134).

Este poema aparece na primeira edição de *Residencia en la tierra*, de 1933. Antes disso, "Ausencia de Joaquín" foi inserido no prefácio de *El adolescente sensual*, obra póstuma de Sepúlveda, publicado em 1930 em Santiago do Chile.

Primeira de uma série de elegias, que incluem a dedicada a Federico García Lorca, "Ausencia de Joaquín" descreve a passagem da vida à morte através das águas.

O poema, com exceção dos versos nove e catorze, está formado por versos longos, que são chamados de "versículos" ou "versos compuestos" na classificação

espanhola e, segundo Díaz-Plaja ([s.d], p.5), "los versos largos se prestan más para los temas amplios e solemnes", portanto próprios para homenagear este amigo de letras.

Além de referência histórica à amizade de Neruda, o poema é muitas vezes apresentado como exemplo da temática da obra residenciária, pois fala claramente da morte. No entanto, permanece-se apenas nestes aspectos e despreza-se a construção estética e a profundidade das imagens utilizadas no poema.

Retomando Bachelard,

A água é realmente o elemento transitório. [...] O ser votado à água é um ser em vertigem. Morre a cada minuto, alguma coisa de sua substância desmorona constantemente. A morte cotidiana não é a morte exuberante do fogo que perfura o céu com suas flechas; a morte cotidiana é a morte da água. A água corre sempre, a água cai sempre, acaba sempre em sua morte horizontal. Em numerosos exemplos veremos que para a imaginação materializante a morte da água é mais sonhadora que a morte da terra: o sofrimento da água é infinito. (BACHELARD, 1997, p. 7)

É a morte mais poética, mais sensível.

Neruda, apesar da distância ressaltada no primeiro verso – "Desde ahora, como una partida verificada **lejos"** –, apresenta um eu-lírico testemunha, que revive os minutos finais de Joaquín, o que se percebe pela incidência da expressão "Desde ahora" e pela utilização do presente como tempo verbal predominante.

Além disto, o termo "lejos" remete ao passado, a uma morte já esperada há algum tempo. Não se pode esquecer que a maioria dos companheiros de Neruda optaram pelo suicídio. O poeta "necesita irse de Chile para abandonar ese género suicida de vida. Tiene conciencia de que sus amigos se están matando" (TEITELBOIM, 2003, p. 117).

Ao mesmo tempo, o termo "lejos" desintensifica a morte de Sepúlveda pois,

como o próprio Neruda coloca, "los que se van cuando uno está muy lejos del sitio donde mueren, parece que se murieran menos; continúan viviendo dentro, de uno, tal como fueron" (NERUDA, 1985, p.134).

Este aspecto justifica o título "Ausencia de Joaquín" e não morte ou suicídio de Joaquín pois, primeiramente, ele continuará imortalizado em suas obras literárias e depois, a desintensificação vista acima, faz com que ele permaneça na memória, no inconsciente de Neruda, principalmente pela maneira que escolheu morrer, através das águas, pois

Se de fato um morto, para o inconsciente, é um ausente, só o navegador da morte é um morto com o qual se pode sonhar indefinidamente. Parece que sua lembrança tem sempre um porvir... Bem diferente será o morto que habita a necrópole. Para este, o túmulo é ainda uma morada, uma morada que os vivos vêm piedosamente visitar. Tal morto não está totalmente ausente (BACHELARD, 1997, p. 77).

Portanto, em um primeiro momento, Neruda não utiliza a palavra morte e sim, partida, pois como continua Bachelard,

A Morte é uma viagem e a viagem é uma morte. 'Partir é morrer um pouco.' Morrer é verdadeiramente partir, e só se parte bem, corajosamente, nitidamente, quando se segue o fluir da água, a corrente do largo rio. (Ibid, p. 77)

A água se faz presente no poema a partir do segundo verso, "en funerales estaciones de humo o solitarios malecones", em que "estaciones" (estações marítimas, cais) e "malecones" (quebra-mares, amuradas) situam a "partida" do suicida através de um espaço à beira-mar.

O cais é um lugar próprio para chegadas e partidas. Já o simbolismo do muro, segundo Chevalier (2007, p. 626), centra-se na separação que ele proporciona e na

sua verticalidade. No contexto, esta amurada é que separa a vida da morte e a verticalidade, que conserva a pessoa viva, se opõe à horizontalidade da morte no mar.

É interessante, também, verificar os adjetivos utilizados neste verso que demonstra a transição da terra à água, da vida à morte.

Apresenta-se o adjetivo "funerales", para o cais, o que, acredita-se, introduz o Complexo de Caronte apresentado por Bachelard, pois as almas esperam em um cais ou em um porto a chegada do barqueiro que irá conduzí-los ao mundo dos mortos, o que é ressaltado pelo termo "humo" (fumaça), pois a fumaça "é a imagem das relações entre a terra e o céu; [...] a fumaça eleva a alma até o Além" (CHEVALIER, 2007, p. 453).

Ainda tem-se o qualificativo "solitarios", para "malecones", o que se constitui em uma hipálage, ou seja, "figura pela qual se atribui a certas palavras de uma frase o que convém logicamente a outras da mesma frase, claras ou subentendidas" (CHERUBIM, 1989, p. 38). Quem está solitário é o suicida ao enfrentar as ondas pois, "para bem *projetar* a vontade, é preciso estar só" (BACHELARD, 1997, p. 175).

Esta solidão é um aspecto que poderia ser associado ao Complexo de Swinburne, que parece ser visível neste texto, mas de maneira enfraquecida, o que Bachelard chama de complexo larvado.

É no terceiro verso, "desde ahora lo veo precipitándose en su muerte", que é encontrado claramente o suicídio. Como visto anteriormente, Bachelard associa o suicídio a um complexo que ele denomina de Complexo de Ofélia, em que

A água é o *elemento* da morte jovem e bela, da morte florida, e nos dramas da vida e da literatura é o *elemento* da morte sem orgulho nem vingança, do suicídio masoquista (BACHELARD, 1997, p. 85).

Mas o clima que predomina o poema não atinge exatamente estas especificações, pois se percebe incertezas, tensão, violência, culpa, justamente por não se ter acesso aos aspectos psicológicos e sentimentais do suicida e sim, do poeta que os revela através do eu-lírico que descreve a cena.

A estrofe encerra-se com o verso "y detrás de él siento cerrarse los días del tiempo", em uma referência ao findar da vida de Sepúlveda e também do próprio passado de Neruda, antevendo a morte de seu companheiro como uma possibilidade de seu próprio fim.

A sensação de tempo findado, paralisado, atinge-se no contato com o mar pois, "a água experimenta então como que uma perda de velocidade, que é uma perda de vida" (BACHELARD, 1997, p. 13).

No entanto, o verso que inicia a estrofe subsequente, "Desde ahora, bruscamente, siento que parte", apresenta um termo contraditório. O advérbio "bruscamente" só se justifica no momento em que se aceita a mudança do elemento no processo de atirar-se na água, pois da terra para o mar, há um momento em que o indivíduo obrigatoriamente deverá estar suspenso no ar. Enquanto se está na terra, ou mesmo na água, existe a capacidade de controle, mesmo que limitado, dos movimentos, o que não acontece no ar. Pode-se decidir andar mais rápido ou mais devagar, pode-se mergulhar ou imergir, mas não se pode alterar as características de uma queda.

No verso seguinte, acompanha-se a finalização da queda: "precipitándose en las aguas, en ciertas aguas, en cierto océano", mas a indeterminação da água, ocasionada pelos termos "ciertas" e "cierto", está relacionado com a insegurança que um salto no mar gera, pois

Na verdade, o *salto no m*ar reaviva, mais que qualquer outro acontecimento físico, os ecos de uma iniciação perigosa, de uma iniciação hostil. É a única imagem exata, razoável, a única imagem que se pode viver, do *salto no desconhecido*. (BACHELARD, 1997, p. 172)

O suicida projeta-se duplamente no desconhecido: no mar e na morte.

Este salto no desconhecido, que poderia integrar o Complexo de Swinburne larvado, dá margem a uma angústia, a uma agitação violenta, pois o suicida, atentando contra a própria vida, vive um momento de desequilíbrio, desarmonia, em que trava uma batalha contra a Natureza. Pode-se perceber isto no verso "y luego, al golpe suyo, gotas se levantan, y un ruido", pois o mar se altera, reclama, revida, por ser

um meio dinâmico que responde à dinâmica das nossas ofensas. [...] Essa imagem dinâmica fundamental é pois uma espécie de *luta em si*. Mais que ninguém, o nadador pode dizer: o mundo é a minha vontade, o mundo é a minha provocação. Sou eu que agito o mar. (BACHELARD, 1997, p. 174)

Os sons harmoniosos do mar, o cantar das ondas, aparecem neste poema sob a forma de um ruído. O ruído demonstra a não sintonia do ato suicida. O ruído é algo incômodo, que agride o eu-lírico, pois "o que fala no fundo dos seres, do fundo dos seres, o que fala no seio das águas, é a voz de um remorso" (BACHELARD, 1997, p. 71)

Esta idéia permanece no verso seguinte, "un determinado, sordo ruido siento producirse". A determinação deste ruído, que se relaciona ao baque do corpo caindo na água, aflige o eu-lírico com a certeza da morte.

O mar que reage ao ato suicida e, que ao mesmo tempo, proporciona a

morte, também sofre uma agressão, como demonstra o próximo verso, "un golpe de agua azota por su peso", pois, segundo Bachelard (1997, p.16), "a água violenta é logo em seguida a água que violentamos".

A imagem do mar sendo açoitado pelo corpo do suicida pode ser relacionado ao chamado Complexo de Xerxes bachelardiano, ou seja, é o mar animizado e castigado pelo homem.

Esta força anímica reage ao atentado a sua natureza e volta-se contra o eulírico, o que se verifica nos dois próximos versos:

y de alguna parte, de alguna parte siento que saltan y salpican estas aguas, sobre mí salpican estas aguas, y viven como ácidos.

O íntimo nerudiano comunga com as forças naturais, principalmente com a água. Devido a isto, sentem-se no poema o desequilíbrio e o sofrimento, ocasionados pela precipitação da morte de seu amigo, refletidos no eu-lírico, pois "a morte é então uma longa e dolorosa história, e não apenas o drama de uma hora fatal" (BACHELARD, 1997, p.57).

Uma história, um passado, comum ao suicida e ao poeta, que agora agride intensamente, para que, através do sofrimento e da dor, possa se expurgar a culpa e se assimilar a morte. Afinal, como Bachelard coloca ao definir o Complexo de Swinburne, "o mar flagela o homem que ele venceu" (BACHELARD, 1997, p. 176).

Neste momento, a água perde sua lentidão e ganha vida, muda de elemento, associa-se ao fogo, para transformar-se em ácido, talvez antecipando o fogo infernal, para depois silenciar novamente pois, "toda água viva é uma água que está a ponto de morrer. [...] Contemplar a água é escoar-se, é dissolver-se, é morrer." (BACHELARD, 1997, p. 49)

Depois da agitação, volta-se a estagnação; depois da violência, atinge-se a tranquilidade; depois da vida, a aniquilação, de maneira que a imagem do ácido vem trazer esta finalização do ato suicida, a completude pois, "já que é preciso desaparecer, já que o instinto da morte se impõe um dia à vida mais exuberante, desapareçamos e morramos por completo" (BACHELARD, 1999, p.118)

O poeta volta-se ao passado, pois somente lhe restam as lembranças e, como em um discurso fúnebre ao pé da campa, declara quem foi Joaquín: sonhador, como todo poeta, boêmio, desobediente e pálido.

Su costumbre de sueños y desmedidas noches, su alma desobediente, su preparada palidez

Salienta-se que Neruda refere-se à alma de Sepúlveda, que é o que, acreditase, sobrevive à morte. Pode-se ainda destacar o termo "palidez", que acompanhado de "preparada", poderia revelar a morte em vida deste poeta inadequado à sociedade e ao mundo que o cercava.

Para complementar o perfil de Joaquín Cifuentes Sepúlveda, recorre-se a Teitelboim, que em seu livro *Neruda* declara:

Es un maestro de la cantina, un rey de la blasfemia, el que imparte a sus discípulos, como un apóstol del vino, las llamadas enseñanzas de la *hombría* criolla. El hombre ha nacido para tomar, para fornicar, para desafiar lo establecido. Tenía algo de anarquista primitivo. No dibujaba claramente la frontera que lo separaba del hampa. Era el predicador de una terrible y envolvente hermandad. Manejaba el lenguaje flamígero. Era el bardo del verbo insultante. El sucesor de todos los mal hablados de la historia, un fuera de la ley manejador de cuchillos y de frases como relámpagos, un semianalfabeto que tenía la sabiduría que viene de abajo cuando ésta se traduce en negación individualista, salvaje y sin destino. (TEITELBOIM, 2003, p. 117)

Esta vida desregrada de Joaquín ganha uma certa independência, tanto é que no próximo verso, "duermen con él por último, y él duerme", percebe-se que ocorre uma junção, um "casamento" da sua vida com a morte, ou seja, a imagem que ele passava aos outros irá com o seu "verdadeiro eu" ao seu leito funéreo.

É interessante observar que quando Neruda utiliza "ele dorme", para designar a morte, faz uso deste eufemismo, que é a "atenuação de uma idéia por meio de boas palavras" (MOISÉS, 2004, 177), para realimentar a escolha vocabular do título: "ausência". E ainda, demonstra uma serenidade alcançada através da morte nas águas, pois "a água fornece o símbolo de uma vida especial atraída por uma morte especial" (BACHELARD, 1997, p. 50).

No momento desta travessia, tudo o que é mundano, inclusive a paixão que moveu o suicida, fica para trás, arruína-se, como é colocado no penúltimo verso: "porque al mar de los muertos su pasión desplómase".

Este verso ainda reintera a identificação do Complexo de Caronte ao utilizar a expressão "mar dos mortos", referindo-se ao mitológico Estiges, rio dos infernos, pois "a barca de Caronte vai sempre aos infernos" (BACHELARD, 1997, p. 82).

O termo mar, utilizado ao invés de rio, contextualiza a morte do suicida e amplia a força das águas. Já que

o mar simboliza um estado transitório entre as possibilidades ainda informes as realidades configuradas, uma situação de ambivalência, que é a de incerteza, de dúvida, de indecisão, e que pode se concluir bem ou mal. Vem daí que o mar é ao mesmo tempo a imagem da vida e a imagem da morte. [...] O mar tem a propriedade divina de dar e tirar a vida. (CHEVALIER, 2007, p. 592-93)

A vida retirada do suicida integrará a vida do próprio mar, o que está claro no último verso, "violentamente hundiéndose, fríamente asociándose" pois, retomando

Heráclito (frag. 68 apud BACHELARD, 1997, p. 59), "É morte, para as almas, o tornar-se água". E ainda em Bachelard: "A água dissolve mais completamente. Ajuda-nos a morrer totalmente" (BACHELARD, 1997, p. 94)

Não resta mais nada da individualidade do suicida e, com isso, tem-se a certeza do ciclo concluído, sem retorno.

4.5 A TRANSFORMAÇÃO DO FOGO EM "ÁNGELA ADÓNICA"

Segundo Bachelard, "O fogo é, assim, um fenômeno capaz de explicar tudo [...] Dentre todos os fenômenos, é realmente o único capaz de receber tão nitidamente as duas valorizações contrárias: o bem e o mal" (1999, p.11). É algo intrínseco ao ser humano, já que denota vida e foi importante desde a primitividade. Bachelard ressalta que é um elemento íntimo e universal, que denota bem-estar e respeito e sua descoberta foi algo peculiar e extraordinário, movida pela paixão e carinho humanos.

Mas as características do fogo são incompatíveis com o espírito de Neruda e o poeta o utiliza somente para reforçar sua posição de ser aquático, pois

a água e o fogo permanecem inimigos até no devaneio, e aquele que escuta o regato dificilmente pode compreender o que ouve cantar as chamas: eles não falam a mesma língua (BACHELARD, 1999, p. 132).

Em Residencia en la tierra, o elemento fogo, comparado aos outros elementos, pouco aparece e quando ocorre não integra as projeções do poeta em seu eu-lírico. Sempre está relacionado aos objetos e ao outro, geralmente à mulher,

como se verá mais adiante, o que contraria a posição de Fabre, ressaltada por Bachelard, que nos diz que

a força, a coragem e a ação provêm do fogo e do ar, que são os elementos ativos e, por isso, são chamados masculinos, enquanto os outros elementos, a água e a terra, são passivos e femininos (BACHELARD, 1999, p. 72).

A aparição do elemento fogo afronta o poeta e deve ser eliminado, como apresenta o fragmento "arranco de mi corazón el capitán del infierno" ou, muitas vezes, atenuado como se percebe em "una temperatura parcial cae del cielo", "el paso de la temperatura sobre el lecho", "con tan débil llama y tan fugitivo fuego", tengo la misma sed ausente y la misma fiebre fría", "hay algo de brasa abandonada que se gasta sola"

Como argumenta Bachelard, algumas vezes "o fogo é o fenômeno objetivo de uma raiva íntima, de uma mão que se enerva" (BACHELARD, 1999, p.55), como em "muerdo el fuego dormido y la sal arruinada" e, em determinados momentos, existe uma presença prejudicial do fogo, como no caso de "sus sacos de demonio hieren mi ombro".

Outra questão se refere à temporalidade. Segundo Bachelard (1999, p. 11), "se tudo o que muda lentamente se explica pela vida, tudo o que muda velozmente se explica pelo fogo", e continua: "o fogo sugere o desejo de mudar, de apressar o tempo, de levar a vida a seu termo, a seu além." (Ibid, p. 25). O que é incompatível com a obra residenciária de Neruda, na qual a lentidão e a estagnação são constantes. Denotam isto os títulos como "Galope morto" — um oxímoro que demonstra a não existência do galope — "El reloj caído en el mar", — que sugere que o relógio está parado, porque se estragou ao contato com a água — "El deshabitado",

que nos remete ao vazio, abandonado, ausente, parado – e "Lamento lento", que está explícito. Além disso, este fato é constatado no uso dos adjetivos, no próprio substantivo "lentitud", que aparece 27 vezes na obra (ver Apêndice), e no aspecto fônico, com o uso intenso das consoantes nasais, como em "se pudren en el tiempo, infinitamente verdes" e "violentamente hundiéndose, fríamente asociándose"

Existe, também, um verso que diz "del tiempo, lento como el fuego", que mostra a total desorientação do poeta em relação aos aspectos latentes do elemento fogo.

Entretanto, Neruda apresenta grande quantidade de poemas que tematizam a relação entre o masculino e feminino em relações sexuais. Como coloca Ibáñez Langlois, "Neruda é menos alusivo e simultaneamente carnal, sensorial, genital" (1988, p. 14), e Bachelard, como visto, aborda esta relação também através do fogo sexualizado.

Ao categorizar o fogo, Bachelard contrapõe o "fogo sexualizado", digestivo, ao "fogo puro", espiritualizado. Estes dois tipos de fogo são utilizados por Neruda no poema "Ángela Adónica", simbolizando, através da mudança do fogo, a transição da menina à mulher, a perda da virgindade e o desenvolvimento da maturidade desta jovem amante do eu-lírico:

Ángela Adónica

Hoy me he tendido junto a una joven pura	
como a la orilla de un océano blanco ,	
como en el centro de una ardiente estrella	
de lento espacio.	(4)
De su mirada largamente verde	
la luz caía como un agua seca ,	

en transparentes y profundos círculos	
de fresca fuerza.	(8)
Su pecho como un fuego de dos llamas	(9)
ardía en dos regiones levantado,	(10)
y en doble río llegaba a sus pies,	(11)
grandes y claros.	(12)
Un clima de oro maduraba apenas	(13)
las diurnas longitudes de su cuerpo	(14)
llenándolo de frutas extendidas	
y oculto fuego .	(16)
(NERUDA, 1996, p. 68. Grifo nosso.)	

Esta personagem, ao contrário de outras como Josie Bliss, Federico García Lorca e Alberto Rojas Giménez, não pode ser encontrada nos relatos biográficos sobre o autor. O próprio Neruda não menciona nada sobre esta jovem em suas memórias ou em outros textos. E, apesar de "Ángela Adónica" ser um poema muito conhecido, os críticos pouco o tem explorado. Não há, praticamente, discussões sobre ele. Isto, talvez, por apresentar uma suavidade que destoa do conjunto da obra residenciária, já que Neruda utiliza-se de eufemismos e metáforas para retratar a relação sexual da jovem com o eu-lírico. Percebe-se que a situação de caos e destruição da obra é equilibrada pelas relações amorosas que denotam a vitalidade do ser humano. Não existe morte sem vida e vice-versa.

Este poema, escrito em Rangún (Birmânia), apresenta um título muito sugestivo, um pouco além do possível nome da jovem: "Ángela" originou-se do grego e significa "mensageira" e "Adónica" derivou-se do termo "doce", em latim. Mas, em um primeiro momento, além de "doce mensageira", que denota carinho e proximidade, o nome remete aos termos "anjo", figura sagrada do cristianismo, e

"Adônis", amante da deusa grega Afrodite, o que resultaria em uma junção, para os padrões ocidentais, entre sagrado e profano, entre puro e impuro, que antevê a idealização da jovem, mesmo porque em espanhol Adônis é sinônimo de beleza, em contraste com o seu envolvimento em um ato "pecaminoso". Reincidirá, neste aspecto, a utilização dos tipos de fogo que, como será visto, caracterizam a jovem. Se o nome não foi criação do poeta, realmente, é uma grande coincidência.

O poema está formado por dezesseis versos brancos, ou seja, sem rimas, divididos em quatro quartetos. Segundo Chevalier (2007, p. 759), o quatro é símbolo da totalidade, o que poderia ser relacionado com a entrega total da jovem, como será evidenciado na seqüência. Ainda ressalta que é "o signo da potencialidade, esperando que se opere a manifestação" (CHEVALIER, 2007, p.761) que, como será percebido no poema, a mudará de menina à mulher. Além disso, "O homem também se compõe do quadrado de quatro, 16 partes" (CHEVALIER, 2007, p. 759), o que também poderia ser associado ao número de versos que descreve o corpo da jovem, quase como um verso para cada parte de seu corpo.

Os três primeiros versos de cada estrofe, segundo a métrica espanhola, são hendecassílabos e mais um meio verso pentassílabo, com exceção da primeira estrofe que apresenta os dois primeiros versos "dodecasílabos". Essa diferença está concretizada pela inserção do eu-lírico que está explícito em "Hoy me he tendido" e pela projeção de seu desejo quando compara a jovem a um "oceano", visto que é um elemento da água posto em destaque pelo temperamento elemental do autor. Todos os demais versos retratam a jovem associada ao elemento fogo.

Vale lembrar que a medida hendecassilábica, ou seja, que apresenta onze sílabas poéticas, é inserida na "Arte Mayor" e este verso é considerado "el más difundido en la poesia de caráter *culto*" (DÍAZ-PLAJA, [s.d], p.6), nobre, portanto

apropriado para cantar a pureza da jovem.

O ritmo dos versos hendecassílabos permanece constante até exatamente a metade do poema, em que se acentuam as sílabas 4, 8 e 10, chamados de sáficos, conforme se percebe nos esquemas rítmicos (ER) postos abaixo, seguindo-se a métrica espanhola:

Hoy/ me he/ ten/di/do/ jun/to a u/na/ jo/ven/ pu/ra/	ER: 12 [1,4,6,11]	(1)
co/mo a/ la o/ri/lla/ de un/ o/cé/a/no/ blan/co,/	ER: 12 [1,4,8,11]	(2)
co/mo en/ el/ cen/tro/ de u/na ar/dien/te es/tre/lla/	ER: 11 [1,4,8,10]	(3)
de/ len/to es/pa/cio./	ER: 5 [2,4]	(4)
De/ su / mi/ ra /da/ lar/ga/ men /te/ ver /de/	ER: 11 [2,4,8,10]	(5)
la/ luz/ ca/í/a/ co/mo un/ a/gua/ se/ca,/	ER: 11 [2,4,8,10]	(6)
en/ trans/pa/ren/tes/ y/ pro/fun/dos/ cír/cu/los	ER: 11 [2,4,8,10]	(7)
de/ fres/ca/ fuer/za./	ER: 5 [2,4]	(8)

É justamente neste intervalo em que a moça aparece associada ao fogo puro bachelardiano. A partir do momento em que a jovem é consumida pelo fogo ardente do desejo e da paixão, que é exatamente a outra metade do poema, o ritmo torna-se misto. Observe-se:

Su/ pe /cho/ co /mo un/ fue /go/ de/ dos/ Ila /mas/	ER: 11 [2,4,6,10]	(9)
ar/ dí /a en/ dos / re/ gio /nes/ le/van/ ta /do,/	ER: 11 [2,4,7,10]	(10)
y en/ do /ble/ rí /o/ lle/ ga /ba a/ sus/ pies ,/ /	ER: 11 [2,4,7,10]	(11)
gran/des/ y/ cla/ros./	ER: 5 [1,4]	(12)
Un/ cli/ma/ de o/ro/ ma/du/ra/ba a/pe/nas/	ER: 11 [2,4,8,10]	(13)
las/ diur/nas/ lon/gi/tu/des/ de/ su/ cuer/po/	ER: 11 [2,6,10]	(14)
lle/nán/do/lo/ de/ fru/tas/ ex/ten/di/das/	ER: 11 [2,6,10]	(15)
y o/ cul /to/ fue /go./	ER: 5 [2,4]	(16)

Este aspecto demonstra certa oscilação frente à nova situação/estado desta jovem e a sua transformação psicológica, biológica e moral.

Mas, por mais que haja esta mudança, a essência do relacionamento e, principalmente, a pureza da jovem permanecem impregnadas no eu-lírico, o que se reafirma com a utilização do "pretérito perfecto compuesto" – "me he tendido" – que "expresa una acción pasada (pretérito) y terminada (aspecto perfectivo) en un tiempo que el hablante no considera acabado todavía" (MATEO; SASTRE, 1984, p. 12). Além disso, o poema inicia com "Hoy" (hoje), aproximando temporalmente o leitor desta relação, como se acontecesse um flagrante.

Os demais verbos empregados no poema – "caía", "ardía", "llegaba", "maduraba" – estão no "pretérito imperfecto", que é o verbo típico de narrações, pois "es un tiempo relativo que expresa una acción pasada (pretérito) sin tener en cuenta su principio y su fin (aspecto imperfectivo)", demonstrando a atemporalidade deste amor.

Ainda o uso dos adjetivos, ao descrever a jovem, denota a sensibilidade do poeta e coloca em destaque o seu compromisso com o fazer artístico e a perfeição estética.

No primeiro verso, tem-se o elemento desencadeador da descrição da jovem que contracena com o eu-lírico que é o adjetivo "pura", reafirmado pelo adjetivo "blanco", de "océano", e pelas primeiras referências ao elemento fogo em "ardiente estrella" e "luz", que remete ao "fogo puro" de Bachelard.

Fisicamente, percebe-se que a jovem apresenta um biótipo atípico para a região em que o poeta se encontrava, já que é branca (océano blanco) e possui olhos verdes, como complementa o verso cinco (De su mirada largamente verde), o que contribui para a idealização feminina. Além disso, a utilização da metáfora

"océano blanco" demonstra o foco do eu-lírico que, por estar deitado ao lado da jovem, enxerga-a em sua horizontalidade.

A partir do terceiro verso, "como en el centro de una ardiente estrella", o fogo se faz presente. A imagem da estrela, por si só já representa a perfeição, a alma, "o conflito entre as forças espirituais (ou de luz) e as forças materiais (ou das trevas)" (CHEVALIER, 2007, p. 404) e muitas vezes está associada aos anjos, o que contribui para o aspecto do nome da jovem, ressaltado a pouco. Mas é a atribuição como "fonte de luz" (Ibid, p. 404) a mais difundida.

Bachelard (1999) ressalta que o fogo é puro quando brilha sem queimar e, nesta ocasião, atinge-se a purificação. Portanto, quando o eu-lírico se coloca no centro da ardente estrela está, no primeiro momento, compartilhando da pureza da jovem em um processo de sublimação do amor:

para quem se espiritualiza, a purificação é de uma estranha doçura e a consciência da pureza prodigaliza uma estranha luz [...] Só um *amor purificado* faz descobertas afetuosas. (BACHELARD, 1999, p. 148)

No caso, a descoberta do próprio ser amado, ou seja, o olhar do eu-lírico em relação ao corpo da jovem e sua idealização.

O verso seguinte, "de lento espacio", complementa a atemporalidade sugerida pelo tempo verbal do poema, já que remete ao universo, lugar em que as estrelas pairam e onde tempo e espaço são relativos, "Portanto, nos espaços infinitos, a luz não faz nada. Ela espera o olhar. Ela espera a alma" (BACHELARD, 1999, p. 156), assim como a jovem recebe o olhar e espera a ação do amante. Ainda, por este verso possuir um número menor de sílabas, o que o caracteriza como meio verso, a pausa utilizada entre as estrofes torna-se muito maior, o que reafirma esta espera.

Mas não é somente o eu-lírico que olha a jovem. Ela sustenta, compartilha e retribui este olhar, como se percebe em "De su mirada largamente verde" pois, o olhar é "um revelador recíproco de quem olha e de quem é olhado. O olhar de outrem é um espelho que reflete duas almas" (CHEVALIER, 2007, p. 653). E esta junção das almas no estado de sublimação, influenciado pelo "fogo puro", antevê a junção dos corpos no ato carnal/material regido pelo "fogo sexualizado".

O olhar ainda é complementado por "la luz caía como un agua seca", com duas inserções do elemento fogo, em luz e seca. O termo luz vem reincidir semanticamente no símbolo do olhar, relacionado à alma, e retoma a imagem da estrela, da primeira estrofe, o que mantém a utilização do "fogo puro".

Já o termo seco, "É uma das quatro propriedades fundamentais dos elementos que caracteriza o fogo." (CHEVALIER, 2007, p. 807). Portanto, "agua seca" revela a idéia primitiva, destacada por Bachelard, de que "é o fogo, fluido animador, 'jamais ocioso', que move e eleva a água" (1999, p.106), retratando a fecundação, o que cumula na posterior utilização do "fogo sexualizado".

Bachelard ainda constata que estas contradições como "fogo frio" e "água seca":

Indicam uma vontade de contradizer inicialmente as aparências, depois de assegurar para sempre essa contradição mediante uma discórdia íntima, fundamental. O ser que segue tais devaneios, segue em primeiro lugar uma *conduta de originalidade* disposta a enfrentar todos os desafios da percepção razoável, depois torna-se a presa dessa originalidade. Sua originalidade não é mais do que um processo de negação. (BACHELARD, 2003, p. 57)

Isto pode ser associado com a posição do eu-lírico que admira a pureza da jovem, às vezes acredita-se que quer conservá-la, quer impregnar-se desta pureza,

mas ao mesmo tempo, quer possuir, desfrutar da jovem e, com este ato, irá destruir sua pureza.

O último verso desta estrofe, "en transparentes y profundos círculos", marca a transição do "fogo puro" para o "fogo impuro", pois a luz, da estrofe anterior, é transparente, uma das principais características da pureza, como define Bachelard (1999, p. 153):

Vejamos agora a região onde o fogo é puro. Parece situar-se no seu limite, na ponta da chama, onde a cor dá lugar a uma vibração quase invisível. Então, o fogo se desmaterializa, se desrealiza; torna-se espírito.

Mas, ao mesmo tempo, esta luz transparente cai em círculos, construindo a imagem de uma espiral. A espiral é

emanação, extensão, desenvolvimento, continuidade cíclica mas em progresso, rotação criacional [...] A espiral tem claramente a significação fundamental do movimento original, é a vibração criadora" (CHEVALIER, 2007, p. 398-99)

o que se associa à luz, que também é tida como uma força fecundante, e à "agua seca", dando início à sexualização do relacionamento entre a jovem e o eu-lírico. E, a partir deste momento, o poeta deixa de descrevê-la abstrata e psicologicamente e passa a fazê-lo material e sensualmente. Portanto, a terceira estrofe inicia-se com "Su pecho como un fuego de dos llamas", pois "O desnudamento do peito foi muitas vezes considerado uma provocação sexual: um símbolo da sensualidade ou do dote físico de uma mulher" (CHEVALIER, 2007, p. 703) e, ainda, está em chamas, o que indica, finalmente, a perda da pureza da jovem, reafirmada pela utilização do "fogo impuro" pois, como já visto, "O que o fogo acariciou, amou, adorou, guarda

lembranças e perde a inocência" (BACHELARD, 1999, p.86).

Isto é intensificado no verso seguinte, "ardía en dos regiones levantado", em que "ardía" revela um "fogo íntimo" que poderia remeter a um "Complexo de Novalis" bachelardiano, pois "A luz brinca e ri na superfície das coisas, mas só o calor penetra [...] O que germina, arde. O que arde, germina" (BACHELARD, 1999, p. 61;63).

Este calor espalha-se por todo o corpo da jovem. Ela é consumida pelo fogo do desejo, o que caracterizaria um "Complexo de Empédocles", mas é interessante observar que, hipoteticamente, Neruda distorce este complexo inserindo no verso uma referência à água: "y en doble **río** llegaba a sus pies". Pois, justamente, "a água evoca a nudez *natural*, a nudez que pode conservar uma inocência" (BACHELARD, 1997, p. 36).

O uso de "rio" no lugar de "pernas" é uma metáfora recorrente na obra nerudiana e, como a água predomina no temperamento de Neruda, é este elemento que conduz o fogo pelo corpo da jovem, pois

No sentido simbólico do termo, penetrar (ou mergulhar) num rio significa, para a alma, entrar num corpo. O rio tomou o significado do corpo. A alma seca é aspirada pelo fogo; a alma úmida é sepultada no corpo. (CHEVALIER, 2007, p.781-82)

É neste rio/pernas que o eu-lírico quer se aconchegar, já que da junção das almas, vista na primeira metade do poema, parte-se para a junção dos corpos, reafirmada pela imagem dos pés da jovem, "grandes y claros", pois "o pé teria também uma significação fálica" (CHEVALIER, 2007, p. 695).

Outro aspecto a salientar nesta estrofe é a constância do número dois: são "duas chamas", "duas regiões", "duplo rio" e mesmo os pés, como estão no plural,

são dois, o que reafirma todas as ambivalências deste poema – o nome da jovem, pureza e impureza, feminino e masculino, espiritual e material, idealização e real, amor e sexo etc – associadas em um momento único de comunhão deste casal.

A última estrofe inicia com "Un clima de oro maduraba apenas / las diurnas longitudes de su cuerpo". O que remete, sinestesicamente, à cor, mas não a cor da jovem, e sim da luz do ambiente que a ilumina. A luz dourada, associada ao adjetivo "diurnas", faz acreditar que seria o amanhecer após o relacionamento do casal.

Porém, abstratamente, esta cor está relacionada ao processo de amadurecimento da jovem, tanto é que Neruda utiliza o verbo "maduraba", pois "o que o fogo iluminou conserva uma cor indelével" (BACHELARD, 1999, p. 86), o fogo permanece. Ela não poderá voltar a ser pura porque conserva o fogo impuro, sexualizado, em si. A palavra "oro" traduz habilmente esta nova situação, já que "ele é um receptáculo do fogo elementar" (BACHELARD, 1999, p. 107). Como continua Bachelard, "o fogo é 'interno ou externo, o externo é mecânico, corruptor e destruidor, o interno é espermático, gerador, maturativo" (p. 109). O fogo externo é o que a jovem experimentou durante a relação com o eu-lírico. Já o interno, é o que ela guardará consigo sempre, é o que altera sua atitude, sua cor, sua existência.

O penúltimo verso do poema, "llenándolo de frutas extendidas", permite a associação a mais um dos complexos propostos por Bachelard: O "Complexo de Pantagruel". Relacionando o corpo da jovem às "frutas extendidas", como um manjar posto à mesa, tem-se um relacionamento movido pelo fogo sexualizado e associado a um processo digestivo. Assim, a jovem torna-se "alimento do fogo" do desejo do eu-lírico e, como coloca Bachelard, "o *alimento* do fogo se transforma na *substância* fogo. Por assimilação, o alimento torna-se fogo" (1999, p. 98).

Portanto, Neruda encerra seu poema com o verso "y oculto fuego" que, além

de retomar a característica do "ouro" que aparece no primeiro verso desta estrofe, demonstra este processo de assimilação e transformação da jovem e a conversão do fogo puro, que serviu de alimento à paixão do eu-lírico, em fogo impuro.

Se relacionadas todas as imagens referentes ao fogo, percebe-se uma transformação de forma gradativa, que parte da distância e idealização do "fogo puro" para a proximidade e consumo do eu-lírico, o que resulta no próprio fogo:

Figura 4 – Transformação do fogo em "Ángela Adónica".

Como afirma Bachelard (1999), o fogo está em tudo. Até mesmo quando o temperamento elemental do escritor é seu oposto, o fogo se faz presente de forma encantadora e harmoniosa.

4.6 O AR VIOLENTO EM "MONZÓN DE MAYO"

Retomando os conceitos da imaginação dinâmica, vistos no capítulo 03 deste trabalho, cabe salientar que "tudo nos leva para as alturas, as nuvens, a luz, o céu, pois que voamos intimamente, pois que existe vôo em nós" (BACHELARD, 2001a, p. 46).

Este estado nato de movimento é possibilitado em decorrência do elemento aéreo ser uma

substância infinita, que se atravessa num átimo, numa liberdade ofensiva e triunfante, como o raio, como a águia, como a flecha, como o olhar imperioso e

soberano (BACHELARD, 2001a, p. 137).

Contudo, as imagens aéreas puras não são constantes na obra poética ora estudada, pois o ar é um elemento que não absorve o caráter negativo em sua totalidade. Como defende Bachelard, "a violência permanece, pois, como um caráter que se liga mal a uma psicologia aérea" (2001a, p. 17), ou seja, é um elemento que pouco ampara a tristeza, a destruição, o melancólico e o caótico que os teóricos depreendem do espírito residenciário.

Na maioria dos casos, em *Residencia en la tierra* o ar aparece para fortalecer os outros elementos, com uma imaginação material, devido ao telurismo de seu autor, descaracterizando o dinamismo do elemento. Se observadas, por exemplo, as imagens de queda, que estão inseridas 78 vezes (ver Apêndice), considerando-se somente a presença de verbo *caer*, percebe-se que existe predominância de uma queda **da** água, visualizada na chuva, na umidade, em lágrimas etc, ou uma queda de qualquer outra substância **na** água. Para o temperamento nerudiano, cair é dissolver-se, transformar-se em água.

Outro aspecto próprio do temperamento aéreo é o eixo vertical: Os poemas residenciários conservam uma certa verticalidade, mas centram-se nas raízes, no subterrâneo, no terrestre.

Os pássaros, que como visto também são constantes na obra residenciária, não conduzem o indivíduo ao alto, e sim, promovem o desastre, o sórdido, a morte.

Observe-se os versos seguintes de "El sur del océano":

oh manantial del mar, si la lluvia asegura tus secretos, **si el viento interminable mata los pájaros**, si solamente el cielo, sólo quiero morder tus costas y morirme, sólo quiero mirar la boca de las piedras por donde los secretos salen llenos de espuma. (NERUDA, 1996, p. 119. Grifo nosso.)

Os versos destacados contradizem expressamente Bachelard, quando este coloca que "os pássaros do sonho não morrem. Nenhum sonho natural nos faz assistir à morte de um pássaro *voante*" (Bachelard, 2001a, p. 70).

Esta posição poética de Pablo Neruda explica-se pela própria fala de Bachelard ao defender que:

Para caracterizar as imagens do ar, muitas vezes nos será difícil encontrar a justa medida: um excesso ou uma insuficiência de matéria, e eis que a imagem fica inerte ou se torna fugaz, dois modos diferentes de ser inoperante (BACHELARD, 2001a, p.13).

Como, no caso de Neruda, dificilmente encontram-se imagens isoladas dos elementos, as imagens aéreas acabam modificando-se sob a influência dos outros três, o que faz com que o poeta extrapole a doutrina bachelardiana.

No entanto, há alguns poemas que, por menos dinamicidade que apresentem, pois Bachelard coloca que "num sonho [dinâmico], pode-se associar duas formas, não se pode associar duas forças" (2001a, p. 32), mostram o ar em toda a sua grandeza relacionado aos outros elementos, como é o caso do poema "Monzón de Mayo":

MONZÓN DE MAYO

El viento de la estación, el viento verde, (1) cargado de espacio y agua, entendido en desdichas, (2) arrolla su bandera de lúgubre cuero; (3)

y de una desvanecida substancia , como dinero de limosna:	(4)
así, plateado , frío , se ha cobijado un día,	(5)
frágil como la espada de cristal de un gigante	(6)
entre tantas fuerzas que amparan su suspiro que teme,	(7)
su lágrima al caer , su arena inútil,	(8)
rodeado de poderes que cruzan y crujen ,	(9)
como un hombre desnudo en una batalla,	(10)
levantando su ramo blanco, su certidumbre incierta,	(11)
su gota de sal trémula entre lo invadido.	(12)
Qué reposo emprender, qué pobre esperanza amar,	(13)
con tan débil llama y tan fugitivo fuego?	(14)
Contra qué levantar el hacha hambrienta?	(15)
De qué materia desposeer, huir de qué rayo?	(16)
Su luz apenas hecha de longitud y temblor	(17)
arrastra como cola de traje de novia triste	(18)
aderezada de sueño mortal y palidez.	(19)
Porque todo aquello que la sombra tocó y ambicionó el desorden,	(20)
gravita, líquido, suspendido, desprovisto de paz,	(21)
indefenso entre espacios , vencido de muerte.	(22)
Ay, y es el destino de un día que fue esperado,	(23)
Ay, y es el destino de un día que fue esperado, hacia el que corrían cartas, embarcaciones, negocios,	(23) (24)
	` ,
hacia el que corrían cartas, embarcaciones, negocios,	(24)
hacia el que corrían cartas, embarcaciones, negocios, morir, sedentario y húmedo, sin su propio cielo .	(24) (25)
hacia el que corrían cartas, embarcaciones, negocios, morir, sedentario y húmedo, sin su propio cielo . Dónde está su toldo de olor , su profundo follaje,	(24) (25) (26)
hacia el que corrían cartas, embarcaciones, negocios, morir, sedentario y húmedo, sin su propio cielo . Dónde está su toldo de olor , su profundo follaje, su rápido celaje de brasa, su respiración viva?	(24) (25) (26) (27)
hacia el que corrían cartas, embarcaciones, negocios, morir, sedentario y húmedo, sin su propio cielo . Dónde está su toldo de olor , su profundo follaje, su rápido celaje de brasa, su respiración viva? Inmóvil, vestido de un fulgor moribundo y una escama opaca,	(24) (25) (26) (27) (28)

Monção, derivado do árabe *mausim* que significa "época fixa", é um "sistema de ventos sazonais alternados, que sopram em latitudes tropicais (principalmente na Ásia meridional)" (LAROUSSE, 1998, p. 4048.).

Foi, justamente, um dos aspectos mais marcantes para Neruda em sua

estada na Ásia, em virtude de sua nomeação, quando tinha apenas 24 anos, para o cargo de cônsul chileno no Ceilão — coincidentemente, considerando o temperamento aquático de Neruda, "uma ilha em forma de lágrima" — onde permaneceu entre janeiro de 1929 e junho de 1930, na aldeia de Wellawatta, subúrbio de Colombo, em um bangalô a poucos metros da praia, de onde pode experienciar as radicais mudanças climáticas trazidas pelo vento.

O Ceilão, atual Sri-Lanka, possui dois períodos de monção: grande monção, de maio a agosto, quando o vento sopra do mar para o continente, e pequena monção, de novembro a janeiro, quando o vento sopra do continente para o mar.

Não há como se ficar indiferente a este fenômeno que age, muitas vezes, de forma extremamente violenta e, com "la llegada del monzón, que junta el trueno, la catarata y el silbido" (TEITELBOIM, 2003, p. 163), muda-se completamente a rotina da região.

Em outubro de 1929, "en el número 58 de la revista 'Atenea' [Chile] aparecen los poemas *Tango del viudo*, *Ángela Adónica*, y *Monzón de Mayo*" (BRIONES, 2000, p. 207), que refletem a realidade psicológica, sexual e ambiental do poeta em meio a este território recém-descoberto.

O poema "Monzón de Mayo" havia sido composto por Neruda em junho de 1929 e, por este motivo, foi intitulado, nas primeiras publicações, como "Monzón de Junio". Apresentava-se dividido em quatro estrofes e com algumas pequenas diferenças da versão residenciária, como se destaca nos fragmentos abaixo retirados da versão publicada em 1931, na obra *La poesia chilena moderna*, de Ruben Azócar:

y de una desvanecida distancia , como dinero de limosna,	(4)
frágil como una espada de cristal de un gigante	
[]	
Dónde está su toldo de olor, su follaje de brasa,	(26)
su rápido y profundo celaje, su respiración viva?	
Inmóvil, vestido de un fulgor moribundo y una escama opaca,	(28)
verá partir la lluvia sus mitades vacías ,	(29)
porque el viento nutrido de aguas, el largo viento llega.	
(NERUDA apud AZÓCAR, 1931, p. 309. Grifo nosso)	

Na seqüência, para a publicação da primeira edição de *Residencia en la tierra*, Neruda resolve mudar o título para "Monzón de Mayo", pois

Mayo es una de las épocas del año en que el Monzón se deja caer sobre Ceylán. Es la versión más lluviosa y huracanada del Monzón, el calor retrocede y hay una tíbia humedad que hace que la tierra trabaje día y noche fabricando el esplendor de una vegetación que parece inagotable (BRIONES, 2000, p. 194)

É o período mais intenso, mais violento, o que condiz com o contexto da obra residenciária. Por este motivo o poeta insere, também, o verbo "atacar" no verso final do poema, em substituição ao "llegar", pois o primeiro é mais agressivo e doloroso.

A necessidade de Neruda em registrar este fenômeno pende entre sua íntima ligação com a natureza e a revolta de estar sujeito aos caprichos desta face da natureza que ele não reconhece, o que se reflete, inclusive, na estruturação do poema.

Seguindo-se as especificidades da métrica espanhola, tem-se:

```
El/ vien/to/ de/ la es/ta/ción,/ el/ vien/to/ ver/de,/ 12 (1) car/ga/do/ de es/pa/cio/ y a/gua,// en/ten/di/do en/ des/di/chas,/ 8-7 (2)
```

a/rro/lla/ su/ ban/de/ra/ de/ lú/gu/bre/ cue/ro;/ 13	(3)	
y/ de u/na/ des/va/ne/ci/da/ su/bs/tan/cia,// co/mo/ di/ne/ro/ de/ li/mos/na:/ 12-9	(4)	
a/sí,/ pla/te/a/do,/ frí/o,// se ha/ co/bi/ja/do un/ dí/a,/ 8-7	(5)	
frá/gil/ co/mo/ la es/pa/da/ de/ cris/tal/ de un/ gi/gan/te/ 14	(6)	
en/tre/ tan/tas/ fuer/zas/ que am/pa/ran// su/ sus/pi/ro/ que/ te/me,/ 9-7	(7)	
su/ lá/gri/ma al/ ca/er,/ su a/re/na i/nú/til,/ 11	(8)	
ro/dea/do/ de/ po/de/res/ que/ cru/zan/ y/ cru/jen,/ 13	(9)	
co/mo un/ hom/bre/ des/nu/do en/ u/na/ ba/ta/lla,/ 12	(10)	
le/van/tan/do/ su/ ra/mo/ blan/co,// su/ cer/ti/dum/bre in/cier/ta,/ 9-7	(11)	
su/ go/ta/ de/ sal/ tré/mu/la en/tre/ lo in/va/di/do./ 13	(12)	
Qué/ re/po/so em/pren/der,/ // qué/ po/bre es/pe/ran/za a/mar,/ / 7-8	(13)	
con/ tan/ dé/bil/ lla/ma y/ tan/ fu/gi/ti/vo/ fue/go?/ 13	(14)	
Con/tra/ qué/ le/van/tar/ el/ ha/cha ham/brien/ta?/ 11	(15)	
De/ qué/ ma/te/ria/ des/po/se/er,/ // huir/ de/ qué/ ra/yo?/ 10-5	(16)	
Su/ luz/ a/pe/nas/ he/cha// de/ lon/gi/tud/ y/ tem/blor/ / 7-8	(17)	
a/rras/tra/ co/mo/ co/la// de/ tra/je/ de/ no/via/ tris/te/ 7-8	(18)	
a/de/re/za/da/ de/ sue/ño/ mor/tal/ // y/ pa/li/dez./ / 11-5	(19)	
Por/que/ to/do a/que/llo/ que/ la/ som/bra/ to/có/ // y am/bi/cio/nó/ el/ de/sor/den,/ 13-8 (20)		
gra/vi/ta,/ lí/qui/do,/ sus/pen/di/do,// des/pro/vis/to/ de/ paz,/ / 10-7	(21)	
in/de/fen/so en/tre es/pa/cios,/ ven/ci/do/ de/ muer/te./ 13	(22)	
Ay,/ y es/ el/ des/ti/no/ de un/ dí/a/ que/ fue es/pe/ra/do,/ 14	(23)	
ha/cia/ el/ que/ co/rrí/an/ car/tas,// em/bar/ca/cio/nes,/ ne/go/cios,/ 9-8	(24)	
mo/rir,/ se/den/ta/rio/ y hú/medo, // sin/ su/ pro/pio/ cie/lo./ 7-6	(25)	
Dón/de es/tá/ su/ tol/do/ de o/lor,/ // su/ pro/fun/do/ fo/lla/je,/ 9-7	(26)	
su/ rá/pi/do/ ce/la/je/ de/ bra/sa,// su/ res/pi/ra/ción/ vi/va?/ 10-7	(27)	
In/mó/vil,/ ves/ti/do/ de un/ ful/gor/ mo/ri/bun/do// y u/na es/ca/ma o/pa/ca,/ 13-6	(28)	
ve/rá/ par/tir/ la/ llu/via/ sus/ mi/ta/des/ 11	(29)	
y al/ vien/to/ nu/tri/do/ de a/guas/ a/ta/car/las./ 12	(30)	

A alternância entre versos simples – até quatorze sílabas métricas – e compostos – acima de quatorze sílabas métricas que, obrigatoriamente apresentam cesura –, em uma proporção de um para um, demonstra um desequilíbrio, uma oscilação na relação harmônica do poeta com estas forças naturais que lhe são tão

caras e, ao mesmo tempo, tão agressivas, o que resulta em um eu-lírico dividido, assim como a natureza descrita no poema. Ora o poeta descreve metaforicamente a monção, em que tudo pende ao branco e ao estagnado, devido à intensa névoa que recobre tudo durante este período, ora relembra a paisagem paradisíaca de céu colorido e vegetação exuberante dos períodos secos.

Os três primeiros versos apresentam uma visão global do fenômeno atmosférico: Neruda inicia com "El viento de la estación, el viento verde,", que se refere à real responsabilidade deste vento na mudança das estações na região e, ainda, indica a direção deste vento, do mar ao continente, que se revela através do adjetivo verde, que é a cor do mar do Sri-lanka, e pela presença da água no segundo verso "cargado de espacio y agua, entendido en desdichas,", caracterizando temporalmente e espacialmente este vento.

Como comenta Bachelard, "para a imaginação, a origem do vento é mais importante que sua finalidade" (2001a, p. 240) e é, justamente, verificando-se a direção deste vento que se compreende a segunda parte do verso – entendido em infelicidades – pois é esta monção que vem do oceano que, como já visto, é a mais violenta.

Observe-se, também, o "espaço", termo aparentemente inofensivo, que compõe esta "carga" do vento: "Parece que o vazio imenso, encontrando de repente uma ação, se converte numa imagem particularmente clara da cólera cósmica" (BACHELARD, 2001a, p. 231). Neste vento unem-se as forças do ar e da água pela violência.

Ainda na descrição, o verso "arrolla su bandera de lúgubre cuero" acrescenta mais uma característica deste período: a névoa intensa, compacta, "bandeira de couro" arrastada pelo vento, como uma nuvem caída.

Bachelard defende que "uma nuvem tenebrosa basta para fazer *pesar* a desgraça sobre todo um universo" (BACHELARD, 2001a, p. 196) e, neste caso, estas nuvens pesadas que descem à terra, impedem o devaneio aéreo dinâmico e promovem a infelicidade citada no segundo verso.

É interessante observar que a bandeira simbolicamente remete ao céu, ao alto, ao ar, "cria um elo entre o alto e o baixo, o celeste e o terreno" (CHEVALIER, 2007, p. 118) mas, no contexto do poema, ela é arrastada devido a este peso, a esta densidade, que o termo "cuero" reafirma.

O quarto verso, "y de una desvanecida substancia, como dinero de limosna", conserva em si um oxímoro proporcionado pela desmaterialização desta "desfeita substância" aérea, pois "as imagens do ar estão no caminho da desmaterialização" (BACHELARD, 2001a, p.13), e a materialização do dinheiro. Esta ambivalência do vento apresenta duas possibilidades, apresentadas através de outros oxímoros: o inofensivo e o colérico, o invisível (vento somente) e o visível (vento carregado, névoa), o leve e o pesado.

No verso seguinte, "así, plateado, frío, se ha cobijado un día", o poeta demonstra que o vento violento dos primeiros versos é o mesmo vento que partiu do continente na outra monção, o que se subtrai do verbo utilizado, pretérito perfeito composto, que indica um passado próximo.

O vento anterior é mais suave, "pequeno", o que, talvez, possa ser apreendido do termo "esmola" do verso anterior, e frágil, como se percebe no verso posterior, "frágil como la espada de cristal de un gigante", daí a necessidade de abrigar-se. Mas todos os termos que o caracterizam remetem ao frio. Conforme Bachelard,

Graças ao frio, o ar adquire *virtudes ofensivas*, ganha essa 'jovial maldade' que desperta a vontade de poder, uma vontade de reagir friamente, na suprema liberdade da frieza, com uma vontade fria (BACHELARD, 2001a, p. 140)

Esta ofensividade reincide no termo espada, que denota poder "com seu duplo aspecto destruidor e criador" e pode ser identificada com o relâmpago e com a união entre terra e céu (CHEVALIER, 2007, p. 392). Esta situação é amplificada pela imagem do gigante, filho da terra, que "representa tudo aquilo que o homem tem de vencer" (CHEVALIER, 2007, p. 470), e pelo termo cristal, considerado um embrião que nasce da terra, a representação "do plano intermediário entre o visível e o invisível" (CHEVALIER, 2007, p. 303). No cristal, "graças a um laço invisível, as cores do céu são mantidas sobre a terra." (BACHELARD, 2001a, p. 110), portanto todos estes termos contribuem para a caracterização deste abrigo do vento na terra e a junção das forças elementares aéreas e terrestres, como se percebe em "entre tantas fuerzas que amparan su suspiro que teme".

Há uma gestação deste fenômeno violento. A natureza assume sua maternidade:

o antigo adágio da maternidade universal recebe um matiz novo: ela se anima na vida embalada dos cimos. A floresta nada mais é que um berço. Nenhum berço é vazio. A floresta viva embala a floresta futura. (BACHELARD, 2001a, p. 218)

Mas, ao contrário de um temperamento aéreo que veria neste embalo, nesta maternidade, carinho, suavidade e tranquilidade, a imaginação poética de Neruda percebe dor, angústia e tumulto. Esta força é fruto do caos.

Observe-se os versos seguintes:

su lágrima al caer, su arena inútil, (8)

rodeado de poderes que cruzan y crujen, (9)

A lágrima é uma "gota que morre evaporando-se, após ter dado testemunho: símbolo da dor e da intercessão" (CHEVALIER, 2007, p. 533) e, neste momento, as chuvas que poderiam ser projetadas no termo lágrima, são inofensivas, pois o vento está associado ao pó – areia inútil, pois

o vento ameaça e uiva, mas só toma forma quando encontra a poeira: visível, tornase uma **pobre miséria**. Ele não exerce todo o seu poder sobre a imaginação senão numa participação essencialmente dinâmica; as imagens figuradas dariam dele antes um **aspecto irrisório** (BACHELARD, 2001a, p. 232. Grifo nosso.)

Neste contexto, os poderes que se agitam, devido ao vento, ganham autonomia, movem-se sozinhos, cruzam-se e gemem. Subentende-se daí a imagem da árvore. Segundo Bachelard,

na tormenta a árvore, qual antena sensível, inicia a vida dramática da planície. [...] Às vezes, parece até que o gemido das árvores está mais próximo de nossa alma que o uivo distante de um animal (BACHELARD, 2001a, p. 221)

Esta movimentação, esta fricção dos galhos, que poderia gerar, inclusive, o fogo, faz com que este "vento abrigado" fique deslocado, "como un hombre desnudo en una batalla", algo fora de contexto.

O termo batalha é próprio para o momento, pois se verifica que "a luta está nos elementos, que as vontades dos seres são contrárias, que o repouso não passa de um bem efêmero." (BACHELARD, 2001a, p. 221-22).

Mas, nos dois últimos versos desta primeira estrofe,

levantando su ramo blanco, su certidumbre incierta, (11) su gota de sal trémula entre lo invadido. (12)

o vento ganha poder novamente, através de uma transposição das características da monção violenta para este vento embrião, há uma junção dos dois momentos.

O ramo branco que, em um primeiro momento, poderia ser associado a uma bandeira de rendição, remete à "bandeira de couro", à névoa, pois

O branco, que muitas vezes se considera como uma **não-cor**... é como o símbolo de um mundo onde todas as cores, em sua qualidade de propriedades de substâncias materiais, se tenham desvanecido... (KANDINSKI apud CHEVALIER, 2007, p. 142)

O desvanecimento se fortalece com a "certeza incerta" do verso 11, pois na névoa tudo se confunde e, com o verso 12 que encerra esta estrofe, na presença do sal, que reincide na cor branca e, ao mesmo tempo, refere-se ao mar, que será carregado pelo vento. E nesta ocasião, o vento torna-se o invasor, enquanto "o invadido" podem ser os poderes, o continente a que o vento retorna.

A segunda estrofe inicia com algumas perguntas retóricas:

Qué reposo emprender, qué pobre esperanza amar, (13) con tan débil llama y tan fugitivo fuego? (14) Contra qué levantar el hacha hambrienta? (15) De qué materia desposeer, huir de qué rayo? (16)

Estas perguntas demonstram a projeção no eu-lírico de um desconforto do poeta em relação ao fenômeno da monção e revelam a impotência do homem perante a força/vontade do vento. Portanto a imagem do machado é uma tentativa

de reação, pois a "ferramenta desperta a necessidade de agir *contra* uma coisa dura. De mão vazia as coisas são fortes demais" (BACHELARD, 2001b, p.29). Não há descanso enquanto a natureza se movimenta, não há como atacá-la, como lutar com esta substância desmaterializada e, ao mesmo tempo, densa, compacta, pesada. Não há como fugir da sua ação que é, além de intensiva, extensiva, como se verifica no verso "Su luz apenas hecha de longitud y temblor".

A horizontalidade da ação da névoa e dos ventos é intensificada pelo termo luz, pois "aos poucos essa luz global envolve e dissolve os objetos; retira dos contornos suas linhas precisas, apaga o pitoresco em proveito do esplendor" (BACHELARD, 2001a, p. 120).

Impera o disforme, o amorfo, o branco, que compõe a mítica e fantasmagórica imagem dos versos subseqüentes, pois "a imaginação quer ver fantasmas num elemento invisível" (BACHELARD, 2001a, p. 72):

arrastra como cola de traje de novia triste (18)

aderezada de sueño mortal y palidez. (19)

A metáfora da cauda do vestido de uma noiva, que reflete a movimentação da massa branca da névoa pelo vento furioso, remete à imagem recolhida da alquimia por Bachelard:

Será preciso sublinhar o signo feminino associado à fumaça, mulher inconstante do vento, como diz Jules Renard? Não será feminina toda aparição velada em virtude desse princípio fundamental da sexualização inconsciente, segundo o qual tudo o que é oculto é feminino? A dama branca que percorre o vale visita à noite o alquimista, bela como o impreciso, inconstante como um sonho, fugaz como o amor (BACHELARD, 1999, p.79)

Esta imprecisão, esta inconstância, termina em uma total desorientação, como consta nos versos finais desta segunda estrofe:

Porque todo aquello que la sombra tocó y ambicionó el desorden, (20) gravita, líquido, suspendido, desprovisto de paz, (21) indefenso entre espacios, vencido de muerte. (22)

Há uma inversão e a luz, o branco, converte-se em sombra. O desejo de desordem remete, novamente, ao caos. A estagnação que resulta do fenômeno faz da junção do vento e do mar um fim. A aniquilação é necessária para completar-se o ciclo. Estes versos retratam o lugar comum da poesia residenciária. Bachelard que coloca que,

Para exprimir a sensação de abafamento provocada por um céu baixo, não basta ligar os conceitos de baixo e de pesado. A participação da imaginação é mais íntima, a nuvem pesada é sentida como um mal do céu, um mal que aniquila o sonhador, um mal de que ele morre (BACHELARD, 2001a, p. 196).

Assim é esta névoa que oprime e da qual não se pode fugir, como coloca o verso seguinte, "Ay, y es el destino de un día que fue esperado". O lamento, "Ay", reincide semanticamente nas infelicidades, dos primeiros versos, na impotência das perguntas retóricas e na aceitação do destino maligno dos versos anteriores.

Um fatalismo perpassa por este verso, pois o fenômeno desgastante é um destino que não pode ser alterado, o que é reafirmado pelo tempo verbal, pois o pretérito indefinido indica que as ações aconteceram em um tempo distante, o que demonstra o largo tempo de duração destes períodos de monção.

No verso seguinte, pode-se ter uma idéia do cotidiano de Neruda no Ceilão, "hacia el que corrían cartas, embarcaciones, negocios,", já que, enquanto cônsul, ele era responsável apenas pelo envio de chá ao Chile, o que reflete no eu-lírico residenciário. Mas tudo o que acontece, toda vida do indivíduo, prepara o ser para a morte, que aparece no verso 25: "morir, sedentario y húmedo, sin su propio cielo"

Os termos "sedentario" e "húmedo" formam um aparente paradoxo, mas neste contexto, referem-se à água do mar. Juntamente com a água tem-se o sal, portanto, como um náufrago que morre de sede no oceano, assim morrem os dias e os seres na névoa carregada de substâncias, cobrindo tudo, inclusive o céu — "sem seu próprio céu".

Esta possessão do céu remete, ainda, à terra natal do poeta, ao céu chileno do qual ele sente falta, pois "não há paisagens literárias sem os longínquos vínculos a um passado. O presente nunca basta para fazer uma paisagem" (BACHELARD, 2001b, p. 127).

Contudo, o eu-lírico desespera-se e questiona esta natureza estrangeira, lembrando-se de situações vivenciadas antes desta monção, como aparecem nos próximos versos:

Dónde está su toldo de olor, su profundo follaje, (26) su rápido celaje de brasa, su respiración viva? (27)

Como coloca Bachelard, "Para algumas imaginações materiais, o ar é antes de tudo o *suporte* dos cheiros" (2001a, p. 137). Com isso, o céu reclamado é transformado em um toldo, substancial, por ser uma imagem aérea contaminada pelo materialismo terrestre.

O eu-lírico ainda questiona sobre a intensa vegetação que ainda deve estar crescendo sob a neblina, mas não pode ser vista e, referindo-se novamente ao céu, cobra a presença das nuvens vermelhas, constantes no pôr-do-sol dos períodos

secos, o que contraria novamente um possível temperamento aéreo do poeta, em que o céu seria, segundo Bachelard, de um azul desmaterializado.

Também aparece um vento idealizado como uma "respiração viva". Nesta intensidade,

o vento para o mundo, e o sopro, para o homem, manifestam a 'expansão de coisas infinitas'. Levam para longe o ser íntimo e o fazem participar de todas as forças do universo (BACHELARD, 2001a, p.243).

O eu lírico telúrico de Neruda se ressente de não conseguir comungar com a natureza. Pois tudo está "Inmóvil, vestido de un fulgor moribundo y una escama opaca,", o ambiente está estagnado, perdido na névoa – "escama opaca".

Bachelard defende que "a continuidade no dinamismo suplanta as descontinuidades dos seres imóveis. As coisas são mais distintas entre si, mais estranhas ao sujeito quando imóveis" (2001a, p. 194).

O ambiente é duplamente estranho, por ser estrangeiro, e por estas mudanças que acontecem no período de monção. Portanto, o poema encerra-se com

verá partir la lluvia sus mitades (29)

y al viento nutrido de aguas atacarlas. (30)

que resumem o fenômeno, composto tanto de chuvas torrenciais quanto do vento violento, por isso o termo "metades", e demonstram o entrechoque destes elementos. Mas é o vento que ataca, pois "Poderíamos dizer que o vento furioso é o símbolo da *cólera pura*, da cólera sem objeto, sem pretexto" (B. 2001a, p. 231).

Considerando-se a análise deste poema, não se pode negar que o ar se faz

presente na obra residenciária, mas percebe-se que Neruda valoriza este elemento aéreo em um devaneio material e não dinâmico, pois, como já visto, não é o ar que predomina em seu temperamento poético, não é nas alturas que Neruda desenvolve seus devaneios.

CAPÍTULO 05

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho teve como proposta realizar uma releitura diferenciada da obra Residencia en la Tierra do escritor chileno Pablo Neruda, com o objetivo de valorizar as imagens constantes de seus versos em sua relação com as forças elementais.

Como visto, Ibañez Langlois, em várias ocasiões ressaltou que a obra residenciária de Neruda possui

forma obscura porém certeira, constante porém singularíssima, de verbalizar em **música** e **imagens** deslumbrantes a **dimensão telúrica** de uma sensibilidade em estado selvagem (IBÁÑEZ LANGLOIS, 1988, p. 15. Grifo nosso.).

Para entender este telurismo, cabe ressaltar as condições da formação literária dos países hispano-americanos, abordadas no Capítulo 01 deste trabalho, que demonstra a influência dos povos pré-colombianos, possuidores de uma vasta riqueza cultural e que, mesmo com o seu extermínio, deixam um substrato desta cultura nas novas identidades nacionais. Assim, depois de séculos de repressão colonial, surgem escritores significativos nos países já independentes que, de forma gradativa, culminam em uma explosão de produção artística e literária, em que se destaca a figura de Pablo Neruda.

Como foi demonstrado no capítulo 02, Neruda começa a escrever escondido do pai, influenciado pela poetisa Gabriela Mistral. Seus textos, que em um primeiro momento são totalmente românticos, começam a adquirir certa peculiaridade. Iniciase então uma fase autêntica, original, em que o poeta rompe com todos os padrões e supera todas as influências. São poemas metafísicos, antevendo o surrealismo, em que predominam imagens intensas das forças naturais. Como ressalta Jaime

Concha,

¿Qué es lo que a la postre predomina en él, una fuerza de constante metamorfosis (su apariencia más extendida) o, a lo mejor, una oscura, subterránea fidelidad a unos cuantos símbolos, **a un conjunto fundamental de imágenes** que sobrellevó toda su vida? Los nuevos críticos, las nuevas estudiosas tienen la palabra... (CONCHA, 2004, p. 70. Grifo nosso.).

Estes poemas extraordinários, escritos em diversas partes do globo, como visto, são publicados sob o título de *Residencia en la tierra*, o que atribui o nome a esta fase: residenciária.

Segundo os críticos, nestes poemas há o predomínio da morte, da destruição, do caos e da melancolía e, neste aspecto, foram apontados diversos trabalhos já realizados sobre a obra. Mas, como infere Bachelard,

a crítica literária que não quer limitar-se ao levantamento estático das imagens deve acompanhar-se de uma crítica psicológica que revive o caráter dinâmico da imaginação seguindo a ligação entre os complexos originais e os complexos de cultura (BACHELARD, 1997, p. 20).

Neruda sempre apresentou uma certa animosidade em relação a sua crítica, pois "Escrever é agradar a alguns e desagradar a muitos" (BACHELARD, 2003, p. 71). E, realmente, poucos conseguiram entender que, em sua obra, o sentir é mais importante do que definir.

Lendo-se os textos residenciários, depara-se com um universo natural, cheio de águas, árvores, sons, cheiros, terra e vigor humano, em que o eu-lírico reflete uma busca pela transcendência e o cósmico. A destruição, apontada pelos críticos, integra a transformação, a sublimação deste espírito residenciário.

Ao comentar a obra de Neruda, Ibañez Langlois ainda revela que,

Há um mistério essencial na criação poética, por meio do qual um verso ou uma imagem dizem mais, sempre mais, do que o autor deseja dizer ou tem consciência que disse. [...] é uma evidência acabada, que todo poema verdadeiro deve ser interpretado à luz de si mesmo (IBAÑEZ LANGLOIS, 1988, p. 109).

Estas imagens realmente falam por si próprias. Portanto, aproveitando-se da potencialização das imagens residenciárias de Neruda e sua intrínseca relação com as forças elementais, procurou-se utilizar as teorias do filósofo francês Gastón Bachelard e sua Fenomenologia da Imaginação, para uma análise que revalorizasse estes recursos poéticos empregados por Neruda.

Como se encontra exposto no Capítulo 03, Bachelard dedica-se às imagens literárias, que ele associa às imagens do sonho e do devaneio, atribuindo-lhes complexos que revelariam o temperamento elemental do indivíduo. Deste modo, através da ambivalência do fogo, da intimidade da água, da dinamicidade do ar e da força e repouso da terra, apreende-se uma outra perspectiva da obra *Residencia en la tierra*.

Percebe-se, através das análises realizadas nos quatro poemas representativos da concentração dos elementos na obra, que apesar da morte ser o tema dominante das residências, aparecem também poemas relacionados ao amor e à vida, que a situação de caos e destruição da obra é equilibrada pelas relações amorosas que denotam a vitalidade do ser humano. Não existe morte sem vida e vice-versa, como é o caso do poema "Ángela Adónica".

As imagens como criação estética vão além do aparente caos e destruição. Residencia en la tierra materializa os devaneios de Neruda, que se relaciona tão intimamente com a natureza de sua terra natal. Como assegura Bachelard, a terra natal é menos uma extensão que uma matéria; é um granito ou uma terra, um vento ou uma seca, uma água ou uma luz. É nela que materializamos os nossos devaneios; é por ela que nosso sonho adquire sua exata substância; é a ela que pedimos nossa cor fundamental (BACHELARD, 1997, p. 9).

Esta análise, que considera os quatro elementos ressaltados por Bachelard, destaca a afinidade cósmica presente nos textos, que é mais importante do que o caos, tristeza e destruição, como se verifica igualmente no poema "Unidad". E, mesmo nos poemas que focalizam a morte, como "Ausencia de Joaquín", encontrase uma morte íntima, completa, que remete ao ciclo natural e à comunhão com o universo.

Há aspectos, ainda, da obra nerudiana que escapam ao enquadramento imagético de Bachelard, como visto no poema "Monzón de Mayo", em que os elementos se interrelacionam de forma peculiar, pois "todo escritor tem necessidade de desenvolver temas de riquezas íntimas, riquezas que têm o peso das certezas íntimas" (BACHELARD, 2001a. Capa) e a intimidade tende a diferenciar-se de ser para ser. Como no caso da água, mesmo sendo predominante na poética nerudiana, ela relaciona-se harmoniosamente com os outros elementos.

Portanto, não se pode compartimentalizar os poemas residenciários, pois a riqueza destes versos impede qualquer conclusão definitiva. Valendo-se de resposta habitual de Dostoiévski sobre sua palavra inacabada — "schöen ist der unvollkommene Mensch" (belo é o homem inacabado) (TYNJANOV apud RENAUX, 1987, p.244) — conclui-se igualmente que bela é a poesia nerudiana — inacabada.

REFERÊNCIAS

AGUIRRE, M. Cronología de Pablo Neruda. In: NERUDA, P. Obras completas. 4.ed. Buenos Aires : Losada, 1972.
ALONSO, A. Presentación. In: Poesia y estilo de Pablo Neruda. Buenos Aires : Editorial Sudamericana, 1940a. Disponível em http://www.neruda.uchile.cl/crítica/presentacionamado.html . Acesso em 27 de outubro de 2007.
Angustia y desintegración. In: Poesia y estilo de Pablo Neruda. Buenos Aires : Editorial Sudamericana, 1940b. Disponível em http://www.neruda.uchile.cl/crítica/cap1amado.html . Acesso em 27 de outubro de 2007.
Intuición y sentimiento. In: Poesia y estilo de Pablo Neruda. Buenos Aires : Editorial Sudamericana, 1940c. Disponível em http://www.neruda.uchile.cl/crítica/cap2amado.html . Acesso em 27 de outubro de 2007.
ARISTÓTELES. Arte poética . Tradução de Pietro Nassetti. São Paulo : Martin Claret, 2005.
AZÓCAR, R. La poesia chilena moderna: antologia. Santiago : Pacífico del Sur, 1931.
BACHELARD, G. A psicanálise do fogo. 2. ed. São Paulo : Martins Fontes, 1999.
A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria. São Paulo : Martins Fontes, 1997.
O ar e os sonhos: ensaio sobre a imaginação do movimento. 2. ed. São Paulo : Martins Fontes, 2001a.
A terra e os devaneios da vontade: ensaio sobre a imaginação das forças. 2. ed. São Paulo : Martins Fontes, 2001b.
A terra e os devaneios do repouso: ensaio sobre as imagens da intimidade. 2. ed. São Paulo : Martins Fontes, 2003.
A noética do espaço. São Paulo : Martins Fontes. 2005

BARCHINO, M. Introducción, notas y actividades. In: NERUDA, P. [Neftalí Ricardo Reyes Basoalto]. **Veinte poemas de amor y una canción desesperada.** 3. ed. Madrid: Bruño, 1994, p. 09-72.

BRIONES, E. O. **Pablo Neruda, los caminos de Oriente:** tras las huellas del poeta itinerante (1927-1933). Santiago: Lom, 2000.

_____. **Pablo Neruda, los caminos del mundo:** tras las huellas del poeta itinerante (1933-1939). Santiago: Lom, 2001.

BOSI, A. (org.). Leitura de poesia. São Paulo : Ática, 2003.

CÁCERES, A. C. Residencia en la tierra: erotismo en las cenizas. In: **Nueva Revista del Pacífico**, Valparaíso, n. 49, p. 179-194, 2004.

CANALES, C. G. de. **Natureza na arquitetura doméstica de Pablo Neruda**. Espanha: Universidade de Sevilha, [s.d]. Disponível em http://www.vitruvius.com. br/arquitextos/arq080/arq080 03.asp>. Acesso em 03 de novembro de 2007.

CHERUBIM, S. Dicionário de figuras de linguagem. São Paulo : Pioneira, 1989.

CHEVALIER, J. **Dicionário de símbolos.** 21. ed. Rio de Janeiro : José Olympio, 2007.

COELHO, N. N. Literatura & linguagem. 2.ed. São Paulo: Quíron, 1976.

CONCHA, J. En torno a las Residencias. In: **Estudios públicos.** n.94. 2004. Disponível em http://www.cepchile.cl/dms/archivo_3285_1644/r94_concha_tornoaresidencias.pdf>. Acesso em 27 de outubro de 2007.

COUTINHO, E. F. Literatura Comparada en América Latina: Ensayos. Cali : Universidad del Valle, 2003.

CRUL, A. A poesia onírica e a sedução poética de Bachelard e Vinícius de Moraes. In: **5° Seminário de Pesquisa**. Curitiba : Uniandrade, 2007. Comunicação.

DACEX. Literatura brasileira. Curitiba: CEFET-PR, 1995. Apostila.

DÍAZ-PLAJA, G. **Los métodos literários:** La literatura, su técnica, su história. 7.ed. Buenos Aires : Ciordia, [s.d].

DIMAS, A. Espaço e romance. 3. ed. São Paulo : Ática, 1994

FERMANDOIS, J. Residencia en la tierra: lenguaje e historia. In: **Estudios públicos.** n.95. 2004. Disponível em http://www.cepchile.cl/dms/archivo_3398_1685/r95_jermondois_residencias.pdf>. Acesso em 27 de outubro de 2007.

FOSTER, D. W. Writers of the Spanish Colonial Period. Londres: Taylor & Francis, 1997.

GOLDSTEIN, N. Versos, sons, ritmos. 9. ed. São Paulo: Ática, 1995.

GROSSMAN, L. **Dostoiévski artista.** Rio de Janeiro : Civilização brasileira, 1967.

HAMBURGER, K. A lógica da criação literária. 2. ed. São Paulo : Perspectiva, 1986.

HERDER, V. Dicionário de símbolos. 4. ed. São Paulo: Cultrix, 2000.

HUIDOBRO, V. Antología Poética. Madrid: Castália, 1990.

IBÁÑEZ LANGLOIS, J. M. **Três mestres da poesia contemporânea:** Rilke, Pound e Neruda. São Paulo : Nerman, 1988.

JOZEF, B. **História da literatura hispano-americana.** 3. ed. Rio de Janeiro : F. Alves. 1989.

LAGMANOVICH, D. Las "artes poéticas" de Pablo Neruda. Argentina : Universidad Nacional de Tucumán, 2004. Disponível em www.ucm.es/info/especulo/numero28/poetneru.html>. Acesso em 25 de abril de 2007.

LAROUSSE, Grande Enciclopédia Cultural. **Bachelard.** vol. 03. São Paulo : Nova Cultural, 1998.

. Monção. vol. 17. São Paulo : Nova Cultural, 1998.
. Surrealismo. vol. 22. São Paulo : Nova Cultural, 1998.

LORA RISCO, A. Problemas estéticos en torno al lenguaje de residencia en la tierra. In: **Revista Atenea**. Concepción, ano XXXVI, tomo CXXXIV, n. 384, p. 101-120, abr. jun., 1959.

LOURDES FRANCO, M. **Literatura Hispanoamericana.** Ciudad de México : Limusa, 1989.

MARTINS, F. La modernidade de la poesía en Hispanoamérica. In: **Cifra Nueva.** Trujillo, n. 12, p. 93-106, jun-dez, 2000.

MATEO, F.; SASTRE, A. J. R. El arte de conjugar en español. Paris : Hatier, 1984.

MOISÉS, M. **Dicionário de termos literários.** 12. ed. rev. e ampl. São Paulo : Cultrix, 2004.

MONDOÑEDO, M. **El tratamiento de los objetos en tres poetas latinoamericanos: Neruda, Borges y Adán.** Lima : Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2004. Disponível em http://www.um.es/tonosdigital/znum7/estudios/lnerudadborjesadan.htm. Acesso em 25 de abril de 2007.

NERUDA, P. [Neftalí Ricardo Reyes Basoalto]. **Residencia en la tierra.** Santiago : Universitaria, 1996.

Veinte poemas de amor y una canción desesperada. 3. ed. Madrid :
Bruño, 1994.
La poesía no habrá cantado en vano: discursos de Neruda con ocasión del Premio Nóbel de Literatura, 1971. Santiago de Chile : LOM, 2001.
Confieso que he vivido. Barcelona : Seix Barral, 1985. Disponível em http:///www.amigosrockola.com/libros/ConfiesoQueHeVivido.pdf . Acesso em 29 de

OSES, D. Tres discursos y una crónica. In: NERUDA, P. [Neftalí Ricardo Reyes Basoalto]. La poesía no habrá cantado en vano: discursos de Neruda con ocasión del Premio Nóbel de Literatura, 1971. Santiago de Chile: LOM, 2001.

agosto de 2007.

PREDMORE, M. P. Imágenes y visiones apocalípticas en residencia en la tierra y

canto general: de revelación a revolución en la poesia de Pablo Neruda. In: **Revista Chilena de Literatura**, Chile, n. 65, p. 77-89, nov., 2004.

PREMINGER, A. (Editor) et al. **Princeton encyclopaedia of poetry and poetics**. Princeton: Princeton University Press, 1974.

RAMONEDA, A. **Antología de la literatura española del siglo XX.** 3.ed. Madrid : Sgel,1996.

RENAUX, S. O "pequeno herói" de Dostoiévski. In: **Letras**, Curitiba, n. 36, p. 213-244, 1987. Editora da UFPR.

_____. **Teorias da poesia.** Curitiba, 2007. Não Publicado.

ROA VIAL, A. Reincidencia en la tierra. In: **Estudios públicos.** n.94. 2004. Disponível em http://www.cepchile.cl/dms/archivo_3293_1652/r94_roa_reincidencia.pdf>. Acesso em 26 de outubro de 2007.

RODRÍGUEZ FERNÁNDEZ, M. Neruda: El rizoma de Residencia y el Canto. In: **Atenea**. Concepción, n. 489, p.89-105, 2004.

SALERMO, N. Neruda: sus críticos y sus biógrafos. In: **Estudios públicos.** n.94. 2004. Disponível em http://www.cepchile.cl/dms/archivo_3283_1643/r94_salermo_criticosybiografos.pdf>. Acesso em 27 de outubro de 2007.

SHULMAN, I. **El proyecto inconcluso:** la vigencia del modernismo. Mexico City : Siglo XXI, 2002.

SIQUEIRA, I. P. de, FONSECA, R. O., OLIVEIRA, S.M.S.S. A obra poética de Pablo Neruda: um estudo psicanalítico. In: **Psico-USF**, Pouso Alegre, v. 7, n. 2, p. 201-209, jul./dez. 2002.

TADIÉ, J. A crítica do imaginário. In: **A Crítica Literária no Século XX.** Rio de Janeiro : Bertrand Brasil, 1992.

TEITELBOIM, V. Neruda. 4.ed. Santiago de Chile : Sudamericana, 2003.

TORRE, G. **História de las literaturas de vanguardia**. vol. 2. Madrid : Guadarrama, 1965.

VICO, G. **Princípios de (uma) ciência nova.** Coleção Os Pensadores. São Paulo : Abril cultural, 1974.

VIGUERA, M. A. **Lengua Castellana y Literatura**. vol. 4. Sevilla : MAD-Eduforma, 2005.

VILLAR RASO, M. **Historia de la literatura hispanoamericana.** Madrid, EDI-6, 1987.

APÊNDICE

Tabela 2 - Recorrência de imagens na obra Residencia en la Tierra.

Categoria	Palavra	Recorrência na obra			
	anua	73			
	agua mar	60			
	lloro	30			
	ola	28			
	gotas/goterones	27			
	río	25			
Água	Iluvia/ Iloviendo/ Ilueve	26			
	humedad/ húmedas	22			
	océano	17			
	espuma	15			
	mojado	04			
	lodo/ lodo	03			
	tierra	37			
Terra	arena/ arena	04			
1 5.1.6.	cristal	04			
	Oriotal	<u> </u>			
	cielo	27			
Ar	aire	26			
Al	sonido	26			
	viento / viento	24			
	vino/ vino	20			
Fogo	fuego / llama	22			
L	racgo / nama				
	sonata	03			
Termos	poema	01			
artísticos	poesía	01			
	poeta	01			
	caer/ caer	78			
	lentitud	27			
Ações	beso	24			
Açocs	temblor	15			
	sexo/ sexo/ sexo	04			
	sal	18			
Alimentos	pescado	05			
Aiiiiiciitos	vinagre	05			
	pan	04			
	caballo/ caballo	19			
	paloma	17			
	pájaro	17			
Animais	peces	10			
Allillais	araña	08			
	golondrinas	06			
	caracoles	05			
	hormigas	04			

Cores Cores						
Cores		negro	30			
Dianco 19 18 20 20 24 23 23 24 25 25 25 25 25 25 25			_ <mark>-</mark>			
Dianco 19 rojo 18 amarillo 11	Cores	verde	22			
Ojo 44 Sangre 34 Pies 30	Coles	blanco	19			
Ojo 44			18			
Corpo Sangre		amarillo	11			
Corpo Sangre			1 44			
Dies 30 Dalidez 23 Dalidez 23 Dalidez 24 Dalidez 25 Dalidez Da		•				
Corpo palidez 23 dedo 19 piel 16 piernas 13 uñas 12 muerte 82 noche 62 sombra 50 alma 25 herida 24 ceniza 23 herida 24 ceniza 23 huesos 21 fantasma 12 luto 08 viudo/a 06 agujero 06 cementerio 05 Cosas 26 buque 17 cospada 16 campana 15 objeto 04						
dedo 19 piel 16 piernas 13 uñas 12						
Diel 16 16 16 16 16 16 16 1	Corpo					
Diernas 13	-					
muerte 82 noche 62 sombra 50 alma 25 herida 24 ceniza 23 destruição huesos 21 fantasma 12 luto 08 viudo/a 06 agujero 06 cementerio 05 cementerio 05 Cosas 26 buque 17 Cosas 26 campana 15 objeto 04 cosas 04 campana 15 objeto 04 cosas 04 campana		•				
muerte 82						
Norte e		unas	12			
Sombra 50 alma 25 herida 24 Ceniza 23 destruição huesos 21 fantasma 12 luto 08 viudo/a 06 agujero 06 cementerio 05 Objetos Cosas 26 buque 17 Cosapada 16 campana 15 objeto 04		muerte	82			
Sombra 50		noche	62			
Alma 25 herida 24						
Norte e destruição						
Morte e destruição ceniza 23 huesos 21 fantasma 12 luto 08 viudo/a 06 agujero 06 cementerio 05 cosas 26 buque 17 Objetos espada campana 15 objeto 04			_ <mark>-</mark>			
destruição huesos 21 fantasma 12 luto 08 viudo/a 06 agujero 06 cementerio 05 cosas 26 buque 17 objetos 15 objeto 04	Morte e					
fantasma 12 luto 08 viudo/a 06 agujero 06 cementerio 05 cosas 26 buque 17 Objetos espada 16 campana 15 objeto 04			•			
viudo/a 06 agujero 06 cementerio 05 cosas 26 buque 17 Objetos espada 16 campana 15 objeto 04						
viudo/a 06 agujero 06 cementerio 05 cosas 26 buque 17 Objetos espada 16 campana 15 objeto 04			08			
agujero 06 cementerio 05 cosas 26 buque 17 Objetos espada 16 campana 15 objeto 04						
cementerio 05 cosas 26 buque 17 Objetos espada 16 campana 15 objeto 04			06			
Objetos buque 17 Objetos espada 16 campana 15 objeto 04			05			
Objetos buque 17 Objetos espada 16 campana 15 objeto 04			00			
Objetos espada 16 campana 15 objeto 04						
campana 15 objeto 04	01:1		<u> </u>			
objeto 04	Objetos		-			
		·	-			
		objeto	04			
tristeza 28	Sentimentos	tristeza	28			
amor/ amor 10						
	amon amon amo					
rosa 25		rosa	-			
amapola 13		amapola	13			
Vegetais violeta 09	Vegetais	violeta	09			
			06			

imagens mais utilizadas.

palavra palavra palavra palavra imagens relacionadas à água. imagens relacionadas à terra imagens relacionadas ao ar. imagens relacionadas ao fogo.