MARIA AUXILIADORA FRANZONI

OS CAMINHOS DA POESIA EM JUAN RAMÓN JIMÉNEZ

Assis – SP
2006

MARIA AUXILIADORA FRANZONI

OS CAMINHOS DA POESIA EM JUAN RAMÓN JIMÉNEZ

Tese apresentada à Faculdade de Ciências e Letras de Assis – UNESP, para a obtenção do título de Doutor em Letras. (Área: Literatura e Vida Social).

Orientador: Prof. Dr. Antonio Roberto Esteves.

Assis – SP
200

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Biblioteca da F.C.L. – Assis – UNESP

F837c

Franzoni, Maria Auxiliadora.
Os caminhos da poesia em Juan Ramón Jiménez / Maria Auxiliadora Franzoni. Assis, 2006.
278 f.

Tese de Doutorado – Faculdade de Ciências e Letras de Assis – Universidade Estadual Paulista.

1. Juan Ramón Jiménez, 1881-1958. 2. Poesia espanhola. 3. Simbolismo (Literatura). 4. Metafísica na literatura. I. Título.

CDD 110
861

MARIA AUXILIADORA FRANZONI

OS CAMINHOS DA POESIA EM JUAN RAMÓN JIMÉNEZ

COMISSÃO JULGADORA

Presidente e Orientador: .....

2º Examinador: .....

3º Examinador: .....

4º Examinador: .....

5º Examinador: .....

Assis, ... de ..... de 2006

À memória de meus antepassados,
principalmente bisavós, avós e pais.
A meus filhos
Márcio, Roberto e Henrique.
E às minhas netas
Giovana e Bárbara.

AGRADECIMENTOS

Ao Prof. Dr. Antonio Roberto Esteves, pela sábia orientação, paciência e amizade;

À Profª Drª Maria Lucia Pinheiro Machado;

Às Professoras Drª Heloisa Costa Milton e Ana Maria Domingues de Oliveira, membros da banca do Exame de Qualificação;

Aos professores dos departamentos de Letras Modernas e Literatura da Faculdade de Ciências e Letras da UNESP, *campus* de Assis;

Ao Programa de Pós-graduação em Letras da Faculdade de Ciências e Letras da UNESP, *campus* de Assis;

Aos funcionários da Seção de Pós-graduação e da Biblioteca da Faculdade de Ciências e Letras da UNESP, *campus* de Assis;

A todos aqueles que me incentivaram e colaboraram direta ou indiretamente para a realização deste trabalho.

A arte é o que transcende e sobrevive.
De todas as verdades é a melhor.

Camille Paglia

FRANZONI, Maria Auxiliadora. **Os caminhos da poesia em Juan Ramón Jiménez**. 2005. 278 f. Tese (Doutorado em Letras) - Faculdade de Ciências e Letras, Campus de Assis, Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", Assis.

RESUMO

Diario de un poeta reciencasado (1917) é o livro que dá entrada à segunda época da poesia de Juan Ramón Jiménez. Ele é um elo entre as duas épocas do poeta: estabelece a unidade, a continuidade, mas também as mutações. Nada é tão importante no **Diario** quanto seu profundo e misterioso simbolismo. Um aspecto a que Juan Ramón Jiménez se mantém fiel desde o início de sua poesia e que se reforça é manter com a natureza e com a mulher uma ambígua relação de profunda e recíproca atração e aversão. Nesse processo o poeta acaba por colocar-se à distância, olhando e corrigindo. Ao isolar-se da natureza e da mulher, ao observar de longe, ao enquadrá-las em cenas, mantendo a atitude de um *voyeur* que tudo vê – mas corrige – o poeta constrói sua arte. O espaço e o tempo passam a ser mostrados em dimensões diferentes. São essas novas relações do eu poético com a natureza, com a mulher, com o espaço, com o tempo e com sua alma que fazem de ***Diario de un poeta reciencasado*** uma obra metafísica. Sob esse enfoque analisamos seus poemas nos *caminhos da terra, do mar e do céu*, enfatizando que esses caminhos marcam a entrada de Juan Ramón na segunda e última época de sua poesia e concorrem para a construção do que foi o signo da escola juanramoniana: *a poesia em movimento*.

Palavras-chave: Juan Ramón Jiménez (1881-1958); poesia espanhola contemporânea; simbolismo; *Diario de un poeta reciencasado* (1917)

FRANZONI, Maria Auxiliadora. **The Juan Ramón Jiménez poetry´s ways**. 2005. 278 f. Thesis (Doctor´s Degree Program) - Science and Letras Faculty, campus of Assis. São Paulo State University "Júlio de Mesquita Filho", Assis.

ABSTRACT

Diario de un poeta reciencasado is the book that starts the second season of Juan Ramón Jiménez poetry. It´s a link between two poet seasons, and establish the unity, the literary composition continuity, but also the mutations. Nothing is more important in the Diary than the deep and misterius simbolism. One aspect that Juan Ramón Jiménez maintain fidelity since the begin of his literary composition and reinforce in **Diario** is to maitain with the nature and with the woman one deep, reciprocal atraction and aversion ambiguous relation. In this process he puts himself faraway, looking and correcting. Isolating himself from nature and the woman, looking them from farway, framing them in scenes and with them maintain the attitude of one *voyeur* that see everything – but corrects - the poet build his art. The space and time becomes to be showed in a strange dimensions out of reality. This is the new relations from himself poetic with the nature, with the woman, with the space, with the time and with him soul makes the **Diario de un poeta reciencasado** one literary composition metaphysics. Under this view we analyse his poems in *earth, sea and sky ways*, emphasizing that this ways mark the Juan Ramón entrance in the second and last season os his poetry and concour for the construction that was the juanramoniana school sign: *the poetry in movement*.

Key words: Juan Ramón Jiménez (1881-1958); contemporary spanish poetry; simbolism; *Diario de un poeta reciencasado* (1917)

SUMÁRIO

PALAVRAS INICIAIS 9

1 JUAN RAMÓN JIMÉNEZ: VIDA E OBRA 16
1.1 INFÂNCIA E ADOLESCÊNCIA (1881 A 1900) 16
1.2 AS PRIMEIRAS OBRAS (1900 A 1912) 35
1.3 ZENOBIA E A SEGUNDA FASE LITERÁRIA (1913-1958) 92

2 *DIARIO DE UN POETA RECIENCASADO*: UM MARCO 128
2.1 O LIVRO 128
2.2 OS SUBTÍTULOS 130
2.2.1 *Hacia el mar* 130
2.2.2 *El amor en el mar* 131
2.2.3 *América del Este* 131
2.2.4 *Mar de Retorno* 132
2.2.5 *España* 132
2.2.6 *Recuerdos de América del Este escritos en Espana* 133
2.3 LEITURA 133
2.3.1 A VIAGEM DA ALMA 140
2.3.2 OS CAMINHOS DA ANDALUZIA 161
2.3.3. ZENOBIA E OS DIÁLOGOS COM O MAR 177
2.3.4 OS CAMINHOS DA ESPANHA 207
2.3.5 OS ESTADOS UNIDOS E OS CAMINHOS DO CÈU... 217

PALAVRAS FINAIS 263

REFERÊNCIAS 266

PALAVRAS INICIAIS

O presente trabalho busca demonstrar a unidade e continuidade e, ao mesmo tempo, as mutações da obra de Juan Ramón Jiménez (1881-1958). Para tanto, apoiamo-nos nas palavras do próprio poeta que (1) afirmava ser sua obra uma "*obra en marcha*", e (2) que as paixões cegas e as de boa visão nele estão em equilíbrio, e por isso, um olho o informa sobre o mundo e com o outro ele deforma ou reforma esse mesmo mundo.

Responderemos às questões: (1) como essa obra se movimenta; (2) aonde chegará; (3) como se processa esse informar, deformar e reformar do mundo.

A obra do poeta é vasta. Foram mais de cinquenta anos dedicados à sua construção. Em torno de seis mil poemas e dez mil aforismos, escritos com os requisitos necessários para a prática de qualquer arte: disciplina, concentração, paciência e preocupação suprema com o seu domínio.

Analisaremos a movimentação dessa obra principalmente até *Diario de un poeta reciencasado* (1917), quando então poderemos constatar que ela se movimenta rumo à perfeita consciência de Deus. E, durante todo o tempo, nos apioaremos na teoria do olho ocidental decadentista, de Camille Paglia (1990), que afirma que o olho é peremptório em seus julgamentos. Decide o que ver e por quê. E nesse desviar-se, a arte é construída.

Demonstraremos que Juan Ramón, ao construir sua arte poética, passava por dois estágios. Primeiro via tudo, via muito e via sem nenhuma ilusão. Segundo – recriava, reformava ou até deformava essa realidade que via e então a colocava no papel, sob a forma de poesia. Poesia que não somente se fixa no bonito e elogiável mas que, principalmente é capaz de transformar o cruel em belo. Nisso reside a essência de sua arte.

Vemos nesse movimentar-se o seguinte processo: o poeta vê, sua mente transforma o que vê e descreve. Lê o que escreve e isso modifica sua capacidade de ver. Então vê novamente, mas agora vê mais e melhor. E reelabora o que viu e torna a escrever. Quer dizer, forma-se uma dialética em que poeta e coisa vista vão modificando um ao outro em um movimento que ilumina a ambos e de que ambos se enriquecem. Daí a depuração, daí a noção de desnudez, daí a procura cada vez mais ansiosa pela palavra exata, pela mulher ideal, pela realidade invisível e pela própria alma. À medida que o poeta se aproxima da própria alma, aproxima-se da alma do universo.

A trajetória do eu-poético juanramoniano rumo a Deus é um desvio de realidades cósmicas, seguido pela humana necessidade de se fabricar ilusões. Ilusões que o ajudam em seu desamparo por ter de abandonar a natureza.

Sustentamos que nesse caminhar e desenvolver-se da alma, o poeta tenta – mas não consegue – desvencilhar-se da figura feminina. Então também a re-cria em sua arte. E projeta essa re-criação em Zenobia. Mas Zenobia não foi só um produto de sua imaginação. É por isso que a ela dedicamos uma parte deste trabalho. Porque ela representa o feminino colocado na poesia como elemento não mais causador de conflitos, tragédias e medos, mas sim como a possibilidade de amor e companheirismo verdadeiros. E vemos nisso – sim – a pessoa por trás do texto. Por trás de todo livro há uma certa pessoa, com uma certa história. Personalidade é a realidade ocidental.

E, em uma perspectiva histórico-social, procuramos enquadrar a vida pessoal de Juan Ramón com os aspectos que nos pareceram mais significativos para a análise de sua obra. Pois a intenção deste trabalho é contribuir para a interpretação da obra de Juan Ramón, buscando ver como os elementos da vida social que atuam no interior dessa obra podem se revelar também na lírica e no que se convencionou tratar como poética do indizível.

Reverberando sobre si mesmo, o sujeito lírico nasce do homem cujos pés e cuja história estão bem ao rés-do-chão.

Sendo assim, no primeiro capítulo mostramos o ser humano Juan Ramón nascido em um espaço e em um tempo. Descrevemos os espaços por onde ele se movimentava, detendo-nos até nos pormenores que mais tarde imortalizaram-se na sua obra. Procuramos destacar a visão panteísta que ele próprio escolheu para a natureza e que se reflete na sua poesia. Procuramos mostrar os espaços dissolvidos, tal como ele os recriava em suas visões impressionistas.

Nessa parte traçamos, em linhas gerais, sua infância e adolescência. Tivemos a intenção de salientar tendências nele até latentes – então- mas que acabaram por transformar-se em marcas de seu fazer poético, como o cromatismo, o imaginismo, o voyeurismo e o próprio decadentismo.

Contando de seus primeiros contatos com o modernismo e com os modernistas, o situamos exatamente como um dos fundadores da nova poesia espanhola. A morte do pai, a doença e tratamentos na França e em Madrid e a falência financeira da família estão ligados ao seu auto-enclausuramento em Moguer, à gestação do novo eu-poético e à confecção de *Platero y yo.*

A opção por uma conduta ascética e que o fez desviar-se do sexo produz nele intensa dor e interfere em sua produção poética. Mesmo assim escreve sem parar. Percebemos em sua decisão de ir para Madrid (pela terceira vez e definitivamente) uma nova retomada de direção, a escolha de novo caminho. Porque o eu poético está diferente e o próprio homem Juan Ramón procura acompanhá-lo. Reconhece-se uma vontade forte e determinada por trás de todas as decisões de Juan Ramón. E esse novo caminho, iniciado em 1912 em Madrid, pensado e escolhido durante o tempo de retiro espiritual em Moguer o leva para uma poesia que reflete a profunda tensão entre alma x carne, mas que deixa bem clara a

intenção do eu de fazer vencer os desígnios da alma. Nessa intenção ele procura ajuda na "mulher desnuda", ideal que acaba por incorporar em Zenobia Camprubí. Casam-se em 1916 e a partir de então seu relacionamento e dedicação à poesia se intensificam.

Nubes seu primeiro livro manuscrito, continha todas as suas poesias, e que representavam todas as correntes pós-românticas de fins do século XIX. Em seguida, *Ninfeas* e *Almas de violeta* representam a continuidade de uma mundivisão que ele já vem mostrando desde *Nubes* e que resume-se na superioridade da alma sobre a carne. No cultivar de virtudes que contrariem a carne e cultivem a alma. E no sofrimento atroz que isso causa ao eu poético. *Nubes, Ninfeas* e *Almas de Violeta* – todos escritos nos últimos anos da década de 1890 e, impregnados pelo simbolismo decadentista, são livros vanguardistas do primeiro modernismo espanhol, em que predomina a cor malva. Contêm poemas onde a oposição entre a alma x carne traduz-se em lutas perversas e sádicas, onde a alma sempre acaba por refugiar-se no país das visões.

Procuramos demonstrar que o livro seguinte – *Rimas* – contém aspectos cada vez mais decadentistas. Há refinamentos que mal dissimulam o caráter sensual dos versos de amor. Há a abordagem de conceitos transcendentais. E aparecem as correções das poesias feitas anteriormente, uma marca em Juan Ramón.

Analisamos *Arias Tristes* e identificamos o aparecimento da alegre paisagem campesina e bucólica diluindo as brumas de *Rimas*. Esse livro – *Arias Tristes* – é considerado o triunfo do modernismo espanhol cantado por um eu-poético que se reveste da voz do povo, da voz do cantador andaluz. Percebemos nele uma leve permissão a Eros.

A seguir temos a série *Jardins*, compreendidos em *Jardines lejanos* onde pela primeira vez aparece a expressão "mulher desnuda" e onde se pode ouvir um sutil som de quase feminina perversidade. Em *Pastorales* percebe-se traços de uma antecipação a *Platero y Yo* e a presença da natureza como aliada dos sentidos. A mulher predomina na paisagem, a

busca da beleza é intensa e a preocupação sensual se aprofunda e se divide em opostas nostalgias de carne e nostalgia de brancura e da pureza. Na busca da beleza o poeta começa a esboçar a imagem da *mulher desnuda* que aparecerá na série das *Baladas*.

As fortes imagens sensuais recrudescem em *Laberinto* sob a forma de metáforas antecipadoras de uma visão amorosa do cosmos. Eu poético, mulheres, tudo parece ir se diluindo na natureza. Mas há imagens negativamente belas, onde o que se enfatiza é o lado cruel da natureza. O poeta conclui que continuará sonhando com uma elegância espiritual suprema que invadisse tudo e a tudo mudasse. Despede-se, então, de caminhos já trilhados e decide-se pelo caminho da poesia que pretende trilhar sozinho. Renuncia a mulheres e aos amores carnais. Está em busca das "almas de carne", solução que encontra para equacionar sexo e pureza.

Em *Melancolia* podemos perceber um eu poético construindo para si o ideal de uma vida em paz, simples, rica de poesia, solitária e até – quem sabe – com a presença da amizade e do amor. Mas a obsessão com o amor sensual de caráter erótico permanece diluído em meio às metáforas de caráter transcendental.

E aqui chegamos a *Sonetos Espirituales* e *Estío*, considerados prólogos a *Diario de un poeta reciencasado*. O poeta cria uma mulher despida de carnes, ideal, espiritualizada.

Com *Sonetos Espirituales* ele prepara-se para a poesia metafísica do Diario. *Estío* e *Sonetos Espirituales* anunciam o nascimento do novo eu-poemático do *Diario*. Nessa fase de aprofundamento para dentro de si mesmo, ele encontra-se com sua própria "anima".

Essa é uma fase em que o poeta clama pelo espiritual, pelo divino e pelo eterno, em que ele se aprofundará cada vez mais. E tudo se tornará mais divinizado nesse processo: a mulher, a sua poesia, a natureza e ele próprio.

A sua opção pelo feminino – que ele personifica em Zenobia – está clara nesta fase. E a opção pela busca de sua própria alma, com o tempo vai adquirindo novas dimensões. a segunda parte, *Diario de un poeta reciencasado,* demonstraremos que o eu poético acaba por encontrar-se com sua própria alma. Ou com seu novo eu poético.

A análise das seis partes do *Diario* acabam por levar aos caminhos imbólicos percorridos pela alma do poeta. Caminhos por terra, mar e céu. Foram caminhos que ele julgou importante fazer e refazer, antes de prosseguir na sua viagem rumo à plena consciência de Deus.

Diario é um guia de amor por "terra, mar e céu" segundo Juan Ramón. Por isso destacamos os caminhos da terra, do mar e do céu. E acabamos por descobrir que esses caminhos foram seguidos porque o eu poemático "ardia" por eternidade.

Ressaltamos que *Diario* marca o início de um ciclo que se completa com *Eternidades* e *Piedra y Cielo*. Com ele começa o simbolismo moderno na poesia espanhola. Para o próprio Juan Ramón nada é mais importante nele do que seu simbolismo misterioso e profundo.

Diario é coerente com o total da obra juanramoniana. Está inserido justamente no ponto em que a "obra em movimento" reflete novo estágio de desenvolvimento da alma do eu dos poemas que, em um momento de instantânea inspiração dá o salto rumo à noção de eternidade e de poesia pura.

Na análise do *Diario* demonstraremos que o poeta chegou ao ponto da viagem em que, ouvindo o chamado de sua alma, vai a ela. Os caminhos lhe são estranhos, pois são os caminhos desconhecidos e perigosos do inconsciente , o mar. Para percorrê-los reforça-se nos caminhos que ele já conhece, da terra e do céu, porém também os reforma, já que agora – só de ouvir o chamado do mar – seu eu-poético está muito mais iluminado. Nesse

redescobrir caminhos, o poeta inclui a literatura e a pintura como artes iluminadoras dos caminhos do céu.

Então comprovamos que, no *Diario*, os caminhos até então percorridos da terra e do céu, são revistos e refeitos porque enriqueceram-se com o mar. E em *Estados Unidos e os caminhos do céu* o poeta reúne o que lhe parece muito bom na literatura e na pintura para enriquecer esses caminhos. Concluímos que todos os fios que tecem a poesia de Juan Ramón, se unem ali, envolvem-se, enlaçam-se e depois são redistribuídos em uma nova poesia. É a poesia da segunda fase juanramoniana e que o leva para a cada vez maior conscientização de Deus. Embora este trabalho se encerre com o *Diario,* deixamos projetados os vetores desse novo direcionamento. É por isso que poemas de fases posteriores ao *Diario* são analisados sempre que algum ponto das pesquisas a eles nos remetem. Afinal, é uma obra em direção a.

1 JUAN RAMÓN JIMÉNEZ: VIDA E OBRA

1.1 INFÂNCIA E ADOLESCÊNCIA (1881 A 1900)

Juan Ramón Jiménez Mantecón nasceu às vésperas da noite de Natal - aos vinte e três de dezembro de 1881, à meia noite. Seu pai, Víctor Jiménez y Sáenz del Prado era de Rioja, norte da Espanha. Escolheu Moguer para viver e, dentro de Moguer, o bairro dos proprietários rurais, após ter morado mais perto do mar, no bairro dos marinheiros. Eram três os irmãos de Dom Víctor: Gregório – homem culto, grande leitor e viajante. Francisco – o tio Paco – e Eustaquio, que viveu em Paris e lá morreu jovem e tuberculoso. A família era rica: um tio-avô deixara como herança grande capital – com negócios no sul da Espanha. Foi por isso que os três irmãos saíram de Nestares de Cameros, na província de Logroño, para se encarregar da firma "Francisco Jiménez e Companhia", em Huelva, na foz do rio Tinto, próximo a Moguer.

Juan Ramón nasceu em uma época de relativa estabilidade política para a Espanha: a constituição de 1876 instaurara a monarquia parlamentar e vigoraria até 1923, com a alternância de dois grandes partidos: o Conservador e o Liberal. Porém, esmagada pelos Estados Unidos em 1898, a Espanha precisou abandonar Cuba, Porto Rico, Guam e as Filipinas, pelo tratado de Paris, que marcou o fim do império colonial.

Quando Juan Ramón nasceu, os negócios de sua família ainda iam bem. No início do século XX, motivada menos pela inexperiência de seu pai e tios no mundo dos negócios, e muito mais pela mudança das normas instauradas pelo capitalismo e pela industrialização da Espanha, houve a lenta e agonizante derrocada financeira da família, que acabou deixando Juan Ramón praticamente pobre. Os negócios de sua família tinham sido

variados. Como representantes da Companhia Transatlântica, eram consignatários de buques. Possuíam negócios de minas em Cádiz. Em Moguer possuíam bodegas para a fabricação de vinhos e conhaques. Eram donos de fazendas, onde cultivavam vinhedos e olivais. Dom Víctor colhia uvas, fabricava e exportava um vinho fino moguerenho - que enviava a Málaga, Cádiz e Gibraltar – em um dos barcos da família. Juan Ramón conta que aprendeu francês porque em sua casa estudá-lo parecia o natural. E que seu tio Eustaquio deixara muitos livros franceses, entre eles, antologias de poesia, onde figuravam versos de Goethe e Heine, e esses foram os que mais o impressionaram. Conta que Heine o influenciou de maneira evidente e também “Las Orientales”, de Victor Hugo, muitas das quais recitava de memória. Os versos de Lamartine e Musset também pesaram muito em sua formação (GULLÓN, 1958, p. 101 e 102).

Juan Ramón nasceu no bairro dos marinheiros, na rua de La Ribera, junto ao mar, em uma casa azul. Era um bairro azul, alegre e buliçoso, cheio das muito alegres gentes do mar. A casa tinha um balcão mudéjar com estrelas de vidro colorido, lírios brancos e lilás e campânulas azuis que se dependuravam da cerca de madeira. Quase todas as recordações que Juan Ramón guarda dessa época estão cheias de azul. E havia, em sua casa, um mirante, de onde ele conseguia ver o mar... azul. Ele conta que era tão pequenino, que via o rio pelo vão das azuis e arqueadas (por causa do movimento do mar sobre os navios e barcos) pernas dos marinheiros que passavam pela rua de La Ribera. Essa cor marcou bastante seus primeiros anos de vida. Já adulto teve a intenção de escrever um livro de poesias com o título “Casa Azul-Marinho” que, afinal, não chegou a publicar, segundo nos conta Palau de Nemes (1974, p. 23).

É impressionante como Juan Ramón, desde a mais recuada idade observava o mundo através de suas cores. Fascina mesmo a descrição que ele faz das cores que o

cercavam. Ele as via de maneira personalíssima, elas eram o resultado de sua pessoal visão – embora essa visão sempre se tivesse calcado sobre o mundo real.

Fica a idéia de que ele já nasceu vendo a beleza, ou melhor – isolando a beleza da feiúra, o que todas as crianças fazem, com certeza, mas cada uma à sua maneira e nem todas deixando registradas essas visões.

Segundo informa Albornoz (1981, p. 658), Juan Ramón, referindo-se a si mesmo dizia: "*Cuando yo era niñodiós, era Moguer, este pueblo una blanca maravilla; la luz com el tiempo dentro*". Então perguntamos: que condições iniciais se mesclaram para que, em Juan Ramón, essa capacidade de ver a beleza, de fazer jorrar a beleza – e em todas as dimensões – atingisse um tão alto grau? Teria sido o fato de ter nascido em um lar perfeito; de os pais terem sido bons, inteligentes e amorosos; de a mãe ter lhe contado belas histórias; de ter usufruído de todo o conforto material; de ter nascido e crescido na Andaluzia, esse lugar de mágica beleza, de poder misterioso e estranho que vem da terra e possui as pessoas em momentos de inspiração. Ou o fato de ter convivido com uma natureza exuberante explorada e usada, pelos homens desde muitos séculos, porém em suas fontes de energia renováveis, sendo por isso, uma natureza ainda preservada? Com certeza, uma mistura de tudo isso e muito mais. O fato é que ele, antes até de saber escrever, já ficava a observar, olhar, mirar e sonhar, sonhar. Afinal o que é um poeta? Como funciona a mente de um poeta? Sobre Juan Ramon, Gabriela Mistral declarou:

> *Juan Ramón Jiménez é um poeta nato, um desses que nascem um belo dia tão simplesmente como brilham os raios de sol, alguém que nasceu simplesmente e tudo deu de si mesmo, inconsciente de seus dons naturais. Não sabemos como nasce semelhante poeta. Sabemos apenas que o encontramos um belo dia, e que o vemos e escutamos, como uma planta que vemos florir. Chamamos isto de milagre (apud* GULLBERG, 1971, p. 22).

Acrescentamos ainda essas palavras de Juan Ramón: "*Yo repetiré siempre la norma platónica que me satisface plenamente. El poeta es el hombre que tiene dentro un dios inmanente y como el médium de esta inmanencia*" (GRAS BALAGUER, 1981, p. 575).

Os primeiros anos de Juan Ramón, ele os viveu em Moguer, em duas casas. A primeira, onde nasceu, ficava na rua de La Ribera. Nela viveu até os quatro ou cinco anos. A essa fase de sua vida Juan Ramón associou, em suas lembranças, as cores azul e branco. Desde os tempos da casa azul-marinho Juan Ramón já via o mundo de maneira própria. Era dotado de alguma qualidade que o fazia ter percepções originalíssimas sobre tudo o que percebia no mundo do real.

E essas visões particulares e personalíssimas estão sempre alimentadas por duas características que destacamos importantes para a análise de sua poesia, principalmente para a análise de *Diario de un poeta reciencasado*. São elas: 1- a mudança minuciosa e continuada das imagens visualizadas, causada pela luz que sobre elas incide; 2- a capacidade de decompor em minúsculas partículas essas mutações, criando assim um alongamento delas e, portanto, do próprio tempo: *La luz con el tiempo dentro*. Tudo isso está ligado ao impressionismo, movimento estético predominante durante sua infância e juventude.

A mente é a coreografia de vários grupos de neurônios em resposta a estímulos externos e internos. E a realidade é altamente pessoal pois é o produto de como cada cérebro ressoa com o que percebe ou se lembra. Dentre mil percepções possíveis, percebemos só algumas, porque reflexões, memórias e associações estão por trás dessas percepções que "escolhemos". A consciência é sempre ativa e seletiva, carregada de sentimentos e sentidos exclusivamente nossos, informando nossas escolhas e refundindo nossas percepções (SACKS, 2004, p. 4-10).

Assim, não é simplesmente Moguer que Juan Ramón vê, mas a sua Moguer, marcada por sua própria individualidade. Não é somente a Andaluzia que Juan Ramón vê. É a

sua Andaluzia! E não era um observador passivo e imparcial. Cada percepção sua, cada cena que via, era moldada por ele mesmo. Pode-se dizer que Juan Ramón foi, na verdade, diretor do “filme” que fez, mas em igual medida, foi sujeito. Cada quadro, cada momento que ele imortalizou através de sua poesia, é ele, é dele. E o que empolga e fascina é o fato de ele tão jovem já fazer essas escolhas. Era dessa maneira que ele percebia essa realidade ou era assim que ela se deixava perceber por ele? Provavelmente as duas coisas, pois um aspecto também basilar em sua obra é a sua identificação e diálogo com a natureza. Em *Diario de un poeta reciencasado*, os seus diálogos com o mar dão ao mar um papel de sujeito ativo na relação.

O azul impregnou os primeiros anos de Juan Ramón. E as lembranças do mar são azuis e luminosas porque na praia predominam mar-céu-sol e areia, isto é, azul e branco, azul e luz. Até os nomes dos lugares eram associados à água e ao mar: a rua da Aceña (azenha, em português, uma espécie de moinho movido pelo fluxo e refluxo da maré) onde começava o bairro dos marinheiros, o beco do Sal, a rua do Coral, a rua da Ribeira... Os pescadores subindo a Praça do Pescado com canastras de sardinhas, ostras, enguias, linguados e caranguejos... O padroeiro dos marinheiros – São Telmo – e que levava às mãos um navio de prata... A padroeira dos marinheiros – a Virgem del Carmen, que tinha um manto aberto e bordado e que se podia ver em uma escama de pescado. Há ainda, desse tempo, outras cores que marcaram o menino Juan Ramón – então chamado de Juanito – como por exemplo o barco San Cayetano, de sua família, recém pintado de verde, azul, amarelo, carmim e branco.

Na verdade, o mar e o sol contribuíram muito para o deslumbramento do menino. Dessa primeira época, marcaram mesmo a memória do poeta, as percepções visuais. Desde sempre, parece-nos, ele foi um *voyeur*, um contemplador. Era também alguém que sentia necessidade de ficar só para melhor absorver a realidade e para melhor sinergizar-se com ela. Conta ele que pregava o rosto contra as vidraças do portão do jardim para ver, entre outras coisas, as campânulas azuis... Seus pais não gostavam muito de que ele passasse as

horas em muda contemplação, mas ele preferia olhar, e também pelo caleidoscópio, o mundo mágico de sua imaginação. Via ali caminhos que baixavam para os rios; sua mãe, jovem e bonita como deveria de ter sido, passeando em uma barca; seu tio-avô bem de saúde. Seu cavalo Almirante em um barco que rodava por entre os minúsculos cristais do caleidoscópio, convertidos em ilhas tropicais – como as das gravuras que ele via nas etiquetas das caixas de tabaco.

Às vezes ele mesmo se assustava com essas visões e então escondia-se sob o coxim do sofá. Ele jorrava essas visões para camuflar a dor da realidade delas: a mãe, já não tão jovem e nem tão bela. O tio-avô era inválido e vivia em uma cadeira de rodas, as pernas inchadas e enroladas em gazes... Almirante foi o cavalo que ele amou e com o qual aprendeu a ser forte e superior. Foi vendido e Juan Ramón teve de ser medicado, por causa da dor [...] (JIMÉNEZ, 1971, p. 179).

Sobre o trabalho do artista, vale a pena lembrar com Paglia (1990, p. 39) que:

> O artista faz arte não para salvar a humanidade, mas para salvar-se a si mesmo. Toda observação benevolente de um artista é para encobrir seus rastros, a trilha sangrenta de seu ataque à realidade e a outros. Arte é “temenos”, um lugar sagrado. Aquilo que é representado entra em uma outra vida cúltica, da qual jamais tornará a sair. Está enfeitiçado. O ritual da arte é a lei cruel da dor transformada em prazer. A arte faz coisas. Todo artista, compelido para a arte, que precisa de palavras ou imagens como outros necessitam respirar, está usando o apolíneo contra o dionisíaco.

Pode-se dizer, assim, que Juan Ramón foi um poeta apolíneo como quase todos os poetas do tardo-romantismo ou decadentismo. O âmago do apolinismo é estabelecer definições, traçar linhas, aparar os excessos da natureza. Concentrar-se no belo, fugir das realidades ctônicas, barrar a miséria e a podridão a fim de manter, como pessoas, a integridade apolínea.

No tempo da casa azul-marinho, quando tinha de quatro a cinco anos, Juan Ramón freqüentou a “Miga”, o “Jardim da infância”. A segunda fase de sua vida, dos cinco aos doze anos, Juan Ramón, viveu na casa da rua Nova, que ficava mais para o interior e, portanto fora do ruidoso e azul bairro dos marinheiros. Dessa fase se recordará muito mais do que da anterior.

Nessa segunda casa, tudo era recolhimento, o azul converteu-se em branco. Era branca, mais resguardada, e tinha dois andares, com muitas janelas gradeadas que davam para a rua.Três dessas janelas davam para uma sacada de quinze metros de comprimento com proteção de pedra negra e ferro verde. As janelas não tinham toques mudejares, porém os cravos dourados de suas portas duplas, abertas para dentro, brilhavam para todas as luzes. Ao contrário da casa azul-marinho, a fachada era lisa, porém coroada de almenas. Por dentro, luminosa, pelo seu pátio branco de mármore, resplandescente ao sol que se filtrava através dos vidros e atravessava o algibe, também de mármore, dando-lhe um tom alabastrino. À noite, a lua dava ao pátio uma beleza branco-mate. Ainda de mármore era a escadaria que levava ao segundo andar, aberto para um pátio branco, com galerias protegidas por simétricas varandas de ferro. Juan Ramón escreveu: “*Mis Hados orientales me trajeron volando al sur occidental, y me dejaron en aquella escalera segunda de mármol blanco, [...]*” (SALGADO, 1981, p. 7). Havia uma cancela de ferro com vidros brancos, azuis, vermelhos e amarelos, que levava a outro pátio cheio de gerânios, hortênsias, açucenas e campânulas azuis. Mais ao fundo estava o curral amarelo e dourado de sol. A casa era tão agradável que dava prazer permanecer nela durante todo o dia, contemplando como o sol punha rubores sobre o chão e sobre as paredes, aquecendo de cores as mãos, o rosto e os olhos. Ao pequeno Juan agradava olhar através dos vidros amarelos da cancela porque através deles, tudo lhe parecia “cálido, vibrante, suntuoso, infinito” (PALAU DE NEMES, 1974, p. 26). Toda a memória desse

tempo da Casa da rua Nova foi exaltada mais tarde, no livro com o nome de *Por el cristal amarillo*, publicado postumamente, e no qual está inserido "*Casa azul marino"*.

Nessa casa aprendeu a ouvir o barulho das águas da chuva que, caindo sobre a açotéia, iam dar no algibe. E quando não chovia tudo era branco e dourado, brancas eram a casa e a rua, douradas eram as coisas. As tardes em sua casa eram douradas: a sala punha-se magnífica, depois do almoço, lá pelas três horas. Então o sol entrava através das vidraças e tingia tudo de amarelo: os candelabros, os espelhos, os retratos, as paredes e as tapeçarias. Os damascos amarelos punham-se mais amarelos. Por isso ele detestava ir à escola à tarde, porque perderia toda essa beleza luminosa que o sol da tarde proporcionava. Outro motivo de não gostar da segunda escola – o "Colégio San José" – era o fato de que o jardim era abandonado, feio, com suas laranjeiras, jasmineiros, trepadeiras e ciprestes entre o mato alto, a pedra e a umidade.

O amor por jardins, flores, árvores e plantas ele sentiu durante toda a vida. Quando, em 1913, com 32 anos, convidado a viver na *Residencia de Estudiantes* - e isso representava o reconhecimento oficial da sua obra poética por parte dos setores culturais de Madri – Juan Ramón desfrutou de privilégios muito de acordo com sua sensibilidade. Foi rodeado de comodidades práticas e líricas. Somente ele podia colher flores do jardim para enfeitar seu quarto. De resto, em toda a sua obra, foi um suntuoso cantador de jardins.

Mas voltemos à infância da casa da rua Nova. Juan Ramón sempre foi excelente aluno, obtendo sempre as melhores notas, em todos os colégios por onde estudou. Mas suas prioridades eram, segundo Palau de Nemes (1974, p. 29) "*ver filtrar los colores del poniente sobre el cielo de tormenta*" e ficar em sua casa dourada e branca, onde nada era feio, a contemplar, nas minúcias, essa beleza mutante, fluida. Tinha uma horrível aversão à fealdade: aos nomes horríveis, às coisas mortas e às doenças, à escola feia e aos jardins mal cuidados, às atividades maldosas e deselegantes das pessoas, ao sofrimento e à injustiça, ao

fumo de cigarros, às touradas, enfim ao lado dionisíaco e real da vida. Isso aparecerá sempre em sua vida e obra. Tal aversão ao feio, ao sofrimento, à dor e à morte nem sempre vem acompanhada de compaixão. Mais tarde, o poeta manifestará aversão também ao fato de não se saber envelhecer com dignidade. Na verdade, como poeta apolíneo e decadentista, ele usa a arte como única resposta e único consolo para voltar as costas ao mundo histórico, construindo sua poética como negação a esse mundo e refúgio contra ele. Ele vê a crueldade e o excesso da natureza e usa sua arte para suplantá-los, pois a arte é a arma mais eficiente contra o fluxo da natureza. No entanto, ainda segundo Palau de Nemes (1974), também saltam de sua poesia o dissolvimento, a fluidez dionisíaca, e a dor de ter de renunciar a esse lado material da vida. Enfim, a mente é escrava do corpo e não existe objetividade perfeita. Apolo pode desviar-se da natureza, mas não pode obliterá-la.

A toda essa beleza relacionada à vida da casa da rua Nova, associa-se a beleza da vida em Moguer. Juan Ramón tinha outras ilhas de beleza, prazer e felicidade: o jardim, as matas de plátanos e araucárias onde se deixava ficar, deitado à sombra das árvores, quieto e calado, contemplando a lenta transformação das cores no céu, do azul ao rosa crepuscular. Essa alquimia das cores, que Juan Ramón tão bem percebia, é traço marcante de sua obra e relaciona-se com a eterna movimentação e mutação de tudo e com o tempo, afinal. E é, desde já, seu modo pictorialista e impressionista de perceber o mundo. Ele ficava tão quieto que sua família chegava a pensar que estivesse doente. Mesmo quando brincava com outras crianças, o jogo da imaginação o atraía muito mais, e ele já fazia aquilo que tornou-se sua marca registrada: corrigir, retificar, reviver. E esse traço faz com que ele mesmo, – tomando gostosamente a expressão *work in progress*, de James Joyce - refira-se à sua obra como "obra em movimento", segundo Díaz-Plaja (1958, p. 58). Quando brincava de "ao limão, ao limão" e, na sua vez, quando tinha de dizer "passem os cavalheiros" imaginava-se um cavalheiro como seu pai e passava com muita cortesia e bem devagarzinho. Brincava com

outros meninos porque não lhe restava outro remédio. Mas preferia estar só. Estar a sós lhe era necessário, para seu maior espairecimento.

Na casa da rua Nova, o menino Juanito sentia prazer de estar a sós. Segundo conta Graciela Palau de Nemes, certa vez, durante a Semana Santa, ele necessitava estar a sós com Jesus Cristo, às três da tarde, para morrer com ele. Tinha ouvido o padre repetir as palavras de Jesus: “Esta noite estarás comigo no paraíso”. Por isso deu-lhe vontade morrer com ele. Pôs-se nervoso, esperando o momento. Não quis brincar com ninguém, nem quis comer. Como sempre, todos pensavam que estivesse doente.

De Moguer, Juan Ramón cantou toda a beleza. Tudo o que lhe deu prazer, alegria, bem-estar, beatitude. As casas onde viveu, os jardins, as marismas, a luz, o céu, a lua, os campos, os olivais, os vinhedos e laranjais perfumados, o mar, a mãe, a família, os gitanos. Quem quiser saber da beleza daqueles pagos da Andaluzia, daqueles tempos de fins do século XIX e início do século XX, basta que leia a obra de Juan Ramón. E, como num jogo de luz e sombra, o lado escuro também lá está. Basta ler nas entrelinhas. Esse lado triste e negro da vida ele o via tão bem quanto via o belo.

Juan Ramón imortalizou a Andaluzia de Moguer, perfumada pelas marismas e pelos laranjais, pelas florinhas cor-de-rosa, de céu e jalde, pelos figos de tom de amora,com sua cristalina gotinha de mel, pelas uvas moscatéis de puro âmbar e pelas laranjas mandarinas – e ainda não violada pelo ruidoso século XX que, ofegante de petróleo, metia-se por aqueles caminhos perfumados com todo o peso da modernidade. O peso da modernidade ensurdecia os paralelepípedos pelos quais tão sonoramente transitaram em princípios do século XX, o carro da estação, os padeiros, os burros carregados de uva, os gitanos, os trabalhadores, as viúvas, as leiteiras, os vindimadores, as crianças, o quinquilhaneiro, o tintureiro de *La Mancha*, o homem dos óculos, o poeta e Platero... Como vemos, Juan Ramón imortalizou um

modo de viver quase que artesanal, um tempo e uma paisagem límpidos, despoluídos, rurais, telúricos até.

Giono (1971, p. 27-35) visitando Moguer anos mais tarde, por volta de 1910-1915, nos fala da ruína financeira que se instala sobre os Jiménez e sobre todo o povoado. Fala dos vinhedos destruídos pela filoxera, do porto aterrado pelos entulhos da mina de cobre que o manancial do rio Tinto lançou no pequeno rio, dos barcos que não mais podem vir até Moguer, pois diante do cais não há mais que trinta centímetros de água na maré alta. Não há meio de exportar seja lá o que for e nem há mais nada a exportar. Os vinhedos, os jardins frutíferos e os pinheirais desapareceram e só há enormes grilos e cigarras nos campos moguerenhos. Tudo o que vivia do vinho também teve de se mudar. Moguer é uma cidade de sete mil habitantes, a uns cem quilômetros de Sevilha, a vinte quilômetros de Huelva, à beira do estuário do rio Tinto e do Odiel. E não passa de um fantasma de si mesma. Na maré baixa, é um imenso pântano de lamas vermelhas que vai até a outra margem do braço de mar. Nenhuma casa, salvo a ruína de um antigo entreposto. Encontram-se em Moguer, dificilmente, os traços da antiga prosperidade. A cidade tinha duas ou três vezes mais habitantes, mas agora muitas casas estão vazias e vão se desmoronando. Os porões, agora habitados por pássaros e carcaças de caleças, são imensos ocos onde retumbam apenas os gritos das aves. Moguer transformou-se no instrumento para tirar o melhor partido possível do Inferno. E há o silêncio dos que ficaram e que deslizam roçando as paredes, procurando a sombra na aldeia branca de cal, areia e sol.

Enfim, foi todo um modelo de vida que se encerrou mas que ficou imortalizado pela arte de Juan Ramón Jiménez Mantecón. Mantecón é o sobrenome da mãe: Maria de la Purificación Mantecón. Maria Pura como era chamada, era sevilhana. Morena, de enormes olhos negros, que transmitiu a Juan Ramón. Esse lado mouro e andaluz de Juan Ramón, que ele herdou de sua mãe e que também assimilou, é o traço que mais o define e

através do qual ele quer ser identificado. Espanha, terra natal, pátria, Andaluzia, mãe, mar e natureza embaralham-se em Juan Ramón que é como se fosse tudo a mesma coisa. A ligação dele com a mãe era enorme. Ele conta a Graciela Palau de Nemes (1957) das maravilhosas lembranças da casa da rua Nova, dentre elas a voz de sua mãe ecoando pela casa. Foi dessa mãe que ouviu lindas histórias no linguajar andaluz, inclusive a da mãe dela, que morreu em um delírio de flores chamando por um jardineiro invisível.

Em 25/09/1891 Juan Ramón fez exames para ingressar no Colégio San José, incorporado ao Instituto Provincial de Huelva, em Moguer. Juan Ramón ainda iria completar dez anos em dezembro quando foi aprovado para cursar o ensino médio. Em 1893 seu pai decidiu mandá-lo para o "Colégio San Luis Gonzaga", em Puerto de Santa Maria, perto de Cádiz. Tratava-se de um famoso colégio de jesuítas, grande e frio, dirigido por "homens negros" como Juan Ramón mais tarde diria em seus versos. Ali foi aluno ajuizado, dócil e disciplinado. Era tido como modelo e sua maior travessura foi fazer o desenho de uma mulher na aula de catecismo. Amava o colégio – apesar das tristezas do primeiro ano.

Pode-se dizer que com os jesuítas apurou suas tendências ao ascetismo, à disciplina, à severidade e ao método. Aprendeu a controlar os desejos do corpo e assimilou a noção cristã do pecado e a de que, para salvar a alma era necessário mortificar o corpo. Tinha que ser puro e para isso era necessário praticar suas devoções, retiros espirituais, exames de consciência, confissões e meditações sobre a morte, pecado e juízo final. Os "homens negros" despertaram nele, segundo Palau de Nemes (1974, p. 65)

> *[...] el neto instinto español hacia la simplicidad austera de hondas raíces metafísicas y la consciencia de que la actividad puede ser estimulada por la voluntad cuanto más que por las pasiones. Y del "San Luis Gonzaga" se llevó, con el grado de Bachiller, una gran preocupación por el alma y el cuerpo: una obsesión con la carne y un ansia incompreensible de pureza.*

Como nos colégios anteriores, aborrecia-se muito em algumas aulas e punha-se a desenhar, rabiscar, até mesmo escrever às margens de livros e cadernos.

Desenhava sempre homens de preto, barbudos, de olhares intensos, olhos negros e caras ascéticas. Em sua poesia da primeira fase (até 1916) aparecem essas figuras de homens de preto que o observam, mudos. E ele próprio, mais tarde passou a vestir-se de negro e a usar uma barba que impressionava pela negrura.

A Virgem que os jesuítas lhe apresentaram era diferente da Virgem de Montemayor de Moguer. Esta estava associada às romarias, festas e procissões e à alegria do povo. A Nossa Senhora dos jesuítas estava associada à pureza virginal.

Juan Ramón estudou no San Luis Gonzaga desde setembro de 1893 até junho de 1896. Foram três anos importantíssimos para sua formação, sob todos os aspectos: profissional, intelectual e moral. Com quase quinze anos, em junho de 1896, termina a educação média e vai para Moguer, em férias. A família ainda mantinha o status econômico e social mas ele voltou outro, após os jesuítas. Discutia, brigava, ameaçava, enraivava, fazia a mãe sofrer. Implicava com os tiques nervosos de uma prima. Era louco por armas de fogo. Era moda a caça e ele tinha vários tipos de armas. Caçava pássaros, atirava em galinhas, gatos, até matou (por maldade), uma águia que pertencia a seu primo Inácio. Um dia atirou em um passarinho, que viu cair ferido, batendo as asas ainda. Isso o afetou muito e, mais tarde, quando soube fazer poesias, escreveu um poema sobre esse acontecimento, incluído em *Olvidanzas,* composto entre 1906-1907. Nesse período aproveitava para ir caçar em uma fazenda onde sua namorada de então – Blanca Hernández – passava férias. Ele mesmo – já maduro – diz que naquelas férias portava-se de forma terrível, violento, exigente e feroz. Com seu cavalo Almirante, fazia loucas cavalgadas pelas marismas.

Seu pai decidiu, então, que fosse estudar leis na Universidade de Sevilha, onde ingressou em 1896.Também tomaria aulas de pintura. Mudou-se para Sevilha no outono de 1896, quando ainda não tinha completado quinze anos. Enquanto fazia o curso preparatório para os estudos jurídicos, conheceu pintores “coloristas”, mas não estudava nada. Sevilha era

encantadora e ele sentia-se livre, após os anos ascéticos de internato. Ia a teatros, passeava pelas ruas perfumadas pelos cravos.

Havia hotéis, circos, azotéias floridas e ele caminhava pelas margens do rio Guadalquivir para ver a Giralda. Sevilha era toda harmonia e cor para ele. Ali descobriu Bécquer, conheceu Osuna, o notável folclorista e outros homens de letras. Freqüentava o Ateneo, onde passava dias e noites lendo, escrevendo e escutando. Conheceu a obra de Rosalia de Castro e Curros Enríquez, Mosén, Jacinto Verdaguer, Vicente Medina e Manuel Paso.

Por essa época, abandonou a pintura e começou a escrever. Seu primeiro poema chama-se "*Andén*". O segundo, também em prosa, é "*Riente cementerio*". Conheceu Rosalina Brau e apaixonou-se. Ela mudou-se para a América e ele dedicou-se a ler e a escrever, descuidando-se dos estudos preparatórios e gastando todo o dinheiro em livros. Continuava a fazer desenhos às margens dos livros, quando as aulas eram aborrecidas. Defendia a superioridade de Rubén Darío. Foi reprovado por D. Federico de Castro, de quem todos diziam ser krausista, o que, à época, era "muito ruim". Entre 1897-1898 – no seu segundo ano em Sevilha, ficou doente. Desmaiava sem motivo e o médico aconselhou à mãe que o obrigasse a repousar. Em fins de 1897 regressou a Moguer, e continuou lendo muito: Lamartine, Musset, Victor Hugo, Goethe, Schiller, Heine, Validasa, o Romancero, poetas espanhóis como Rosalia de Castro, Manuel Curros Enríquez, Vicente Medina, Jacinto Verdaguer, Juraci Maragall e Augusto Ferrán. Lia também traduções em prosa da poesia árabe-andaluza. Encheu-se de um romantismo teatral e absurdo em relação a tudo: Bécquer, Blanca, Manuel Paso...

Por essa época, escreveu um conto moderno e folhetinesco. Sonhava viver em um cemitério, sozinho, sobre uma tumba, declamando exaltado, pálido, contra o poente e com um osso às mãos. Achava que todos o admirariam por isso, inclusive as moças. O fato é

que seus amigos de Moguer o levaram a sério e o incentivavam a escrever. Apareceram suas primeiras poesias: "*El cementerio de los niños"* e "*Luto*", ambas tendo como tema a morte glacial e amarga. Tinha dezesseis anos. As virgens mortas também já estão presentes nesses primeiros poemas.

Em 1898 seu pai ficou paralítico, em conseqüência de um ataque de coração, e essa dor lhe inspirou várias poesias sobre a velhice e a desesperança. A realidade circundante é fonte dessa sua primeira poesia, inclusive o elemento popular, extraído dos gitanos. Foi por essa época também que começou a exprimir emoções e sentimentos sob o símbolo das cores. Em 1897 isso era novidade na Espanha.

O cromatismo de Juan Ramón, tão próximo já do simbolismo, também foi influenciado pela poesia espanhola da época. Nota-se um arraigado caráter nacional nessas suas incipientes poesias de fins do século XIX. Com manifestações decadentistas ou tardo-românticas e com a presença da morte espantosa, sorrindo com negro sarcasmo em meio às névoas. Aos quinze anos, sentiu "a primeira ânsia de poesia pura" frente ao espetáculo extraordinariamente lírico da natureza, em Moguer. Subia à azotéia para inspirar-se com o pôr do sol. Moguer lhe parecia "*una blanca maravilla*", um mundo mágico. As noites brancas de lua, o amplo espaço aberto, o céu nítido de estrelas baixas, tudo isso o deslumbrava em um frenesi como o de quem quisesse destilar-se com o espaço. Por isso começou a sentir preferência pelos poetas que sabiam cantar a noite: Musset, os orientais ou os nórdicos que já sabiam expressar essas coisas que ele ainda não sabia.

Em março de 1899, Madrid inteirou-se de que, por Huelva, havia um poeta novo, porque Juan Ramón mandou versos seus a um jornal da capital. Eram versos onde estavam representadas as novas correntes da época: o poema revestia-se de um tema romântico e filosófico-social associado a recursos técnicos mais novos. Tratava-se da moderna dança macabra: luzes, perfumes, cores e formosas mulheres voluptuosas, ricamente

ataviadas, em vértigo de paixões e prazeres. Um carro mortuário com um féretro branco e o elemento didático ou pseudo-ideológico do poema que une a visão da formosura à da morte, ao mesmo tempo em que contrasta a beleza dos corpos com a escondida podridão de suas almas. Apontava os vícios da sociedade, enumerando-os. É uma poesia noturna, aliás, chama-se "*Nocturno*". A primeira estrofe é colorista: e os melhores poetas do momento eram dois andaluzes coloristas, Manuel Reina e Salvador Rueda.

Pode-se dizer que Juan Ramón, entretanto, no conjunto, gostava muito mais de Rosalia de Castro e Verdaguer que lhe iam mais fundo que Ruben Darío. Mas "*Nocturno*" foi escrito sob a influência de Manuel Reina e o seu colorismo é imaginado. Ao alarde de luz, cores e tons unem-se outras expressões sensoriais de perfumes, sons e texturas. Mas o logrado colorismo não passa da primeira estrofe. Há um elemento macabro: no féretro vão carros cheios de esqueletos asquerosos, símbolos da destruição da formosura. O mundo é um cadáver em cujo peito se aninham todos os vícios.

Dois meses após "*Nocturno*" ter sido publicado em Madrid, em 25 de maio de 1899, publica-se "*Vanidad*". E assim sucessivamente outros poemas de Juan Ramón vão sendo publicados na capital e com ingredientes coloristas e até becquerianos, macabros, temas sociais, maiúsculas para acentuar as idéias e uma rebelião contra a morte, um desejo de seguir, existindo, mesmo que se tenha que lutar eternamente na terra. Como novidade a presença de uma nova sensibilidade relacionada à imprecisão da idéia e do sentimento, diluídos na estrofe por meio da música e da cor. Todos os sentidos participam na contemplação da formosura. Pelo que os sentidos percebem chega-se às recordações e ao complexo sentido de felicidade e pesar. Esse sentido que a visão da paisagem evoca e que vem sem explicação constitui uma nota lírica nova na poesia espanhola da época.

Ao lado das novidades modernistas, Juan Ramón seguiu escrevendo versos correntes que tinham a ver com seu próprio ambiente e com as considerações de caráter

moral. As coisas de seu povoado seguiam sendo o motivo de sua inspiração. Os cantares vinham cheios de toda essa sabedoria e amargura que o andaluz põe na frase popular. O poeta, então, adquire a fama de "modernista", embora nem todos soubessem bem definir o que fosse um modernista. Muitos criticavam esse novo fazer poético e até Rubén Darío foi chamado de *cursi (*PALAU DE NEMES, 1974, p. 118). O próprio Juan Ramón chegou a ter dúvidas em relação aos coloristas porque acreditava que eles estivessem falseando, em suas poesias, o verdadeiro espírito da região. Ele chegou até a escrever que a Andaluzia de Reina, de Rueda e de Reyes era falsa, sem dúvida, porque esses poetas estariam preocupados mais com aspectos pitorescos da região.

Por essa época, Sevilha era o único ponto de contato entre Juan Ramón e os homens de letras. E ele mostrava-se muito desgostoso com as atitudes vulgares típicas das cidades, com a aparente falta de ideais e com o materialismo reinante. Por isso, para defender uma comédia de Timóteo Orbe, injustiçada pelo público, segundo ele, escreveu uma resenha onde expunha suas idéias críticas em relação à sociedade da época. Usava frases e rodeios novos para condenar seus contemporâneos. Fazia juízos de caráter positivista que, no fundo, traduziam a revolta ante aquela feroz segunda revolução industrial que invadia a Espanha em fins do século XIX e começos do século XX. Dizia ele:

> *La sociedad moderna es un gran organismo material; se traga a los seres; los digere penosamente en su vientre ayudada por el jugo aurífero, y los arroja al exterior en excrementos nauseabundos[...]. Ahí no puede existir parte alguna de idealismo [...]* (apud PALAU DE NEMES, 1974, p. 120).

A Juan Ramón foi aconselhado que tivesse cuidado com os autores que colaboravam com a revista *Mercúrio de França* e com os "modernistas" da jovem América, os quais o influenciavam, à época: Francisco Villaespesa, Díaz Mirón, Casal, Silva, Gutiérrez Nájera, Lugones, Valencia, Gonzáles Prada, Jaimes Freyre, Nervo, Tablada, Leopoldo Diaz e, sobretudo Rubén Darío. Mas Juan Ramón lia muito essa então chamada "poesia nova" que,

segundo Palau de Nemes (1974, p. 121), teve adversa influência sobre ele, porque o afastava do estilo simples dos romances, que era seu melhor estilo.

Aos dezoito anos, Juan Ramón escreveu um poema: *Las amantes del miserable* que fez tanto sucesso junto a seus amigos, que estes o declamavam de cor. Francisco de Villaespesa escreveu-lhe uma carta convidando-o a ir para Madri. Essa carta estava assinada também por Rubén Darío. Chamavam-no de "irmão" e o instigavam a lutar pelo Modernismo. Não há dúvida de que o poema foi a senha que permitiu a Juan Ramón ser aceito no fechado e exclusivo clube dos artistas daimônicos e decadentistas. Na Espanha denominavam-se Modernistas. Juan Ramón, trinta e seis anos depois, ainda sentia a vibração que tal convite lhe causou:

> *Era para mí como si el sol grana que yo veia romper en cada aurora, en mi caballo galopante, los blancores crudos y mates de los pinos de mi Fuentepiña, se me hubiesse metido en la cabeça. Yo, modernista; yo, llamado a Madrid por Villaespesa con Rubén Darío; yo, dieciocho años y el mundo por delante, con una família que alentaba mis sueños que me permitia ir adonde yo quisiera. Qué locura, qué frenesi, qué paraís.* (*apud* PALAU DE NEMES, 1974, p. 125).

Juan Ramón foi para Madri, levando seu manuscrito *Nubes* que representava todas as correntes pós-românticas de fins do século XIX. Suas características principais eram: 1) poesia sentimental subjetiva, essencialmente lírica, com influência de Bécquer, Rosalía de Castro, Verdaguer, Enríquez; 2) poesia de inspiração popular; 3) poesia de tema ideológico, de preocupação social e de inquietude religiosa; 4) poesia nova colorista com predomínio da descrição e 5) a poesia modernista musical.

Em prólogo a *Nieblas*, livro de um jovem escritor de Huelva, Juan Ramón deixava algumas das idéias que seriam a marca de seu caráter, por toda a vida. Escrevia ele que a inveja abundava em sua terra, a união da juventude era escassa e mesquinha, difícil era encontrar um livro no qual se enlaçassem duas almas irmãs como símbolo da irmandade das almas. Elogiava o livro porque tratava da pobreza e da injustiça social. Dizia não haver nada

tão elevado quanto a união de um gemido desgarrador ao soluço imenso, entrecortado e lacrimoso que se levanta das fábricas e oficinas. Dizia que o cântico mais solene, mais sublime, é o lúgubre cântico que se acompanha com o ritmo do martelo sobre a bigorna onde se forja uma corrente que ressoa sarcasticamente, como que rindo com a louca gargalhada do presente obscuro, rindo um riso de desejos remotos de liberdades que a convertam algum dia em cabresto inquebrável para apertar com raiva a garganta do opressor. Juan Ramón situava a justiça em uma paisagem lúgubre na qual apodrecia o cadáver virginal da misericórdia.

É fácil concluir como ele via a vida. Toda a dor que o simples ato de existir causa poderá ser desviada pela pureza da carne, isto é, pelo cultivar de virtudes contrárias aos prazeres da carne. E aqui não refere-se somente a sexo em si mesmo, mas a tudo que fosse prejudicial à contínua depuração do corpo em direção à virtude. Trata-se de uma atitude religiosa que marcou toda a sua obra e vida: esse auto-limpar-se, essa depuração, esse ascetismo, essa alquimia. Juan Ramón encerra o prólogo afirmando que, assim como a alma era superior ao corpo, matéria imperfeita, o fundo, em literatura,era mais essencial que a forma, não somente o mais essencial e, sim o necessário, o indispensável, sem cujo alento morrerá essa forma como morre o corpo quando a alma se vai. E declara que a percepção do belo é o estímulo imediato para que o artista produza sua criação literária. Esse prólogo foi assinado em Moguer em fevereiro de 1900, quando Juan Ramón contava com 18 anos e dois meses de idade.

Aos dezessete e dezoito anos, a romântica obsessão com o cemitério interpunha-se em sua poesia: era tema e termo de comparação. Essa poesia inicial, que posteriormente passou para os dois primeiros livros de 1900, foi dando uma pequena fama a Juan Ramón. Vários jornais de Sevilha e Huelva publicaram trabalhos seus. Juan Ramón, pouco a pouco dedicava-se aos ritmos novos e menos comuns: eneassílabos, dodecassílabos e

versos livres. Usava a selva de versos mesclados de diferentes medidas. Por causa da forma e do colorismo de alguns de seus versos, passava a ser conhecido como novo na região.

1.2 AS PRIMEIRAS OBRAS (1900 A 1912)

Juan Ramón aceita o convite de Villaespesa e de Rubén Darío e vai para Madrid. Era semana santa. A primavera, que fazia sua entrada em Moguer, ia se afastando conforme o trem se distanciava rumo a Madri. Juan Ramón chegou à Corte na manhã da Sexta-feira santa.

> *Como llovía y estaba nublado, desde que divisó la ciudad a distancia, le pareció fea. La estación de ferrocarril le pareció aún más fea. Le esperaban Villaespesa, el proprio Salvador Rueda y un grupo de escritores que él no conocía, discípulos e influidos de Rueda [...]. Le llevaron por autobús a Mayor, número 16, su casa de hospedaje, donde vivía Pellicer, en una calle céntrica y mui transitada de Madrid. En el camino hablaron a gritos porque el ruido del autobús sobre los adoquines impedía la conversación en tono normal* (PALAU DE NEMES, 1974, p. 130-131).

Afetado o ânimo pelo frio, pela umidade e pelo cerrado ambiente desse chuvoso dia madrilenho, cada nova vista da cidade lhe parecia pior. Só o reanimou a amabilidade de seus anfitriões. Leu "*Nubes*" para seus amigos poetas. Villaespesa não lhe deu tréguas. Levou-o a todas as tertúlias literárias de Madri, onde conheceu grandes poetas e escritores do momento, como Darío, Benavente, Valle-Inclán, Baroja, Azorin. Juan Ramón recordar-se-ia desse primeiro encontro nos mínimos detalhes. Esses modernistas se reuniam em lugares que não tinham nada em comum com os lugares que Juan Ramón freqüentava em Sevilha, muito menos em Moguer. Eram feios e sujos, os lugares de Madri. "Gelados, duros, barulhentos e incômodos":

> *El "Pidoux" de Madrid, de la terlulia de Darío, era un cuarto "estrecho, largo, hondo" con bombilla mosqueada sin pantalla sobre una mesa larga despintada. Se encontraba incómodo en el amontonamiento alrededor de la mesa, en sillas tan diversas como los tertulianos. Nada disimulaba la fealdad y suciedad del lugar* (PALAU DE NEMES, 1974, p. 133).

Porém liam, recitavam e declamavam o tempo todo. Juan Ramón "*gustó, palpó, olió, oyó y vio el modernismo español en su momento de lucha y en todos sus aspectos*" (PALAU DE NEMES, 1974, p. 133). A imprensa de Madri atacava os modernistas e os decadentistas, porém ainda não se tinham delineado com nitidez todos os traços que marcariam o modernismo. Juan Ramón bebeu, com Villaespesa, das confusas águas do momento modernista daquela Madri de 1900. Rubén Darío era, para ele, o seu sol, o sol da Nicarágua, um sol de aurora para os espanhóis. Nessa luta modernista, América e Espanha voltaram a se unir. Em torno de Rubén Darío formou-se uma sociedade modernista ideal, porque ele levou aos espanhóis com sua própria língua e com amor, todas as novidades poéticas de fora. Com Valle Inclán Juan Ramón aprendeu – como havia aprendido de sua mãe e de sua região – que a língua própria era um verdadeiro tesouro. Villaespesa foi o anfitrião perfeito para Juan Ramón. Recém casado com Elisa a quem Juan Ramón via como às princesas do modernismo.

Com Villaespesa Juan Ramón percorreu toda Madri. Dormiam de madrugada, acordavam às oito. Era uma vida louca, rica, com sonhos de imortalidade, com os sentidos abertos, pela primeira vez, a "*los colores del mundo*" . Era um momento mágico do modernismo. Eles acreditavam-se deuses. Juan Ramón seguia escrevendo, nos espaços que lhe restavam livres, lúgubres poemas que despertavam paixões mórbidas em Villaespesa. A este parecia que as amadas mortas de Juan Ramón surgiam de suas negras sepulturas para acariciá-lo nas sombras, com suas descarnadas mãos de esqueleto. A Juan Ramón fazia falta a natureza pura de Moguer e de Sevilha, os dias frescos de sol, as noites deslumbrantes. Sua inspiração nutria-se somente do artifício, a frase se sobrecarregava, o fundo surgia tétrico e

erótico dos impensados poços do subconsciente. O poço do inconsciente aflorava e o fazia atuar de modo estranho. Em Madri lhe repugnava o ambiente das tertúlias vaidosas – cheias de vinho, enfumaçadas pelos cigarros e charutos – dos cafés. Os maneirismos e os excessos modernistas do momento. Duas semanas em Madri e esta lhe parecia podre. Em abril de 1900 escrevia:

> *(su carta) fue un soplo de brisas andaluzas que refrescó mi frente, en este horrible Madrid al que llegué hace dos semanas y del que ya estoy aburrido. [...] Yo aconsejaría a usted, como buen compañero, que no viniera a esta corte podrída donde los literatos se dividen en dos ejércitos: uno de canallas y outro de ... maricas. Sólo se puede hablar con cinco o seis nobles corazones: Villaespesa, Pellicer, Martínez Sierra, Darío, Rueda y algún que otro más* (DÍAS-PLAJA, 1958, p. 33).

Decide, então, voltar para Moguer em fins de março de 1900. Continua escrevendo e publicando. Corresponde-se com Rubén Darío, que mudara-se para Paris. Publica *Almas de violeta* e *Ninfeas*. O colorismo era o que de mais modernista havia nas letras espanholas, por isso violeta era a cor para *Almas de violeta* e verde para *Ninfeas*. Em muitos dos poemas desses dois livros aparece o conflito de Juan Ramón na busca de um ideal poético perdido. Era o conflito de todos os modernistas espanhóis daquele confuso período do primeiro modernismo dos anos em torno de 1900 e inspirado principalmente em Rubén Darío. Mas a sensibilidade modernista não era patrimônio de Darío e nem dos hispanoamericanos. Ela estava na Espanha e nos coloristas como Reina e Rueda e nos melancólicos angustiados como Juan Ramón. Mesmo, em seus primeiros poemas modernistas, Juan Ramón não sabe disfarçar a paixão sensual. O modernismo se nutria das sensações e nenhuma maior do que a que nasce do amor. Na verdade, desde a segunda produção poética de Juan Ramón, "*Riente Cementerio*", a sua sensual visão artística já é claríssima. Há toques lúgubres e eróticos, mas nos versos de Madri parece que, ao reconhecer sua própria sensualidade e buscando nela inspiração, o poeta houvera descoberto um horrível poço.

Juan Ramón volta a Moguer mais consciente quanto ao que deva ser a nova poesia. Entendia que o modernismo era a poesia das sensações, caixa aberta de Pandora que haveria de revolucionar para sempre a expressão artística nas letras hispânicas. De volta a Moguer, coisas ruins se anunciavam. O estado de saúde de seu pai se agravava. Triste, isolado, desassossegado, mesmo assim continuava a escrever. Madri lhe dera muitas idéias e ele as punha em prática. Nervoso cada vez mais com a gravidade da doença do pai – que acabou por morrer em três de julho de 1900 – entrou em crise de pânico, ficou doente. Os sintomas iam desde as vertigens, náuseas, calafrios, dores e contrações no corpo. Havia confusão das idéias e isso lhe dava sensação de impotência, de inação ou de falta de iniciativa. Tinha sensação de perda do autocontrole e o temor iminente de que iria morrer.

A ida para o internato jesuíta tinha representado uma ruptura em sua feliz vida de menino. A ida para Madri foi outra abertura para um mundo novo, desconhecido e oposto ao do internato e ao de Moguer. A morte do pai foi a terceira dessas rupturas. Junte-se a isso o caráter especial de Juan Ramón, sensitivo e profundamente poroso ao seu entorno. E o que aconteceu foi a conscientização profunda de que tudo está em contínua mutação e de que a morte é a única certeza. Os sinais dessa doença do pânico que nele se manifestou logo em seguida à morte do pai já tinham se manifestado nas férias em Moguer, logo após ele concluir o curso com os jesuítas. Mas, àquela época a medicina não sabia o que fazer com ele, a não ser aconselhar repouso, mudar de ares, parar de escrever e tomar calmantes. E ele passou a apegar-se a médicos e a hospitais como a tábuas de salvação. Passaram a chamá-lo de louco, a burlar-se dele. E ele apegou-se a Deus, a igrejas, procissões etc. Como não podia escrever, revisava o já escrito em uma mística expurgação.

Seu estado piorava. A família sabia que ele estava muito doente e o enviou a um sanatório, na França, em maio de 1901. Era um sanatório para doentes mentais, inclusive com manicômio, mas Juan Ramón vivia com a família do médico que dele tratava – o Dr.

Lalanne – o que ressalta que sua doença não fazia dele um homem perigoso. Essa doença, que o acompanhou até a morte, arrefeceu à época de seu namoro e casamento com Zenobia, mas piorou após o exílio em 1936.

Esse período na França - de 1901 a princípios de 1902 - foi importante para Juan Ramón e para sua poesia. A primeira etapa da estadia, ele a passou em Burdeos. Esteve também, em períodos maiores ou menores, em vários sanatórios e lugares de descanso, ao sudoeste da França. Foi a Lourdes e a Orthez – o povoado de Francis James – de cuja obra entusiasmou-se. Descobriu Aniel em Lausanne. Frequentou livrarias em Burdeos.

Inspirado por tudo isso sentiu necessidade de escrever novos poemas. Voltou a identificar-se com a poesia espanhola – simples, sugestiva, vaga e misteriosa – como a de Bécquer e a dos poetas do litoral que tanto já o impressionaram antes. Recordou-se do *Romancero* e de Espronceda e da Espanha. Escreveu romances sobre sua própria tristeza. Voltou a inspirar-se nas paisagens e o tom poético de sua melancolia superou o de seus romances anteriores. Escreveu *Primavera y sentimiento* que mais tarde ajudaria a compor *Rimas*. Leu os simbolistas franceses – que a essa época eram revisados-: Baudelaire, Verlaine, Laforgue e Mallarmée. E pela primeira vez leu Leconte de Lisle e também os italianos D'Annunzio, Carducci, Pascoli.

Da França, Juan Ramón vai para o *Sanatorio del Rosario,* em Madri, já que sentia muita saudade da Espanha. Ainda não voltaria a Moguer, pois Madri seria melhor para o seu "tratamento" de saúde, vez que lá haveria melhores recursos. Nesse "Sanatório" ele fica como que em um hotel. Cercado por jardins, flores, paz e pelas irmãs, jovens noviças que o encantaram.

Seus amigos escritores de Madri visitavam-no no Sanatório: Valle Inclán, Manuel Reina, Salvador Rueda, Villaespesa, Jacinto Benavente... Ajudavam-no a passar a limpo seus poemas e *Rima*s foi publicado em 1902. Com isso Juan Ramón voltou a

incorporar-se ao grupo modernista. As tertúlias modernistas celebravam-se no seu quarto do sanatório, nas tardes de domingo. Juan Ramón passou a ser chamado de “o enfermo de melancolia”. Vários novos poetas e escritores incorporaram-se ao grupo. Acostumados aos ambientes noturnos dos cafés, ficavam impressionados com a pulcritude do lugar: médicos, enfermeiras, o quarto de Juan Ramón, sua romântica aparência, sua tristeza e gravidade, sua maneira pausada de fazer as coisas e seus versos. Sentiam-se intimidados ante sua presença, baixavam as vozes, procuravam sentar-se sem ruído. Até Antonio Machado via esse Juan Ramón pálido e circunspecto, cerimonioso e distante. Sua aparência era impassível, friamente correto e até ligeiramente irônico, segundo conta Palau de Nemes (1974, p. 203). Também ia visitá-lo o contista e fundador de revistas, Luís Ruiz Contreras, em cujas revistas publicavam aqueles que mais tarde seriam chamados de “*noventaiochistas*”. Foi por esse tempo que começou a deixar crescer a barba e criou para si mesmo uma aparência diferente à de todos os demais. Contava de suas horrorosas noites de insônia, e de suas visões, como por exemplo, a de uma aranha com cabeça humana.

Essa segunda estadia de Juan Ramón em Madri, que começou em 1902 e perdurou até o inverno de 1905, foi também muito fértil em produção literária. *Árias tristes* foi escrita durante a permanência no Sanatório do Rosário (1902 a 1903), junto às noviças. É considerada a primeira grande obra do modernismo espanhol. Amigos que fizeram a crítica de *Rimas* também a fizeram de *Arias triste*s: Cansinos Assens, Pedro Gonzáles Blanco, Rafael Leyda, Martínez Sierra, Julio Pellicer, J. Ruiz – Castillo, José Sánchez Rodríguez, Manuel Abril, Bernardo G. Candamo, Viriato Díaz Pérez, Antonio Machado, F. Navarro Ledesma, J. Ortiz de Pinedo, Miguel A. Ródenas, J. Martínez Ruiz e um escritor novo, José Ortega y Gasset, também juntaram-se ao grupo de amigos. Rubén Darío e Manuel Ugarte foram os dois únicos hispanoamericanos que ocuparam-se de *Arias tristes*. Após *Arias tristes* vieram *Jardines lejanos.*

Esse período em Madri foi rico de vivências para Juan Ramón. Seu estado de saúde o fazia dependente de médicos com os quais acabava por estabelecer grande amizade. Através de seus amigos médicos passou a freqüentar a Institución *Libre de Enseñanza*, fundada pelos krausistas. Ali pôs-se a par das novas idéias científicas e filosóficas. Leu Nietzche, Loisy, Shelley, Browning, Shakespeare. Assistiu conferências, concertos, veladas. Participou de jantares, chás, exposições e excursões. Discutia-se Kant e Goethe, ouvia-se a Giner e a Cossío. Cultivava-se a fundo o intelecto. Com a *Institución* aprendeu um novo conceito de ascetismo que já exercia à moda dos jesuítas. Consistia esse novo conceito no cultivo profundo do ser interior aliado ao convencimento de uma simplicidade natural de viver. Foi por essa época que Juan Ramón acabou por tornar-se completamente anticlerical, mas isentou a *Institución* quanto a isso. Declarou que os *Institucionistas* eram conservadores e pouco amigos de novidades.

Palau de Nemes (1974, p. 312) conclui que Juan Ramón estava certo e que os médicos, seus amigos à época, foram as suas grandes influências. Juan Ramón passa o verão de 1904 em Moguer a conselho dos médicos, e escreve *Pastorales*, inspirado no campo de Guadarrama, onde estava o sanatório de Rosário, e em Moguer.

Palau de Nemes (1974, p. 324) afirma que o mal estar do poeta tem a ver com o desejo da carne. Ele era um poeta decadentista ou do romantismo tardio, no qual encontramos – segundo Paglia (1990, p. 450) – em vez da energia ou processo dinâmico do alto romantismo, a ‘stasis’, isto é “o êxtase libidinal” que, segundo Freud, é o acúmulo de formações intrapsíquicas da libido que não conseguem descarga nem derivação (e explicaria a origem de certos sintomas neuróticos como a hipocondria).

O verão em Moguer foi bom para Juan Ramón. Esqueceu parte de suas tristezas, porém não a morte. O contato com o povo avivou seu espírito andaluz jocoso e disso resultou um poema que permaneceu inédito e que transcrevemos porque mostra bem o

homem Juan Ramón de 1904, com 22 anos, como ele se via no espelho do espelho de Moguer.

> *La madre de mi adorada*
> *no me quiere, porque hago*
> *unos renglones muy cortos*
> *y unos silencios muy largos.*
>
> *Porque nunca voy a misa*
> *creo que porque me baño*
> *todos los días y esto*
> *tiene un sabor mahometano.*
>
> *Porque no llevo en el pecho*
> *medallas ni escapularios,*
> *ni en el alma; porque leo*
> *libros que son volterianos*
> *[...]*
> *Porque adoro a las novicias*
> *con un pecado romántico,*
> *[...]*
> *Y dice: depués de todo*
> *el pobre no es mal muchacho;*
> *pero, mire usted Don Pedro,*
> *tiene unos gustos tan raros.*
>
> *Ya ve usted no va a los toros*
> *ni a los bailes ni al teatro...*
> *y luego haga sol o lluvia*
> *coje las piernas y al campo.*
>
> *Sí señora, tiene usted*
> *mucha razón y está claro*
> *la niña está hecha una rosa*
> *no hay que dársela ao diablo.* (PALAU DE NEMES, 1974, p. 327-328)

No outono de 1904, seguindo conselhos médicos, Juan Ramón volta a Madri. Passa, com os Martínez Sierra, o outono, o inverno e a primavera. Foi um rico período, com muita produção literária. Ele sempre necessitou ter a seu lado uma mulher que exercesse quaisquer dos benignos papéis tidos como próprios do sexo feminino e Maria Martínez Sierra foi a grande e fraterna amiga, juntamente com seu marido Gregório. Juan Ramón deixou sua marca nas obras escritas pelos Martínez Sierra, durante os anos de íntima amizade com eles. Era muito galanteador e enamorava-se de quantas mulheres amáveis passassem por ele.

Enamorava-se até das protagonistas das obras dos Martínez Sierra. Desejava ardentemente fazer sexo com as mulheres, mas reprimia-se. Daí que muitas de suas heroínas fossem ou virgens vivas intocadas ou virgens mortas intocadas. Ou noviças intocadas. Esse dilema, essa tensão devia de ser uma das causas de sua doença nervosa. Na verdade, ele fugia da natureza ctônica, quer fosse ela representada pela morte, pelo sexo ou por qualquer derivação. Fugia, mas não escapava. Na verdade Juan Ramón chegava a ser cômico – se não fosse trágico. Ameaçava suicidar-se, vivia dizendo que morreria logo. María Martínez Sierra era alegre, brincalhona, compreensiva, otimista e bem humorada. Ela antecipou o tipo de mulher que haveria de constituir o ideal definitivo juanramoniano e que seria Zenobia.

A segunda estadia de Juan Ramón em Madri chegava ao fim. Novamente foi passar as férias de verão de 1905 em Moguer. Ao retornar a Madri, no outono de 1905, os Martínez Sierra viajavam, seus grandes amigos médicos foram, cada qual, para diferentes lugares. Decide, então, voltar para Moguer definitivamente. E ele, que em Madri era o poeta admirado, compreendido e mimado pelos importantes médicos, por seus amigos literatos e intelectuais e pelas grandes figuras da *Institución Libre de Enseñanza*, em Moguer era um louco que regressava dos hospitais franceses e/ou madrilenhos. Em Madri, o traje e o chapéu negros, a barba negra e crescida o faziam parecer romântico e distinto, mas em Moguer e ainda por cima montado em um burro – que era o meio de transporte favorito de gente humilde mas não para os de sua classe – tudo isso lhe dava um aspecto único. Moguer já não era mais a Moguer mágica de sua infância. As vinhas estavam arruinadas pelas pragas. A família de Juan Ramón já não era das mais prósperas do lugar. Não tinham mais nenhuma das grandes embarcações que possuíam e já nem tinham vinho algum que exportar. As grandes bodegas que possuíram traziam as portas e janelas entabicadas. Com a doença e morte do pai, quem assumiu a frente dos negócios foi Francisco – o tio Paco – e os levou a todos à ruína. Perderam até a bela e branca casa da rua Nova. A família teve que ir morar em uma casa

simples, de aluguel, na rua da Aceña. A saúde do poeta tornou a piorar. Aumentou a sua tristeza, tornou a passar mal dos nervos e acentuou-se sua inclinação ao suicídio. Tornou ele a colar-se a farmácias, hospitais e consultórios médicos. A insônia voltou. Acreditava que morreria dormindo, como seu pai. Novamente acaba por ir morar com um médico, tal qual já fizera na França e em Madri e ainda o faria muitas vezes, inclusive já no exílio. A morte o atraía morbidamente, ele a sentia plenamente em si mesmo. A atração por cemitérios recrudesceu. Alucinava-o o tempo morto, passado. Passou a ver o tempo em suas mínimas frações de presente como algo de muito precioso. Escreveu textos que resgatassem o passado do olvido.

À primavera de 1905, recomeçou suas andanças pelo campo e o campo lhe devolveu a alegria. Andar era muito cansativo, por isso passou a usar o burro do caseiro. Converteu-se, mais ainda, em exímio observador dos costumes do povoado. Parecia-lhe digno e honroso passar doze horas por dia dedicado a escrever sem esperar nenhuma recompensa tangível. Mas o povo de Moguer achava que ele, gozando de relativa saúde, deveria de estar trabalhando no sentido de aliviar a crise econômica de sua família. Não se ofendia quando as crianças o chamavam de louco. Compreendia bem melhor as pessoas simples do povoado e às crianças. Os pobres lhe inspiravam imensa compaixão e notava e celebrava suas virtudes. Mas não existia muita compreensão entre ele e os de sua classe social. Desabafava escrevendo suas impressões.

Escrevia e lia sem cessar. Apesar de estar em Moguer, continuou mantendo estreita amizade com o casal Martínez Sierra. Estes o instigam a publicar suas obras. Sugerem sua volta a Madri, acenam com ganhos financeiros às publicações.

Seu nome estava na crista da onda, em Madri, por causa de toda a movimentação literária que os Martínez Sierra elaboravam com seus escritos (fossem eles poesias, prosa poética, resenhas, críticas literárias, prólogos, etc) e por causa do que

escreviam os literatos sobre essa mesma obra. Sua boa fama crescia. Obras suas, publicadas em Madri, começaram a render.

Muitos daqueles poemas escritos em Moguer naqueles anos de 1905 a 1912 são meros exercícios poéticos evocativos de outros cantores da lua, aos quais Juan Ramón homenageia. São também, índice das leituras e das ligações do poeta, à época. Aliás, outro aspecto riquíssimo em Juan Ramón é o da intertextualidade. Quer ele cite outros autores, pintores, músicos, poetas etc, quer ele os deixe entrever nas entrelinhas, esse é um traço muito rico em sua obra e demonstra o quanto ele estava ligado ao resto do mundo e à cultura desse mundo. Juan Ramón demonstra, em todas as fases de sua vida e de sua obra, um profundo conhecimento, cultura e interesse pelo mundo que o rodeava, pelo universo ao qual pertencia. Possuía uma sabedoria inata e atemporal que o guiava.

É por essa época que aparecem, nos poemas de Juan Ramón, a famosa associação pureza – desnudez, equação que se resolve, segundo ele, desviando-se da carne em direção ao essencial na mulher. Esse desvio da carne custou muito a Juan Ramón. Essa contradição é amarga, pois ele quer ver a mulher e a natureza sem sensualidade. E sofre com a recordação do que denomina “mulheres impuras”. Quer morrer, a vida lhe parece negra, lhe cheira a cemitério, noiva morta, carnes sepulcrais que acabarão por desmoronar-se sem ter visto a primavera. Há uma confusão de recordações e pensamentos “puros” e “impuros”. O poeta recorda sua infância tristemente, a natureza já não o alegra, diz que os outros homens da aldeia fumam, bebem vinho enquanto ele pensa em poesia e vai por um caminho covarde que o leva ao cemitério. Antecipa seu enterro e sente cheiro de carne e de sexo. Maldiz a mulher “abismo em flor” e declara-se amargurado ante os “homens em flor” de Moguer. Na verdade, Juan Ramón sofre, pois tomou a decisão de ser forte e triste e ver as mulheres “com as carnes (dele) em calma”, Isto é, sem matar-se de desejo. Mas declara-se *“negro de vicio, de sol y de pereza,/ roto para la lira y para los amores”* (PALAU DE NEMES, 1974, p. 378). Toma a

decisão de desviar-se do sexo, mas em revelador desvio começa a maldizer a impureza na mulher. É um poeta apolíneo severo e fóbico, tentando isolar-se friamente da natureza por sua pureza sobre-humana. É um conceitualizador e projetor sexual e tenta dominar a arte porque essa é a sua resposta apolínea em direção à mulher, e para longe dela. Assume o papel de um protagonista andrógino: repele o sexo e é apolíneo, por causa de sua oposição à natureza e de sua alta mentalização – uma especialidade ocidental. Por isso é soturno e deprimido, e não radiante. Representa o papel de um tipo de andrógino "virtual" eternamente triste, arrastando seu seráfico sofrimento, suas lágrimas "reluzentes", segundo Paglia (1990, p. 449). Juan Ramón reclama contra si mesmo: "*corpo miserável, que pouco me obedeces*!" (apud PALAU DE NEMES, 1974, p. 386 e 387). E continua clamando pela mulher ideal com "castidade sem mancha" e com "alma de carne" "carne desnuda de mulher, dotada de um mistério do qual surge uma noção de eternidade".

É importante lembrar que sua doença e suas crises nervosas eram tratadas com remédios da época: bromuro, ópio e esparteína. Ele sentia, nas crises, acelerações de pulso, vertigens e fraqueza nas pernas. Daí que andasse de burro pelos campos. Daí *Platero*. Em poesias dessa época, de 1906 a 1908 principalmente, aparece o acelerado bater do coração: "*Toc, toc, tic, toc... Ay, la primavera jira ante mí como una rueda loca; qué mareo de luces vivas, de colores, de deslumbramientos! Oh, mis pobres piernas lánguidas vacilan...! Al sillon! Toc, toc, tic, toc...*" (PALAU DE NEMES, 1974, p. 392). Surge *Platero y yo,* poetização de suas andanças por Moguer e adjacências, montado no burro do caseiro Manuel. *Platero y yo* é a terceira das três partes de *Baladas de Primavera*. Como já o dissemos, ele sempre, desde a tenra idade, foi um espectador, um "voyeur" e, para seus sentidos, cultivados na apreciação de todos os estímulos, Moguer oferecia extraordinários espetáculos. Toda a sua visão de mundo, todo o seu amor profundo pela terra natal nessa fase de sua vida, – tudo – aparece em *Platero y yo.*

E Juan Ramón mergulha nesse mundo de pureza de Moguer, não sentindo falta dos literatos de Madri. Sentia-se limpo, sonhava alto, tocava o mesmo céu com as mãos.Mas correspondia-se com vários amigos poetas, literatos e intelectuais. Jovens da região iam a ele com suas poesias. Ele era raro em elogios, se a poesia era ruim. Se era boa, dava apoio, escrevia prólogos. Sentia falta de músicas e de concertos. Por isso freqüentava a casa de Susana Almonte e Dolores Almonte. Esta tocava piano muito bem. Susana contou a Francisco Garfias (1958, p. 52), pouco antes de morrer, que Juan Ramón era delicioso na intimidade, com muito humor, e que dizia, um pouco brincando, que o melhor poeta do mundo era Rubén Darío, e depois ele.

Havia o distanciamento em relação às moças do lugar, já que os pais delas queriam genros práticos que pudessem ocupar-se dos negócios da família e que fossem bons provedores. Ele mesmo queria à mulher ideal, à “mulher desnuda” que cuidasse bem dele, que fosse a companheira de quem ele realmente necessitava. Encontrou-a em 1913 na figura de Zenobia Campubrí. Mas, em Moguer, por volta de 1908, fixou-se em Louise Grimm, descasada e mais velha do que ele, e a quem conhecera em Madri, junto aos Martínez Sierra. Após cartas e declarações da parte dele, ela afinal o desilude, pois quer apenas criar a filha. Continuou o poeta a sentir a falta de uma mulher em sua vida e cultivava um modo de ser onde a concentração em si mesmo, o amor à solidão e ao silêncio eram os valores predominantes. Não fumava, não bebia, odiava cafés, touradas e gaiolas. Amava a ordem exterior e a inquietude de espírito. E escrevia muito. Em carta a Unamuno, queixa-se:

> *Mi querido maestro: Le envio a usted mis últimos libros. Tengo un verdadero gusto en ponerlos en sus manos. Cien veces, antes de ahora, he pensado en enviárselos, pero muchas de mis proposiciones se derrumbaban vanamente cada día, entre la enfermedad constante que me anula la voluntad, y el ansia de contemplación que me devora. En fin nada es el tiempo [...]* (GARFIAS, 1958, p. 53).

Decide-se, por fim, em 1912, voltar para Madri e ali residir definitivamente. Sua aparência impressionou a Ramón Gómez de la Serna, segundo conta Garfias (1958, p. 62): "*Juan Ramón [...] me dió miedo. Era imponente y mayestático, y me resultó inaudito que nos tuteásemos. Con aquella barba morada de negra que era, como teñida con moras de moreras*!"

Juan Ramón percebera que essa fase de Moguer (1905-1912) se encerrava. A ruína financeira de sua família se processava lenta, porém continuadamente. Os Bancos de España e de Bilbao executaram os seus bens, a família se distanciava por causa dessas perdas e a própria Moguer estava em decadência. E ele – quem sabe – também motivado pela necessidade de acompanhar de perto os processos judiciais que corriam em Madri, e resgatar os bens, para lá se mudou em dezembro de 1912. Essa Madri lhe causou tanta tristeza quanto a de 1900. Tudo havia mudado, seus amigos lhe pareceram completamente industrializados, talvez porque ao procurá-los, os encontrasse cada qual ganhando a vida em um trabalho que às vezes, não tinha nada a ver com a literatura.

Assim começa a fase mais importante – talvez – de sua vida: 1912 a 1936. Houve várias fases na poesia de Juan Ramón. Mas, sempre, foi a poesia de um "voyeur" a fazer enquadramentos de imagens, uma limitação ritual, um recinto fechado, um reordenamento ritualístico. Toda contemplação é um ato de magia. Juan Ramón foi um poeta decadentista e, como tal, construiu uma poesia onde a imagem se superpõe à palavra.

Nessas várias fases de sua poesia, Juan Ramón vai mudando a maneira de mostrar o que vê e sente e de como se sente. No começo ele contempla o mundo que o cerca e o mundo que ele cria em sua imaginação e os funde em estranha simbiose mas sempre recortando-o em quadros e/ou cenas. Coloca-se a si mesmo nessas paisagens ao mesmo tempo em que nos fala de seus próprios sentimentos. Vai assim nos dando um mundo de imagens

que reproduzem instantes e cada uma delas é diferente, pois cada instante é diferente um do outro.

Os primeiros livros de Juan Ramón são *Ninfeas e Almas de violeta*, que apareceram juntos em setembro de 1900. São considerados "*balbuceos líricos*". Os melhores poemas desses dois primeiros livros estão contidos com ligeiras mudanças, em *Rimas* publicado em 1901. Juan Ramón (1957, p. xxi) disse que:

> *Jamás se ha escrito, ni se han dicho más grandes horrores contra un poeta; gritaron los maestros de escuela, gritaron los carreteros de la prensa. Yo leí y oí todo sonriendo. Y pienso que, entre tanta frondosidad y tanta inexperiencia, lo mejor, lo más puro y lo más inefable de mi alma está, tal vez, en esos dos primeros libros.*

Desde essas primeiras poesias – que Juan Ramón escreveu adolescente – já aparece a visão decadentista, caracterizada pela tensão e oposição entre os valores de cima (espirituais, celestes, apolíneos) e os de baixo (da terra, ctônicos, dionisíacos). Enfim, uma presença poderosa da natureza, que o poeta tenta "exorcisar", corrigindo sua direção rumo ao alto. Nesse "exorcismo", sofre intensamente, pois a natureza o puxa continuadamente para si, em oposta direção.

Juan Ramón escreveu as poesias de *Ninfeas* e *Almas de violeta* entre seus quinze e vinte anos e nelas já se encontram os temas recorrentes que alimentaram sua obra: aqueles que tratam da oposição entre a natureza e os valores espirituais. Todo o sofrimento do eu dos poemas está, já nessas primeiras poesias. É o sofrimento de quem afirma: "*Lo primero que a mí me importa en el mundo es lo humano [...]. A mí me interesa lo humano, y más lo humano que lo divino, porque lo divino no es humano y con una persona tengo lo humano y Dios*" (*apud* PALAU DE NEMES, 1957, p. 332).

É sofrimento porque o humano, o da terra ou da natureza é cheio de defeitos, de sofrimentos. Por isso o eu dos poemas recria um mundo ideal, faz seus reordenamentos ritualísticos, recria o real através de sua arte. Essa luta de Juan Ramón

aparecerá em suas poesias ate´ *Sonetos espirituales* quando então ele consegue, à sua moda, "criar composições" com a natureza – respeitando-a e admirando-a mais do que nunca – porém não mais sofrendo tão intensamente por não poder nela se dissolver com toda a força de atração que sente por ela e dela.

A natureza é a grande presença na arte de Juan Ramón, em todas as fases. Embora sempre tenha havido essa escolha racional rumo aos valores apolíneos, aos lugares de luz e de azul, são os lugares da Terra os que mais nos comovem nessa obra, assim como os sofrimentos humanos e a maneira como ele, afinal, conseguiu equacionar Dioniso e Apolo em sua vida e em sua poesia.

Juan Ramón abre *Ninfeas* com o poema "*Ofertório"* onde declara: "*De mi sangre se nutrieron las estrofas de estos cantos;/ son las flores de mi alma*[...]".

Mais adiante fala de

> *[...] embate furibundo de huracanes procelosos [...]/son pedazos humeantes de mi alma soñadora/ de mi alma, peregrina de los nobles reinos de Oro/ de los reinos encantados donde viven las Quimeras,/ las Quimeras azuladas, los Delírios y los Gnomos/ guardadores de magníficas riquezas ignoradas,/ guardadores de sublimes y fantásticos tesoros,/ cuyos vivos resplandores me fascinan y me atraen/ me fascinan y me atraen como ímanes monstruosos [...].*

Pode-se perceber que "*de los nobles reinos de Oro*" das boas intenções, o eu do poema faz uma guinada e desce diretamente aos reinos dos "*Delírios y los Gnomos...*" que o "*fascinan y [...] atraen como ímanes monstruosos...*"

O poema continua falando de "*Musas delirantes*", de "*brazos marfileños*, de "*palacios misteriosos*", "*mágicos jardines*" onde su "*noble alma*" penetrou. Ela "viajou" a esses lugares "*anegándo-se en reflejos, en perfumes y en colores, / en placeres voluptuosos y en cadencias encantadas.../*".

E, ao voltar da "viagem", sua nobre alma sonhadora quis "*imitar sus sensaciones con los ritmos de su harpa: /pero el harpa miserable no entonaba las endechas*"

/que ressoavam com doçura nas sombras de sua mente. O eu do poema chora e diz: "*Lucha horrible del alma sollozante que queria /retener en sus estrofas las cadencias encantadas...*"/

Encerra "*Ofertório"* dirigindo-se aos "*...nobles blancos corazones amistosos*" que adoçam com consolos os martírios de sua alma, os despojos do vencido, a tristíssima grinalda em que flores sanguinolentas e pedaços de existência se entrelaçam com desgastes de ilusões e de forças e faz a "*ofrenda lacrimosa de una vida que se rinde...*".

O segundo poema, "*Sinfonia, Ninfeas"* também refere-se ao intenso sofrimento do eu e às "*encantadas Ninfeas...*" de tranqüilos tormentos silentes. Invoca essas encantadas Ninfeas e pede a elas que o tirem desse "*lago de sangrentos martirios*" com as asas ou com as folhas .

"*La Cancion de los besos*" começa, em clima de calma solene, noite aprazível e serena, beijos de ouro, de amores virgíneos, de ternas efusões e que saem de lábios perfumados e puros. O beijo é personificado e canta risonhas canções. Mas o pobre beijo começa a se queixar: saiu em busca de um ser nebuloso, de uma alma de bruma, de um amor ideal, de uma virgem que morria em sonhos de ouro e acha que vai morrer sem encontrar o que quer. O erótico é introduzido quando o eu deixa escapar que o beijo procura um mundo inflamado de prazer voluptuoso embriagado com raios azuis do fúlgido céu. As verdes estrelas são testemunhas da procura do pobre beijo e a tudo assistem rindo.

As coisas começam a esquentar pois o beijo agora é de fogo e canta canções de torpes cadências que falam de vapores de vinhos espumantes, de músicas lascivas de notas inflamadas por desejos loucos, de carnais espasmos febris, de delíquios furiosos, de fragâncias de carne lasciva e de risos de gozo orgiástico...

Em outro quadro, o beijo agora está em busca de seus "*rojos hermanos*" que com ele saíram entre o "*ritmo carnal de sus pechos turgentes y mórbidos...".* Mais adiante, o beijo é de neve e segue cantando canções de horríveis cadências onde conta que saiu de lábios

gelados, de gritos de horrenda agonia, tardios e gementes. Diz-se envolto pelo riso glacial da morte e segue buscando – agora uma negra Quimera de tétrica face. Traz no peito o sopro da morte e não encontra a flutuante legião de fantásticos seres que procura. As estrelas a tudo assistem, rindo. O beijo agora é escarlate e reclama que saiu dos lábios dela confuso e choroso, pois não lhe viu o corpo, não lhe viu os olhos e sente-se envolvido por perfumes de flores murchas e por soluços risonhos. Segue procurando:

> *[...] a una pobre Inocencia/*
> *que se fué de su pecho ardoroso,/*
> *cuando el lúbrico amado entreabrirá riendo/*
> *la incendiada y fragante prisión de los gozos [...]/*

Em mais uma imagem, o beijo volta-se para o amor de sua mãe. Conta que saiu dos lábios gementes dela, entre gritos de imensa dor e queixas de imensos pesares, mas que agora está envolto em perfumes de lírios, em sonhos angelicais de alegres céus, em risos de ouro... Decide-se por uma vida que possa sorrir ao peito (que se morre) de sua mãe. Reclama por estar morrendo (ele também) sem encontrar o palácio dourado em que vivem os anjos.

Em outra cena o beijo é de sangue e canta canções de negras cadências. Saiu em busca do ruim coração de uma ingrata, entre o veneno de terrível e sarcástico sorriso. Envolto em recordações de dias felizes e em dolentes nostalgias, encontra-se embriagado com sangue e com lágrimas. Nada mais ambiciona, a não ser uma tumba tranqüila. Vai feliz porque morre... porque não quer viver sem a alma dela (da ingrata).

No último quadro, o beijo se cala. A noite serena o inunda de luz macilenta. Uma faixa tranqüila de suaves violetas abraça – amorosa – a tenebrosa Terra. O ar se enche de essências e, no fresco cálice de um lírio cor de amora, os pálidos beijos dormem abraçados com a Morte – como lívidas pérolas – esperando a vida eterna.

O poema *"Mayas"* joga com imagens que se referem a nevados sudários, faces pálidas, olhos cândidos. Cantando brancos hinos sagrados para puros amores e almas virgíneas e, de repente, beijadas por um sol áureo que, com ardentes lábios lhes dá beijos inflamados por um desejo de amor bacanal. *"Mis demonios"* mostra imagens de demônios rodopiantes girando em espaços negros de tristes e obscuros cárceres que são a mente do eu. Imagens de lugares longínquos, de pura brancura e formosura, de paz, de presença do eterno dia para onde a alma do eu se desvia e refugia. O primeiro demônio – o do Sonho – leva o eu para azuis e encantadores céus de beijos fulgurantes. O terceiro demônio – o do Desencanto – o leva ao frio abismo da verdade. Cena romântica que se desfaz ao ser refletida na imundície tenebrosa do lago e aí temos um eu poemático soluçante e beijando a namorada nos olhos. Há imagens de jardins de brancas folhas, de pálidas rosas de pranto, de rosas de neve, onde vivem as virgens de almas azuis e para onde o eu leva seu sublime ideal azulado, fugindo da cena onde a vida é vermelha e muito negra.

Há uma poesia – *"Tétrica"* onde a cena é o leito de morte. O espírito, a alma, se despede. Soluçam, abraçam-se. Beijam-se com os beijos da morte. Nenhuma das duas quer se separar uma da outra. É a alma que decide ir "para uns braços invisíveis" que a arrebatam. Mas sofre porque diz que adora, adora a doce carne. A carne implora à alma que não se vá. E ambas falam, uma para a outra, dos prazeres imensos que sentiram: a alma encarnada e a carne animada. A imagem final é a da alma que voa e desaparece nas brumas do país das visões. E a da carne que fica, gelada, os olhos vítreos e entreabertos, fixos em um ponto, os lábios espumosos. E junto ao leito, imagens soluçantes de tristes carnes animadas e de tristes almas encarnadas.

Em *"Somnolenta"* temos a imagem de um eu a contemplar a azul distância onde estaria a sua alegria, mas que, em delírio, é desviado por uma Sombra adorada que, com cara de lírios e de neve, o chama com voz gemente. E o eu – recordando-se de amores

perdidos – caminha atrás dessa Sombra para o fatal cemitério.

Em "*Titánica*" as imagens são de um lago formado pelas lágrimas de um homem e rodeado de espinhos; é o lago da dor, formado de angústias, negros sofrimentos e horríveis recordações. No céu escuro e frio, nuvens tormentosas agigantam, com gotas ardorosas, as enormes ondas do lago, em profunda convulsão. O lago fervente derrama-se em lúgubres canções, soluços mesclados com sangue. O corpo do homem não consegue conter o pranto venenoso que o martírio nele acumulou e então o derrama sobre o Espírito, qual lava calcinada, qual chispas de um incêndio, qual aguçada ponta de um arpão. A Alma embebe-se desse pranto convulsivo e horroroso que o lago da dor derrama sobre ela, que aniquila o corpo e mata o coração.

"*Cementerio*" nos põe ante imagens de túmulos e ciprestes, brancas borboletas voejando por entre as cruzes, doce brisa balançando as plantas, rosas que se avermelham, lousas e muros que se iluminam e parecem rir, sarcásticos. Negros e brancos ataúdes coroados por guirlandas perfumadas e coloridas. Esperanças mortas flutuam no ar, entoando as canções das murchas juventudes.

Em "*Tarde gris*" o Sol é um gigante que, ao se pôr, recorda-se tristemente da luz, das flores e dos perfumes. O dia se apaga, o monte cor de amora esconde o sol em frio sudário. Silêncio. O eu do poema e a namorada estão juntos e ela se queixa de que ele não a quer. Ele, distraído, está a olhar para longe, para algo ignorado, em êxtase de ouro. Vê uma Alma de Neve que flutua em praias de um mar em que as nuvens desenham estranhos movimentos. Algo como um corpo de bruma que, cantando, vaga pelos bosques desertos e cor de amora de um horizonte brumoso onde o sol se esconde. Mas as palavras chorosas da moça o trazem para a realidade e ele não diz nada. Beija-a angustiado, toma-lhe as mãos liriais e mais frias que a neve e prossegue olhando para longe. Sente-lhe as lágrimas nas mãos, os beijos febris, os lábios úmidos, o peito rasgado por suspiros. Ela continua a queixar-se de que

ele não a quer. Ele a beija angustiado e não diz nada. Continuam como antes. Ela quer saber se, pelo menos quando morrer passará a ser o ideal que ele adora e ele diz que não sabe. Ela soluça, ele a beija distraído. Aqui a cena muda. Cruzam uma selva sombria, há soluços, o sol agoniza. Vermelhas lágrimas de sangue resvalam de suas faces ígneas e caem sobre as flores macilentas de um triste cemitério e que coroam os sepulcros dos dias que morreram. O sol se põe e taciturnos esquadrões de sarcásticos gigantes ascendem lentamente do Ignoto e se espalham pelos tétricos espaços. São os gigantes defensores da noite, envolvidos em sudários de purpúreas refulgências e parecem grandes nuvens que giram e entoam negros hinos à noite. Esta surge das sombras em sua fúnebre carruagem e os gigantes dançam em uma vertigem de delírios pelo caos sanguinolento, pelo caos avermelhado com o sangue enfebrecente do sol áureo, do sol morto. A Noite chega pisoteando as cinzas do sol morto.

Em *"El Alma de nieve"* novamente a imagem da Alma sagrada que soluça ao ser sepultada em sarcástico ataúde. Soluça porque se recorda do Palácio do céu onde foi rainha e agora, ao cair no lodo do pântano do Mundo, em fedor nauseabundo, chora e suspira.

Em *"Mi ofrenda"* o eu do poema, no cemitério, ante a tumba da amada, pergunta-lhe se os frios amores dela lhe são fiéis. Beija o túmulo e este lhe devolve outro beijo, ainda mais frio.

Em *"La Cancion de la carne"* há sombras cor de amora na tarde que morre. Há a selva e as silhuetas grandes e espectrais das negras árvores. E a lua, pálida. Um bosque triste e solitário estremecido por lúbrico suspiro. Formosas bacantes nuas, sob a lua, parecem vivas estátuas de neve, com peitos de mármore, com músculos pentélicos, espáduas turgentes, ebúrneas e alvas. Essas bacantes se enlaçam e ao compasso de suas gargalhadas, em louco vértigo febril, giram em lascivas danças. A cena se desfaz, as bacantes fogem, a selva queda-se de novo muda e solitária... Ao longe, muito longe, soam queixas ardorosas, intensos suspiros, soluços estranhos e frescas gargalhadas. E de vez em quando a voz da menina,

cantando. Em *"El Alma de la luna"* vemos a cena enluarada: nardos, suspiros, gemidos e almas sublimes que devoram pesares e a lua espalhando sua dor sobre os que estão adormecidos. São cenas oníricas em que se misturam vales de espinhos, beijos de azul prata e sangrentos martírios de cor escarlate, onde as Angústias tecem diademas lacrimosos com macilentas rosas que morrem, com chorosas açucenas; onde fundas feridas lançam eflúvios de sangue de dores e que, em seu fel, guardam doçuras infinitas. Em *"Perfume"* o eu do poema faz pedidos à Primavera e às flores, no sentido de que dêem ao Azul tranqüilo sua pura canção e, em nevada coroa, cinjam a nobre cabeça de Flora desposada. Esta poesia foi considerada parnasiana demais, pela crítica, e também muito calcada em Rubén Darío.

"Las amantes del miserable" apresenta tendências variadas tanto quanto ao fundo quanto à forma: tem conteúdo social, tem a ver com a mendicidade, com a fome, o frio e a solidão do mendigo. Porém está revestida de um sensualismo desmedido: a Morte e a Solidão – amantes do Miserável, o possuem e o levam à morte nesse deleite de possessão. O tema está expressado à maneira romântica, colorista e modernista, mas, na verdade se trata de uma profissão de fé decadentista O protagonista poemático, o Miserável, está só, pobre, abandonado, transido de frio, com fome e chorando. A negra Solidão é sua companheira. Ele a conduz ao seu tugúrio como a uma louca prostituta que se vende pois a comprou com suas angústias e tormentos e agora vai gozar com ela no silêncio da noite, vai abraçá-la com abraços delirantes, vai morder seus frouxos peitos que não saciam os carnais apetites vai dormir em seu regaço, onde deixa os vigores de sua própria vida que se submete, onde morre pouco a pouco entre prazeres que carcomem os alicerces de seu peito desgarrado, com o rio que, beijando com malvada hipocrisia as muralhas do palácio que em suas margens dorme e lentamente o derruba.

Vai o Mendigo com a Solidão quando, ao cruzar uma esquina, uma Sombra, a Morte, toca-lhe o ombro. Ela está envolta em negra e rasgada túnica, ossos carcomidos

assomam e ela sorri com irônico sorriso que assinala seu olhar cavernoso e convida o Mendigo a gozar entre seus braços amorosos. O pobre Mendigo já a conhece, muitas vezes já tem gostado de suas carícias espantosas que até lhe foram gratas quando sua alma estava em desespero nos reinos do Martírio. Porém, ao ver uma Esperança cruzar sorridente pelos céus tormentosos, ele agarrava-se delirante às suas vestes flutuantes e nelas se envolvia, entre pregas de ouro e rosa. Assim enfrentara mil combates que vencera como herói. Já não teme a Morte, até deseja suas carícias.

A Solidão não sente ciúmes da Morte que está a namorar com o seu Mendigo. É a sua amiga mais querida, juntas já dormiram alegres sonhos, abraçadas em hediondos leitos onde depois abandonaram os cadáveres. E o Mendigo vai, sorrindo, ao seu tugúrio, abraçado com a Solidão e a Morte. Atravessam misteriosas praças. Com febris contorções, entre beijos e queixumes e carícias de suas fúnebres, ardorosas e insaciáveis amantes, morre em espasmos angustiados. Última cena: Os fulgores macilentos de uma tétrica alvorada taciturna iluminam o cadáver do Mendigo, que apresenta sinais de um furibundo combate. O cadáver apresenta-se com os olhos revirados, os lábios entreabertos, como presa de um sonho de dulcíssimos deleites.

Em “*Sempreviva”* a cena é o cemitério, onde uma tumba sagrada guarda os despojos gementes da pálida amada do eu do poema. Há uma flor, a sempre-viva que nasce sobre a tumba e o eu pede a ela que não se esqueça de sua virgem.

Em “*Tropical”* temos brisas, plátanos e uma única menina de corpo escultural, levemente camuflado por níveos tules e que dormita e sonha com um loiro príncipe de olhos azuis. A menina desperta, o corpo ardente com o que sonhou e virando os olhos languidamente, olha para o ocaso, em êxtase, vendo o sol de fogo que se põe. Esta poesia tem também, muito de parnasiana.

Em “*Hiel”* temos novamente uma menina que desfalece de ardores e cujos olhos agonizam. Dos olhos brotam ígneos fulgores, os desejos veementes e ferventes, os prazeres sonhados beijam seus peitos, extenuados pelo golpe do espasmo de um solitário amor. A menina se entrega à vermelha carícia e alegra um minuto de sua vida antes da morte arrancar a póstuma folha à sua flor.

Em “*Paisage del Corazón”* há duas personagens: o eu do poema e ela, a namorada. Ela pede a ele que fale, que diga que a quer. Encosta suas faces nos lábios dele, chora, pede beijos. E o eu do poema distraído, blasé, responde: O que queres que eu fale? Pede para ela olhar para a natureza que os rodeia e não quer beijá-la.

Spoliarivm nos fala de alguém que, na luta pela glória, é derrotado. A cena é a de uma arena, de um leão que tomba e recebe o desprezo de todos, que, ao invejarem o lutador, o arrastam pela arena, condenando-o à ignomínia. E depois o esquecem. Cheio de ódio, o lutador chora, porque sente a injustiça e o desengano com que os hipócritas amigos o pagam pelo amor nobre que ele lhes dera outrora. E vem a desesperança. Em um golpe de misericórdia, o derrubam no lôbrego Spoliarivm. Morre e os olhos vítreos deixam escapar grossas lágrimas de sangue. Sozinho.

Em “*Marchita”*, temos uma jovenzinha na perfumada sombra de um roseiral de sangue que chora a inocência perdida. Confiou, entregou-se às negras garras de um amor ingrato e foi deflorada.

Em “*Calma”*, a imagem muda para o céu e para as estrelas que titilam. Na terra, a montanha “blanqueada” pela luz das estrelas, a aldeia silenciosa, os túmulos melancólicos onde as paixões repousam no sono da morte.

Em “*Otoñal”*, a tarde é triste, tudo é triste na paisagem: nuvens escuras mancham o céu, sol moribundo funde-se em ocaso, coberto por vermelho sudário, brumas glaciais caem tal e qual úmida terra que cai nos buracos dos túmulos que tragam os caixões,

fúnebres. Névoas envolvem duas almas – a dele e a dela. Ela o olha ansiosamente nos olhos inquietos. Ele, chorando, conta para ela seus profundos pesares, seus lúgubres ciúmes. Ela diz que o adora e pergunta-lhe se ele sente o mesmo. Ele responde com um beijo e não diz nada. Chora, pensa em mil coisas funestas, fatídicas; vê na terra fatal cemitério, mil coisas, paixões, flores murchas e peitos sangrentos. Guardam silêncio. De longe chegam os sons dos sinos, chorando com pena canções de mortos.

Em *"Cuadro"* há um jardim ensolarado, cheio de diversas flores, perfumes e frescor. Rouxinóis que cantam. E no centro, Eva, virgem, nua e incitante, com o seio mórbido palpitante de amor e a alma inflamada em ardentes sonhos.

"Sarcástica" como nos poemas anteriores, também explica a dualidade Alma x Corpo. De um lado o corpo imundo e mísero, obedecendo aos mandos da mente convulsiva que deseja o negro suicídio para pôr fim às suas angústias. Do outro, a alma, nobre, necessita da carne como verdugo da vida. Conclui que isso é horrível sarcasmo, porque quando a alma desgarrada quer voar, não se eleva por si mesma, é escrava da Carne.

Também em *"Melancólica" o* céu parece ser um infinito monte de cinzas fumegantes, despojos do fogo do dia onde algumas estrelas verdosas titilam como chispas tardias. Longe, muito longe, não se percebem os ecos do mundo que rindo se agita. O espaço dorme tranqüilo e a alma serena de uma pálida menina, de uma virgem cheia de amores, sobe para o Eterno, deixando uma larga esteira de lágrimas, de tristes suspiros, de esperanças perdidas, de nostalgias, de recordações azuis, de aprazíveis amores tranqüilos.

Em *"Quimérica"*, tudo começa com imagens espirituais e apolíneas uma vez mais: é a hora santa do crepúsculo, do "angelus"; comparada a um altar onde a alma do eu do poema se prostra com nostalgia do Eterno. A alma do eu sobe até os castelos de ouro dos reinos rosados das nuvens, e as suas azuis ilusões saem, rápidas e vão beijar o Ideal das quimeras do eu do poema.

As coisas mudam, pois o eu afirma que esse Ideal se esfuma com a alvorada. A hora é santa porque sobre ela o eu do poema sempre quis esgotar um cálice mágico e doce, Ideal das quimeras, cujas bordas são os “frescos lábios vermelhos”, e ele contém o rico nectar do “amor voluptuoso”. Assim, a hora Santa é, na verdade, a hora em que começa a noite sonhadora e voluptuosa, subvertendo as tentativas de virtude e ordem e dando a objetos e pessoas uma aura misteriosa, que nos é revelada pelos olhos do artista.

Paglia (1990, p. 15) afirma que “de dia somos criaturas sociais, mas à noite mergulhamos no mundo dos sonhos, onde reina a natureza, onde não existe lei, mas apenas sexo, crueldade e metamorfose. O próprio dia é invadido pela noite daimônica”. O eu quer esgotar o cálice, cujas bordas são frescos lábios vermelhos. “A taça, ainda segundo Paglia (1990, p. 265), é arrepiantemente arquetípica, virginal, vaginal, eucarística”. E as bordas são frescos lábios vermelhos cuja relação com boca e vagina é óbvia.

No poema de Juan Ramón, o eu poético adora a hora em que a noite se inicia. No quadro seguinte a bruma da tarde avança, triste, e estende seu sudário cinzento, sua fatídica mortalha sobre o corpo agonizante da Terra. É a tranqüila imperatriz das negruras, que se faz de nácar, que caminha lentamente, temerosa de que o sol volte a oferecer-lhe batalha. Pálida do combate sustentado com o dia, ela vem assomando pelo Oriente. No peito do eu do poema as angústias vão crescendo e as sombras, como fria e negra tampa de uma tumba, vão pesando – formidáveis – sobre o tétrico sepulcro de sua alma. As sombras, a tranqüila imperatriz das negruras são a Mãe Noite, a quem o eu do poema adora mas de quem tem, também, muito medo. Outra cena: uns braços atraem o eu do poema que pergunta: “*Quién pudiera vuestros pechos abrazar! [...] Quién pudiera con vosotros reposar/ en el lecho del espacio*”/ (JIMÉNEZ, 1959, p. 1505).

Em outra cena há um sonho. “Os frescos lábios vermelhos”; “os braços” e “os peitos” são reunidos no corpo de uma virgem desposada que uma noite, ante o altar do Ser

Eterno pôs na alma dele (do eu), os batimentos da alma (dela). Ele sonha que ela o ama com loucura, que seu olhar é de fogo e que com os corpos entrelaçados esgotam todos os desejos do prazer. Sonha que os dois atravessam os espaços abraçados, em gôndolas erráticas que deslizam pelos mares dos céus, mas ele tem medo: os lábios são vermelhos, os braços o atraem, o olhar é de fogo.

Em seguida temos a “ardorosa desposada” morrendo entre os delírios infinitos do amor com que o peito dele a saciava. A amada está enterrada em uma estrela que é o seu sepulcro solitário. Nesse sepulcro se ouvem vozes misteriosas que cantam os amores das fadas. Cítaras de prata, cantorias suspirantes deixam o eu do poema novamente excitado. O eu explica que aquele que aspira elevar-se do solo, amar amores eternos e sentir sublimes nostalgias de um céu é feliz, e também quem alenta o desejo de unir-se a uma estrela.

A felicidade, na próxima cena, consiste em o próprio eu buscar consolo em uma morte de sagrada loucura, de vertigem, porque nessa morte ele afogará suas ânsias, saciará seus nobres desejos, romperá o cárcere odioso das sombras e das penas. Nova cena: após matar o rude inverno, o feliz amante verá seus sonhos realizados. Uma virgem de olhos brilhantes que o olhará nos olhos com lúbrico desejo, e que, com mórbidos braços rodeará o pálido corpo do amante; que apertará em sua boca, com ânsia, os redondos e nacarados peitos, enxugando o suor do rosto do amante com os loiros e suaves cabelos, embriagando a alma com um gozo magnífico e eterno. Mas essa virgem é uma estrela que brilha no azul firmamento e eu conclui afirmando que feliz é o amante que deprecia amores terrenos...

Outra cena: um anjo melancólico do Sonho baixa do céu e com áureas e suavíssimas canções, vai aplacando a batalha travada nas sombras da noite taciturna pelos corações e cérebros fortes. O anjo cerra os olhos cansados e tristes do eu com dedos amorosos, adoça-lhe as ânsias com beijos, enxuga-lhe as lágrimas. O eu adormece: sente-se como uma árvore seca, sem flores e sem ramos. Mas seu tronco tem, dentro, fresca seiva,

porque seu tronco não se rende e alimenta a esperança de que brotem de seu seio desgarrado, novas flores perfumadas. Sob o domínio do sonho ele ouve ritmicas e doces melodias, que se aproximam e se apagam: são as vozes cadenciadas que, como notas de uma cítara de prata, enchem os ares de cantorias suspirantes. E o eu afirma que sempre que está dormindo essa cantoria de cadências febris acompanha seus sonhos venturosos.

Em "*Alma de bruma*", a alma do eu poemático soluça porque está morrendo de amores por amores ingratos. E, no entanto, ela está sedenta é de um Amor Ideal.

"*Aurea"* é uma instigação a lancar as barcas em um mar de Idealidades e onde as fantásticas "Deidades esperam com carnes de jasmim e túnicas nevadas, coroadas de lírios".

Em "*Y las sombras*", os olhos do eu do poema vêem sombras por onde sua alma solitária caminha. Essa alma é nobre, generosa, sofre eternas dores, gosta de passear por cemitérios, aproximar-se de sepulcros entreabertos e observar como, na tarde, se alegram as cinzas dos mortos, gosta de beijar as caveiras dos esqueletos das crianças, de pensar em agonias lúgubres e de olhar as posições esquisitas dos sujos esqueletos. Essa alma, não era a sua verdadeira alma de seu corpo pois não atendia aos apelos desse corpo, e vivia em sonhos onde encontrava-se com Eros, que navegava em nave de ouro e rosa. Entra em combate com o esquecimento, voa longe, chega a um país de azul e ouro, onde o sol era príncipe e o trono era o puro céu. Mas a alma não ficou feliz; uns olhos negros eram vistos por ela entre tumbas, sombras e cemitérios. Esses olhos seguem acompanhando-na: no dia das rosas brancas, no dia da neve, no dia dos mortos, até o dia em que as penas passam a sonhar com beijos.

Os poemas de *Ninfeas e Almas de violeta* foram escritos nos últimos anos da década de 1890, ou seja, Juan Ramón iniciou-se na literatura totalmente impregnado pelo simbolismo decadentista. Parece que o próprio título – *Almas de violeta* – foi dado por Rubén Darío que também escreveu o prólogo. E o título *Ninfeas* foi dado por Valle Inclán. Naquele

momento, segundo Palau de Nemes (1974, p. 143), o colorismo era o que de mais modernista havia nas letras espanholas; um livro ia ser violeta – como o título, e o outro, *Ninfeas*, seria verde. Os verdes estavam muito em moda. Até a tinta para a impressão seria violeta e verde.

No segundo poema de *Almas de violeta: "Sinfonia-Almas de violeta"* lê-se

> */... Y al borde de la senda, soñaban adormidas/*
> *unas pobres violetas...; y en las hondas heridas/*
>
> */de mi alma, otras pobres violetas besaban/*
> */mi sangre generosa...; y senti que lloraban.../*
> *[...]*
> */ Y recogí las tristes violetas adormidas/*
> *[...]*
> */ y en mi alma doliente sonrió una violeta.../*
> *[...]*
> */ de las tristes violetas que besan sus heridas.../ de las tristes violetas que lloran adormidas.../* (JIMÉNEZ, 1959, p. 1522).

No terceiro poema, o título *"Almas de violeta-Tristeza primaveral"* – também remete à cor malva. No entanto, em *Almas de violeta* não há tanta tonalidade malva quanto em *Ninfeas,* apesar do título. A paisagem andaluza – moguerenha, que aparece pouco em *Ninfeas,* em *Almas de violeta* tem presença já marcante. É uma paisagem limpa, saudável, ensolarada, cheia de árvores, arroios, sóis e luas, casinhas, aldeias, procissões, cemitérios, sinos badalando, gentes e coplas ciganas.

Essas primeiras poesias de Juan Ramón, publicadas em *Ninfeas* e *Almas de violeta* já trazem muitas das características do primeiro modernismo espanhol, cujas mais avançadas idéias literárias começaram a manifestar-se na Espanha em 1898. Eram elas: (1) o uso das letras maiúsculas, para dar mais ênfase àquilo que se queria salientar como importante; (2) o uso de uma métrica pouco castiça; (3) de uma frase sobrecarregada; (4) de versos musicais; (5) de "colorismo". Começou-se, então a dizer que Juan Ramón era "modernista" no "Ateneo" de Sevilha – o centro de reunião de escritores, porém quando lhe foi perguntado se o era, ele nem sequer sabia o que significava a palavra, embora já houvesse lido alguns versos desses poetas "diferentes".

Juan Ramón foi chamado de modernista – pela primeira vez – quando lhes foram enviadas algumas traduções espanholas, em prosa, de Ibsen, para que ele as transformasse em versos. Acontece que o tradutor cometera alguns erros de interpretação. Juan Ramón não conhecia a obra de Ibsen, porém converteu a tradução, em prosa, para versos "*muy bellos*", com erros e tudo. Três anos depois, quando comprou, em Burdeos, os poemas de Ibsen na tradução francesa, constatou os erros, porém por esse tempo já se os imputara a ele.

Ainda sob a influência de Ibsen e inspirado em acontecimentos de Barcelona – o famoso processo dos presos de Montjuich, de fusilamentos de anarquistas – Juan Ramón escreveu vários poemas anarquistas em que ele próprio seria um herói anarquista condenado à morte. Pode-se dizer que "*Spoliarivm"*, de *Ninfeas* esteja nessa linha.

"Las amantes del miserable", de *Ninfeas* é um poema "modernista" que obteve tremendo êxito. A revista *Vida Nueva*, que era uma revista de espírito lutador, celebrou o poema "*por la rebeldía de ira arrebatada y puño cerrado del poeta al llorar las tristezas de los menesterosos y los explotados*"(PALAU DE NEMES, 1957, p. 44). Esse poema evidencia um dos aspectos da incipiente inspiração de Juan Ramón: o aspecto negativo por causa de seu sombrio romantismo, seu tom macabro, seu sensualismo lôbrego, seus temas mórbidos e o tom perverso.

Não há uma linha divisória nítida que separe o último romantismo do primeiro modernismo, na Espanha ou em outros lugares. Traços do romantismo do "mal-do-século" misturam-se, nesse primeiro modernismo espanhol, que também os apresenta, e bem enfeitados, às vezes, com traços parnasianos. O que há, então, é um "*chiaroscuro*" pontilhado por todas essas marcas. Mas o modernismo, em Juan Ramón, desprende-se desde o início da visão idealizadora e até ingênua do romantismo em relação à natureza e adota a visão que todo esteta da decadência adotou: a de que a natureza é poderosa e perigosa, embora bela. Ele

próprio, abordando o tema, diz que os andaluzes são bestiais em seu realismo, e que, se as pessoas são feitas de carne e osso, não se pode misturar o ideal com o real, sob pena de destruir-se o ideal. Afirma que uma rosa tem as mesmas coisas más que um homem, porém o que o poeta vê nela, primeiro, é a beleza. Afirma-se que, quando o assunto é arte, é imperdoável se manter um olhar ingênuo sobre a vida. Juan Ramón nunca teve esse olhar ingênuo. Foi para desviar-se do cruel, que ele via muito bem, que ele construiu sua arte.

Em *Ninfeas* há, uma poesia, *"Epilogal"*, que Juan Ramón escreveu para o livro *Alma Andaluza* de José Sánchez Rodriguez. Nela, o poeta nos mostra sua visão de Andaluzia que: *"No es la visión de Oro que alegra y que deslumbra...; / es la Visión de Plata que vagamente alumbra..."* (JIMÉNEZ, 1959, p. 1501). Pode-se dizer que essa poesia antecipa *Platero y yo.* Lembremo-nos de que Platero é de prata e Moguer, metáfora de Andaluzia. Os olhos de Platero são *"espelhos de azeviche, duros como dois escaravelhos de cristal negro"*. Na última poesia de *Ninfeas*, *"Y las Sombras"*, há a presença da alma do eu poemático que caminha às margens das sombras de seus olhos negros. E o refrão é:

> */ Oh, los ojos...!/*
> */oh, los tristes ojos negros.."/*

Esses "tristes olhos negros" acompanham as andanças da Alma por todos os lugares, perscrutadores. Pousam sobre ela como dois negros beijos, e ela os vê em todos os lugares. Na verdade alma e olhos negros se olham, reciprocamente, e o tempo todo. O próprio eu do poema também olha, o tempo todo, as cenas da poesia e nós as vemos através de seus olhos que são outros olhos...

Ainda sobre *Ninfeas, há que se dizer que* o título refere-se a flores lacustres, brancas e delicadas que constituíram motivo repetido para os decoradores e pintores da época, tão enamorados da água, especialmente da água adormecida, silenciosa, semi-apodrecida,

moldura e espelho da melancolia decadentista. Foi nessa época que Claude Monet expôs, em Paris, uma série de quadros com o título de "*Nymphées"*.

O livro seguinte a *Ninfeas* e *Almas de violeta* é *Rimas*, que é a soma de (1) *Primavera y sentimiento*, (2) alguns escritos em Moguer e ainda sem publicar e, (3) uma seleção das melhores poesias já publicadas.

Primavera y sentimiento foi escrito em Burdeos, quando Juan Ramón lá esteve internado entre 1901 e 1902. Nesse livro o próprio Juan Ramón vê uma fusão de Espronceda, Bécquer e Rubén Darío. É uma poesia onde se pode notar uma superação, se comparada com a de *Almas de violeta* e *Ninfeas.* Há, é claro, influência do simbolismo. Mas não está ainda livre completamente da influência do modernismo hispanoamericano, à moda de Rubén Darío. *Rimas* está ainda cheia de elementos que destoam, por serem alheios ao ambiente do poeta, que os assimilou – parece – dos poetas franceses e do hispanoamericano Jaimes Freyre, sem falar nas influências de Martí, Gutiérrez e Néjera. Há, pois, em *Rimas*, temas exóticos que estão mais próximos do modernismo hispanoamericano de Darío do que de qualquer escrito anterior de Juan Ramón.

Em "*Sombras"* (JIMÉNEZ, 1959, p. 128-129) lemos:

> *[...]*
> *El viento lleva sones melancólicos*
> *de distantes esquilas que se quejan,*
> *y por la luna grande y amarilla*
> *cruzan silbando las lechuzas viejas;*
> *la noche gime su canción medrosa*
> *y allá en el fondo helado de las selvas,*
> *colgados de los árboles se pudren*
> *los lúgubres ahorcados, con la cuerda*
> *salpicada de sangre bajo el hielo*
> *de las torvas y horribles calaveras.*
> [...]

Há que se apontar que onde "*esquilas, lechuzas, selvas, ahorcados, calaveras*" destoam daquela paisagem moguerenha-andaluza, são paisagens oníricas resultantes da transformação do romantismo em decadentismo. O tema exótico e a profusão

de elementos “belos”: neve, pérolas, lírios, alvuras, jasmins dão a certos poemas de *Rimas* muita proximidade ao modernismo hispanoamericano representado por Rubén Darío. Em “*Florecita”* lemos:

> *En los jardines del rey,*
> *entre perfumes y brisas,*
> *un día de primavera*
> *nació llorando una niña;* (JIMÉNEZ, 1959, p. 112-113)

Ou em “*Cuento”*

> *[...]*
> *La nieve y la azucena,*
> *el azahar, la espuma y el armiño*
> *de la cuna de nácar y de perlas,*
> *[...]* (JIMÉNEZ, 1959, p. 149)

Em *Rimas,* Juan Ramón vale-se de tons sugestivos para pintar paisagens melancólicas. Mas todas essas “estranhezas” não frustam o cândido e o puro dos temas, segundo Palau de Nemes, que afirma, porém, que os versos de *Rimas* comprovam a assimilação de Juan Ramón às artes modernistas e ressalta que até se empobrecem. E que, por terem como fundo uma paisagem “falsa” e por não corresponderem à visão natural da própria paisagem moguerenha, carecem de emoção artística. Mas que, mesmo assim, Juan Ramón não mais incorre nos erros do primeiro modernismo de um ano antes – mesmo que repita certos temas, como por exemplo, o do beijo. Sob a influência do primeiro modernismo, o beijo vinha carregado de erótico sensualismo e de excessivos artifícios. Em *Rimas* isso desaparece e, no lugar percebemos um refinamento que toca o narcisismo.

Esse novo refinamento dissimula o caráter sensual dos versos de amor, e o conflito patente de uma busca do erotismo e da pureza da carne, óbvia em alguns poemas e sutil em outros. O poema “*La canción de los besos”*, de *Ninfeas,* metamorfoseia-se em *Rimas* sob o título “*A una niña mientras duerme”* – e isso comprova esse novo refinamento.

O tema da morte adquire alta dimensão estética ao ser enredado diretamente à natureza e à paisagem. O poema "*Tétrica"*, de *Ninfeas* é considerado pomposo e melodramático. Já em "*Crepúculo de abril"* de *Rimas*, a morte é tratada como um natural desenrolar e é apresentada como: "*uno de esos crepúsculos de la azul primavera*".

Rimas contém as poesias de Juan Ramón que, no período francês adquirem aspectos cada vez mais decadentistas: o roxo e o fogo do ocaso convertem-se em vagos matizes violetas e já não mais se atribui artificialmente a cor verde às estrelas, como em "*La canción de los besos"*, em *Ninfeas*, onde este refrão se repete cinco vezes:

> *Calló... En el silencio*
> *de la Noche serena,*
> *seguían riendo*
> *con su risa de plata las verdes estrellas...*
> *[...]* (JIMÉNEZ, 1959, p. 1469).

Em *Rimas* o verde é atribuído ao que é mesmo verde, como o jardim. A calma e o silêncio – sensações favoritas de Juan Ramón – adquirem novos valores cromáticos e o poeta vai atingindo um maior domínio estético. Passa a abordar conceitos transcendentais, aos quais chega a partir da experiência com as coisas. A antiga atração por cemitérios continua presente, porém com uma misteriosa dimensão, dando um tom de naturalidade à psicose do poeta. A paisagem continua sendo o ponto de partida. O elemento macabro persiste, porém embelezado pelo que não é macabro: a lousa do túmulo é de alabastro, o esqueleto está coalhado de orvalho. E mesmo o sentimento religioso vem expresso de outra maneira, artisticamente enaltecido. Em *Ninfeas* e *Almas de violeta* temos um eu poemático vacilante e que recorre à Virgem em busca de alívio e consolo – e reclamando de seus males o tempo todo. Nessa época francesa de *Rimas,* temos um poeta que canta as suas dores e à Virgem de uma maneira mais concisa e mais indireta:

> *[...]*
> *Después la llevaron*
> *a ver a María;*
> *la Virgen, riendo*
> *dió un beso a la niña...*
> *[...]* (JIMÉNEZ, 1959, p. 144).

Ou:

> *[...]*
> *El altar de la Virgen, en el templo*
> *se desborda de rosas y azucenas,*
> *y la Madre de Dios sonríe amante*
> *con su boca cargada de promesas. (La Víspera)*
> *[...]* (JIMÉNEZ, 1959, p. 157).

Em *Rimas* aparecem as correções das poesias feitas anteriormente, onde Juan Ramón despreza alguns poemas de *Ninfeas*, que considerava mórbidos e apaixonados demais. Afasta a excessiva ortografia romântica e pseudo-modernista: suprime reticências, pontos de exclamação, de interrogação e maiúsculas desnecessárias. Retira as dedicatórias sentimentalóides e mesmo títulos exagerados. Muda palavras, versos e até estrofes – às vezes até as suprime. Essa autocrítica será uma constante a partir daí. As correções darão a exata medida da evolução do poeta preocupado em livrar sua obra de vícios e excessos. Daí em diante há constante preocupação de buscar uma "poesia desnuda", depurada.

José Enrique Rodó considerou *Rimas* original e desprovido de artificialismos. Viu nele um parentesco espiritual com Bécquer, um forte acento heiniano e outras novas influências que o fazem ser mais adaptado ao gosto dominante. Tudo isso lhe pareceu benéfico à poesia hispânica "*tan inmovilizada en viejos moldes*" (PALAU DE NEMES, 1957, p. 190).

O que se canta em *Rimas* é a dor, as solidões ermas, as nostalgias, os sonhos e as recordações. Predominam as brumas, as névoas, os entardeceres, os crepúsculos e as sombras. Há muito frio e chuva. O livro está povoado de velhos e mortos palácios góticos em ruínas, velhos e umbrosos parques desertos – percorridos por "visões". O eu dos poemas

afirma que há espectros flutuando, mas que não são terrores, não são tristezas essas sombras que vagam. É a amarga formosura do velho, o perfume que outras flores deixaram no mundo, a música de outras liras, a ronda das áureas belezas que se vão. A vida respira a morte, a luz da névoa. Há conventos perdidos nas névoas, de onde vêm longínguos sons de sinos. São mudos fantasmas brancos habitando esses humanos cemitérios, esse mundo de mortos.

Aliás, *Rimas* está tocaiada por fantasmas. Uma virgem fantástica surge do mistério do velho parque deserto. Possui suavíssimo corpo que vagamente se advinha sob brancos e flutuantes véus, mas após cravar os olhos nos olhos do eu poemático foge entre as sombras, e calada e triste some-se no fundo do caminho. As sombrias árvores esfumam-se entre os gases de uma nuvem de incenso e uns anjos, belos como virgens brancas, perdem nas nuvens seus alvíssimos peplos. Ainda: como sonhos de bruma atravessando as ramagens, move-se ligeira uma sombra adorada, uma pálida sombra de lírios e de neve que oferece os lábios ao eu do poema e que gemendo o chama. Afasta-se chorando e o eu vai atrás dela para um fatal cemitério.

Também há muitas crianças mortas, muitos cemitérios e muitas virgens mortas em seus caixões, velórios, féretros e tumbas. Pode-se concluir, então, que Eros está proibido de manifestar-se em *Rimas*. As mulheres ou são fantasmas, ou são freiras longínquas, ou são cadáveres, ou são crianças. Quando são namoradas, de carne e osso, são sempre tratadas com indiferença, distanciamento e frieza pelo eu dos poemas. Há um único poema em que o eu e a jovem se beijam com beijo erótico, caminhando felizes pelos caminhos de Moguer. Mas, à última estrofe, ele logo explica: *"Aquel amor, yo sabía/ que iba a durar poco tiempo"/* (JIMÉNEZ, 1959, p. 147).

A mulher é, também, fragmentada em suas partes. O objeto erótico desintegra-se em partes: faces, olhos, rostos pálidos, lábios, vozes, mãos que tocam pianos longínquos, peitos... Na arte decadentista o olho vaga por detalhes. A parte triunfa sobre o

todo. Entretanto Eros escapa da autoproibição do poeta e aparece em *A una niña mientras duerme*, embora camuflado: "*...en las pálidas hojas de la flor de tu pecho."/ A la noche es el gozo de los líricos niños; /en su abismo confuso hay jardines inmensos/ inundados de vidas de oro y sol..."/* (JIMÉNEZ, 1959, p. 96-97). Há outra poesia (a de nº 27) em que Juan Ramón confessa:

> *Que florezcan las carnes de niñas!/*
> *y las almas que alegran la calma/*
> *del frescor de las verdes campiñas,/*
> *a las carnes darán flor de alma./*
>
> *Me embriagan las niñas. Adoro/*
> *sus mejillas de nardo y violeta,/*
> *[...]*
> */Ellas son, sin saberlo, la vida./* (JIMÉNEZ, 1959, p. 118).

Mas tem medo delas, pois diz que há as meninas que parecem martírios e que seus rostos de pérolas e de espumas são simbólicos rostos. As meninas o embriagam e semelham-se a florescentes abismos. E ele somente sabe que elas morrem.

A mulher é deserotizada, dessexualizada, na figura da Virgem Maria, que aparece em várias poesias de *Rimas.* Juan Ramón a compara à própria mãe. Pode-se inferir que o poeta cria essas imagens de mulheres – fantasmas, visões, cadáveres, freiras, crianças – para afastá-las de Eros. Afinal, mortas, estéreis ou andróginas, com elas não haverá sexo. É o medo da Grande Mãe, da natureza ctônica, pois "cada volta em direção ao sexo, voltamos direto ao negro abraço da mãe natureza" (PAGLIA, 1990, p. 254-280).

A morte, e a dor por ela causada, também está presente em *Rimas*, quando Juan Ramón, em *"Sombras"*, refere-se à cadeira vazia onde seu pai se sentava e ao cemitério onde ele "nos espera":

> *En un sillón vacío vagan gestos*
> *y miradas que lloran y recuerdan;*
> *mi padre se sentaba en él, mi padre*
> *que allá en el cementerio nos espera:/*
> *[...]*
> *todos duermen (la muerte y el invierno/*
> *llenan almas y cuerpos de pereza):/* (JIMÉNEZ, 1959, p. 128-129).

Ou ainda no poema de nº 56:

> *A un lado del sendero, al triste abrigo/*
> *de una selva de acacias y rosales,*
> *quedaba atrás el pobre campo santo/*
> *donde reposa el cuerpo de mi padre./* (JIMÉNEZ, 1959, p. 170).

Mas a poesia de *Rimas* não é só dor, escuridão, medo, morte e visões. Nela já aparecem, e com mais freqüência do que em *Almas de violeta*, cenas campesinas moguerenhas, alegres e ruidosas, procissões populares, sol, tardes mornas e perfumadas, claridades enfim que prefiguram a poesia mais iluminada de *Arias tristes*. Há ainda que se destacar, sobre a poesia *"A una niña mientras duerme"*, um aspecto recorrente em Juan Ramón: a observação da mulher adormecida. Aqui ele a olha fascinado e a poesia toda destila um muito mal disfarçado crescente e fervilhante erotismo. Até o ponto em que deseja beijá-la. Diz: *"Si mis labios rozaran tus mejillas, serían asesinos de dichas y de fe... no te beso!"*.

Mais tarde, em *Diario de um poeta reciencasado*, em *"Berceuse"* ele escreve:

> *No; dormida,*
> *no te beso.*
>
> *Tú me hás dado tu alma*
> *con tus ojos abiertos*
> *–oh jardín estrellado –*
> *a tu cuerpo.*
>
> *No, dormida no eres*
> *tú... No, no, no te beso!*
>
> *– ... Infiel te fuera a ti si te besara*
> *a ti...*
> *No, no,*
> *No te beso...* – (JIMÉNEZ, 1957, p. 310).

Embora pertençam a fases distantes, a idéia que permanece intacta é a da não violação do "*locus*" sagrado e a da fascinação pela mulher adormecida. Em *Diario*, na poesia de nº 92, aparece novamente:

> *Cuando, dormida tú, me echo en tu alma,*
> *y escucho, con mi oído*
> *en tu pecho desnudo,*
> *tu corazón tranqüilo, me parece*
> *que, en su latir hondo, sorprendo*
> *el secreto del centro*
> *del mundo.* (JIMÉNEZ, 1957, p. 345).

E em "*Serenata Espiritual"* (119), também do *Diario*:

> *Ahora, que estás dormida,*
> *puedo, solo, adorarte,*
> *sin serme, con tu parte,*
> *mi fe correspondida.*
> *[...]*
> *... Duerme, que yo, estasiado,*
> *te adoro; que yo sigo,*
> *pensándolo, contigo,*
> *tu sueño remontado*
> *[...]*
> *Duerme, que así me abismo*
> *en tu amor sordo, ciego,*
> *mudo, para mi ruego*
> *cual si fueras Dios mismo...*

Outro tema, também recorrente em Juan Ramón, é o do auto desdobramento, em que ele mesmo se fragmenta em várias partes, umas acompanhando as outras, vigiando e questionando. E, aqui em *Rimas* (poema nº 51):

> *Me da terror cuando miro*
> *mi imagen en un espejo;*
> *me parece que es la sombra*
> *de alguien que me va seguiendo.*
>
> *Mis ojos clavo en mis ojos*
> *y hay un influjo magnético*
> *que me espanta, recordándome*
> *la fijeza de los muertos.*

Siento miedo de mí mismo,
de mi imagen siento miedo,
y queriendo desarmarla
me doy a mí mismo un beso. (JIMÉNEZ, 1957, p. 162)

A natureza, em *Rimas*, está diluída em todos os poemas, dialogando, interferindo, mesclando-se a todas as cenas, acontecimentos, pensamentos e penas. O "eu dos poemas" manifesta o desejo de nela se diluir também. Na poesia nº 12 escreve:

[...] Quién pudiera desleir-se
en esa tinta tan vaga
que inunda el espacio de ondas [...]

e reclama:

Qué triste es amarlo todo
sin saber lo que se ama! (JIMÉNEZ, 1959, p. 90 e 91)

Após *Rimas* Juan Ramón escreveu *Arias tristes*. Nesse livro, as cenas já são mais claras, iluminadas até. As brumas de *Rimas* são vagarosamente invadidas pelas luzes e cores de *Arias tristes*. As duas paisagens se interpenetram e há o predomínio da alegre paisagem campesina, bucólica até, de *Arias tristes* sobre a ensombrecida e triste paisagem de *Rimas*. O eu dos poemas coloca-se nessas paisagens, ou como alguém que as observa e enquadra de sua janela:

/Voy a cerrar mi ventana/ (nº I)

/Yo míre por los cristales,/ (nº V) (JIMÉNEZ, 1959, p. 207 e 213)

Ou como alguém que caminha pelas estradas, meio perdido:

Está muy lejos la aldea?/ (nº III) (JIMÉNEZ, 1959, p. 211)

¿De dónde sale ese humo?
¿En dónde llora esa flauta? (nº VII) (JIMÉNEZ, 1959, p. 216).

Há lugares antigos, perdidas veredas às quais não mais voltará, mas que ainda inundam a alma do eu. Em *Arias tristes* Eros está bem mais permitido, como por exemplo no poema nº XXIII:

A nuestro dulce regreso
ya se dormían los campos.
Entre los juncos cantaba
un melancólico sapo;

por el sendero, al amor
del plenilunio dorado,
entre polvo de oro, iban
los soñolientos rebaños;

y los grillos preludiaban
la añoranza de su canto,
y el idílico molino
rumiaba un son hondo y largo...

Entre la penumbra, íbamos
dulcemente caminando,
íbamos llenos de flores
en la tristeza del campo;

y ella, mirando hacia atrás,
dejaba sobre mi brazo
los pechitos que dormían
bajo su vestido blanco.

Entre los juncos cantaba
un melancólico sapo [...] (JIMÉNEZ, 1959, p. 242)

A seguir Juan Ramón escreveu *Jardines lejanos*, volume composto por *Jardines galantes, Jardines místicos* e *Jardines dolientes*. Pela primeira vez a mulher desnuda é cantada, com uma desnudez considerada perigosa, como por exemplo, no poema de nº XII de *Jardines galantes:*

He visto en el agua honda
de la fuente, una mujer
desnuda … He visto en la fronda
otra mujer … Quise ver

cómo estaban "los rosales"
a la lumbre de la luna,
y encontré rosas carnales.
Quise ver el lago, y una

mujer huyó hacia la umbría.
Todo era aroma de senos
primaverales; no había
manos santas ni ojos buenos.

Allá en la fiesta reían
las bellas de labios rojos;
desde la luz, me seguían
lánguidamente sus ojos…

Sollozaban los violines
bajo la negra arboleda…
Los soñolientos jardines
eran plata, nieve y seda… (JIMÉNEZ, 1959, p. 375)

Gregório Martínez Sierra parece escutar um som sutil de quase feminina perversidade (PALAU DE NEMES,1974, p. 305) nos versos de *Jardines lejanos.*

Pastorales, seu sexto livro de versos, Juan Ramón o escreveu durante o verão de 1904 uma vez mais passado em Moguer. Esse livro pode ser considerado uma antecipação de *Platero y yo*. Nele, a natureza deixou de ser o pano de fundo de tristezas para transformar-se em aliada dos sentidos do poeta. A nota sensual confundida com a paisagem resulta leve, dando agilidade à expressão poética e fazendo com que o sensual passe quase desapercebido. Mas exalta-se mais à mulher que à paisagem e a natureza inteirinha serve ao amor.

Juan Ramón, a partir de 1905 escreveu *Palabras románticas*, *Meditaciones líricas*, *Olvidanzas*, *Baladas de primavera* e *Elegias.* E colaborava com revistas em Madri.

Retornara a Moguer e, em sua solidão, começava a compreender o verdadeiro caráter do modernismo, e mesmo que não acreditasse em mais nada, poderia sempre acreditar na beleza, porque a beleza não se falseia e nem se inventa: é, e emana de si mesma, a obra de arte deriva beleza da beleza mesma. "*Dadme siempre una mujer, una música lejana, rosas, la luna-belleza, cristal, ritmo, esencia, plata -, y os prometo una*

eternidad de cosas bellas" (PALAU DE NEMES, 1974, p. 362). O feminino ocupa o âmago de sua poesia, de sua arte e de si mesmo. Esse recolocar do feminino em seu lugar de honra o diferencia dos demais poetas decadentistas. Sua paixão pelo feminino é tanta que o obnubila. É um traço que o distingue: esse poeta másculo dobrando-se até o chão ante o feminino, assumindo isso de várias maneiras.

Os Martínez Sierra exerciam múltiplas atividades editoriais e eram generosos amigos de Juan Ramón. Instavam no sentido de que ele publicasse suas obras, conscientes do dano que o seu silêncio causava. E eram financiados pelo hispanófilo inglês Leonard Willians. Foi assim que à imprensa foi dada a copiosa produção escrita em Moguer, – com exceção de *Platero y yo* – um total de dez livros: *Elegías I e II, Elegías intermédias, Olvidanzas I, Las hojas verdes, Elegías III, Elegías lamentables, Baladas de primavera, La Soledad sonora, Poemas mágicos y dolientes,* duas edições de *Pastorales, Melancolia, Laberintos, Jardines lejanos* e *Elegías puras*. Todas essas publicações renderam pesetas a Juan Ramón e seus conteúdos são um guia de sua vida interior.

Desde sua volta a Moguer, em 1905, Juan Ramón deixa em sua poesia uma funda preocupação de caráter sensual. Nunca é demais repetir isso, pois como diz Paglia (1990) "sexo é poesia, poesia é sexo" Constrói jardins, com rosas de carne, onde há *"[...] señor de barba negra/ que quería acaricialo"* (PALAU DE NEMES, 1974, p. 367). Essa preocupação sensual se divide em nostalgia da carne e nostalgia da brancura, isto é, o poeta oscila sempre entre esses dois pólos: Dioniso e Apolo. Sente uma recordação nostálgica e eterna de uma brancura em flor que já não existe e uma paixão amorosa que lhe causa um apressado bater do coração – sintoma real de suas crises nervosas (PALAU DE NEMES, 1974, p. 369).

A busca da mulher ideal também ocorre em sua prosa poética. Na '*Balada de la mujer ideal'* ele a encontra idealmente: *"Y tú, la buena, la bella, la verdadera, me*

estabas esperando – desde cuándo! – con la sonrisa en los labios, entre el barullo de los que no son como tú... ni como yo... [...] *Oh! Te he encontrado, mujer única,* [...] *tu castidad sin tacha, alma de carne que incitas a lo infinito"* (PALAU DE NEMES, 1974, p. 386).

O ideal tem a ver com esta carne desnuda de mulher, dotada de um mistério do qual surge uma noção de eternidade:

> *Hay algo que se acerque tanto al ideal como una mujer desnuda en la sombra? Es como si el alma fuera la que escondiera el cuerpo, como si lo ignoto fuera la materia, como si todo se hubiera transtornado. Perdida la hora, el sitio, el aspecto familiar de las cosas, la eternidad que surje de lo confuso se complace en venir un instante hacia nosotros* (PALAU DE NEMES, 1974, p. 388).

Em outros trechos o conceito da desnudez volta a assumir um caráter sensual: "*Compreendéis por qué es tão sucia, tan falsa, y tan fea la aurora en el amor?"* (PALAU DE NEMES, 1974, p. 388). Há que ressaltar a insistência do poeta em chegar ao essencial através do sensual. Na "*Balada de la amada desnuda"*, o poeta despoja a mulher de seus adornos e a encontra mais bela – e é isso o que fará exatamente – mais tarde – com a poesia:

> *Cuando después del largo paseo de la tarde, bajo las acacias con sol, te desnudas – te desnudo – en tu alcoba, tu cuerpo surje de tus sedas y de tus muselinas como un sol de carne de aurora.*
>
> *Tu cuerpo desnudo! Qué grande me parece de pronto! Cómo ha podido estar aprisionado en estas leves y estrechas telas? Oh qué tesoro, qué mar, el de la amada desnuda!*
>
> *Te estás despojando y es como si te adornaras; cómo, si te quitas bellezas, eres más bella? por qué te arrancas tus riquezas y te quedas más rica?* (PALAU DE NEMES, 1974, p. 388).

Na "*Balada de la carne ausente"* a ausência da carne faz com que ele veja, na lua, a mulher desnuda: "*[...] Y en mi sueño la madreselva con la luna era una mujer desnuda y la carne ausente era como una luna desnuda que estaba entre las madreselvas [...]"* (PALAU DE NEMES, 1974, p. 388).

Na "*Balada de la luna de mi vida"* a fragmentada carne da mulher passa pelo ocaso como as nuvens: "*Pasan las muselinas de las nubes. Eres verde, eres rosa, eres celeste, eres amarilla, eres blanca! Tus pechos! Otra nube! Un muslo! Otra nube. Oh, tu sexo, entre una nube vaga!"* (PALAU DE NEMES, 1974, p. 399).

Na "*Balada de la novia ida"* o poeta cria uma estranha paisagem azul onde ainda se percebe a presença da mulher dissolvida nela, porém já se distanciando. É a musa idealizada que o romantismo criou e que se extravia:

> *La luna camina, llena de rosas azules. Las rosas del jardín son rosas de luna. Hay en todo este brillo celeste de la noche un hervor de vida de mujer, un misterio lejano de ti, la nostaljia de tu sexo y de tu voz, el estravío romántico de tu mirada azul* (PALAU DE NEMES, 1974, p. 389).

Em "*Balada del viaje por tu cuerpo"* o eu poemático assume o prazer carnal do sexo mesmo, apesar de as metáforas marinhas atenuarem o que é puro sexo:

> *Sobre el oleaje blanco y blando de tu cuerpo quise llegar a las islas de tus ojos. Dejé en la playa mis dolores y, lleno de amor, me embarqué sobre tus muslos. Dos olas grandes guardaban las islas, un escollo sombrío intentaba hacerme naufragar. Lo vencí todo. Y al anclar entre tus muslos gocé del paraíso* (PALAU DE NEMES, 1974, p. 389).

Em "*Balada del placer idealizado"* o poeta tenta idealizar aquilo a que ele chama de prazer ambíguo e multiforme e busca momentos e lugares onde a carne perca suas cruezas:

> *Te he sentado desnuda ante el piano.*
> *Me he vestido de terciopelo negro para estrecharte desnuda.*
> *Te he subido a la almena roja de sol poniente para que tu cuerpo sea de oro.*
> *Te he llevado, desnuda, a la pradera junto al arroyo.*
> *Te he subido, desnuda, al damasco verde y cargado de fruto y de sol poniente. Ay, tu carne gris y rosa bajo el verdor transparente! El olor de tu carne, del verdor y los damascos!* (PALAU DE NEMES, 1974, p. 390).

Mas o tom é perverso em *"Balada de las tiernas adolescentes perversas"*:

> *Oh, la crudeza tibia de tu sexo impúber! el candor perverso, ardiente, de tus ojos azules!*
> *Oh, la pequeñez malsana de tus nacientes pechos, las rosas quemadas de tu aliento!*
> *Oh, la inocente blandura, la voluptuosidad de tus muslos, la nieve encendida de tus pies desnudos!*
> .....
> *Oh, la voluntaria erección de tus pezones, la sombra de tus brazos, con las primeras flores* (PALAU DE NEMES, 1974, p. 390).

E o tom sobe, da perversidade para o erótico-alucinante em "*Balada de la mujer estraña*":

> *Oculta bajo la pomposidad de un árbol desbordado, una mujer estranjera, de húmeda mirada fascinante, os sonríe. Es matemente blanca. Nadie. Silencio. De pronto se levanta la falda de seda negra. Y os deja entrever – horror!. – una vejetación estraña* (PALAU DE NEMES, 1974, p. 390).

Aí está o poeta, esteta da decadência, desviando-se da mulher e da natureza, mas ainda atraído por elas, embora horrorizado.

Nas obras produzidas entre 1906 e 1908 – principalmente – aparecem referências à doença do poeta e aos efeitos que o tratamento causava. *"Balada del corazón hipertrofiado", "Balada triste de las piernas lánguidas", "Balada de la noche de luna en el cementerio"* são exemplos dessa poetização do real (PALAU DE NEMES, 1974, p. 391-394).

Pelo ano de 1907 Juan Ramón começou a escrever *Platero y yo,* o poema em prosa que iria ser a segunda de um livro de três partes. O título do livro e da primeira parte seria *Baladas de Primavera*. *Platero y yo* seria a segunda parte e *Otoño Amarillo* a terceira. A primeira parte foi publicada em 1910 e *Platero* em 1914.

La Soledad sonora, escrito em 1907, utiliza como título um verso de San Juan de la Cruz. Nesse livro Juan Ramón assume-se como um ser solitário em meio à natureza. Dirige-se aos pássaros, ao arroio, à luz, ao crepúsculo, ao sol, à verde grama, à água,

aos álamos, aos pinheiros, aos troncos e aos jardins, à música, à noite, à primavera e à poesia.

A cor amarela também aparece nesses poemas, onde se pode ler:

Poema I:

> *Pájaro errante y lírico, que en esta floreciente/soledad de domingo vagas por mis jardines, /[...]* (JIMÉNEZ, 1959, p. 909).

Poema V:

> *Pensamiento de oro.../*
> *[...]*
> *Tú haces sueño en la alta soledad los verdores/ del árbol...*
> (JIMÉNEZ, 1959, p. 913).

Poema VIII:

> *Crepúsculo de enero. Un sol divino dora/*
> *[...]*
> *mi corazón sin ella – sin quien? – […] /*
> *[…]*
> */esta confusa historia de vaguedades viejas/*
> */que se irisan a un sol que viene de lo eterno!/*
>
> */... Perdido entre mis rosas de invierno, yo dormía,/*
> */ mas hoy siento nostalgia de carnes y de cosas.../*
> */... Estoy triste del sol en la cristalería!/*
> */Ya no tengo bastante con las divinas rosas!/*
> (JIMÉNEZ, 1959, p. 916).

Poema IX:

> *Mi frente tiene luz de luna; por mis manos/*
> */hay rosas y jazmines de algún jardín doliente;/*
> */mi corazón da música lejana de pianos/*
> */y mi llorar es de agua nostálgica de fuente.../*
>
> */Vive una mujer dentro de mi carne de hombre;/*
> */siete ríos de plata prestan ritmo a mi lira;/*
> *la boca se me inunda de un encanto sin nombre/*
> *[...]*
> (JIMÉNEZ, 1959, p. 917).

Poema XIII:

> *Soledad de la estancia ! Cómo huelen las rosas/*
> *en la noche! Qué paz y qué temblor de estrellas!/*
> *... A qué quiero que nadie se mezcle entre mis cosas?/*
> *Mi corazón me basta para las cosas bellas!/*

> */Una mujer? Oh, no! Un piano? Un piano/*
> *que llore solo. Y un soñar incesante.../*
> *[...]*
> (JIMÉNEZ, 1959, p. 921).

Poema XXXI:

> *[...]*
> *Torna la carne a ser el alma de la vida;/*
> (JIMÉNEZ, 1959, p. 939).

N o poema XXXII, o poeta invoca o poente:

> *Inflámame, poniente, hazme perfume y llama/*
> *- que mi corazón sea lo mismo que un poniente! - ;/*
> *descubre en mí lo eterno, lo que arde, lo que ama,*
> *y el viento del olvido se lleve lo doliente!/* (JIMÉNEZ, 1959, p. 940).

E no poema XXXIII declara seu amor, sua ligação e sua vitalidade à mãe Natureza, à mãe Terra, e ele próprio é um tronco caído:

> *Quién fuera como tú, viejo tronco, caído, /*
> *en la pradera blanda, risueña de colores;/*
> *tu sangre palpitante triunfa del olvido,/*
> *y, en tierra ya, te llenas de verdor y de flores!*
> (JIMÉNEZ, 1959, p. 941).

À *La Soledad sonora* seguem-se, na ordem cronológica de sua criação: *Poemas mágicos y dolientes*, *Laberinto e Melancolía* (1909 e 1910-1911). Juan Ramón não descreve e sim reelabora o que percebe e o devolve em criação própria. Muitas das estrofes de *Poemas mágicos y dolientes* descrevem estampas de pintores antigos e modernos. E há – sempre – a correlação de sua poesia com sua vida, embora ele seja sempre “o poeta fingidor”, isto é, aquele que poetisa em cima do real. Por isso segue em busca dos mistérios da mulher, em sua tentativa de equacionar sexo e pureza, corpo e alma, terra e céu.

Em *Laberinto* (JIMÉNEZ, 1959, p. 1169) fortes imagens sensuais nos surpreendem, pois já não mais referem-se à mulher e sim à paisagem. São metáforas que

antecipam uma visão amorosa do cosmos de caráter transcendental. São negativamente belas, já que a natureza nos é mostrada também em seu lado cruel: dos pinheirais vêm asas e bicos, a brisa traz perfumes de flores de sangue (poema nº XIII), há nuvens de chumbo, cor de amora e taciturnas (poema XVI). O rio é serpente entre muralhas negras, inquieto, negro, de barcos fantasmagóricos, cerrados e mudos. O vento é intranqüilo, o sol é lívido e a lua fulge como um arco de fogo; o mar fala de longe como um monstro sonâmbulo, a tarde é cerrada de luxúrias, a lua fria cai como uma escarcha verde, e é clara, desnuda, firme, impudica, de redondo seio ameaçador e cruel de alabastro; ela evoca – gelada, altiva e suntuosa – cúpulas de pedra.

Enfim, em *Laberinto* Juan Ramón, ao referir-se à natureza cruel está referindo-se à mulher e ao sexo como também cruéis e perigosos. Uns se identificam nos outros. Essa atitude ante a natureza e à mulher, atitude realista, de enfrentamento até, aparecerá também em *Diario de un poeta reciencasado.* Ele vê e canta o lado bom e belo, mas também canta o lado cruel e perigoso. Escreve, no poema XIV:

> *... Era lo eterno, que*
> *está en todo: en el mágico palácio,*
> *en el prado florido!*
>
> (JIMÉNEZ, 1959, p. 1224).

Ou:

> *El pinar se diría el sexo de la noche;/[...]*
> *Las espaldas de piedra, [...]*
> *[...] la testa de ceniza...*
>
> (JIMÉNEZ, 1959, p. 1250)

O poeta encontra-se em um labirinto carnal, mas parece que já vê a saída. Aquela imagem da mulher e da natureza-mãe – benigna, linda, amorosa, doce e compassiva – que o romantismo deixou, não existe mais sob o olhar perscrutador de Juan Ramón. A dedicatória de *Laberinto*, *"A la mujer escogida"* é, também um sinal de que o poeta já sabe o que quer. Ele necessita de uma mulher real, conhecida, próxima a ele, para alimentar sua

poesia. Mas *Laberinto* é sua obra mais sensual. Nela, os beijos rescendem a punhais e a sangue. E a presença da mulher-natureza é contínua. Há que também ressaltar, nesse livro, a presença de Dante Gabriel Rossetti, Edgar Alan Poe e Antoine Watteau. Juan Ramón abre *Laberinto* com versos de D.G.Rossetti – que foi desenhista, pintor e poeta inglês – mas que notabilizou-se por pintar obsessivamente um único tema, uma mulher de languidez sonambulística, em cuja imagem pode-se perceber uma rebeldia às

> [...] convenções vitorianas, os cabelos soltos e o vestido medieval fluindo com lírica liberdade. A pesada cabeça oscila num pescoço serpentino. Os densos cabelos são a rede de captura da "belle dame sans merci". Os lábios inchados irão tornar-se um "motif" universal da arte decadentista [...]. A boca da vampira de Rossetti não pode falar, mas tem uma vida própria. Está empanturrada do sangue das vítimas. Como a rosa doente de Blake, a mulher de Rossetti é envolta em silêncio e prazeres úmidos, privados (PAGLIA, 1990, p. 451-452).

D.G. Rossetti foi um dos fundadores da irmandade Pré-Rafaelita, fundada em 1848 e que durou apenas cinco anos, mas cujo estilo foi absorvido pela arte e o "design" do final do século XIX em todo o continente europeu. Os Pré-Rafaelitas buscavam recuperar a simplicidade e a pureza medievais perdidas no luxo da arte do alto renascimento, tipificada, segundo eles, por Rafael.

Dante Gabriel Rossetti é identificado como sendo o único membro dessa Irmandade que era decadentista. Sua pintura passa da Idade Média pré-rafaelita para o passado pagão, uma regressão romântica. O paganismo residual do catolicismo italiano volta à tona em Rossetti por intermédio do impacto da poesia do alto romantismo. Recuando para Cibele, ele daimoniza a veneração medieval da mulher e passa o romantismo inglês de alto para tardio. Rossetti desenhou e pintou constantemente Elizabeth Siddal, a sua esposa que morreu pouco depois do casamento, uma espécie de monomania. É como se D.G.Rossetti estivesse escravizado à Ligéia de Poe, cuja imagem vence todas as mulheres vivas. Como Da Vinci, Rossetti estava sob o sortilégio de um arquétipo original, provavelmente uma sombra romântica da mãe. Juan Ramón mantém, com D.G.Rossetti, pontos em comum. Se Rosseti,

descreveu e pintou constantemente Elizabeth Siddal, Juan Ramón “pintou”, descreveu a natureza repetidamente e obsessivamente. Recortou-a em reinos, elementos, partes, cores, estações, meses, dias, minutos e instantes.

Já Antoine Watteau, pintor francês (1684-1721), desenvolveu no ambiente de uma sociedade refinada, sua arte das cenas de comédia e sobretudo das festas galantes, gênero novo que lhe garantiu a celebridade. Em paisagens onde predominavam a decoração e o espaço natural, Watteau oferece uma evasão para um universo poético, evocado com extrema sensibilidade, por uma luz vaporosa e por tons dourados. É o exemplo típico do encontro lírico e gracioso do estilo rococó.

Juan Ramón, no prólogo a *Laberinto* afirma que mostrará ambientes e emoções de um Watteau literário um pouco mais interior e menos otimista que o Watteau pictórico, porém contagiado pelas mesmas delicadezas suaves do amor. Afirma que o sentimentalismo, em *Laberinto*, não será tão pastoril, porque aquelas pastoras néo-clássicas que Chénier cantava – e que fizeram da vida uma eterna e amarela tarde de domingo de estampa – estão mortas. O que resta igual é algo assim como a voz da água, a mesma e sempre através das campinas renovadas. Sua pena se molha naquelas finas lacas transparentes e “pinta” com uma mente que se torna dourada, sonhando, invadida pela brisa pura que passou pelo arroio, pela relva, pelas secas folhas de um outono doce, caídas já nas garras do moinho. Faz isso sonhando com uma elegância espiritual e suprema que invadisse tudo, que tudo mudasse. Com uma hora que viesse constantemente de um fundo inefável, com um cotidiano viver em jardins com líricos passarinhos, horizontes de campo, rios quietos e montanhas em flor, casas aprazíveis, com roseirais, janelas abertas e com mulheres ideais.

Juan Ramón abre a sexta parte de *Laberinto* – *Nevermore* – com versos de Espronceda:

> *[...] blanco lucero*
> *que iluminaste con tu luz querida*
> *la dorada mañana de mi vida.*

E com um texto de Poe:

> *[...] Tell this soul with sorrow laden if, within the distant Aidenn,*
> *It shall clasp a sainted maiden whon the angels name Lenore –*
> *Clasp a rare radiant maiden whom the angels name Lenore.*
> *Quot the Raven. "Nevermore".*
> *Poe*

O prólogo explica o que será *Nevermore*:

> *Memorias tristes que yerran por el alma cual un aroma de la vida; el ensueño sin fin de lo irreparable, de lo ausente y de lo muerto; divinas músicas con notas falsas; la permanencia de un lívido dolor intacto, entre la frondosidad sexual y verde de los días...*
> *Lirio de mí mismo! Rosa blanca inmortal! Nostalgia de lo eterno!*

Em *Nevermore* Juan Ramón declara que seu jardim de rosas desfolhou-se, veio abaixo e que já não há aquela senda rumo ao céu que ele trilharia e o levaria à santidade. Pergunta à natureza se ela, em sua eterna mudança, encontrará as perdidas ilusões. Seu coração sem futuro espera a morte, hora após hora, ouvindo um rouxinol cego que chora aquilo que foi o conto de sua antiga primavera. E que, nunca mais a brancura adolescente será página de sua história.

Juan Ramón despede-se de Branca, a doce namorada da juventude. Por isso a cor branca com seus derivados "colore" todos os poemas. Despede-se da inocência de um tempo de infância, juventude, ingenuidade e sonhos que ele viveu, mas que já passou e em que ele, consciente, já não mais acredita. Por isso diz, no poema VIII: "*voy hacia una pureza... que no existe*!"

Nevermore está povoado de flores desfolhadas, jardins destruídos, murchas rosas e ninhos desertos, escuras coroas de nardos, negros ventos e auroras enlutadas, jasmins da paz que se secaram e de olhos cobertos de sombra e de lodo, negras borboletas, de brancos

amendoeiros enterrados em ácidos lodaçais e de olhares que se fecham, rancorosos e glaciais como uma espada.

Escreve, no poema nº IV:

> *Lo bueno, lo leal , lo verdadero,*
> *por qué encierra ya en sí lutos y espantos?"*
> *[...]*
> *Muerte, que eres la esencia de lo vivo,*
> *perseguidora de ingastable fierra,*
> *que en el mismo cenit del sol altivo*
> *acechas, en tu nido de la tierra!*
>
> *En dónde está la lanza que te abra*
> *tu corazón de sombra, que partiera*
> *en tu nada sin sangre, tu macabra*
> *seguridad de reina venidera?*
> *[...]*

O poeta encerra *Nevermore* dizendo que será solitário e que a alegria retornará, com a poesia, a seu coração jogado sobre a relva. A natureza – céu, mar, árvores, crepúsculos, flores, arroio – tudo lhe sorrirá novamente e seus olhos perderão – divinamente – a dor de seus distantes êxodos... Estará em um / *"Paraíso sin Eva, sin manzana, / en paz – [...] puro bajo la duda de la tarde, / puro bajo la fe de la mañana!"/*

Esta foi sua profissão de fé, naqueles tempos de 1910-1911: dedicar-se-á à poesia e renunciará às mulheres e aos amores carnais. Em "*Olor de Jazmín*" (JIMENÉZ, 1959, p. 1307) as mulheres, lembrando Ligéia e Lenora, de Poe, serão *"blancas mujeres mudas, que parecen fantasmas [...]" e "por el fondo de cada sombra azul/ se esfuma una visión apasionada y pálida [...]"; "mujeres fantasmas, que no han amado nunca/ enormes lirios blancos –, cruzan por los jardines..."* E as mãos dele encontrarão *"formas de almas de carne/ que en vez de incitar, puras, encantan y conmueven"*. A natureza-mulher, que antes lhe pareciam jasmins perfumados – dentes brancos, agora lhe parecem duas fileiras de duros jasmins – duas fileiras de duros dentes. Mas "*todo se contagia de mujer... El crepúsculo*

huele, cual un jazmín, a mujer, [...]" E conclui *Laberinto (*JIMÉNEZ, 1959, p. 1287-1326) desejando:

> *Atracción infinita de todo lo profundo*
> *– grutas, ponientes, ojos – entre tus locas piernas!*
> *Volubilidad fresca y ardiente de la brisa*
> *cargada de jazmines con sol!*
>
> *Ay, quién pudiera*
> *no morir nunca, ni vivir!*
> *... Sólo una estancia*
> *con la tarde amarilla por la ventana abierta,*
> *sólo el instante en que los jazmines con sol*
> *confunden sus aromas con tus miradas negras!*

Em *Melancolía* (JIMÉNEZ, 1959, p. 1327), livro escrito logo após a *Laberinto,* ele declara que através de sua melancolia continua procurando o sentido profundo e eterno da vida. Ele é o observador, o *voyeur* viajante que, como em pinceladas impressionistas, em um trem lento, cheio de cansaço e de sombra, vai observando, através dos vidros molhados pela chuva um velho povoado com suas casas grandes, sujas e silenciosas, suas ruas sem nada, as portas fechadas, o relógio que marca uma hora deserta e melancólica e depois os moinhos de vento e a cidade que se perde e o campo imenso que um sol difícil doura. Mas imagina que, em um leito do povoado, dois amantes, sem nostalgia e sem frio, fundem em uma só as brasas de suas bocas e o barulho do trem para eles será só um sonho. Ele viaja de trem, pelos Pirineus no afã impossível de luxos sensuais, no afã de chegar logo, ou de nunca chegar, não sabe onde nem para que e nem em que hora. A paisagem é negra, fria, brumosa, o trem é sonolento, as flores são geladas, os astros são tristes, a luz é fugitiva; mas ele sabe que, nas aldeias em repouso alguém está a se amar, embora ele seja somente um estrangeiro nessa felicidade alheia. E seus olhos grandes se debulham em lágrimas, na sombra, embora sempre vislumbrem uma mulher fugidia, uma luz acesa que adorna de festas de cores a casa também fugidia como um ninho de encanto. Mas ele vê tudo através do vidro do trem em movimento, tudo foge, tudo escorre, tudo vai ficando para trás.

Vai, então, rememorando os próprios momentos de prazer, quando viajava de trem com uma mulher e as aldeias eram coloridas de ouro. O trem prossegue, passa pelas ruínas do velho castelo, por prados, rebanhos, belas paisagens, visões esfumadas de moças com cântaros, estampas de outros dias. Afinal o poeta se consola com o instante feliz, com o momento. *"Instante que sería toda la vida, si/ la alucinación no apresara las horas"* (JIMÉNEZ, 1959, p. 1379). E vai ao passado, em busca do tempo que foi bom, em busca da memória onde os cantos não se calam, e vêm e voltam, da memória das vozes, da memória desbotada e desfolhada igual que essas estampas interiores. Ele passa a ver o tempo sob outra dimensão, um tempo de afogar os maus pensamentos e os rancores com as lágrimas do sofrimento, e *"y nos hacemos puros y nos hacemos blancos"*. (JIMÉNEZ, 1959, p. 1381). Enfim, é um tempo de esquecer, de recomeçar, de encher-se de bons propósitos e de cândidos sentimentos, de guardar o que foi bom e desfazer-se do que foi mau. E conclui que a glória não ostenta, quer somente uma vida em paz, rica dos tesouros do amor e da lira, em uma doce casa, solitária e serena, onde, às vezes, até pudesse bater à porta a amizade, com mão nobre e limpa e até o amor pudesse assomar. Temos um Juan Ramón que amadurece, que cresce espiritualmente, que não quer modificar o mundo. Ele modifica-se a si próprio. Elege valores simples e verdadeiros para sua vida e mesmo a presença do outro, seja através do amor, seja através da amizade, já não é tão primordial. Ele percebe que pode ser feliz consigo mesmo e com muito pouca coisa. Toda a poesia que ele escreveu em *La Sodedad sonora, Laberinto* e *Melancolia*, é um diário de um processo psíquico de individuação. É o testemunho de uma profunda crise interior do poeta em que ele, ao que parece, evolui no seu caminho da busca e do encontro com Deus. Esse encontro se realiza primeiro, através do encontro com a natureza; segundo através do encontro consigo mesmo e terceiro, através do encontro com o próximo. Pode-se dizer que, nesse estágio de sua poesia e vida, ele se acha na segunda fase, isto é, no encontro consigo mesmo.

Por essa época a obra juanramoniana era já extensa e respeitada. E havia muita coisa ainda inédita. O poeta desenvolvia uma veia satírica amarga e dura, caricaturizando seus concidadãos com manha. Revela desgosto para com os vícios de alguns – e decide nem publicar essas críticas para não ofendê-los. Cultiva apurada consciência social. Há toda uma obra inédita que Juan Ramón escolheu não publicar porque conta aspectos mais íntimos de sua vida. Por respeito a Moguer e ao seio familiar decidiu não publicar versos tão francamente descritivos de suas relações carnais. E quanto aos poemas de temas religiosos, evitou publicá-los para não se expor ao proselitismo religioso.

Mas a obra publicada gozava de grande prestígio, tanto na Espanha quanto na América. Era considerada a mais alta expressão da nova poesia modernista na Espanha (PALAU DE NEMES, 1974, p. 495). Havia um consenso de opiniões quanto sua obra e ele foi eleito, por unanimidade, membro da *Academia de la Poesía Española de Madrid,* em 1910, e os andaluzes, em Sevilha, lhe tributaram um ato de adesão, no Ateneo. Juan Ramón, avesso a homenagens, não foi a nenhuma das duas cerimônias.

Da inação, do silêncio e êxtase de sua vida em Moguer nasceram tantos versos que Juan Ramón pôde escrever a um amigo sem exageros: *"De mí – y hablo de mí para justificar – me sé decirle que tengo 23 libros inéditos"* (PALAU DE NEMES, 1974, p. 457). Vinte e três eram os títulos das obras em andamento entre 1906 e 1912, época em que residiu em Moguer. Onze dessas obras foram impressas entre 1908 e 1914: *Elegías puras e Elegías* intermedias, *Las hojas verdes; Elegías lamentables* e *Baladas de primavera, La Soledad sonora, Poemas mágicos y dolientes, Melancolia, Pastorales* e *Laberinto. Platero y yo* foi publicado pela *Biblioteca de Juventud, Talleres de la lectura de Madrid* em 1914, embora Juan Ramón tivesse começado a escrevê-lo em 1907.

As doze obras que ficaram sem publicar, à época, são: *Arte menor*, dedicada a Góngora; *Estío, Poemas agrestes, Poemas impersonales, Historias, Libros de amor, Apartamiento, La frente pensativa, Pureza* e *El silencio de oro.*

E há que se acrescentar a obra em prosa: *Palabras románticas, Baladas para después* e *Meditaciones líricas*. Essa obra em prosa foi recolhida, postumamente, em *Primeras Prosas* (PALAU DE NEMES, 1974, p. 461) e toda ela complementa um aspecto da sensibilidade juanramoniana que domina a produção dessa época em Moguer: a obsessão com o amor sensual de caráter erótico.

Juan Ramón, como a maior parte dos modernistas, acreditava que se podia escrever poesia em prosa tanto como em verso. Pelos anos de 1907, já vinha cultivando paralelamente o poema em verso e o poema em prosa. *Platero y yo* era a terceira parte de *Baladas de primavera* que foi publicada em 1910. Ao dá-la à imprensa, Juan Ramón publicou somente a primeira parte, em verso, talvez – segundo Palau de Nemes (1974) – porque o poema em prosa fosse alheio ao gosto da época.

O fato é que somente os livros em versos foram publicados, à época. Assim, *Platero*, que começou a ser escrito em Moguer, em 1907, só veio a público em 1914 e quase que com displicência: saiu como livro escolar, com uma capa coberta de florzinhas e desenhos bobos, segundo o próprio Juan Ramón. Ele – que se preocupava muito com a aparência de seus livros – parece não ter dado atenção às condições da publicação e nem aos aspectos comerciais. Deu consentimento e direitos, ao editor, para que o publicasse como quisesse. Esse descuido, que poderia parecer estranho, não o foi, porque na verdade Juan Ramón nunca levou *Platero y yo* muito a sério. Chamava-o de livro de *"ensayos esternos e inspiración objetiva"*. Somente o apreciou mais tarde, obrigado a isso pelo público leitor. E os *"ensayos"* resultaram ser poemas em prosa, e o livro, o primeiro do gênero do grupo modernista do cenáculo de Madrid. *Platero y yo*, livro com o qual Juan recebeu o Prêmio Nobel de

Literatura, em 1956, nos mostra cenas da Andaluzia dos arredores de Moguer, tendo como protagonistas principais Juan Ramón e o burrinho Platero.

1.3 Zenobia e a Segunda Fase Literária

Em 1912 Juan Ramón volta a residir em Madri. A preocupação com a morte faz com que decida morar na “Calle de Gravina” bem perto da “Casa de Socorro del Arco de Santa Maria”. Os barulhos do lugar, no entanto, o incomodam muito, por isso muda-se para a pensão Arizpe, número cinco da “Calle de Villanueva”, excelente sob todos os aspectos, menos um: as pessoas que residiam ao lado faziam, por vezes, muito barulho. Eram um casal de norte –americanos: Arthur Byne e esposa. Tocavam piano, conversavam e riam tanto que Juan Ramón precisava bater na parede para que se calassem. E do meio de toda aquela algaraviada, destacava-se uma agradável voz e risada de mulher que chamou tanto a atenção de Juan Ramón que ele quis conhecer quem seria a dona delas. E antes de conhecê-la pessoalmente, foi informado de que se tratava de Zenobia, a filha de Raimundo Camprubí, engenheiro de Huelva.

Foi uma surpresa, naquela Madri de princípios de 1913, descobrir que a dona daquela luminosa alegria era a filha do engenheiro Camprubí – “*la Americanita*” como era carinhosamente chamada em Madri. Era Zenobia, que chegara de La Rábida em 1911 e no fim desse mesmo ano fora, com a mãe, para os Estados Unidos, dali retornando em 1912, quando passam a residir em Madri, no Paseo de La Castellana, número 18, em uma casa cheia de portas e janelas abertas para a rua, que a Juan Ramón parecia um pombal.

No verão de 1913, durante um curso de férias para estrangeiros, Juan Ramón afinal foi apresentado formalmente a Zenobia. Conversaram muito e tinham assunto, vez que as conferências do curso versavam sobre Huelva, La Rábida, Moguer, Palos. E Juan

Ramón ali mesmo se declarou a Zenobia. Passou a acompanhá-la às conferências. A mãe dela ficou alarmada com o assédio de Juan Ramón, e Zenobia acabou por deixar de freqüentar o curso.

Zenobia Camprubí Aymar contava, então com 25 anos. "*Era un tipo distinto de mujer, no tanto por su gentil aparencia: era blanca, rubia, de ojos azules, sino porque lo hacía todo con gracioso desenfado*" (PALAU DE NEMES, 1974, p. 501). Falava diferente, retardando a frase em espanhol porque a pensava primeiro em inglês. Caminhava diferente, com airosa pressa. Movia-se diferente, em movimentos seguros. Era fina, totalmente feminina e apolínea. Juan Ramón ficou fascinado, como ficava sempre que se encontrava com uma mulher diferente e distinta. E os fios de suas vidas continuaram a se enlaçar, embora ele - Juan Ramón – os tenha ajudado no tecido e muito bem.

Há unanimidade – em toda a fortuna crítica de Juan Ramón – quanto às excelentes qualidades de Zenobia. Não foi, pois, exagero de Juan Ramón, quando afirmou ter encontrado a mulher ideal. Mas o fato é que os dois - juntos – constituíram o par de seres humanos exemplares, em que um se refletia no outro e ambos se iluminaram e se beneficiaram dessa dupla luz.

Zenobia era a segunda filha de Raimundo Camprubí e da portoriquenha Isabel Aymar. Tratava-se de uma família rica pelos quatro costados. E Zenobia tinha uma mistura de sangues e de raças. As diferenças raciais, culturais e financeiras fizeram com que o casal Raimundo – Isabel divergisse quanto a muitas coisas. Dom Raimundo era muito severo com os filhos. Dona Isabel acostumada à liberdade de ação e de expressão do democrático ambiente norte-americano, até se divertia com as travessuras deles. Dom Raimundo queria que os filhos fizessem carreira na Espanha, e Dona Isabel sabia que na América Saxônica os filhos teriam maiores e melhores oportunidades. Enfim, Dona Isabel levou a cabo seus planos quanto à carreira e educação dos filhos, que estudaram em Harvard. Zenobia nasceu em

Malgrat, na Costa Brava, Catalunha, em agosto de 1887. Passou a infância entre Barcelona, Tarragona e Valência, mudando-se a família para onde o pai fosse enviado. Recebeu ela esmerada educação, só que de acordo com o que, àquela época, era considerado “boa educação” para mulheres. Essa esmerada educação ajudou-a a converter em valor único as diferenças culturais que seus próprios pais não souberam superar. E pode-se dizer que absorveu o impacto de duas culturas, a espanhola e a americana, sendo que a educação espanhola foi mais limitada. Zenobia fez em 1896, com a mãe, sua primeira viagem aos Estados Unidos. Em 1905, com dezoito anos fez a terceira, na qual seu processo de norte-americanização se completou, pois ficaram quatro anos residindo nos arredores de Nova Iorque.

Zenobia acompanhava a mãe em tudo e para ela, esses anos nos Estados Unidos, foram ótimos. Ela desfrutava de todas as vantagens da melhor vida social, à qual tinha acesso porque pertencia àquela numerosa e poderosa família, espalhada por Washington, Massachusetts e Nova Iorque. Conhecia muita gente jovem que a convidava para inúmeras festas e passeios, assistia a atos culturais, estudava, viajava e mostrava-se à altura de tudo isso. Em 1908, com 21 anos, Zenobia foi admitida como aluna especial na Universidade de Colúmbia, mas não conseguiu assistir aulas durante todo o ano acadêmico de 1908-1909 porque sua mãe decidiu voltar para a Espanha, com o ânimo de reconciliar-se com o marido e lá residir definitivamente.

Zenobia não queria voltar a morar na Espanha. Mas voltou para La Rábida, Huelva na primavera de 1909, onde o pai era o engenheiro-chefe. A ela não era destinado seguir carreira como aos irmãos. Nos Estados Unidos aprendera que lá havia um verdadeiro interesse pelo artesanato espanhol. Na Espanha, ela estendeu esse interesse a toda a arte espanhola e fez disso uma de suas inúmeras atividades. Infere-se que a nova reconciliação dos pais não deu certo, de novo, pois mãe e filha foram viver em Madri, em 1911, e no fim desse

mesmo ano foram para os Estados Unidos, dali regressando em 1912, quando foram então residir, em Madri, nº 18 do Paseo de la Castellana.

Zenobia era uma mulher prática, disciplinada, determinada, planejadora, metódica, positiva, ativa, atuante e rápida. Atenciosa, carinhosa, feminina – porém muito pouco apaixonada, não se deixava dominar por sentimentalismos. Prestativa, sempre de bom humor e sorridente, era dona de um senso crítico cheio de lógica, realismo e fino sentido de humor. Respondia aos excessos de apaixonamento de Juan Ramón de maneira levemente zombeteira. Organizadíssima, Zenobia foi muito mais que uma esposa e companheira na vida de Juan Ramón. Foi a pessoa que deu "apoio logístico" para que ele seguisse produzindo sua poesia. Expedita, sentia prazer em ser assim. Era socialíssima e vivia sempre cercada de amigos. Guiava muito bem e foi uma das primeiras mulheres automobilistas da Espanha.

Juan Ramón conquistou Zenobia, muito mais com suas cartas do que com suas poesias. Aliás, Zenobia parece nem haver se inteirado de que era a melhor musa do poeta. Zenobia via a poesia como coisa inútil. Não gostou de *Laberinto*. Em sua opinião Juan Ramón não poderia fazer nenhum bem a ninguém com aquele livro. Parecia-lhe um desacato que ele o houvesse ofertado a ela e muito mais que o houvesse escrito. Juan Ramón retirou da impressão o erótico *Libros de amor* que sairia em setembro de 1913. Ele passou a não mostrar a ela os poemas de amor que fazia – inspirados por ela.

E quando Juan Ramón deu *Platero y yo*, ainda sem publicar, para que ela o lesse, ela teria dito: "*Si fuera verdad que encima de un asno le florecera el corazón [...] pase [...] pero si a Vd. no le florece el corazón nunca* (PALAU DE NEMES, 1957, p. 565).

Ainda, entre bem humorada e levemente zombeteira:

> *Cuando me vuelva a escribir, oh, excelso! Hágame el favor de abandonar el estilo inefable; no me había Vd. escrito nunca una carta tan sensata como la primera que me escribió después de su viage y llegada. Ojalá hubiesse Vd. tenido más de eso en su vida y menos introspecciones y ratos líricos* (PALAU DE NEMES, 1957, p. 528).

As leituras favoritas de Zenobia uniam o gosto estético ao gosto pela ação, fossem em verso e ou em prosa. Os livros de Juan Ramón, completamente desprovidos de ação e de narração, lhe pareciam inúteis. E, entre melindrosa e enfadada, Zenobia jogava na cara de Juan Ramón não somente a inutilidade de seus versos, como também suas anormalidades, seus ensimesmamentos, seus isolamentos que o faziam acreditar em sua falsa superioridade, endurecendo-o em todos os seus defeitos.

E um dos motivos de Zenobia criticar as poesias de Juan Ramón era porque lhe pareciam muito eróticas. Zenobia mantinha, ante o sexo, uma atitude muito fria. Não era nada apaixonada e nem dada a sentimentalismos. A razão determinava todas as suas ações "*y no padecia del mal de la sensualidad"* (PALAU DE NEMES, 1957, p. 565). O que mais admirava a Juan Ramón era poder estar com Zenobia sem a preocupação sexual que outras mulheres lhe causavam.

Juan Ramón a chamava de "friolera" e perguntava-lhe com quantas mantas ela se aquecia à noite. O próprio pai aconselha Juan Ramón a desistir de Zenobia, pois ela – tal qual a mãe – era uma santa e não nascera para o casamento. Dona Isabel aconselhou Juan Ramón que quisesse só um pouquinho à sua filha porque ela era "*un cristalito frío*":

Juan Ramón realmente "ganhou" Zenobia quando disse – e de várias maneiras - que precisava dela, que necessitava dela. Zenobia prometeu ser sua mulher no verão de 1915, antes de viajar com a mãe que, doente do coração, ia a Navarra com esperanças de recuperar a saúde. Dona Isabel, que nunca consentira no namoro, não poderia saber da promessa. Por isso Zenobia não contou nada para ela. Mas ela ficou sabendo e, querendo evitar o casamento, planejou nova viagem aos Estados Unidos, com Zenobia como acompanhante, como já era de costume. Outros sinais indicam que o casamento dos dois não era de modo algum aceito pela família de Zenobia: (1) o pai dela nunca quis interferir a favor de Juan Ramón quando este, pelo menos em duas vezes pediu que o fizesse e sequer foi ao

casamento, em Nova Iorque. (2) A família de Zenobia não foi apresentada à família de Juan Ramón antes do casamento como era costume na época. (3) A mãe tenta afastar um do outro, levando Zenobia para os Estados Unidos em princípios de dezembro de 1915.

Mas pode-se aventar outra hipótese – a de que na verdade, Dona Isabel levou Zenobia para os Estados Unidos para que o casamento lá se realizasse, vez que lá os noivos não precisavam do consentimento dos pais para casar. Portanto, o casamento na Espanha não poderia se realizar porque o pai é quem não daria o consentimento. Nos Estados Unidos, quem deu o consentimento formal foi José, o irmão mais velho de Zenobia, substituindo o pai. Temos, então, uma Dona Isabel mais uma vez contornando o patriacalismo do marido e exercendo seu poder de matriarca, providenciou para que o casamento se realizasse. E, mais uma vez, a ida para os Estados Unidos era a solução. Zenobia não casou-se vestida de noiva, mas sim com um traje de passeio feito especialmente para a ocasião; a cerimônia foi simples, íntima e restrita a sete pessoas e mais os noivos. E como o casal, antecipadamente, já houvera combinado residir na Espanha, Juan Ramón planejou a disposição dos móveis, objetos e livros, na casa em que habitariam, com um alto sentido estético e com o mesmo capricho que punha na disposição e apresentação de seus livros. Já haviam, ele e Zenobia, combinado quais os lugares da casa seriam os "lugares plácidos" onde se sentariam para resolver suas dificuldades e contar tudo um para o outro, com franqueza e carinho. Nos anos de Madri, entre 1913 a 1916, Juan Ramón havia escrito muito. Essa produção, associada à de Moguer de 1905-1916 e também por ser a que mais de perto antecede a *Diario de un poeta reciencasado* interessa-nos mais, neste trabalho. No outono de 1913, Juan Ramón, a convite, passou a residir na "*Residencia de Estudiantes*" na rua Fortuny, onde estreitou sua amizade com José Ortega y Gasset. Começou a estudar grego, seguiu estudando inglês, dava aulas de espanhol. Faz amizade com pessoas ilustres, como Ramón de Basterra, poeta e tradutor; com o filósofo Eugenio d' Ors; com o músico Oscar Esplá, com

Federico de Onís – catedrático das universidades de Oviedo y Salamanca; e com Miguel de Unamuno, já escritor de muito prestígio. Juan Ramón intervinha diretamente na organização da "*Residencia"*, porém negou-se a participar do Partido Reformista, formado por intelectuais e cujo manifesto Ortega y Gasset lançava. Não queria participar ativamente da política e nem se encontrava capacitado para isso. Também assumiu parte da direção do projeto de construção do novo prédio para os residentes, supervisionando a obra todos os dias. Mesmo assim lhe sobrava tempo para escrever e ia se dando conta do quanto era agradável servir aos demais, mesmo que fosse nas pequenas peripécias da vida quotidiana. Dedicou-se também, a cuidar da parte estética das publicações da "*Residencia"*. Assim é que *Las Meditaciones del Quijote* de Ortega y Gasset ficou tão bonita que o próprio Ortega escreveu, na dedicatória: "*A Juan Ramón Jiménez, que dio al espíritu del libro un corpo tan bello"*. Na verdade Juan Ramón era dono de um gosto muito apurado e que transparecia em tudo o que fazia e não somente na literatura.

Foi em 1914 que o poeta passou a ser conhecido com o nome como o de hoje: Juan Ramón Jiménez. E *Platero y yo* foi o primeiro livro em que o seu nome assim apareceu. Em 1915 Juan Ramón fez excelente apresentação para uma série de publicações de Azorin, Unamuno, Antonio Machado e outros escritores de peso. Seu trabalho foi tão bom que a Casa Calleja escreveu-lhe, interessada nele e o nomeou seu diretor literário. Juan Ramón traduziu para o espanhol *A vida de Beethoven,* de Romain Rolland pela primeira vez em sua vida, considerou a possibilidade e a necessidade de trabalhar para ganhar dinheiro. Havia se esquecido de suas doenças e de seu medo da morte. Ao contrário: via-se rico e feliz, casado com Zenobia e pai dos filhos que Deus lhes quisesse dar. Termina *Platero y yo*, começado muitos anos antes (1907) em Moguer: foi publicado em 1914 e depois, em 1917, em uma edição mais completa. *Sonetos espirituales* (1914-1915) e *Estío* (1915) marcam uma linha divisória. *Sonetos* põe fim ao primeiro período e *Estío* anuncia a poesia direta e

"purificada" que distingue o *Diario de un poeta reciencasado* de 1916. Escreveu também *La colina de los chopos*, obra em que aparece a ideologia que há de dominar a sua futura produção literária e que já tinha tomado forma desde sua estadia em Moguer. Há ainda que se ressaltar o fato de que Zenobia também se interessava pelas atividades literárias e via nelas uma oportunidade prática de exercer uma profissão, junto ao marido. Naquele tempo a mulher não era aceita no mercado de trabalho – que já era muito restrito até para os homens. Então Zenobia aceitou a corte de Juan Ramón porque gostava dele e também porque havia encontrado, por fim, uma atividade útil. Ele a animara a traduzir para o espanhol a obra do poeta hindu Rabindranath Tagore – *The Crescent Moon.* Tagore escreveu essa obra em bengali mas ele mesmo fez a versão para o inglês usada por Zenobia. A colaboração de Juan Ramón e Zenobia nas traduções de Tagore teve bom efeito para suas relações. O ano de 1915 foi-lhes decisivo pois deram-se conta de que, à parte do amor que sentiam um pelo outro, de sua futura união derivaria utilidade e satisfações intelectuais para ambos. E Zenobia nunca mais deixou de exercer atividades literárias. Lecionou até a morte em universidades americanas.Trabalharam também em uma versão espanhola de uma obra de Shakespeare e em outras, de outros autores. Juan Ramón estimulou Zenobia no sentido de que ela não só continuasse nas traduções como também passasse a escrever coisas suas, originais. A iminência da perda do que restara dos bens da família, em Huelva, com certeza foi um dos motivos que fez Juan Ramón decidir-se pela mudança para Madri (em fins de 1912) e de ali instalar-se com ânimo de permanência. Em Madri faz-se rodear de advogados e amigos influentes na intenção de, afinal, conseguir derrubar o embargo que caía sobre o que restava dos bens de sua família. Foi por esses anos que também escreveu *Idilios*, em 1912-1913 e *Monumentos de amor*, em 1913. Em *Idilios* aparece talvez pela primeira vez a intenção de renunciar definitivamente a uma mulher. A partir de *Idilios* somente Zenobia será alimento da

poesia de amor de Juan Ramón. Daí em diante o sol, a cor amarela e o ouro serão as metáforas que expressarão as ótimas qualidades dos seres e coisas. Já é um desvio em direção a Apolo.

Toda essa ruptura forçada em sua vida traduz-se em sua poesia, que passa a mostrar uma nova maneira de sentir do poeta. É uma nova poesia, produto dos novos sentimentos de Juan Ramón. Insistimos nisso, porque para uma análise mais completa de *Diario de un poeta reciencasado*, não há como ignorar essa obra escrita nos anos a ela antecedentes: 1913, 1914, 1915. Essa "*obra en marcha"* de Juan Ramón obriga a quem analisar qualquer uma de suas partes, principalmente quanto à produção a partir de 1900, a analisá-la dentro desse contexto, isto é: como se ela estivesse realmente em movimento. Há que se fazer uma análise teleológica dessa obra, uma interpretação sistemática. Aí poder-se-á perceber esse movimentar de idéias novas, esse apagar de idéias que já não mais servem, essa dialética que caminha e evolui. Zenobia, antes de dar o sim a Juan Ramón, assegurou-se, com um médico, de que a loucura não era hereditária, pelo dever que sentia para com os filhos que pensavam ter. É que além de haver alguns casos de alienação mental, tanto em sua família como na de Juan Ramón, ela preocupava-se com as atitudes de Juan Ramón. Mae e filha seguiram para Nova Iorque onde desembarcaram em 15 de Dezembro de 1915, Juan Ramón chegou quase dois meses depois, em 12 de fevereiro de 1916. Zenobia e a mãe o receberam no cais. Ele sentia-se alegre, comovido e inquieto. A família norte-americana de Zenobia acolheu o poeta com cortesia, e Dona Isabel, comovida – por fim – pela constância do pretendente de sua filha, consentiu nas bodas. Estas, íntimas e simples, aconteceram em 2 de março, na igreja católica de Saint Stephen, n° 142, a este da rua 29, de Nova Iorque. Os dois primeiros dias de casados, eles passaram no *"National Arts Club"*, rodeados de livros e gente. Juan Ramón execrou esse *Arts Club*, dizendo que ali havia só aparências. Os familiares e as relações de Zenobia em Nova Iorque eram sócios dos melhores clubes e neles ceavam

amiúdo: no *"Cosmopolitan Club"*, no *"Autor´s Club"*, no *"Colony Club"* e nesse *"National Arts Club"* dos dois primeiros dias de casados. E todos desgostaram ao poeta.

Foram para Boston no dia 4 de março, pois Zenobia queria apresentar o marido à infinidade de parentes e velhas amizades do melhor Boston. Foram a Harvard várias vezes, porém Juan Ramón não quis ser apresentado às pessoas eminentes daquela instituição. Presentearam-no com seis livros sobre o tema da imortalidade e Zenobia já anteviu o trabalho que teria ao lê-los para o marido que não dominava o inglês. Visitaram, em Cambridge, as oficinas da Editorial Houghton & Mifflin devido ao fato de o poeta representar a casa Calleja. Juan Ramón gostou muito do cuidado que os bostonianos tinham em conservar as vidraçarias cor de amora e de malva de suas antigas casas coloniais. Mas não gostou da arquitetura de Boston.Também desagradou-lhe a paisagem gelada daqueles inícios de março e também o Hotel Bellevue. Mudaram-se para o Hotel Somerset, em bairro melhor perto do pequeno braço do grande Charles River. O poeta encantou-se com o pequeno rio.

Voltaram a Nova Iorque em 17 de março e hospedaram-se no Van Rensselaer, construído em lugar agradável da rua 11, perto da Quinta Avenida, onde desfrutaram de relativa tranqüilidade. Nos intervalos que sobravam entre as visitas que faziam e os convites dos familiares a que atendiam, conseguiam organizar suas vidas. Escrever era, para Juan Ramón, uma válvula de escape e ele ia passando para o *Diario* as boas e as más impressões que recebia. Zenobia lia e traduzia. E também lia, para Juan Ramón, poesias em inglês – vertendo-as para o espanhol. Ele também, às vezes, lia poesias em espanhol, para ela. E, como tinha necessidade de estar a sós, a esposa o deixava, prazerosa, para participar daquela vida ativa que, para ele não tinha importância, mas para ela sim. Então Zenobia ia a almoços, chás e reuniões, ou às compras, ou ao teatro com suas amizades. Mas também ia, com Juan Ramón, a museus, a exposições e a atos culturais. Foram aos concertos da Orquestra Filarmônica de Nova Iorque e ouviram Harold Bawer, Pablo Casals e Ignácio

Paderewsky tocar. Em suas andanças pelos círculos culturais encontraram-se com o homem de letras e crítico dominicano Pedro Henríquez Ureña e esposa. Juan Ramón ficou feliz, saiu com ele e o recebeu várias vezes em seu hotel. Encontraram-se, também, com o músico espanhol Enrique Granados e esposa, que estavam em Nova Iorque para a estréia de suas *Goyescas* no "Metropolitan Opera". Pouco depois esse casal morreu afogado porque atirou-se ao mar quando o vapor inglês em que viajavam de volta à Espanha foi torpedeado pelos alemães. Juan Rámon fez um poema sobre eles, no Diário: o de número 81 – *Humo y oro.*

O amor e Zenobia interpuseram-se entre Juan Ramón e a sua angústia, durante aquela estadia em Nova Iorque. E, se ele sentiu a força e o poderio de Nova Iorque, também desgostou-se com muita coisa daquela cidade. A vida dos círculos sociais e culturais o desagradou, porém tampouco o agradava na Espanha.

Depois foram a Filadélfia e a Washington e esta pareceu, a Juan Ramón, a melhor cidade. Em ambas visitaram parques, monumentos e museus. Retornaram a Nova Iorque determinados a voltar para a Espanha em princípio de junho.

Juan Ramón e Zenobia embarcaram, em Nova Iorque, rumo à Espanha, em 07 de junho de 1916. Dona Isabel viajava no mesmo vapor. Vários familiares e amigos foram despedir-se deles e com eles almoçaram, a bordo. Era um dia chuvoso e frio e o poeta não lamentou a partida. Viu a cidade desaparecer com indiferença. E assim se refere à sua saída de Nova Iorque, no poema de n° 156 do *Diario*: *"Salida dura y fría, sin dolor, como una uña que se cae, seca, de su carne; sin ilusión ni desilusión"*.

É importante que se diga que a estada de Juan Ramón em Nova Iorque, em uma época em que sua própria poesia tomava outros rumos, tornando-se mais simples e mais concisa, o orientou, ajudando-o a conscientizar-se de seu verdadeiro caminho. Os contatos que lá fez muito influenciaram nessa conscientização. E, mais importante para este capítulo: esses foram os seus primeiros dias de casados. A viagem aos Estados Unidos "*fue la fiesta de*

víspera o la víspera de la fiesta de su renacer como hombre y como poeta" (PALAU DE NEMES, 1974, p. 612).

Até o mar de regresso pareceu diferente a Juan Ramón. Calmo, cheio de sonhos e feliz por voltar à Espanha com Zenobia – sua para sempre – esse mar lhe parecia um aliado. Desembarcaram em Cádiz em uma segunda-feira, 19 de junho de 1916. É diferente e favorável o olhar do poeta para a Ibéria e para a Espanha, principalmente após termos acompanhado esse olhar sobre os Estados Unidos.

De Cádiz rumam a Moguer, parando em Puerto de Santa María onde se localiza o Colégio Jesuíta de "San Luis Gonzaga". A família de Juan Ramón, que ainda não conhecia, pessoalmente Zenobia, foi encontrá-los por todo caminho para Huelva: Eustaquio e os sobrinhos do sexo masculino foram até La Palma; Dona Pura e a neta Blanca foram a San Juan del Puerto; as irmãs, Ignacia e Victoria, com suas famílias, em Moguer.

Zenobia percorreu o povoado com o marido e foi a La Rábida visitar velhas amizades. Os parentes de Juan Ramón presentearam-no e à esposa com móveis e objetos de prata. Zenobia gostou muito de todos e de Moguer, embora na Igreja, no domingo, o povo a olhasse com demasiada insistência. Ao ir embora, o campo moguerenho pareceu belíssimo a Zenobia e as meninas da família, que ficaram gostando muito da nova tia, puseram-se a chorar.

Chegaram em Madri a 01 de julho Juan Ramón pensava retornar a seu quarto, na "Residencia", porém tiveram de hospedar-se no Hotel de Roma. A primeira visita que fizeram foi aos pais de Zenobia e depois às oficinas de Calleja. Rafael Calleja os recebeu muito bem, convidou-os para almoços e jantares várias vezes e, à Zenobia, ofereceu trabalho: ela deveria traduzir quinze contos até agosto de 1916 e receberia trinta pesetas por conto traduzido. Mudaram-se, provisoriamente para a "*Residencia*". O quarto que, nos tempos de solteiro, parecia ótimo a Juan Ramón, agora ficou muito pequeno para os dois. À Zenobia,

pareceu um dormitório de bonecas. Mas voltaram a sentir-se felizes naquela afastada "*Residencia de Estudiantes*". Na solidão, Juan Ramón sempre se comportava de modo mais amável. Palau de Nemes afirma que, nos quatro meses passados nos Estados Unidos, levando um ritmo de vida muito movimentado, e ao qual o poeta não estava acostumado, tiveram brigas. Zenobia, às vezes punha-se a chorar. Mas logo se reaproximavam, pois ele era, às vezes, uma fonte de ternura e ela era, sempre, uma fonte de compreensão (PALAU DE NEMES, 1974, p. 614). Em Madri, quando as coisas iam mal, Zenobia ia chorar no colo de sua mãe – mãe a quem ela via quase todos os dias. Depois, alugaram uma casa à rua Conde de Aranda, n° 16, perto do parque do Retiro. Essa nova fase foi vivida com mil aflições. A única coisa que tinham em abundância eram livros. Nos Estados Unidos ambos gastaram todas as suas economias em livros e ao regressar à Espanha tiveram muito poucas entradas em dinheiro. "*El Madri al que regresaron los Jiménez en 1916 era una metrópoli enriquecida por la primera Guerra Mundial. La agricultura y la industria habían prosperado, el "bar" y el "jazz" habían invadido la capital*" (PALAU DE NEMES, 1957, p. 203). A maior parte dos espanhóis andava alheia às preocupações do espírito. Havia muita atividade, muita confusão, canto, conversações, vagabundagens, indolência, frivolidade e ao mesmo tempo, em tão propício ambiente, avançava em segredo a revolução social.

Na casa da rua Conde de Aranda arrumaram os livros de Juan Ramón, quatro baús e cinco caixas, os poucos utensílios que possuíam, um só baú e enfrentaram a vida doméstica com afã e delicadeza. Dona Isabel os presenteou com uma baixela, cristais e alguns móveis. Juan Ramón e Zenobia compraram algumas outras miudezas.

Afinal instalados, Zenobia começou a traduzir os contos e a ajudar o marido no material que a Casa Calleja iria publicar: uma edição completa de *Platero y yo*, *Sonetos espirituales* e o *Diario* de viagem que iria sair com o título *Diario de un poeta reciencasado*. Essas publicações asseguravam ao casal algum dinheiro que só receberiam no futuro. Porém a

situação econômica presente estava sem resolver. Pela primeira vez na vida o poeta se preocupou com dinheiro e Zenobia angustiou-se por causa das dívidas já contraídas. Foram salvos por uma indenização da Companhia de Navegação pela bagagem que se extraviara na viagem de volta dos Estados Unidos. Antes do fim do mês, tranqüilo, Juan Ramón escreveu o 1° prólogo para o *Diario*, que ademais, já tinha outro prólogo que o poeta prometera a Zenobia.

Naquela Madri de 1916, um homem calado e ansioso por desafogar-se do peso de muitos versos novos e muitas novas idéias, trabalhava em seu refúgio. Aquilo que já antecipara em *Estío*, se concretizava. Juan Ramón somente poderia abrir seu caminho de homem de letras em Madri. E, se antes, solteiro e dependente dos outros, conseguira, isolar-se dentro daquela grande cidade, muito mais agora que estava casado e tendo seu próprio lar. E assim começou seus vinte anos de morada em Madri, em um retiro voluntário que parecia muito estranho aos madrilenhos.

Sabe-se que Juan Ramón planejara dedicar-se somente à sua poesia e que o tempo era sempre menor que a sua capacidade criativa. Portanto, decidiu-se não perdê-lo muito com outras atividades que não as pessoais e as relacionadas a seu labor poético. E Zenobia, com sua presença, acrescentou equilíbrio, proporção e "logística" a essa vida isolada que o marido não só queria como necessitava. Seu papel de esposa foi importante. Inteligentíssima, ela compreendeu a necessidade que o marido tinha de isolar-se. E cuidou para que isso acontecesse – ao mesmo tempo que soube, ela mesma, evitar seu próprio isolamento. Assim, soube trazer para o mundo interior de Juan Ramón as coisas daquele mundo exterior de que ele necessitava – porém sem conflitos e nem estorvos ao seu trabalho. E tudo aquilo que faz parte do dia-a-dia, do quotidiano, a parte prática da vida, enfim – ficou por conta de Zenobia. Nesse harmonioso fazer e deixar fazer naturalmente, por vontade e sem infringir os direitos pessoais de cada um, iniciaram suas vidas de casados e assim foi até o

fim. Zenobia soube amoldar-se ao temperamento e ao trabalho do marido poeta. Por intuição feminina e por delicadeza inata, Zenobia ia aparando as deficiências nas quais incorria o marido com aquele distanciamento. Converteu-se, tacitamente, em uma embaixatriz de boa vontade, representante e agente de Juan Ramón. Ela sabia e podia sê-lo: pertencia aos bons círculos sociais de Madri, era ativa, disposta e dona de um arsenal de graça e de recursos.

Zenobia, além do mais, falando inglês muito bem e conhecendo a cultura inglesa, aproximou o marido da literatura inglesa e ambos constituíram-se em colaboradores e tradutores de autores ingleses. Com a vida doméstica normalizada e ordenada, Juan Ramón passou a dedicar-se com afinco à sua obra. Seu trabalho foi copioso durante os primeiros anos de casado. Era executado com uma precisão e uma ordem incomum ao modo de viver espanhol. E, sem que o público em geral e nem os homens de letras em sua totalidade se dessem conta, Juan Ramón – em seu isolamento – ia levando a poesia espanhola para outros rumos. Apesar desse isolamento, mantinha-se em contato com os jovens e gostava de passar as tardes na *Residencia* em companhia de um grupo deles que, com inclinações literárias, mais tarde haveria de converter-se em uma das mais brilhantes gerações espanholas: a *Geração de 27*. Seus jovens amigos também eram recebidos na casa da rua Conde de Aranda e nas várias outras casas onde Juan Ramón residiu em Madri.

Nesses vinte anos de Madri, o casal morou em várias casas do bairro de Salamanca, bairro aristocrático, de ruas arborizadas e tranqüilas, sobrados e mansões onde tudo contribuía para um ar de refinamento. De 1916 a 1921 viveram na rua Conde de Aranda, depois mudaram-se para a Lista, nº 8; em 1926, na Velázquez, 96. Em 1929, na Padilla, 38. Esta foi sua última residência na Espanha. Todas essas mudanças foram ocasionadas pelo fato de o poeta exigir um estado de absoluta quietude para seu trabalho. Por isso mudavam e mudavam, sempre em busca desse lugar onde não chegassem nem os ruídos e nem qualquer tipo de confusão.

Suas residências eram decoradas com sobriedade.Os móveis, bons e simples, eram modernos e/ou tradicionais. Tão bons que resistiram, através dos anos, aos maus tratos das mudanças, dos armazenamentos e das mãos alheias. Muitos de seus pertences – ainda em magníficas condições – têm mais de um século e chegaram a suas mãos por herança das respectivas mães. Esses móveis, eles os presentearam em 1946, ao Museu Romântico de Madri.

As paredes eram decoradas com quadros de bons pintores inclusive com retratos dos pais de ambos. Havia jarras de cobre e de cerâmica, espalhadas pela casa, e sempre cheias de flores frescas. Objetos de arte espanhola antiga, reproduções de esculturas gregas, enfim – tudo de muito bom gosto, mas o que caracterizava todas as residências dos Jiménez era o predomínio de uma infinidade de livros e papéis. No escritório de Juan Ramón, a obra inédita enchia caixas e caixas sem conta. Naquele tempo o poeta queria viver oitenta anos, escrever até os setenta e publicar nos dez seguintes. Quando terminava um livro, o deixava descansar. Depois de tê-lo deixado dormir por muito tempo, o depurava e o reduzia à décima parte: aí a obra ia para a imprensa. Por isso existe essa disparidade entre a data de publicação e a da criação de qualquer obra do poeta.

Zenobia, com a praticidade de seu lado americano, abriu uma loja dedicada à arte popular espanhola antiga: *"Arte Popular Español"*. Mais que loja, era um museu ou exposição permanente onde se exibiam todo e qualquer tipo de trabalho manual e popular espanhol.

A diversão predileta dos dois era viajar de automóvel pelo país e por toda a península. Zenobia foi uma das primeiras mulheres a dirigir, na Espanha, e guiava muito bem. Juan Ramón não guiava pois tinha fobia de atropelar alguém. Então ia olhando, vendo, observando e absorvendo aquela paisagem daquele país que ele amava tanto. Paravam em

povoados, misturavam-se ao povo e aprendiam com ele. Agora ele não mais era o viajante solitário e triste de *Melancolía* e *Laberinto*.

Juan Ramón e Zenobia formavam, um casal não convencional. Palau de Nemes (1957) afirma que o mais admirável na atitude do poeta nos quatro anos em que fez a corte a Zenobia, a prova mais palpável do cuidado com que ele sempre soube guardar os detalhes mais íntimos de sua vida particular, é o fato de que quase ninguém ficou sabendo do noivado. E que, depois de seu casamento nos Estados Unidos, quando regressou à Espanha com a esposa, até seus amigos mais íntimos se admiraram. E não somente pelo fato de descobrir-lhe uma noiva e uma esposa de uma só vez, mas sim também porque, naquele tempo, Juan Ramon era, para muitos o símbolo de poeta "puro e sutil tão embriagado de lua" – como dizia Cansinos-Assens – que não podiam acreditar que "*pudiera contentarse con el amor de una mujercita y poner su hogar en outro sitio que en una estrella"* (PALAU DE NEMES, 1957, p. 187-188).

No artigo que Cansinos-Assens, escreveu, à moda de uma elegía, por motivo do casamento, ele se doía de que o enfermo da apreensão e da lua, o amante da quimera da fonte, o que parecia condenado ao celibato dissipado e puro dos que se embriagam com o sonho, houvesse se casado com uma mulher de carne e osso, com uma mulher filha dos homens. E recordava-se de um diálogo havido entre Ortiz de Pinedo e Juan Ramón, quando aquele, estranhando o fato de Juan Ramón ter se ausentado de Madri, por longo tempo, perguntou-lhe se ele se casara. E, em seguida, achando que havia cometido alguma indiscrição, retificou:

" *– Pero qué cosas tengo! Claro que no, naturalmente*."

E Juan Ramón, grave e frío, perguntou-lhe:

" *– Por qué 'naturalmente'*? (PALAU DE NEMES, 1957, p. 188).

Não há como deixar de perceber uma fumaça de zombaria nesses comentários – sem falar no lugar diminutivo reservado à mulher. Tudo isso continuaria pertencendo à crônica provinciana de uma Madri onde ainda existia a Corte real, se Juan Ramón não fosse o grande artista que era, se Zenobia não fosse – além de todas as suas qualidades, uma moça rica americana. E se Juan Ramón – muito lúcido – com ela não passasse a viver uma vida forte e boa, cheia de atividades criativas e importantes. Naqueles anos pré-revolucionários, o fato de Juan Ramón pertencer à uma rica família de proprietários de terras da Andaluzia só por si, já era mal visto, mesmo que estivessem falidos. Juan Ramón era – ele mesmo o declarou – a própria terra. E Zenobia além de ser também muito rica, era americana e ianque.

A Espanha estava atomizada em muitas e diferentes correntes de pensamento. As mudanças aconteciam com rapidez. O próprio Juan Ramón vinha de mudanças e perdas. Então casa-se com uma mulher de muito poder e mostra a todos que era – não somente um poeta lunário e falido – mais um apolíneo esteta da decadência que soube dar ordem, disciplina e rumo certo à sua vida. Tudo isso, associado ao fato de que ele delegava à Zenobia poderes que o homem espanhol não delegava a nenhuma mulher, já deve de ter mexido com os ânimos de muita gente. E, em um tempo em que quase todo intelectual engajava-se na esquerda, Juan Ramón nunca quis assumir-se como pertencente a qualquer uma daquelas múltiplas facções que dividiam a Espanha naqueles anos que antecederam 1936. Tampouco gostava de freqüentar os lugares noturnos cheios de gargalhadas, fumaça de cigarros, bebidas e prostitutas, lugares masculinos por excelência. Em resumo: Juan Ramón afrontou toda uma ordem estabelecida de um mundo masculino e patriarcal que, se até hoje ainda viceja, imagine-se por aqueles tempos.

É importante lembrar que toda uma série de acusações a Juan Ramón recrudesceu a partir de 1934-1935 – datas que coincidem com a nova política exterior dos

comunistas. Eles decidiram formar frentes populares, iniciando por Espanha e França. Por essas frentes populares intelectuais engajados usariam suas artes para cooptar adeptos ao comunismo. Neruda chegou a Madrid em 1934. Juan Ramón era líder intelectual e nunca quis usar sua arte para fazer proselitismo político, fosse de que espécie fosse. É natural que o vilipendiassem. E ele defendeu-se como sabia: com sua língua afiada. Daí as histórias.

Nesse sentido Baquero (1981) afirma que julgar pelas histórias de sua vida quotidiana um homem que soube expressar lucidamente sua realidade através de uma obra de criação é seguramente uma maneira muito segura de nos desorientarmos sobre a personalidade real desse homem. Todo homem, e mais acentuadamente o homem com algo importante que revelar, coloca-se ante os demais, com uma máscara protetora de sua intimidade e como resposta irônica ao personagem que os demais esperam desse homem. E que esta aberrante maneira de acercarmo-nos dos criadores teve nas letras hispânicas do século XX seu zênite na monstruosa desaproximação que primeiro na Espanha, depois na Espanha e América Espanhola, e finalmente na América Espanhola e Espanha, fez-se com Juan Ramón Jiménez. Desaproximação traduz o incrível método de querer explicar a obra e a personalidade do Poeta-Poeta mediante um manejar de “tontas anécdotas”.

Baquero conta que “*al menos cuando tuve la ocasión de verle y de tratarle personalmente (...) estava resignado ya a ser el Juan Ramón de las anécdotas, el falso personaje creado por la frivolidad y por el humorismo entendido como pulla, chisme y pitorreo*” (BAQUERO, 1981, p. 82).

Gastón Baquero refere-se a Juan Ramón como “*Poeta Viator, un hombre que va de viaje, que no si detiene nunca, [...] Judío Errante del Planeta Poesía. Esse río del romance español que él ve continuamente yendo y viniendo entre las venas de la poesía española estaba vivo en él y fluía constantemente*” (BAQUERO, 1981, p. 81-89). Os

melhores anos de Juan Ramón e Zenobia foram os passados em Madri, de 1916 a 1936. Mas toda aquela loucura em que a Espanha vinha se transformando acabou por expulsá-los dali.

Não lhes foi mais possível permanecer na Espanha. Em 1930 Juan Ramón já se declarara cansado da maioria da juventude espanhola que, preocupada com a situação política do país, nela interferia ativamente. A poesia havia se tornado subversiva, e o teatro – em que Alberti e Lorca intervinham – converteram-se em atos políticos. Tudo servia como meio de propaganda: a piada, o verso, a copla, as revistas, as viagens e as festas. A juventude que ele amava, cedendo a impulsos naturais, abandonou a causa poética pela causa política. Decidiu então afastar-se de Madri e estabelecer-se em Sevilha, "capital poética" como ele a chamava. O projeto não foi possível e os Jiménez permaneceram na capital, isolando-se cada vez mais, concentrados em seu trabalho: criando, transformando.

A permanência em Madri acabou por se tornar injuriosa, ofensiva e enjoativa a Juan Ramón. No plano espiritual, nem o presente nem o futuro pareciam oferecer grande coisa. No plano material, com os transtornos da revolução, a situação econômica para os intelectuais que, como ele, viviam em parte de seu trabalho, se fazia cada vez mais difícil. A Juan Ramón não podiam pagar, já, as vendas de seus livros, e a renda que Zenobia recebia dos Estados Unidos não podia mais vir. Tudo se afunilava tragado pelo vórtice destruidor da revolução. O casal, que resistia deixar a Espanha, não tinha mais condições de ali permanecer. Muitos intelectuais foram mortos. Federico García Lorca foi assassinado em 19/08/1936.

Três dias depois, Juan Ramón e Zenobia fugiram da Espanha. O próprio presidente Azaña facilitou-lhes a saída. Esta se deu via França, de onde embarcaram rumo a Nova Iorque. Azaña oferecera a Juan Ramón um alto posto diplomático, mas este aceitou somente o de agregado honorário cultural da embaixada de Washington. E ele que, na Espanha, vivera com honra e apreço, dali saía recusando honrarias e sem riquezas materiais. Em sua casa de Madri deixava seus bens e quase toda sua obra. Antes da partida os Jiménez

levaram ao “O Monte de Piedad” objetos de prata e algumas baixelas que possuíam para ajudar a uma dezena de crianças, órfãs de guerra, de quem cuidavam. Por mediação da Junta para Protección de Menores, ele e Zénobia abrigavam essas crianças, em uma das casas que possuíam. É que, com a revolução, começaram a chegar a Madri crianças de toda parte da Espanha e a Junta para Protección de Menores as protegia e encaminhava. Cinco dias após terem embarcado em Cherburgo, Zenobia e Juan Ramón aportaram em Nova York. Juan Ramón escreveu: “*Hace 20 años, Nueva York tenía aún carne y alma visibles. Hoy ya todo es máquina*” (PALAU DE NEMES, 1957, p. 294).

Em Nova Iorque, através do jornal “*La Prensa*”, os Jiménez ocuparam-se em conseguir fundos para as crianças, vítimas da guerra espanhola. O dinheiro conseguido foi suficiente para manter as crianças durante quatro anos. Alguns dias após, foram para Washington. A intenção deles era advogar pela paz na Espanha. Mas um dia somente já foi suficiente para que constatassem que nada conseguiriam. O máximo que Juan Ramón realizou foi vaticinar uma próxima guerra mundial ante alguns redatores da revista “*The New Republic*” e no ministério do Estado. Se no plano subterrâneo e invisível os Estados Unidos eram a própria essência daquela alma capitalista e burguesa de direita que soprava sobre todo o planeta, no plano das aparências diplomáticas o que disseram a Juan Ramón foi que “*...ningún candidato a la Presidencia se atrevería a arrostrar la impopularidad que llevaría consigo el intervenir en asuntos europeos*” (PALAU DE NEMES, 1957, p. 294).

Em setembro de 1936 os Jiménez embarcaram rumo a Porto Rico para concretizar detalhes em relação à publicação da antologia de obras de Juan Ramón, pelo Departamento de Educação da ilha. Ali, Juan Ramón inaugurou um curso de conferências na Universidade de Porto Rico, lendo, pela segunda vez, *Política Poética*. Também fez outras conferências na “Sociedad Pro Arte de Ponce”, em Mayagüez e em Salinas. Por sua iniciativa foi criada a *Fiesta por la Poesía y el Niño* de Porto Rico. E preparou-se uma antologia que

incluía a poesia dos melhores poetas jovens. E às escolas foi oferecido o segundo livro de uma série de grandes escritores e que consistia em seleções da obra de Juan Ramón. Aliás, foi com esse propósito que ele fora a Porto Rico.

É muito importante e atual o que ele escreveu no prólogo desse livro a respeito da escolha dos textos para crianças e adolescentes:

> *En casos especiales, nada importa que el niño no lo entienda, no lo "comprenda" todo. Basta que se tome del sentimiento profundo, que se contajie el acento, como se llena de la frescura del agua corriente, del color del sol y la fragancia de los árboles; árboles, sol, agua que ni el niño ni el hombre ni el poeta mismo entiendem en último término lo que significan* (PALAU DE NEMES, 1957, p. 297).

Em novembro de 1936, Juan Ramón foi a Cuba, convidado a fazer uma série de conferências, onde permaneceram por dois anos. Havana tinha sido um dos últimos bastiões do império espanhol no Novo Mundo e conservava-se muito espanhola e muito andaluza. Portanto a simpatia entre os "habaneros" e Juan Ramón só aumentou, quando entraram em contato. Já se conhecia, ali, a obra de Juan Ramón, que, além do mais, proferiu conferências, estudou a obra poética cubana, regalou-se com José Martí – "*el Quijote cubano*". Juan Ramón deixou, em *Españoles de tres Mundos*, comprovado o seu interesse pelos poetas singelos de Cuba: Eusebia Cosme e Dulce Maria Loynaz.

A presença de Juan Ramón em Cuba inspirou uma plêiade de jovens poetas a se revelar. Para animá-los, Juan Ramón e Fernando Ortiz decidiram publicar *La Poesia Cubana de 1936*, livro que não se limitou à obra dos poetas já conhecidos mas que incluiu a de muitos que nunca haviam publicado suas primeiras poesias. Grande parte da obra dos poetas cubanos de 1936 mostra influências juanramonianas. O poeta moguerenho, como sempre fizera na Espanha, procurava incentivar os jovens escritores. Assim tentava, na medida do possível, reconstruir também a sua própria vida.

Também colaborou com revistas literárias: *Revista Cubana, Universidad de la Habana*, *Verbum*. Escreveu prólogos para os livros dos novos poetas. Suas atitudes abriam novos horizontes aos poetas cubanos e os críticos locais o elogiavam por isso. Mas, se algum jornalista insistisse em colocar um viés político em suas palavras, Juan Ramón insistia em que era um homem completamente livre, sem nexo político de nenhuma espécie, sempre do lado de tudo o que representasse a cultura e a civilização, insistindo que se a política do Governo de Madri representava e guardava esses princípios, teria toda a sua simpatia; era amigo da ordem e tudo o que lhe fosse contrário teria sua reprovação.

Os Jiménez saíram de Cuba em 1939, mudando-se para a Flórida. Em 1942 foram para Washington, onde residiram, com algumas interrupções, até 1951, ano em que regressaram novamente a Porto Rico para ali passar o resto dos seus dias. Zenobia faleceu em 1956. E Juan Ramón em 1958.

Como catedrático e conferencista hóspede nas Universidades de Miami, Duke, Maryland e Puerto Rico, contribuiu ativamente para a vida literária desses centros e serviu de verdadeiro estímulo aos jovens escritores e intelectuais que procuravam sua companhia e amizade. Talvez tenha atingido os melhores momentos durante o verão de 1948, quando aceitou o convite feito pela sociedade *Anales de Buenos Aires* para proferir uma série de conferências na Argentina. Viajou pelo o país e foi homenageado e celebrado em todas as suas aparições em público. Predmore (1966, p. 36), afirma que: "*Raras veces toda una nación ha dedicado una bienvenida tan cordial y entusiástica a un poeta*". Inspirado e rejuvenescido, escreveu *Animal de fondo* durante a volta para os Estados Unidos.

Em março de 1951, os Jiménez rumaram a Porto Rico por motivos de saúde. Em Zenobia, desde 1941 já haviam aparecido os primeiros sintomas do câncer. À enfermidade do poeta seguiu-se breve período de recuperação, durante 1952-1953. Porém, desde 1954 até a data de sua morte, em 28 de maio de 1958, passou por um período de

depressão quase contínua e padecimentos nervosos. Seus últimos anos ficaram marcados pelos dramáticos acontecimentos de outubro de 1956. Em 25 de outubro recebeu o prêmio Nobel de Literatura e em 28 de outubro, morreu Zenobia.

Muitas das conferências proferidas por Juan Ramón na América estão reunidas no livro *El Trabajo Gustoso*, de Francisco Garfias. Outro livro – *El Modernismo, Notas de um curso* (1953) e que é o produto de seus anos como catedrático, foi publicado no México, em 1962. A produção lírica e crítica desse período na América mostra as mesmas tendências que já se estabeleciam em o *Diario,* em 1916. *La estación total*, livro publicado em 1946 e que contém poemas escritos principalmente entre 1932 e 1936, contém uma poesia clara e austera. Mais da metade dessa poesia trata do desejo transcendente da alma, da ânsia de unir-se à beleza, e desse modo representam um vínculo a mais nessa viagem poética e espiritual, que amadureceu em 1916, ainda que já tenha sido intuída desde os primeiros anos e que culminou em 1949, com a publicação de *Animal de fondo*. Nesse trabalho *"el autor se ha construido, para sí mismo, un mundo metafísico hermético, envuelto en un sistema altamente simbólico, que sólo Sánchez-Barbudo en 'La Segunda época' ha logrado interpretar convincentemente hace muy poco tiempo"* (PREDMORE, 1966, p. 39).

As demais poesias de Juan Ramón, dessa época, são trabalhos publicados antes de sua viagem à Argentina, *En el outro costado* (1936-1942), *Romance de Coral Gables* (1939-1942), e os trabalhos publicados durante e depois daquela viagem, *Una colina meridiana* (1942-1950), *Ríos que se van* (1951-1953) que estão todos incluídos na *Tercera Antolojía*, publicada pela primeira vez em 1957.

Españoles de tres mundos escrito entre 1914 a 1940, e publicado em 1942, representa a culminação do estilo prosístico, altamente pessoal, de Juan Ramón. Outros trabalhos em prosa, escritos principalmente entre 1936 e 1954 foram reunidos por Francisco Garfias no livro *La corriente infinita*.

Predmore (1966) afirma que depois que abandonou a Espanha, Juan Ramón havia quase que esgotado sua criação literária mais inspirada, com exceção de *"Animal de fondo"* e algumas exceções isoladas. E quanto à prosa, há pouca prosa criativa escrita durante a residência do poeta na América, e que se possa comparar, em qualidade, à escrita na Espanha. Por isso Predmore afirma ser desejável e conveniente limitar-se o estudo dessa prosa até 1936 – que é a parte mais importante e mais criativa.

Animal de fondo, por sua vez, teria sido a antecipação anunciada de outro livro de poesias de maior amplitude: *Dios deseante y deseado*. Não foi uma obra à parte: foi a culminação afortunada, ao mesmo tempo que a síntese total de toda a obra de Juan Ramón Jiménez, o selo de sua unidade, o ápice de sua sucessiva perfeição. O ponto onde a "*obra en marcha*" se detém pelo menos do ponto de vista de Juan Rámon, pois do ponto de vista de quem a lê, essa obra jamais estacionará, vez que como obra de arte que é, multiplicar-se-á infinitamente nos espelhos das mentes de quem as ler.

Assim, longe de sua amada Espanha e de Moguer e longe de sua amada língua espanhola da Andaluzia, em Juan Ramón foi se desvanecendo aquela mágica inspiração. Antes de encerrar a primeira parte deste trabalho, é necessário fazer breve análise de dois livros de Juan Ramón, porque ambos são o portal para *Diario de un poeta reciencasado*. São eles: *Sonetos espirituales* e *Estío.* Livros de poesias escritos por Juan Ramón justamente nos anos em que ele fazia a acirrada corte a Zenobia: 1914 e 1915.

Na poesia dessa época Juan Ramón não perde a sensualidade e mesmo quando as metáforas empregadas têm por objetivo exaltar a pureza da amada, os símbolos usados traduzem a sensualidade do sentimento poético. Mas há o triunfo da castidade e o poeta não mais vê a carne da mulher e sim o essencial: a pureza. É uma contradição o que ele quer: ver a mulher sem sensualidade. Elege a brancura- e não só na mulher- como um ideal em si mesmo. Pois ele sabe- como todo esteta da decadência- dos perigos da mulher. Então

"cria" uma mulher ideal, desnuda de carnes, um mistério do qual surge sua noção de eternidade. Só vê a alma, a alma esconde o corpo, o ignorado é a matéria. Despoja a mulher de seus adornos, fragmenta-lhe a carne e assim a encontra mais bela. É o que há de fazer mais tarde com a poesia. Procura o vocábulo em que haja sempre um sub-vocábulo, uma sombra de palavra secreta e estremecida, um encanto de mistério. Caminha em busca da mulher desnuda e da poesia desnuda. Faz o nostálgico trajeto da paixão erótica para longe da mulher, dela mesma, do mistério longínquo dela, de seu sexo, de sua voz. Extravia-lhe o olhar. O amor é a principal motivação de sua produção literária, mas uma nostalgia da carne afeta sua concepção idealista da mulher. Tenta, então, resolver a equação carne casta x alma límpida. Encontra sua própria ânima, isto é, o seu lado feminino. Identifica-se com os elementos da paisagem, com a natureza. Forma a famosa combinação "mulher - poesia - beleza". Sente-se parte do divino espetáculo, o sol passa a ser Apolo, as águas límpidas são incessantemente cantadas, o sentido passageiro e melancólico do transitório o obsessiona. Quer penetrar no mistério da mulher, no mistério da natureza. Questiona se a alma da mulher é um jardim com rosas ou um poço verde com serpentes e cadeias. Sempre essa antítese, que o martiriza mas que ele, afinal, resolve ao decidir-se pela união a uma mulher pura, isto é, a uma mulher já um pouco lavada, depurada de seus poderes ctônicos. Zenobia é a musa inspiradora dessa nova fase. É sobre a imagem de Zenobia que ele constrói sua poesia dessa fase. Em *Sonetos espirituales* o poeta usa novamente versos de Dante Gabriel Rossetti antepostos à dedicatória a Zenobia. Traça um paralelo: o soneto, em sua limitada forma, conterá a totalidade de sua ânsia pura, assim como sua carne, que o limita, contém seu total desejo. *Sonetos espirituales* é livro capital porque supõe o adeus a uma poesia rimada, esgotada em moldes clássicos e que já ficara estreita para Juan Ramón, mas prepara para uma poesia futura, soberba, transcendental, cósmica da qual *Diario de un poeta reciencasado* é o primeiro exemplo.

Estío foi inspirado nos altos e baixos amorosos entre Juan Ramón e Zenobia e nos altos e baixos da vida. Já no prólogo – "*Mutability*", de Shelley – há a idéia de que o ontem jamais será hoje, e a única coisa verdadeira é a mudança. *Estío* traça a trajetória poética de Juan Ramón, até então, desde suas primeiras poesias, passando pela obra escrita em Moguer com predomínio do elemento erótico, mas debatendo-se com os poemas de tom recolhido e religioso. A palavra eternidade, em *Estío*, e a palavra infinito estão associadas ao amor. Ele junta, em *Estío*, o divino e o humano para expressar realidades interiores. *Estío* "avisa" da mudança e do nascimento do novo eu poemático de *Diario de un poeta reciencasado.*

Em *Sonetos espirituales*, a opção pelo corpo desnudado, isto é, pelo abandono das vaidades vãs deste mundo de carne é clara. As perdas, as decepções, tudo o que não deu certo está canalizado para a nova direção: amar – e se possível amor humano onde a terra, o ar, a água e o fogo estejam presentes, comparado com o que ele chama de humana primavera. Ele decide por afastar-se da solidão, da solidão que ele construíra como se fosse uma fortaleza, uma elevada torre, onde guardaria seu coração ensangüentado, que de tão ensangüentado deixaria o mar da cor de púrpura. Essa fortaleza – armadura construída com dor, trabalho e pureza, ele a percebe penetrável pois, enquanto dormisse, ela poderia entrar pelas portas de seus sonhos. Por isso decidiu-se por uma mulher celeste, desnuda no ideal e a quem ele elevará na sua torre. Afirma que enterrará seu coração na terra e que dali brotarão a árvore do amor eterno. E que ele e ela, coração com coração, cabeça com cabeça, sentirão a pura alegria. Essa árvore é a amizade, a forte árvore que poderá sustentá-lo. Há um céu que ele quer humano e de onde as divinas estrelas baixarão ao solo para as ideais noites de paixão e há uma mente celeste que subirá às estrelas divinas. Na verdade ele propõe uma nova e mais humana equação onde os valores espirituais se humanizem mais e onde os valores humanos se espiritualizem mais. Quer uma aproximação entre Dioniso e Apolo, um meio termo, talvez,

porque ele afirma que há dois amores: um que é uma “flor pura” e outro que é vermelho, de um coração de carne. E sua alma vai só, por entre esses dois amores. Mas o consolo vem do céu e o coração dele, aos pedaços, agradece. Sonha com dois pássaros: um cego e cativo que se transforma em outro, de fogo e os abrolhos se mudam em açucenas. Quer que o divino fulgor azul ilumine sua poesia e a alegre e pede ajuda ao mar. Quer uma mulher que o faça tocar o céu e que o sol interior e agonizante dele se ilumine. E eles: ela e ele serão pura alegria. Mas, de vez em quando, ele deixa escapar quando está bem acordado, isto é, quando vê mais fundo – que sabe que o contato com a natureza, com a sensualidade e com a mulher é tal e qual se uma negra sombra de amendoeira em flor o transpassasse. Quando a beija, colhe a alma imemorável da vida em sua boca.

Ele sabe que não tem escolha, por isso afirma que irá a seu destino, contente como um menino. Esse destino é o de um amor guardado, o de um divino fogo. Ela é quem lhe dará essa luz, ela é a árvore que o enreda, que o prende. Ela é a natureza serpentina. Sem ela ele será um muro sem rosas. Ele reclama que os celestes olhos dela nunca baixam sobre a miséria da carne umbrosa dele. Ao mesmo tempo ele de dia – está de vigília, bem acordado e, em vão se empenha em afastá-la. De dia constrói as torres – fortaleza – armaduras para que ela não entre, mas perde-as à noite, durante os sonhos. Pede à lua que espante as visões que ele tem dela. Não dorme de noite, esperando que ela parta, isto é, de noite ela vem e ele a recebe em sonhos, mas depois espera que parta. Não dorme de dia para que ela não venha através dos sonhos dele.

Há uma conscientização em relação ao passado: as rosas de ontem estão secas, ele perdeu o rico manto que lhe cobria os ombros. Seus ombros estão nus. O tempo passa, ele se sente só. Ontem foi muito bom, hoje é ruim. Sente-se como um pôr de sol quando as sombras, como negras cabeças, pensam já na aurora que logo se abrirá no mistério. E nem se lembra bem do como era antes. Seu coração está seco, despedaçado, mas sentia paz

nessa tristeza. Fazia poesias. Ela vem e joga sua teia. Ele conscientiza-se da nova fase que se inicia; sente-se em uma manhã ruim porque tem de despertar da noite soberana para uma vida que ele crê, será ruim. Por conta delas a primavera virou inverno e a pomba imortal virou carniceira ave de bico curvo. Invoca Diana, a deusa caçadora.

Ele usa a imagem da árvore: recomeça o caminho e seu bosque interior está negro e só será iluminado por ela. Seu coração será como árvores altas em copas de ouro, em direção ao infinito em um florescer espiritual de luzes. E a sua alma já tem o galho preparado para a rosa justa. Ele é o choupo claro que se levanta como se levanta a rosa, e as folhas secas se vão. Seu coração é como o robusto carvalho que, ferido pelo machado de ferro, ergue-se e devolve para os céus os ramos fulgentes. Ele ressuscita do coração da varona morta – sente-se criança outra vez. Como um Deus caminha entediado por entre choupos de ouro, cantando aos céus, os pés contra os pés – como raízes entrelaçadas e a cabeça separando-se da cabeça em múltiplos desejos; sua vida é um duplo. Ouve a voz sobrenatural do menino que foi. A vida se desnuda, ele perde a vaidade: a boa rosa é irmã de sua ausente vaidade. E conclui que tudo é e não é, tudo é mutante, tudo tem seu tempo certo, tudo se sucede. E as carnes dele tornam-se mais divinas, suas ilusões envelhecem, as folhas caem e o presente se eleva ao infinito. A estrela sobe para um ideal nunca visto e subindo, deixa sangue. Desfaz-se de muitos sonhos: tudo o que pensava ser felicidade, não o era. Volta a ser ele mesmo: é o rei do esquecimento. O tempo lhe mostra que algo que é não mais será; percebe vagos anúncios de mortais ausências, uma folha cai. Seu coração tenta escapar para o infinito, cai, tropeça, perde a cabeça (qual um pássaro) cai sem vôo, sem asa, afoga-se no próprio sangue palpitante de desejo e ineficácia. E ele – o choupo claro – se levanta, a rosa se levanta, as folhas secas se vão. Eleva o pensamento para o infinito. Mas a quer perto dele: o feminino, a mulher, a natureza espiritualizada. A Poesia!

Após *Sonetos espirituales*, Juan Ramón escreveu *Estío*. Publicado em 1915 e escrito "à ponta de espinho", segundo o autor escreve sob o título. Subdivide-se em: 1. Verdor e 2. Ouro.

Em *Estío* temos a presença do feminino tal e qual Juan Ramón o vê, e o cria. É Zenobia quem está ali, mas como ele enfatiza várias vezes, é a Zenobia que nem ela mesma e nem ninguém sabe que existe. Ele vê e canta as reais e evidentes qualidades da amada, mas vai mais além quando vê e canta qualidades que ninguém vê, mas que nela estão imanentes. Vê o lado humano, o lado natureza, o lado ctônico e os canta, também. Enreda a imagem feminina com a natureza, de tal forma que uma não existe sem a outra. Mas a enreda também com o espírito, com o céu, com a alma.

Temos então um eu poemático que declara em "*Canção de Decisão*" (nº 23) que aquilo que era lua em mutilada cruz agora é sol em primeira rosa. O romantismo termina em acumulação desordenada e teatral e ele tem agora, forte, o coração. Não há mais que recordar, sonhar e nem querer, mas sim olhar e ver a verdade resplandecente. No poema de nº 30 o eu pergunta à água o que ela quer. Concorda que ele a situou em versos difusos, que era para serem eternos e que ela – agora – faz do jardim uma fábula e ergue para ele os braços nus e chora recordando a história deles. Mas o que ele pode fazer? Já não gosta mais dela. Ela foi, como a lua, seu primeiro prazer, mas agora, entre flores escassas, ela lhe parece aquela pálida primeira namorada, que faz tempo casou-se com outro. Acreditamos poder afirmar que o eu poemático romântico já não é mais o mesmo. O poeta "lunário" é agora um poeta que caminha para o sol, é um poeta apolíneo. Decadentista, porém criando uma imagem feminina mais possível, com defeitos e qualidades; uma convivência possível com a mulher e com a natureza, embora tenha de abrir mão de grande parte de sua sensualidade. Mas já é uma postura melhor em relação ao feminino, se a compararmos à dos decadentistas tradicionais. Na verdade é a postura melhor em relação a qualquer outra e se equipara a algumas atuais e

sensatas. A imagem feminina que Juan Ramón já delineara em *Sonetos espirituales*, em *Estío* é bem mais nítida. Ela calca-se em Zenobia Campubrí. Outro tema que domina *Estío* é o da espiritualização da alma. Não é à toa que o sol ilumina *Estío* (Verão) e praticamente substitui a lua, tão presente nos poemas de até 1900-1912. Há uma virada rumo a Apolo – o Deus do sol -; rumo a Vênus, a Diana e rumo ao paganismo, mas também há, claramente, a profissão de fé do protagonista em espiritualizar-se. Ele coloca o feminino com ele, e nele. Juntos, unos, poderão chegar à verdade pura. Há ainda claras referências à alquimia, aos elementais, à depuração constante. E a quintessência seriam os dois – homem e mulher, alma e natureza. Seriam o quinto elemento – o elemento puramente imaterial do espírito do mundo quando o atingissem. Mas, por enquanto, ainda não chegaram lá. Estão, ele principalmente está, em depuração.

Não podemos cair na tentação de analisar mais profundamente a presença da alquimia e do paganismo em *Estío*, sob pena de fazermos digressões que, mesmo enriquecedoras deste trabalho, nos desviariam do foco principal, e que é *Diario de un poeta reciencasado*. Mas, insistimos, *Estío* é uma véspera de *Diario...* e pelo menos, apontando-lhe características importantes, preparamos uma melhor leitura para *Diario...* A presença do sol, da luz, do ouro e da chama domina *Estío*, e o eu do poema dialoga alegremente com o sol, ou clama por mais fogo e mais vento, que passem todos os astros, que ele sobe cada vez mais alto e como flecha sozinha e reta funde-se ao zênite último. No poema 38 ele dirige-se ao vento e o compara a um corcel de cristal e de ouro que enreda a flor com seu galope de luz e que é fresco e quente de sol e de água. No 47 há um cristal de luz que sobe, puro e traz de volta coisas de há tanto tempo vistas. No 79 um pássaro maravilhoso brincava, ao vento, e era de ouro. Vinha às mãos dele, era a sua alma, era a folha amarela. No 92 ele promete que, a cada dia, o claro bálsamo do sol será mais suave e que ele multiplicará suas rosas e que seu sangue se ordenará. No 93 há uma *"lumbrarada"*, luz grande com chamas de ouro que o

deixa cego, há ascensões líricas com a luz. A carne está perdida e a sombra louca, grita: Luz: sê sol, rosa: sê perfume, melodia: sê lira! E a lira, a rosa e o sol serão os cumes da vida dele. No poema 94, ele afirma que ela a amada está longe e ele longe dela, porém mais perto dele mesmo. Ela vem para a terra e ele para o infinito.

Estío constitui uma poesia alegre, luminosa e metafísica que se abre para *Diario de un poeta reciencasado*. Outro tema que perpassa *Estío* é o da transitoriedade da vida, do fluir continuado do tempo, da relação tempo x espaço, da ilusão do ser e do não ser e da relatividade de tudo. O aqui e agora do existencialismo já aparece ali. O próprio título *Estío* – e que, no corpo dos poemas vai se transmutando lentamente para outono, do colorido verde do verão para o amarelo de folhas secas do outono – já quer demonstrar a mutabilidade de tudo. *Estío* está subdividido em duas partes: Verdor e Ouro – o que também quer dizer mudança, fluir, transformar. E não é por acaso que Juan Ramón escolheu o poema *Mutability*, de Shelley, para prólogo.

O verão termina, tudo se vai de viagem: as asas, as flores, a luz, as pena diluídas... e sente calafrios: Para onde vão? Onde estão? Ninguém sabe. No poema 93 diz: “A alma não se move, coisas indefinidas a coroam... isto é, o tempo da alma é diferente: é eterno”.

Há ainda o tema da eternidade, do divino, lugar onde a alma dele chegará quando atingir a perfeita espiritualização, limpando-se, lavando-se do daimonismo da natureza ctônica. Assim em *Estío* aparece esse ideal de perfeição: tu estás lá em cima: branca, plácida e casta.

O que Juan Ramón escreveu entre 1916 e 1936 merece ser observado já que mostra claramente os elementos de um novo estilo. O fim da primeira época foram os *Sonetos espirituales.* A renovação de Juan Ramón manifesta-se com o *Diario* que foi saudado como um segundo primeiro livro de Juan Ramón e o primeiro de uma segunda época. E não se pode

deixar de lado a influência que Juan Ramón recebeu nos Estados Unidos, onde foi testemunha da grande renovação da poesia em língua inglesa – e essa nova poesia coincidia em muitos aspectos com a sua própria. Em 1916 o movimento "imaginista" estava em seu apogeu. Os "imaginistas" repudiavam a poesia fácil e sentimental do século XIX, proclamavam a necessidade de se usar uma linguagem comum e, sobretudo, a palavra exata; queriam ritmos novos, liberdade na seleção dos temas e propunham-se, sobretudo, criar imagens concisas, precisas e claras. Ezra Pound na Inglaterra e Amy Lowell nos Estados Unidos foram seus iniciadores. E, como eles, Juan Ramón havia abandonado o molde e o adorno, para escrever uma poesia natural, livre de toda sujeição, sustentada levemente por palavras exatas e imagens precisas. Novos poetas americanos, como Robert Frost, Vachel Lindsay, Edgar Lee Masters, Edna St. Vincent Millay, Edwin Arlington Robinson impressionaram Juan Ramón. E *Poetry* – a primeira revista americana dedicada interamente à poesia – circulava pelos lugares onde Juan Ramón freqüentava – e publicava poesias desses novos poetas e de outros; inclusive foi a primeira a publicar um poema de T.S. Eliot.

Juan Ramón, que já conhecia e admirava Poe e Whitman, passou a conhecer a obra de outros poetas já famosos, mas não gostou de muitos deles. Aqueles de quem gostou foram os que chegaram a ser famosos e alcançaram ótima fama. Gostou da poesia de Emily Dickinson e a traduziu. Emily Dickinson, em 1916, nem era bem conhecida ainda. Seus versos simples anteciparam a nova poesia e Paglia (1990) refere-se a ela como *A Madame Sade de Amherst*, aquela que fez canções de experiências sombrias e sexuais e que foi uma verdadeira voz do romantismo tardio, sendo que "nenhuma grande figura na história literária tem sido mais mal-entendida". "Emily Dickinson é a Sade mulher, e seus poemas são os sonhos de prisão de uma imaginista auto-encarcerada, sadomasoquista" (PAGLIA, 1990, p. 570-571). Juan Ramón a coloca em o *Diario*, o que comprova sua afinidade e admiração por ela. Nos Estados Unidos, o poeta aumentou seus conhecimentos sobre autores de língua

inglesa, lendo a crítica de Poe, alguma coisa de Keats e a crítica de Tagore sobre Ratan Devi, pseudônimo de Coomaraswamy. Juan Ramón corrige e revisa continuadamente sua obra. Ordena e volta a ordenar, prepara manuscritos para serem publicados, preocupa-se com a seleção de papéis e com os tipos de imprensa etc. Juan Guerrero diz: *"Es un asombro ver tal cantidad de trabajo publicado e inédito, que comprende poesía, prosa poética, prosa crítica, aforismos, cartas, cuentos cortos, cuentos largos, sátiras, incluso projectos de novelas grandes"* (PREDMORE, 1966, p. 29). Entre 1916 e 1923, Juan Ramón escreveu e publicou quatro livros de versos: *Eternidades* (1916-1917), *Piedra y cielo* (1917-1918), *Poesia* (1917-1923) e *Belleza* (1917-1923), encerrando a primeira fase de seu segundo período. O estilo desses quatro volumes continua, em suas linhas essenciais, dentro da forma poética que se iniciou com o *Diario*, e se trazem alguma novidade, esta consiste em ele elevar essa poesia a um novo nível de abstração. O poeta se esforça para encontrar o completo domínio das palavras e seu ideal consiste em selecionar a palavra exata que expresse com perfeição sua intuição poética.

Ademais, Juan Ramón preparou e publicou a *Segunda Antolojía Poética* (1898-1948) colaborou com Zenobia na tradução de *Riders to the Sea*. Entre 1917-1920 o poeta e Zenobia publicaram traduções espanholas de versões inglesas de muitos trabalhos do poeta hindu Rabindranath Tagore. Traduziram, também, a obra do poeta irlandês Synge. Zenobia, lá por 1920, gozava de merecida boa fama como tradutora.

A depuração, que na obra de Juan Ramón data das correções que aparecem em *Rimas* (1902) alcança um ponto máximo na poesia de 1917 em diante. Ao mesmo tempo em que vai despojando o verso de seus mais aparentes recursos – muito em particular do uso excessivo de adjetivos – o poeta vai depurando a idéia, suprimindo o que é prosaico; a expressão vai se tornando íntima e velada. E começa a criar suas próprias palavras quando as que conhecida não são suficientes. Nesse processo de constante depuração tentou uma

simplificação da ortografia espanhola, eliminando o /q/ para os sons velares, explosivos ou fricativos, substituindo /s/ por /x/ antes das consoantes, usando /y/ no lugar de h, no ditongo /ie/. Foi quando passou a escrever "*antologia*", "*intelijencia*", "*estraños*", "*Yedra*". Se o fato de modificar a língua era uma arbitrariedade, a Juan Ramón era dado esse privilégio por ser ele sempre um arauto da simplicidade.

O desejo de atingir a perfeição por meio da beleza vai se convertendo depois em ânsia de monopolizar a beleza em sua totalidade. Entre 1916 e 1923 Juan Ramón vai cimentando suas convicções pessoais e poéticas até convertê-las em credo, e ao qual não renunciará jamais. Apesar da tremenda produtividade desses anos, Juan Ramón também procurava manter contato com os jovens. Liderou jovens intelectuais com inclinações literárias. Fundou uma série de revistas literárias que apareceram esporadicamente entre 1921 e 1927: *Índice, Si* y *Ley*. No afã de ajudar e impulsionar talentos novos chegou a fundar uma editora: "Biblioteca de Índice". De 1923 a 1936, no entanto, Juan Ramón não publicou um só livro de poemas. Em 1936 apareceu um volume intitulado *Canción*, que era uma antologia de poemas de quase todos os seus livros anteriores, que ele considerava pertencerem ao gênero "canção". Apareceram ainda alguns novos poemas que posteriormente fariam parte de *Canciones de la nueva luz*, de *La estación total.* Apesar de que a maior parte dos poemas de *La estación total* - publicado em 1946 - foi escrita entre 1932 e 1936, o interesse de Juan Ramon nesses anos era principalmente em relação à prosa. Dizia sentir-se mais crítico do que lírico. De 1925 a 1936, Juan Ramón reeditou toda a sua obra até então já escrita em uma série de "cuadernos" e H*ojas Sueltas*: *Sucesión, Obra en marcha, Unidad, Presente* y *Hojas*. E há outros livros que reúnem prosa: *Por el cristal amarillo* e *La colina de los chopos*. Em junho de 1936 proferiu sua primeira conferência: *Política poética*.

Sobreveio a guerra civil e Juan Ramón não teve mais condições de permanecer na Espanha, encerrando assim esse período de sua existência. Mas em nenhuma

outra época do poeta é tão evidente a unidade na vida e na obra como durante sua residência em Madri, já casado. Todas as idéias de Juan Ramón se cristalizaram; é com se todas as chispas soltas do seu gênio poético se houvessem reunido em uma brasa de luz da qual haveria de emanar futura luz pra o resto de sua obra. É importante destacar que, dentre os colaboradores das revistas juanramonianas, encontravam-se Pedro Salinas, Jorge Guillén, Rafael Alberti e Federico Garcia Lorca que representam o núcleo dessa nova poesia espanhola da qual Juan Ramón foi precursor e mestre.

2 *DIARIO DE UN POETA RECIENCASADO*:UM MARCO

2.1 O LIVRO

Publicado pela primeira vez, em 1917, pela Casa Editorial Calleja, o *Diario de un poeta reciencasado* é um livro extenso: são duzentas e oitenta e duas páginas contendo duzentos e quarenta e três poemas. Nessa primeira edição está dividido em cinco partes. A primeira e a quinta contêm temas espanhóis; a segunda e a quarta, temas marinhos; a terceira intitula-se *América del Este* e refere-se ao período em que Juan Ramón permaneceu nos Estados Unidos, na época de seu casamento. A obra vem com esta dedicatória:

A
A Rafael Calleja
Esta breve guía de amor
por tierra, mar y cielo

Naquela primeira publicação o título era *Diario de un poeta recién-casado.* Foi posteriormente publicado pela Editora Afrodisio Aguado de Madri com outro título: *Diario de poeta y mar.* Sobre a mudança de título o próprio Juan Ramón comenta:

> *Cambié el título (**Diario de un poeta recién-casado** a **Diario de poeta y mar**) porque quería destacar la importancia que en su gestación tuvo la presencia del mar, el contacto con el mar. El libro está suscitado por el mar y nació con el movimiento del barco que me traía a América... El libro es el descubrimiento del mar, del amor y del cielo; tengo muy dentro de mí la idea de que lo determinó el mar... Ortega, y Basterra piensan que es un libro metafísico, y tienen razón* (apud GULLÓN, 1958, p. 84).

A edição que utilizamos, de 1957, retoma o título original: *Por indicación expresa suya se ha restituído ao Diario de un poeta reciencasado, que a partir de 1948 venía publicándose como Diario de poeta y mar, el título original, con la única variante de que*

ahora se reúnen en una palabra compuesta el adverbio y el adjetivo de la versión primitiva (JIMÉNEZ, 1957, p. IX).

É *Diario de un poeta reciencasado*. Divide-se em seis partes:

1. *Hacia el mar*
2. *El amor en el mar*
3. *América del Este*
4. *Mar de retorno*
5. *España*
6. *Recuerdos de América del Este escritos en España.*

Diario, no título é um substantivo e significa obra em que se registram diária ou quase diariamente acontecimentos, impressões, confissões. Essa significação será ampliada e melhor explicada pelo próprio poeta, em todo o livro: na dedicatória, nos prólogos e em notas explicativas antepostas às partes e ou poemas. Trata-se, enfim, de um diário de viagem.

Tijeras (1981) afirma que o sentido estético da tristeza em Juan Ramón, que o leva aos centros da beleza e ao núcleo do misticismo panteísta, é viageiro, não mais o viageiro ideal pelos céus lilases da tarde, acompanhando a caída das pétalas, ou no cochilar do vento provinciano e infantil, mas sim viageiro físico, material.

E, se foi um "viageiro físico, material", isso supõe espaço e tempo, que estão refletidos em toda a obra. Portanto a sua obra está pontilhada por nomes de lugares e por datas. E há poemas, que se situam para fora do espaço físico visível, do tempo cronológico, em elásticas dimensões, como os movimentos do mar. *Diario de un poeta reciencasado* ou *Diario de poeta y mar* são títulos significativos, embora o segundo tenha sido preterido. Se um marca o momento histórico do casamento de Juan Ramón, o outro marca o

"descobrimento" do mar por um "*nuevo yo poético*" que o poeta sentia nascer nele próprio, no início da viagem e à medida em que se aproximava do mar.

Eduardo Tijeras informa, ainda, que o livro, tão fundamental, refere-se em sua maior parte, ao entorno marítimo, mas teria sido gestado, anteriormente no trem. E cita Juan Ramón:

> *En 1916, enero, en el traqueteante tren, camino de Cádiz para embarcarme a América, empecé a escribir unas notas en verso libre que yo consideré provisionales en el primer momento, movidas por el traqueteo del tren y ya con la oleada del Atlántico. Al llegar a Cádiz y ponerlas en limpio en el reposado cuarto del Hotel de Francia, comprendí que eran el jermen de un nuevo yo poético* (TIJERAS, 1981, p. 222).

O eu poético reflete um novo estágio alcançado pela alma do poeta. E *Diario de um poeta reciencasado* é o marco poético desse novo estágio, dessa nova fase de uma grande viagem dessa alma rumo a um Deus (que já está nela) porém que o poeta ainda não vislumbra em sua totalidade.

2.2 OS SUBTÍTULOS

2.2.1 *Hacia el mar*

Contém 26 poemas datados entre 17 e 29 de janeiro de 1916, embora a viagem em si só se tenha iniciado em 21 de janeiro. Antes de entrar no trem, o poeta já iniciara a sua outra viagem – a da alma. Essa primeira parte, por terra, na Espanha, durou doze dias.

2.2.2 *El amor en el mar*

Apenas desdobra a dedicatória a Rafael Calleja: "*A Rafael Calleja / Esta breve guía de amor por tierra, mar e cielo*" (JIMÉNEZ, 1957, p. 213). Nessa parte temos trinta poemas, todos referentes à viagem de ida, feita por mar, rumo aos Estados Unidos. Essa etapa iniciou-se em 29 de janeiro e terminou em 12 de fevereiro. Há apenas indicação de data, já que se encontra em alto mar, entre Cádiz e Nova Iorque.

2.2.3 *América del Este*

Juan Ramón abre a terceira parte com uma explicação que é chave para a leitura dos poemas:

> *Hay en esta parte de mi Diario, impresiones que no tienem fecha.Supe yo, acaso, tantas veces! qué día era? No hay días sin día, horas de deshora?*
>
> *Espero que, como en las pinturas sinceras, esas notas se coloquen por sí mismas en su hora y en su dia* (JIMÉNEZ, 1957, p. 216).

Refere-se ao núcleo caracterizador do livro – o casamento de Juan Ramón com Zenobia e a estada nos Estados Unidos. –Entendemos que, para o poeta, isso foi tão importante, tão precioso, tão sério que, muitas vezes, deslocou-se para um tempo fora do tempo.

Juan Ramón chegou a Nova Iorque em doze de fevereiro de 1916, sábado, e ali permaneceu durante cento e quatro dias: no dia sete de junho embarca, agora com Zenobia, de volta à Espanha. Nesses cento e quatro dias escreveu cem poemas em prosa e verso. Essa é a maior parte do livro e que inclui o maior tempo cronológico da viagem.

2.2.4 *Mar de Retorno*

A quarta parte refere-se à viagem de retorno do poeta, agora com Zenobia, à Espanha. Contém quarenta e um poemas, em prosa e verso: vai do 157º ao 197º.Refere-se ao tempo que durou a viagem: de 07 de junho de 1916 – dia do embarque – até 19 de junho de 1916 – data do desembarque em Cádiz, na Espanha. A maioria dos poemas não contém indicação de lugar, já que o espaço é o mar, como o título dessa parte já bem o indica. Não há uma sincronicidade mecânica e perfeita entre o tempo cronológico dos acontecimentos e o tempo psicológico em que os poemas foram criados. O que há é um fundo real sobre o qual a poesia repousa e desliza, muitas vezes para fora dele. Isso acontece, também, em todas as demais partes do *Diário* e de resto na obra total.

2.2.5 *España*

A quinta parte e, na verdade a última da viagem de Juan Ramón, refere-se à chegada à Espanha, e mais especificamente ao trajeto que fez, com sua esposa, desde o porto de Cádiz até Moguer e dali até Madri.

São vinte poemas: do 198º ao 217º. Na segunda-feira, 19 de junho, Juan Ramón desembarca em Cádiz com Zenobia. E em um sábado, 01 de julho, o casal chega a Madri.

2.2.6 *Recuerdos de América del Este escritos en España*

A sexta e última parte, com as recordações dos Estados Unidos, está toda em prosa, exceto o primeiro poema, de n° 218, tradução de três breves poemas do livro de Emily Dickinson, *The Single Hound,* feita por Juan Ramón.

O verdadeiro ataque contra Nova Iorque, através da caricatura, aparece nessa última parte. Porém, já na terceira parte pode-se observar o início dessa postura mais agressiva contra a cidade, em forma de humor suave e ligeira zombaria.

Não há menção a datas, abaixo dos títulos, visto que referem-se a recordações do poeta. São "ilhas" que ele saca do fundo da memória e que mantém vivas através das palavras. É um tempo em *flash-back*.

O espaço é os Estados Unidos e mais especificamente Nova Iorque, Boston, Long Island, Washington, lugares como clubes, ruas, igrejas, restaurantes, hotéis, praças, trens, metrôs, a casa de Poe, a casa de Whitman, teatros etc.

2.3 Leitura

Já nas dedicatórias, sabemos o que será o *Diario*: um guia, um roteiro, e breve, segundo o autor, de amor, por terra, por mar e por céu. "Terra" e "mar" são espaços concretos. Já "céu", nem tanto assim, vez que céu tem vários significados que variam desde "espaço acima de nossas cabeças" até "paraíso". Leituras mais aprofundadas dos poemas nos levam a espaços estranhos, diluídos, dissolvidos, movediços, elásticos, tanto da terra e do mar, quanto do céu. São reais, porém filtrados por um especial filtro que o poeta tem em sua mente. O que ele deseja é registrar o mais exatamente possível as emoções e impressões experimentadas. Às vezes, esse guia aparentemente nos fará uma descrição, exata ainda que

externa, transmitida através de substantivos e adjetivos. Juan Ramón se deleita observando as cores cambiantes do dia com olhos de pintor impressionista. A própria palavra “diário” sugere tempo escoando, passando, dia após dia, hora após hora, instante após instante, como numa ampulheta. Há poemas em que essa equação espaço X tempo parece estar bem resolvida. Mas é só pulverizar bem tudo o que os signos do poema dizem que se conclui que são nuances daquele espaço dissolvido, são átimos de um tempo esticado e tudo interligado por um eu-lírico “frenético de emoção”.

Na verdade os poemas nos levam para um mundo percebido pelo eu-lírico e que é só dele, pois é re-criado. Díaz-Plaja (1958, p. 41) afirma que entre a realidade e o poeta se interpõe o alambique de sua pessoal visão que parte do impressionismo. A natureza grosseira, informe e não contaminada pela cultura, perde sua atração estética e o ideal da naturalidade é desalojado por um ideal de artificiosidade. O poeta está ante as coisas como as coisas estão presentes nele. Céus, nuvens, árvores, flor, não passam; estão ali, em um eternizado instante, para que o poeta as capte, as apalpe, as frua. Mas essa é apenas uma etapa: a impressionista, através da qual ele põe em jogo seu fazer poético, e acrescentando, em um segundo momento, as combinações mais ambiciosas e complexas do simbolismo. Então, dada uma paisagem, um matiz, uma música, o poeta constrói um jogo paralelo, graças às correspondências, entre as sensações, primeiro, e entre sensações e sentimentos depois. Porém, ao combinar essas sensações com seus sentimentos, o elemento pessoal subjetivo adquire seu sentido profundo, seu lirismo radical. E as coisas ao redor ficam transfundidas na alma do poeta, sem que se possam precisar seus limites e contornos. É um mundo que somente ele percebe e que, portanto, só existe em função do seu eu poético. Sem ele, não existiria. Assim ele perfaz sua viagem, materializando na poesia de o *Diario* as imagens sacadas desses lugares metafísicos.

O poeta José Angel Valente (1956), tratando da obra de Juan Ramón Jiménez, afirmou que: "*La salida del poeta al universo es un gran ingreso en sí mismo"[...] "un viaje inmóvil que comienza en el poeta, pasa por el poeta y termina en el poeta. Este es su propio término gozoso [...]*" (DÍAZ-PLAJA, 1958, p. 43). É por esses espaços que entraremos através desse "*breve guía*" que é *Diario de un poeta reciencasado*. E quanto ao tempo, o próprio Juan Ramón nos adverte, ao abrir a terceira parte, que encontraremos dias sem dia e horas de desora espalhados por todo o livro – e essa será uma quarta dimensão por onde adentraremos, guiados pelo poeta. Na verdade, há uma quinta dimensão – que é a criada pela poesia.

No primeiro dos dois prólogos que há na obra, já se reforça o que vimos afirmando: é a alma do viageiro quem viaja, para lugares cada vez mais altos ou mais fundos, aos quais ele chega através de contínua depuração da consciência, da reinternação permanente rumo ao imutável, à igualdade eterna. O poeta cita, como exemplo dessa igualdade e imutabilidade eterna, o ocaso, o crepúsculo, um de seus temas recorrentes. Se um artista fosse pintar um quadro para cada crepúsculo criado por Juan Ramón, nenhum seria igual ao outro. No entanto, em qualquer um deles se pode perceber "*la belleza*" (...) *el latido íntimo de la caída idéntica*" (...) "*la esactitud del latido*" (JIMÉNEZ, 1957, p. 215).

No último parágrafo desse prólogo, Juan Ramón antecipa como serão os poemas de o *Diario*; "leves notas", às vezes com predomínio da cor, outras com pensamento e outras vezes com luz somente. Essas "leves notas" são ilhas que a entranha primeira e única do mundo do instante eleva à sua alma de viageiro, que viaja rumo àquilo que é da essência de si mesma, embora pareça que viaja para outra coisa. Viajando para outra coisa vai à essência de si mesma, a esse estado de harmonia, sem fim. Está nele. Essa harmonia é única, embora se manifeste, tal como os crepúsculos, de formas variadas.

Reforça-se a idéia da dualidade carne x alma e da luta da alma para manter-se senhora. Não está em busca de novidades, de cores exóticas e lugares distantes: só em ir mais fundo e mais alto. Nessa depuração constante, nessa permanente reinternação, Juan Ramón vem construindo sua arte até *Diario* e a construirá até o final. Nesse processo percebe-se a dissolução dele na natureza e da natureza nele. É como se ele reduzisse tudo a "quantas" e visse, em cada um, a essência daquilo a que ele denomina "único". Paglia (1990, p. 17), afirma que "a física do século XX, fechando o círculo de volta a Heráclito, postula que toda matéria está em movimento e que não existem coisas, só energia". Na verdade a própria vida é um excessivo fluir de energia, aparentemente sem qualquer propósito.

Essa dissolução do espaço também acontece com o tempo. Por isso o poeta usa "ilhas" e "mundo do instante". Sua alma não consegue permanecer o tempo todo nesses lugares de harmonia sem fim, embora esteja atada a ele por um fio elástico de graça. Mas há "a entranha primeira e única do mundo do instante", há um "centro do único" e os poemas do *Diario* serão como ilhas que sobem desse mundo. Há a sensação de que esses poemas são "instantâneos" eternizados no papel através de "*flashs*" de poderosa máquina. Instantâneos captados do centro do único.

Yong-Tae Min (1981), aproximando a obra de Juan Ramón Jiménez ao pensamento oriental, explica que a noção de tempo imutável é peculiar ao budismo Zen, - o qual está presente na obra juanramoniana, juntamente ao exotismo de motivos orientais e ao haikaísmo. O deus juanromaniano equivale à alma do cosmos e seria uma das formas dessa alma. Os elementos orientais afetam a poesia de Juan Ramón de três modos diferentes. O primeiro é o exotismo de motivos orientais, que veio no calor do Modernismo no qual Juan Ramón educou-se em sua primeira época. O segundo – o haikaísmo – foi em Juan Ramón quase que como um prelúdio da moda haikaísta. E o terceiro – o budismo Zen – dura a partir de sua segunda época, do *Diario de un poeta reciencasado* até a final, quer dizer, até o livro

Dios deseado, deseante. A mudança, a novidade e a originalidade mais notáveis que sofre a poesia de Juan Ramón nessa segunda época consiste, ainda segundo Yong Tae Min, no estilo, ou seja, nessa outra forma de se expressar. Um estilo cheio de notas impressionistas tiradas da realidade imediata de seu entorno que se expressa através de uma mistura de prosa e verso livre em um livro que significa, afinal, uma unidade. O esquema significativo de o *Diário* ou seja, a viagem pelo mar diário, em prosa e em verso, encontrará muitos antecedentes nos diários orientais clássicos. E, à época de o *Diário,* esse estilo estava no ar: "*Can Grande´s Castle*", de Amy Lowell, por exemplo, também misturava a "prosa polifônica" com poemas para descrever a viagem pelo mar.

Portanto, a partir do *Diario,* uma palavra faz-se importante na poesia de Juan Ramón: "instante". O prólogo em análise insinua uma poética como um empenho para intuir o instante transcendental. E os haikais são aqueles poemas de três versos "em que o fluir do tempo, a contemplação da beleza possível durante o rápido escoar-se da vida do homem neste 'mundo transitório' é o tema principal", de acordo com a definição de Franchetti et al. (1990, p. 18).

Young-Tae Min (1981) também explica que a resposta para a "*entraña prima y una del mundo del* instante" pode ser encontrada no texto sânscrito citado pelo próprio Juan Ramón no segundo prólogo do *Diario: "Este día es la vida, la esencia misma de la vida. En su leve transcurso se encierran todas las realidades y todas las variedades de tu existencia"* (JIMÉNEZ, 1957, p. 217).

Em outras palavras: Juan Ramón se refere à essência mesma da vida, interpretada como o momento ou instante privilegiado, segundo o budismo Zen. É simplesmente o instante vital e iluminado, com sua carga transcendental, ou como centro de todas as realidades variáveis e falsas. Portanto, as ilhas que sobem, ou que o poeta nos faz ver, são as visões intuitivas e instantâneas. E o budismo Zen predica que o homem pode livrar-se

de seu eu ilusório (maya) e despertar-se do sonho ou mentira que somos e vivemos, só e unicamente mediante a iluminação instantânea ou súbita. O momento de abraçar a Grande Verdade se encontra "*aquí, ahora mismo, un instante que es todos los instantes, momento de revelación en que el universo entero – y con él la corriente de la temporalidad que lo sostiene – se derrumba"* (YONG-TAE MIN, 1981, p. 294).

Young-Tae Min conclui que Juan Ramón, ao carregar em sua estética impressionista o sentido transcendental do pensamento hindu, converte-se em um magnífico esteta Zen. Conclui, pois, que Juan Ramon não se ateve somente a "impressões" ou "sensações".

O segundo prólogo, "*Saludo del alba"* é, na verdade, uma versão em espanhol da versão inglesa "The Salutation of the dawn", do sânscrito, que Tagore havia usado como pórtico em uma de suas obras. Vale a pena a reprodução:

Saludo del alma

> *Cuida bien de este día! Este día es la vida, la esencia misma de la vida. En su leve transcurso se encierran todas las realidades y todas las variedades de tu existencia: el goce de crecer, la gloria de la acción y el esplendor de la hermosura.*
> *El día de ayer no es sino un sueño y el de mañana es solo una visión. Pero un hoy bien empleado hace de cada ayer un sueño de felicidad y de cada mañana una visíon de esperanza. Cuida bien, pues, de este día!*
> (Del Sanscrito)
>
> (JIMÉNEZ, 1957, p. 217).

A preocupação com a transitoriedade de tudo e com o tempo já se manifestara em Juan Ramón desde a morte do pai. Mas os dois prólogos de o *Diário* são ali colocados como sinais marcantes de um novo eu poético, de uma nova mundividência que o poeta seguiu até o fim.

Mais tarde, já no exílio, em 1943, Juan Ramón Jiménez escreve a Cernuda, reiterando a mudança produzida em sua obra a partir de *Diario de un poeta reciencasado* e

explicando o deslocamento de seu interesse da poesia francesa rumo ao entusiasmo pela poesia inglesa e alemã que nele reforçam suas próprias idéias quanto à desnudez e à pureza poéticas – o que ele entende como uma forma de continuidade do impressionismo simbolista, em cuja origem volta a fazer profissão de fé.

> *Que haya 'simbolismo' hoy como ayer en lo íntimo de mi escritura es natural, ya que soy andaluz – no es igual la poesía arábigo-andaluza al simbolismo francés? _ y que los místicos españoles decidieron, con los líricos americanos, ingleses y alemanes, buena parte del simbolismo francés en sus diversos instantes* (*apud* RODRIGUES PADRÓN, 1981, p. 901).

Isso explica o seu entendimento do simbolismo: um fluir poético que além de não limitar, pelo contrário, é abarcador, universal e alentador da poesia de lugares e tempos diversos. Ele diz preferir e sempre ter preferido a lírica dos poetas do norte europeu – concentrada, natural e diária. Explica porque rechaça o neoclassismo greco-romano total e, ao final da carta, discute o tema da temporalidade. Se fez profissão de fé na pureza e na concentração extremadas, Juan Ramón é coerente quando insiste em seu conceito de eternidade por ele buscada para o poema. E segue detalhando sua posição:

> *Yo soy un ansioso de la eternidad y la concibo como presente, es decir, como instante. El hombre es el que ha dividido la eternidad en tiempo, porque dividir es facilitar [...].Lo importante en poesía, para mí, es la calidad de eternidad que pueda un poema dejar en el que lo lee sin idea de tiempo [...]. El poema es semilla más fruto, alma secreta de una vida cualquiera (apud* RODRIGUES PADRÓN, 1981, p. 902).

Portanto, podemos antecipar que em *Diario de un poeta reciencasado* encontraremos instantes que são todos os instantes, momentos de revelação que, quando acontecem, deixam o eu do poema e tudo no seu entorno carregados de luz, de beatitude, de gozo.

As seis partes do *Diario* prestam-se a essa leitura dos momentos de iluminação. Pois há um caminho de luz que ilumina a alma do poeta rumo a um estado de

imersão total naquilo que ele denomina "*dios deseado, deseante*". Ele se diz descrente da "*leyenda del dios de tantos decidores*" (JIMÉNEZ, 1957, p. 1363) porém transformou-se em "*creyente firme*" na história que ele mesmo criou. No animal que ele é há um lugar, "*un fondo de aire*" onde ele tem Deus, onde Deus entra, onde os dois estão contentes de estar um no outro e no melhor que ele tem que é sua poesia: "*mi espresión*".

Na leitura que fazemos de *Hacia el mar* enfocaremos três aspectos para os quais parece que o poeta quis chamar mais atenção. São eles: 1- A viagem da alma; 2- Os caminhos da Andaluzia 3-Zenobia e os diálogos com o mar.

2.3.1 A viagem da alma

Das seis partes do *Diario...* a primeira: *Hacia el mar* – presta-se melhor a contar "*la historia que yo mismo he creado (...) para ti*"(JIMÉNEZ, 1957, p. 1363). Essa história que Juan Ramón criou desde toda a sua vida para Deus, é contada agora mais detalhadamente. Aquilo que era sentido como um todo mais amplo, passa a ser subdividido em partes, em "ilhas", como se o poeta fosse um cientista dissecando o seu objeto de estudo para entendê-lo melhor.

Em direção ao mar. A alma inicia sua viagem em direção ao mar. Mesmo antes de iniciá-la, já sente o chamado do mar. No livro *Piedra y cielo*, poema n° 61, "*Nocturno Sonãdo"* lemos:

> *..._Se diría/*
> *que es la tierra el camino/*
> *del cuerpo,/*
> *que el mar es el camino/*
> *del alma_,/*
>
> *Sí, parece/*
> *que es alma la sola viajera/ del mar;...* (JIMÉNEZ, 1957, p. 790).

Neste livro, escrito anos depois, a alma já está em plena viagem pelo mar, mas em *Diario* (poema n° 01) ela sequer começou a viagem, e muito menos chegou ao mar. Mas o eu sente "*cerca ya del alma/lo que está tan inmensamente lejos/ de las manos aún!*"/ (JIMÉNEZ, 1957, p. 221). E o que está tão imensamente longe das mãos, ainda, é: *"Como una luz de estrella, /como una voz sin nombre/ traída por el sueño, como el paso/ de algun corcel remoto/ que oímos, anhelantes,/ el oído en la tierra;/ como el mar en teléfono..."/* (JIMÉNEZ, 1957, p. 221). Só de perceber esse "sinais" remotos, o eu poético sente que "*se hace la vida/ por dentro, con la luz inestinguible/ de un día deleitoso/ que brilla en otra parte/* (JIMÉNEZ, 1957, p. 221). E conclui que é *dulce, (...) dulce/verdad sin realidad aún, (...) dulce!"* (JIMÉNEZ, 1957, p. 221).

Trata-se do chamado do mar que o eu poemático sente e ouve, um novo eu poético nascendo, isto é, uma nova maneira de perceber o mundo e de se expressar, uma nova etapa da viagem. O mar é somente uma parte desse conjunto de sinais, onde o som predomina: voz, passos de corcel remoto, o ruído do mar. O poeta ainda está em Madri. Mais tarde, aproximando-se de Cádiz e ouvindo o barulho "traqueteante" do trem, percebe que o novo eu poético está para nascer. Já está mais próximo do mar.

É uma alma que viaja, entre almas, para o mar,o símbolo do inconsciente coletivo, cujos conteúdos são arquétipos: imagens primordiais e universais que existem desde os tempos mais remotos. Há no inconsciente coletivo um tesouro de imagens eternas. O conceito de idéias eternas de Platão é o das imagens primordiais. Juan Ramón já vinha mostrando em sua poesia as marcas dessa evolução da alma rumo à iluminação, seu "*dios deseado y deseante*".

Jung (1990, p. 59) afirma que a alma corresponde a Deus e que há nela um processo que tende para um fim porque possui a dignidade de um ser que tem o dom da relação consciente com a divindade. E, mesmo que se trate apenas da relação de uma gota de

água com o mar, este deixaria de existir sem a pluralidade das gotas. “A alma, forçosamente, deve ter em si algo que corresponda ao ser de Deus, pois de outra forma jamais se estabeleceria uma conexão entre ambos. Essa correspondência, formulada psicologicamente, é o ‘arquétipo’da imagem de Deus” (JUNG, 1990, p. 59).

No poema n° 01 nota-se, claramente, essa idéia de atração mútua: há um eu que percebe, sente, ouve os sinais emitidos por algo que ele mal identifica, mas vai a ele. *Hacia al mar* registra esses sinais de alegria, prazer, beatitude, que despertam na alma do eu. Ainda segundo Jung o caminho da alma que procura o pai perdido leva à água, ao espelho escuro que repousa em seu fundo. É necessário que o homem desça até essa água, a fim de se produza o milagre da vivificação.

Juan Ramón, no poema n° 02, escrito ainda em Madri, diz: “*Raíces y alas. Pero que las alas arraiguem y las raíces vuelen*” (JIMÉNEZ, 1957, p. 222). Quanto à forma, esse poema pode ser definido como aquilo que Yong-Tae Min, no ensaio já citado, chama de breve composição poemática, que é irmã consanguínea dos haikais aforísticos e epigramáticos de Tagore, com os quais tem em comum o sentimento cósmico transcendental e explícito, a personalização da natureza, o caráter aforístico, epigramático sentencioso e a intencionalidade expressiva das imagens e metáforas.

Neste poema o tema da dualidade, tão recorrente em Juan Ramón, é colocado sob a ênfase sentenciosa de um aforismo: “*que las alas arraiguem y las raíces vuelen*” (JIMÉNEZ, 1957, p. 222). Esses opostos são os valores de cima, espirituais, do céu, do sol, das estrelas, da cor amarela ou dourada versus os valores da terra, do ctônico e de tudo que se liga à terra. São os signos de Deus versus os signos da natureza.

Juan Ramón cantou a natureza em todos os seus aspectos, pulverizou-a em mínimos detalhes e louvou-a até chegar a um dos aspectos mais poderosos dela: o sexo. Aí sofreu, chorou, clamou aos céus, reclamou e por fim acabou por encontrar sua fórmula

pessoal para enfrentar a natureza e o sexo: a arte, pois “ela é a única resposta e o único consolo para o poeta decadentista de voltar as costas ao mundo histórico e erigir a poética como a negação desse mundo e refúgio contra ele” (RABELLO, 1998, p. 2). O artista faz arte não para salvar a humanidade, mas para salvar-se a si mesmo. Todo artista, compelido para a arte, que precisa de palavras ou imagens, como outros necessitam respirar, está usando o apolíneo para derrotar a natureza ctônica. Arte é ‘temenos’, um lugar sagrado. E a poesia é um elo de ligação entre o corpo e a mente. Toda idéia na poesia se funda na emoção. A arma mais eficaz contra o fluxo da natureza é a arte.

Juan Ramón sempre enfatizou sua profunda ligação com a natureza e com a terra. Ele próprio era um homem cujo enraizamento à terra era muito forte. Volta-se, agora, no entanto, contra os poderes da natureza. Sua poesia desde o começo está impregnada desses símbolos do céu. Em *Estío,* poema n° 102, por exemplo, lemos:

> *Saltaré el mar, por el cielo!/ Me iré tan lejos, tan lejos,/ que no se acuerde mi cuerpo/de tu cuerpo ni mi cuerpo!/ Alas, alas, alas, alas!/ A tan alta luz, tan alta,/que no se acuerde mi alma/de tu alma ni mi alma!/ Alto, lejos, lejos, alto!/ Solo yo por los espacios,/ de mí mismo reencarnado,/ y de ti resucitado!/* (JIMÉNEZ, 1957, p. 204).

O próprio poeta confessou, certa vez, a Gullón que, entre as muitas idéias que lhe ocorriam, havia “*una tentadora: poner los mitos del revés”* (DE ARMAS, 1981, p. 442). Aqui, nesse poema n° 02, observamos essa postura. Ele propõe uma reviravolta: que os valores do céu se voltem para baixo, para a terra e se enraízem. E que os de baixo, da terra, do ctônio, da natureza, humanos, se desenraízem e voltem-se para cima, para o alto, para o céu: “*que las raíces vuelen*”.

Não se trata de renegar a natureza, mas sim de torná-la mais lavada do ctônio, mais apolínea. Não se trata de tentar ser santo, sem pecados, mas sim de seres humanos que se espiritualizem, humanizem. Enfim, o que o poeta propõe é uma união dos

opostos através de uma circumambulação: a união do divino com a natureza. A busca de um novo centro.

No poema de n° 03 percebemos bem o que esse giro produz no eu poemático: ele está trabalhando e sente o abraço do sagrado, do divino no próprio sangue, através da aliança de ouro puro de nubente, que usa no dedo. Seu sangue prossegue circulando, mas agora em gozo, porque recebeu o abraço do divino, por toda sua carne. Esse "divino" ou "sagrado" produz enorme bem estar no eu. Ele deixa bem claro sua humanidade, sua carnalidade, através das palavras *"sangre", "dedo", "carne", "fuertes venas" e "corazón entero"*:

> *Mientras trabajo, en el anillo de oro*
> *puro me abrazas en la sangre*
> *de mi dedo, que luego sigue, en gozo,*
> *contigo, por toda mi carne.*
>
> *Qué bienestar! Como mis fuertes venas*
> *de ti van, dulces, embriagándose,*
> *cual de una miel celeste que tuviera*
> *la luz de los eternos cálices!*
>
> *Mi corazón entero pasa, río*
> *vehemente y noble, bajo el suave*
> *anillo que, por contenerlo, en círculos*
> *infinitos de amor se abre!* (JIMÉNEZ, 1957, p. 223).

O anel de ouro simboliza a união, o casamento e o amor. É o "suave anel" que contém o coração inteiro do eu, o coração que é como um rio veemente e nobre, mas que ao impregnar-se daquilo que o anel simboliza, abre-se em círculos infinitos de amor. *"Daquilo"* é o que aparece na segunda estrofe: *"una miel celeste que tuviera/ la luz de los eternos cálices!"* (JIMÉNEZ, 1957, p. 223). O poema é um contínuo circular e isso aparece no movimento do sangue pelas veias até o coração e deste para todo corpo, passando pelo círculo do anel e daí abrindo-se em círculos infinitos de amor.

Já o poema de n° 05: *"La Mancha"* alude explicitamente ao estágio inicial da viagem da alma do eu poemático. Na terceira estrofe lemos:

Alma mía
salida ahora de tu sueño, nueva,
tierna, casi sin luz ni color aún, hoy
- como un recién nacido –
por este campo viejo que cruzaste
tantas veces.[...] (JIMÉNEZ, 1957, p. 225).

O lugar é o mesmo, a alma é que está mudada: e o poeta a ela se refere como recém-nascida. Ela mudou e, nesse ponto da viagem, se expressa através do novo eu poético, que nasceu com *Diario de un poeta reciencasado*. No poema seguinte – o de n° 06 – é um menino que prossegue a viagem, levando *"En sus manos/(...) su joya secreta./ Presentimos que aquello es, infinito,/ lo ignorado que el alma nos desvela./Casi vemos lucir sus dentros de oro/ en desnudez egrejia[...]"* (JIMÉNEZ, 1957, p. 227).

É um poema onírico – o próprio título *"Soñando"* o diz. Há um menino que vai por um caminho, levando às mãos algo que nem sabe o que é, mas que o eu do poema pressente ser "o infinito", o ignorado que a alma desvela. Quase vê o luzir de seus interiores de ouro em nobre desnudez.

Temos aqui a criança divina. A criança é o futuro em potencial. Aqui ela significa uma antecipação de desenvolvimentos futuros. Várias facetas de um mesmo eu atuam neste poema: o menino, a alma, o corpo representado pelo "braço forte" e pelo "pobre coração". Essa imagem do menino frágil, recém-nascido ou já andando, e puro, aparece muito na poesia de Juan Ramón. Em *Hacia el mar* aparecerá também, nos poemas de n° 16 e 17. É a criança como "visão vivenciada espontaneamente, enquanto irrupção do inconsciente". (JUNG, 2000, p.159) Essa imagem aparece direta e exclusivamente na fase da tomada de consciência do novo centro. Nessa conscientização o arquétipo da criança expressa a totalidade do ser humano. Ela é tudo o que é abandonado, exposto e ao mesmo tempo o divinamente poderoso, o começo insignificante e incerto e o fim triunfante. A "eterna criança" no homem é uma experiência indescritível, uma incongruência, uma desvantagem e uma prerrogativa divina, um imponderável que constitui o valor último de uma personalidade.

(JUNG, 2000, p. 178-179). No poema n° 06, o menino está chorando, parado no caminho com sua jóia secreta, porque alguém ordenou: *"No, no!"*. Há um domínio do eu sobre a situação. Esse eu sabe que se ordenasse a seu braço forte, este deteria o menino em sua caminhada. Mas deixa que o coração, pobre, decida, e o menino continuará sua viagem. O eu está bem centrado, sabe o que deve ser feito e já "pressente" o sagrado na sua própria alma, simbolizada pelo menino. E a jóia secreta que o menino porta e em que o eu quase vê *"lucir sus dentros de oro"* a nós parece ser um ostensório ou custódia (e, portanto um vaso – que é uma das mutações do motivo da criança).

Outros dois poemas (16 e 17): *"Amanecer"* e *"Duermevela"* são importantes para a interpretação da viagem da alma "*hacia el mar*". *"Amanecer"* tem clima de pesadelo surrealista, pois o eu percebe-se em um lugar de "[...] *sol y nube,/ de azul y luna, de la aurora/ retardada!"* (JIMÉNEZ, 1957, p. 237). É como se a roda do tempo houvesse parado e os sinais da noite "nube" e "luna" se confundissem com os sinais da aurora - "sol" e "azul", retardando-a. E aí, na segunda estrofe:

> *Parece que la aurora me da a luz,*
> *que estoy ahora naciendo,*
> *delicado, ignorante, temeroso,*
> *cono un niño./* (JIMÉNEZ, 1957, p. 204).

O eu se vê parido da aurora. É a mãe natureza quem dá a luz – e ele se parece a um menino delicado, ignorante, temeroso – recém-nascido em um tempo que parou, porque ele tem medo do desconhecido. A terceira estrofe é a mais amedrontadora:

> *Un momento volvemos a lo otro/*
> *- vuelvo a lo otro -, al sueño, al no nacer - qué lejos! -/*
> *y tornamos - y torno - a esto,*
> *solos - solo ... –*
>
> *Escalofríos...* (JIMÉNEZ, 1957, p. 204).

Agora o tempo regride, a roda do tempo anda para trás. Se o trabalho de parto (da 1ª. Estrofe) e o nascimento (da 2ª.) já são caracterizados por "*malestar*", "*sed*", "*estupor duro*", "*escalofrío*", "*pena aguda*" "*delicado*", "*ignorante*" e "temeroso", a involução desse parto, esse voltar dos momentos em direção ao sonho, ao não nascer, ao muito longe, parece-nos (e ao eu do poema) capaz de dar mesmo calafrios. Voltar para trás, retornar ao ventre da aurora, do sonho, ao seio da mãe natureza, isto é: à irracionalidade, ao "não nascer" significa interromper o caminho natural da sua alma rumo à plena consciência e à essência invisível do mundo, ao "*lugar inmortal a que tu aspiras* [...]" (JIMÉNEZ, 1957, p. 709). Essa paixão pelo porvir ele declara em *Piedra y cielo*, poema de n° 39:

> *Ay, afán verde y fresco,*
> *fuego de mi pasión por lo futuro,*
> *amor de porvenires,*
> *que un día habéis de ser pasados, ay!*
>
> *– Dejado goce solo y melancólico,*
> *como un proscrito, negro contra el mar de llamas!*
> *Roca antigua, lugar del alma em pena! –*
>
> *...Pasados como este que odio, sin poder matarlo;*
> *por donde mis recuerdos*
> *andan, sí, vivos, pero igual que mariposas tristes*
> *por ruinas que son ruinas hoy!* (JIMÉNEZ, 1957, p. 764).

Voltar ao passado é horrível – e ele encerra o poema n° 16 assim: *"y tornamos -y torno-a esto-solos- solo... – /Escalofríos.../"* (JIMÉNEZ, 1957, p. 237).

Esse sujeito composto expresso por "*volvemos*", "*tornamos*" e "*solos*" são o eu do poema e o menino. Na primeira estrofe havia apenas o eu, narrando seu mal estar. Na segunda estrofe ele tem a sensação de estar nascendo. E na terceira ele já usa os verbos na 1ª. pessoa do plural. Mas usa também na 1ª. do singular, como que retificando, melhor se explicando ou enfatizando o "nascimento" da criança:

... volvemos a lo outro/ – vuelvo a lo outro –.../
y tornamos – y torno – a esto,
solos – solo...”
[...] (JIMÉNEZ, 1957, p. 237).

As palavras “*solos*” e “*solo*” significam o estado de solitude dos dois (eu e menino). “Nada no mundo dá boas-vindas a este novo nascimento, mas apesar disso, ele é o fruto mais precioso e prenhe de futuro da própria natureza originária; significa em última análise, o estágio mais avançado da auto-realização” (JUNG, 2000, p. 169). Como portadores da luz, ou seja, amplificadoras da consciência, essas figuras de criança vencem a escuridão, ou seja, o estado inconsciente anterior. Uma consciência mais elevada, ou um saber que ultrapassa a consciência atual, é equivalente a estar sozinho no mundo. “A criança nasce do útero do inconsciente, gerada no fundamento da natureza humana, da própria natureza viva. É uma personificação de forças vitais [...] ela representa o mais forte e inelutável impulso do ser, isto é, o impulso de realizar-se a si mesmo” (JUNG, 2000, p. 171).

Acreditamos que essas palavras de Jung explicam bem as crianças dos poemas de n° 05, 06 e 16. E quanto a “*Duermevela”* – n°17, podemos ver nele agora o par divino/ “de niña, ante, mí, niño”.

Eis o poema:

Duermevela”
(Vestida toda de blanco, toda la gloria está en ella.
Romance popular)

Vestida tu pureza
con el blanco vestido
de desposada, ibas
por mi sueño, tranquilo,
cual con tu traje blanco
de niña, ante mí, niño.

Y me dabas, riendo
En tus ojos floridos,
con el anillo de hoy,
el áureo rizo antiguo
Rizo fino de niña,

arco iris divino
del prado – el corazón –
de tu amanecer nítido! (JIMÉNEZ, 1957, p. 238).

Novamente um poema onírico, pelo título e pelo 4° verso da primeira estrofe: *"por mi sueño tranquilo"*. Também pelo modo como é narrado, dando a idéia de um eu que "vê" uma cena: *"Ibas, tu pureza vestida con el blanco vestido de desposada, (ibas) por mi sueño tranquilo, cual con tu traje blanco de niña, ante mí, niño"* (JIMÉNEZ, 1957, p. 238). Mas um eu que está fora da cena, que está contando um sonho de "*duermevela*" – "*ibas*", "*me dabas"* – depois que ele já aconteceu. Mas que também está na cena, na figura do menino. Novamente as palavras de Jung: os arquétipos não são invenções arbitrárias, mas sim elementos autônomos da psique inconsciente, anteriores a qualquer invenção. Representam a estrutura inalterável de um mundo psíquico, o qual mostra o que é "real" mediante seus efeitos determinantes sobre a consciência. Assim sendo, é uma realidade significativa que o par humano corresponde a um outro par no inconsciente e que não é um reflexo do primeiro. É um par que tem uma existência a priori sempre e em toda parte. O par humano significa uma concretização individual espaço – temporal da imagem primordial eterna – o par semidivino existente a priori. É uma cena de casamento: "*blanco vestido de desposada"*, "*anillo de hoy"* não deixam dúvidas. Mas "*anillo de hoy*" contrapõe-se a "*áureo rizo antiguo*", o que nos remete ao par divino, primordial e arquetípico.

No poema de n° 07 – "*Los rosales"*, o eu do poema sente o mar se antecipando através dos roseirais. É o que diz:

Es el mar, en la tierra.
Los colores del sur, al son de invierno,
tienen las ruidosas variedades
del mar y de las costas...
Oh mañana en el mar! – digo, en la tierra
que va ya al mar ! (JIMÉNEZ, 1957, p. 228).

Na sua ânsia de chegar ao mar – que é o seu caminho para Deus – a alma, ao passar o trem pelos roseirais, faz o eu do poema afirmar: *"Es el mar, en la tierra."* Ou seja, os roseirais são o mar na terra. E explica por que: as cores do sul (da Espanha) ao som do inverno, têm as ruidosas variedades do mar e do litoral. O inverno tem o som do mar e as cores das rosas são ruidosas como o mar e como o litoral... Essas sinestesias completam a idéia da antecipação do mar. É inverno e no sul há cores, que são as próprias do inverno e os roseirais se tingem dessas cores. Nelas o barulho do mar é o que impregna a alma do poeta e o poema. Embora Juan Ramón nem tenha chegado a Sevilha "ouve" nos roseirais através de suas cores, o barulho do mar tal e qual já "ouvira" em Madri ("*el mar en teléfono*") e no trem, antes de chegar a Cádiz. O chamado do mar é tão intenso que impregna a terra de si mesmo e faz o eu do poema sentir-se, já, no mar. O poeta "pinta" aqui uma cena que nós vemos assim: um roseiral de cores tão fortes e tão variadas – vermelhas, amarelas, alaranjadas, brancas, cor-de-rosa e azuis. E o verde das folhas, e o tom cinza-esverdeado dos caules – enfim – tantas cores se misturando, interpondo, sucedendo e constrastando-se que criam a idéia de um mar ondeando, marulhando, rebentando-se. E, por serem cores intensas, fortes, bem tingidas, melhor criam a sensação de serem ruidosas, barulhentas – como o mar. Ainda: *"Oh mañana en el mar! – digo, en la tierra que va ya al mar!"* (JIMÉNEZ, 1957, p. 228).

E, para completar o que essa viagem da alma significa para o poeta, transcrevemos o poema de n° 07 – "*Conciencia plena"*, de *Animal de fondo* escrito anos depois:

> *Tú me llevas, conciencia plena, deseante dios,/*
> *por todo el mundo.*
> *En este mar tercero,*
> *casi oigo tu voz; tu voz del viento*
> *ocupante total del movimiento;*
> *de los colores, de las luces*
> *eternos y marinos* (JIMÉNEZ, 1957, p. 1341).

O poema de n° 9, *"Amanecer dichoso"*, do *Diario de un poeta reciencasado* nos mostra o eu poemático fazendo declarações de amor e descrevendo o estado em que se sente. Essas declarações referem-se ao seu Deus – que é um espelho do eu e de todas as coisas:

> *Toda mi alma, amor, por ti es conciencia,*
> *y todo corazón, por ti, mi cuerpo.*
> *Es cual un cielo azul de primavera*
> *en la copa de un árbol de flor lleno.*
>
> *Sol nuevo de la gloria, lo que pienso*
> *Azula y dora, lejos de ella e cerca,*
> *la blanca y pura flor de lo que siento*
> *lejos y cerca de la lumbre célica.*
>
> *Amor, y tú no estás allí, ni fuera;*
> *mi flor te mira igual que mira al cielo;*
> *y eres la misma flor, y eres la esencia,*
> *como el cielo del árbol, de mi pecho* (JIMÉNEZ, 1957, p. 230).

Há um torneio de palavras e de idéias neste poema que chega a confundir; é como se estivéssemos lendo um poema barroco. A alma do eu do poema, é consciência – por causa de Deus. O corpo é coração – por causa de Deus. Deus é igual a um céu azul de primavera sobre a copa cheia de flores de uma árvore. O pensamento do eu é o sol novo da glória, que azula e doura – longe e perto (da glória) a branca e pura flor do que ele sente – longe e perto da luz do céu. E Deus – que é amor – não está ali e nem fora e a flor (branca e pura) do que o eu sente olha o céu; e vê Deus: e ele é a mesma flor, e ele é a essência do peito do eu, assim como o céu é a essência da árvore. Percebe-se que o poeta está tentando descrever o que é Deus, para ele. Esse poema marca um estágio da conscientização de sua alma nesse caminho para o mar.

Consideramos *"Madrigal"*, n°10, também um poema da alma:

El sol, más fuerte y puro
cada vez, como
mi amor.

Cuanto aprendiera
a ver aquí, los anos juveniles,
había de encontrarlo luego
en ti... ahora, amor, paisaje, jardín mío,
tan mío como el campo este
en el que vieron esta luz mis ojos,
a la que luego, ahora, te han mirado,
andaluza del cielo! (JIMÉNEZ, 1957, p. 231).

Está claro que "*en ti... ahora, amor paisaje, jardín mío,/ tan mío [...] esta luz/ luego ahora* e *andaluza del cielo!*" referem-se a um tempo presente e a um espaço que, embora o eu já tenha visto várias vezes, ele o vê –aqui e agora – de modo diferente pois está em estado de amor cada vez mais forte e mais puro. Sua alma viajeira, aproximando-se do que seja o divino impregna-se, já, na paisagem andaluza que é, agora, uma "*andaluza del cielo!"*

Essa idéia de movimento é bem explicada por Juan Ramón em muitos poemas de sua última fase, tal como em "*Tal como estabas"*, poema n° 25 de *Animal de fondo*, 2ª. e 3ª. estrofes:

Entre aquellos jeranios, bajo aquel limón,
junto a aquel pozo, con aquella niña,
tu luz estaba allí, dios deseante;
tú estabas a mi lado,
dios deseado,
pero no habías entrado todavía en mí.

El sol, el azul, el oro eran,
como la luna y las estrellas,
tu chispear y tu coloración completa,
pero yo no podía cojerte con tu esencia,
la esencia se me iba
(como la mariposa de la forma)
porque la forma estaba en mí
y al correr tras lo outro la dejaba;
tanto, tan fiel que la llevaba,
que no me parecía lo que era (JIMÉNEZ, 1957, p. 1373).

Nessa fase final de sua poesia, o poeta declara ter chegado a um "*presente fijo*", a uma "*estación total*" à "*imajen de mi obra en dios final*", e também conclui que isto "*es el hecho decisivo* / *de mi imajinación en movimiento*/[...]" (JIMÉNEZ, 1957, p.1375-1378).

Se, no tempo de "*Madrigal*" – do *Diario* – o eu poemático declara ver melhor porque vê com amor, na fase final de *Animal de fondo* (JIMÉNEZ, 1957, p. 1327-1382) ele diz: *Hoy concreto yo lo divino como una conciencia única, justa, universal de la belleza que está dentro de nosotros y fuera también y al mismo tiempo* (JIMÉNEZ, 1957, p. 1384).

Nesse afã de ver mais e mais, o poeta chega a desdobrar as imagens vistas em vários planos diferentes, tal qual Picasso, em suas pinturas cubistas. É o que concluímos de: "*En estas perspectivas ciudadales / que la vida suceden, como prismas, / con su sangre de tiempo.../[...] Armoniosa suprema, ciudad rica/ de arquitecturas graduadas que descifro yo / desde arriba, con ojos reposantes; / música de la cúbica visión de blancos sucedidos*/ [...]"

Fazemos comparações de poesias de fases diferentes para exemplificar essa idéia de "*Obra en marcha*", tão recorrente em Juan Ramón.

Voltando ao *Diario*, a alma prossegue na sua viagem. O poema n° 11 nos fala da essência de Deus que o eu sente vir ao seu encontro através do perfume das flores da amendoeira.

Essa sensação, o poeta já a tivera em La Mancha, sempre que por lá passara: "*... su alma, que venía, / anoche, por "La Mancha", / velando mi desvelo con su hermosura blanca*" (JIMÉNEZ, 1957, p. 232).

E essa "*hermosura blanca*" estava

en la nube caída,
en las rápidas aguas,
en las rondas de humo,
en la luna que daba
en mi alma... (JIMÉNEZ, 1957, p. 232).

O poema de n° 18 de "*Eternidades"* confirma o que dissemos:

Viniste a mí, lo mismo
que se viene el almendro en marzo crudo,
rosa, malva, nevado sobre el campo
en tierra negra aún,
oh primavera de la primavera!

Después, la primavera
ya no eras tú, ya no eras tú! (JIMÉNEZ, 1957, p. 591).

O poema de n°14: "*Tarde en ninguna parte (mar de adentro)"* é, um desdobramento dos dois prólogos e do que o eu disse até agora. Já pelo título fica claro que o lugar é nenhum, porém mais explicado: no mar interior, para dentro de si mesmo, para o inconsciente. E prossegue:

...Este istante
de paz – sombra despierta –,
en que el alma se sume
hasta el nadir del cielo de su esfera!

Este istante feliz, sin nueva dicha,
como un lago de oro
rodeado de miserias!
–... Todo lo inunda el alma,
Y ella se queda
alta, sola,
fuera –

Este istante infinito – cielo abajo –,
entre una larga y lenta
ola del corazón – despierta sangre –
y una antigua, olvidada
y nuevamente vista estrella! (JIMÉNEZ, 1957, p. 235).

É um instante – ele repete nas três estrofes: instante de paz, instante feliz, instante infinito. Portanto, está se referindo a "*las islas que la entraña prima y una del mundo del instante subia a mi alma, alma de viajero...*" (JIMÉNEZ, 1957, p. 230). E sua alma se afunda até o nadir, céu abaixo, mas também permanece alta , só, fora. Não existe nem tempo nem lugar. A idéia de ilha de felicidade perfeita se reforça com: "*como un lago de oro*". O

verbo "*despierta*", das 1ª. e 3ª. estrofes, junto aos dois últimos versos significam um retorno a algo muito antigo de que se esquecera ou de que se afastara o eu do poema. É o que ele diz:

> *Este istante (...) sombra despierta – /*
> *Este istante (...) – despierta sangre – /*
> *y una antigua, olvidada /*
> *y nuevamente vista estrella!* (JIMÉNEZ, 1957, p. 215).

A idéia de beatitude infinita que a alma sente ao estender-se a esses "espaços" céu acima ou céu abaixo é apresentada em contraposição a seus opostos: "*sombra despierta*", "*rodeado de miserias*" e "*despierta sangre*". O poema está carregado de símbolos: nadir e zênite, sombra, coração, sangue, lago de ouro e estrela; esfera e círculos.

Acreditamos poder concluir que esse instante do poema, embora pertença a tempo e a lugar nenhuns, contrapõe-se a um tempo que já passou, com todos os sofrimentos, sombra, miséria e sangue. Este instante é um lago de ouro, é de paz, é feliz, é infinito e por si só é capaz de mostrar ao eu do poema sua própria sombra. Jung (2000, p. 30-31) afirma que aquele que olha o espelho da água vê em primeiro lugar sua própria imagem. Caminhar em direção a si mesmo é correr o risco de encontrar-se consigo mesmo. O espelho não lisongeia, mostrando fielmente o que quer que nele se olhe. Ou seja, aquela face que nunca mostramos ao mundo, porque a encobrimos com a 'persona', a máscara do ator. Mas o espelho está por detrás da máscara e mostra a face verdadeira. O encontro consigo mesmo pertence às coisas desagradáveis que evitamos. Quem olha dentro da água vê sua própria imagem, mas atrás surgem outras coisas, como: misérias, sangues e uma antiga – esquecida e novamente vista – estrela.

Essa estrela – luminar, fonte de luz, símbolo do espírito e do conflito entre as forças espirituais da luz e as forças materiais das trevas – tem uma simbologia enorme: ela é o trono de Deus, é o farol projetado na noite do inconsciente. O instante perfeito do poema

n° 14 faz despertar a estrela esquecida, isto é, coloca o eu do poema no rumo de seu Deus "*deseado y deseante*".

Observamos que a grafia da palavra é "istante", e não "instante", de acordo com a ortografia. Acreditamos que o poeta o fez de propósito, já que ela aparece assim grafada no início das três únicas estrofes do poema.

O penúltimo poema de *Hacia el mar*, o de n° 25, estranho e cifrado até, nos fala de uma terrível ameaça:

La terrible amenaza
es ésta:
"Se caerá, sin abrir, la primavera."

– Y no tendrá la culpa
ella! –

Verá bien con sus ojos
negros, rojos de lágrimas secretas,
el camino de la gloria
de la alegría exacta y verdadera...
Pero le cerrarán, justos,
la puerta.

Será su alma la más sana
de las almas primeras.

Pero le cerrarán, justos,
la puerta
a su carne, lo mismo
que si loca estuviera.

– Y no tendrá la culpa
ella! – (JIMÉNEZ, 1957, p. 247).

A primavera não florescerá: "*se caerá, sin abrir*". Essa é a terrível ameaça que paira. Algo de muito ruim significa essa primavera que pode não acontecer. Não haverá flores, e não havendo flores, não haverá frutos.

Juan Ramón usa a simbologia do jardim, das flores e dos frutos e das estações se sucedendo, com insistência, principalmente desde *Sonetos espirituales*, passando

por *Estío*, chegando a *Diário de un poeta reciencasado*, e até o fim de sua obra. Esse fluir da natureza, de estação para estação, de flor para frutos, de verde para amarelo, significa em sua poesia, não somente o fluir do tempo com todas as suas conseqüências. Significa também, o contínuo caminhar da alma, passando por todas as suas fases de individuação, conscientização e iluminação, rumo ao estágio final, que será descrito como "*estación total*", mar paralisado, terceiro mar... Novamente nos ocorre a expressão "o*bra en marcha*".

Muitas primaveras se repetirão, e a alma dele irá se depurando até "... *una primavera sin mudanza!"* (JIMÉNEZ, 1957, p. 14) isto é, uma primavera que seja "*consciencia de dios, [...] presente fijo... estación total, tu intemporalidad tan realizada en mí"* (JIMÉNEZ, 1957, p. 1375). Existe uma roda a girar, um destino, um caminho que a alma tem de cumprir para poder chegar onde deve chegar. Existe uma corrente infinita que deve ser seguida: "*Por esta maravilla de destino, / entre la selva de mis primaveras, /atraviesa la eléctrica corriente/ de la hermosura perseguida mía, / [...] Dios; ésta es la suma en canto de los del paraíso/ intentado por tanto peregrino*" (JIMÉNEZ, 1957, p. 1378).

Em *La fruta de mi flor* Juan Ramón completa essa idéia de "primavera" do poema n°25 de *Diario de un poeta reciencasado*:

Esta conciencia que me rodeó
en toda mi vivida,
como halo, aura, atmósfera de mi ser mío,
se me ha metido ahora dentro.

Ahora el halo es de dentro
y ahora es mi cuerpo centro
visible de mí mismo; soy, visible,
cuerpo maduro de este halo,
lo mismo que la fruta, que fué flor
de ella misma, es ahora la fruta de mi flor.

La fruta de mi flor soy, hoy, por ti,
dios deseado y deseante,
siempre verde, florido, fruteado,
y dorado y nevado, y verdecido
otra vez (estación total toda en un punto)

sin más tiempo ni espacio
que el de mi pecho, esta
mi cabeza sentida palpitante,
Toda cuerpo, alma míos
(con la semilla siempre
del más antíguo corazón).

Dios, ya soy la envoltura de mi centro,
de ti dentro. (JIMÉNEZ, 1957, p. 1339).

Uma primavera que "*se caerá, sin abrir*" seria terrível, pois a alma não passaria por seus estágios necessários. Seu caminho se cortaria. E nem teria culpa. Ela sabe que deveria ir por caminhos que são os da glória da alegria exata e verdadeira; os olhos negros e vermelhos de lágrimas secretas do eu do poema antevêem esses caminhos e antevêem, também, sua alma, como a mais pura das almas puras, caso os percorra. Não se sabe de onde vem a ameaça. E não será por culpa da primavera, se ela vier a cair sem se abrir. Por enquanto isso é só uma ameaça. O verbo ser no presente do indicativo, o comprova. Todos os demais verbos – "*caerá*", "*tendrá*", *"verá*", "*cerrarán*" e "*será*" estão no futuro do indicativo com a exceção de "*estuviera*" (pretérito mais-que-perfeito).

A porta será cerrada à alma – pelos justos. Também será cerrada para sua carne como se louca estivera. Acreditamos que o poeta colocou a própria morte, e naquele momento, como uma das possibilidades encadeadoras dessa situação. A morte do corpo poderia fazer a primavera cair sem abrir, uma morte na juventude, na primavera da vida poderia interromper a elétrica corrente que impulsiona sua alma rumo a seu Deus e o que ele abrange e sua obra rumo à desnudez. A oração está entre aspas porque o eu do poema a está citando. Alguém a proferiu. Importa saber quem? Isso nos remete à biografia de Juan Ramón: por que ele tinha tanto pânico de morrer a ponto de isso virar doença? Isso sempre nos intrigou, por não se encaixar nele, como um todo (comedido, apolíneo, sereno, sobranceiro e poderoso). Podemos tentar uma explicação: ele tinha pânico da morte física porque ele sabia

que ela interromperia a viagem da sua alma e, portanto o desenvolver-se de sua obra. Ele tinha de cumprir esse caminho.

Parece-nos que o poeta está apenas imaginando uma possibilidade: e se o caminho de sua alma for interrompido por qualquer causa? Não é o eu poético quem profere a frase, ele apenas a cita por isso coloca entre aspas. A primavera cairá sem abrir-se. Desabará, tombará, morrerá, sucumbirá, fracassará sem desdobrar-se, sem desenrolar-se, sem desabrochar. Essa é a terrível ameaça. Se isso acontecer a alma não terá como continuar. As portas lhe serão cerradas.

Jung (1991, p. 18) afirma que, "no confronto dialético do consciente e do inconsciente, constata-se um desenvolvimento, um progresso em direção a uma certa meta ou fim cuja natureza enigmática me ocupou durante anos a fio". E que o que se busca é o homem inteiro. "*Ars totum requirit hominem!"*. E o caminho correto que leva à totalidade é a "*longissima via"* (JUNG, 1991, p. 20).

Em "*Rosas"* lemos:

> *Me olvido – meditando–,*
> *y, de pronto, estas grandes rosas granas*
> *son tú – unas cuantas tús frescas, desnudas –,*
> *que andas por mi cuarto,*
> *alrededor de mí...* (JIMÉNEZ, 1957, p. 819).

Essa estrofe pode nos remeter ao livro "O Segredo da Flor de Ouro – Um livro de vida chinês", que usa a imagem de flores se multiplicando sobre a cabeça de quem medita, simbolizando a iluminação (JUNG, 1992).

O poeta recebia misteriosas comunicações, meditava e agradecia à vida por ter sabido entrar no segredo do espírito Yong-Tae Min (1981, p. 299) afirma ser possível suspeitar de um contato direto de Juan Ramón com algumas fontes do mesmo misticismo zen.

Pode-se concluir que o poeta neste poema de n° 25 está falando do que poderia acontecer caso fosse interrompido o caminho de sua alma rumo a Deus: as portas seriam fechadas pelos justos. Se a primavera caísse ele não chegaria à rosa, perfeição poética que já não mais deveria ser tocada: "*No le toques ya más,/ que así es la rosa*" (JIMÉNEZ, 1957, p. 721).

Já no poema de n° 26, o poeta está nas muralhas de Cádiz, falando com seu Deus:

> *Aun cuando el mar es grande,*
> *como es lo mismo todo,*
> *me parece que estoy ya a tu lado...*
> *Ya sólo el agua nos separa,*
> *el agua que se mueve sin descanso,*
> *el agua, sólo, el agua!* (JIMÉNEZ, 1957, p. 249).

Esse é o último poema "do caminho da alma" da primeira parte – *Hacia el mar* E não foi por acaso que Juan Ramón o colocou nessa posição: afinal estão ante o mar, ele e sua alma. O poema permite dupla leitura: uma denotativa, do homem "falando" à amada que está do outro lado do mar, outra, do ser humano cuja alma está indo para seu Deus, mas que tem de atravessar a água do mar da inconsciência, pois "*Ya sólo el agua nos separa,...*" Mesmo sendo o mar enorme, o poeta percebe-se, já, ao lado de seu Deus.

Comentando sobre a recepção desse livro (GULLÓN,1958, p. 91 e 93), Juan Ramón diz:

> *Yo no sé por qué el **Diario** há sido tan mal leído. Hay en él muchas cosas que nunca se han visto. Es un libro metafísico; en él se tratan los problemas de la creación poética, los problemas del encuentro con las grandes fuerzas naturales: el mar, el cielo, el sol, el agua [...]. Con el **Diario** empieza el simbolismo moderno en la poesia española. Tiene uma metafísica que participa da estética, como en Goethe. Y tiene también una ideologia manifiesta en la pugna entre el cielo, el amor y el mar.*

Essa insistência no caráter metafísico de *Diario*, no encontro de grandes forças naturais (água, ar e fogo) nos permite a leitura que estamos fazendo, ainda que superficial. De qualquer modo, deixamos assinalada a possibilidade de um maior aprofundamento nesses signos da alquimia, da mística oriental e da psicologia junguiana a que nos levam a poesia juanramoniana, principalmente a partir do *Diario de um poeta reciencasado*.

2.3.2 Os caminhos da Andaluzia

Uma segunda leitura de *Hacia el mar* parte do primeiro prólogo de o *Diario: "... pobre alma rica, que, yendo a lo suyo, ..."* A alma já ouviu o chamado do mar e vai para ele, mas ainda está em terra. Juan Ramón trata do problema do encontro com as grandes forças naturais: mar, céu, sol e água. Mas porque não cita a terra? Ele já declarara tantas vezes que "*el hombre es tierra en pie*" (PREDMORE, 1966, p. 60). Ou dele já se declarara: "*Siente una identificación tan completa y organica con su tierra natal que, igual que si él mismo fuese un pedazo de terruño,*[...] (PREDMORE, 1966, p. 51).

Nesses caminhos da Andaluzia que o levam para o mar, o eu poemático vai mostrando à "*Alma mía/ salida ahora de tu sueño, nueva, /tierna, casi sin luz ni color aún, hoy/como un recién nacido –*"/ (JIMÉNEZ, 1957, p. 225). Os lugares são conhecidos, amados, percorridos. É o roteiro de sua vida, até agora. Cada lugar marca um aspecto muito forte naquela sua alma de até então. Uma alma de duas fases. A primeira é a da fase da terra em que o eu do poema sente-se "*naúfrago de la luna*". A segunda é a fase do agora, percorrida com muito mais paz e espiritualidade. Os caminhos são os mesmos, mas a viagem é outra, que explica, modifica e enriquece a primeira. Juan Ramón escolheu "*La Mancha*"

para essa reconstrução dos caminhos – e para melhor preparar sua alma para o grande encontro com o mar:

La Mancha:

Una estrella sin luz
casi, en la claridad difusa
de la luna estendida por la niebla,
vigila tristemente todavía
los olivares de la madrugada
que ya apenas se ven.
El campo,
transtornado e informe e incoloro
en la sombra
que, gris, se va y la luz gris que se viene,
con el alba,
de luces y colores...”

Alma mía
salida ahora de tu sueño, nueva,
tierna, casi sin luz ni color aún, hoy
– como un recién nacido –
por este campo viejo que cruzaste
tantas veces, con ansia y sin sentido,
a la luz de la estrella inestinguible
de tu amor infinito, cuánto tiempo
náufrago de la luna!

... Una estrella
vigila tristemente...todavía...
los olivares de la madrugada
...que casi no se ven
Ya...en el recuerdo... (JIMÉNEZ, 1957, p. 225).

La Mancha é o nome de uma região da Espanha Central, a Sudeste de Madri. A Meseta Ibérica é o embasamento constituído pelos planaltos suavemente ondulados de Castela Nova e Castela Velha, separados por uma linha de elevações (as Serras de Guadarrama e de Gredos) e limitados em sua periferia pelos montes Cantábricos, ao norte, pelos montes Ibéricos, a noroeste e a leste pela Sierra Morena, que constitui a vertente norte do vale do Guadalquivir ao sul. Neste sul já estamos na Andaluzia. Portanto La Mancha fica

entre Madri e a Andaluzia. O trem em que Juan Ramón viaja passa, de madrugada, por La Mancha e já está quase que a sair dela e entrar na Andaluzia.

Trata-se de um poema de luz e de sombra. Mancha, em pintura e para os espanhóis, é o nome que se dá ao estudo em que se ensaia o efeito das luzes: é o sombreado de um desenho onde se esfumam as linhas nítidas do traço e elas se dissolvem em jogos de luzes e de sombras.

É de madrugada, mas já há algum sinal da alvorada. Há uma estrela cuja luz quase já não se vê porque o céu está a clarear. Há névoa e a luz da lua fica mais difusa nessa névoa que também esfuma a luz da estrela. Há, já, alguma luminosidade longínqua do sol que logo nascerá – o que também contribui para esse "apagar" da estrela. É uma estrela solitária, o que significa finzinho da madrugada – início da manhã. Essa é a ultima estrela ainda visível a olho nu. Provavelmente é Vésper. Ela vigia os olivais da madrugada que já apenas se vêem. A estrela vigia e o poeta descreve o que vê naquele exatíssimo instante. Um pouquinho antes ou um pouquinho depois e ele já veria outra paisagem. As estrelas não se apagam, apenas são ofuscadas pela luz do sol. As de maior grandeza e as mais próximas de nós são as últimas a "desaparecer". Tudo é – e o tempo todo – absolutamente relativo, e o poema de n° 5 nos descreve uma paisagem que é o resultado daquele lugar, daquela posição do poeta, da posição da terra, da lua, do sol e dos astros. E do estado do poeta que, ou por causa disso, vê aquilo que consegue ver e constrói a sua poesia. É uma mancha que se desmancha, um átimo de tempo que o artista congela através da sua arte. É um poema de dissolvimentos, um caleidoscópio que o poeta paralisa por um instante. É uma pintura impressionista pontilhada por palavras ao invés de pincéis e tinta.

Há dois quadros móveis que se interpenetram nesse mágico instante: um que se vai, representado pela estrela última que tristemente vigia, pela lua e pelo resto da escuridão que se dissipa na luz do sol que se aproxima. O outro começa a aparecer com a

alvorada de luzes e cores. Não há uma linha divisória entre eles. A noite se vai, a sombra cinzenta da noite se esvai e a luz cinzenta do dia surge. Sombra e luz estão cinzentas porque, naquele momento, estão diluídas uma na outra. Esse tom gris incide sobre o campo de oliveiras que o poeta "viator" observa através da janela do trem em movimento. O movimento também faz com que a cena fique mais esfumada e esgazeada ainda, principalmente porque o poeta a observa por detrás dos vidros da janela do trem. O campo das oliveiras parece-lhe transtornado, disforme e incolor. O poeta demonstra estar profundamente inteirado do impressionismo que já se manifestara entre os anos de 1874 a 1886, mas que teve seu ápice com Monet (1898 – 1926) e Cezanne, este já com novo lirismo cujo ritmo leva a um jogo de manchas e facetas que abriu caminho para a arte do século XX – particularmente para o cubismo. O impressionismo foi o caminho para Toulouse- Lautrec, Van Gogh e Bonnard.

Assim, neste poema de nº 05, Juan Ramón faz um estudo das impressões fugazes, da mobilidade dos fenômenos. O tempo integra-se ao cenário e tudo o que é mutável e móvel (céu, lua, estrela, sol, trem) tudo o que transforma a natureza e as coisas (luz, clima, estação, hora) tudo o que é transitório (névoas, alvorada, claridade, sombras...) revoluteia-se em torno do centro imutável representado pela alma e pelo amor infinito e inestimável do eu do poema. Afirma-se que tudo é relativo. Essa teoria baseia-se em um absoluto: a velocidade da luz. O que é relativo é nossa percepção da realidade. Einstein deu maleabilidade ao espaço e ao tempo, destruindo sua rigidez. Fez com a física o que Picasso e Braque fizeram com a pintura" (GLEISER, 2005, p. 3).

O poema *"La Mancha"* é o resultado da percepção de Juan Ramón sobre essa realidade, e naquele momento, como acreditamos ter exposto. O campo das oliveiras, velho campo que o eu do poema cruzou tantas vezes pelas madrugadas, com ânsia, sem sentido náufrago da lua. O eu do poema sabe mais do que aquilo que a cena mostra. Já conhece a paisagem, já fez essa viagem inúmeras vezes. Esse lugar o marcou: Velho campo,

tantas vezes, quanto tempo... tudo isso reforça a ligação profunda que ele mantém com o lugar. Mais à frente, no poema de nº 35, já na segunda parte do *Diario – El amor en el mar* – ele escreverá: "*... Me acuerdo de la tierra/ – los olivares a la madrugada* – (JIMÉNEZ, 1957, p. 264).

Juan Ramón teve também a intenção – acreditamos – de homenagear Cervantes e seu D. Quixote nesse seu início de viagem pela Andaluzia. Ele citará D. Quixote, Sancho Pança e La Mancha em outros poemas de o *Diário...* No poema de nº11 ele diz: "–*... su alma, que venía, / anoche, por La Mancha*" (JIMÉNEZ, 1957, p. 232), e com esses versos está se referindo à alma de seu Deus, à alma de sua poesia, à alma de seu amor e à alma de Andaluzia que o vinham encontrar através do perfume da amendoeira. No poema de n° 48, da segunda parte – "*Amor en el mar"* – ele compara a mesmice do mar à La Mancha:

> *Argamasilla del mar*
>
> *SÍ. LA MANCHA, de agua.*
> *Desierto de ficciones líquidas.*
> *Sí. La Mancha, aburrida, tonta.*
>
> *– Mudo, tras Sancho triste,*
> *negros sobre el poniente rojo, en el que aún llueve,*
> *Don Quijote se va, con el sol último,*
> *a su aldea, despacio, hambriento,*
> *por las eras de ocaso –.*
>
> *Oh mar, azogue sin cristal;*
> *mar, espejo picado de la nada!*

Ele nos faz ver, nitidamente a imagem de D.Quixote – mudo, vagaroso e faminto – movendo-se, atrás dele um Sancho triste, rumo à sua aldeia, pelos caminhos do ocaso, sob um último sol em um poente coberto de nuvens negras mas em que se vê também os vermelhos e onde ainda chove. O mar é tão insosso, sem graça, aborrecido e tonto como La Mancha.

No poema de n° 7 – *"Los rosales"* – o poeta canta as cores do sul, que ele vê, da janela do trem em movimento, nos roseirais. É de manhã, ele logo chegará a Sevilha. A imagem que vemos, nesse poema, é a de um imenso roseiral em movimento, as cores variadas e misturadas – como um barulhento e colorido mar a ondear, e tudo sob o "traquetear" do trem, cruzando-se as sensações de mar e terra:

Los rosales

Es el mar, en la tierra.
Los colores del sur, al son de invierno,
tienen las ruidosas variedades
del mar y de las costas...
¡Oh mañana en el mar! – digo, en la tierra
que va ya al mar! (JIMÉNEZ, 1957, p. 228).

E assim prossegue o poeta, nos mostrando as paisagens e os cartões postais da sua Andaluzia tão amada! No poema de n° 08 – *"Giralda!"* temos outro ponto que faz questão de louvar:

Giralda!"
(Lynda, sin comparación, claridad è luz de España...
Villasandino)

Giralda, qué bonita
Me pareces, Giralda – igual que ella,
alegre, fina y rubia –,
mirada por mis ojos negros – como ella – apasionadamente!

Inefable Giralda,
gracia e intelijencia, tallo libre
– oh palmera de luz!
parece que se mece, ao viento, el cielo! –
del cielo inmenso, el cielo
que sobre ti – sobre ella – tiene,
fronda inefable, el paraíso!

Nesse poema ele "pinta" um quadro de luzes, cores e movimento. *La Giralda* lhe parece uma palmeira de luz sobre a qual o céu azul parece se mexer, ao vento. Os olhos negros do poeta olham apaixonadamente para a Giralda e a vêem "bonita, alegre, fina e loira".

Como tudo o que o poeta vê com seus olhos de amor. O que ele nos passa, em sua poesia, é essa idéia de que determinadas coisas despertam nele sensações maravilhosas. As coisas podem ser diversas, mas a sensação é a mesma. E ele sabe – porque é artista – fixá-las, com esse encantamento que sente, em sua arte poética.

A Giralda é a torre quadrada da catedral de Sevilha. Tem 97 metros de altura. Na verdade ela é o antigo Minarete da Grande Mesquita, construída pelos Mouros em 1.184. Minarete vem do árabe (Manara) e significa farol. É a torre de uma mesquita através da qual o muezin chama os fiéis para a oração. E farol é um símbolo muito antigo: da viagem. É o porto ao qual o navio do amor se dirige. A torre é a porta do céu e tem por objetivo estabelecer o eixo primordial rompido e por ele elevar-se até a morada dos deuses. Ela une os três mundos: céu, terra e mundo subterrâneo. É símbolo de vigilância e ascensão.

A mesquita foi destruída pelos cristãos quando ocuparam a cidade mas a Giralda ficou e de 1560 a 1568 recebeu diversos acréscimos. Juan Ramón a exalta, também, em *Platero y yo"* (JIMÉNEZ, 1971, p. 233), como "... claridade e luz da Espanha". Ela não é somente moura, é da Espanha e Juan Ramón a olha apaixonadamente com seus olhos negros e mouros. Ele sempre fez questão de nos lembrar suas raízes mouras e de estender essas raízes à Andaluzia e à Espanha.

Nessa intenção de valorizar as raízes e de inaugurar um estilo modernista espanhol – onde uma das muitas características é o uso de vozes diferentes no texto literário – Juan Ramón abre o poema "*Giralda*" com versos de Alfonso Alvarez de Villasandino, um dos mais importantes poetas da escola galaico-castelhana. Essa escola abrange os mais antigos poetas e herda temas que a Galícia tomara emprestado da Provença. Villasandino, como muitos dos representantes dessa escola galaico-castelhana, utilizava o galego com certa preferência, ou escrevia em um castelhano cheio de galeguismos. Os metros preferidos são os tradicionais versos de arte menor, como o octossílabo (GARCIA LÓPEZ, 1977, p. 98).

Na lírica do século XIV um duplo fenômeno fez-se notar: (1) a predominância dos "juglares" (jograis) castelhanos frente aos galegos, e (2) mais tarde, paulatino desaparecimento de uns e outros do ambiente cortesão, substituídos por poetas palacianos mais cultos que tomaram o nome de "trovadores". A última fase dessa evolução manifesta-se no "Cancionero de Baena".

Villasandino foi um trovador "pedigueño" que pôs sua inspiração a serviço da nobreza. Em algumas composições satíricas, feitas sob encomenda, chegou a grosserias inconcebíveis. Mas em outras, alcança acentos de elevada delicadeza. Pode-se afirmar que é o caso da epígrafe de "Giralda", assim como dos textos insertos em "*De la guía celeste*" (JIMÉNEZ, 1957, p. 240) onde Juan Ramón novamente usa textos de Villasandino mesclados ao poema em prosa:

> *El Paraíso: Paraje breve e infinito, "lyndo syn comparaçion" – VILLASANDINO - , trasunto fiel de la ciudad terrena – conocida bien del viajero – de Sevilla, "briosa ciudad extraña" – AUTOR CITADO -. Sito exactamente en el lugar del cielo que corresponde, con su azul, a dicha ciudad "claridat è luz de España" – AUTOR CITADO -. En la primavera universal, suele El Paraíso descender hasta Sevilla* (JIMÉNEZ, 1957, p. 240).

Voltando à Giralda, na última estrofe a "cena" é de movimento: "*tallo libre, palmera de luz*" e "*parece que se mece, al viento, el cielo*". Palmeiras balançam ao vento, têm talhe livre. E há a ilusão de que é o céu que se mexe. O poeta introduz, aqui, a imagem do céu como sendo a fronde da palmeira de luz que é La Giralda. Com certeza são nuvens que dão essa idéia, embora saibamos, também, que construções muito altas oscilam em seus topos. E, por fim, é o paraíso que é a fronde inefável dessa palmeira de luz – e aí a análise terá de se voltar para o metafísico. Aqui reiteramos um ponto que é muito forte em Juan Ramón: ele vê o sagrado, o espiritual, o divino espelhando-se na natureza, na terra, na mulher, na poesia e nele mesmo. Um é espelho do outro, um atrai o outro, um se reveste do outro – mas o que

resulta importante é o humano divinizado, a natureza empapada do divino. E sua poesia é o lugar onde ele mostra essa fusão, esse dissolvimento.

Para Juan Ramón, Deus já está em tudo e em todos. É preciso senti-lo, descobri-lo, conscientizar-se plenamente disso. Essa é a 2ª viagem que sua alma inicia agora e da qual ele nos faz testemunhas.

Nesses Caminhos da Andaluzia Juan Ramón continua enaltecendo Sevilha. No poema de nº 18 *"Tú y Sevilla"* ele afirma que "*A Sevilla le echo los requiebros que te echo a tí* (...)", Enamorado de Sevilha tal e qual de Zenobia, ele diz: "*Se ríen, / mirándola, estos hojos que se ríen/ cuando te miran*./". Ao poeta parece que, como Zenobia, Sevilha preenche o mundo "*tan pequeño y tan májico con ella, digo, / contigo, tan inmenso, / tan vacío sin ti, digo, sin ella!*" (JIMÉNEZ, 1957, p. 239). Há que se apontar, também, o jogo de palavras – certamente inspirado em Góngora, outro andaluz.

Ainda sobre o poema de nº 19: "*De la guía celeste"*, há que se ressaltar que, desde o título, nele se encontram alusões ao caminho espiritual da alma (JIMÉNEZ, 1957, p. 240).

Enaltecendo a Andaluzia e Moguer, ele confirma sua ligação, seu enraizamento à terra, à sua terra de Espanha – da qual ele nunca se separou mesmo quando no exílio. Nessa primeira parte de o *Diario de un poeta reciencasado* ele constrói seus poemas em cima daqueles lugares da Andaluzia que o marcaram demais na vida. Prepara-se, e ao leitor, para o encontro de sua alma com a água – e do mar. A água já aparecera – e intensamente – em sua obra de até agora. Mas, no *Diario* é a água do mar que é a grande personagem. Até o verso livre do *Diário* veio com o movimento das ondas do mar, segundo o próprio Juan Ramón. Veio também com o fato de ele não sentir-se firme, bem assentado. São metáforas (mar movediço e terra firme) para as mudanças (*raíces y alas*). No poema de nº 13 – "*Moguer"* (JIMÉNEZ, 1957, p. 234):

Moguer. Madre y hermanos.
El nido limpio y cálido...
Qué sol y qué descanso
de cementerio blanqueado!

Un momento, el amor se hace lejano.
No existe el mar; el campo
de viñas, rojo y llano,
es el mundo, que el mar adorna sólo, claro
y tenue, como un resplandor vano.
Aquí estoy bien clavado!
Aquí morir es sano!
Este es el fin ansiado
que huía en el ocaso!

Moguer. Despertar santo!
Moguer. Madre y hermanos”.

É como que uma despedida, uma saudação e reiteração daquilo que seja a terra para ele. O mar ainda não existe. O mundo é o campo de vinhas, vermelho e plano, que o mar apenas adorna – como um vão resplendor, tênue e claro. Até o amor, por um momento, se faz distante. A terra é o caminho do corpo. O mar é o caminho da alma – ele o disse em poema posterior.

Moguer é a terra, é a mãe e os irmãos, é ninho limpo e cálido, é descanso de cemitério branqueado. Ali ele se sente bem cravado: é seu enraizamento na vermelha terra, é seu ser de carne, humano e mortal. Moguer é nascimento, vida e morte: mãe, campo de vinhas, cemitério...

Nessa viagem para o mar – isto é, nesse encaminhar de sua alma rumo ao inconsciente, aos mistérios de si mesmo e àquilo que intuímos ser Deus – Juan Ramón reforça, reafirma e assinala o que seja do caminho por terra, isto é, o que seja do seu ser de carne. Espanha, Andaluzia e – principalmente – Moguer – são a sua terra. Moguer é o núcleo desses valores “da terra”. Mas agora, na viagem para o mar, ao repassar por esses lugares tão conhecidos de sua vida de alegrias e sofrimentos, faz questão de comparar seus dois estados: o de antes de ter encontrado o caminho da alma e o de agora, em que o está encontrando. Faz questão de dizer que os lugares são os mesmos, já passou várias vezes por eles, só que em

diferentes estados de ânimo. É o que ele diz no primeiro prólogo. E é o que diz em *"La Mancha"*, e também em:

Madrigal (n°10)

Cuanto aprendiera
a ver aquí, los años juveniles,
había de encontrarlo luego
en ti..., ahora, amor, paisage, jardín mío,
tan mío como el campo este
en el que vieron esta luz mis ojos,
a la que luego, ahora, te han mirado,
andaluza del cielo! (JIMÉNEZ, 1957, p. 231).

"Moguer" é o poema onde ele resume, revive e confirma todo seu amor à natureza, ao ctônico e à terra; é sua visão do que seja a vida "com alma"; é sua aceitação da morte.

A presença dos cemitérios na poesia de Juan Ramón é uma de suas marcas mais constantes e importantes. O poema de n° 15: – "*A una mujer que murió, niña, em mi infancia* (*Cementerio de Moguer*)" – nos conta da visão da morte, quando ele tinha quinze anos. A menina morreu, virou pó, mas hoje ela é já uma formosa mulher – a alma dela é pura, bela e fria, terra e glória. Não houve morte: a terra em que ela se transformou está ali. A paisagem – aurora e terra são a menina, agora formosa mulher. A idéia central desse poema é a de que o cadáver da menina, morta há vinte anos, dissolveu-se na natureza, mas não desapareceu nesse dissolvimento, a ela integrou-se, e agora é parte dela. É integrante dessa aurora bela, fria e pura, dessa terra gloriosa. Essa é a visão juanmoniana, considerada panteísta.

Vinte anos atrás, por ocasião da morte do pai, Juan Ramón via a morte como o fim. Agora afirma que menina é bela mulher: não houve morte! Assim, Juan Ramón colocou o cemitério de Moguer nesse seu roteiro de Andaluzia para destacar sua nova visão do que seja a morte.

O poema de n° 20, *"Dos Hermanas"* faz parte desse roteiro por terra. *Dos Hermanas* é o nome de uma estaçãozinha, parada de trem, e também de um pequeno povoado, entre Sevilha e Cádiz:

> *Cielo azul y naranjas:*
> *'Do Jermaaaana!*
>
> *...El tren no va hacia el mar, va hacia el verano*
> *verde de oro y blanco.*
>
> *Una niña pregona: "Violeeeeta!"*
> *Un niño: "Agüiiiita frejca!"*
>
> *Yo, en un escalofrío sin salida,*
> *sonrío en mi tristeza y lloro de alegría*
>
> *– Dos cables: "Madre, Novia: Moguer, Long-*
> *Island; Flushing: Naufragué: en tierra, en mar adentro"*
>
> (JIMÉNEZ, 1957, p. 241).

Díaz-Plaja (1958, p. 243) afirma que em nenhum livro de Juan Ramón – tão profundamente Andaluz Universal, tão enraizado em sua Andaluzia recôndita – existe tão clara, ampla e visceral geografia da terra natal como no *Diario de un poeta reciencasado*. O transitar se faz colorista em "*Dos Hermanas"*, Utrera, Jerez. Mas que, em geral, as indicações toponímicas não indicam senão paisagens interiores, evocadas pelas circunstâncias pelas quais o poeta passa na ida e na volta. As paisagens interiores estão ligadas às paisagens exteriores que são visíveis graças à arte do poeta.

Dos Hermanas lhe é muito cara. Ali vivia o amigo Lamarque de Novoa que lhe enviava caixas de laranjas quando o que Juan Ramón publicava lhe parecia bom, em 1897-1899. Por ali passou, muitas vezes, em suas idas e vindas, o que ele deixa registrado, também, no poema de n° 21:

Tren de todas las tardes,
donde iba yo antes,
cuando en este paisaje
viví, que hoy paso, grave...
– Dulce, corto viajar
del pueblo al naranjal,
de la novia al pinar! –

Olivos y pinares!
Ponientes de oro grande!
Qué bien, qué bien estabais!
...Qué bien, qué bien estais!

Aquí! A ninguna parte
más que aquí!
– Qué bien! –
Cae
hacia el mar ya, ineflabe
como una mujer, madre
de aquí, hermana, amante
de aquí, la tarde, amor, mi tarde! (JIMÉNEZ, 1957, p. 242).

Este poema parece completar o anterior. Em "*Dos Hermanas"* vemos o céu azul e os laranjais, o verão verde de ouro e branco, e o roxo das violetas. No poema 21 vemos as paisagens das curtas viagens, no trem de todas as tardes, do povoado ao laranjal, da namorada ao pinheiral e os enormes poentes cor de ouro. Por um instante ele pensa que o trem não está indo para o mar, mas sim para o verão verde de ouro e branco.

Mas em "*Dos Hermanas"* o poeta faz associação desse nome com duas mulheres importantíssimas em sua vida: a mãe e a noiva. Sente-se sem saída. Há dois cabos, um puxando para mãe e para Moguer, para a terra, enfim. Outro, puxando para a noiva que o espera em Long Island. Sente calafrios sem saída, sorri em sua tristeza e chora em sua alegria. Tristeza por deixar Moguer, mãe e terra. Alegria porque vai para o mar, noiva, Long Island e Flushing. Esse "sorrir na tristeza" e "chorar de alegria" mostra o quanto tristeza e alegria estão misturados nos sentimentos do poeta. Tanto em terra quanto em mar adentro sente-se náufrago. Não é fácil abandonar o ninho cálido.

O poema está cheio de antíteses: *niña – niño*; *sonrío – lloro*; *tristeza – alegria*; *Madre – novia*; *tierra – mar*. Cada cabo puxando para seu lado. São as coisas da terra, de sua de vida até aqui, que o prendem, que o seguram. Sobretudo a separação da mãe. Não há homem que não saiba a dor que isso significa. E os sábios, os bem resolvidos enfrentam essa dor e cortam os cabos, seguem em frente. A mãe que ama seu filho deixa que ele se vá.

A tarde cai, em direção ao mar, para os lados do mar – e ela é inefável, encantadora, inebriante como uma mulher, como uma mãe "*de aquí*";como uma irmã, como uma amante – "*de aquí*"! Esse "aqui" repetido quatro vezes em quatro versos é mais que suficiente para cravar a importância de sua terra e tudo que ela significa para ele. É como se, optando por continuar seu caminho para o mar, ele deixasse bem claro que o que foi importante "*aquí*" sê-lo-á sempre. Já a tarde relaciona-se com "crepúsculo", o pôr do sol, e tem, na poesia de Juan Ramón, um lugar sagrado. Ele cantou os crepúsculos de todas as maneiras. "Tarde" significa o fim de um dia, de uma fase, a "virada" para outro dia, outra fase. O poema de n° 23 completa esse sentido de mudança e de adeus e deixa marcado o apelo da tarde para que ele não se vá, para que fique, permaneça nessa fase de sua vida:

Adiós...!
Y me parece
que la tarde; una lágrima! Se tiende
desnuda, inmensamente,
trás mí, por retenerme...

(JIMÉNEZ, 1957, p. 245).

A dor de seguir em frente, de deixar tudo para trás, de separar-se é a lágrima que cai nesse poema. Aliás, ele próprio, em sua construção formal lembra uma lágrima que cai vagarosamente. Essa impressão é reforçada pelo ditongo crescente /ie/ de "tiende" e por

“inmensamente” que criam a imagem da lágrima se avolumando, ficando pesada e depois caindo. Os sons analasados de “tiende” e “inmensamente” sugerem o pranto e a dor da despedida. O choro. E, parece-nos, Juan Ramón – a partir do *Diario* – passou a se referir à Andaluzia e à Moguer como passado. Revisitado, mas passado.

Há ainda que destacar, dos poemas de n° 08, 19 e 20, as transcrições exatas da pronúncia andaluza (n° 08 e 19) e a transcrição fonética /frejca/ (n° 20), que Juan Ramón usou para melhor compor o estilo renovador, que ele inaugurou na Espanha – a partir do *Diario...* Assim o uso da língua medieval ou regional, a incorporação dos pregões populares da Andaluzia e o uso da “prosa polifônica, mesclando-se aos poemas – no estilo de “*Can Grande´s Castle*”, de Amy Lowell (YONG-TAE MIN, 1981, p. 289).

Os poemas de n° 22 e 24 também tratam dos *Caminhos da Andaluzia*. O de n° 22 - “*A una andaluza como esa* “- refere-se à estação de Utrera, mas também a toda a Andaluzia:

> *Tu recuerdo es en mí, áspero y franco,*
> *como el color de aquellas rosas, reventonas*
> *en el viento de abril*
> *que parte el día con su proa*
> *de cristal tosco...*(JIMÉNEZ, 1957, p. 244).

Recordações que são como a cor das rosas despedaçadas pelo vento de abril.

> *.... Desordena*
> *mis pensamientos abatidos con la*
> *risa con gallos con que abre*
> *la sombra*
> *de la noche sutil y desviada,*
> *la sana aurora vulgarota.* (JIMÉNEZ, 1957, p. 244).

Recordações que desordenam os pensamentos do eu do poema, já abatidos pelos sinais da aurora (*la risa con gallos*) que abrem a sombra da noite “*sutil y desviada*”. A noite está terminando... Também em seu sentido simbólico.

O vento é como um navio, cuja proa de cristal despedaça, não somente as rosas, em abril, mas também o dia. As aliterações do /r/ reforçam as imagens arrebentadas: *recuerdo*, *rosas*, *reventonas*, *risa*.

E os /s/ do final do poema embalam a calma que virá; "sombra, sutil, sana" repetem sons que induzem ao silêncio, ao sono e à paz.

No poema de n° 24 – "*Puerto Real"* – ele também começa falando de recordações – mortos instantes em que foi feliz – e afirma que tem medo de lembrar-se deles. Porque a memória traz, com cada um deles, como se fossem seus adornos e suas paisagens – um enorme vento de ruínas e de sequidões... E aquilo que ele acreditou ser mar, não passava de secas marismas, salinas vermelhas e exageradas lagunas...

Todo o sofrimento de sua vida "de até aqui" fica resumido pelas metáforas "rosas despedaçadas no vento de abril", "vento enorme de ruínas e sequidões", "secas marismas", vermelhas salinas" e "exageradas lagunas".

A felicidade resume-se a "*instantes*" (Poema 24), "*franco*" e "*color de aquellas rosas*" do poema 22. O eu poético refere-se a si próprio e à Andaluzia como um todo, um dissolvido no outro. E a idéia de que está saindo das sombras da noite e entrando na saudável aurora encerra o poema nº 22. O poema nº 26, parcialmente analisado no *Caminho da alma*, ao afirmar que

> *Ya sólo el agua nos separa,*
> *el agua que se mueve sin descanso,*
> *el agua, sólo el agua!* (JIMÉNEZ, 1957, p. 249).

afirma também, "contrario sensu", que a "terra" não mais o separa daquilo a que ele quer chegar. Agora é somente a água. Na quinta parte do *Diario*, Juan Ramón, fazendo a trajetória inversa, isto é, de Cádiz a Madri, torna a enaltecer a Andaluzia e Moguer. Só que – já – com outra visão:

> *...cual una naturaleza enmendada por un pintor que le hubiese enseñado su hermosura y la pintara de nuevo con más jugo y más brío; como la verdadera entraña de la tierra, salida de lo más hondo a lo más claro; profusión de bienestares que dan a cada sentido su más aguda sensación, la qual, analizada, no se sabe de dónde viene hoy más que otro día, y que es poco suponer que mana del fondo sólo de la naturaleza* (JIMENEZ, 1957, p. 506).

2.3.3 Zenobia e os diálogos com o mar

Pode-se dizer que o amor por Zenobia está presente em todo o *Diario de un poeta reciencasado.* A começar pelo título. Juan Ramón era "*un hombre cuyo ser estaba tan íntimamente ligado a su obra creadora*" (PREDMORE, 1966, p. 13) que faz-se necessário explicar que ele poetisava o tempo todo. Sua imaginação atingia um grau tal que fazia dele o próprio "poeta fingidor" de que fala Fernando Pessoa. Portanto esclarecemos que, embora realmente ele tomasse o real como pano de fundo para construir sua obra, ele, poetisava de tal forma sobre esse real que o modificava. É necessário, no entanto esclarecer nossa posição de que "A mais perniciosa das importações francesas é a idéia de que não há pessoa por trás de um texto. [...] Por trás de todo livro há uma certa pessoa, com uma certa história. Personalidade é a realidade ocidental" (PAGLIA, 1990, p. 42-43).

E muitos poemas foram feitos para Zenobia, exclusivamente, embora, repetimos, fosse uma Zenobia criada por ele. É o caso do poema nº 12 – "*Gracia":*

> *Esta gracia sin nombre ni apellido*
> *es la que tienes tú.*
> *Las confusiones*
> *celestes y de oro de tus risas,*
> *tus ojos, tus cabellos,*
> *son la rubia belleza*
> *de este enredo de cielo limpio y sol alegre*
> *que lo traspasa todo*
> *con su sola gracia.*

Gracia, enredo divino
sin cabo y sin salida; luz,
gracia, del color; gracia, alegría
de la luz; color, gracia,
de la alegría!

(JIMÉNEZ, 197, p. 233).

Neste poema, forma-se um "tecido", com vários "fios", que são as qualidades de Zenobia e da natureza. Esse tecido, esse "enredo divino" chama-se "gracia". O azul do céu e o dourado do sol são entretecidos com a luminosidade da risada dela, com o azul dos olhos e com o dourado dos cabelos. E do enredamento de céu limpo e sol alegre com riso alegre e a pureza dela forma-se um tecido de luz, cor e alegria. Juan Ramón não faz somente um jogo gongórico de palavras. Ele coloca Zenobia em uma luminosa e apolínea paisagem de azul e sol, ele a dissolve nela, em clara demonstração de que a beleza, pureza, bondade, alegria, encanto, elegância e airosidade de uma se confunde na outra. "*Las confusiones celestes*", *enredo de cielo limpio*" e "*enredo divino*" elevam a palavra "g*racia*" a outro significado – teológico - : dom ou auxílio sobrenatural que Deus concede aos homens para sua salvação. Talvez seja essa a grande declaração de amor que Juan Ramón faz a Zenobia e ao divino: eles são a salvação pra ele. E há também um aspecto que se acentuará cada vez mais em Juan Ramón: o de ele dissolver tudo em um jogo caleidoscópio e girá-lo: ora é o amor, ora é a beleza, ora é a natureza, ora é sua obra, ora é a mulher desnuda, ora é a música. Jung diria que ele forma um enorme e luminoso mandala ou a "Flor de Ouro" dos chineses. O próprio Juan Ramón usa a metáfora do caleidoscópio. Uma visão impressionista, ou panteísta. Mas tudo converge para um único ponto: para Juan Ramón, o belo se manifesta, de maneiras diversas, mas que, no fundo, é o mesmo belo, o mesmo estado de sentir-se jorrando beleza. As mesmas imagens aparecem no poema de nº 03 – "*El Otoñado" (La Estación Total)*:

[...]
Rico fruto recóndito, contengo
lo grande elemental em mí (la tierra,
el fuego, el água, el aire) el infinito.

Chorreo luz: doro el lugar oscuro,
[...] (JIMÉNEZ, 1957, p. 1181).

Também dedicado a Zenobia é o poema nº 17 – *"Duermevela"*:

Vestida tu pureza
con el blanco vestido
de desposada, [...] (JIMÉNEZ, 1957, p. 238).

Ou o de nº 08 – *"Giralda!"*:

Giralda, qué bonita/me pareces [...] igual que ella, /
Alegre, fina y rubia – ,
Mirada por mis ojos negros – [...] – ,/ apasionadamente!/

Ou ainda o poema de nº 03, em que o eu do poema sente o abraço do divino, do sagrado, do amor através do anel de ouro puro – o símbolo de sua união com Zenobia.

Acreditamos ter podido demonstrar que, nessa primeira parte, Juan Ramón cumpre mais uma etapa de seu desenvolvimento rumo à conscientização. Houve um encontro com Deus, que o poeta afirma ter acontecido em 1909 e que nesta primeira parte do *Diario* aparece já mais aprofundado. Por isso o poeta "sente" o chamado que vem do mar e vai para ele. Já sentira o chamado da terra, da natureza e mesmo querendo atendê-lo descobriu que isso lhe seria fatal. Volta-se então para o mundo metafísico. E esses caminhos por terra – que ele agora refaz – ele os percorre já muito mais espiritualizado, porém com profundo amor. Afinal ele não é só alma. Ele é de carne também. Zenobia está presente nessa primeira parte como a nova musa dos caminhos da alma. As partes dois e quatro – *El amor en el mar* e *Mar de retorno* nos mostram o eu poemático em pleno contato com o mar e com o céu. Dialogando e

monologando. Em *El amor en el mar*, já no poema de nº 27 o eu do poema aponta para o mar, para a água, e diz à alma:

> *Es de juguete*
> *el agua, y tú, amor mio, me la muestras*
> *como una madre a um niño la sonrisa*
> *que conduce a su pecho*
> *inmenso y dulce...* (JIMÉNEZ, 1957, p. 253).

"*Amor mío*" é sua alma, parte da alma do mundo, parte do ser de Deus, impregnados de amor. E, portanto, é Zenobia também. Observamos o aspecto formal deste poema, cujo "desenho" sugere ondas do mar indo e vindo. Anos mais tarde, em *Piedra y cielo* – poema de no 61, "*Nocturno soñado"*, Juan Ramón escreverá:

> *La tierra lleva por la tierra;*
> *mas tú, mar,*
> *llevas por el cielo.*
>
> *Con qué seguridad de luz de plata y oro,*
> *nos marcan las estrellas*
> *la ruta! _ Se diría*
> *que es la tierra el camino*
> *del cuerpo,*
> *que el mar es el camino*
> *del alma _.*
>
> *Sí, parece*
> *que es el alma la sola viajera*
> *del mar; que el cuerpo, solo,*
> *se quedó allá em las playas,*
> *sin ella, despidiéndola,*
> *pesado, frío, igual que muerto.*
>
> *Qué semejante*
> *el viaje del mar al de la muerte,*
> *al de la eterna vida!* (JIMÉNEZ, 1957, p. 790).

Portanto, não nos esqueçamos: é a alma quem viaja, e o mar é o seu caminho. As estrelas marcam a rota, mas o eu dos poemas vem dos "caminhos do corpo, da terra" e sua nova alma do mar, terna, recém-nascida de si mesma da terra, encontra dificuldades com a nova paisagem. É que ela traz – ainda – a memória do corpo, da terra, da

noite, do ctônio. Por isso encontramos em *El amor en el mar* um eu poemático reclamando do mar por não ver refletidos nele os seus pontos referenciais de até agora, tão velhos amigos, com os quais já estava bem acostumado: seus sofrimentos de estimação e mesmo suas alegrias. Ou melhor, pode ser que seja isso mesmo o que esteja vendo no mar – e por isso o mar lhe pareça tão agressivo, cortante, mineral e aborrecido.

Esse estranhamento começa com o céu, que já não é mais o seu céu da terra. No poema de nº 28 ele diz:

> *Cielo, palabra*
> *del tamaño del mar*
> *que vamos olvidando tras nosotros.* (JIMÉNEZ, 1957, p. 254).

E no poema 30º novamente o eu poetico estranha o céu, dele reclama pois não é o céu com o qual vinha convivendo e sim: "*un cielo, igual que el mar, de yeso y cinc*". No 33º escreve:

Entendemos que há dois céus: o da terra, que ele já conhece, e aquele ao qual ele chegará através do mar, que reflete o mar. No 36º poema o eu explica que, na verdade, sente-se pequeno – ainda – para confrontar-se com esse "*otro cielo*"; suas mãos "caçam" a fé, mas ele – o eu – ainda escapa.

> *Cielos*
>
> *Un cielo cada día,*
> *cada noche...*
>
> *Cóncavas manos cazadoras*
> *de la fé de un instante por el mar.*
>
> *Mas yo, pequeño, escapo, día*
> *tras día, noche*
> *tras noche,*
> *como una mariposa...* (JIMÉNEZ, 1957, p. 265).

Bloom (2005, p. 4) diz que “toda forma poética, por mais novidadeira que seja, é necessariamente metafórica: substituição do literal pelo figurado”. Não há como deixar de ver a beleza dessa imagem criada por “*cóncavas manos cazadoras/ de lá fé...*” em que a repetição dos /k/ ajudam na construção dessa imagem cósmica de mãos que se afundam no meio dos astros em busca da fé.

E no 43º – “*Cielo”* – há o confronto com o novo céu, que ele mal vislumbrara, em sonhos:

> *Te tenía olvidado,*
> *cielo, y no eras*
> *más que un vago esistir de luz,*
> *visto – sin nombre –*
> *por mis cansados ojos indolentes.*
> *Y aparecías, entre las palabras*
> *perezosas y desesperanzadas del viajero,*
> *como en breves lagunas repetidas*
> *de un paisage de agua visto en sueños...*
>
> *Hoy te he mirado lentamente,*
> *y te has ido elevando hasta tu nombre*. (JIMÉNEZ, 1957, p. 274).

Agora o olha lentamente e o céu eleva-se a seu nome: céu. Em “*Fin de tormenta”* (*En el puente*), nº 53, através da belíssima imagem da tormenta que se enrola no poente, longe, baixa, ainda entre o céu e o mar – como uma serpente que se vai – o poeta nos fala de um novo céu – mais alto – ornado de vivas rosas, com a luz e a cor do lugar onde haverá de chegar firmemente o seu navio, que se eleva e se apressa sobre as ondas do mar. É o fim da tormenta, isto é, do não reconhecimento desse novo céu:

> *El barco se alza y se apresura,*
> *bajo el cielo más alto*
> *que vivas rosas ornan*
> *com la luz y el color de adonde vamos*
> *a llegar, firmemente...*
>
> *Sueño despierto y dulce...* (JIMÉNEZ, 1957, p. 287).

Nessa sequência de poemas da descoberta do novo céu, o eu movimentou-se de (1) um céu dos tempos da viagem por terra, para (2) outro céu – do qual havia se esquecido e que não era mais do que um vago existir de luz, sem nome e que lhe aparecia como uma paisagem de água vista somente nos sonhos, passando (3) para um céu de zinco e gesso – estranho para ele – até (4) um céu elevado ao próprio nome, – um céu mais alto e enfeitado de vivas rosas, luz e cores – e que é o lugar "adonde vamos a llegar, firmemente..." O céu da eterna vida; e (5) um céu que já não tem nome.

No poema de nº 43 o eu faz um ato de contrição ao dizer que se esquecera do céu, que ele não era mais do que um vago existir de luz, sem sequer um nome, porque era visto pelos olhos cansados e indolentes (do eu) e porque era definido através de palavras preguiçosas e desesperançadas do viajeiro (o eu). Céu e mar são colocados no mesmo plano. Há um espelhamento de um sobre o outro e um se enriquece do outro: *Cielo, palabra/ del tamaño del mar*/ (nº 28;) ou: *un cielo, igual que el mar, de yeso y cinc*./ (nº 30.) ou: *En el mar sí que lucen/ las estrellas/!* (33º) e: *Por el mar este/ he salido a otro cielo,*/ (34º) ainda: *Mar y cielo se me funden en un solo blanco crudo*. (44º) e: *Mar llano. Cielo liso*. (50º). Por fim em:... *El cielo se alza, se va, desaparece, no tiene ya nombre, no es ya cielo sino gloria, gloria tranquila, de ópalo solamente, sin llegar ao amarillo. Se riza el mar en una forma nueva, y parece que, al tiempo que, más flúido, se levanta el cielo, él se baja, más líquido*". (nº 54)

Em: *Estrellas!/ Ahora voy, ahora voy!/ – El mar aquí sí que es camino!* (nº 33), o eu segue pelo caminho do mar e das estrelas, que é o do céu. Mas é com o mar que o eu dos poemas dialoga mais duramente, é com ele que se estranha, que não se reconhece, mas em que se espelha.

No poema de nº 29, "*Soledad"* fica registrada a constatação da repetição eterna das coisas, da mobilidade de tudo e até mesmo da inconsciência.

> *En ti estás todo, mar.../*
> *[...] sin ti estás [...] / qué lejos, siempre, de ti mismo! /* (JIMÉNEZ, 1957, p. 255).

O poema trata de um mar que se move continuadamente, com ondas que vão e vem, vão e vem, beijando-se e separando-se em eterno conhecer-se e desconhecer-se.

O poeta compara esse eterno movimentar-se a seus próprios pensamentos, que também vão e vêm. E personifica o mar, ao mesmo tempo em que lhe afirma a inconsciência. Fica a idéia de uma energia vital, de uma respiração cósmica – maior – que entra e sai, como de coisas opostas, com duas polaridades opostas, em tensão e em harmonia – e criando energia. A respiração que entra (a onda que vem) é como um nascimento, um beijo, um eterno conhecer-se. E a que sai é como a morte, a separação, o desconhecer-se.

Trata-se de uma energia vital que trabalha com contradições. Mas a vida não é um simples movimento, ela é dialética: a cada movimento a vida cria seu próprio oposto e através da luta dos opostos ela move-se para frente. Esse é um desenvolver ao qual Juan Ramón se dedicava, a um processo de conscientização ou de iluminação – como dizem os budistas. Ou como ele mesmo dizia: "*Yo soy una persona que busca a Dios* [...]" (GULLÓN, 1958, p. 92).

O zen-budismo afirma que todos nós possuímos sete corpos (o físico, o etérico, o astral, o mental, o espiritual, o cósmico e o nirvânico) e que, em todos eles há um fenômeno correspondente à entrada e saída. No que se refere ao corpo mental, o pensamento entrando e saindo é a mesma espécie de fenômeno da respiração entrando e saindo. A cada momento um pensamento vem à mente e um pensamento sai da mente. Parece-nos ser isso o que Juan Ramón afirma em "*Soledad*". Desse ir e vir de seus pensamentos é que se desenvolve uma sua maior conscientização. Porém, quando afirma que o mar é e não o sabe, que o coração bate e não o sente e que essa inconsciência produz uma plenitude de solidão ao *mar sólo*, Juan Ramón está se referindo – também – à própria inconsciência e solidão.

Juan Ramón (1957, p. 1383) afirma que a evolução, o devenir do poético nele, foi e é uma sucessão de encontros com uma idéia de Deus:

> *Al final de mi primera época, hacia mis 28 años, dios se me apareció como en mutua entrega sensitiva; al final de la segunda, cuando yo tenía unos 40 años, pasó dios por mí como un fenómeno intelectual, con un acento de conquista mutua; ahora que entro en lo penúltimo de mi destinada época tercera, que supone las otras dos, se me ha atesorado dios como un hallazgo, como una realidad de lo verdadero suficiente y justo.*

O próprio poeta dividiu sua obra em duas metades: uma, até 1916, e a outra, de 1916 em diante. Sobre o *Diario*, disse: "*... este libro ha dado entrada a una época de mi poesía*" (GULLÓN, 1958, p. 120). Conclui-se pois, que, ao escrever o *Diario* estava no começo da segunda parte de sua obra e cinco anos antes da segunda época – cujo final ele afirma ter atingido lá pelos 40 anos. Quando fala da inconsciência do mar e da solidão do mar, parece estar refletindo sobre a própria inconsciência e solidão. Ele está tomando consciência, porém, desse ir e vir das ondas do mar e dos pensamentos que entram e dos pensamentos que saem. Então está indo para seu quinto corpo – o espiritual – cuja atmosfera é vida, tal como o pensamento tal como a respiração, tal como a força magnética, tal como o amor e o ódio são atmosferas para os corpos mais abaixo. O poeta conscientiza-se de que a vida não é algo que está nele, mas sim algo que vem para ele e sai dele.

Em "*Menos*" – poema de nº 39 – ele desenvolve essa idéia de "estar fora":

> *¡Todo es menos! El mar*
> *de mi imajinación era el mar grande;*
> *el amor de mi alma sola y fuerte*
> *era sólo el amor.*
>
> *Más fuera estoy*
> *de todo, estando más adentro*
> *de todo. Yo era solo, yo era solo*
> *- oh mar, oh mar! – lo más!* (JIMÉNEZ, 1957, p. 269).

Entendemos que ele quer dizer que dissolvendo-se no mar e no amor ele torna-se maior com eles. E sente-se mais independente, mais ele mesmo. E não é mais só.

A idéia de evoluir de um corpo para outro está bem clara em "*Cielo*", poema 34º:

Por el mar este
he salido a otro cielo...

Igual que, cuando
adolescente, entré una tarde
a otras estancias de la casa mía
y dejé, allá junto al jardín azul y blanco,
mi quarto de juguetes, ... (JIMÉNEZ, 1957, p. 262).

Mas não foi fácil essa evolução. No poema "*Monotonía"*, de nº 30, lemos:

El mar de olas de cinc y espumas
de cal, nos sitia
con su inmensa desolación.

Todo está igual – al norte,
al este, al sur, al oeste, cielo y agua -,
gris y duro,
seco y blanco.

Nunca un bostezo
mayor ha abierto de este modo el mundo!

Las horas son de igual medida
que todo el mar y todo el cielo
gris y blanco, seco y duro;
cada una es un mar, y gris y seco,
y un cielo, duro y blanco.

No es posible salir de este castillo
abatido del ánimo!
Hacia cualquiera parte – al oeste,
al sur, al este, al norte -,
un mar de cinc y yeso,
un cielo, igual que el mar, de yeso y cinc.
- ingastables tesoros de tristeza -,
sin naciente ni ocaso... (JIMÉNEZ, 1957, p. 256).

De um mar de solidão, inconsciente, movediço, repetitivo e aberto em feridas, o eu evolui para um mar monótono, de ondas de zinco e gesso e com espumas de cal que, com sua imensa desolação, o sitia. Pelo norte, sul, este e oeste – tudo é igual: o céu e a água são cinzentos e duros, secos e brancos. Nunca o mundo abriu um bocejo maior que este!

Com o tempo acontece o mesmo: cada hora é como um mar cinzento e seco, como um céu duro e branco. Para qualquer tempo que vá é a mesma coisa: tesouro de tristezas inesgotáveis – sem nascente e sem ocaso – isto é: eternos. E o eu do poema conclui que não vê como poderá sair desse castelo derrubado do ânimo.

No poema 33º o eu vê as estrelas refletidas no mar e afirma que elas formam, com o mar, uma espécie de terra divina, e não aquela terra que um dia ele acreditou ser terra, mas outra – mar, alma, terra e estrelas. Anima-se a seguir sua viagem: *El mar aquí sí que es camino!* (JIMÉNEZ, 1957, p. 260). Há um interlecutor explícito neste poema e o eu a ele se dirige em alguns versos, em itálico, para distinguir que o eu fala com esse "otro", que não sabemos quem é.

Seus olhos estão deslumbrados. Há uma luz que produz explosão: *estallido infinito de pureza...* (JIMÉNEZ, 1957, p. 261). Cem vozes gritam: *Tierra!* Mas o eu, cego, grita: *Estrellas!*

O céu estrelado refletido no mar, a explosão de luzes de infinita pureza que cegam o eu do poema – tudo isso significa espiritualização, iluminação – e ele decide-se pelas estrelas, isto é, pelo mar que as reflete. Não há mais como retornar à terra, aos caminhos do corpo! Segue o eu por esse caminho de estrelas dentro do mar e sai para um outro céu, mais vazio e "*iliminado*" – como o mar – e com outro nome. É o que lemos em "*Cielo*" – poema de nº 34:

> *Se me ha quedado el cielo*
> *en la tierra, con todo lo aprendido,*
> *cantando, allí.*
> *Por el mar este*
> *he salido a otro cielo, más vacío*
> *e iliminado como el mar, con otro*
> *nombre que todavía*
> *no es mío como es suyo...* (JIMÉNEZ, 1957, p. 262).

No poema seguinte – "*Nocturno*" – o eu reclama desse novo mar, esvaziado dos antigos conhecimentos: "*... mar sin olas conocidas,/ sin "estaciones" de parada,/ agua y luna, no más, noches y noches!/*" (JIMÉNEZ, 1957, p. 263).

Fica claro que está comparando os antigos caminhos da terra e do corpo com o novo caminho da alma – o mar cheio de estrelas – que ele mal conhece É um caminho repetitivo, monótono, de água e lua, noite após noite. Não é como seus caminhos pela terra, as viagens de trem com estações de parada, a terra – mãe longíngua e adormecida, firme, constante, igual; as verdades únicas, os olivais da madrugada – tudo no mesmo lugar, esperando pelo *mirar triste /de los errantes ojos.*

Esse poema é uma declaração de amor a tudo o que foi a vida – para o eu do poema – até aqui: a terra, o seu caminho por ela, a: – *Madre lejana,/ tierra dormida,/ de brazos firmes y costantes,/ de igual regazo quieto,/ - tumba de vida eterna/ con el mismo ornamento renovado -; / tierra madre, que siempre/ aguardas en tu sola/ verdad el mirar triste/ de los errantes ojos!* – (JIMÉNEZ, 1957, p. 263).

A viagem da alma é difícil, talvez por isso o eu se volte às suas raízes da terra. O mar ainda lhe parece hostil. Grandes nuvens tristes ensombrecem o mar. A água é de ferro – parece um duro campo plano de minas esgotadas! O mar lhe parece o sepulcro natural para o cadáver da palavra. Ele não encontra palavras para explicar o nada. Esses altos e baixos, esse afastamentos e aproximações do eu dos poemas em relação ao mar refletem os próprios movimentos do mar e a polaridade dos opostos que o próprio mar simboliza. E a luta do eu do poema, à mercê dessas idas e vindas, mas indo afinal, ao rumo certo.

No poema de nº 38 – "*Sol en el camarote*" – afirma que o sol e a água lutaram com o amor, que o infinito ficara reduzido a instantes e que a alma, que é livre, estava presa. Um arco-íris mal luzia e o amor – que era ainda um botão de rosa – duvidava mais. O

amor teve convalescências de males infantis e floresceu com dificuldade suas pétalas amarelas.

A vitória do amor – cantada vigorosamente nesse poema 38º - afinal parece dar ao eu dos poemas a visão mais aprofundada, que ele coloca no poema 40º: "*Mar*":

> *Sólo un punto!*
> *Sí, mar, quién fuera,*
> *cual tú, diverso cada istante,*
> *coronado de cielos en su olvido;*
> *mar fuerte – sin caídas! -,*
> *mar sereno*
> *- de frío corazón con alma eterna -,*
> *mar, obstinada imajen del presente!* (JIMÉNEZ, 1957, p. 270).

O mar é forte, sem caídas, sereno, de frio coração e com alma eterna. É obstinada imagem do presente. Parece-nos ser a imagem da eternidade essa que o eu do poema coloca no poema 40. O "frio coração" significa um coração exatamente "mar forte", "mar sereno", mar sem altos e baixos, isto é, um coração desprovido de humanas e acaloradas paixões, um coração apolíneo.

E também no 41º - "*Mar*"

> *Parece, mar, que luchas*
> *- oh desorden sin fin, hierro incesante! –*
> *por encontrarte o porque yo te encuentre.*
> *Qué inmenso demostrarte,*
> *en tu desnudez sola*
> *- sin compañera... o sin compañero*
> *según te diga el mar o la mar -, creando*
> *el espectáculo completo*
> *de nuestro mundo de hoy!*
> *Estás, como en un parto,*
> *dándote a luz – con qué fatiga! –*
> *a ti mismo, mar único!,*
> *a ti mismo, a ti solo y en tu misma*
> *y sola plenitud de plenitudes,*
> *... por encontrarte o porque yo te encuentre!* (JIMÉNEZ, 1957, p. 271).

No poema 41º, o eu vê, no mar, uma luta desordenada, férrea e infinita, mas com um sentido: o de encontrar-se a si mesmo e o de ser encontrado pelo eu. Temos aqui o germe da idéia de um Deus "*deseante y deseado*. Do “acento de conquista mútua” explicado pelo próprio Juan Ramón:

> *Parece, mar, que luchas*
> *- oh desorden sin fin, hierro incesante!*
> *por encontrarte o porque yo te encuentre.*
> *Qué inmenso demostrarte,*
> *en tu desnudez sola [...]* (JIMÉNEZ, 1957, p. 271).

As idéias de eternidade – e, portanto, de Deus – são claramente colocadas através de “*alma eterna”*, “*desorden sin fin”* e “*plenitud de plenitudes*”. O mar já não é inconsciente e seus movimentos de ir e vir são desordenados, sim, mas têm um sentido: o de ele dar-se à luz a si mesmo, continuadamente, incessantemente e com que fadiga. É um contínuo partejar-se a si mesmo, uma dialética rumo a sínteses cada vez mais iluminadas, um chamamento dirigido ao eu dos poemas e que este percebe com mais nitidez.

Há ainda que se apontar para a imensidão e androginia do mar, que o eu percebe à medida em que o mar se desnuda:

> *Qué inmenso demostrarte,*
> *en tu desnudez sola*
> *_ sin compañera... o sin compañero*
> *según te diga el mar o la mar_ ...*

O eu sente-se mal, sofre no corpo e na alma. Os olhos doem porque ele vê coisas grandes e iminentes, vagos monstros, que estão muito perto e tão longe. O mar – já o dissemos – é o símbolo do inconsciente coletivo, cujos conteúdos são arquéticos de imagens eternas, primordiais. Segundo Jung (2000, p. 20) essas imagens têm a função de atrair, convencer, fascinar e subjugar. São criadas a partir da matéria originária da revelação e

representam sempre a primeira experiência da divindade, protegendo o homem – ao mesmo tempo – da experiência direta como divino. Jung afirma também, que a interpretação da visão terrível como uma experiência de Deus não lhe parece fora de propósito. Por isso o símbolo formula uma vivência decisiva, que se chama "experiência de Deus". Essa experiência de Deus é de suprema intensidade e por isso reveste-se de uma forma suportável para a capacidade de compreensão humana. A visão da ira divina não condiz com a imagem do Deus no Novo Testamento, do Pai amoroso e celeste.

Bruder Klaus (JUNG, 2000, p. 22), em êxtase, recebeu uma visão tão terrível que seu próprio rosto se desconfigurou de tal modo que as pessoas se assustavam, temendo-o. É que ele se defrontara com uma visão de máxima intensidade. Ele explicava que havia visto uma luz tão penetrante, representando um semblante humano e que, ao visualizá-lo temera que seu coração explodisse em estilhaços. Por isso, tomado de pavor, desviara o rosto, caindo por terra. Eis a razão pela qual o seu rosto inspirava terror aos outros. Jung (2000, p. 43) afirma que os conteúdos arquetípicos do inconsciente coletivo assumem muitas vezes uma forma grotesca e horripilante em sonhos e fantasias. Para encerrar essa digressão que pode explicar as visões que passam e passam como vagos monstros, muito perto e muito longe, acrescentamos, ainda, as palavras de Jung (2000, p. 59) de que as irrupções do inconsciente são ameaçadoras por serem irracionais e inexplicáveis. E que a experiência originária das raízes eternas põe o homem em contato com a sombra – e suscita a problemática dos opostos – o bem e o mal – em uma só unidade, inclusive naquilo que seja a idéia de Deus.

Juan Ramón disse:

> *Platón en el Fedro dice que el poeta es el poseído; el poseído por un dios, malo e bueno: por dios e por el demonio. La poesía, en su concepto, debe ser sacra, alada y graciosa, y el reino propio de la poesía es el misterio y el encanto.* (GULLÓN, 1958, p. 108).

Portanto, é nessa dialética de beijos e distanciamentos, de conscientizações e de estranhamentos que a alma prossegue na sua viagem de *El amor en el mar*.

No poema 44º o mar diz sim, só por um momento, ao eu do poema. Mas em seguida diz não, muitas vezes, até o mais lúgubre infinito. Como as ondas do mar, assim se repetem as negações em um imenso, negro, duro e frio NÃO!:

> *Se van uniendo*
> *las negaciones suyas, como olas,*
> *- no, no, no, no, no, no, no, no, no, no!* – (JIMÉNEZ, 1957, p. 257).

E a conseqüência desses "nãos" vem em "*Hastío"*, n 45º: *Un ejército gris de ciegas horas/ nos cerca/ - cual olas*... (JIMÉNEZ, 1957, p. 276). O eu sente-se perdido, sem rumo. E questiona: *En dónde hemos entrado?/ Qué nos quiere esta reina? No sé por qué nos lloran,/ no sé a dónde nos llevan,/ [...]* (JIMÉNEZ, 1957, p. 276). E termina o poema questionando a existência desse cinzento exército de cegas horas que produzem esse fastio, esse tédio:

> *... y crecen sin cesar, yo no sé a qué,*
> *sin nada que mirar y ciegas*... (JIMÉNEZ, 1957, p. 277).

No poema 46º sente que seu coração se afoga com o peso do mar e se enterra com o peso da terra. Novamente pergunta:

> *Qué corazón, en el que esté yo vivo,*
> *estarán enterrando o ahogando?*

Em 47, "*Fiesta natural"* afirma que os "*días de lluvia – agua total, amarga y dulce, como el amor, en solución de continuidad*" (JIMÉNEZ, 1957, p. 279), passaram. Está vivendo "*este día de brisa libre, sol seco sobre la ola y mar de bajo azul, parece un domingo de tierra, un domingo de isla, mejor dicho, sin jente y sin identificación*". (JIMÉNEZ, 1957,

p. 279). E acrescenta: "*... un domingo de antes del domingo; como si hoy hubiésemos descubierto – por estos parajes desconocidos en su mudanza inquieta -, inventado, nombrado el domingo*" (JIMÉNEZ, 1957, p. 279). É um domingo dele, ele se sente em estado de domingo, é o "*día como el alma ignorada y sin nombre –*". Observa que o calendário diz ser terça-feira, mas manda que se joguem à agua o calendário, o jornal radiotelegráfico e o cura! Porque é ele e o natural! "*Domingo, capitán, domingo!*" (JIMÉNEZ, 1957, p. 279).

É interessante anotar a presença desse cura transitando de poema para poema, nesta segunda parte do *Diario* (e na 4ª) nos poemas em prosa, e dando ao contexto um ar jocoso e humano, comum, movimentado, povoado pelos passageiros do navio. Esse cura já aparecera em "*Venus"*, nº 31. "*Va a nacer también aquí y ahora! Vedlo. Nácares líquidos. Las sedas, las caricias, las gracias todas, hechas ola de espuma. Ya!... Allí... No?... Será culpa del fraile? (...)*".(JIMÉNEZ, 1957, p. 258).

Também aparecera em "*Sensaciones desagradables"*, nº 42:

"*...Eclipse! Eclipse! Todos, las mujeres, los niños, los hombres, miran el sol por las gafas negras, por las gafas naranjas, por las gafas verdes del fraile de las barbas azules, susto de Venus la otra tarde*" (JIMÉNEZ, 1957, p. 272).

No poema 54º "*Llegada ideal"*, diz: "*Escucho, con gusto, la charla melancólica de este señor que toma opio. Le respondo este comisionista, a quien no he hablado en todo el viaje. Resisto el humo del puro del fraile...*" (JIMÉNEZ, 1957, p. 288). Mas, na seqüência, o último poema em que ele aparecia - o 47º - é aquele em que Juan Ramón manda que se o atire ao mar. Em "*Venus"* já questionara se Vênus não conseguia nascer por culpa do frade. No poema 42º o frade usa lentes verdes e tem "barbas azuis"... mas causou susto a Venus, na outra tarde. E, por fim, no 54º, para enfatizar a alegria que sente com a chegada, o eu poético diz que agüenta até a fumaça do charuto do frade.

Na 5ª parte deste *Diario – España* – no poema de nº 210 – "*Coro de canónigos"* – construirá um quadro bem mais cruel de sua visão anticlerical. Esse frade aparecerá ainda na 4ª parte – *Mar de Retorno* - poema 178º - descrito como "afectado misticismo oratorio, rabo de púlpito" etc.

Retornando aos *Diálogos com o mar*, no poema 48º o poeta compara o mar a "*La Mancha"*. Afirma ser o mar uma "*La Mancha*" de água, um deserto de líquidas ficções, uma "*La Mancha*" "*aburrida, tonta*". Conclui o poema definindo o mar como sendo: "*Oh mar, azogue sin cristal; mar, espejo picado de la nada!"* (JIMÉNEZ, 1957, p. 281).

"*Azogue*" é o nome vulgar do mercúrio, mas no sentido figurado significa também "esperto, buliçoso". Jung (1991, p. 37) afirma que "nas obras alquímicas o significado da palavra 'mercurius' é dos mais variados; [...] é – antes de mais nada – a secreta 'substância transformadora' que é ao mesmo tempo o 'espírito' inerente a todas as criaturas vivas". E afirma que "A 'agua nostra' nada mais é do que a 'agua divina', ou, precisamente, o Mercurius" (JUNG, 1991, p. 472). "Mercurius" porém é o divino Hermes alado que se manifesta na matéria, deus da revelação, senhor do pensamento e psicopompo por excelência. O metal líquido do "argentum vivum", do mercúrio, era a substância maravilhosa que exprimia com perfeição a natureza (...) daquilo que brilha e vivifica interiormente. Quando o alquimista fala do Mercurius, está se referindo exteriormente ao mercúrio e interiormente ao espírito criador do mundo oculto ou cativo na matéria. (...) Mercurius (...) é o jogo de cores da "cauda pavonis" (cauda de pavão) e a separação nos quatro elementos. É hermafrodita, o ser primordial, o qual se divide, formando o par clássico de irmão-irmã (...) é matéria e no entanto espírito, frio porém ígneo, veneno que é medicamento, um simbolo unificador de opostos" (JUNG, 1991, p. 304-305).

No poema 52º - "*Niño en el mar"* o eu está transtornado pelo mar que ruge, iluminado, um momento em sua louca desordem pelo verde e violento relâmpago, mas vê o

menino que fala com ele, doce e tranqüilamente, que sorri e faz perguntas; que transmite paz e carinho. Essa criança de olhos negros é a própria criança do eu do poema, é seu "... *corazón pequeño y puro, / mayor que el mar, más fuerte/ en tu leve latir que el mar sin fondo, / de hierro, frío, sombra y grito!/ Oh mar, mar verdadero;/ por ti es por donde voy – gracias, alma! –/ al amor!*" (JIMÉNEZ, 1957, p. 285). Novamente, aqui, a presença da criança divina. Mas a tormenta passa e o navio prossegue a viagem: "*El barco se alza y se apresura,/ bajo el cielo más alto/ que vivas rosas ornan / con la luz y el color de adonde vamos/ a llegar, firmemente...*" (poema nº 53) (JIMÉNEZ, 1957, p. 287).

O poema em prosa de nº 54 – "*Llegada ideal"* já se abre com a presença de dois pintores – Joaquín Sorolla e Joseph Mallord William Turner. E também com a bela imagem: "*De pronto, se abre la tarde, abanico de oro, como una gran ilusión real*". Este é um poema de ocaso.

O poeta já está avisando sobre uma grande ilusão real. É sobre isso que repousa o poema: sobre a ilusão (o que o poeta "finge" ver) e sobre o que vê de verdade. Os dois quadros são bem nítidos, e refletem a visão do poeta, mas o primeiro "pinta" um momento fora do tempo: "*El momento parece una canción levantada de un sueño, y nosotros sus héroes. Sí, somos la verdad, la belleza, la estrofa eterna que perdura, cojida con la rima, en el centro más bello y entrevisto de una poesía eterna que conocemos siempre, y que siempre estamos esperando, nueva, conocer – ¿el segundo cuarteto de un puro soneto marino ? – ¿Dónde estamos? ¿De qué tiempo somos? ¿De qué novela hemos salido? ¿Somos una estampa? ¿Llegamos?*" (JIMÉNEZ, 1957, p. 288).

Não é à toa que ele dedica o poema ao pintor Sorolla. Mas Turner está dentro do poema: "*Parece que lo estuviera viendo Turner con nosotros...*". "Turner, pintor inglês, (1775-1851), desde cedo voltado para a paisagem e para a aquarela, fez numerosos estudos do campo inglês; abordou a pintura a óleo, tomando como modelo os paisagistas

clássicos. Desenvolveu, em suas pinturas, uma tendência a dissolução progressiva dos temas, chegando a uma quase total abolição das formas e à adoção de uma paleta audaciosamente luminosa, que seria evocada pelos impressionistas" (GRANDE Enciclopédia ..., 1998, p. 5801).

Tudo é dissolvimento, na primeira parte de "*Llegada Ideal*". O poeta vê com olhos de Turner. Põe as coisas em movimento, em um quadro impressionista de dissolvimentos, onde tudo se move, tudo "respira", sobe e desce, infla e desinfla: "*Gaviotas (...) vuelan arriba (...) lejos del cielo y qué altas de nosotros! El cielo se alza, se va desaparece, no tiene ya nombre (...) Se riza el mar en una forma nueva, y parece que, al tiempo que, más flúido, se levanta el cielo, él se baja, más líquido*" (JIMÉNEZ, 1957, p. 289).

Tudo passa a atuar como se tivesse vida própria: o sol poente tinge de rosa – com um nostálgico raio – a amurada de bombordo. O roxo dos salvavidas iluminado pelo rosa, fica alegre. O branco da amurada torna-se doce, iluminado pelo rosa. As cores das pessoas não mais as separam: "*el negro de esa negra, el aceitonado de ese japonés*"; pelo contrário, dissolvidos em suas características, os seres humanos que estão no navio têm: "*bellos todos los ojos, todos los cabellos, todas las bocas, con sol poniente! Qué hermanos todos – negros, blancos y amarillos –, en la alegría!*" (JIMÉNEZ, 1957, p. 290). O poeta descreve-se a si próprio e a seus estados, nesse momento de pura alegria, por causa da chegada do navio. Passa a ouvir, com prazer, a conversa melancólica de um senhor, usuário de ópio. Responde a um comissário de bordo, com quem não falara durante toda a viagem. Aguenta até a fumaça do charuto do frade! Salienta seus próprios e humanos defeitos: a indiferença, a intolerância e o individualismo, que até hoje e cada vez mais – são também defeitos da humanidade.

E aí passamos ao segundo quadro. Realista, cruel até, mas verdadeiro, porque deixou de ser iluminado pelo mágico instante de pura alegria que iluminava o quadro

anterior. O próprio poeta diz: "*... Pero la estampa cae y se apaga. ¡Nunca una tarde se ha apagado tanto! El cielo baja de nuevo y el mar sube, y nos dejan tan pequeños como el día*" (JIMÉNEZ, 1957, p. 289).

As humanas e dionísicas misérias quotidianas voltam à cena. A angústia em cumprir horários, a névoa, o nariz gelado, o pouco espaço do navio, o "menos". As pessoas fecham-se em seus silêncios, o poeta caminha só pelo bombordo – com sua capa de chuva gotejante. As horas se arrastam. Todos voltam a ter a sensação de que nunca chegarão – o tempo psicológico da imaginação empurra as horas. Parecem estar em dois navios: um, representado pelo mar monótono, aborrecido, sujo, eterno mármore negro riscado de branco. E, por outro lado, no navio pesadão, urso mal-cheiroso. O papel cai-lhe das mãos, não consegue escrever sob o impacto desse segundo quadro duro, parado, definido em linhas nítidas, "riscado" pelos olhos do poeta decadentista.

Juan Ramón defendendo o poema em prosa, disse (GULLÓN, 1958, p. 114). que um poema deve ser recitado, pensando que todos os ouvintes são cegos. Quando se escreve um poema, para ver o efeito que produz, para ver se é efetivamente poesia, nada melhor do que escrevê-lo em prosa e que as pessoas o ouçam de olhos fechados, porque a sonoridade será melhor fruída. Há também a presença de vários personagens – ao lado da presença marcante da natureza. O aspecto de uma rapida cena corriqueira e passageira que o poeta capta e, com sua arte, eterniza no texto. E ela deixa de ser corriqueira e passageira.

O poema de nº 56 – "*Sí"!* – responde ao de nº 44 – "*No!"* – *:*

Delante, en el ocaso el sí infinito
al que nunca se llega.
– Síííií ! –
Y la luz
incolora,
se agudiza, llamándome...

> *No era del mar... Llegados*
> *a las bocas de luz que lo decían*
> *con largor infinito,*
> *vibra, otra vez, inmensamente débil*
> *– Síííií ! –*
> *en un lejos que el alma sabe alto*
> *y quiere creer lejos, sólo lejos...* (JIMÉNEZ, 1957, p. 292).

Está claro que este longo sim infinito vem do infinito, das bocas de luz, do sagrado, do divino.

E assim se encerra a viagem de ida do poeta, pelo mar, rumo ao amor e já em estado de amor. A viagem de volta – 4ª. Parte de *Diario de un poeta reciencasado - :Mar de Retorno* – nos mostra o eu do poema em paz. Ainda está observando o mar, ainda o está perscrutando em seus mistérios, mas não o conhece de todo. Está apenas no começo da busca. A Gullón (1958, p. 121) Juan Ramón disse:

> *El narcisismo no consiste en mirarse al espejo; consiste en encontrarse a sí mismo en otra cosa, y fatalmente esa cosa resulta ser el agua, que es espejo [...]. El hombre Narciso es el panteísta que quiere reintegrarse con la naturaleza. Es un suicida de su forma de hombre; pero no de su alma, porque cree que ésta se va a fundir con la naturaleza. Si se arroja al agua es precisamente por eso: para buscarla. [...] Mi renovación empieza cuando el viaje a América y se manifiesta con el "Diario". El mar me hace revivir, porque es el contacto con lo natural, con los elementos, y gracias a él viene la poesía abstracta; asi nace el "Diario", y muchos años después, gracias también al mar, [...] surge "Dios deseado y deseante".*

O poeta, no seu contínuo perscrutar das paisagens marinhas, as "pinta" em seus mínimos matizes de cores e de acordo com o instante e com seu próprio estado de espírito naquele mesmo instante. Assim é que o mar é azul da Prússia e o céu é verde malaquita às quatro da madrugada. Às seis da manhã o mar é cor de amora e o céu é cinzento. À uma da tarde o mar é ocre e o céu branco. Às quatro da tarde é de prata o mar e o céu rosa. E às oito da noite é o mar de ferro e o céu cinzento. (Poema nº 158 – "*Mar de Pintor"*). E assim continua, em *Mar de Pintor* - nº 165, a fazer uma "pintura impressionista"

do mar, do céu e de seus sentimentos – com palavras. E associando a esses diferentes mares e diferentes céus as suas emoções e atividades.

No poema 159º *"Desnudo"* – o poeta vê o mar desnudo, sem nada mais que sua água. Em "*Sol en el camarote*" nos mostra um eu do poema que saiu do mundo dos sonhos e que toma a firme decisão de pensar e cravar a seta, reta e firme na meta doce de transpassar. Tem fé e promete nunca construir nada com "*la masa ilusória*". Sente-se na glória.

Os monstros terríveis se vão; já não mais ouve os trovões, que nem tem certeza se um dia existiram de verdade. O coração lhe dilata, assim como o mar. E este sai de si mesmo e dá luminosidade ao poeta. E o mar se move em um vaivém – da esquerda à direita – de ampla prata transparente. (nº 161).

Finalmente, em "*El mar acierta*" (nº166) o eu afirma saber que o

> *[...] mar, hoy, es el mar. [...] Hoy el mar ha a acertado, y nos ofrece una visión, mayor de él que la teníamos de antemano, mayor que él hasta hoy. Hoy le conozco y le sobreconozco. En um momento, voy desde él a todo él, a siempre y en todas partes él* (JIMÉNEZ, 1957, p. 453).

E conclui: "*Mar, hoy te llamas mar por vez primera. Te has inventado tú mismo y te has ganado tú solo tu nombre, mar"* (JIMÉNEZ, 1957, p. 453). Já o poema de nº 168 é todo uma exaltação a esse momento de descoberta de uma nova dimensão do mar:

Hoy eres tú, mar de retorno;
hoy, que te dejo,
eres tú mar!
Qué grande eres,
de espaldas a mis ojos,
gigante negro hacia el ocaso grana,
con tu carga chorreosa de tesoros!

– Te quedas murmurando
en um extraño idioma informe,
de mí; no quieres nada
conmigo; entre tu ida
y mi vuelta
resta el despego inmenso
de una eterna nostaljia – .

De repente, te vuelves
parado, vacilante
borracho colosal y, grana,
me miras con encono
y desconocimiento
y me assustas gritándome en mi cara
hasta dejarme sordo, mudo y ciego...
Luego, te ríes, y cantando
que me perdonas,
te vas, diciendo disparates,
imitando gruñidos de fieras
y saltos de delfines
y piadas de pájaros,
y te hundes hasta el pecho
o sales, hasta el sol, del oleaje
– San Cristóbal –,
con mi miedo en el hombro acostumbrado
a levantar navíos a los cielos.

Me siento perdonado. Y lloro, mar salvaje,
toda tu agua de hierro, luz y oro! (JIMÉNEZ, 1957, p. 455).

É um mar de alma completa em completo corpo. É como um livro em que o eu dos poemas leu e releu muitas vezes e, ao terminar todas as leituras, pôs fim às fantasias. Trata-se de um mar digerido, pensado, um “mar de biblioteca”, mar “de menos” no que se refere às nostalgias e mar “de mais” no que se refere à expectativa das visões ainda não fruídas. Mas o eu conclui que é um mar diário, monótono, cotidiano, que tem um pulsar idêntico ao coração. Há somente que pensar no que ele é: um mar sobre o qual não se refletiu; não escutado pelos ouvidos, não olhado pelos olhos. Um mar contraditório, enfim. (poema 169º). Essas palavras, profundamente simbólicas, significam as reflexões feitas pelo eu dos poemas quanto ‘as dificuldades da “longuíssima via” rumo à conscientização.

Em “*Convexidades”* – nº 170 – céu, mar e o eu do poema são “... *tres pechos, Dios![...] abierto contra el todo de todos,/ a lo que ignoran todos,/ hacia todo!*”/ (JIMÉNEZ, 1957, p. 459).

No poema de nº 172, “*Nocturno”*, o eu afirma ao mar que o céu é tão imenso, em todas as partes, mas a alma pode acreditá-lo tão pequeno... E que o seu coração sente-se tranqüilo amparado pelo céu que está: “*Enclavado a lo eterno eternamente/por las mismas estrellas,/”* (JIMÉNEZ, 1957, p. 461).

Céu e Terra, e a Mãe Noite, fazem-no sentir-se amparado “*bajo su breve inmensidad definitiva”*. É um poema noturno, dedicado à Mãe Noite, assim como o “*Nocturno”* – nº 35 de *El amor en el mar*

O poema de nº 173 – “*Mar Despierto”* traz novas informações sobre o mar. O eu o vê como acordado, desperto, sem repouso, sem medo da morte. Um mar a jogar ininterruptamente com suas forças – de todas as cores e de todas as horas. Um mar alegre e louco, que se levanta e se recolhe – em imensa beleza – em ardente e frio dinamismo, em ferro feito movimento. Um mar sempre em si mesmo de pé, qual árvore de ondas a sustentar com sua água, todo o céu. Um mar forte, sem sonhos, eterno contemplador, incansável e infinito espectador do espetáculo elevado e solitário do sol e das estrelas.

O poema nº 174 abre com esses versos: “*La luna blanca quita al mar//el mar, y le da el mar.[...]/”* (JIMÉNEZ, 1957, p. 464), onde a lua, refletida no mar tira o mar do mar. Não é o mar de antes de ela nele refletir-se, mas dá o mar de volta ao mar, isto é, devolve ao mar o mar em que ela já está refletida e que é diferente. E tranqüilamente a lua faz com que a verdade não seja verdade e que seja verdade eterna e única aquilo que não era. Conclui haver uma simplicidade divina que derrota o certo e põe alma nova ao verdadeiro, e coloca o símbolo da rosa, tão amado e usado por ele até o final de sua obra:

Rosa no presentida, que quitara
a la rosa la rosa, que le diera
a la rosa la rosa! (JIMÉNEZ, 1957, p. 464).

Em "*Partida"* - nº 175, um de seus poemas mais formosos segundo Garfias, p. 102 – o eu afirma que, até estas puras noites do mar, sua alma – mais do que nunca solitária – não sentiu o afã de partir, mas agora sente o desejo de ir, pelo mar, ao eterno.

Afirma ver, sobre o mar, o facho de luz que a lua deixa e que é o caminho que contagia sua alma "*del ansia de su claro movimiento*". O mar lhe parece um fervedouro de almas de açucenas feito – por uma música celeste – dos cristais líquidos e com a correspondência de cores a um aroma agudo de delícias. Tudo isso dá êxtase à vida e até à morte. Há uma magia, um deleite maior que aquela visão de aquele amor sonhado, amor que era tão grande, tão simples e tão verdadeiro que ele – o eu – não acreditava poder alcançar. Tão certo que lhe parecia o sonho mais distante. Assim ele via porque via com um coração de menino, os olhos negros elevando-se à alta claridade do paraíso. Assim era: uma pétala do céu onde a alma encontrava-se como se fosse em outra alma, só e pura. Assim era, assim é agora, daqui se vai dessa noite eterna no mar que não sabe onde é – mas vai à tranqüila luz das estrelas. Assim começava a gana celestial de sua alma de sair através de sua porta até seu próprio centro: brancura primeira, somente e sempre primeira, brancura desta noite de lua, mar!

Novamente, no poema 177 – "*Los Tres"* – o céu, o mar e o eu do poema conversam, serena e longamente durante toda a madrugada. Mas quando o galo canta na proa e todos despertam, o céu recolhe suas últimas estrelas, o mar recolhe seus tesouros e o eu do poema recolhe seu infinito e os três se vão.

Em 179, "*Iris de la tarde"* temos um mar tão erotizado pelo feminino que leva o eu ao êxtase. Cada onda, em sua espuma projeta um pequeno arco-íris e o mar, inteiro, está cheio de arcos-íris que sonham uma música ideal ao prolongado rumor de ferro do mar –

como se uma porção de liras espirituais elevassem suas aspirações à mesma altura das ondas aspirantes e todos exaltassem as musas do mar. Essas gráceis luzes coloridas são como que o pensamento de cada onda, em harmonia. Mas alguma coisa, que não é água, sai do mar, com tais cores, e conduz o eu, cujos olhos querem adivinhar que mistério seja esse, mas não o conseguem e fecham-se, obnubilados por esse espetáculo constante de beleza. Surge, pela primeira vez, no eu do poema, o mito da sereia, em perfeita realidade. Não se sabe que corpo é, sabe-se somente que o atrativo da onda engalanada é coisa infantil que vai para mulher. Temos, pois, um poeta projetando em um mar espiritualizado toda sua imensa paixão pela mulher. É o que ele diz ao final do poema:

> *Por dentro, al reflejarse estos iris multiformes en el alma, triste por nada y por siempre, el corazón recoje su color como un canto perfumado; y se hace allí, en el fondo de su pasión inmensa, una imajen de lo esterno, en la que la ola tiene una correspondencia entrañable, y la espuma y el iris una adoración imitativa de caricias y suspiros* (JIMÉNEZ, 1957, p. 473).

Jung (2000, p. 34) afirma que quem olha dentro da água vê sua própria imagem, mas atrás dele surgem seres vivos: peixes, seres aquáticos de um tipo especial: ninfas, peixes femininos, semi-humanos etc. E a sereia é um estágio ainda mais instintivo de um ser mágico feminino, que designamos pelo nome de “anima”. E que, com o arquétipo da ‘anima’ entramos no reino dos deuses, ou seja, na área que a metafísica reservou para si.

Juan Ramón fala em musas marinhas e em sereias, e no poema anterior (175º) ele já estava a sentir esse ‘chamado’ vindo do mar. No 181º - *“Amanecer”* o eu poético faz novas e originais “pinturas” impressionistas do mar: *“Parece que el cielo se ha roto como un gran huevo fresco y que una yema sorprendente y nunca presumida cuelga por doquiera del inmenso cascarón; (...)”* (JIMÉNEZ, 1957, p. 476). Mas a conclusão final é: “*... que somos únicos, y que con este amanecer, hemos tornado, mar y cielo con el cielo y el mar, a*

las cosas, en un nuevo arreglo del universo" (JIMÉNEZ, 1957, p. 476). É um aviso de novas mundividências que se anunciam em função desse "*nuevo arreglo del universo"*.

"Oro mío", nº 182, explica esses lugares de ouro onde o eu inunda-se, acende e se eterniza; onde sua alma torna a queimar-se, a fazer-se essência única e a transmutar-se em céu elevado. O eu retorna à chama porque é outra vez a língua viva (JIMÉNEZ, 1957, p. 477). E a alma apodera-se, como solitária e pura rainha, de seu império infinito – tudo é seu (JIMÉNEZ, 1957, p. 479). O mar, a água humanizada é tão evidente, de tal modo chama com sua beleza oculta que só de dizer: "Vinde", leva a alma. O corpo, persuasivo, arrasta a alma com grande esforço, delicadamente, da amurada para o camarote.

O mar é vida, seu nome é vida: *mar vivo, vivo, vivo, todo vivo y vivo sólo, tan sólo y para siempre vivo, mar!* (JIMÉNEZ, 1957, p. 482).

"El cuerpo va, soñando, / a la tierra que es de él, de la otra tierra/ que no es de él. El alma queda y sigue/ siempre por su dominio eterno"./ (JIMÉNEZ, 1957, p. 484).

No poema 189 o eu sente, de impulso, que o mar já não o vê, e que a correspondencia mantida entre sua alma e esse mar sem alma não fora mais que um amor platônico. E que o eu não existe, por este mar aberto.

Os poemas de nº 190 e 191 apenas consagram e coroam a ascensão do mar ao seu ponto de maior visibilidade, ante o eu dos poemas. No 190 ele diz:

> *No sé si el mar es, hoy*
> *- adornado su azul de innumerables*
> *espumas-,*
> *mi corazón; si mi corazón, hoy*
> *- adornada su grana de incontables*
> *espumas-,*
> *es el mar.*
> *Entran, salen*
> *uno de otro, plenos e infinitos,(...)* (JIMÉNEZ, 1957, p. 488).

E os seis últimos poemas de *Mar de retorno* são hinos de alegria e amor à terra, à Espanha. A alegria do retorno, de voltar ao solo amado. Em 192 – "*Ya!"* – o poeta

exclama: "*Oh, la tierra nos ve, nos ve, sí, sí, la tierra/ nos ve! [...] Oh, la tierra nos ve, nos ve...Y nos piensa!/ Sí! Ya somos! Ya soy!'* (JIMÉNEZ, 1957, p. 490).

Em "*Iberia"* (193), diz:

Iberia de oro, que entreveo ya en la bruma,
llegando, cada vez más roja
- leones hechos tierra –
frente al ocaso de donde venimos!
Iberia mía, coronada de cúmulos de malva y de ópalo!
Iberia, desde este
viento puro y sereno que nos trae!
_ Oh!, qué bueno, Dios mío
es tener corazón! –
[...]
España [...]
tierra hecha leones,
llamas en vez de muros! (JIMÉNEZ, 1957, p. 491).
[...]

Já em "*Noche última"* (194):

Estrellas, más estrellas, más estrellas.
- Se han acercado y hablan
conmigo- . Oh, qué puerta de estrellas
para entrar en España! (JIMÉNEZ, 1957, p. 492).
[...]

Em 195 – "*Ya":*

[...]
El faro todavía, plata ya y pequeño,
grita, tres veces cada vez:
Tierra, tierra, tierra!

Tierra otra vez, La última,
la primera, la mía,
la tierra! (JIMÉNEZ, 1957, p. 495).

Em 197, *"Dentro":*

Patria y alma!
Y el alma también es como la patria,
perdidas, dentro, sus orillas dobles
en el oro infinito de lo eterno.

Una abriga a la otra
como dos madres únicas
que fueran hijas de ellas mismas,
en turno de alegrías y tristezas.

Todo y sólo está en ellas;
a ellas tan sólo hay que entregarlo todo,
de ellas tan sólo hay que esperarlo todo,
de la cuna a la muerte.
Ahora que el cuerpo entró en su patria
el alma se le entra.
Así, bien lleno! Así, todo completo!
Con mi alma, en mi patria! (JIMÉNEZ, 1957, p. 497).

Esses cinco poemas já seriam suficientes – mesmo que outros não existissem em toda a obra juanramoniana – para demonstrar o amor, o fervor, a adoração que o poeta sentia pelo seu lugar. Pode-se imaginar – portanto – a dor que o exílio lhe causou

Nesses "Diálogos com o mar", Juan Ramón foi deixando os sinais – que procuramos identificar e analisar – para melhor compreender as etapas da viagem de sua alma rumo a seu Deus. Assim, sua "obra em movimento" vai, aos poucos, se desvendando. Seguindo os passos desse movimento, percebemos que há um espelhamento do céu no mar e é aí que o mar se torna o caminho verdadeiro. Mesmo assim, as dificuldades e os perigos são muito grandes. O poeta traz memórias dos caminhos da terra e o mar parece-lhe muito estranho. Mas prossegue na viagem difícil, e cheio de fé. Percebe-se a si mesmo – e ao mar – inconscientes. Afinal "sente" o chamado do mar ou do divino, que vem através do mar. Sentem um no outro e a partir daí o eu poemático passa a ver toda a beleza que há no mar, embora ainda veja os perigos. Alma e mar se interprenetram e dissolvem-se. No entanto, é só

o começo da viagem da alma que muito mais iluminada após os caminhos do mar, estabelece outra espécie de amorosidade com a terra, e com a Espanha, que é "a terra" para Juan Ramón.

2.3.4 Os caminhos da Espanha

A quinta parte – *España* – nos mostra o poeta, já na Espanha, fazendo o caminho de volta, de Cádiz até Madri. É uma viagem por terra, mas diferente daquela poetizada na 1ª parte. Nesta, o poeta não mais coloca os seus sofrimentos do corpo e da terra – como na primeira. Por isso a chamaremos de: Os caminhos da Espanha lavados pelo mar e pelo amor.

Em "*Cádiz*" – nº 198 Juan Ramóm escreve:

Cádiz – igual que un largo brazo fino y blanco,
que España, desvelada en nuestra espera,
sacara, en sueños, de su rendimiento
del alba,
todo desnudo sobre el mar morado –
surje, divina.

Los besos matutinos, nuevos
y frescos, se adelantan
en la brisa total, a esa blancura.
Hoy sí que amanece!
Hoy sí que vas saliendo,
sol violeta, que sales
con rueda de albos radios infinitos,
sobre el mar detenido por España!

Hoy sí que te ve el alma amanecer, sol sobre el alma!

O poeta antropomorfiza Cádiz e Espanha. Cádiz é o braço fino, delicado, elegante e desnudo que a Espanha estende sobre o mar cor de amora para acolher o filho que retorna. O poeta chega a divinizar Cádiz e sente a brisa fresca em todo o corpo, como beijos matutinos e novos que se adiantam – também – para recebê-lo, dar-lhe as boas vindas. "Cádiz

(...) surje, divina". (...) "Los besos matutinos (...) se adelantam en la brisa total...". Continua presente o jogo de cores: "*brazo* (...) *blanco*"; "*mar morado*"; "*blancura*"; "*sol violeta*"; "*albos radios*", compondo a cena de boas vindas com que Cádiz e Espanha recebem o filho amado. Essa imagem da brisa total que vai ao encontro dele como beijos que se adiantam é desdobrada nos poemas seguintes e – parece-nos – indica a intenção de Juan Ramón de enfatizar um outro elemento: o ar

A alegria de voltar para a Espanha (afinal ele ficara nos Estados Unidos quase quatro meses!) e o prazer de ver, olhar, sentir, perceber tudo quanto já o deslumbrara – parece que aumenta. Também a alma – revigorada e iluminada pelos conhecimentos com o mar – faz o poeta sentir-se mais vivo, mais energizado e mais uno com a natureza.

No poema – 199º - redescobre o prazer de respirar "*el fresquito matinal de Cádiz"*. Faz questão de enfatizar que é um prazer físico: *"El recuerdo del cuerpo; "[...] Este fresquito de Cádiz es el fresquito más alegre, más abierto, más alto que ha sentido mi carne nunca en el verano"* (JIMÉNEZ, 1957, p. 503).

Juan Ramón disse, várias vezes e de várias maneiras, que o mar o fazia reviver porque o mar é o contato com o natural, com os elementos (ar-água-terra e fogo). Não só falou, mas colocou esses quatro elementos em sua poesia quase que como obstinação - e principalmente a partir do *Diario*. E nessa parte do livro, pode-se perceber a intenção de cantá-los-aos quatro - mas, principalmente ao ar.

Já o poema "*Cádiz*", de nº 200, traz novamente uma re-visão da terra. O poeta vê Cádiz refletida na abotoadura de ouro de seu punho:

> *En el botón de oro de mi puño, Cádiz, un poquito más pequeña que es, se refleja toda, tacita de oro, ahora. Está, en mi orito redondo, como en su mundo, con su torre de Tavira, con su mar y su cielo completos por el círculo [...]..Todos sus colorines [....] parecen facetillas de una breve ciudad de diamante, enquistada por mano fililí en mi botón, que el oro del metal magnifica como en una caída de tarde espiritual, nítida y gloriosa* (JIMÉNEZ, 1957, p. 504).

Fica bem clara a presença dos elementos completados no círculo. Juan Ramón usará o "redondo" daqui em diante, em sua poesia, como símbolo da completitude. Jung (2000, p. 145) explica que aquilo que é passível de transformação é essa raiz de consciência despercebida e quase invisível (= inconsciente), da qual provém, no entanto toda força da consciência. Uma vez que o inconsciente nos dá a impressão de ser algo estranho, um não-eu, é natural que seja representado por uma figura fora do comum. Por um lado, é a coisa mais insignificante mas, por outro, na medida em que contém aquela totalidade "redonda" em potencial, que falta à consciência, é também a coisa mais significativa. O "redondo" é o grande tesouro que jaz oculto na caverna do inconsciente e cuja personificação é justamente este ser pessoal que constitui a unidade mais elevada de consciência e do inconsciente. É a totalidade anímica.

Outro símbolo usado por Juan Ramón é o do "diamante". Jung (2000, p. 354), também afirma que "quando é atingida a perfeita união de todas as energias nos quatro aspectos da totalidade, cria-se um estado estático, que não está sujeito a qualquer mudança. Na alquimia chinesa este estado é denominado "corpo de diamante! (...)".

Dissemos que o poema é uma re-visão da terra e a frase final: "– *Ahora yo hago la noche con mi manga. Cádiz no esiste"* –"o comprova". A noite é a Mãe-terra, é o ctônio. Acrescentamos ainda a análise das cores desse poema:

Todos sus colorines, esos verdes de sulfato de cobre con cal, esos rosas de jeranio, eses azules marinos, esos blancos translúcidos... que o poeta vê como facetas de um mesmo diamante – uma cidade de diamantes, a noite suntuosa tão cultuada religiosamente.

O poema 201º - "*Plaza nocturna*" descreve magistralmente uma praça de Cádiz intermitentemente iluminada pelo farol, que já conhecemos do poema 195º. Nele predominam o silêncio e as cores. Mas as cores "gritam", isto é, predominam sobre o silêncio: "*Únicamente grita en silencio y en el recuerdo (...) el colorín de los cafés de cristales del*

muelle, (...) cuya policromia rodea de nostalgia mi alma, digo, la plaza ésta, frondosa, esmeralda fresca..."

O céu é ora "*sin azul*", "*estrellas todo*", "*de estos cielos tesoros de aquí*", ora "*verdiblancos, como encalados, espectrales, de pesadilla...*"

Essa intermitência criada pelo farol que, ao girar, lança sua luz sobre a cidade adormecida e vazia não dá aos olhos do poeta o tempo suficiente para ver o céu dos olhos, o céu de "*estrellas todo*", "*de aquí*". E o poeta, se queixa de ter que caçar seu céu de tesouros a cada vez que a luz do farol se retira. O olho caça a cena que lhe parece mais bela porque está diretamente ligada à natureza. A luz artificial do farol interfere nessa cena e a deixa espectral, de pesadelos. É também, uma cena de silêncios e de sombras. Há quatro vezes a palavra "*silêncio*", duas vezes a palavra "*sombra*", tudo reforçado por "*plaza... vacía*", "*Cádiz dormida*", "*en la sombra*" e "*más sombra...*"

Além das sensações visuais e auditivas, há as olfativas, sugeridas por "*La brisa anda por las magnolias, que se están bañando, desnudas, en la sombra...*" e por "*bien oliente (...)*".A cena final dos dois gatos negros que correm entre o verdor espesso e lustroso e cravam verdes raios com seus verdes olhos completam a idéia de "sombras" e de cor verde. E são, ao lado do farol que gira, das cores que giram nos dois céus e sobre a praça noturna, e da brisa que anda pelas magnólias, os movimentos dessa cena noturna.

España é toda uma sucessão de imagens, quadros e cenas que visualizamos, tal é a nitidez com que as vemos, graças à arte de Juan Ramón. Assim é que no poema 202º - "*De Cádiz a Sevilla*" – visualizamos "*... los cuadro de las salinas blanquiazules*". "*Alguna vaca negra*" *que* "*pace, solitaria, en la quietud del anochecer de las marismas…*" (JIMÉNEZ, 1957, p. 506).

O trem, em movimento, o faz escrever: "(*En Cádiz, que va dando la vuelta, el faro, sobre el amarillo de miel del poniente, comienza su vela ...*" (JIMÉNEZ, 1957, p. 506)

Há ênfase ao "ar": "*Un viento amplio, que infla el poniente como una gran vela y se lleva la tarde como un barco, entra hasta el alma misma un agudo olor de sal y pino*" (JIMÉNEZ, 1957, p. 506). E conclui:

> *Es cual una naturaleza enmendada por un pintor que le hubiese enseñado su hermosura y la pintara de nuevo con más jugo y más brío; como la verdadera entraña de la tierra, salida de lo más hondo a lo más claro; profusión de bienestares que dan a cada sentido su más aguda sensación, la cual, analizada, no se sabe de dónde viene hoy más que otro día, y que es poco suponer que mana del fondo sólo de la naturaleza* (JIMÉNEZ, 1957, p. 506).

Acreditamos que as palavras do próprio Juan Ramón comprovam nossa idéia de "revisão", redescobrimento e "revivência": "*naturaleza enmendada*", "*pintara de nuevo*" e "*viene hoy más que otro día*". Mas é ele que vê diferente e emenda, conserta o já visto.

"*Claveles*", nº 203 nos mostra uma Sevilha de cravos vermelhos e negras mantilhas de renda em seu frescor sensual, à tarde.

O poeta prossegue falando de "*Un gran olor a heno, áspero abajo, purísimo arriba...*" (nº 204) e de "*almas de años muertos,/ de renovado espíritu. / Qué lejos, desde lejos – y qué otro* - (...)" ("*Semper*", nº 205), e de paisagens de "*trigo y jaramago*" (nº 206) onde "*A ras de flor, cual un ensueño, la brisa* (está) (JIMÉNEZ, 1957, p. 509, 510 e 511).

No poema 208 o poeta joga com as palavras "*roja*" "*ruina*" e "*roto*", formando aliterações tais como: *"Niebla roja", "roja ruína, "corazón roto" e "roto pedazo"*. Este é um poema de despedaçamentos dionisíacos, de rupturas e de sofrimentos que ficaram para trás. A idéia central é a de que a névoa vermelha da manhã lembra uma vermelha ruína –

que é o último pedaço de coração roto do eu do poema. Com sua última asa de pássaro implume o seguiu até essa névoa da manhã e a tingiu de vermelho.

> *Niebla, roja en el verde aún oscuro*
> *de la mañana;*
> *roja ruina, al primer sol, pedazo último*
> *de mi corazón roto – que con su ala*
> *última, alón sin pluma, me ha seguido*
> *hasta ti,Niebla ya lejana -,*
> *con su roto pedazo – silba el tren -*
> *último de mi alma!* (JIMÉNEZ, 1957, p. 513).

São ainda os resquícios da viagem do corpo que retornam na "névoa vermelha" sobre o verde, ainda escuro da manhã. Esse último pedaço do coração do eu poemático está pulverizado em névoa vermelha. Seguiu-o até aqui e já fica para trás, junto à névoa. O trem em movimento deixa tudo para trás. Deduz-se que a alma é maior do que o coração, cujo último pedaço roto fica para trás dissolvido na já distante névoa. A cor verde está em quase todos os poemas de "*España*" e associada ao branco". O verde é a cor dominante dos vegetais. É também a cor da água, dos rios, dos lagos e do mar (ROUSSEAU, 1980, p. 23). O verde simboliza a vitória da Natureza, o triunfo dos combates espirituais – é o emblema de toda vitória. Mas também pode ser cor da Andaluzia naquele verão. Em "Adiós" (221) o poeta exclama: *¡OH, QUÉ VERDE te quedas / atrás, Andalucía,/...*" E o branco é a própria luz. As aliterações do /r/ reforçam a idéia da ruptura, da quebra, do despedaçamento do coração vermelho do homem de carne e osso, filho da mãe natureza e portador dos sofrimentos da terra. Há ainda as antíteses: "*primer sol*" – "*pedazo último*" – "*ala última*". Mas a ênfase é sobre a palavra "*última*" porque o poeta quer mesmo é deixar para trás os sofrimentos do coração.

O poema de nº 209 está ligado ao anterior. O poeta o dedica à sua mãe. Usa a metáfora do pássaro que volta voando a seu primeiro ninho. É um pássaro alegre, cheio de

ilusões, que retorna sempre a esse ninho e nele deixa-se ficar descuidadamente, nos seus frescores.

Mas, na segunda estrofe o eu reclama que, ao ter de deixá-lo, sente que não é a ocasião, não é a hora ainda. Enfim, quer ficar, mas volta a deixá-lo, e sente-se pobre, desvalido. Os três últimos versos ligam-se ao poema de nº 209 porque dizem: "*Parece que, en tu trueque de pasión, / el corazón se trae, roto el nido,/ que se queda en el nido, roto el corazón!/"* (JIMÉNEZ, 1957, p. 514). Novamente as aliterações em /r/: "*roto el nido*", "*roto el corazón*", "*trueque*", "*trae*", "*roto*"; em /t/: "*trueque*", "*trae*", "*roto*"; em /k/: "*que*", "*trueque*", "*corazón*", "*queda*".

O coração, ao deixar novamente o ninho, deixa-o rasgado, despedaçado. Isso é consequência dessa separação. E, nesse ninho esfarrapado, fica também, depedaçado o coração. É o sofrimento dos dois que se ressalta nesses dois últimos versos. Há que haver despedaçamentos nessa ruptura dos dois, nessa troca de paixões. Não é só dele o sofrimento. É da mãe, também. Ele sabe que ela o ama, por isso fala do sofrimento dela com a separação. Repete-se, aqui, a mesma situação do poema *Dos Hermanos*, nº 20.

"Coro de canónigos", poema nº 210 é a descrição – cruel – de um grupo de religiosos, em uma igreja, a cantar sob a música de um órgão. Nele, o esteta da decadência que não suporta o feio, o pecaminoso, o vulgar, põe-se a execrá-los.

Nesse coro de "canônicos", Juan Ramón esplicita seu total anticlericalismo. Não há piedade, não há contemplação e nem perdão. É o puro e frio olho apolíneo cortando fundo na humana carne dionisíaca que, por ser de religiosos, torna-se mais repulsiva ainda.

"Adiós" (211º poema) nos mostra o poeta, novamente dentro do trem em movimento, olhando para trás, do alto, para sua verde e branca Andaluzia.

A região de La Mancha da viagem de volta é diferente da La Mancha da ida. Agora o sol "*dora de miel / el campo malva y verde*" composto de "*-roca y viña loma y llano"*

(JIMÉNEZ, 1957, p. 518). Há brisa, flores azuis e vales de cor azul-violeta. E o imenso campo preparado, nas cores malva e verde, que a andorinha adorna, com cristal e asas. E aqui e ali, os vermelhos povoados cheios de luz.

Mas em "*Mañana*" – nº 213 – a paisagem é de *"polvo inmenso", "piedra y cielo"*. Há *"sombra miserable y de andrajo de un solo verde enfadado, dormido y sucio"*. E, nela, "*unos borregos grises marcados de almagra... bajo el inmenso y único sol!* O trem é uma negra linha que grita: *Castillejo!"* (JIMÉNEZ, 1957, p. 519). Novamente a cor negra nessa paisagem pobre. E a oralidade popular e onomatopáica de alguém que grita "¡*Castillejo*!" dando movimentação ao poema, em oposição ao paradeiro da passagem.

Os poemas de nº 214, 215 ["*Soñando, (Aurora en el mar")*] e 216 ("*Elejía"*) – há que se analisá-los juntos, em continuidade, porque um explica o outro. Há que se observar, também, que o tema principal dos três volta a ser o mar – se bem que o mar estivesse implícito em quase toda esta quinta parte.

Em 214 o eu do poema vê um mar fechado, escuro e solitário que um relâmpago de aço – como súbita espada – traz à visão medrosa de uma tarde de espanto e de tormenta. E pergunta: este é o mar em que estive, sorridente, entre crianças? É este o mar que foi minha casa, meu dia e meu sustento? É o mar rosa e dominado que me levou ao amor? Ficamos confusos, porque a viagem agora é por terra. Por que esse retorno ao mar?

Em "*Soñando*" (215º) a cena ainda é no mar, dentro do navio: há um galo cantando ("*sin respuesta*") na proa, que rompe, firme, a madrugada escarlate, cinzenta e fria. E o grito perde-se, solitário, pelo mar, contra o sol que se levanta através de um vazio fantástico formado pelas nuvens.

E conclui o eu do poema:

> *Agua y cielo son, juntos, con su grito,*
> *de sangre y oro,*
> *de sangre que no mancha, sino que purifica,*
> *de oro que enriquece sólo el alma* (JIMÉNEZ, 1957, p. 521).

O grito não é do galo, é da água do mar e é do céu, juntos. E é de sangue e de ouro, representados pela cor escarlate e dourada que o sol deixa, tanto no céu quanto no mar. O sol não o deixa sozinho reverbera sobre o mar e nuvens. O sangue purifica e o ouro enriquece a alma.

"Elejía" (216) – em tom terno e triste, daí o título – parece que responde ao poema de nº 30 – "*Monotonía"*. Agora, no entanto, o mar parecerá mar a todos os que nele estejam viajando e vendo suas "*encendidas hojas secas*..." O eu refere-se a um mar distante – e duas vezes – através das palavras "*lejano*" e "*distante*". Esse mar parecerá mar - agora - porque o eu do poema o está criando, com suas recordações amplas e veementes, embora esteja já distante dele. As "e*ncendidas hojas secas*" referem-se às ondas do mar sobre as quais viajam, agora, outras pessoas para as quais o mar "parece mar". Foram secas, mas agora estão acesas, afogueadas e estendem-se pelos quatro pontos cardeais. Essa quaternidade dá a idéia de completitude ao mar e remete-nos ao tema do mandala: "*Encendidas*", "*sol*", e "*oro*" também significam espiritualização, luminosidade, luz, sabedoria; o Verbo, enfim, de acordo com Rousseau (1980, p. 99). O ouro é o símbolo da palavra. Ele está presente em todo o *Diario*, principalmente em *España.*

Juan Ramón encerra esta parte com "*Sencillez"* para reafirmar a qualidade que escolheu para si e para sua poesia como a mais importante. Na verdade poderíamos dizer que '*Sencillez"* encerra o livro *Diario de un poeta reciencasado, uma* vez que a sexta parte é apenas um prolongamento da terceira parte:

> *Sencillez pura,*
> *fuente del prado tierno de mi alma,*
> *olor del jardin grato de mi alma,*
> *canción del mar tranquilo de mi alma,*
> *luz del día sereno de mi alma* (JIMÉNEZ, 1957, p. 523).

Os quatro elementos estão presentes nesta última estrofe (terra, ar, água e fogo) e a alma do poeta – "*tierna, grata, tranquila y serena*" - a eles é associada.

Para concluir podemos dizer que o eu dos poemas manifesta outra postura ante sua terra natal. Essa postura – muito mais alegre, amorosa e cheia de vigor, é a de quem se energizou pelos caminhos do mar e do amor. Os sentidos se aprofundam. O prazer de estar vivo, de ser, intensifica-se mais. Há como que uma troca de energia do poeta para a paisagem e desta para o poeta. Percebe-se uma intensificação das sensações do eu poemático. Os cinco sentidos são exercitados com muito mais agudez. É como se a natureza houvesse sido refeita. Tudo é mais bonito, mais cheiroso, luminoso, colorido e carregado de intenso prazer. Mas foi o poeta que se refez.

O mar lhe fez bem e suas percepções ficaram mais aguçadas. E não foi somente isso. Sua viagem da alma pelo mar o deixou mais sereno, mais espiritualizado. Desde o mar, só de avistar o continente – aliás é a terra quo o vê e que o sente – depois a Península Ibérica, a Espanha, o Farol de Cádiz, as águas de Espanha, Sevilha, até o sol lhe parece espanhol, ele sente-se em estado de beatitude.

Essa quinta parte do livro reflete um dos estágios do desenvolvimento do ser Juan Ramón e de sua obra. As cores predominantes são os tons de violeta: malva e cor de amora; os tons de branco, de cal, e de luminosidade; de amarelo e de ouro. E os azuis derretidos. As cores se enlaçam em delicada e acesa trama, dissolvendo-se umas nas outras, conseguindo o poeta dar a idéia exata de que tudo está interligado a tudo, em perfeitos dissolvimentos de luzes e de cores. Os animais pontilham alegre e placidamente as paisagens: "*dos gatos negros*" (poema 201). "*Alguna vaca negra*" (nº 202); "u*nos borregos negros y grises*" (nº 213); "*un loro grita*" (nº 199); "*grillos y estrellas*" (nº 204); "*pájaros, en un venir melodioso...*" (nº 206); "*la alondra*" (nº 216). E o "*olor a heno*" (nº 204); "*trigo y jaramago*" (nº 206); a "*claveles*" (nº 203), a "*un agudo olor de sal y pino*" (nº 202); a "*desnudas magnolias*" (nº 201). Todos os textos de "*España*" – con exceção do "*Coro de Canónigos*" refletem amor, enlevo, admiração e compassividade, lirismo enfim. Mas o de nº 210, a que

nos referimos acima, reflete o cortante e nítido olhar de quem abomina o feio, o vulgar, o dionisíaco. São pinturas impressionistas onde aparecem, no entanto, pontos negros que se destacam. Há ênfase na brisa, no ar, antecipando-nos o poeta aquilo que mais tarde disse de si mesmo: "*Soy animal de fondo de aire (sobre tierra)*" (JIMÉNEZ, 1957, p. 1381).

2.3.5 Os Estados Unidos e os caminhos do céu

A terceira e sexta partes *América del Este* e *Recuerdos* de *América del Este escrito en España* – respectivamente, serão analisadas sob dois temas: (1) Zenobia, (2) Cenas da *América del Este*.

Há um primeiro momento, no entanto, em que ela trata da lua de mel e dos Estados Unidos, onde pode-se perceber algumas cenas que revelam os primeiros contatos íntimos de Juan Ramón e Zenobia e que demonstram o respeito e mesmo a nova postura dele ante a mulher e o amor. Ele a recebe, não como a mulher idealizada do amor romântico, nem como a mulher dessexualizada do decadentismo, mas sim como a mulher real, de carne e osso.

As poesias refletem, assim, uma visão poetisada do eu dos poemas. Não é a vida pessoal e íntima de Juan Ramón que aparece nelas. Mas como diz Paglia (1990, p. 43) "Por trás de todo livro há uma certa pessoa, com uma certa história". E: "A mais perniciosa das importações francesas é a idéia de que não há pessoa por trás de um texto" (PAGLIA, 1990, p. 42).

Já as cenas nos Estados Unidos revelam um olhar do estrangeiro sobre aquilo que lhe é novo, diferente, estranho e às vezes até repelente. Mas deixa também, a visão sobre o que é bom, belo e terno e que pertence a todos os lugares e pessoas e em todos os tempos. A língua afiada, cortante até, do esteta da decadência não perdoa o feio, o vulgar, o

grosseiro e a degenerescência. Mas fala do belo e do feio com arte. E "pinta" verdadeiros quadros impressionistas. Chega a clamar por Monet quando depara-se com tons de branco "difíceis, impintáveis, de todas as cores". Há alguns poemas que parecem estar feitos exclusivamente para Zenobia. Um deles é *"Berceuce"* (nº 66), onde o poeta olha apaixonadamente a amada adormecida, demorando-se em imaginação ao lado da cama em que dormem. Louco para beijá-la, represa seu desejo porque "*dormida no eres tú*…". Outro poema, o de nº 75 é marcante para a interpretação do que representou sexo e Zenobia para Juan Ramón naquela fase:

> *Sí. Estás conmigo, ay!*
> *Ay, sí! Y el peso de tu alma y de tu carne*
> *sobre mi carne,*
> *no me deja correr tras de tu imajen*
> *- aquellos prados de rosales*
> *granas, por donde huías antes,*
> *de donde a mí viniste, suave! - ;*
> *aquella imajen tuya, inolvidable,*
> *aquella imajen tuya, inesplicable,*
> *aquella imajen tuya, perdurable*
> *como la mancha de la sangre...* (JIMÉNEZ, 1957, p. 323).

Podem-se ver dois tempos neste poema, um real, presente, concreto; e outro criado pela imaginação do poeta, idealizado por ele e que lhe foge, escapa. O primeiro refere-se aos dois seres humanos, de carne e sangue, reais, ponderáveis, um pesando sobre o outro – ela pesando sobre ele e, aqui, peso também tem a conotação de coisa difícil, carga, molestamento. Os dois "ays" também ajudam à interpretação de dor, sofrimento por parte do eu do poema. A realidade da situação, o peso da carne e da alma dela sobre a carne dele é que não o deixam correr atrás da imagem que ele tinha criado sobre ela. Ou que a própria vida, o namoro etc, o levaram a criá-las. São imagens nas quais Zenóbia, outrora dele fugira através dos prados de roseirais escarlates e de onde, afinal, voltara – suavemente – para ele. Parece-nos que aqui, nesta cena de cama, o sonho e a realidade se confrontam. A dura realidade de que foge Apolo, a natureza "puxando o tapete debaixo de nossos pomposos ideais" (PAGLIA,

1990, p. 18). "*La mancha de sangre*" parece-nos ser a sofrida realidade em oposição às idealizações. Mas realidade e idealizações são colocadas no mesmo plano. Na verdade há quatro imagens: "*inolvidable", "inexplicable", "perdurable"* e *"mancha de la sangre"*.

Ele mesmo explica que as imagens do poema nº 75 foram belas, foram produzidas pelos verdes campos, mas foram elas que fizeram o mal, foram elas que causaram o mal. No entanto, elas não foram criadas por ele.

Mas ela, ela de verdade, é a que está com ele, ao lado dele, "*pobre, desnuda"*.. Isto é, humana, com defeitos e qualidades, mas viva, de verdade, companheira.

Já no poema 84, temos a confirmação daquilo que o poeta vem propondo há tempos:

> *Qué dulce esta tierna trama!*
> *Tu cuerpo con mi alma, amor,*
> *Y mi cuerpo con tu alma* (JIMÉNEZ, 1957, p. 335).

Trata-se de um poema curto, tipo haikai, sem indicação nem de lugar e nem de data. Pertence àquela dimensão que Juan Ramón colocou no prólogo: "*días sin día, horas de deshora*". O poema de nº 92 – também sem lugar e nem tempo – é outro em que o poeta voyeur observa a amada nua e adormecida.

Em 119 – "*Serenata Espiritual*" – também sem indicação de lugar e tempo, novamente a cena da amada adormecida.

Em "*Amor*", nº 121, o poeta diz:

> *No, no, nosotros dos no somos*
> *nosotros dos, que estamos*
> *aquí, ...*
> *[…]*
>
> *Nosotros dos – oh encanto*
> *del parque sin nosotros, con nosotros! -,*
> *nosotros somos esos dos románticos*
> *que no son aún nosotros, que no están aún con ellos*
> *mismos, esos dos, que, soñando*
> *en ser ellos, en no ser ellos, dulces,*
> *se pierden lentamente, en sólo un beso, / (...)* (JIMÉNEZ, 1957, p. 384).

Pode-se dizer que ainda são dois românticos "*que no están aún con ellos / mismos...*" isto é, estão nesse estágio de romantismo mas o caminho continua e eles seguirão por ele rumo a estágio final de iluminação.

Em "*Ausencia de un dia*" (nº 151) ocorre a declaração de amor diário, quotidiano, real, simples e não idealizado, porém:

> *Ahora, soñar es verte,*
> *y ya, en vez de soñar,*
> *vivir será mirar*
> *tu luz, hasta la muerte.*
>
> *Mirar tu luz! Ni sueño,*
> *ni ensueño. Sólo amor,*
> *más fácil y mejor*
> *que el sueño y el ensueño.*
>
> *Muera mi fantasia!*
> *Tocar, gustar, oler*
> *oír, ver ... esclarecer*
> *tu verdad con la mia;*
> *[…]*
> *Ahora sí que voy*
> *por las eternas vegas!* (JIMÉNEZ, 1957, p. 432).

Sobre o amor e sobre Zenobia, há muitas outras declarações de Juan Ramón, tanto no *Diario* quanto em toda a sua obra. Escolhemos, aqui, os poemas que nos parecem mais representativos à lua de mel e à nova mundivisão do eu poemático. Mas, repetimos, estamos trabalhando com poesias e não com biografias. Portanto Juan Ramón cria suas imagens poéticas, poetisa todas as situações. Enriquece-as com sua imaginação, fazendo arte. Sob esse título mais amplo reuniremos as partes dois e seis do Diario, que juntas somam 126 poemas. Lendo-os e interpretando as palavras do próprio autor que disse que o *Diario* é um breve guia de amor por terra, mar e céu, concluímos que céu é aqui a palavra-chave para a seleção dos poemas. Portanto, na leitura dos poemas chamados "Céu" descobrimos outros caminhos que nos levaram a lugares que Juan Ramón queria que chegássemos. O poema "*Sky*" (nº 60), em princípio refere-se ao céu americano. O título aponta para isso, e também o

contexto do *Diario*. Porque "Sky" é céu, está em ingles e o poeta escreve sobre os Estados *Unidos*. E, já na primeira estrofe, o poeta explica:

> *Como tu nombre es otro,*
> *cielo, y tu sentimiento*
> *no es mío aún, aún no eres cielo.*

A idéia muito judaico-cristã de que Deus faz o universo falando, nomeando, aparece nessa estrofe, ou seja sâo as palavras que definem o que seja céu para ele. "*Cielo*" ele já sabe o que é, mas, como o nome é outro, "*Sky"*, e como o sentimento de "*Sky"* não é o do eu dos poemas – ainda – ele conclui: ainda não és *céu*. O que ele sabe sobre "*Sky*" é o que as palavras lhe contaram, por ler e/ou ouvir. Mas seus sentimentos são outros: o eu do poema deixa a possibilidade de "*Sky*" vir a ser "*cielo*". Mas "*Sky*" é, ainda, o céu dos americanos.

Podemos relacionar "*Sky*" à religião americana, cujo oficiante seria Walt Whitman. (BLOOM, 2005, p. 4). "*Sky*" é também o protestantismo puritano, a vontade puritana americana, unitária e nitidamente delimitada, formada pela 'retidão' dos atos, uma rígida medida masculina. "A expulsão do princípio materno da cosmologia protestante, (...) a ausência da mãe dos valores pioneiros americanos limitou imaginativamente um povo que vivia intimamente com a natureza" (PAGLIA, 1990, p. 524).

Nesse poema, Juan Ramón, confessa seu interesse pelos valores representados pela palavra "*Sky*", e tudo o que se relaciona com religião, relaciona-se com céu, com o espiritual, com a alma.

Em várias ocasiões – das 3ª e 6ª partes do *Diario* – Juan Ramón chamou a atenção para Walt Whitman e para Emily Dickinson. Ocorre que esses dois poetas americanos hoje, muito mais até do que em 1916, são considerados os mais importantes da literatura norte-americanoa. "Whitman, o bardo americano, nosso Homero e nosso Milton, abriu um novo caminho para o novo mundo. (...) Ele é o maior artista que seu país já produziu. Com

efeito, nenhuma outra figura artística comparável surgiu nos últimos 400 anos em todas as Américas do Norte, Central, do Sul ou no Caribe" (BLOOM, 2005, p. 4). E quanto a Emily Dickinson: "Whitman tem uma irmã – espírito tardo – romântica na literatura americana. Seu '*voyeurismo'* decadentista espera o lúbrico '*connoisseurismo'* da morte de Emily Dickinson. (...) partilham a mesma sensibilidade perversa" (PAGLIA, 1990, p. 553).

"*Sky*" (nº 60) nos leva à última palavra da última linha do último poema (em prosa) do *Diario*. Trata-se do poema de nº 243 – "Cristales morados y muselinas blancas". A palavra em questão é "*aunque*". (na edição que usamos nesta tese ela nem aparece; portanto foi acrescentada após 1957). Juan Ramón assim a explica:

> *"– El aunque del Diario (...) lo añadi para responder a ciertas críticas. Cuando estuve en los Estados Unidos, el año 1916, el puritanismo me pareció una de las cosas más puras de la nación. El puritanismo, para mí eran Emily Dickinson, Emerson, Lowell... Los puritanos eran, o parecían, lo mejor de Nueva Inglaterra; los brahmines, según les llamaban, parecían intachables. Luego fuí conociéndoles mejor y se superion atrocidades, de manera que fué preciso rectificar. Y de ahí nació el aunque que es una duda, la expressión de una duda y la manera de dejar abierto el libro.*
> *Los cristales de la casa de Longfelow (a que se refiere el poema final de Diario de un poeta recién casado) no eran morados; eran de una substancia que con el tiempo tomó ese color; el morado fué obra del tiempo y en realidad se debió a un proceso puramente químico. Pero de ese proceso y de ese calor nace una aristocracia que desea conservalo por creerlo símbolo de una tradición. Quien rompe uno de esos cristales comete un pecado imperdonable, porque atenta a la tradición.*
> *La prosa del Diario está escrita contra lo que vi en los Estados Unidos. Es casi siempre irónica. Entonces pensé que la tradición se salvaba por el puritanismo, porque a éste lo veía según se presentaba en la familia de mi mujer, en los amigos. Y expresé en mi libro lo que en ellos veía* (GULLÓN, 1958, p. 89-90).

Como se vê, quando Juan Ramón escreveu o poema, em 1916, ele realmente acreditava no puritanismo americano, que para ele eram Emily Dickinson, Emerson, Lowell... Mas anos depois, acrescentando "*aunque*" abriu a convicção quanto a "alguns tipos" de puritanismo.

O último parágrafo do poema coloca em cena, a solteirona puritana Emily Dickinson. Uma forma de homenageá-la na imagem fictícia de uma mulher:

> *Con ellos sí está mi corazón, América, como una violeta, un amatista o un pensamiento envuelto en la nieve de las muselinas. Te lo he ido sembrando, en reguero dulce, al pie de las magnolias, que se en en ellos, para que, cada abril, las flores rosas y blancas sorprendan con aroma el retorno vespertino o nocturno de las sencillas puritanas de traje liso, mirada noble y trenzas de oro gris, que tornen suaves, a su hogar de aquí, en las serenas horas primaverales de terrena nostaljía.*

O poeta encerra o *Diario* com essa exortação, con esse desejo de que as mulheres simples, puritanas, de traje discreto, olhar nobre e tranças de ouro acinzentado, retornem, suaves, a seu lugar aqui, discretas, por trás dos vidros cor de violeta de suas fidalgas casas coloniais, descerrando as alvas cortinas de musselina branca, às horas serenas da primavera:

Ele já colocara Emily Dickinson no primeiro poema da 6ª parte do *Diario*. Já a citara, também, em *"Author´s Club"* (poema nº 230) da 6ª parte do *Diario*. O fato de ter encerrado o *Diario* com um poema que elogia o puritanismo e o associa a Emily Dickinson é o ponto importante para a leitura que fazemos. E o fato de, muitos anos mais tarde, ter acrescentado "aunque" só reforça a importância que ele reservava ao puritanismo na poesia e na alma americanas, embora tenha deixado a dúvida.

Voltando a *"Sky"*, lemos na parte final:

> *Sin cielo, ¡oh cielo!, estoy,*
> *pues estoy aprendiendo*
> *tu nombre, todavía...*
>
> *¡Sin cielo, amor!*
> *– ¿Sin cielo?* (JIMÉNEZ, 1957, p. 280).

Sabemos que o "*cielo*" juanramoniano não é bem o céu espanhol. Muitas vozes compõem esse céu, inclusive as judaico-cristãs. Mas não são as únicas – e nem as mais

importantes. O próprio Juan Ramón explica que duvidou das muitas lendas que sobre Deus foram enunciadas e que ele acredita firmemente é na história que ele mesmo soube criar, desde toda sua vida, para Deus (JIMÉNEZ, 1957, p. 1363). Isso ele escreveu muitos anos após *Diario*.

Mas, na época do *Diario*, ele está vivenciando o nascimento de um novo eu-poético e o início da segunda fase de sua poesia, que ele mesmo denomina de metafísica. Portanto, quando afirma estar aprendendo o nome "céu" em inglês, mostra boa vontade nisso, pois essa aprendizagem poderá ajudá-lo a melhor compor o novo conceito que ele constrói sobre o que seja "céu" e Deus.

A sonoridade do poema converge para as sibilantes em /s/, comuns a /cielo/ e */Sky/*, para enfatizar que os dois nomes têm muito em comum – ou podem ter.

Sky

Como tu nombre es otro,
cielo, y su sentimiento
no es mío aún, aún no eres cielo.

Sin cielo, ¡oh cielo!, estoy,
pues estoy aprendiendo
tu nombre, todavía...

¡Sin cielo, amor!
– ¿Sin cielo? (JIMÉNEZ, 1957, p. 280).

O poema *"New Sky"* (nº 74) ajuda a esclarecer *"Sky":*

¡Oh qué cielo más nuevo – ¡qué alegría –,
más sin nombres...
Parece – y palmoteo y salto –
que la gloria del cielo – ataviada
de una manera antigua y recargada,
amontonada
barrocamente –,
está allá lejos, por el este
– cuya nubarronada de poesía,
baja, tiene la tarde todavía
en oros rosas de agonía –,
está, allá lejos, sobre Europa
que acerca la emoción al horizonte,

igual que una edad media
del cielo – ¡qué alegría! – sin historia
– y salto y palmoteo –,
sin historias (JIMÉNEZ, 1957, p. 290).

É um poema composto por dezessete versos livres e irregulares e que variam desde três até onze síladas métricas. Há rimas e ecos espalhados por todo o poema representados por /ia/ /ue/ /uy/ /io/ /ua/ e /eo/. Mas principalmente por /ia/, onze vezes. Essa repetição de sons parece querer destacar "alegria" e "poesia".

Em "*Sky*" o poeta dizia: "*Como tu nombre es otro,/ cielo (...)/*" e em "*New Sky*" ele pode estar respondendo aos questionamentos e dúvidas de "*Sky*":

¡Oh qué cielo más nuevo – ¡qué alegría –,
más sin nombres...
(JIMÉNEZ, 1957, p. 280).

Surge um novo céu e a alegria de descobri-lo é inominável. O eu do poema salta de alegria, por causa dessa descoberta. Lá longe, no leste, uma nuvarada de poesia chove e tinge a tarde de ouros rosados de agonia. Lá longe na Europa, aproxima a emoção do horizonte. Essas duas poesias – a do leste, e a da Europa formam esse "céu mais novo", essa "idade média" do céu. Por isso o poema chama-se "*New Sky*" – em inglês – e não "*Nuevo Cielo*". Juan Ramón vê ataviada de uma maneira antiga e recarregada, amontoada barrocamente, a glória do céu. A glória do céu é a poesia. Então compreendemos que o poema de nº 74 responde ao 60º. E que as preocupações emanadas no 60º estão relacionadas à poesia americana – que ele não conhece muito bem ainda. Mas que conheceu bem mais durante o tempo que passou nos Estados Unidos. Se em "*Sky"* as palavras chave são "*Sky*" e "*cielo*", em "*New Sky*" é "nova poesia". Juan Ramón coloca vários poetas amaricanos no *Diario*. Foi sua maneira de não somente homenageá-los, mas também de chamar a atenção para o fato de eles provavelmente serem muito pouco conhecidos na Espanha. "*El Mastin Solo*" (nº 218)

homenageia Emily Dickinson. Juan Ramón traduziu para o espanhol as estrofes II, XXVII e LV de Dickinson, inclusive o título, que no original é "*The Single Hound"*.

Amy Lowell considerava Emily Dickinson a precursora dos "*Imagists*". Em 1916 o movimento *imagista* estava em seu apogeu. Encabeçado na Inglaterra por Ezra Pound, passou para a América sob a liderança de Amy Lowell. Os imagistas repudiavam a poesia fácil e sentimental do século XIX. A antología de 1915, *Some Imagists Poets* editada por Amy Lowell contém seu manifesto: proclamavam a necessidade de usar a linguagem comum, sobretudo a palavra exata; queriam ritmos novos, liberdade na seleção de temas e propunham-se sobretudo, criar imagens concisas, precisas e claras. Paglia (1990, p. 571) afirma que Emily Dickinson tem sido muito mal-entendida e que, após trinta anos de estudos, reconhece-se universalmente a complexidade modernista de seu estilo. Mas a crítica ignora o grosso da lírica sentimental em suas obras completas. E as leituras psicanalíticas estão abrindo caminho lentamente. Emily Dickinson seria a Sade mulher, e seus poemas são os sonhos de prisão de uma imaginista auto-encarcerada, sadomasoquista. Ela é uma virtuose do surrealismo sadomasoquista. "O Cérebro, dentro de seu Sulco/Corre suave e preciso – Mas deixa só uma Lasca se extraviar" (PAGLIA, 1990, p. 571). Pode-se dizer que há algo em comum entre a poesia de Juan Ramón e a de Dickinson: é aquilo que Camille Paglia chama de "metáforas sadomasoquistas" ou "sinistras metáforas" (PAGLIA, 1990, p. 570-616). Um cérebro que "trauteia alegremente pela ferrovia do hábito diário, quando é de repente perfurado por uma lasca que voa do trilho de madeira. Os analistas da emoção normalmente não pensam no cérebro como uma massa mole espetada por farpas maliciosas. Como em James, a metáfora pertence aos filmes de terror" (PAGLIA, 1990, p. 571). Tal qual E. Dickinson, Juan Ramón espalha liberalmente ferimentos perfurantes por toda sua poesia: cravar a seta doce e firme na meta doce de transpassar. Sentir prazer em "cravar" – um de seus verbos prediletos – em transpassar e em empalar. Concluímos que o fervor de Juan Ramón pela poesia de Emily

Dickinson é por causa desse ponto em comum: o enlevo com as metáforas sadomasoquistas, sinistras. Embora ele explicasse que fora por causa do puritanismo dela. Não é objetivo deste trabalho analisar o puritanismo americano. Só passamos de leve pelo o assunto por alguns motivos: (1) ele está ligado a vários poetas americanos citados por Juan Ramón. (2) o próprio Juan Ramón tem pontos em comum com esses poetas e (3) o puritanismo, o "céu" e a poesia interligam-se (4) Ambos – Jiménez e Dikinson são imagistas" e (5) Imagisticamente a poesia de E. Dickinson é Resnascimento de última fase. Suas metáforas são baseadas no conceito metafísico. A poesia metafísica é um estilo barroco antipuritano, italiano em sua paixão e teatralidade. O exibicionismo religioso erotizado pertence ao barroco italiano e espanhol, não ao protestantismo americano. Emily Dickinson "catoliciza o austero protestantismo americano" (PAGLIA, 1990, p. 576).

Em *Author´s Club*, nº 230 lemos:

> *Creí siempre que en New York pudiera no haber poetas. Lo que no sospechava es que hubiese tantos poetas malos (...) Son señores de décima clase (...) melenudos que se ríen de Robinson, de Frost, de Masters, de Vachel Linsday, de Amy Lowell, y que no se ríen de Poe, de Emily Dickinson y de Whitman, porque ya están muertos...* (JIMÉNEZ, 1957, p. 543).

Aí está, novamente, Emily Dickinson colocada em lugar oposto ao dos maus poetas americanos, de décima classe – que frequentavam o "Author´s Club" do título. Juan Ramón cita alguns, cujos retratos e autógrafos preenchem paredes do Clube. Esses poetas cabeludos cultivavam físicos parecidos ao de Poe, Walt Whitman, Stevenson e Mark Twain. Consumiam-se em cigarros até a alma, pareciam eles e os cigarros – uma coisa só, isto é, a fumaça era tanta que os enevoava. Juan Ramón "salva" Robinson, Frost, Masters, Vachel Linsday, Amy Lowell, Poe, Emily Dickinson e Whitman. Isolando-os dos maus poetas.

No poema de nº 69 – "De Boston a New York" – Juan Ramón já fizera alusões a pintores e poetas. Novamente, através da janela do trem em movimento, a pessoa

que fala vai observando as paisagens que se sucedem, tentando descrever o que mais a impressiona e recheando as descrições com as "visões" de pintores e poetas – ali colocados propositadamente. Na verdade a personagem que narra escolhe retalhos de paisagem para montar aquilo que seja ótimo (e ruim) na arte e na poesia americanas. Vejamos:

Lá está, em "*um valle súbito y solitario, una única casa colonial cerrada y amarilla*". Essa casa colonial, associada a Emily Dickinson, a Whitman e ao puritanismo americano aparece em várias cenas.

Depois: "*Finos álamos blancos, en hilera infinita. Parecen, saliendo de la nieve, arbolillos de plata helada, hechos por Dios, por encima de todo, como el copo – With His hammer of Wind, - And His graver of frost – de Francis Thompson*", poeta inglês, cuja poesia é impregnada de misticismo religioso. Nos Estados Unidos o poeta de Moguer foi testemunha da grande renovação da poesia em língua inglesa e a nova poesia concidia em muitos aspectos com a própria, segundo Palau de Nemes (1974, p. 607). Sobre o romantismo inglês, afirma Paglia (1990, p. 525), "que o culto neo-pagão do arquétipo sexual, chegou como uma segunda revolução, daimonizando a literatura americana. O primeiro artista a registrar isso plenamente é Poe". Inferimos que Juan Ramón coloca Francis Thompson na paisagem poética americana, porque quer justamente mostrar a importância da poesia de língua inglesa na "montagem" dessa paisagem. Lembremo-nos do que diz Palau de Nemes (1974, p. 610-611) a respeito de E. Dickinson e de Juan Ramón. Em 1916, quando Juan Ramón a conheceu (E.D.) e traduziu sua poesia, não se tinha a mesma consciência de sua personalidade poética como a que se passou a ter mais tarde, em 1924, quando da publicação de "The lige and letters of Emily Dickinson". E também com a revisão de sua obra, a partir de 1930. Isso coincide com o que e Paglia (1990, p. 570) fala a respeito de como Emily Dickinson tem sido mal-entendida pela história literária.

Essa estranha paisagem de neve, onde plátanos gelados carregam-se, momentaneamente, com um verão cortante e de outra parte do sol que morre, de frutos, em um deserto de areia cor-de-rosa também carregado de sombras estranhas, é a visão juaramoniana sobre o que seja a poesia de Emily Dickinson.

Na verdade o que acontece com a paisagem é que na hora do sol se pôr, tudo se tinge de rosa. A neve, os lugares dos galhos dos plátanos onde os últimos raios de sol incidem dão ao poeta a ilusão de ver frutos avermelhados. Cria-se um verão momentâneo, agudo, penetrante e cortante, que pode ser também um outono – já que os plátanos carregam-se de frutos. Num verão que vem de "outra parte". O trem prossegue e o eu-poemático-narrador continua:

> *Después de un bosque oscuro y hondo, un poco falso, como los poetas de New England – Longfellow Lowell, Bryant, Aldrich –, el despejado cielo verde. Sin árboles. Desierto de nieve malva. La luna blanca, encendida por fuera, sin corneja. Pintura sólo. Casi una poesía de Amy Lowell: Who shall declare the joy of the running...*

Mais a frente, ainda no poema 69º, para confirmar o que vimos dizendo, o eu poemático, jantando no carro-restaurante, observa a luz amarela dentro e negros de branco. Fora, aproximando-se o rosto na vidraça gelada da janela do trem, há pálidas recordações de um dia que parece ser fruto de leitura.

Juan Ramón faz a sua personagem viajante dizer que os poetas da Nova Inglaterra são um pouco falsos. E cita Longfellow, que ele diz ser o dono da casa colonial de "Cristales morados y musselinas blancas" (GULLÓN, 1958, p. 89-90). Também cita Lowell apresentado ironicamente em *Author´s Club* (nº 230) e no poema 224º.

James Russell Lowell foi ministro na Espanha antes do nascimento de Juan Ramón, sendo melhor crítico que poeta (PALAU DE NEMES, 1974, p. 610). O outro criticado é Bryant – William Cullen Bryant. Em que pese sua grande visão da morte em

"Thanatopsis" distinguiu-se mais como jornalista do que como poeta (PALAU DE NEMES, 1974, p. 610). Já Aldrich – Thomas Bailey Aldrich também foi grande jornalista e poeta menor (PALAU DE NEMES, 1974, p. 610). Lowell, Bryant e Aldrich são citados em *"Author´s Club"*, nº 230. Presume-se que sejam os "melenudos" fumantes.

Juan Ramón cita Aldrich também no poema 67º; "*Fililí*"

> *La pobre riachuela, hija de Carlos, como me voy esta tarde misma, quiere mostrarme su cuerpo de cristal – no visto por ningún arquitecto de la rima aérea, ¡buen Aldrich! – (...)*

Palau de Nemes (1974, p. 610) elogia o juízo crítico de Juan Ramón pois os poetas novos de quem ele gostou chegaram à fama e os poetas mais antigos que lhe pareceram falsos sofreram "*vaivenes en la estimación de la crítica*". Como Juan Ramón usa das paisagens para "mostrar" o que seja a poesia, tanto a sua como a de outros poetas, vamos analisar o que diz sobre a "paisagem" de Longfelow, Lowell, Bryant e Aldrich: Diz que é um pouco falsa: de um céu verde esvaziado, de um deserto de neve cor de malva, de uma lua iluminada por fora, sem coruja. Portanto, é uma poesia artificial, mal "pintada", de fora para dentro, falta-lhe alma. É quase uma poesia de Amy Lowell.

Juan Ramón gostou de Robert Frost por causa de sua linguagem simples e da naturalidade de seus temas – relatos diretos dos trabalhos, alegrias e aspirações das gentes do povo da Nova Inglaterra. Gostou também de Vachel Lindsay e de seu poema "*The Congo. A study of the negro race*". Esse poema trazia instruções exatas de como modular a voz na sua leitura, e Juan Ramón e Zenóbia o leram com júbilo (PALAU DE NEMES, 1974, p. 608).

Edwin Arlington Robinson, cujo melhor poema "*The man against the sky*", de caráter transcendental, também agradou a Juan Ramón, é citado em "*Author´s Club*", assim como Edgar Lee Masters, cuja obra "*Spoon River Anthology*" – um epitáfio dos pobres mortos

de um cemitério de um povoado do meio-oeste americano – muito impressionou Juan Ramón que foi, ele próprio, um recorrente poeta de cemitérios.

Identificamos a *"**prosa del Diario** (...) escrita contra lo que vi en los Estados Unidos(...)"* (JIMÉNEZ, 1958, p. 89-90). Mas identificamos também o que viu a favor. Uma prosa sucintamente carregada de áspero humor. Tudo muito característico desse novo estilo criado por Juan Ramón em o *Diario* mas que sempre transpirou de sua obra, desde o início. Todos sabemos da fama de Juan Ramón de "*mala lengua*". De resto o discurso sardônico, carregado de rústica franqueza, sem nenhuma caridade e boas maneiras é o discurso do esteta da decadência contra tudo aquilo que seja contrário à beleza idealizada e que ele vê na poesia e na arte geral.

Trata-se, de acordo com Paglia (1990) do olho que o Ocidente inventou, um novo olho, contemplativo, conceitual, o olho da arte, que estabelece definições, traça linhas, faz objetos, dá-lhes limites, simetria e proporção.

Predmore (1966, p. 121) afirma que, no *Diario*, descobrimos a repugnância do poeta ao feio. Mas sabemos que desde suas primeiras percepções o feio sempre o repugnou. Em "*Author´s Club*" Juan Ramón primeiramente ataca Nova Iorque ao dizer que sempre acreditou que não pudesse haver poetas naquela cidade. Aí passa a descrevê-los: são senhores de décima classe, cabeludos que ironizam os poetas de quem ele gosta e que se fazem parecer fisicamente a Poe, Whitman, Stevenson e Twain. Conclui-se que esses maus poetas são Bryant, Aldrich e Russel Lowell embora haja muitos outros. Na verdade, ao nomear, um a um, a Poe, Whitman, Stevenson, Twain, Robinson, Frost, Masters, Vachel Lindsday, Amy Lowell e Emily Dickinson, Juan Ramón os circunscreve no seu seleto clube de bons poetas.

O "*Author´s Club*" é também abominado quando o poeta diz: "*... un tugurio como éste, tan seco y polvoriento...*" em cujas paredes e paredes estão os retratos e os

autógrafos dos maus poetas. "*Tugurio*" é choça, e ligado a este "*Club de escoria*" da penúltima linha definem o "*Author´s Club*" que Juan Ramón percebe e que lhe causa tanto horror, que ele sente ímpetos de incendiá-lo para ver se, no lugar aparece um espaço fresco e profundo, com estrelas, em um céu limpo da noite de abril.

Essa última metáfora do céu refere-se à poesia verdadeira que ele quer preservar. Na verdade ele continua explicando "*cielo*", "*Sky*" e "*New Sky*". Ainda na trilha de "céu = poesia" analisaremos o poema nº 232 – "*Walt Whitman*".

Em um estilo coloquial, alguém responde a um suposto e anterior pedido do narrador de que queria ver a casa de Whitman muito mais que à de Roosevelt. O espanto, a surpresa significam que (1) esse narratário deve ser uma espécie de guia turístico. (2) Leva pessoas a lugares famosos, como por exemplo à casa de Roosevelt, com certeza o Franklin do texto de nº 239 – "*La cama de Franklin*". (3) Mas espanta-se porque nunca ninguém lhe pedira para ser levado à casa de Whitman. (4) É uma persona criada pelo poeta.

Já nesse primeiro parágrafo Juan Ramón ironiza, ainda que de maneira mais delicada, o fato de ninguém dar importância a um poeta importante como Whitman, já que nem a casa conhecem. Esse texto tem de ser analisado em conjunto com o de nº 134 – "*Noche en Huntington*" – porque ambos têm Whitman e sua casa como temas principais.

"Noche em Huntington" é um estranho e onírico poema em prosa, em três partes: "*1-Tormenta. 2-La Tormenta Pasa. y 3-Alba*".

O título já o liga a "*Walt Whitman*" (nº 232) pois neste texto – e como mais uma das características do estilo prosístico, jornalístico casual até do *Diario*, Juan Ramón reproduz o que lê e vê na placa de mámore do jardinzinho da casa que tenta visitar. A casa é pequena e amarela, está junto à via ferrea, como se fosse a casa de um funcionário da ferrovia, em um pradozinho verde cercado por pedrinhas caiadas, sob uma solitária árvore. Em torno, e mais além, uma imensa e aberta planície se oferece ao vento forte, que a varre e varre o

narrador; e deixa limpo o mármore tosco e humilde que "*le dice a los trenes*". Inferimos que ninguém lê as palavras da placa, elas falam aos trens que passam: palavras ao vento, fazendo um cruzamento de trem x vento. Na placa de mármore se lê:

TO MARK THE BIRTHPLACE OF

WALT WHITMAN

THE GOOD GRAY POET

BORN MAY, 31-1819

ERECTED BY COLONIAL SOCIETY

OF HUNTINGTON IN 1905

A palavra Huntington leva-nos de volta ao poema 134º - "*Noche en Huntington*", e aquilo que nos parecera apenas líricas e oníricas divagações sobre um lugar, uma paisagem e pessoas dali, ganha mais informações: "__ *esta casita de estanciero, vieja, baja, de pequeñas ventanas, con su jardincillo humilde -, que se siente blanca y recojida, como una gata blanca, en la noche fresca de tormenta*" (JIMÉNEZ, 1957, p. 301).

No segundo texto (232º), o narrador de fora da casa, olha tudo e sob essa perspectiva conta o que vê e percebe. No primeiro poema (134º) o narrador está dentro da casa, na cama, à noite, dormindo, sonhando, tendo pesadelos e acordando. É o que deduzimos de: "*Y entro y salgo en mi sueño de la madrugada, casa, como ésta, de dos puertas - ¿el sueño o la casa?"* (JIMÉNEZ, 1957, p. 402).

Sabemos que Whitman nasceu em West Hills, Long Island. Uma de suas obras, "*Folhas de Relva*" é, segundo Bloom (2005, p. 4), a mais extraordinária obra de engenho e sabedoria que a América já produziu. Mas, em 1885, admirada por Emerson, a obra foi criticada pela imprensa como escandalosa, tanto por sua forma – longos versos livres onde

Whitman empregava os termos mais diretos da língua popular – como por seu conteúdo – o autor exaltava a sexualidade numa perspectiva dionisíaca que chocava a América puritana. O narrador de "*Noche en Huntington*" contrói um período cheio de elipses que pode ser desdobrado em vários outros. Nele ocorre o cruzamento de dois sonhos: sonhos de duas portas por onde ele entra e sai. Explica-se porque o próprio narrador conta: "*Despierto por centésima vez entre los indios de mi pesadilla, los del relato de anoche, que parece que acaban de salir de mi cuarto...*"

Infere-se que está pernoitando em algum lugar de Long Island que se chama Huntington e que já fora ver a casa de Whitman. À noite tem dois sonhos: (1) o pesadelo com os índios – por causa de conversas entabuladas à noite, na sala, com os anfitriões e (2) o sonho "bom" com tudo aquilo que viu e intuiu de sua visita à casa do poeta. A palavra Huntington ele a lera na placa de mármore. Presume-se que a paisagem seja a mesma da casa de Whitman, pois na "cena" seguinte à do pesadelo com os índios o narrador escreve: "*Entra por las ventanas abiertas un fresco crudo, vivo, con un olor a flores majoradas que barre la pesadilla. ¡Qué sufocación! ¡Qué fiebre! Por esta parte, el cielo está de agua, pero el sol debe verse en su aurora, porque los verdes de la colina están con él... Outra vez despierto con los indios. Pero ¿me habia dormido?* (JIMÉNEZ, 1957, p. 301).

Há uma tempestade, lá fora, como pano de fundo, representada por: "*... los sapos cercan la casa, en charcas que no sé, con su unánime flautido de agua (...) según el ventarrón. (...) El trueno cerrado (...) Otro. – El aguacero completo –. Otro"* (JIMÉNEZ, 1957, p. 301).

O verbo varrer é usado três vezes – duas no poema 232º e uma no 134º - sempre em relação ao vento. Intui-se, também, que o narrador, tentando visitar a casa de Whitman, ao usar as expressões "*... al viento, que lo barre y nos barre, y deja mondo el mármol...*" quis avisar que o vento forte é sinal de mudança de tempos. Na casa em que se

hospeda em Huntington, à noite vem realmente a tormenta – que o faz ter pesadelos. E é interessante ele dizer que é um vento fresco, cru, vivo que varre o pesadelo com os índios. Esse vento antropomorfizado é o sujeito ativo desse verbo "*barrer*" dos dois poemas. Traz perfume de flores molhadas, antecipa o sol que logo deverá ser visto à aurora, porque, lá longe, nas colinas, já estão com ele os verdes, isto é, já chegou sua luz às longínquas colinas. Ou melhor, a face da Terra onde estão as colinas verdes está mais próxima do Sol. Esse verbo "*barrer*" que deveria dar ao vento uma conotação ruim, não dá, porque esse "vento que varre" é um dos componentes da poesia de Whitman.

No 232º a imensa planície "se oferece" ao vento e ele a varre; e deixa "limpa" a superfície do mármore. No 134º o vento varre o pesadelo e traz o sonho bom, com a casa de Whitman. Se não, como explicar a cena inicial de "*Noche em Huntington*" – "*1. – Tormenta*" onde o narrador nos introduz no sonho "bom"? "*... Se oye hablar al niño, y es como si la palabra infantil que trapasa las maderas fuese del tamaño de la casa – (...) y las palabras del niño a la madre le preguntan, tanquilas, al cielo"* (JIMÉNEZ, 1957, p. 301).

É claro que o narrador está contando um sonho e diz que lá fora os sapos cercam a casa em unânimes sons de flautas, agudos e doces. E o narrador completa: esses sons não parecem ser emitidos por seres feios, os sapos, mas sim por lírios do ar e são espalhados para todas as direções, pela ventania. O vento – e seu barulho – não deixa ouvir sons, muito menos os emitidos pelos "lírios do ar" – a menos que seja a beatitude de estar sonhando com Whitman é que transforme sapos em lírios e coaxar em doces sons de flauta.

O narrador não conseguiu entrar na casa de Whitman, segundo sua narração do poema 232. Ele conta que, como o "*estanciero*" parecia não estar, ele deu voltas em torno da casa, tentando vislumbrar alguma coisa através das janelas. Seu desejo de ver Whitman era tão forte e a imagem do Whitman jovem que ele conhecia – através de retratos - alto, vagaroso e barbudo, em camisa e com grande chapéu, cruza-se com a imagem do agora dono

da pequena casa de campo que, afinal, resolve aparecer. O narrador conta que ele veio e, apoiado em sua grade de ferro diz que não sabe quem é Whitman, que é polaco, que a casa é dele e que não tem a mínima vontade de mostrá-la a ninguém.

A narração sugere alguém que surgiu de não se sabe onde. E associando-se à descrição do homem, nos permite imaginar que o narrador por um instante, viu a figura de Whitman e cruzou-a com a do "estanciero". Após a seca e mal educada recepção do dono da casa este se encolhe e entra pela portazinha que parece de brinquedo. Pode ser que ele fosse realmente alto, pode ser que tivesse mesmo que se abaixar para poder passar pela pequena porta. Mas ele se "encolheu", isto é, diminuiu o tamanho (1º) porque não era Whitman. (2º) porque mostrou-se grosseiro. O poeta-narrador-visitante sente, então, solidão e frio. Olha o trem que passa, contra o vento. Olha o sol, que lhe parece escarlate por um instante e morre por trás do bosque baixo. Morre enterrado na charmeca verde e um pouco sangrenta que o trem do narrador margeia ao ir embora.

Trata-se de uma cena de tristeza e desolação. Há outro dissolvimento dos sons emitidos pelos sapos com o silvar do trem. São os sapos que silvam, que apitam. Os sons agudos de "silban" contribuem para tornar a paisagem mais cruel e surrealista ainda mesmo porque, no poema de nº 134 o narrador já nos informara que os acha feios – os sapos.

O fato de saber Whitman tão desconhecido e esquecido, é a causa da dor. A conscientização de ser tão pequeno, pequenez que é simbolizada pelos diminutivos: a casa é pequena, o pradozinho cercado por pedrinhas caiadas, o mármore tosco e humilde, as janelinhas, a portinha. O narrador sente-se pequeno ante o poder da natureza. Como o do vento que varre "*y nos barre*", isto é, leva a todos. Deixa limpo o mármore – que por sua vez também lembra lápide, túmulo, lousa. Essa é a dor que a poseia de Whitman desperta no narrador. O narrador compensa as sensações expostas em "*Walt Whitman*" e as transfere para o poema 134º - "*Noche en Huntington*". Ali novamente vemos "*esta casita de estanciero*" de

pequenas janelas, de jardinzinho humilde, velha e baixa, que o narrador sente branca e acolhedora. Ao mesmo tempo ouve o menino falar e é como se a palavra infantil transpassase as paredes de madeira e se tornasse do tamanho da casa. O menino conversa com a mãe e suas palavras são como perguntas dirigidas tranquilamente ao céu. Por causa das palavras desse menino os sapos emitem doces sons de flautas. O barulho do relógio, as palavras do menino, a flauta dos sapos, a ventania da fresca noite de tormenta, os trovões, uns após os outros, são ouvidos através da frágil madeira que quase nem está entre o narrador e eles. E a voz do menino se derrama, inocente, como um fio tênue de azeite sobre o pavor e acalma a tempestade. A voz do menino, é a voz da poesia, é a palavra poética, é a palavra de Whitman, tudo o que o narrador já sabia existir até antes de visitar a casa de Whitman. Esse menino é o mesmo do poema de nº 52 "*Niño en el mar*" que fala doce e tranquilo, ao lado do eu do poema, enquanto o mar ruje, em louca desordem. As duas tempestades (do poema 52º e do 134º) representam a Natureza feroz que os "meninos" com suas palavras têm o poder de dominar. Os dois meninos são as vozes poéticas de Whitman e do próprio Juan Ramón. Na verdade são a voz do amor que fala para o céu. Mesmo quando diz que a prosa do *Diario* está escrita contra o que viu nos Estados Unidos e é quase sempre irônica, Juan Ramón está, a "contrario sensu" a favor do que ali viu de puro e bom. Então constrói textos como se fossem círculos mágicos em volta daquilo que quer preservar e/ou obliterar. Tenta separar o feio do belo, porque a beleza é a sua arma contra os poderes da natureza.

A viagem do eu poemático juanramoniano por "*Sky*", isto é, pela poesia americana, passa por Edgar Alan Poe – também em "*Estados Unidos*" – e tanto na 3ª quarta quanto na 6ª parte. No 81º poema, "*Humo y oro*", lemos:

New York, en mi ventana a la calle 11.
27 de marzo, madrugada, con luna amarilla.

Humo y oro

+

Enrique y Amparo Granados

Tanto mar con luna amarilla
entre los dos, España! – y tanto mar mañana,
con sol del alba... –

... Parten,
entre la madrugada, barcos vagos,
cuyas sirenes tristes, cual desnudas,
oigo, despierto, despedirse
– la luna solitaria
se muere, rota ¡oh Poe! sobre Broadway –,
oigo despierto, con la frente
en los cristales yertos; oigo
despedirse una vez y otra, entre el sueño
– a la aurora no queda más que un hueco
de fria luz en donde hoy estaba
la negra mole ardiente –,
entre el sueño de tantos como duermen
en su definitiva vida viva
y al lado
de su definitiva vida muerta...

¡Qué lejos, oh qué lejos
de ti y de mí y de todo, en esto
– los olivares de la madrugada –,
al oír la palabra alerta – ¡muerte! –
dentro de la armonía de mi alma
– mar inmenso de duelo o de alegría –,
a la luz amarilla
de esta luna poniente y sola. España!

Esse poema é uma elegia; há nele a lamentação sobre a dolorosa e triste morte de Enrique e Amparo Granados, esposos espanhóis, que se aforagam, no mar, em 25-03-1916, voltando dos Estados Unidos para a Espanha.

O poema reflete a sensação da morte. Já na epígrafe temos a lua amarela, que aparece várias vezes: no 1º verso, 8º e 9º: "– *la luna solitaria / se muere rota ¡Oh Poe!*

(...)"; e nos 26º e 27º: "... a la luz amarilla / de esta luna poniente y sola, España!" É uma lua amarela, solitária, que morre, estraçalhada sobre a Broadway. É uma lua poente.

Expressões como "*parten*", "*barcos vagos*", "*sirenes tristes, cual desnudas*", "*despedir-se*", "*luna solitaria*", "*se muere rota*", "*cristales hiertos*", "*despedirse*", "*hueco de fría luz*", "*negra mole ardiente*", "*duermen en su definitiva vida muerta*", "*qué lejos, oh que lejos*", "*muerte*!" e "*mar inmenso de dor*" deixam, pelo poema, os rastros da morte. Como personagens de Poe, enterrados vivos, a morte no mar inspira esse poema de sufocação e de claustrofobia. O mar funciona como o útero daimônico que engole de volta para si aquilo que expelira um dia. As partes fragmentadas, soltas, isoladas, como que boiando em um mar amarelo.

Comparando este poema (81º) com o 241º - "*La casa de Poe*", o primeiro em versos, e o segundo em prosa poemática, bem no estilo adotado por Juan Ramón a partir do *Diario*. As três frases iniciais interrogativas, curtas e nominais dão um tom de oralidade – aparente – ao texto:

–"¿Y la casa de Poe? ¿Y la casa de Poe? ¿Y la casa de Poe?"

A impressão que se tem é de que a pessoa que faz as perguntas já estava conversando com os jovens. Mas estes respondem com um silêncio exclamativo e interrogativo. A próxima frase: "*Los jóvens se encojen de hombros*" – Mostra que esses jovens espantam-se com as perguntas e interrogam sobre quem seja Poe e continuam sem entender. Presume-se que o narrador continue perguntando às pessoas que passam sobre a casa de Poe e apenas uma velhinha amável parece saber da existência da casa embora não se lembre onde está.

É interessante de se notar que nessa construção: "*Y quiere decirme dónde está; pero su memoria arruinada no acierta a caminar derecho. Nadie guía.*" há um

trocadilho. A velhinha já não guia ninguém. Não guia pois não consegue lembrar-se do caminho. E o narrador continua à procura: "*Y vamos a donde nos semidicen...*" Quer dizer, continua sendo mal informado. E nunca encontra a casa de Poe.

Ironiza o fato de os jovens não terem a idéia de quem seja Poe e nem de quererem saber. Já quem diz que se lembra está tão velho que lembra-se muito mal. Outros "semidizem" informações erradas. A segunda parte do poema é menos prosáica. O narrador inicia dizendo que existe em Nova Iorque, como na memória, a recordação miúda de uma estrela ou de um jasmim, que não podemos colocar senão que em um jasmineiro ou em um céu de antes da vida, de infância, de pesadelo, de sonho ou de convalescença.

Esse parágrafo, narrado na segunda pessoa do plural inclui o interlocutor como sujeito dos verbos. Em Nova Iorque e na memória de todos existe uma recordação de Poe. O mundo que a poesia de Poe abrange é o mundo do inconsciente, o mundo do antes de nascermos, da infância, dos pesadelos e dos sonhos ou da convalescença. Todos sabemos dele mas, ao construir sua poesia, Poe nos pôs em contato com ele.

No último parágrafo o narrador volta a falar na primeira pessoa e conta que, apesar de não conseguir encontrar o lugar, ele vê a casa de Poe, ele já a viu em uma rua, com a lua na pequena fachada branca de madeira, com uma trepadeira de neve na pequena porta fechada ante a qual jazem mortos, como uma neve sem pegadas, iguais a três almofadas puras, três degraus que um dia serviram para Poe subir por eles.

Trata-se de uma casa onde predomina a pureza do branco e do jasmim da borboleta e da estrela. Mas também da neve enregelada. Portas fechadas, degraus jazem mortos cobertos de neve. Uma trepadeira de neve. É bem diferente da casa de Whitman. Os diminutivos, como na casa de Whitman, lembram pureza, inocência, infância e delicadeza. A lua na fachada branca, pode ser associada à lua amarela do poema 81º. Mas tudo está congelado nessa casa, predominando a neve e o branco. Há nela algo do túmulo e de morte.

Há toda uma simbologia arquetípica que, para Juan Ramón, descreve a poesia de Poe. Na verdade, de acordo com Paglia (1990, p. 524), “as leis sexuais do mundo de Poe são tão severas que uma mulher normal, feminina, não pode sobreviver nele (...) Em Poe, a mulher só pode ser abordada sexualmente quando morta. (...) Daí os olhos frios, mortos, de Ligéia. (...) O olhar vítreo de Berenice.(...) É a natureza em hibernação”.

Mark Twain é considerado, por Juan Ramón, como pertencente ao clube dos bons escritores. Há, nas partes 03 e 06, três textos que a ele se referem: os poemas 109º – “*El árbol tranquilo*” – o 138º – “*Tarde de primavera en la Quinta Avenida –*” e o de nº 230 – “*Author-s Club*” –.

No poema 109, Juan Ramón constrói um texto que pode ser lido como a descrição poética de uma árvore que vive na primeira casa da Quinta Avenida, muito perto da que foi de Mark Twain. Fica claro que essa árvore é a obra de Mark Twain, sua literatura, que se ergue bela, solitária e antiga. O lugar agradável espraia-se para um remanso no céu – representado pela noite cheia de puras estrelas. A primavera deu à arvore iluminados brotos de ouro. E ela fica parecendo um candelabro de tranquilas luzes de azeite, como aquelas luzes que iluminam as recônditas capelas das catedrais. São essas luzes, dadas pela primavera, que velam a beleza desse regaço da cidade, velam como vela uma mãe, simples e nobre.

O poeta traça um círculo mágico em volta dessa “árvore”; isola-a na azul e fresca noite cheia de puras estrelas; na primavera de acesos brotos de ouro; no sagrado recinto de recôndita capela de uma catedral, iluminada apenas por tênues luzes de azeite de um candelabro, como se fosse o regaço simples, nobre e belo de uma mãe. Esse lugar mágico de isolamento se distancia cada vez mais de coisas como: ásperas cores, odores e rumores ou os anúncios comercias, os ônibus entupidos de homens e mulheres que vão para a beira do rio apenas para saciar suas carnes em amores volúveis e sexo só pelo sexo.

O círculo mágico traçado em volta dessa árvore abrange, também, a personagem-narradora. É ela quem o traça e que nele também se insere, pois é ela que vê assim. Apoia-se na árvore e, com ela, isola-se de tudo o que possa perturbar a beleza do remanso. Os olhos do eu poemático emitem linhas de luz que se entrelaçam pelas ramagens da árvore e são a sua flor. É uma imagem que tanto pode significar que os olhos projetam flores na árvore quanto a árvore projeta flores nos olhos. Com o enredamento e com as flores vem a alta noite e os dois – árvore e eu – somente um como o outro, se incendeiam. A árvore incendeia-se de seu azeite puro e o coração de seu sangue. E ambos árvore e eu, com essa luz, são capazes de perceber a eterna realidade invisível da única e mais elevada primavera. o que resume tudo o que foi dito sobre a árvore e, parece-nos, é o lugar sagrado da Arte.

Não poderíamos encerrar essa análise sem chamar a atenção para o jogo gongórico que Juan Ramón constrói, justamente para ajudar a idéia de enredamento do final do texto:

> *Y mis ojos, enredándo-se por sus ramas, son flor suya, y con él ven la noche alta, solo yo con él, que ha encendido, igual que mi corazón su sangre, su aceite puro, a la eterna realidad invisible de la única y más alta – y siempre – primavera.*

Em "*Tarde de Primavera en la Quinta Avenida*" (nº 138), dentro desse estilo construído para transmitir leveza, casualidade, e como que continuando as informações de "*El árbol tranquilo*", o narrador poemático nos conta que "*las bombas (...) pasan, campeadoras, entre las magnolias en flor de la casa de Mark Twain...*" (JIMÉNEZ, 1957, p.)

Por fim, em "*Author´s Club*", Mark Twain é apenas citado, mas, de novo, no contexto dos bons escritores.

Em "*National Art´s Club*" Juan Ramón novamente exercita sua língua cortante para criticar o clima de falsidade que ele percebe no clube que dá nome ao texto, um

clima de exposição permanente, poses inaguentáveis, conversas artificiais, até os pratos parecem ser pinturas de “naturezas mortas”.

> *“Queso? No, no se come; se hace como que se come. Y no es que no haya comida, más o menos cierta, comida que ha servido de modelo para muchas naturalezas muertas; es que – ¡ya! ¿cómo no lo había pensado antes? – no representa una comida en simpatía de Ratan Devi. (...) Ya se levanta Cleopatra y se pone en sus doscientos años de carne rubia una dalmática india...; Y se arrodilla ante el Dr. Coomaraswamy!”* (JIMÉNEZ, 1957, p.)

Sobre Ratan Devi, Palau de Nemes (1974, p. 611) informa que, nos Estados Unidos, Juan Ramón leu, também, a crítica que Tagore fez sobre Ratan Devi, pseudônimo do Dr. Amanda Kentish Coomaraswamy, autoridade e protetor das artes orientais, recém chegado à América Saxônica, a quem Zenobia e Juan Ramón conheceram no National Art´s Club. Pode-se concluir no entanto, que Juan Ramón não critica Ratan Devi, apenas o cita, porque é em volta dele que a Cleópatra de duzentos anos se enrodilha.

No poema de nº 114 – “*Garcilaso en New York*” – (dedicado a Mr. A. Huntington) Juan Ramón coloca Garcilaso de la Vega, o poeta renascentista espanhol na cena novaiorquina. E, ao fazer isso, remete-nos ao “século de ouro” da Espanha. Com isso recua no tempo, às caravelas do descobrimento e colonização da América, ao tempo de Garcilaso. E se o pequeno livro está velho e manchado em seu aspecto físico, em seu conteúdo é uma pequena jóia, pois é uma carga infinita de beleza. Na cena há uma praça novaiorquina, uma árvore prenhe de verdor, uma pessoa que fala do livro e de Garcilaso, que está sentado no banco esperando o narrador. À pergunta feita, o narrador responde que Garcilaso está com ele olhando com seus próprios olhos a primavera nova – que parece luz elevada com o cristal de seu livro, ou recuada imagem de seu olhar que viu abril em Toledo. Essa primavera nova vista por Garcilaso através dos olhos do narrador, agora é vista pelo narrador, que explica: primavera que parece luz elevada do cristal do livro de Garcilaso, parece a recuada imagem

que ele viu, de Toledo, em abril. Garcilaso era de Toledo, Espanha, e morreu com 33 anos de idade.

Essa primavera nova, no céu, é a poesia. Poesia que o próprio Juan Ramón soube trazer até hoje, sob tantas influências e sob sua própria criação. Mas poesia que jamais soube ultrapassar a frescura, o verdor, a suavidade, o rumor, a transparência contida nos onze versos de Garcilaso de 400 anos atrás, que ele lê em voz alta, sentado no banco, sob a árvore em Nova Iorque. A poesia é eterna, não tem idade a carga de infinita beleza, tanto faz se em Toledo, no sec. XVI ou se em Nova Iorque, no século XX. Mas Garcilaso a fez primeiro. Por isso as enfáticas afirmações que Juan Ramón põe na boca de sua personagem narradora. A insistência no número onze: "*en estos once versos de Garcilaso...*" e "*...inesperadas y alegres las once avenidas de New York...*" (JIMÉNEZ, 1957, p.), é para chamar a atenção para o verso preferido pela poesia culta, o endecassílabo.

Ele martela a frase: "*En ningún libro, en cuadro alguno, en ninguna insinuación de aquí hay una frescura, un verdor, una suavidad, un rumor, una trasparencia más igual a la de esta primavera que en estos once versos de Garcilaso, que yo digo en voz alta...*" (JIMÉNEZ, 1957, p.).

"*Primavera*" é pois, mais uma metáfora para poesia e Juan Ramón foi um suntuoso cantador da primavera, em toda a sua obra, fazendo-o no *Diario.* Se fôssemos analisar somente os poemas sobre a primavera (destas partes 02 e 06) já teríamos extenso material. Neste texto ele afirma que a primavera que se esparge desses onze versos de Garcilaso não tem nenhuma igual em nenhum livro ou quadro. A poesia é atemporal, mas dizendo "*de aquí*" ele está a abranger toda a pintura e toda a literatura americana. Vê através os olhos de Garcilaso e faz com que Garcilaso veja através de seus olhos, isto é, fundindo os seus eus-poéticos, Juan Ramón está querendo dizer que são iguais em sua maneira de "ver" a primavera.

Ele compara os onze versos que lê a moças ou rapazes desnudos, com toda a formosura terna de abril, correndo para o mar e deixando cada rua novaiorquina por onde correm – verdes, inesperadas e alegres. São as onze avenidas de Nova Iorque.

Essa é a primeira leitura. A segunda faz inferir que essas moças e rapazes desnudos que Juan Ramón coloca nas ruas novaiorquinas, sejam pastores e pastoras, enfim personagens imaginárias que a tradição bucólica greco-latina levou à poesia de Garcilaso, e que, ao lado do amor e da natureza completa a trilogia dos grandes temas da lírica renascentista do tempo do Imperador. São os mitos grecos-latinos, ninfas e faunos dançando ao som de suas flautas e correndo para o mar. Podemos até apontar para as églogas de Garcilaso – o melhor de sua obra segundo (GARCÍA LOPES, 1977, p. 68). Mais precisamente para a terceira – "*donde se llega al máximo de la perfección formal*" – (GARCÍA LÓPEZ, 1977, p. 167). E como Juan Ramón compara os onze versos às onze avenidas de Nova Iorque, deve de estar querendo enfatizar a perfeição fortmal de versos e avenidas. Principalmente a perfeição do verso endecassílabo.

García Lopes (1977, p. 169) afirma que, após o amor , o segundo tema fundamental em Garcilaso é o da descrição da Natureza, sobretudo nas Eglogas I e III: "*De acuerdo con el tópico pastoril, y como movido por un ferviente anhelo de reposo espiritual, el poeta nos presenta una naturaleza finamente estilizada en la que todo tiene a produzir una sensación de armonía y sosiego*".

Portanto Juan Ramón, cuja grande característica é essa reverência cúltica à natureza identifica-se com Garcilaso, principalmente porque cada um "estilizou" a natureza. Isto é, corrigiu seus excessos, embora, em Juan Ramón esses excessos "escapem" pelos vãos dos versos. E essa espiritualização da natureza, anunciada em *Estío* e em *Sonetos Espirituales*, iniciada com o *Diario*, aprimorou-se a partir de *Eternidades* e foi até o final da obra juanramoniana.

Juan Ramón diz que soube ver a primavera americana com os “olhos” de Garcilaso e nenhum poeta, escritor e pintor americano o soube tão bem. Garcilaso de la Vega foi o único poeta espanhol que Juan Ramón colocou nessa sua viagem pelo “céu” da poesia americana. Mas não poderia deixar de colocar Rubén Darío – que ele um dia considerou o melhor poeta do mundo. Rubén Darío era nicaraguense, geralmente considerado o maior poeta da América Espanhola, que faleceu à epoca em que Juan Ramón estava nos Estados Unidos.

O poema que analisaremos é um cântico fúnebre que lembra a ação das antigas carpideiras.

61

†
Rubén Darío
8 de febrero de 1916

(peregrinó mi corazón y trajo
de la sagrada selva la armonía
R.D.)

I

NO HAY que decirlo más. Todos lo saben
sin decirlo más ya.
¡Silencio!

– Es un crepúsculo
de ruinas, deshabitado, frío
(que parece inventado
por él, mientras temblaba),
con una negra puerta
de par en par.

Sí. Se le ha entrado
a América su ruiseñor errante
en el corazón plácido. ¡Silencio!

Sí. Se le ha entrado
a América en el pecho
su proprio corazón. Ahora lo tiene,
parado en firme, para siempre,
en el definitivo
cariño de la muerte.

II
Lo que él, frenético, cantara,
está, cual todo el cielo,
en todas partes. Todo lo hizo
fronda bella su lira. Por doquiera
que entraba, verdecía
la maravilla eterna
de todas las edades.

III
La muerte, con su manto
inmenso, abierto todo
para tanta armonía reentrada
nos lo quitó.

Está, ¡rey siempre!,
dentro, honrando el sepulcro,
coronado de toda la memoria.

IV
¡Ahora sí, musas tristes,
que va a cantar la muerte!
¡Ahora sí que va a ser la primavera
humana en su divina flor! ¡Ahora
sí que sé dónde muere el ruiseñor!

¡No hay que decirlo más¡
¡Silencio al mirto!

(JIMÉNEZ, 1957, p. 180).

O poema é composto por trinta e nove versos e nove estrofes, distribuídas em quatro partes. A primeira parte contém quatro estrofes: a primeira e a terceira são tercetos, e a segunda e a quarta são sextilhas, num total de dezoito versos. A segunda parte é uma estrofe de sete versos – uma sétima. A terceira parte contém duas estrofes: uma quadra e um terceto, perfazendo 7 versos. E a última – a quarta parte – contém sete versos, distribuídos em uma quintilha e um dístico.

Os versos são livres, soltos, demonstrando movimento e oscilam entre duas e dez síladas métricas. Há dezessete versos hexassílabos: o 2º, 6º, 7º 8º, 14º, 17º, 18º, 20º, 23º, 24º, 25º, 26º, 27º, 30º, 31º, 33º e 34º; onze versos decassílabos: os 1º, 5º, 11º, 12º, 15º, 22º, 28º, 32º, 35º, 36º, e 37º; cinco tetrassílabos: 4º, 9º, 29º, 30º, e 39º; dois pentassílabos: 10º, e 13º; dois octassílabos: 16º, 19º, e 22; e somente um dissílado: o 3º. Também não há

regularidade quanto à posição das sílabas tônicas desses versos que, como ondas do mar vão e vêm, sobem e descem, ecoam e aliteram. Essa oscilação de decassílabo para dissílabo já ocorre na primeira estrofe e aumenta o clima de tormenta e dor do poema.

Os três primeiros versos pedem silêncio, pois não há mais o que dizer. Por isso há insistência nas sibilantes: "*No hay que decirlo más. Todos lo saben/Sin decirlo más.../¡Silencio!*". É como se as três primeiras estrofes funcionassem como um toque de silêncio ou um pedido. Saltam dos versos: "*NO HAY*", escrito em maiúsculas justamente para saltar mesmo, "más" e "más ya" por causa das orais /a/ que, opondo-se ao silêncio pedido pelas subitantes, gritam ao mundo a dor do não mais existir. Não há palavras que traduzam a dor e as vogais abrem-se.

Os /d/, /t/ e /b/ de: "decirlo", "todos", "saben", "decirlo" funcionam com pontos de marcação de um cântico fúnebre. E as vogais anasaladas /e/ de "saben" e "silencio" ecoam nos três primeiros versos, em sentido pranto de carpideiras, ou repetindo-se por todo o poema.

Os verbos dessa primeira parte referem-se a um tempo presente, a uma cena que está se desenrolando, como se fosse um movimento em câmara lenta que se acelera mais na terceira e quarta estrofes quando então os versos aparecem, também no pretérito.

Os três primeiros versos abrem o cântico fúnebre e os verbos "hay", "decirlo", "saben" referem-se ao momento presente. O vocativo "¡*Silencio*!" supõe um verbo elíptico. A segunda estrofe – uma sextilha com predominância de hexassílabos (3 versos) – dois tetrassílabos e um decassílabo – traz todos os verbos significando um presente fixo, parado: "*– Es un crespúsculo / de ruinas, deshabitado, frío (...) con una negra puerta / de par en par.*" / O Sexto e o sétimo versos, entre parênteses referem-se a algo pretérito, por isso "inventado" e "temblaba".

A idéia de um crespúsculo de ruinas, desabitado frio, com uma negra porta de par em par, o que parece ter sido inventado pelo próprio Rubén Darío enquanto se assustava, se agitava, é o próprio túmulo, vazio, frio, desabitado, com a negra porta aberta de par em par, a esperar que ali se coloque a esquife com Rubén Darío morto. Por isso parece um crepúsculo de ruínas, um anoitecer de perdas, destruição, escombros. Pode-se dizer que desde os tempos do Barroco a poesia de língua castelhana não conhecia expressão tão intensa de sensualidade exuberante e angústia metafísica, como nos versos desse esteticista que foi Rubén Darío. A cena dessa sextilha refere-se àquela parte quase final das exéquias, estática, quando os coveiros já abriram a passagem para o esquife, as pessoas estão ali, em volta do túmulo, atentas e tristes, o próprio ataúde está repousado em algum lugar, e o poeta-orador declama a sua nênia.

A cor negra tinge a sextilha, desde o anoitecer de "*crepúsculo*" até a negra porta da sepultura. A repetição do /u/ em "*un crepúsculo*", "*ruinas*", "*una negra puerta*", contribui para que imaginemos o fundo buraco negro a esperar o caixão. A volta ao pó, à terra, ao úmido útero da natureza é uma realidade que tentamos obliterar: o triturar cego da força subterrânea, o longo e lento sugar, a treva e a lama. A miséria e a podridão que temos de barrar da consciência, e que conseguimos quase que o tempo todo. A entrega do corpo de volta à terra é uma das exceções que nos conscientiza de que o sentimento trágico da vida é um reflexo da nossa resistência à natureza e da falsa impressão que temos dela.

Esse luto, essa dor que o eu do poema tenta descrever ante o iminente sepultamento de Rubén Darío, ele já percebera em poesias pretéritas do poeta morto. Há, ainda que se analisar a presença de: "*Crespúsculó*", "*parece*", "*por*", "*puerta*", "*par en par*". "*Deshabitado*", "*inventado*", "*mientras*. Esses sons estão colocados na seguinte sequência: /p/ /d/ /b/ /t/ /d/ /p/ /t/ /d/ /p/ /t/ /b/ /b/ /p/ /t/ /d/ /p/ /p/. Essa sequência de sons consonantais com pontos de articulação idênticos e/ou muito próximos e distribuidos em surdos e/ou sonoros,

produz a batida rítmica que ajuda a dar a sextilha o tom solene de um cântico funebre. E, as orais de "*deshabitado*", "*inventado*", "*temblaba*", "*par en par*" novamente "abrem a boca" e deixam ecoar um a a a a a a... por toda a estrofe.

A terceira estrofe confirma tudo isso ao afirmar que Rubén Darío é o rouxinol errante que volta, que ocupa o coração plácido da América – que é a Nicarágua. O "sí" inicial, sozinho, enfático, ainda pedindo silêncio abre o terceto, em um verso pentassílabo. "*Se le ha entrado*" traduz muito melhor essa cena vagarosa, ritual e esticada das exéquias, e que é a de se colocar o ataúde no sepulcro. Os versos se espicham – "*Se le ha entrado*" – porque o eu poemático quer transmitir que (1) já está na terra, (2) entra vagarosamente. A cena também é impressionista, em câmara lenta, em um tempo psicológico quase que paralisado pela dor. Mas é, também, uma cena pomposa, majestática, que nos permite concluir tratar-se de exéquias e não de simples sepultamento. Entrou, ocupou o lugar que ali deixara o "seu rouxinol errante". Sabemos da simbologia de "pássaro" que é mais significativa ainda em rouxinol-pássaro que vive na Europa, e numa parte da Ásia, e canta muito bonito. "Errante", que vagueia, nômade. Que procura, busca, inquieto porque não encontra. Novamente o eu do poema alude à angústia metafísica de Darío. E ao fato de ter "errado" pela Europa durante muitos anos.

O terceto pede silêncio, ainda. "*Sí*", "*Su ruiseñor*", "*corazón*", "*plácido*", "*Silencio*!".

A primeira palavra é "*Sí*" e a última é "*Silêncio*". "*Sí*" no começo da estrofe e do verso e isolada pelo ponto final, fica mais enfática ainda. E "Silencio!" última palavra da estrofe, também sozinha e coroada pelo ponto de exclamação encerra o terceto insistindo no que vem sendo pedido desde o primeiro verso. As orais em /a/: "*ha entrado*", "*a America*" e "*corazón plácido*"; em /e/: "*América*", continuam a ecoar a dor dos "Ahs" das primeira e segunda estrofes. Espraiam essa dor. O particípio "*entrado*" rima com o participio

"*inventado*" (da segunda estrofe) e com "*deshabitado*", também da segunda estrofe. Naquela, o lugar estava "*deshabitado*". Nesta "*se le ha entrado*"; há também o /u/ de "*ruiseñor*" e os /is/ de "*Sí*", "*América*", "*ruiseñor*", "*plácido*" e "*Silencio*", formando longos /us/ e /is/ gemidos.

O primeiro verso desse terceto é um pentassílabo, cuja forma recuada da margem por um longo espaço colabora para a idéia de "*se le ha entrado*" que o verso introduz na cena do poema. A movimentação da vida e a beleza de cantá-la, juntamente com suas dores e incertezas – também sugeridas com "*ruiseñor errante*" contrapõe-se ao descanso bom da morte significado por "*corazón plácido*".

A primeira parte da nênia encerra-se com uma sextilha onde, tal e qual à sextilha anterior, há predominância dos hexassílabos (2º, 5º e 6º versos). Os demais têm cinco (1º) dez (o 3º) e oito (o 4º) sílabas métricas. Encerra-se também o sepultamento em si. Entrou no peito da América o seu próprio coração. E agora o tem, parado, estável e fixo em terreno firme, para sempre, no definitivo carinho da morte.

Repetem-se: "*Sí. Se le ha entrado/ a América...*"/ e "*corazón*", porque a cena da estrofe anterior ainda se mantém aqui, mas com ligeira diferença. A câmara lenta de "*se le ha entrado*" termina com "*Ahora lo tiene, / parado en firme, para siempre,/ en el definitivo /(...)*" Aqui a imagem é congelada. O coração da América voltou-se-lhe ao peito.

Coração, na terceira estrofe, é o lugar da América para onde volta o corpo de Rubén Dario. Na quarta estrofe é o corpo de Rubén Darío que é o coração que entra no peito da América. Portanto entende-se a ênfase nesses dois corações (da 3ª e 4ª estrofes) porque o que o poeta quer dizer é que uma é o coração do outro que agora se reúnem novamente. Na verdade, eram um só coração, um o duplo do outro. Quando um foi embora, separaram-se. E agora voltam a ser um só, novamente. E tudo se completa, tudo está no seu lugar. Em definitivo e para sempre. No carinho da morte.

O poeta introduz nas 3ª e 4ª estrofes a afirmação de que Rubén Darío é o próprio coração da América. Repete "América" e "coração" nas duas estrofes, que é para não haver dúvidas. E, quando diz "América" só, sem especificar se é do norte, do centro ou do sul, o faz de propósito, que é mesmo para enfatizar a posição de Rubén Darío. E, afinal, o poema está inserido justamente em *"América del Este"*.

O rouxinol é universalmente famoso pela perfeição de seu canto. Foi, segundo Platão, o emblema de Tamiras, bardo da Trácia antiga. Para todos os poetas o rouxinol é o cantor do amor e mostra, de modo impressionante, em todos os sentimentos que suscita, o íntimo laço entre o amor e a morte. Ao mesmo tempo é símbolo da capacidade adquirida pelo homem de alcançar com a linguagem uma doce melodia. Ocasionalmente seu nome é sinônimo de "canção" e de "poesia".

O poeta também repete "entrado" duas vezes nessas terceira e quarta estrofes. Esse verbo aparecerá ainda na segunda parte da nênia (5º verso), na terceira parte (3º verso) substantivado e reforçado com o prefixo "re": "reentrada". À parte a análise que já fizemos de que o eu dos poemas está cantando os vários momentos das exéquias, entendemos – em outra leitura paralela, que ele quer também cantar a importância do poeta Rubén Darío – não somente na Nicarágua ("*corazón plácido*", "*en el pecho*") – mas em toda a América. E, portanto, "entrar" não deve de ser entendido só como "ingressar" mas como "ocupar". A metáfora do rouxinol e do coração é para definir Rubén Darío também como o "Cantor do amor". Portanto, a primeira parte da nênia – ao cantar que a América agora tem no peito o seu próprio coração, que andara errante pelo mundo – também quer colocar Rubén Darío no lugar que lhe pertence: no coração da América, e para sempre.

Essa última sextilha da primeira parte continua pedindo o silêncio. Mas com menor intensidade: "*Sí*", Se levarmos em conta que o [tʃ]de "*pecho*" contém algum som semelhante aos de "*Sí*" e "*Se*", esgotamos os "*sssss*..." da sextilha. Vogais nasalisadas ainda

remetem a pranto: “*entrado”, “en”, “corazón”, “tiene”, “en”, “siempre”, “en definitivo”* e “*cariño*”.

As fragmentações e quebras continuam sugeridas pelos sons em /r/ de “*entrado*”, “*América*”, “*propio*”, “*corazón*”, “*Ahora*”, “*parado*”, “*para*”, “*siempre*”, “*cariño*” e reforçadas pela presença do /r/ em “*muerte*” (última palavra da sextilha e também da 1ª parte) que só a pronúncia espanhola pode fazê-la tão a seu jeito.

O ritmo é mantido com /t/ /d/ /p/ /p/ /p/ /t/ /p/ /d/ /p/ /d/ /t/ /t/ de: “*entrado*”, “*pecho*”, “*propio*”, “*tiene*”, “*parado*”, “*siempre*”, “*definitivo*”, “*de*” e “*muerte*”.

As palavras “*deshabitado*” (2ª estrofe), “*entrado*” (3ª estrofe) e “*entrado*” (4ª estrofe) enfatizam a entrada no túmulo e apontam para o lugar de Rubén Darío na poesia americana, lugar que estava vazio.

A idéia principal dessa quarta estrofe é a da retomada definitiva e para sempre de um lugar que era dele, que estava vazio, que o esperava e que só poderia ser ocupado por ele – e para sempre. É a idéia do “homem és pó e ao pó retornarás”. Mas, maior ainda – repetimos – é a idéia do poeta Rubén Darío retomando seu lugar no coração da América. A segunda parte da nênia compõe-se de somente uma estrofe, em forma de sextilha. Nela, o bardo canta os feitos do morto e explica porque ele “está”. Por isso os verbos vem no pretérito: “*cantara*”, “*todo lo hizo*”, “*entraba*” e “*verdecía*”. Menos “*está*” (2º verso).

O eu poemático afirma que tudo o que Rubén Darío, frenético, cantara, está, tal e qual o céu, em todas as partes. Que a sua lira a tudo transformou em fronde bela. E que por onde quer que entrava, verdejava a maravilha eterna de todas as idades. A idéia de eternidade da estrofe anterior é aqui desenvolvida. “*Todo el cielo*”, “*fronda bella*”, “*maravilla eterna*” e “*todas las edades*” querem dizer uma coisa só: eternidade, tempo paralisado.

O primeiro verso: “*Lo que él, frenético, cantara*”/ refere-se à poesia de Rubén Darío. Esse adjetivo “*frenético*”, Juan Ramón o usa para si mesmo quando explica seu

estado ao fazer a poesia do Diario no primeiro prólogo. "*Siempre frenético de emoción...*" Agora usando para Rubén Darío, coloca o poeta no mesmo nível de emoção em que já se colocara. "*Frenético*" é um adjetivo que lembra "frenesi", "exaltação", "delírio". E nos faz retornar ao sétimo verso desta nênia: "*por él, mientras temblaba*",/em que "*temblaba*" funciona como uma antecipação de "*frenético*".

Poesia igual a todo o céu em todas as partes, que a tudo soube transformar em bela fronde, que a tudo soube verdecer – à eterna maravilha de todas as idades. Novamente "céu" comparado à boa poesia; e árvore, que Juan Ramón usa simbolicamente (e seguidamente, principalmente a partir de "*Sonetos Espirituales*". A árvore é um dos temas simbólicos mais ricos. Mircea Eliade distingue sete interpretações principais – mas não exaustivas – que articulam-se em torno da mesma idéia do cosmo vivo, em perpétua regeneração (BIEDERMAN, 1994, p. 84). A árvore é a figuração simbólica de uma entidade que a ultrapassa e que ela sim, pode ser tornar objeto de culto. A árvore está carregada de forças sagradas porque é vertical, porque cresce, perde suas folhas e torna a recuperá-las e, porque, consequentemente, se regenera: morre e renasce inumeráveis vezes.

Portanto é a essa árvore que Juan Ramón se refere quando põe na boca do eu da nênia esses versos: / "*... Todo lo hizo / fronda bella su lira.(...)*"/. Ele usa também a palavra "*fronde*", no *Diario*, significando "céu". A poesia de Rubén Darío tornava verde as maravilhas eternas de todas as idades. Verde liga-se ao "mirto" – última palavra do poema: árvore verdejante que simboliza para os judeus a benevolência divina e também a paz e a alegria. Símbolo do amor, na Antiguidade – era consagrada a Afrodite e por ser planta sempre verde – era também um símbolo da imortalidade. A coroa de mirto era um símbolo da vitória conquistada sem derramamento de sangue, sinal de alegria e pureza.

Então, concluímos que, na segunda parte, o eu do poema louva a figura do morto através da beleza e de sua obra: a poesia. E, como sabemos que Juan Ramón era muito severo em suas críticas, essa louvação mais ainda engradece Rubén Darío.

A terceira parte – uma quadra e um terceto resume tudo o que foi dito até agora. Com seu imenso manto, todo aberto para colher tanta harmonia reentrada, a morte nô-lo arrebatou, mas trouxe-o para o lugar que sempre foi seu: por isso "reentrado". Entrou de novo, reocupou seu próprio lugar. O manto da morte acolhe tanta harmonia que a poesia é, tão elevadamente definida na segunda parte. "*Manto*" abre para "*rey*" do primeiro terceto dessa parte. Novamente o verbo "*está*": "*está rey siempre*". Essa idéia de horizontalidade, de espraiamento e de permanência, já introduzida nos versos 15º, 16º, 17º e 18º, agora se enriquece. Rubén Darío está dentro do coração da América, amado e admirado por todos. "*Rey*" supõe mais ainda porque rei é o lugar mais alto em hierarquias da nobreza. A quarta e última parte encerra o cântico fúnebre. Carregada de pontos de exclamação e de vocativos, o tom sobe em solenidade e eloqüência. Encerra as exéquias em si – o ato do enterramento na terra e no coração da América – invocando as musas tristes. Abre para a imortalidade. Enterro encerrado, Rubén Darío começará a existir como memória, como projeção de sua vida. Com a morte não se encerrou nada. Pelo contrário – desabrochará a divina flor, a vida eterna. A divina flor será o resultado do desenrolar-se da humana primavera. Por isso "*en el definitivo cariño de la muerte*" dos versos 17º e 18º. A flor é símbolo do renascimento e do amor que sobrevive à morte. Essa "*divina flor*" é a mesma rosa que floresce nos versos de Juan Ramón, a partir de "*Sonetos Espirituales*" e até o fim, significando o estado de perfeição a que se pode levar a poesia, a vida, o amor. O eu afirma, nos 36º e 37º versos, que agora sim é que sabe onde morre o rouxinol, talvez respondendo à lenda segundo a qual não se sabe onde morrem os pássaros. Esse "agora" é repetido três vezes nessa quintilha da quarta parte. Marcam o ponto a partir do qual começa a outra vida. O rouxinol não morre porque está na vida eterna.

"*Silencio al mirto!*", isto é, façamos silêncio em respeito à coroa de mirtos da imortalidade que é depositada na sepultura e na vida de Rubén Darío.

Juan Ramón homenageia não somente a literatura e a poesia mas também a pintura, nas páginas do *Diario*. No poema em prosa, de nº 123 coloca uma bruxa de Goya dentro da cena novaiorquina. E no 150º põe-se a admirar, no Museu Metropolitano, um quadro atribuído a Velázquez, que o impressiona tanto pela beleza do olhar do menino retratado que tem vontade de levá-lo... (JIMÉNEZ, 1957, p. 387 e 431).

Puvis de Chavannes também aparece, de relance, quando a paisagem primaveril que o eu do poema observa parece-lhe um "*gran fresco de Puvis de Chavannes con más jugo,...*" (JIMÉNEZ, 1957, p. 391).

Thomas Couture (Mestre de Chavannes) é citado em 152º e George Frederic Watts, pintor e escultor inglês, apreciado por seus retratos e que deve seu sucesso também a alegorias didáticas que revelam seu gosto por um simbolismo carregado de espiritualidade tem em 228º sua homenagem de Juan Ramón.

A cena é o *Cosmopolitan Club* de Nova Iorque, clube que dá o título a outro poema, o de nº 234 – onde Juan Ramón faz pungente e mordaz crítica às velhas exageradamente maquiladas, fumantes e esnobes que vê no clube. Mas, em 228, apesar de a cena ser a mesma, a velhinha que ele observa o enche de compaixão, alegria e tristeza, tudo junto. A velhinha mal pode ter-se em pé e anda, com sua bengalinha, quase como se estivesse em uma cadeira de rodas.

É a viúva de Watts – que já é rosas, sob a terra, enquanto ela, sobre a terra, é ainda verme. "Ex Mrs. Watts" refere-se a cena vista no *Cosmopolitan Club*, de Nova Iorque. O poeta passeia seu olho inquiridor e crítico, seleciona, recorta e "congela" a imagem de uma velhinha que anda, apoiada na bengala e que mal pode manter-se em pé. A cena desperta sua compaixão. Fica sabendo que se trata da ex-senhora Watts. Isso lhe dá alegria, porque liga a

Watts – que é realmente a personagem principal do texto. Não só porque tudo gira em volta de Watts – a partir do título – mas também porque o eu que narra demonstra admiração pelo pintor inglês. Sente, também, compaixão, pela velhinha e, por tudo, conforme analisaremos.

Nem diz o nome da velhinha. Apenas conta que é sabido que ela, muito jovem, casara-se com Watts. E o eu-poemático narra a história desse casamento através de quadros famosos de Watts. Subrepticiamente, ao escolher os quadros, faz seus juízos de valor, suas críticas à essa mulher e à vida dela, em geral, com Watts quando ela, muito jovem, serviu-lhe de modelo para a tela "Eva tentada". No segundo episódio é resumido pela referência ao trágico quadro do "Minotauro" que, sem poder escapar de sua torre, fareja o horizonte e lança bramidos ao sol poente. Aqui o "eu que narra" interfere mais diretamente, afirmando que, para que a primavera durma com o inverno necessita-se de uma hora de dupla formosura extraordinária, poucas vezes mesclada na natureza.

Quando Watts pintava, talvez "*O amor y la muerte*", Eva apresentou-se a ele, vestida de egípcia. Cantou e dançou umas futilidades e, como se saísse da frente de um espectador pelo foro de um teatro, foi-se de sua casa para sempre. E Watts ficou só com seu "Amor sobre el mundo" que parece ser seu doloroso epigrama.

Não houve essa hora de dupla formosura extraordinária, isto é inverno e primavera não souberam mesclar-se. Pode-se inferir que, pela diferença de idades, Watts fosse o "inverno" e ela, a "primavera", já que era bem mais jovem do que ele. Mas uma interpretação mais aprofundada – baseada, (1) na história que a seqüência dos quadros nos conta; (2) na interpretação, daquilo que Juan Ramón define como "primavera", e (3) no fato de Juan Ramón não esconder sua inclinação por Watts, inclinação que pode ter como motivos principais o fato de Watts ser um artista de verdade e de ter revelado em suas obras, um acentuado gosto por um simbolismo carregado de espiritualidade – leva-nos a concluir que

Watts fosse a primavera e ela, a ex. mrs. Watts, o inverno. Enfim, se não houve essa "dupla formosura extraordinária", conclui-se que os dois não souberam mesclar suas diferenças.

O recado final, enviado a Watts, funciona como epigrama irônico e triste sobre o que resta de toda essa história:

"*...El siempre de más alla del ocaso, era éste: New York astroso y frío, la vejez débil y presa, y yo para decértelo, Watts triste.*"

Lembrando do quadro do "Minotauro" farejando o horizonte e rugindo para o sol poente, entendemos que Juan Ramón queira dizer que esse "sempre", para além do ocaso foi apenas essa paisagem de uma Nova Iorque desprezível e fria, de uma velhice débil e presa e dele (Juan Ramón) para dizê-lo a "ti, Watts triste". Que Watts é – já – rosas, debaixo da terra. Ela, sobre a terra, é ainda verme. E que a eternidade e a vida da alma é que é o belo. E o que poderia ter sido o casamento se tivesse sido cultivada aquela hora de dupla formosura extraordinária – a hora do amor verdadeiro. Mas não foi.

Além do inglês Watts e dos três franceses (Monet, Puvis de Chavannes e Couture) Juan Ramón cita o alemão Hans Holbein, o jovem. Pintor alemão (1497-1543), retratista de grande valor e de surpreendente realismo, Juan Ramón, em "*Cosmopolitan Club*" – nº 234 – a ele faz menção.

Está no clube do título, "conversando" com uma narratária de quem só sabemos chamar-se "*MisS S____t*". Afirma que é a horrível velhice do esnobismo, a mesma, a mesma a mesma – com sua cara de cinza, seus grandes óculos redondos, seu "disfarce" branco de viúva e sua grande flor vermelha no ventre, inchado pelo concentrar-se da carne que pressente o verme último... E vê três delas, que bem poderiam ser as Três Graças, porém pintadas por Holbein para a letra Z de seu alfabeto... Fumam em uma atitude de quem abandonou um ideal que vai de seus pequenos olhos até as lentes dos óculos e usam casacos espalhafatosos.

O eu-narrador afirma que não sabe de onde saem, assim como não sabe onde morrem os pássaros. São tantas como eles... e algumas corujas a mais.

Também faz menção a Arnold Böklin, pintor suísso e autor de composições mitológicas monumentais, e a seu quadro "Ilha dos Mortos", em "*La isla transfigurada*" – quinta parte do 176º poema "*Día entre las Azores*". Juan Ramón descreve o céu e, para melhor mostrá-lo e à paisagem que vê em Açores, faz a comparação com o quadro de Böklin. Termina afirmando que o mar sonha "à César Franck", e aqui refere-se ao compositor e organista naturalizado francês César Franck.

Já apontamos a presença dos espanhóis Goya e Velázquez em "Estados Unidos", sendo que Juan Ramón dá mais destaque a Velázquez talvez, também, por ele ser considerado um precursor do impressionismo.

Nenhum nome de pintor americano foi sequer citado. Mas o mau gosto das pinturas do teto, no *Colony Club* (Nova Iorque) é ironizado por Juan Ramón. Trata-se – levando em conta o que lemos em "*Colony Club*" – nº 226 – de um painel pintado no teto do restaurante do citado clube, onde tantos papagaios e de todas as cores possíveis e impossíveis, pesadelo de uma senhora com saudades de um mau trópico, voam pelo falso verde de metal de um jardim, que querendo ser aéreo, enreda-se, como chumbo, pela inteligência. Essa "senhora" é a pintora do painel. Sabemos que o preço de tal painel foi de um milhão de dólares. E então o eu do poema diz: "*¡Ah... entonces!... Entonces el corazón se achica pensando en los otros techos que la artista pintará con ese millón que le ha robado al sueño*" (JIMÉNEZ, 1957, p. 350).

Os dois últimos parágrafos crescem em críticas, agora às velhas que frequentam o clube – "*Como el millón suena en el techo, la gente mira al millón de loros, ellas - ¿ de qué carnaval de cementerio?... con mui poca mortaja, única intelijencia*" (JIMÉNEZ, 1957, p.). Critica também "eles", com o monóculo, único olho que têm – na

figura de um crítico de arte que vai conversar com o narrador. “É um papagaio a mais que, desgraçadamente, é mais verdadeiro que os do teto”. Enquanto fala, o eu-narrador, com o rabo dos olhos vê subir e baixar papagaios da chaminé ao teto. O eu conta que vai dormir tentando livrar-se dos papagaios e das trepadeiras que leva na cabeça, com uma febre verde e vermelha, verde e azul, verde e amarela, verde! E amanhece envenenado. Esse horror ao feio é um dos traços que definem o esteta Juan Ramón e à sua poesia. O feio – com todas as suas infinitas facetas é violentamente combatido por ele. O feio do mau gosto das velhas *coquetes*, o feio da má pintura e o feio das coisas artificiais que poluem à beleza pura da natureza. O mau gosto que polue a arte e que enfeia poesias, pinturas, esculturas, vestimentas, hábitos, costumes, tudo isso é criticado nessas partes três e seis que unimos em “Estados Unidos”. Para o eu-poemático de Juan Ramón é uma verdadeira tortura ver coisas ou pessoas feias.

O princípio básico do romantismo tardio é a arte – em grande parte como pintura e escultura estática. A arte em direção ao classicismo grego, às crenças apolíneas do Renascimento italiano. Evita os velhos porque são enrugados e deformados. O velho ou feio não tem valor para o poeta do mundo visível. Segundo Paglia (1990, p. 377-379):

> “A opressiva auto consciência do apogeu romântico foi aliviada com uma estratégia de sofisticação usada pelos tardo-românticos. Essa estratégia compreende o distanciamento do ego, como um espectador à distância. O solipsismo do alto romantismo torna-se o isolamento do romantismo tardio. Isolamento do sujeito. A consciência do romantismo tardio, separada da natureza, cria arte, e por conseguinte o olho é o único modo de conhecimento. O esteta da decadência deforma a ação, para torná-la bela.
>
> Está em uma busca platônica da beleza abstrata. Adora a beleza acima de tudo. Beleza é para ele a divindade visível. Como em Platão, a pessoa bela é um deus. O que é fisicamente bonito é bom, tudo o que é feio é mau! O apolíneo é sempre cruel”.

Juan Ramón desenvolve sua percepção da beleza à medida em que se aprofunda para dentro de si mesmo, e vai projetando a beleza que sente na “beleza” que vê e assim cria sua arte. Por isso sempre se referia a si mesmo como aquele que está jorrando

beleza. Nesta quinta parte – "*Estados Unidos*" – ele trabalha em dois sentidos: (1) mostrar o belo, definir o belo, citar exemplos, descrever o que vê e lhe parece bom e bonito. Ele chega a querer penetrar no mundo invisível de uma beleza que emana de certas cenas e situações. Ele é o poeta recém-casado com esse novo eu poético que lateja nele desde sempre, mas ao qual dá forma documental a partir do *Diario*. Os Estados Unidos são, nessas partes, a fonte de inspiração para seus temas porque ele quis fazer de seu casamento, de sua lua de mel um marco histórico. Ele estava em lua de mel com sua nova alma do mar, com sua nova maneira de fazer poesia, com seu mais afunilado encaminhamento para o belo, que ora é sua poesia, ora é a natureza, ora é a mulher, ora é o amor – tudo pertencendo a uma dimensão infinita que ele denomina "deus" (com minúscula) para diferençá-lo daquele Deus de "tantos decidores", patriarcal e distanciado que sempre lhe ensinaram. Mas disse, também, que o maior e melhor poeta era Deus.

É por isso que lemos em 57: "*Te deshojé, como una rosa,/ para verte tu alma,/ y no la vi./ mas todo en torno/(...) hasta el infinito,/se colmó de una esencia / inmensa y viva*" (JIMÉNEZ, 1957, p. 297).

É seu modo de contar-nos o "como" ele busca o belo. Nesse "desfolhar", dirige-se para o fazer poético de outros artistas e foi nesse sentido que o acompanhamos nos caminhos traçados por "*Sky*", "*New Sky*" e os poemas subsequentes – que analisamos. Ele quis "demarcar" o que, naquela fase de sua arte, lhe parecia importante. Deixou também, "sinais" em relação aos pintores importantes – para ele – em seu novo fazer poético. Se citou escultor e poetas americanos, é porque os via como realmente artistas, e não porque fossem americanos. Se não citou nenhum pintor americano, é porque não encontrou nenhum que julgasse importante para compor seu caminho para o "céu".

Também execra o feio justamente para melhor definir o belo. Em nenhuma parte do *Diario* ele cita tantos exemplos materiais do que seja o “feio” para ele, do que nestas terceira e sexta partes.

Encerramos esta parte esclarecendo que os poemas nela trabalhados foram selecionados em vista de sua melhor adequação ao tema maior deste trabalho e que são “Os Caminhos de da poesia em Juan Ramón Jiménez.” Sendo assim, ao enveredar pelos caminhos do “céu” (os da literatura e da pintura) acreditamos ter continuado seguindo a rota principal desse trecho da grande viagem de Juan Ramón Jiménez rumo à beleza pura.

PALAVRAS FINAIS

O tema da viagem é um dos mais antigos da literatura e foi usado de propósito em *Diario de un poeta reciencasado (1917)*. Juan Ramón afirmava sermos nós apenas transeuntes sucessivos, elos que o nascimento encadeia e a morte desencadeia. Nossa maior grandeza e melhor formosura são esse transitarmos e esse sucedermo-nos, asas mutantes que somos da água viva da vida que corre sem parar.

Pode-se dizer portanto que *Diario* é a manifestação de uma renovação do poeta, que dá entrada à segunda época da sua poesia. Nele nada é tão importante quanto seu profundo e misterioso simbolismo, marcando um período especial da poesia espanhola. Mas *Diario* é um elo dentro da extensa corrente da poesia de Juan Ramón. E com ela estabelece perfeita conexão, unidade e continuidade. Temas iniciais como (1) o da dualidade da alma x carne continuam fortemente presentes, embora tratados sob un enfoque mais espiritualizado. Mas essa escolha rumo ao metafísico já aparece desde o começo. (2) Outro aspecto a que Juan Ramón se mantém fiel, desde o início de sua poesia e que se reforça no *Diario* é o de ele manter com a natureza, e com sua confederada – a mulher, uma relação de profunda, recíproca e obnubilada atração. Ela o atrai com um imã e ele oscila entre entregar-se a ela e destruir-se e distanciar-se dela – olhando de longe –. (3) Nesse isolar-se friamente na natureza, nesse observar de longe, nesse enquadrá-la em cenas e manter com ela a atitude de um *voyeur* – que a tudo vê, mas corrige, ele constrói sua arte. Esse é outro aspecto presente na obra de Juan Ramón – desde a inicial – mas que se agudiza no *Diario*.

Se, na primeira época, a relação com a mulher é a da atração dionísica e a dos desvios apolíneos – e mesmo nesses desvios os encontros são tórridos – o encontro com a própria "anima" no final dessa primeira fase muda seu olhar em relação ao feminino. Todo

aquele sensorialismo epidérmico das anteriores evocações femininas abre espaço para uma presença radical, profunda, como se a amada lhe nascesse de dentro de si mesmo e sempre fosse ali pressentida. O amor torna-se mais forte que a amada.

Diario é um ponto de chegada e um ponto de partida. O título e os prólogos, chamam a atenção para o conscientizar-se do poeta da fluidez do tempo que passa. O ponto de maturidade a que chegou o faz perceber o quanto o tempo é precioso e por isso o subdivide em dias, horas, segundos e "instantes" pertencentes a uma dimensão "imensurável", pois pertencem à eternidade, ao "tempo fora do tempo". É por isso que ele usa a metáfora do mar, simbolo vital da fluência do tempo. O mar, em seu cósmico recomeçar, em seu sucessivo, total e ébrio refluir é a eternidade que sinaliza para o poeta. Por isso é que o barulho do mar é percebido desde os caminhos da terra. O mar simboliza o insconsciente e a linguagem do inconsciente são os símbolos. Daí o profundo e misterioso simbolismo do *Diario*. É do fundo do mar que chega ao poeta um novo batimento – e que é o de seu novo eu-poético. Dessa "água viva da vida que corre sem parar" o poeta extraiu fluídicos caminhos novos que soube percorrer "frenético de emoção" e que materializou nos poemas do Diario.

Para isso contribuiu sua poesia anterior, que vai até *Sonetos espirituales*. *Estío* é como que um prólogo para *Diario*, que por sua vez é um prólogo para *Eternidade*, formando elos sucessivos.

Os novos caminhos que o poeta traça no *Diario*, ele os traça em obediência à presença do grande tema da sua poesia, a partir da qual se explicam todas as demais, porque é nessa presença que se encontram a raiz e a essência de toda a poesia juanramoniana, e lhe dá sua grandeza e seu drama. Na verdade trata-se de uma ausência que agita a obra de Juan Ramón: o anelo de algo que ele persegue – e só no final consegue – durante toda sua obra. Ele a chamou com diversos nomes: infinito, beleza, eternidade, luz, "*ello*" e, por fim Deus.

No *Diario* o poeta traça o eixo das novas coodernadas de sua viagem rumo a Deus. Os caminhos, ele mesmo os antecipa na dedicatória: "[...] *breve guía de amor por tierra, mar y cielo*". Os caminhos da terra contém um refazer daquilo que foi percorrido até o *Diario.* Os caminhos do mar contém os metafísicos diálogos com o mar do inconsciente e das imagens eternas. Os caminhos do céu trazem os novos componentes que iluminarão a nova poesia que virá.

Nos caminhos do céu o poeta coloca personas da pintura e da literatura – principalmente poesia – como os participantes dessas caminhadas. Isso é uma constante em sua obra. No *Diario* ele coloca aqueles que ainda faltava colocar: volta no tempo e no espaço e traz nomes de artistas que o ajudaram em seu próprio caminho. Traça um desenho mais amplo do grande painel da arte e com isso, situa-se nele como apenas mais um ponto impressionista, ou um elo da corrente da água viva da arte.

Foram esses os caminhos que analisamos, na intenção de identificar (1) aquilo que prova a unidade e a continuidade na obra de Juan Ramón, (2) o que comprova as mutações e (3) as evidências de uma obra que se movimenta em direção a Deus.

O *Diario*, repetimos, é apenas um elo dessa corrente em movimento que é a obra total de Juan Ramón que por sua vez é um elo da infinita corrente daquilo que entendemos por vida. De qualquer forma – "poesia em movimento" – foi o signo que marcou aquilo que poderíamos denominar "*escola juanramoniana*", segundo Garfias (1958, p. 85).

REFERÊNCIAS

1 Corpus do Trabaho

JIMÉNEZ, Juan Ramón. Almirante. In: JIMÉNEZ, Juan Ramón. **Platero e eu**. Rio de Janeiro: Ópera Mundi, 1971. p. 179.

JIMÉNEZ, Juan Ramón. **Diario de un poeta reciencasado**. Calleja. Madrid, 1917.

JIMÉNEZ, Juan Ramón. **Españoles de três mundos**. 2.ed. Buenos Aires: Losada, 1958.

JIMÉNEZ, Juan Ramón. **Libros de poesia**. Madrid: Aguilar, 1957.

JIMÉNEZ, Juan Ramón. **Moguer**. Prólogo de Francisco Garfias. Epílogo de Francisco Hernández-Pinzón Jiménez. Moguer: Ed. Fundación J.R.J., 1996. (Colección "La corona de perejil").

JIMÉNEZ, Juan Ramón**. Platero y yo**. Edición menor. Madrid: Ed. La Lectura, 1914.

JIMÉNEZ, Juan Ramón. **Política poética.** Madrid: Alianza Editorial, 1982.

JIMÉNEZ, Juan Ramón. **Primeros libros de poesia.** Madrid: Aguilar, 1959.

JIMÉNEZ, Juan Ramón. **Segunda antología poética**. Madrid: Espasa-Calpe, 1975.

2 Gerais

ABAD, Francisco. El poeta de “Arias tristes” revivido por el último Juan Ramón. **Cuadernos Hispanoamericanos,** Madrid, n. 376/378, p. 655-668, oct./dic. 1981.

ABAD, Francisco. Estética y crítica de Juan Ramón. **Cuadernos Hispanoamericanos,** Madrid, n. 376/378, p. 512-517, oct./dic. 1981. Aguilar, 1961.

ALONSO, Damaso. **Poesia española**. Madrid: Gredos, 1957.

ALONSO, Santos. A Juan Ramón Jiménez. **Cuadernos Hispanoamericanos,** Madrid, n. 376/378, p. 104-105, oct./dic. 1981.

ALVAR, Manuel. Tradicionalidad y popularismo en la teoría literaria de Juan Ramón Jiménez. **Cuadernos Hispanoamericanos,** Madrid, n. 376/378, p. 518-531, oct./dic. 1981.

ALVAREZ BRAVO, Armando. A Juan Ramón Jiménez. **Cuadernos Hispanoamericanos,** Madrid, n. 376/378, p. 113-115, oct./dic. 1981.

AMUSCO, Alejandro. Olor a jazmín. **Cuadernos Hispanoamericanos,** Madrid, n. 376/378, p. 98-100, oct./dic. 1981.

ANDUJAR, Manuel. Cielo de perennidad. **Cuadernos Hispanoamericanos,** Madrid, n. 376/378, p. 123-124, oct./dic. 1981.

ARJONA MOLINA, Rafael. Ella. **Cuadernos Hispanoamericanos,** Madrid, n. 376/378, p. 165, oct./dic. 1981.

AZAM, Gilbert. Concepto y praxis de la política en Juan Ramón Jiménez. **Cuadernos Hispanoamericanos,** Madrid, n. 376/378, p. 356-378, oct./dic. 1981.

BAEZA FLORES, Alberto. Juan Ramón Jiménez y las Antillas mayores. **Cuadernos Hispanoamericanos,** Madrid, n. 376/378, p. 64-80, oct./dic. 1981.

BAQUERO, Gastón. "Juan Ramón, vivo en el recuerdo". **Cuadernos Hispanoamericanos,** Madrid, n. 376-378, p. 81-92, oct./dic., 1981.

BERMEJO, Jose Maria. "Enredado conmigo, en lucha hermosa". **Cuadernos Hispanoamericanos,** Madrid, n. 376/378, p. 610-612, oct./dic. 1981.

BERMUDEZ-CAÑETE, Federico. Notas sobre la prosa poética en Juan Ramón Jiménez. **Cuadernos Hispanoamericanos,** Madrid, n. 376/378, p. 768-776, oct./dic. 1981.

BIEDERMAN, Hans, **Dicionário ilustrado de símbolos.** São Paulo: Melhoramentos, 1994.

BLOOM, Harold. “A Páscoa da América”. **Folha de São Paulo,** São Paulo, Caderno Mais. 9 out. 2005. Caderno Mais, p. 4.

BOERO, Mario. Valoración religiosa de la prosa de Juan Ramón Jiménez. **Cuadernos Hispanoamericanos,** Madrid, n. 376/378, p. 406-412, oct./dic. 1981.

BOSI, Alfredo. **O ser e o tempo na poesia.** São Paulo: Cultrix, 1977.

BOUSOÑO, Carlos. **El irracionalismo poético:**.el símbolo. Madrid: Gredos, 1977.

BRAVO-VILLASANTE, Carmen. Homenaje a Juan Ramón Jiménez. **Cuadernos Hispanoamericanos,** Madrid, n. 376/378, p. 125-126, oct./dic. 1981.

BRINES, Francisco. Días de invierno en la casa de verano. **Cuadernos Hispanoamericanos,** Madrid, n. 376/378, p. 94-95, oct./dic. 1981.

CABALLERO, Agustín. Juan Ramón desde dentro. In: JÍMENEZ, Juan Ramón. **Libros de poesia**. Madrid: Aguilar, 1957. p. xv-xvi.

CANALES, Alfonso. La monja de Moguer. **Cuadernos Hispanoamericanos,** Madrid, n. 376/378, p. 128-130, oct./dic. 1981.

CAÑAS, Dionisio. De la flora sobre la región árida. **Cuadernos Hispanoamericanos,** Madrid, n. 376/378, p. 158, oct./dic. 1981.

CAPECCHI, Luisa. El color como acto creativo en la poesia de Juan Ramón Jiménez. **Cuadernos Hispanoamericanos,** Madrid, n. 376/378, p. 226-231, oct./dic. 1981.

CARREÑO, Antonio. Juan Ramón Jiménez y el romancero: Romances de Coral Gables. **Cuadernos Hispanoamericanos,** Madrid, n. 376/378, p. 785-799, oct./dic. 1981.

CARWELL, Richard. A. Juan Ramón Jiménez, ¿ noventaciochista? **Cuadernos Hispanoamericanos,** Madrid, n. 376/378, p. 336-355, oct./dic. 1981.

CEVALLOS, Francisco. Notas sobre la estructura de “Platero y yo”. **Cuadernos Hispanoamericanos,** Madrid, n. 376/378, p. 704-715, oct./dic. 1981.

CHAVARRI, Raul. Juan Ramón Jiménez: evidencias de una poesia total. **Cuadernos Hispanoamericanos,** Madrid, n. 376/378, p. 613-619, oct./dic. 1981.

CIFO GONGALEZ, Manuel. Tradición o innovación en los romances de “Pastorales”. **Cuadernos Hispanoamericanos,** Madrid, n. 376/378, p. 669-678, oct./dic. 1981.

COKE-ENGUIDANOS, Mervyn. Juan Ramón en su contexto esteticista romántico y modernista. **Cuadernos Hispanoamericanos,** Madrid, n. 376/378, p. 532-546, oct./dic. 1981.

CONDE, Carmen. Desde Juan Ramón Jiménez. **Cuadernos Hispanoamericanos,** Madrid, n. 376/378, p. 557-568, oct./dic. 1981.

COROMINAS, Joan. **Dicionário crítico etimológico de la lengua castellana.** Madrid: Gredos, 1954.

CORREA, Gustavo. El mar y la poesia de conciencia en Juan Ramón. **Cuadernos Hispanoamericanos,** Madrid, n. 376/378, p. 241-258, oct./dic. 1981.

COUFFON, Claude. Moguer. **Cuadernos Hispanoamericanos,** Madrid, n. 376/378, p. 152, oct./dic. 1981.

COUTINHO, Afrânio. **Notas de teoria literária.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

CREMER, Victoriano. Con Juan Ramón en el recuerdo. **Cuadernos Hispanoamericanos,** Madrid, n. 376/378, p. 159-160, oct./dic. 1981.

CUADROS, Juan José. De orilla a orilla. **Cuadernos Hispanoamericanos,** Madrid, n. 376/378, p. 155, oct./dic. 1981.

DAHMS, Hellmuth Hünther. **A Guerra Civil Espanhola.** Rio de Janeiro: Brughera, 1960.

DE ARMAS, Isabel. El narcisismo “óptimo” de Juan Ramón Jiménez. **Cuadernos Hispanoamericanos,** Madrid, n. 376/378, p. 439-445, oct./dic. 1981.

DEL BARCO, Pablo. Adolescente repetido. **Cuadernos Hispanoamericanos,** Madrid, n. 376/378, p. 157, oct./dic. 1981.

DÍAZ-PLAJA, Guillermo. **Juan Ramón Jiménez en su poesia.** Madrid: Aguilar, 1958.

DIEZ DE.REVENGA, Francisco Javier. De Juan Ramón Jiménez y Gerardo Diego: un ejemplo de lealtad literaria. In: ANUARIO BRASILEÑO DE ESTÚDIOS HISPÁNICOS, 13, 2003. p. 211-229.

DOMINGUEZ REY, Antonio. Hacia uma poética juanramoniana. **Cuadernos Hispanoamericanos,** Madrid, n. 376/378, p. 547-556, oct./dic. 1981.

EAGLETON, Terry. **Depois da teoria**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

EDERLE, Arnaldo. Variaciones al tema. **Cuadernos Hispanoamericanos,** Madrid, n. 376/378, p. 106-108, oct./dic. 1981.

ENCICLOPEDIA SOPENA. **Nuevo diccionario ilustrado de la lengua española**. Buenos Aires: Editoriales Reunidas, 1941.

ENCICLOPEDIA SOPENA. **Nuevo diccionario ilustrado de la lengua española**. Barcelona: Editorial Ramón Sopena.

FERNÁNDEZ, Joaquín. En su centenario. **Cuadernos Hispanoamericanos,** Madrid, n. 376/378, p. 161, oct./dic. 1981.

FERRARO, Manuel. De cómo Juan Ramón se llevó Buenos Aires. **Cuadernos Hispanoamericanos,** Madrid, n. 376/378, p. 156, oct./dic. 1981.

FERREIRA, Agripina Encarnación Álvarez. **O espaço poético na obra de Gaston Bachelard.** 1994. Tese (Doutorado em Ciências e Letras)- UNESP, Assis.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Dicionário Aurélio básico da língua portuguesa.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

FRANCHETTI, Paulo et al. **Haikai, antologia e história**. Campinas: Ed. da Unicamp, 1990.

FRIEDRICH, Hugo. **Estrutura da lírica moderna**: da metade do século XIX a meados do século XX. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

FROOM, Erich. **A arte de amar**. Belo Horizonte: Itatiaia.

GARCÍA LÓPEZ, José. **Historia de la literatura española.** Barcelona: Editorial Vicens-Vives, 1977.

GARCÍA VELASCO, Antonio. Titulo-poema como conjunto, o texto lírico en la poesia de Juan Ramón Jiménez. **Cuadernos Hispanoamericanos,** Madrid, n. 376/378, p. 457-462, oct./dic. 1981.

GARCIA, Othon M. **Comunicação em prosa moderna**. Rio de Janeiro: Ed. da Fundação Getúlio Vargas, 1975.

GARCIA-OSUNA, Carlos. Desde donde la noche muda apenas en tristeza a Juan Ramón Jiménes. **Cuadernos Hispanoamericanos,** Madrid, n. 376/378, p. 169, oct./dic. 1981.

GARCIASOL, Ramon de. A Juan Ramón Jiménez, muerto fuera de España. **Cuadernos Hispanoamericanos,** Madrid, n. 376/378, p. 134-145, oct./dic. 1981.

GARFIAS, Francisco. El premio Nobel de Literatura de 1956. In: JIMÉNEZ, Juan Ramón. **Primeiros libros de poesia**. Madrid: Aguilar, 1959. p.9-11.

GARFIAS, Francisco. **Juan Ramón Jiménez**. Madrid: Taurus, 1958.

GAZZOLO, Ana Maria. Hacia el mar. **Cuadernos Hispanoamericanos,** Madrid, n. 376/378, p. 167-168, oct./dic. 1981.

GIL, Ildefonso Manuel. Homenaje a Juan Ramón Jiménez. **Cuadernos Hispanoamericanos,** Madrid, n. 376/378, p. 97-97, oct./dic. 1981.

GIONO, Jean. Vida e obra de Juan Ramón Gimenez. In: GIMENEZ, Juan Ramón. **Platero e Eu**. Rio de Janeiro: Ópera Mundi, 1971. p. 27 – 49.

GLEISER, Marcelo. Como um examinador de patentes falido estremeceu os alicerces da física. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 5 jun. 2005. Caderno Mais, p. 3.

GRANDE Enciclopéia Larrousse Cultural. São Paulo: Nova Cultural, 1998.

GRÃS BALAGUER, Menene. Apuentes para una lectura de Juan Ramón. **Cuadernos Hispanoamericanos,** Madrid, n. 376/378, p. 569-578, oct./dic. 1981.

GUEREÑA, Jacinto Luis. Juan Ramón Jiménez en poética y divinizaciones. **Cuadernos Hispanoamericanos,** Madrid, n. 376/378, p. 591-609, oct./dic. 1981.

GUILLEN, Jorge. En este homenaje. **Cuadernos Hispanoamericanos,** Madrid, n. 376/378, p. 93, oct./dic. 1981.

GULLÓN, Ricardo. **Conversaciones com Juan Ramón Jiménez**. Madrid: Taurus, 1958.

GUTIERREZ CARBAJO, Francisco. Juan Ramón y Villalón. **Cuadernos Hispanoamericanos,** Madrid, n. 376/378, p. 861-874, oct./dic. 1981.

GUTIERREZ VEGA, Hugo. Por el camino de Juan Ramón. **Cuadernos Hispanoamericanos,** Madrid, n. 376/378, p. 116-18, oct./dic. 1981.

HORTIGON, Josefa Guerrero. El mito de Narciso en Juan Ramón Jiménez. **Cuadernos Hispanoamericanos,** Madrid, n. 376/378, p. 413-438, oct./dic. 1981.

INIESTA, Amália. Gilbert Azam: L'oeuvre de J.R.Jiménez. **Cuadernos Hispanoamericanos,** Madrid, n. 376/378, p. 932-935, oct./dic. 1981.

JUNG, Carl Gustav. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo.** Petrópolis: Vozes, 2000.

JUNG, Carl Gustav. **Psicologia e alquimia**. Petrópolis: Vozes, 1991.

JUNG, Carl Gustav; WILHELM, Richard. **O segredo da flor de ouro**: um livro de vida chinês. 7.ed. Petrópolis: Vozes, 1992.

JURADO LOPEZ, Manuel. Sala de estudio. **Cuadernos Hispanoamericanos,** Madrid, n. 376/378, p. 146-147, oct./dic. 1981.

KRISTEVA, Julia. **Sol negro, depressão e melancolia.** Rio de Janeiro: Rocco, 1989.

LECHNER, Juan. Testimonio personal de un lector. **Cuadernos Hispanoamericanos,** Madrid, n. 376/378, p. 501-511, oct./dic. 1981.

LINARES, Abelardo. A la luz de la lámpara. **Cuadernos Hispanoamericanos,** Madrid, n. 376/378, p. 154, oct./dic. 1981.

LUIS, Leopoldo de. Un poema de Juan Ramón Jiménez. **Cuadernos Hispanoamericanos,** Madrid, n. 376/378, p. 840-858, oct./dic. 1981.

MANRIQUE DE LARA, José Gerardo. Olvidos de Moguer. **Cuadernos Hispanoamericanos,** Madrid, n. 376/378, p. 810-817, oct./dic. 1981.

MARTIN RAMIREZ, Manuel. Rescate de un homenaje desapercibido. **Cuadernos Hispanoamericanos,** Madrid, n. 376/378, p. 630-654, oct./dic. 1981.

MARTINEZ TORRON, Diego. Variantes poemáticas de "Piedra y cielo": de la "Segunda Antología" a "Leyenda". **Cuadernos Hispanoamericanos,** Madrid, n. 376/378, p. 800-809, oct./dic. 1981.

MASOLIVER RODENAS, Juan Antonio. En las calles de los poetas. **Cuadernos Hispanoamericanos,** Madrid, n. 376/378, p. 110, oct./dic. 1981.

MATAMORO, Blas. Juan Ramón expuesto por Sánchez Barbudo. **Cuadernos Hispanoamericanos,** Madrid, n. 376/378, p. 929-931, oct./dic. 1981.

MEGALE, Heitor. **Elementos de teoria literária.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

MELLIZO, Felipe. Del tiempo. **Cuadernos Hispanoamericanos,** Madrid, n. 376/378, p. 148-149, oct./dic. 1981.

MOLINA CAMPOS, Henrique. Sentido y forma de un tema poético: el ferrocarril en la poesía de Juan Ramón. **Cuadernos Hispanoamericanos,** Madrid, n. 376/378, p. 259-283, oct./dic. 1981.

MOLINA, Angel. A dádiva dos deuses. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 15 ago. 2004. Caderno Mais, p. 3.

MOLINER, Maria. **Dicionário de uso del español**. Madrid: Gredos, 1998.

MUÑOZ ROJAS, Jose Antonio. Juan Ramón en Padilla, 34. **Cuadernos Hispanoamericanos,** Madrid, n. 376/378, p. 859-860, oct./dic. 1981.

MURCIANO, Carlos. En torno a un poema de Juan Ramón. **Cuadernos Hispanoamericanos,** Madrid, n. 376/378, p. 818-827, oct./dic. 1981.

NARANJO, Consuelo S. Dos poemas a Juan Ramón. **Cuadernos Hispanoamericanos,** Madrid, n. 376/378, p. 150-151, oct./dic. 1981.

NERUDA, Pablo. **Confesso que vivi**: memórias. São Paulo: Círculo de Livro, 1982.

ORAM, Karen A. "Platero y yo": la doble misión de Juan Ramón Jiménez. **Cuadernos Hispanoamericanos,** Madrid, n. 376/378, p. 686-703, oct./dic. 1981.

ORTEGA, José. Juan Ramón Jiménez y Federico García Lorca: dos poetas andaluces en Estados Unidos. **Cuadernos Hispanoamericanos,** Madrid, n. 376/378, p. 875-885, oct./dic. 1981.

PAGLIA, Camille. **Personas sexuais:** arte e decadência de Nefertiti a Emily Dickinson. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

PALAU DE NEMES, Graciela. De Zenobia y Juan Ramón, los últimos años: cartas (1951-1956). **Cuadernos Hispanoamericanos,** Madrid, n. 376/378, p. 44-63, oct./dic. 1981.

PALAU DE NEMES, Graciela. **Vida y obra de Juan Ramon Jimenez**. Madrid: Gredos, 1957.

PALAU DE NEMES, Graciela. **Vida y obra de Juan Ramón Jiménez**: la poesia desnuda. 2.ed. Madrid: Gredos, 1974.

PALAU, Xavier. 29 de mayo de 1958. **Cuadernos Hispanoamericanos,** Madrid, n. 376/378, p. 153, oct./dic. 1981.

PALLARES, Maria del Carmen. Los pájaros em "Platero". **Cuadernos Hispanoamericanos,** Madrid, n. 376/378, p. 172, oct./dic. 1981.

PAOLETTI, Mario. Platero en Sierra Chica. **Cuadernos Hispanoamericanos,** Madrid, n. 376/378, p. 744-747, oct./dic. 1981.

PAREDES NUÑEZ, Juan. Los "cuentos" de Juan Ramón Jiménez. **Cuadernos Hispanoamericanos,** Madrid, n. 376/378, p. 777-784, oct./dic. 1981.

PATERNAIN, Alejandro. Una tarde de otoño para Juan Ramón. **Cuadernos Hispanoamericanos,** Madrid, n. 376/378, p. 579-582, oct./dic. 1981.

PEDEMONTE, Hugo Emilio. Juan Ramón Jiménez y los árboles. **Cuadernos Hispanoamericanos,** Madrid, n. 376/378, p. 232-240, oct./dic. 1981.

PEÑA, Pedro J. de la. Juan Ramón Jiménez ve amanecer. **Cuadernos Hispanoamericanos,** Madrid, n. 376/378, p. 164, oct./dic. 1981.

PEREZ GALLEGO, Candido. Juan Ramón Jiménez y T.S.Elliot. **Cuadernos Hispanoamericanos,** Madrid, n. 376/378, p. 911-928, oct./dic. 1981.

PLAZA, Galvarino. Aparencial reflejo. **Cuadernos Hispanoamericanos,** Madrid, n. 376/378, p. 120-122, oct./dic. 1981.

POZANCO, Victor. Acción de gracias a un maestro. **Cuadernos Hispanoamericanos,** Madrid, n. 376/378, p. 170, oct./dic. 1981.

PREDMORE, Michael P. **La obra en prosa de Juan Ramón Jiménez.** Madrid: Gredos, 1966.

QUIÑONES, Fernando. El homenaje. **Cuadernos Hispanoamericanos,** Madrid, n. 376/378, p. 626-629, oct./dic. 1981.

QUINTANA, Juan. Un espacio de pájaros. **Cuadernos Hispanoamericanos,** Madrid, n. 376/378, p. 583-587, oct./dic. 1981.

QUIROGA CLERIGO, Manuel. "Platero y yo", historia de una soledad. **Cuadernos Hispanoamericanos,** Madrid, n. 376/378, p. 679-685, oct./dic. 1981.

RABELO, Ivone Daré. Prefácio. In: CRUZ E SOUZA. **Dispersos: poesia e prosa**. São Paulo: Fundação Editora da Unesp. 1998. p. 11-18.

REY, J.M. Garcia. Juan Ramón Jiménez y una elección inevitable: la libertad. **Cuadernos Hispanoamericanos,** Madrid, n. 376/378, p. 620-625, oct./dic. 1981.

REYZABAL, Myriam Najt-Maria Victoria. Colaboradores y oponentes del "yo" poético en "Platero y yo". **Cuadernos Hispanoamericanos,** Madrid, n. 376/378, p. 748-767, oct./dic. 1981.

RODRIGUEZ JIMÉNEZ, Antonio. Dos saludos a Juan Ramón. **Cuadernos Hispanoamericanos,** Madrid, n. 376/378, p. 131, oct./dic. 1981.

RODRIGUEZ JIMÉNEZ, Antonio. Juan Ramón y el dandysmo. **Cuadernos Hispanoamericanos,** Madrid, n. 376/378, p. 446-456, oct./dic. 1981.

RODRÍGUEZ PADRÓN, Jorge. Juan Ramón Jiménez-Luis Cernuda: un diálogo crítico. **Cuadernos Hispanoamericanos,** Madrid, n. 376/378, p. 886-910, oct./dic. 1981.

ROLDAN, Mariano. Esquela a Juan Ramón. **Cuadernos Hispanoamericanos,** Madrid, n. 376/378, p. 163, oct./dic. 1981.

ROUSSEAU, René-Lucien. **A linguagem das cores**. São Paulo: Pensamento, 1978.

RUANO, Manuel. Retrospectiva de un anecdotario lírico. **Cuadernos Hispanoamericanos,** Madrid, n. 376/378, p. 588-590, oct./dic. 1981.

RUBIO, Fanny. Las palabras de "Espacio". **Cuadernos Hispanoamericanos,** Madrid, n. 376/378, p. 166, oct./dic. 1981.

RUIZ SILVA, Carlos. Dos estúdios sobre "La soledad sonora". **Cuadernos Hispanoamericanos,** Madrid, n. 376/378, p. 828-839, oct./dic. 1981.

SABAS, Martín. El outro espacio. **Cuadernos Hispanoamericanos,** Madrid, n. 376/378, p. 171, oct./dic. 1981.

SACKS, Oliver. A torrente da consciência. **Folha de São Paulo,** São Paulo, 15 fev. 2004. Caderno Mais, p. 4-10.

SALGADO, Maria A. Juan Ramon visto por Juan Ramón. **Cuadernos Hispanoamericanos,** Madrid, n. 376/378, p. 7-23, oct./dic. 1981.

SÁNCHEZ BARBUDO, Antonio. Cartas inéditas de Juan Ramón. **Cuadernos Hispanoamericanos,** Madrid, n. 376/378, p. 24-43, oct./dic. 1981.

SANCHEZ ROMERALO, Antonio. Juan Ramón Jiménez: el argumento de "La obra". **Cuadernos Hispanoamericanos,** Madrid, n. 376/378, p. 473-484, oct./dic. 1981.

SANT'ANA, Afonso Romano. **O canibalismo amoroso.** São Paulo: Círculo do Livro, 1988.

SATUE, Francisco J. Juan Ramón Jiménez: la tentación de la soledad. **Cuadernos Hispanoamericanos,** Madrid, n. 376/378, p. 205-213, oct./dic. 1981.

SATUE, Francisco J. Juan Ramón y nosotros. **Cuadernos Hispanoamericanos,** Madrid, n. 376/378, p. 936-939, oct./dic. 1981.

SERRANO Y SANZ, Emilio. Hierofania solar en la obra poética de Juan Ramón Jiménez. **Cuadernos Hispanoamericanos,** Madrid, n. 376/378, p. 463-472, oct./dic. 1981.

SHEEHAN, Robert Louis. El "género Platero" de Juan Ramón Jiménez. **Cuadernos Hispanoamericanos,** Madrid, n. 376/378, p. 731-743, oct./dic. 1981.

STRASBURGER, Janusz. La obra de Juan Ramón Jiménez en Polônia. **Cuadernos Hispanoamericanos,** Madrid, n. 376/378, p. 946-852, oct./dic. 1981.

TEJADA, José Luis. **Rafael Alberti, entre la tradición y la vanguardia.** Madrid: Gredos, 1977.

TIJERAS, Eduardo. Apunte de la tristeza y los viajes en Juan Ramón Jiménez. **Cuadernos Hispanoamericanos,** Madrid, n. 376/378, p. 214-225, oct./dic. 1981.

TOFFLER, Alvin. **A terceira onda.** Rio de Janeiro: Record, 1980.

TOFFLER, Alvin. **Powershift:** as mudanças do poder. Rio de Janeiro: Record, 1990.

TUGUES, Albert. Elejía y balada. **Cuadernos Hispanoamericanos,** Madrid, n. 376/378, p. 101-103, oct./dic. 1981.

TUNDIDOR, Jesus Hilario. Juan Ramón Jiménez contempla el Océano Atlántico. **Cuadernos Hispanoamericanos,** Madrid, n. 376/378, p. 111-112, oct./dic. 1981.

URBANO, Manoel. Notas para uma aproximación a la copla flamenca em la obra de Juan Ramón. **Cuadernos Hispanoamericanos,** Madrid, n. 376/378, p. 302-335, oct./dic., 1981

URRUTIA, Jorge. Sobre la práctica prosística de Juan Ramón Jiménez y sobre el género de "Platero y yo". **Cuadernos Hispanoamericanos,** Madrid, n. 376/378, p. 716-730, oct./dic. 1981.

VERD, Gabriel María. La religiosidad de Juan Ramón en sus "Libros inéditos de poesia" (1908-1912). **Cuadernos Hispanoamericanos,** Madrid, n. 376/378, p. 379-405, oct./dic. 1981.

VILLENA, Luis Antonio. Juan Ramón Jiménez (1881-1981). **Cuadernos Hispanoamericanos,** Madrid, n. 376/378, p. 109, oct./dic. 1981.

WILCOX, John. Juan Ramón Jiménez: transformación y evolucción poética de cuatro temas fundamentales em su obra. **Cuadernos Hispanoamericanos,** Madrid, n. 376/378, p. 179-204, oct./dic. 1981.

YONG-TAE MIN. Três etapas del orientalismo em Juan Ramón Jiménez. **Cuadernos Hispanoamericanos,** Madrid, n. 376/378, p. 284-301, oct / dic. 1981.

ZARDOYA, Concha. Antropologia poética en Juan Ramón Jiménez. **Cuadernos Hispanoamericanos,** Madrid, n. 376/378, p. 485-500, oct./dic. 1981.