

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA  
INSTITUTO DE LETRAS E LINGÜÍSTICA

LIDIANE MARIA FERREIRA

A PRESENÇA DA ÁGUA E DO ELEMENTO ERÓTICO NA POESIA DE  
FEDERICO GARCÍA LORCA

Uberlândia  
2008

LIDIANE MARIA FERREIRA

A PRESENÇA DA ÁGUA E DO ELEMENTO ERÓTICO NA POESIA DE  
FEDERICO GARCÍA LORCA

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado em Teoria Literária da Universidade Federal de Uberlândia, como exigência para obtenção do título de Mestre em Letras.

Linha de pesquisa: Poéticas do texto literário: cultura e representação.

Área de concentração: Teoria Literária.

Orientadora: Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Irley Margarete Cruz Machado.

Uberlândia  
2008

## FICHA CATALOGRÁFICA

F383p Ferreira, Lidiane Maria, 1982-  
A presença da água e do elemento erótico na poesia de  
Frederico  
García Lorca / Lidiane Maria Ferreira. - 2008.  
101 f. : il.

Orientador : Irley Margarete Cruz Machado.  
Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de  
Uberlândia,  
Programa de Pós-Graduação em Letras.

Inclui bibliografia.

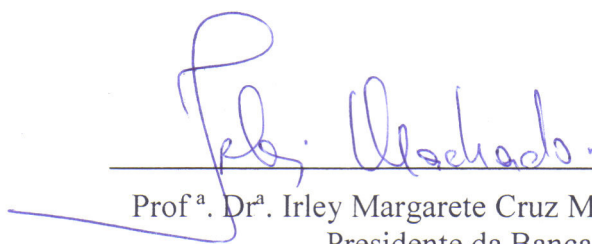
1.Poesia espanhola – História e crítica – Teses. 2.Amor na  
literatura-  
Teses. 3. Garcia Lorca, Frederico, 1898-1936 – Crítica e  
interpretação –  
Teses. I. Machado, Irley Margarete Cruz. II. Universidade  
Federal de Uberlândia. Programa de Pós-Graduação em Letras.  
III. Título.

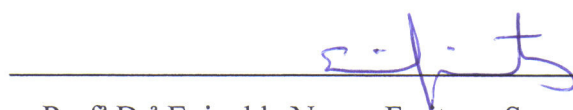
CDU: 860(091)

LIDIANE MARIA FERREIRA

**A PRESENÇA DA ÁGUA E DO ELEMENTO ERÓTICO NA POESIA DE  
FEDERICO GARCÍA LORCA**

Dissertação defendida no Curso de Mestrado em Teoria Literária da  
Universidade federal de Uberlândia, para a obtenção do grau de Mestre,  
aprovada em 31 de julho de 2008, pela Banca Examinadora  
constituída pelos seguintes professores:

  
\_\_\_\_\_  
Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Irley Margarete Cruz Machado – UFU  
Presidente da Banca

  
\_\_\_\_\_  
Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Enivalda Nunes Fretas e Souza - UFU

  
\_\_\_\_\_  
Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup> Solange Fiúza Cardoso Yokozawa - UFG

Àqueles que amo, e que me sustentam em meu percurso:  
minha mãe, minha filha e meu companheiro.

## AGRADECIMENTOS

Àquele que tudo provê, sem o qual não há inteligência nem vida sobre a terra.

À minha família, pelo apoio, incentivo e compreensão.

À Irley Machado, pela disponibilidade e atenciosa orientação.

As agências de fomento que possibilitaram a realização deste mestrado.

E por fim, a todos os professores que me orientaram durante o curso e contribuíram para o meu crescimento intelectual e humano durante esse período.

**“Eu era uma mulher ferida pelo fogo, cheia de chagas por dentro e por fora, e seu filho era um pouquinho de água, ...mas o outro era um rio escuro, cheio de ramagens... e me mandava centenas de pássaros que me impediam de andar e derramavam orvalho nas minhas feridas de mulher fraca e abatida, de moça acariciada pelo fogo...”**

Federico García Lorca

## RESUMO

O objetivo desta pesquisa é verificar como a água, e os demais elementos da natureza, se constelam na obra poética de García Lorca, através de evocações eróticas, que aparecem de maneira simbólica nos poemas. Sabe-se que o símbolo é algo que está inserido em nosso meio social, cultural e psicológico e está presente no centro da nossa vida imaginativa e, em nossa vida como um todo. São os símbolos que revelam os segredos do inconsciente. García Lorca foi um poeta que utilizou elementos simbólicos ligados à natureza para produzir imagens poéticas. A água é algo bastante recorrente em suas obras, e um elemento marcante que através de sua simbologia vem expressar inúmeras imagens e dar diferentes conotações a sua produção literária. Associada ao útero feminino capaz de gerar vida, ela tem valorização feminina, sensual e maternal, sendo a água do lago, noturna, leitosa e lunar, uma manifestação da libido feminina que desperta. As sensações que temos quando estamos em contato com a natureza e seus elementos podem trazer uma carga erótica, se considerarmos que o erótico vai além do sexual. Em Lorca há uma relação mútua entre o erotismo e a água. A imagem do banho feminino vem carregada de erotismo, como se pode constatar em *Cacida da moça dourada*. Desta forma, a mulher e a água juntas são elementos associados facilmente ao erotismo, elemento que aparece na obra lorquiana de forma sublimada. O erotismo se apresenta através de imagens poéticas, metáforas ricas, só percebidas a partir de uma leitura aprofundada. Para desenvolver o trabalho utilizamos um corpus que se limita a duas obras poéticas de Federico García Lorca: *Livro de poemas* e *Diva de Tamarit*, desses dois livros foram selecionados os seguintes poemas: “*Cacida da moça dourada*”; “*Mar*”, “*Meditação sob a chuva*”, “*Chuva*”, “*Sonho*”, “*Amanhã*”, “*Madrigal de verão*”, “*Gazel do amor imprevisto*”, “*Elegia*” e “*Cacida da mulher estendida*”.

Palavras-chave: 1. Poesia espanhola, 2. História e crítica, 3. Amor na literatura, 4. García Lorca, 5. Crítica e interpretação.



## RÉSUMÉ

L'objectif de cette étude est de vérifier comment l'eau et d'autres éléments de la nature sont mise en action dans l'oeuvre poétique de García Lorca. Ils apparaissent comme évocations érotiques, de façon symbolique dans des poèmes. Il est connu que le symbole est ancré dans notre environnement social, culturel et psychologique et se trouve même dans le centre de notre vie et de notre imagination. Les symboles révèlent les secrets de l'inconscient. García Lorca est un poète qui utilise des nombreux éléments liés à la nature dans le but de produire des images poétiques. L'eau est un symbole qui manifeste de nombreuses connotations dans sa production littéraire. Le sentiment que nous avons lorsque nous sommes en contact avec la nature et ses éléments peuvent apporter une charge érotique, compte tenu du fait que l'érotisme va au-delà de la sexualité. Chez Lorca, il a une relation mutuelle entre l'érotisme et l'eau, comme on peut le voir dans "Cacida de la fille d'or". Ainsi, les femmes et l'eau sont des éléments facilement associés à l'érotisme. Cet élément apparaît dans les travaux de Lorca de façon sublimée. Le poète utilise les éléments naturels comme des symboles, à travers des métaphores du désir et d'un érotisme, centre dans des forces de la terre. Pour réaliser ce travail nous avons choisi un corpus qui se trouve dans le Livre de Poèmes et Divã de Tamarit, et les poèmes suivants: "Cacida de la fille d'or", "Mèr", "Meditation sur la pluie", "Pluie", "Dream", "Demain", "Madrigal d'été", "Gazelle de l'amour inattendu", "Elegia" et "Gazelle de la Femme étendue".

Mots clés: 1. Poésie espagnole, 2. Histoire et critique, 3. L'amour dans littérature, 4. García Lorca, Federico, 5. Critique et interprétation.

## SUMÁRIO

<b>RESUMO.....</b>	<b>08</b>
<b>RÉSUMÉ.....</b>	<b>09</b>
<b>1. INTRODUÇÃO.....</b>	<b>11</b>
<b>2. REFLEXÕES TEÓRICAS.....</b>	<b>18</b>
2.1. Os símbolos.....	18
2.2. Água, elemento material simbólico.....	23
2.3. O erotismo.....	26
<b>3. A ÁGUA E SUA SIMBOLOGIA NA POESIA LORQUIANA.....</b>	<b>31</b>
3.1. A água existencialista.....	31
3.2. A água sensorial.....	35
3.3. A água da fonte como confidente.....	40
3.4. A água como elemento erótico.....	42
3.5. A água que purifica e regenera.....	49
<b>4. AS FACES DO EROTISMO NA POÉTICA DE LORCA.....</b>	<b>55</b>
4.1. O erotismo reprimido.....	56
4.2. O desejo realizado.....	59
4.3. O erótico intocado: o desejo de ser mãe não realizado.....	64
4.4. O erótico do corpo morto em correspondência com a natureza.....	70
<b>5. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>75</b>
<b>BIBLIOGRAFIA.....</b>	<b>77</b>
<b>ANEXOS.....</b>	<b>80</b>
Anexo A.....	80
Anexo B.....	98

A pesquisa tem como objeto de investigação a presença da água e do elemento erótico na poesia de Federico García Lorca. Como se vê, pela epígrafe, esses dois elementos juntamente com o fogo se constelam e se encontram, na obra de Lorca, como elementos simbólicos. Como símbolos representam, entre outras coisas, a presença do desejo, da criação e do imaginário. Lorca, um dos maiores poetas da lírica espanhola, ganhou o mundo com a sensibilidade e beleza de sua poesia, ele extrai da natureza elementos simbólicos que assumem grandes proporções. Estudar os símbolos aquáticos e eróticos, presentes na poesia de Lorca torna-se fundamental, uma vez que o símbolo está inserido em nosso meio social, cultural e psicológico, enfim, está presente em nossa vida como um todo.

Neste trabalho estuda-se a linguagem do poeta como parte do imaginário e representação da cultura de sua época: o erotismo manifestado e a significação que a água assume em alguns textos poéticos encontrados em seu *Livro de Poemas* e em *Divã do Tamarit*.

A escolha do *corpus* se deu por uma questão de gosto. E porque são obras menos estudadas do que, por exemplo, *Romancero Gitano*. Ambos livros possuem uma distância cronológica, são quinze anos que separam uma obra da outra, em que *Livro de poemas*, de 1921, foi o primeiro livro publicado por Lorca, consta como uma obra de juventude. Já *Divã do Tamarit*, de 1936, é uma obra madura. Os dois são livros bastante diversos do ponto de vista estético. As imagens dos gázeis e cacidas, de *Divã do Tamarit*, são muito mais insólitas, complexas, e ricas do ponto de vista hermenêutico. Esse livro é muito mais elaborado do ponto de vista estético do que *Livro de poemas*, que, apesar de ser muito bonito, reúne composições da juventude. Apesar de tantas divergências há algo que os aproxima, as confluências simbólicas. E esse é o motivo por optar por obras tão distantes: mesmo com anos passando-se, Lorca continua tendo o simbolismo, principalmente o da natureza, como algo constante em sua obra.

*Livro de poemas* é definido pelo próprio poeta como: “Ardor juvenil, tortura, y ambición sin medida, la imagen exacta de mis días de adolescencia y juventud”. “Tendrá este libro la virtud, de recordar mi infancia apasionada” (PLAJA, s.d., p. 26).

A primeira obra de Lorca foi criada através de três elementos, segundo Díaz-Plaja (s.d., p. 27), terra, juventude e a inspiração dada pela influência de outros poetas. Porém,

essa influência não significa cópia, mas criação a partir da técnica dos poetas já consagrados. García Lorca como conhecedor da natureza e do valor simbólico que tem cada planta, cada animal, das superstições populares na literatura e com seu domínio filosófico, escreve seu primeiro livro de poesias. Em que cria imagens por via de associações, dando um valor emblemático ao branco, que dão o valor de uma imagem fina. Outra característica do poeta jovem, de acordo com o autor, é o afã filosófico, típico da juventude, quando se rebela contra tudo, até contra Deus.

*Divã do Tamarit* é, para Dias-Plaja, o signo da repatriação espiritual de Lorca, pois esse livro foi escrito após o poeta retornar à Europa. Nessa obra García Lorca compõe versos curtos e estrofes com mesmo caráter, utilizando muito do artifício da metáfora. Dá título à suas poesias de “gacelas” e “cacidas”, o primeiro nome é dado para composições mais extensas, e o segundo nome é para as composições mais breves e musicais. *Divã do Tamarit* é um livro que caminha para o realismo.

Há recorrência, ao longo das análises, em fazer referência a Chevalier e Gheerbrant com a intenção de complementar a fundamentação teórica. Assim, não se tem como fim recorrer ao dicionário de símbolos como puro aparato teórico, mas como um auxiliar a compreensão de outros estudiosos, como Bachelard, Durand, Jung, Romano Affonso de Sant’Anna etc.

Nosso trabalho foi dividido em três capítulos de estudo, além da introdução e das considerações finais.

No capítulo I, “Reflexões teóricas” uma subdivisão em dois tópicos, apresenta a teoria estudada, e aplicada como respaldo do trabalho, e a fundamentação teórica sobre os símbolos, presentes em toda a análise; sobre a água e o erotismo. Desta forma, para a elaboração do primeiro tópico desse capítulo foi necessário buscar o estudo que Eich e Gibson fazem sobre o poeta. Ambos pesquisam a vida e a obra de Lorca, os feitos do poeta. Sobre os símbolos trabalharemos com o conceito de símbolo proposto por Jung, o qual define o símbolo como toda expressão ou mesmo imagens que nos são familiares na vida diária, mas que implicam algo vago, desconhecido ou oculto para nós. Veja-se o conceito dado pelo psicanalista sobre o símbolo:

O símbolo é uma expressão indeterminada, ambígua, que indica alguma coisa dificilmente definível não reconhecida completamente. O símbolo possui numerosas variantes análogas, e quanto mais possuir, tanto mais completa e correta é a imagem que traça do seu objeto (JUNG, 1986, p. 112).

Já Cirlot define como símbolo algo que é ao mesmo tempo um veículo universal e particular das aspirações e representações humanas. No entanto, Chevalier e Gheerbrant e Gheerbrant entendem o símbolo como alguma coisa que varia de acordo com a percepção pessoal de cada indivíduo. Desta maneira, cada ser tem uma forma de ver, interpretar e sentir determinado símbolo. Para G. Durand os símbolos são imagens construídas no imaginário humano, e define tais imagens a partir de dois regimes: o *regime diurno* e o *regime noturno* da imagem. Danielle Pitta, estudiosa da teoria de Durand, concebe o símbolo como uma necessidade que o ser humano tem de modificar o mundo.

Em “Água, elemento material simbólico”, faz-se uma explanação sobre a simbologia da água e suas qualidades de fertilizadora, purificadora e fluídica. Para Cirlot essas são as qualidades dominantes da água. Já Bachelard analisa a psicologia da “imaginação material” da água ligada ao elemento feminino. Chevalier e Gheerbrant e Gheerbrant dizem que as significações simbólicas da água podem ser reduzidas a três temas dominantes: como fonte de vida, meio de purificação, centro de regenerescência. Enquanto Durand afirma que a água, além de bebida, foi o primeiro espelho dormente e sombrio. Assim a água tem propriedade de espelho. Esse estudioso define a água pautado no estudo de Bachelard. E complementa afirmando que a feminilidade da água está relacionada como sua própria liquidez, que é o elemento dos fluxos menstruais.

Sobre “o erotismo” estuda-se Affonso Romano de Sant’Anna, que define o erotismo a partir do desejo masculino sob o feminino, e esse desejo se apresenta sob a constelação das águas. Enquanto Durigan acredita que o erotismo é algo que não deve ter uma definição precisa, pois cada indivíduo o entende sob a perspectiva de vida, de cultura e da época em que vive. Octavio Paz dá ao termo a acepção de que “o erotismo é o reflexo do olhar humano no espelho da natureza.” (PAZ, 1999, p. 31). É a imitação que o homem faz dos ruídos dos animais, é a imitação da vida animal, da sexualidade desses mesmos. Irley Machado vê o termo como algo ligado à paixão, ao deus do amor, Eros. Já Bataille define o erotismo a partir da morte. Isto é, para ele o erotismo é presença da vida dentro da morte. Há, para o autor, uma relação entre a morte e a excitação sexual.

O erotismo e a poesia possuem uma relação muito próxima, pois os dois trabalham diretamente com a imaginação. E é isso que Octavio Paz defende em *A dupla chama*: amor e erotismo. Tanto a poesia quanto o erotismo utilizam o sensorial, ato imaginativo e de criação, para sobreviver. Os sentidos em ambos são de extrema importância. São as

imagens palpáveis, visíveis e audíveis que dão o resultado final do erotismo poético e da erótica verbal.

Dessa forma, se há uma correlação entre um e outro entende-se a importância que exercem na vida de todos. Possuem grandes afinidades. Sendo que o erotismo é uma metáfora da sexualidade, a poesia é a erotização da linguagem, nas palavras de Paz (1994, 49).

No segundo capítulo, enfocamos a simbologia da água na poesia lorquiana. No último capítulo voltamos ao elemento água e ao erotismo. Nesse momento estudamos não apenas a teoria sobre o que são esses símbolos, mas como esses se constelam no *corpus* de estudo. Esses dois capítulos também são divididos em tópicos e em cada um deles faz-se estudo dos poemas já mencionados. A análise se dá na observação da teoria referenciada e ao sentido simbólico encontrado nas obras. Cada poema em estudo foi denominado de acordo com a acepção que melhor o definia, como por exemplo, no capítulo dois tem-se a análise do poema “Meditação sob a chuva” que aborda o aguçar dos sentidos revelados pela chuva com seu som suave, seu cheiro, seu frescor, então foi intitulado “a água sensorial”. No capítulo seguinte um dos poemas estudados é “Elegia”, no qual há o impedimento da realização erótica e maternal, desta maneira ele é definido como “O erótico intocado: o desejo de ser mãe não realizado.”

Após o último capítulo tem-se as considerações finais, as referências bibliográficas e os anexos que contêm os poemas citados durante o texto dissertativo, em forma completa, e ainda algumas reproduções de pinturas do banho feminino.

Federico García Lorca nasceu em Fuente Vaqueros, Espanha, em 1898. O poeta foi brutalmente assassinado devido a suas convicções políticas no início da Guerra Civil espanhola. Essas convicções dizem respeito a Lorca ser socialista o que representava uma ameaça para o conservadorismo católico e político de Espanha. Porém, outro motivo para sua morte, foi sobretudo, a incompatibilidade entre poesia, a arte de maneira geral, e regimes totalitários. Não só de direita, como no caso de Franco na Espanha, versão do nazismo nesse país, mas também, como podemos ver em países comunistas. Lorca foi, sem dúvida, um grande gênio de sua época, um “homem de mil faces artísticas” segundo Gibson (1989, p. 18). Além de excelente poeta e dramaturgo foi também pianista, conferencista, contador de histórias, ator, diretor de teatro, mímico. (GIBSON, 1989, p.18). Naturalmente seu talento está intimamente relacionado ao incentivo recebido de uma família de artistas e de pessoas cultas.

Sua morte e sua obra foram tabus na Espanha durante quase meio século. Só após 1975 é que se pode falar abertamente sobre o desaparecimento do poeta. Entre os motivos que levaram García Lorca a ser conhecido no mundo está sua trágica morte, e, em sua obra dramática, sua lírica e as tendências gerais da literatura moderna, sobretudo o surrealismo, o exotismo e erotismo, presentes em suas imagens poéticas. A sensualidade e o erótico presentes com frequência na obra lorquiana são, de acordo com Eich (1970, p.110), resultado do atentado contra certos tabus burgueses. Para o autor, Lorca teria sido a antítese vivente de toda ordem segura.

García Lorca é considerado o poeta da intensidade pela musicalidade que sai de seus versos, pela plenitude dos sentidos e sentimentos; por conseguir através de suas obras traduzir um elemento que angustia o ser humano em geral, e é algo que se tornou marcante na poesia de Lorca: a presença da morte.

Segundo Eich (1970, p. 134), a água, as árvores, as plantas e os animais participam misteriosamente do mundo de Lorca, e sem dúvida, sua poesia é dona de uma inesgotável profundidade e revela grande fascinação por esses elementos. A presença da água em sua obra pode ser influência de sua infância, vivida em FuenteVaqueros: a aldeia tinha como característica abundância de água.

Para Eich, no terreno do sensual, da fecundidade e do poder gerador, encontra-se na maioria das vezes a água em múltiplas formas, acompanhada por uma lua misteriosa.

Segundo Eich (1970, p. 144), a lua e com ela os elementos como o rio (cuja materialidade líquida essencial e fluente é intrínseca ao elemento móvel e fecundante da água) e o pássaro aparecem fazendo parte da obra do poeta como presença absoluta, o que se poderá constatar no estudo do poema intitulado “Cacida da moça dourada”.

As composições de Lorca são inspiradas na alma do povo andaluz. A fantasia do poeta faz parte das imagens atávicas, arrancadas da alma do povo espanhol. Ele utiliza recursos que remetem ao passado, motivo e razão da presença dos elementos naturais em sua obra, como as flores de laranjeira, a terra as noites ardentes, os pássaros, a luz da lua etc.

Assim, como postula Afonso Romano Sant’Anna (1993, p.11), os poetas em muitos momentos falam das fantasias eróticas do homem comum. Eles representam o imaginário social e apresentam uma configuração ideológica da sociedade em que vivem. Lorca representa um imaginário, criando personagens em suas peças e em sua obra poética, que fazem parte da sociedade espanhola de sua época. Ele fala dos sentimentos de uma nação e

de seus sentimentos individuais de maneira particular em sua criação literária. Seus poemas são a tradução do desejo de liberdade erótica e social expresso pela comunidade.

Para Gibson (1989, p. 20), o melhor da obra de Lorca é o fato de ela nos por em contato com nossas emoções e nos obrigar a lembrar que somos parte integrante da natureza. O que se torna perceptível pelo uso que o poeta faz de elementos que se repetem ao longo de toda sua obra, tais como: água, lua, metais, sol, vento, terra, fogo.

Através da significação simbólica da água, o poeta vem expressar inúmeras imagens e gerar diferentes conotações em sua produção literária. E segundo Eich (1970, p. 49), a água é um estágio da evolução de Lorca que reflete a forma de vida do poeta que se manteve perto da superfície; foi um rio, uma fonte e até um poço profundo chegando a intensidade do mar, como pode ser visto nos versos seguintes:

“Água, aonde vais?  
Rindo, vou buscando o rio  
À beira- mar.  
Mar, aonde vais?  
  
Rio acima vou buscando  
fonte onde descansar.  
Choupo, e tu que farás?  
Não quero dizer-te nada.  
Eu... tremer!  
O que desejo, o que não desejo,  
pelo rio e pelo mar?  
(Quatro pássaros sem rumo  
no alto choupo estão).”<sup>1</sup>

Através da estrofe, acima citada, podemos compreender o que Eich afirma. Lorca é como a água que está sempre buscando repouso onde descansar, procurando um lugar onde encontrará a felicidade almejada.

Toda poesia e obra dramática de García Lorca foram marcadas por um momento de sua vida, cada uma delas é fruto de uma intensidade. Na infância o poeta deixou inacabada sua primeira peça teatral *Mi aldeã*. Outra fase do poeta, destacada pelo estudioso, é a do vazio. No livro *Cante Jondo* e em parte das *Canciones* em que se encontram a intemporalidade, a rigidez, a imobilidade e a morte são realizadas pela imagem do deserto. *Romancero Gitano* (1928) instaura uma nova fase em Lorca, agora são os valores plásticos de seu mundo poético que são expressos. Entre 1929 e 1930, em meio à crise econômica americana, Lorca escreve o livro de poemas *Poeta en Nueva York*. Sua vida em Nova York e as crises vividas transformou o poeta que dela saiu artisticamente maduro. Em 1933

<sup>1</sup>“ Àgua, aonde vais?”, *Canciones* (2002, p. 341-343).



publica *Bodas de Sangre. Sonetos del amor oscuro* e *Diván Del Tamarit*, foram as últimas obras poéticas escritas pelo poeta, embora em 1936 ele tenha escrito *A casa de Bernarda Alba*.

## 2.

## REFELEXÕES TEORICAS

### 2.1.Os símbolos

Em toda obra de Lorca os símbolos são uma constante, faz-se, portanto, necessário visitar algumas concepções teóricas sobre o símbolo. Segundo Jung (2002, p.21), “o homem também produz símbolos, inconsciente e espontaneamente, na forma de sonhos”. Para ele símbolos são expressões ou mesmo imagens que nos são familiares na vida diária, contudo, implicam algo vago, desconhecido ou oculto para nós. Quando a mente explora um símbolo ela é conduzida por idéias que estão fora do alcance da razão. Inúmeras coisas estão fora do alcance da compreensão humana: isto faz com que se necessite com frequência de expressões simbólicas para representar o que não se pode definir ou compreender integralmente. Os sonhos fazem parte desta realidade incompreensível, possivelmente o que gera a necessidade de símbolos para sua interpretação.

Ainda de acordo com o psicanalista, o devaneio pessoal restabelece os símbolos atávicos. O sonho é uma força da natureza. E o devaneio vem como elemento ligado ao sujeito lírico. O sonho, para o autor, é um fenômeno psíquico normal, “transmite à consciência reações inconscientes ou impulsos espontâneos. Muitos sonhos podem ser interpretados com o auxílio do sonhador, que providencia tanto as associações quanto o contexto da imagem onírica por meio dos quais podemos explorar todos os seus aspectos” (JUNG, 2002, p. 67). Isso acontece porque nossa mente também se constrói através de referências inconscientes do passado, “por meio da linguagem e de outras tradições culturais” (JUNG, 2002 p. 67). A psique resulta do acúmulo de gerações que são a base da mente humana, é o que Jung classifica como arquétipo.

De acordo com Cirlot (2005 p. 20-21), os sonhos são uma das formas pelas quais o ser humano se põe em contato com suas aspirações profundas. Tais aspirações estão ligadas aos sonhos, como se vê:

Os símbolos oníricos não são, pois, a rigor, diferentes dos míticos, religiosos, líricos ou primitivos. Só que, entre os grandes arquétipos, misturam-se como submundo os resíduos de imagens de caráter existencial, que podem carecer de significado simbólico, ser expressões do fisiológico, simples lembranças, ou possuir também simbolismo relacionado com o das formas matrizes e primárias de que precedem. (CIRLOT, 2005 p. 21).

Cirlot, na citação acima, faz diferenciações entre as formas simbólicas existentes, distinguindo os símbolos dos sonhos dos demais símbolos.

Para Chevalier e Gheerbrant e Gheerbrant, em nossos gestos, sonhos e linguagem, nos servimos dos símbolos. Eles estão no centro da vida imaginativa. Revelam os segredos do inconsciente. Para os autores, “A expressão simbólica traduz o esforço do homem para decifrar e subjugar um destino que lhe escapa através das obscuridades que o rodeiam” (CHEVALIER E GHEERBRANT, 2006, p. XII). Os símbolos são utilizados para decifrar e representar nossa imaginação, reabilitada na sociedade atual, graças às interpretações modernas dos mitos antigos e ao surgimento de novos e modernos mitos.

O símbolo escapa a toda e qualquer definição. Ele é completo de significação por si só. O sentido do símbolo varia de acordo com a percepção pessoal de cada indivíduo. Desta maneira, cada indivíduo tem uma forma de ver, interpretar e sentir determinado símbolo.

Ainda segundo Chevalier e Gheerbrant (2006, p. XIV), o símbolo tem a propriedade de sintetizar através de uma expressão sensível todas as influências do inconsciente e da consciência do homem. Temas imaginários, representados através de desenhos, figuras ou objetos, podem ser universais, intemporais e enraizados na imaginação humana, é o que Jung classifica como “imagens primordiais” ou arquétipos: uma tendência instintiva, para formar as representações de algo sem perder a sua configuração original. “Os arquétipos não apenas se ajustam a situações exteriores, como tendem a manifestar-se em um arranjo sincronizado que inclui tanto a psique quanto a matéria” (FRANZ, 2006 p. 309), e emergem nos indivíduos através dos sonhos.

Na concepção de Chevalier e Gheerbrant (op. cit. p. XVIII), o símbolo é muito mais do que um simples signo ou sinal. Ele transcende o significado e depende da interpretação que se dá ao mesmo, pois vem carregado de dinamismo e afetividade, além de afetar estruturas mentais, em que introduz uma nova ordem de múltiplas dimensões.

Cada sociedade e época têm seus símbolos. “O símbolo é uma linguagem universal por ser virtualmente acessível a todo ser humano, sem passar pela interpretação de línguas escritas ou faladas, e por emanar de toda psique humana” (CHEVALIER E GHEERBRANT, 2006 p. XXIX-XXX).

O símbolo faz parte do domínio do imaginário e de uma dimensão que foge ao racional e parece inscrever-se na lógica da psique humana.

Para Cirlot (2005, p. 12), “o símbolo é ao mesmo tempo um veículo universal e particular. Universal, pois transcende a história; particular por corresponder a uma época precisa”. Ele liga os mundos físico e metafísico.

Os elementos da natureza também podem exercer uma função simbólica. Assim, o fogo, o ar, a terra, as plantas, os metais, a lua, o sol, a água são muitas vezes símbolos expressivos presentes na vida cotidiana, dos sonhos, ou como imagens literárias: aspectos esses que se encontram na obra de Lorca.

G. Durand trata dos símbolos e das imagens construídas no imaginário. Dentre essas imagens investiga-se o significado que podem assumir a água, o sol, o fogo, a noite e os elementos cíclicos para uma determinada cultura e observa-se como esses elementos aparecem e são representados na poesia lorquiana.

Ao dedicar-se ao estudo do imaginário, Durand, preocupou-se com a formação das imagens. De acordo com ele, é possível agrupar imagens vizinhas naquilo que ele convencionou chamar de *Regime*. Ele divide o regime em dois grupos: *Regime Diurno* e *Regime Noturno* da imagem. “O *Regime Diurno* seria a representação da consciência masculina (*animus*), enquanto o *Regime Noturno* seria o da representação da consciência feminina (*anima*)” (DURAND, 2002, p. 382).

*Animus* e *anima* são termos utilizados por Jung para definir a presença de características masculinas e femininas no inconsciente humano. Segundo A. M. Von Franz (2002, p.177), *anima* é a personificação de todas as tendências psicológicas femininas na psique do homem: os humores e sentimentos instáveis, as intuições proféticas, a receptividade ao irracional, a capacidade de amar, a sensibilidade à natureza. Como verificamos através das análises da obra de Lorca, pode-se dizer que o poeta possuía uma *anima* que se manifestava com uma certa predominância sobre suas características masculinas. A manifestação mais freqüente da *anima* é a que toma a forma de uma fantasia erótica. E segundo a estudiosa o caráter da *anima* é moldado pela mãe.

O *animus* seria personificação masculina no inconsciente da mulher. O *animus*, de acordo com Franz (2002), não costuma se apresentar, como a *anima*, sob fantasias eróticas; ele aparece mais comumente como uma convicção secreta “sagrada” e firme. Sendo seu caráter moldado pelo pai.

Retornando a Durand, ele trata de elementos que fazem parte da cultura antropológica e que se acham presentes na transfiguração artística e literária como a lua, o

cavalo, a água, a noite e todo o sistema *diurno* e *noturno* (divide-se em imagens místicas e sintéticas) das imagens.

O regime diurno divide o universo em opostos. E caracteriza-se pela luz que permite as distinções. Enquanto o regime noturno une os opostos. Sua propriedade é a da conciliação e da noite enquanto unificadora das imagens.

Durand define os regimes do imaginário como agrupamentos de estruturas (conjunto de elementos heterogêneos, reunidos empiricamente numa permanência) vizinhas. E Maria Zaira Turchi (2003, p. 29), a partir desses agrupamentos faz um estudo sobre a teoria durandiana. Assim, o regime diurno engloba as estruturas esquizomorfos, ligadas à dominante postural; já o regime noturno divide-se em estruturas sintéticas, ligadas à dominante copulativa, e em estruturas místicas, próprias da dominante digestiva.

Danielle Pitta (2005) faz um estudo sobre a maneira como Durand trata a questão dos símbolos no imaginário. Para ela, o ser humano tem uma necessidade muito grande de mudar constantemente o mundo em que vive, modificar o que foi feito pela natureza. E isso ocorre porque o homem está exercendo uma função que lhe é própria, a de dar sentido ao mundo. Assim, para criar ou dar significação ao que lhe rodeia, ele usa a imaginação, o que é uma função da sua mente.

Mas, segundo ela, para criar significado não basta o raciocínio tem-se que imaginar também, pois o raciocínio não cria significado, ele permite sim analisar os fatos. Já o imaginário é a encruzilhada das mais diversas ciências, sendo assim diz respeito ao conhecimento como um todo.

Para o ser humano nada é insignificante, e dar significado à natureza implica entrar no plano do simbólico (e simbolizar faz parte da própria natureza humana). Os símbolos fazem parte do imaginário e são a maneira de expressar esse último, assim o imaginário, na concepção de Pitta (2005, p. 15),

pode ser considerado a essência do espírito, à medida que o ato de criação (tanto artístico, com o de tornar algo significativo), é o impulso oriundo do ser (individual ou coletivo) completo (corpo, alma, sentimentos, sensibilidade, emoções...), é a raiz de tudo aquilo que, para o homem, existe.

Desta maneira, o imaginário está acoplado ao ser humano como essência de seu próprio corpo, não vivendo sem ele.

O símbolo, para a autora, é representação (que faz aparecer um sentido secreto), é todo signo concreto que evoca, por uma relação natural, algo ausente. O símbolo é a

tradução do arquétipo dentro de um contexto específico. O arquétipo por sua vez dá forma à imagem. Entende-se por arquétipo a imagem primeira de caráter coletivo inato. Ele é o ponto de junção entre o imaginário e os processos racionais. E se caracteriza por sua ambigüidade e pela infinitude de seus significados.

Os símbolos, para Pitta, se dividem em três grandes temas: *símbolos teriomórficos* (relativos à animalidade) – **o fervilhamento** (larvas amontoadas visquentas e agitadas, a insetos em geral), o arquétipo do caos, **a animação** (movimento em si, incontrolável, dos grandes animais: cavalo e touro), a **“mordicância”** (ato de morder, de devorar); *símbolos nictomórficos* (relativos à noite) dizem respeito à escuridão – **Situação de trevas** (seja provocada ou natural, situação de cegueira, por exemplo), **água escura** triste (do rio que passa e não volta mais; a água estagnada, convite ao suicídio; o espelho; a cabeleira); *símbolos catamórficos* (relativos a queda) são aqueles que dizem respeito às experiências dolorosas da infância.

Dentro do regime diurno da imagem tem-se: **os símbolos de ascensão** (elevação) – Verticalidade, asa e angelismo, a soberania uraniana e o chefe; os símbolos espetaculares (relativos à visão) – Luz e sol, o olho e o verbo; **símbolos da divisão** (ou diaréticos) trata-se da separação cortante entre o bem e o mal – as armas do herói, as armas espirituais.

No regime noturno da imagem na sua estrutura mística (sentido de construção de uma harmonia) tem-se: os símbolos da inversão – expressão do eufemismo, encaixamento e redobramento, hino à noite, mater e matéria; símbolos da intimidade – o túmulo e o repouso, a moradia e a taça, alimentos e substâncias. Na estrutura sintética do imaginário (movimento cíclico do destino, o tempo torna-se positivo) tem-se: símbolos cíclicos – o ciclo lunar, a espiral, a tecnologia, mito do progresso e o sentido da árvore.

Segundo Pitta (2005, p. 38), a imaginação simbólica tem uma *função transcendental*. E imaginar é criar um mundo, um universo.

Na mesma linha que Pitta, Maria Zaira Turchi (2003) estuda a questão do imaginário ligado aos símbolos, e vai além da literatura. Na concepção durandiana de imaginário, Turchi associa os regimes definidos por Durand aos três gêneros literários: o épico se relaciona com o sistema mítico do regime diurno do imaginário; o lírico com o sistema mítico do regime noturno místico do imaginário e o dramático com as figuras do regime noturno sintético do imaginário.

A autora considera a imaginação humana como algo que transcende e ordena todas as outras atividades da consciência. E essa imaginação (não é algo que tem apenas a função

reprodutora, mas possui também a função criadora) é a aventura humana do prazer da descoberta ou redescoberta do mundo através do sentido simbólico que é dado às coisas por meio dos símbolos e mitos.

Turchi (2003, p. 30-31) define três dimensões para o símbolo: Mecânica, genética e dinâmica. A dimensão mecânica diz respeito ao conjunto de noções (clima, tecnologia, área geográfica, fauna, estado cultural) que definem o aparelho simbólico. A segunda dimensão é a genética que está ligada à compreensão do homem como animal simbólico. É através da cultura que o imaginário aparece plenamente, desta maneira o símbolo nasce nas construções imaginárias culturais. A terceira, e última dimensão do símbolo apresentada é a dinâmica. Esta mesma é constituída pelo mito (põe em movimento a dialética cultural que alimenta o símbolo).

A partir das concepções teóricas aqui referendadas é que se construirá o estudo analítico do *corpus* selecionado.

## **2.2. A água, elemento material simbólico**

Para Cirlot a água possui qualidades dominantes, às quais são associados elementos simbólicos. Ela fertiliza, purifica e dissolve, como se pode constatar em sua própria afirmação: “a dissolução das formas, a carência de formas fixas (fluidez) vem ligada às funções de fertilização ou renovação do mundo vivo material, e à purificação ou renovação do mundo espiritual...” (CIRLOT, 2005 p. 34).

A água é um dos elementos materiais a que Bachelard se dedica. É um elemento rico em simbologia e imagens. O autor considera a imagem como uma planta que necessita de substância e de forma. Há imagens que possuem pouca durabilidade, isso acontece porque são meros jogos formais, não adaptados à matéria que ornamentam, ao contrário, as imagens poéticas possuem, elas próprias, uma matéria, da qual se nutrem.

Segundo Bachelard (2002 p. 4), os sonhos estão sob a dependência dos quatro elementos fundamentais: há os sonhos dos biliosos (coléricos) que são de fogo; os sonhos dos melancólicos que são de terra (enterro); os sonhos dos pituitosos (ligado a doenças pulmonares) de água (rio); os sonhos dos sangüíneos de ar (vôos de pássaros). Esses elementos tornam-se símbolos, ou se manifestam como elementos simbólicos nos sonhos.

Em *A água e os sonhos*, Bachelard (2002) analisa a psicologia da “imaginação material” da água ligada ao elemento feminino. Ela é o oposto do fogo: o fogo sendo um elemento Yang, enquanto a água é o elemento Yin por excelência. Capaz de gerar a vida ela adquire segundo, Chevalier e Gheerbrant (2006 p. 21), uma valorização feminina, sensual e maternal considerando que é no plasma uterino que a vida se forma.

A água pode ter também uma conotação violenta, representada pelas águas do mar ou pelas grandes catástrofes provocadas pelas águas. Essa violência pode ser associada à cólera feminina, sendo a água elemento feminino, também é capaz de exalar sua cólera. Um exemplo da fúria feminina pode ser encontrado na personagem clássica Medéia, quando a mesma mata seus próprios filhos, por vingança à traição e ao abandono do esposo, Jasão:

Eis aquilo, meus filhos, a mãe  
 move o coração e move a cólera...  
 Dores sofri, dores que valem grandes prantos.  
 Ó malditos filhos de hedionda mãe, pereçam  
 com o pai e desapareça toda a casa.  
 (Eurípides, 1991, p. 37).

Tal cólera também se faz presente em toda peça *A casa de Bernarda Alba*, de Lorca, em que a matriarca Bernarda vive em fogo: amarga por ter reprimido seu erotismo feminino e não se ter realizado no casamento; proíbe suas filhas de ter tal sentimento enclausurando-as nas dependências de sua casa. Sua fúria e brutalidade são notadas em quase todas as suas falas, veja-se:

Menos gritos e mais obras. Devias ter procurado que tudo isto estivesse mais limpo para receber o duelo. Olhe. Não é este seu lugar. (*A criada sai chorando.*) Os pobres são como os animais; parece como se estivessem cheios de outras substâncias (LORCA, s/d, p. 1445).

Como a água agitada do mar com furor destruidor, quando em ressaca ou em tempestade, a mulher também exala fúria quando tem seu erotismo enclausurado.

Para Bachelard (2002, p. 97), a água é favorável à combinação dos elementos materiais, pois ela assimila muitas substâncias e impregna-se de cores, cheiros e sabores. Daí a água ser a substância química dos poetas, pois possibilita inúmeras associações.

Segundo o autor, as combinações imaginárias reúnem apenas dois elementos, nunca três. Nenhuma imagem *natural* pode receber os quatro elementos. Em cada combinação faz-se necessário o domínio de apenas um elemento As imagens do devaneio são unitárias



ou binárias. A mistura das matérias constitui um casamento na união das substâncias, como se elas se sexualizassem.

O autor mostra o caráter matrimonial da química comum ao fogo e a água. Diante da virilidade do fogo, a feminilidade da água é irremediável: unidos esses dois elementos criam tudo. A água e o fogo estão intimamente associados a lendas que demonstram seus traços sexuais.

Um outro elemento que o autor trata é o da imagem material da *umidade quente*, em que a imaginação sonha com a união duradoura da água e do fogo. A umidade quente é a matéria tornada ambivalente, ou seja, a ambivalência materializada.

Uma outra forma de casamento da matéria que leva ao devaneio está na associação da água com a noite. A noite vai penetrar as águas, impregná-la. Adensamento tão profundo que mesmo a luz do dia o lago conserva um pouco das substâncias noturnas.

De acordo com o fenomenólogo, ambas, noite e água, também causam frescor. Há horas em que a água e a noite unem sua doçura. Adquirem, juntas, um perfume comum. Assim, a sombra úmida tem um perfume de duplo frescor, a noite nos dá o perfume das águas. A lua impõe seu perfume sobre a mesma.

Para Chevalier e Gheerbrant (2006, p.15-22), a água representa a infinidade dos possíveis, contendo toda a promessa de desenvolvimento, mas também todas as ameaças de reabsorção. Cada cultura, porém, concebe ao símbolo da água dimensões e matizes diferentes, assim como aos símbolos em geral. Dessa maneira, ela pode ser origem da vida, da criação, símbolo da pureza, da fertilidade, da sabedoria, da graça, da virtude, da fluidez, assim como da fúria e da destruição. No entanto, “em todas as tradições do mundo a água desempenha igualmente papel primordial, que se articula em torno de três temas: purificação, regenerescência e fertilidade, mas com insistência particular nas origens”. (CHEVALIER E GHEERBRANT, 2006 p. 19). A água recobre-se de dois complexos simbólicos antitéticos: a água *descendente* e celeste, a chuva que vem fecundar a terra; e a água primeira, a água *nascente*, que brota da terra e da “aurora branca”, nesse caso é feminina.

Ao observar todas as definições simbólicas dadas à água, que variam de autor e cultura, serão empregadas tais considerações de acordo com a necessidade que cada poema apresentar. Ou seja, em cada poema a água se constelará carregada de uma determinada simbologia: como maternal, erótica, purificadora etc.

### 2.3. O erotismo

Outro aspecto que será analisado nas obras escolhidas é como o erotismo se constela e qual sua relação com a água.

Affonso Romano Sant'Anna estuda, em *Canibalismo amoroso*, como o desejo e a interdição (aspecto visto por Bataille em *Erotismo*) se apresentam na cultura brasileira através da poesia. Para tanto, faz um esboço sobre como os poetas nacionais tratam o erótico, o desejo, enquanto representantes do imaginário de uma cultura masculina.

O autor trabalha o desejo através das ninfas aquáticas, das mulheres em seu banho no rio, o que será de grande valia para a pesquisa, principalmente na análise do poema “Cacida da moça dourada”, que trata justamente do banho feminino.

Sant'Anna (1993, p. 90) considera que as metáforas da taça, do vaso e da concha mantêm uma relação estreita com a imagem da mulher, sendo a água o elemento mediador entre eles. Esses três elementos figuram as variantes do desejo e da mulher. A mulher possui um corpo que funciona como fonte da vida, assim, naturalmente se aproxima da idéia de um vaso sagrado, que transporta a água e que dá a vida.

Já para Durigan (1985, p.7), o erotismo pode ter diversas definições dependendo da contextualização em que se encontra, pois as representações culturais não possuem uma natureza fixa e imutável. Para o autor “o texto erótico se constituiria em uma forma com finalidade de montar textualmente o espetáculo erótico, tecendo de mil maneiras as relações significativas que configuram” (DURIGAN, 1985, p.31).

É ainda Durigan que afirma: “o texto erótico se apresenta como uma representação que depende da época, dos valores, dos grupos sociais, das particularidades do escritor, das características da cultura em que foi elaborada” (1985, p.7). E segundo Sant'Anna, o que mais o fascina ao organizar um estudo sobre o desejo é “ver como cada época organiza literalmente seu imaginário erótico” (SANT'ANNA, 1993, p. 14).

Pensando na questão da representação, Octavio Paz (1999, p. 30-35) trata do tema dizendo que o homem representa no ato sexual. Esse imita a sexualidade animal. “Na linguagem e na vida erótica cotidiana os participantes imitam os rugidos, relinchos, arrulhos e gemidos de todo tipo de animais” (PAZ, 1999, p. 31). Assim, a imitação tem como finalidade complicar o jogo erótico acentuando o seu caráter de representação. Então “o erotismo é o reflexo do olhar humano no espelho da natureza” (PAZ, 1999, p. 31).

A distinção entre o erotismo e a sexualidade feita pelo autor seria, de maneira concisa: “O erotismo é sexual, a sexualidade não é erotismo. O erotismo não é uma simples imitação da sexualidade – é sua metáfora” (PAZ, 1999, p. 33).

De acordo com Durigan (1985, p.30), a palavra “erotismo” provém etimologicamente de *erotikós* (relativo a Eros). “Mais tarde, a psicanálise transformou-o em símbolo da vida, princípio da ação, sendo seu oposto *Tanatos*, símbolo da morte, princípio da destruição”(sic!) (DURIGAN, 1985 p.30).

Segundo o autor, o sentido da palavra erotismo não se esgota. Ela possui um conjunto de significados que se complementam, ou até se opõem, dependendo da situação. Ao citar Freud, tal autor afirma que as sensações sexuais não são apenas genitais, mas que a vida sexual é composta dessas sensações e de processos psíquicos.

Irley Machado, estudiosa de García Lorca, especificamente dos elementos simbólicos que permeiam suas obras e coordenadora do grupo de estudos “A dramaturgia poética de Federico García Lorca”, conceitua o erótico a partir do deus Eros. De acordo com ela, Eros está ligado à paixão. Veja-se o que ela afirma sobre o termo:

O nome do deus deriva do verbo grego *érasthai* que significa “estar inflamado de amor”. Eros não é um deus “todo-poderoso”, está mais ligado a uma energia. Ele foi associado pelos poetas a “um garotinho louro com asas, mas sob máscara de um menino que nunca cresce (pois sabe-se que a idade da razão, ou o logos, é incompatível com o amor) esconde-se uma energia terrível de controlar, um deus terrível” que envenena com sua flecha, carregada de amor, o coração humano. (MACHADO, 2007, p. 103).

Assim, o erótico está relacionado ao deus do amor, capaz de “condenar” as pessoas a padecer de uma energia incontrolável que é a paixão impulsionada pelo desejo.

Porém, o erótico vai além do sexual, as sensações que temos quando estamos em contato com a natureza e seus elementos também podem ser eróticas. Tudo aquilo que está ligado ou mexe com os sentidos constela um aspecto sensual. O contato da água com o corpo ou o calor do sol que aquece pode ser erótico, provoca a sensualidade, provoca os sentidos. É essa a visão sobre o erotismo que será adotada, no trabalho em questão, não apenas o erótico ligado ao sexual, mas também ao sensual.

Ainda para I. Machado, para se falar de erotismo em Lorca é necessário alargar nossa visão e entender o mesmo como algo que possui um sentido mais universal. A autora faz distinção entre pornografia e erotismo, pois o erótico se “distingue dela pelo seu caráter estético, mas, sobretudo, por seu simbolismo místico, de união com o todo, uma união mais íntima e espiritualizada” (MACHADO, 2007, p. 103). Uma vez que em García Lorca

o erótico está ligado à natureza, sua obra é totalmente sinestésica. Ao tocar os sentidos, faz “descobrir uma pulsão erótica”. O poeta descreve paisagens e cheiros através da associação de idéias e metáforas. Seu conteúdo erótico reside nessa associação de idéias, metáforas que nos transmitem visões, odores e sabores naturais.

Paz (1999, p. 21) define o erotismo a partir da diferenciação da sexualidade. Segundo o autor, o erotismo não se reduz à pura sexualidade animal. Ambos são de reinos independentes. E afirmar que os atos eróticos são instintivos é lugar-comum. Um mesmo ato pode ser erótico ou sexual, depende de quem o realiza. Para ser erótico tem que ser praticado por um humano, enquanto o puramente sexual é desempenhado por um animal. Dessa maneira, a sexualidade é mais geral; o erotismo, singular. O erotismo tem alguma coisa a mais que a sexualidade, tem uma complexidade que essa não possui, é desejo sexual e algo mais, e esse último que constitui sua própria essência. De tal modo, o erotismo é um mais além. “Algo mais que a história, mais que sexo, mais que a vida, mais que a morte” (PAZ, 1999, p. 35).

O erotismo, para o estudioso, é uma convenção social. É a sexualidade socializada, posta sob regras, leis que dominam o instinto animal. E como ato humano, o erotismo é histórico. Ou seja, “muda de uma sociedade para outra, de um homem para outro, de um instante para outro.” (PAZ, 1999, p. 27). É uma cerimônia que se realiza de costas para a sociedade. Se assim não o fosse o homem agiria como os animais, que praticam sua sexualidade de acordo com seus instintos em qualquer lugar e a qualquer hora. Para Paz (1999, p. 32), o erotismo é, ao mesmo tempo, fusão com o mundo animal e ruptura. Sendo um mundo fechado tanto à sociedade quanto à natureza, pois acontece em lugares também fechados: num quarto, numa cabana etc.

Definido, por Octavio Paz (1999, 36), como linguagem, uma vez que é expressão e comunicação, o erotismo nasce com ela, e acompanha-a em sua transformação, além de servir-se de todos os seus gêneros, inclusive o literário.

Bataille (1987, p. 11) define o erotismo como presença da vida dentro da morte. Sendo assim, o erotismo seria transgressão, violência, profanação, vontade de anular-se para fundir-se ao outro. Para ele, essa é uma fórmula que dá sentido ao erotismo. Na definição precisa do autor, “o erotismo é uma atividade sexual com uma procura psicológica independente do fim natural encontrado na reprodução”. Há, para Bataille (1987, p. 12), uma relação entre a morte e a excitação sexual, pois a passagem do estado normal ao de desejo erótico supõe a dissolução relativa do ser. Essa dissolução se dá na

medida em que no erotismo dos corpos há a fusão de dois seres que se misturam, para ao final encontrarem o mesmo ponto de dissolução. Para haver a concretização do erótico deve inicialmente acontecer a destruição da estrutura do ser individual, fechado sobre si mesmo.

De acordo com o autor, o sexo e a morte são os dois maiores interditos da sociedade ocidental. Mas sabe-se que o interdito não anula o desejo. E mais, as proibições fundadas sobre o medo se tornam desejadas; a ação proibida adquire um sentido que não tinha antes. Devido a isso, a relação entre a prefixação de espaços e o comportamento pelo menos ambíguo das metalinguagens, obriga o “erótico” a refugiar-se no domínio do não-dito, das entrelinhas, do sussurro, que, com o tempo, passa a ser aceito debaixo de máscaras alternativas que se desenvolvem como características absolutas. No entanto, o interesse pelo assunto é uma constante e as múltiplas manifestações “informativo-formativas” espalham conhecimentos sobre o sexo e o erotismo em diversas direções.

Sem o interdito, de acordo com o autor, o homem não poderia ter chegado à consciência clara. Os interditos são a chave de nova atitude humana. E eles são impostos de fora, inicialmente. Porém tornam-se com o tempo atos interiores, que fazem parte de nossa inconsciência. Assim, são irracionais. Estão dentro de nós e quando os transgredimos sentimos angústia sem a qual o interdito não existiria. A experiência leva à transgressão realizada e bem-sucedida, o que sustenta o interdito e dele tira o prazer. Então de um ato proibido alcança-se o prazer erótico.

Voltando à afirmativa, que é feita logo no início da exposição sobre a teoria de Bataille, de que o erotismo e a morte são dois grandes interditos para a espécie humana, pode-se dizer que a prática da sepultura é o testemunho da morte (o que é definida através da consciência que se tem dela). A sepultura e o cadáver nos remetem à imagem do destino do homem, é o testemunho de uma violência que destruirá a todos. O interdito que a morte introduz é a interrupção da vida. O ser que é descontínuo, mas que recusa tal condição, se vê perante o desfalecimento de seu sonho de ser contínuo.

A atividade sexual, assim como a morte, interessa ao homem desde os primórdios. Ela teve de ser limitada pelo interdito para que não atrapalhasse o desempenho do homem no trabalho. E em todos os tempos e lugares “o homem é definido por uma conduta sexual subordinada a regras, a restrições definidas: o homem é um animal que permanece “interdito” diante da morte e da união sexual” (BATAILLE, 1987, p. 47).

Para Barthes, o erótico, ou a parte mais erótica de um corpo, é “o ponto em que o

vestuário se entreabre” (1973, p.44). Para ele é a cintilação que seduz ou a intermitência da pele que cintila entre duas peças. A encenação do aparecimento-desaparecimento. Não é o *streept-tease* que é erótico, mas a excitação na esperança de ver-se o oculto que se deixa entrever.

Assim, diante de tantas definições vê-se que o conceito dado ao erótico ou erotismo é bastante amplo, dependendo de cada autor, cultura e época para defini-lo. Pensando nisso, nota-se em Lorca a existência de um erotismo sensorial e sublimado, em que a natureza, na maioria das vezes, torna-se símbolo desse erotismo. No último quadro da peça *Bodas de Sangue*, percebe-se a presença do erotismo referido. A personagem Noiva utiliza a água e o fogo para simbolizar o desejo que sentia por Leonardo e explicar à personagem da Mãe porque abandonou o Noivo no dia de suas núpcias, veja-se:

NOIVA: Porque eu fugi com o outro, eu fui! (*Com angústia*)  
 Você também teria ido. Eu era uma mulher ferida pelo fogo, cheia de chagas por dentro e por fora, e seu filho era um pouquinho de água, de quem eu esperava filhos, terra, saúde; mas o outro era um rio escuro, cheio de ramagens, de onde me chegava o sussurro dos juncos e um murmúrio abafado. E eu corria com seu filho, que era um fiozinho de água fria, e o outro me mandava centenas de pássaros que me impediam de andar e derramavam orvalho nas minhas feridas de mulher fraca e abatida, de moça acariciada pelo fogo. Eu não queria, ouviu bem? Eu não queria! Seu filho era o meu fim, e eu não o traí, mas o braço do outro me arrastou como a correnteza do mar, como um coice, e teria me arrastado sempre, sempre, sempre, mesmo que eu fosse velha e todos os filhos do seu filho me agarrassem pelos cabelos! (LORCA, 1977, p.140-141).

O erotismo que queima a Noiva é definido, pela personagem, como fogo, seu corpo estava queimando e cheio de chagas por dentro e por fora. É uma mulher que arde de desejo, porém o Noivo não é capaz de aplacar esse sentimento, pois ela o vê apenas como um fiozinho de água, o que é pouco para acalmar-lhe os sentidos. Todavia, Leonardo é visto como “um rio escuro e cheio de ramagens”. Como algo misterioso e que a puxava como a correnteza do mar que a tudo arrasta com furor. Ao mesmo tempo em que se tornava orvalho que a molhava com delicadeza e curava a dor de seu desejo. Leonardo era água que a deixava sem chão e sem movimentos para andar ou fugir, como se centenas de pássaros a segurassem nas alturas.

Como se nota, o erotismo presente em Lorca é simbólico, pleno e sublime, o que é alcançado pela comparação aos elementos da natureza.

### 3. A ÁGUA E SUA SIMBOLOGIA NA POESIA LORQUIANA

#### 3.1.A água existencialista

No reino da imaginação, para Bachelard, é possível estabelecer *uma lei dos quatro elementos*, que classifica as diversas imaginações materiais segundo elas se associem ao fogo, ao ar, à água e à terra. Toda obra poética recebe componentes de essência material, e para que o devaneio se torne obra escrita é preciso que ele encontre sua matéria.

A água possui *um tipo de intimidade* diferente daquela que o fogo ou a pedra sugerem. É um tipo particular de imaginação. Elege um tipo de destino, o vão destino de um sonho que não se acaba. O homem tem o destino da água que corre. A água é um elemento transitório, efêmero, assim como o homem, pois possui implícita a morte cotidiana: ela corre sempre, cai sempre, acaba sempre em sua morte horizontal. É mais sonhadora, seu sofrimento é infinito. É o que vemos no poema “Mar”, de Lorca, onde mar e homem possuem o mesmo destino, o de ser efêmero e transitório, veja-se:

O mar é  
o Lúcifer do azul.  
o céu caído  
por querer ser a luz.

Pobre mar condenado  
a eterno movimento,  
havendo antes estado  
quieto no firmamento!

Mas de tua amargura  
te redimiui o amor.  
pariste a Vênus pura,  
e ficou-te a fundura  
virgem e sem dor.

Tuas tristezas são belas,  
mar de espasmos gloriosos.  
Mas hoje em vez de estrelas  
tens polvos verdosos.

Agüenta teu sofrer,  
formidável Satã.  
Cristo velou por ti  
como também o fez Pã.

A estrela Vênus é  
a harmonia do mundo.  
Cale o Eclesiastes!

Vênus é o profundo  
da alma...

... E o homem miserável  
é um anjo caído.  
A terra é o provável  
paraíso perdido.”  
(LORCA, 2002, p.153)

O mar é o diabo das águas, é como um céu sob a terra. Assim, o mar é um “deus” do mal que governa um céu (azul) que está na terra.

Pode-se ver no poema a comparação do mar a Lúcifer, o anjo caído do céu, o mar é o céu caído, e torna-se a extensão violenta do azul calmo e sereno do céu, porque as águas do mar podem ser ferozes, destruidoras, violentas como o anjo caído, Lúcifer. Como conceitua Bachelard: “Um mar calmo é acometido por uma súbita ira. Rosna e rugem. Recebe todas as metáforas da fúria, todos os símbolos animais do furor e da raiva”. (2002, p. 178). Como Lúcifer o mar transforma-se neste “ser” irado e violento por ter perdido o paraíso do céu, por ter querido ser Deus e por ter sido expulso do paraíso divino. Ainda, segundo o autor, “a água violenta é um dos primeiros esquemas da cólera universal” (BACHELARD, 2002, p. 184).

Mas o mar possui um sofrimento, devido ao eterno movimento a que está condenado. Assim, como o vão destino do homem que morre a cada dia que vive. Motivo pelo qual o eu lírico do poeta expressa o lamento pelo mar ter perdido a quietude do firmamento. O céu é infinito e imóvel enquanto o destino das águas é um deslocar-se contínuo para um não sei onde também infinito. Mario Quintana, ao tratar desse correr infindo, também expressa tristeza em seu poema “Deixe-me seguir para o mar”:

Deixa-me ser  
o que sou, o que sempre fui, um rio que vai fluindo...  
e o meu destino é sempre seguir...  
é seguir para o Mar,  
As imagens perdendo no caminho...  
deixa-me fluir, passar, cantar...  
toda a tristeza dos rios  
é não poderem parar.

(QUINTANA, 1986. p. 30).

Assim como Lorca, Quintana canta o eterno correr das águas e sua tristeza de nunca poderem parar.



Lorca, em seu poema, diz “Agüenta teu sofrer,/ formidável Satã.” O mar, deus maldito, todavia poderoso, não tem outro desígnio, assim como o homem, a não ser perpetuar o absurdo de uma existência que se repete, seu destino ligado a um sofrimento eterno, a um movimento eterno. Como o mito de Sísifo, exemplo do destino humano: do homem condenado a rolar indefinidamente a pedra de sua existência: “homem miserável/ é um anjo caído./ A terra é o provável/ paraíso perdido.” Nesta metáfora poética – homem/ mar/ Lúcifer - o homem é esse ser condenado ao sofrimento do cotidiano, é um anjo que caiu do paraíso, na busca de seu próprio paraíso perdido e vivendo na terra buscando o céu, mesmo estando nela (por não entender que o paraíso só pode ser encontrado dentro dele mesmo) vive a constante busca de “uma felicidade perdida não sei onde e nem porque”, é o espelho deste mar de sentimentos em constante movimento. Desta maneira, parece viver um eterno sofrer romântico em que nunca está em paz com o mundo em que vive, está sempre em busca de um outro mundo idealizado, e em fuga do cotidiano que o assola.

Mar e homem sofrem o vão destino do efêmero na superfície terrestre, de acordo com Octavio Paz (1984, p. 89): “A analogia não só é uma sintaxe cósmica, é também uma prosódia. Se o universo é um texto ou um tecido de signos, a rotação desses signos é regida pelo ritmo. O mundo é um poema...”

E na quarta estrofe descobre-se que apesar de possuir um destino triste, o mar não deixa de ser belo: “Tuas tristezas são belas,/ Mar de espasmos gloriosos./ Mas hoje em vez de estrelas/ Tens polvos verdesos.” Porém suas estrelas não são como as do céu brilhantes, ofuscantes, são sim polvos verdejantes. O brilho que o mar recebe não é a luz dourada das estrelas, mas o brilho verde dos seres que habitam seu interior. A cor verde dos habitantes marinhos remete à falta de repouso desses seres. Aqui o verde é a cor de quem perdeu o céu, a cor do desespero irremediável. Lorca faz uma subversão de sentidos cristalizados dos símbolos em seus poemas. Assim, em muitas de suas obras, os símbolos não têm o mesmo sentido dos dicionários. O poeta os recria. “Mar” é um exemplo disso. Aqui a cor verde não lembra a calma ou a esperança, como de práxis, mas a cor da agitação e da putrefação dos entes das profundezas do mar.

O mar é símbolo da dinâmica da vida: “Pobre mar condenado/ A eterno movimento”. O movimento de suas águas pode simbolizar o estado transitório entre as “possibilidades ainda informes as realidades configuradas, uma situação ambivalente, que é de incerteza, de dúvida, de indecisão, e que pode se concluir bem ou mal.”

(CHEVALIER E GHEERBRANT, 2006, p. 592-593). A própria vida humana, em que cada dia é um novo nascer sem que se saiba o que poderá acontecer, o mistério de viver.

A imagem de Vênus aparece na terceira e quarta estrofes do poema. Vênus, deusa romana, do amor, equivalente à Afrodite dos gregos, possui uma relação estreita com a água. Ela nasce de uma concha, como bem retrata Botticelli em “*Nascimento de Vênus*”<sup>1</sup> (observe a figura abaixo):



A obra de Botticelli representa bem o nascimento da Vênus, como descreve Lorca no poema: “pariste a Vênus pura,/ e ficou-te a fundura/ virgem e sem dor.” Ambos, poesia e tela, representam o nascimento de Vênus do profundo das águas marinhas. Segundo a mitologia romana, a deusa nasce dentro de uma concha de medrepérola, tendo sido gerada pelas espumas. Seu nascimento redime o mar de sua amargura e rebeldia: “Mas de tua amargura/ te redimiu o amor.” Pois, Vênus é “A estrela Vênus é/ a harmonia do mundo/.../Vênus é o profundo/ da alma...”

---

<sup>1</sup> Botticelli (1483).

Nos versos citados, no parágrafo anterior, temos a imagem do erotismo: o mar é fecundado e gera Vênus dentro de uma concha. A própria Vênus, a deusa nascida das águas, revela não apenas sensualidade, mas ligação espiritual que ultrapassa o erótico material.

Em Lorca certas formas nascidas das águas são mais atraentes, mais misteriosas e estão ligadas ao destino do homem e ao tempo histórico deste: “A água era negra no fundo das eras, quando chega a ponte ali para e canta” (LORCA, 1968 p.27).

A imaginação é a faculdade de formar imagens que ultrapassam a realidade. A imaginação inventa vida nova, inventa mente nova; abre os olhos para novos tipos de visão. A verdadeira poesia tem a função de despertar. Mas deve guardar a lembrança dos sonhos preliminares.

### **3.2. A água sensorial**

Um outro elemento a ser considerado é o frescor. Segundo Bachelard (2002, p.34), uma característica mais simples da psicologia das águas; é um componente da poesia das águas primaveris, cintilantes de imagens. Observemos os seguintes versos dos poemas “Meditação sob a chuva” e “Chuva”, em que se têm tais propriedades:

#### **Meditação sob a chuva**

Beijou a chuva o jardim provinciano,  
deixando emocionantes cadências nas folhas.  
O aroma sereno da terra molhada.

Rasgam-se nuvens grises no mundo horizonte.  
Sobre a água adormecida da fonte, as gotas  
se cravam, levantando claras pérolas de espuma.  
Fogos-fátuos que tremor das ondas apaga.

A pena da tarde estremece com minha pena.  
Encheu-se o jardim de ternura monótona.  
Todo o meu sofrimento há de perder se, meu Deus,  
como se perde o doce som das frondes?

Oh, tranqüilidade a do jardim com a chuva!  
Toda a paisagem casta meu coração transforma  
num ruído de idéias humildes e apenadas  
Que põe em minhas entranhas um agitar de pombas.

Todo o eco das estrelas que guardo n'alma

será luz que me ajude a lutar com minha forma?  
 E a alma verdadeira se desperta na morte?  
 E nisto que agora pensamos, a sombra o tragará?

Sai o sol.  
 O jardim dessangra em amarelo.  
 Palpita sobre o ambiente uma pena que afoga,  
 eu sinto a nostalgia de minha infância intranquãila,  
 minha ilusão de ser grande no amor, as horas  
 passadas como esta contemplando a chuva  
 com tristeza nativa.  
 Chapeuzinho vermelho  
 ia pela senda...  
 Acabaram-se minhas histórias, hoje medito, confuso,  
 ante a fonte turva que do amor me brota.

Todo o meu sofrimento há de perder-se, meu Deus,  
 como se perde o doce som das frondes?

Torna a chover.  
 O vento vem trazendo as sombras.

(LORCA, 2002 p. 145)

### **Chuva**

A chuva tem um vago segredo de ternura,  
 algo de sonolência resignada e amável,  
 uma música humilde se desperta com ela  
 que faz vibrar a alma adormecida da paisagem.

É um beijar azul que recebe a Terra,  
 o mito primitivo que torna a realizar-se.  
 O contato já frio de céu e terra velhos  
 com uma mansidão de entardecer constante.

É a aurora do fruto. A que nos traz flores  
 e nos unge do sagrado espírito dos mares.  
 A que derrama vida sobre as sementeiras  
 e na alma tristeza do que não se sabe.

A nostalgia terrível de uma vida perdida,  
 o fatal sentimento de ter nascido tarde,  
 ou a ilusão inquieta de uma manhã impossível  
 com a inquietude quase da cor da carne.

O amor se desperta no gris de seu ritmo,  
 nosso céu interior tem um triunfo de sangue,  
 mas nosso otimismo converte-se em tristeza  
 ao contemplar as gotas mortas nos cristais.

E são as gotas: olhos de infinito que fitam  
 o infinito branco que lhes serviu de mãe.

Cada gota de chuva treme o cristal turvo

e lhe deixam divinas feridas de diamante.  
São poetas da água que viram e que meditam  
o que a multidão dos rios não sabe.

Oh! Chuva franciscana que levas a tuas gotas  
almas de fontes claras e humildes mananciais!  
Quando sobre os campos descas lentamente  
as rosas do meu peito com teus sons abres.

Minh'alma tem tristeza de chuva serena,  
tristeza designada de coisa irrealizável.  
tenho no horizonte um luzeiro aceso  
e o coração me impede que corra a contemplá-lo.

Oh! Chuva silenciosa que as árvores amam  
e és sobre a planície doçura emocionante;  
dás à alma as mesmas névoas e ressonâncias  
que pões na alma adormecida da paisagem!

(LORCA, 2002, p.43- 45).

Aqui a poesia de Lorca assume seu caráter sensorial. A chuva cai serena no jardim, deixando a musicalidade nas folhas. Ao fecharmos os olhos somos capazes de ouvir a chuva, aspirar o cheiro da terra e sentir a cadência das folhas que sacodem. Esses elementos ao provocarem a sensação de prazer, mexem com nossos sentidos: com o olfato, o tato e a audição, o que se constela neste vivenciar erótico da natureza: “Toda a paisagem casta meu coração transforma/ Num ruído de idéias humildes e apenas/ Que põe em minhas entranhas um agitar de pombas.” Em “Chuva” há o aguçamento dos sentidos dado pela música que a chuva traz ao cair sob a natureza “Uma música humilde se desperta com ela/ Que faz vibrar a alma adormecida da paisagem.”; o mesmo beijo é recebido pela terra nos poemas: “É um beijar azul que recebe a Terra”. (“Chuva”), “Beijou a chuva o jardim provinciano” (“Meditação sob a chuva”). O verbo beijar é significativo dessa afetividade sensual.

Em “Chuva” a cor dada pelo eu lírico para simbolizar o celestial é o azul, pois essa cor tem conotação de paraíso, de felicidade. O lugar de onde a chuva vem.

A exaltação ou louvor à chuva se dá em todo o poema “Chuva”, porém nos seguintes versos há uma consagração ainda maior, onde a chuva é vista como algo bondoso, que ajuda o próximo, sendo capaz de doar-se em favor dos irmãos. Ela é comparada, ou lhe é dada a qualidade de franciscana, aquela que se oferece em favor dos outros, que ajuda e que é humilde: “Oh! Chuva franciscana que levas as tuas gotas/ Almas de fontes claras e humildes mananciais!”

A chuva é o agente fecundador do solo: “Beijou a chuva o jardim provinciano,/ Deixando emocionantes cadências nas folhas./ O aroma sereno da terra molhada” (“Meditação sob a chuva”). A chuva deixa na terra um cheiro que causa serenidade, e a terra molhada torna-se fértil e pronta para germinar as sementes. No segundo poema tem-se o mesmo sentido, em que a chuva é vista como algo primitivo que se repete sempre. Primitivo no sentido que ocorre desde o princípio do mundo e que é uma dádiva, algo tido como paradisíaco, pois fertiliza a terra e proporciona à natureza continuar viva dando seus frutos e flores: “É a aurora do fruto. A que nos traz flores/.../ A que derrama vida sobre as sementeiras”.

O jardim que aparece em “Meditação sob a chuva” é símbolo do Paraíso terrestre, “de que é a representação, dos estados espirituais, que correspondem às vivências paradisíacas” (CHEVALIER E GHEERBRANT, 2006, p.512). Dessa forma, o jardim, ao ser tocado pela chuva remete a um lugar celestial, puro, de paz.

Na segunda estrofe de “Meditação sob a chuva” tem-se uma imagem bela criada pelo poeta: “Sobre a água adormecida da fonte, as gotas/ Se cravam, levantando claras pérolas de espuma./ Fogos-fátuos que o tremor das ondas apaga.” Essa imagem nos leva a visualizar as gotas da chuva caindo sobre a água, já parada no chão, formando algo semelhante aos fogos que dão uma beleza instantânea. Dessa maneira, a pérola no poema tem a conotação de brancura e o formato arredondado que forma quando os pingos d’água atingem a superfície. Os pingos d’água também lembram o diamante: “Cada gota de chuva treme o cristal turvo/e lhe deixam divinas feridas de diamante.” As feridas a que o ser do poeta refere pode ser as gotas da chuva que caem abrindo a água que está sobre a superfície.

Os poemas mostram o estado de espírito do eu lírico. São apresentados em ambos os mesmos sentimentos, desilusões perante a vida e ao amor e exaltação aos benefícios que a chuva traz consigo. Até o sentimento análogo entre o eu lírico e a natureza é recorrente nos dois poemas. A cor acinzentada deixada pela chuva dá um colorido triste à paisagem e ao estado emocional do eu lírico: “Rasgam-se nuvens grises no mundo horizonte.” (“Meditação sob a chuva”) e “O amor se desperta no gris de seu ritmo”. (“Chuva”).

A chuva que inicia os poemas é algo que acalma e remete a uma condição de pureza espiritual, de paz. E como o próprio título de um deles remete, o eu lírico está meditando sob a chuva. O dia chuvoso o leva a analisar a vida. Temos nos poemas também o sentimento romântico do homem fugir de suas dores para a natureza. No entanto, a chuva

também deixa o dia escuro e triste e é assim que o eu lírico se sente. Pode-se notar tal sentimento a partir dos versos que dizem “Rasgam-se nuvens grises no mundo horizonte.” Depois tem-se a seqüência: “Toda a paisagem casta meu coração transforma/ Num ruído de idéias humildes e apenadas/ Que põe em minhas entranhas um agitar de pombas”. E mais a frente: “Eu sinto a nostalgia de minha infância intranqüila,/ Minha ilusão de ser grande no amor, as horas/ Passadas como esta contemplando a chuva/ Com tristeza nativa.” (“Meditação sob a Chuva”). “A nostalgia terrível de uma vida perdida,/ O fatal sentimento de ter nascido tarde,/ Ou a ilusão inquieta de uma manhã impossível/ Com a inquietude quase da cor da carne.” (“Chuva”) Nota-se a angústia do eu lírico que se sente como as nuvens cinzentas e carregadas. E toda aquela paisagem que a chuva traz transforma seu estado de espírito levando-o a meditação, a recordações de um passado intranqüilo, de dor e que o remete a uma tristeza profunda, a um sofrimento que o abate.

A desilusão ou angústia vivida nos poemas ocorre porque não há realização do desejo de vida que o eu lírico sonhou: “Minh’alma tem tristeza de chuva serena,/ Tristeza designada de coisa irrealizável”.

A tristeza sentida no poema “Chuva” é ratificada pelos versos em que é dito que as gotas da chuva caem e ferem como um diamante, e que os poetas são capazes de experimentar e compreender a dor de um dia chuvoso, de uma desilusão, de ver e sentir o que as pessoas comuns não são capazes: “São poetas da água que viram e que meditam/ O que a multidão dos rios não sabe.” Isto é, o poeta tem a alma sensível, consegue captar coisas e sentimentos que os simples mortais não conseguem.

Na paisagem acinzentada logo aparece o sol que é a fonte da luz, do calor, da vida, ele surge, nas estrofes finais do poema “Meditação sob a chuva”, como algo que vem para colorir de amarelo aquela paisagem antes cinzenta causada pela nebulosidade da chuva. Desta maneira, o sol tem aqui a simbologia da alegria, da luz após a escuridão. Porém a claridade não muda o estado de espírito do eu lírico. Mesmo a escuridão passando, ele ainda sofre por não ter conseguido se realizar no amor como sonhava: “Sai o sol./ ... Eu sinto a nostalgia de minha infância intranqüila,/ Minha ilusão de ser grande no amor, as horas/ Passadas como esta contemplando a chuva/ Com tristeza nativa.” E seu sentimento de tristeza não acaba, ele se perpétua na estrofe final: “Torna a chover./ O vento vem trazendo as sombras.” Há a reafirmação do sofrimento. Enquanto em “Chuva” o eu lírico pede à chuva que ela possa lhe trazer a tranqüilidade, e como faz com as árvores dar a paz, a harmonia a sua alma: “Oh! Chuva silenciosa que as árvores amam/ E és sobre a planície

doçura emocionante;/ Dás à alma as mesmas névoas e ressonâncias/ Que pões na alma adormecida da paisagem!” Aqui há o pedido de alívio para o sofrimento, assim a possibilidade de mudança.

### 3.3.A água da fonte como confidente

Como se viu na análise anterior de “Meditação sob a chuva” e em “Chuva”, a água ou a natureza está em constante analogia com o eu lírico. Seguindo essa mesma linha, encontra-se em “Sonho” o sentimento de proximidade ou se pode dizer de fusão entre o homem, ou seus sentimentos, e a água. Esse elemento está em união com os anseios demonstrados no poema. Veja-se:

Meu coração repousa junto à fonte fria.

(Enche-a com teus fios,  
aranha do olvido.)

A água da fonte sua canção lhe dizia.

(Enche-a com teus fios,  
aranha do olvido.)

Meu coração desperto seus amores dizia.

(Aranha do silêncio,  
tece-lhe teu mistério.)

A água da fonte escutava-o sombria.

(Aranha do silêncio,  
tece-lhe teu mistério.)

Meu coração se curva sobre a fonte fria.

(Mãos brancas, distantes,  
detende as águas.)

E a água o leva cantando de alegria.

(Mãos brancas, distantes,  
nada fica nas águas!)

(LORCA, 2002, p. 81-83)

Em “Sonho” a água pode ter o sentido de vida. De vida amorosa: do amor sentido e vivido. O eu lírico sente-se como esse elemento.



Logo na primeira estrofe tal simbologia aparece. O eu lírico diz: “O meu coração repousa junto a fonte fria”. Vê-se que a água está em consonância com o coração do eu lírico, com o processo amoroso sofrido pelo mesmo. À medida que ele se apaixona a aranha tece os mistérios do amor e a água pára de correr.

No primeiro verso o coração do eu lírico está em repouso, ou seja, quieto como uma fonte fria. Está sem amor, e a aranha (pode ser símbolo do tempo que passa) como ser que tece e prende sua presa nas suas teias misteriosas, vai construindo os mistérios de um sentimento esquecido pelo poeta. A canção da água da fonte desperta o coração, que diz seus amores: “Mãos brancas, distantes, detende as águas.” E o ser efêmero que é a água, e em correspondência o amor, vai-se, leva o sonho de ser correspondido. O amor e a água são passageiros: “Mão brancas, distantes, nada fica nas águas.”

A mão aparece todo o tempo no poema. Ela tem simbologia de ação, de poder e de dominação. Assim, a mão nos versos analisados tem o poder de decidir, de segurar o amor do eu lírico, porém ela o deixa escapar. Ela decide o destino. Mas, mesmo as mãos sendo poderosas não são capazes de prender algo tão líquido, escorregadio e misterioso como a água e o amor, e ele se vai.

A água e o ser do poeta dialogam, em uma linguagem recíproca, eles se comunicam através do sentimento. A voz do homem é a dor e a da água é a sua canção ao escoar pela fonte. De acordo com Bachelard (2002, p. 193), “a água é a senhora da linguagem fluida, na linguagem sem brusquidão, da linguagem contínua, continuada, da linguagem que abranda o ritmo, que proporciona uma matéria uniforme e ritmos diferentes”. E é através dessa mesma linguagem que o eu lírico se comunica com a fonte. Tal fonte, símbolo do amor, faz com que as emoções do poeta venham à tona. A fonte com a voz da água canta a durabilidade do sentimento e da dor sentida: “E a água o leva cantando de alegria.//(Mãos brancas, distantes,/nada fica nas águas!)”.

A fonte torna-se confidente do eu lírico, é a seus pés que o mesmo confessa suas dores: “Meu coração desperto seus amores dizia.//A água da fonte escutava-o sombria.” E a água parece corresponder ao sentimento do expositor, pois se torna sombria ao ouvi-lo. Estar sombria é aqui uma forma de dialogar (de estar em correspondência) com o ser angustiado do poeta.

Como se referiu no início do estudo, Turchi (2003, p.8) divide os gêneros de acordo com os regimes do imaginário definidos por Durand. O gênero lírico está associado ao regime noturno do sistema mítico. Desta forma, a poesia, *corpus* do estudo em questão,

para penetrar na alma, para tocar a sensibilidade de seus admiradores ou simplesmente leitores, utiliza como recurso a analogia e a similitude (uma coisa conforme outra, que possui a mesma forma, mas não é a mesma coisa). Motivo pelo qual Durand considera ambas como princípios que sustentam o regime noturno. Para Turchi (2003, p. 59), a poesia procura reduzir a distância entre a palavra e a coisa.

Então, através da poesia, há uma relação ou semelhança estreita entre o mundo (natureza) e o homem. E isso é possível graças ao espírito delicado ou mesmo especial que o poeta possui, ao seu potencial imaginativo. Esse fato pode ser comprovado pelas análises aqui realizadas. Lorca está em constante correlação com a natureza. Em seus poemas como é o caso dos três últimos estudados, o eu lírico e a água, bem como a paisagem, estão em plena harmonia, um sente o que o outro transmite. O dia chuvoso e melancólico faz com que o espírito do eu lírico se contamine de tal sentimento e torne-se assim também. Ou será que não é o estado em que se encontra o primeiro que faz com que a natureza chore e derrame-se em chuva? Há uma semelhança muito grande entre um e outro.

No caso de “Sonho” a água torna-se análoga à dor do desprezo ou desilusão de amor sofrida pelo eu lírico, que se torna sombria. A aranha é essa angústia tecida, dia pós dia.

Através dessa analogia construída a cada verso pela similitude entre o mundo e o sentimento, o mundo e a vida é que se consegue imagens tão puras e sedutoras quanto as alcançadas nos poemas em questão.

### **3.4.A água como elemento erótico**

Para Bachelard (2002), a canção do rio é fresca e clara. As águas risonhas, os riachos irônicos, as cascatas ruidosamente alegres, são imagens e evocações literárias constantemente encontradas. Às vezes, o que reflete na água carrega a marca feminina e provoca devaneios intensos e sensuais. As águas do rio evocam a nudez e se douram com a presença feminina. A nudez presente e insinuada em “Cacida<sup>2</sup> da Moça Dourada”, é altamente sensual. Observe-se:

A moça dourada  
banhava-se na água  
e a água se dourava.

---

<sup>2</sup> Composição de origem árabe que se caracteriza pela existência de versos curtos.

Logo as algas e as ramas  
com a sombra assombravam  
e o rouxinol cantava  
louvando a moça branca.

E veio a noite clara  
toldada de má prata  
com peladas montanhas  
por sob a brisa parda.

A moça molhada  
era branca na água  
e a água, toda em chamas.

Veio a aurora sem mancha,  
com cem caras de vaca,  
veio hirta, amortalhada  
com geladas grinaldas.

A moça toda em lágrimas  
banhava-se entre chamas  
e o rouxinol cantava  
com as asas queimadas.

A moça dourada:  
Era uma garça branca  
E a água dourava.

(LORCA, 2002, p. 557-559)

O eu lírico, ao descrever a moça banhando-se no rio, branca e molhada, nos traz a imagem da mulher que se banha nua evocando a sensualidade feminina. A água e a mulher juntas trazem um simbolismo erótico, o que faz com que a imagem do banho venha carregada desse estigma. Esse aspecto sensual do banho feminino despertou em todas as épocas o desejo de ser aprisionado, não apenas pelos poetas, mas também pelos pintores. Observe-se nas reproduções pictóricas, o banho feminino é uma constante nas artes plásticas no decorrer da História<sup>3</sup>.

Segundo Bachelard (2002, p. 37), a mulher nua pode ser representada pela imagem de um cisne. O cisne torna-se, então, feminino na contemplação das águas luminosas. O seu canto pode ser interpretado como eloqüentes juras do amante. Na concepção do autor, a imagem do cisne é sempre a imagem de um desejo. Enquanto desejo, ele canta. Assim, o canto do cisne pode ser o símbolo do desejo sexual: mas seu canto vem carregado de morte - ao cantar ele morre, assim, como afirma Bataille, como todo desejo, ao realizar-se morre,

---

<sup>3</sup> Observe em anexos II, pinturas.

na fusão de dois corpos que se entregam tornando-se um. Aqui há uma estreita correlação entre a mulher e o cisne.

Segundo a mitologia grega, Zeus, ao ver Leda banhar-se no rio, apaixonou-se por ela e para aproximar-se da mesma tomou a forma de um cisne. Fascinada com a beleza da ave Leda entregou-se aos seus encantos e desse amor nasceu Helena, Castor, Pólux e Elitemnestre.

Tanto Cirlot (2005, p. 45) quanto Bachelard (2002, p.38) concordam que a imagem do cisne é hermafrodita, podendo ser feminino na contemplação das águas luminosas e masculino na ação.

A imagem do cisne, na poesia de Lorca, parece ter sido substituída pela imagem da garça: “A moça dourada:/ uma garça branca/ na água que a dourava.” Aqui a imagem do cisne se metamorfoseia em garça. A moça é a garça branca, é a mulher nua a que Bachelard se refere. É o próprio desejo, uma vez que o dourado também é uma representação sensual: como cor quente, lembra o calor dos corpos, e o calor do desejo.

O poema “Cacida da moça dourada” é totalmente imagético, constrói imagens a cada verso. É duplamente simbólico pela junção dos elementos água e fogo. Além da lua, a água e a garça branca são elementos que unidos expressam a carga erótica do poema.

Para Bachelard, um complexo é um fenômeno psicológico tão sintomático que basta um único traço para defini-lo por inteiro. A imaginação literária, que só pode desenvolver-se no reino *da imagem* é mais propícia que a imaginação pictórica para estudar a nossa necessidade de imaginar. A imagem de Ofélia é uma imagem fundamental ao devaneio das águas. “Cacida da moça dourada” lembra o complexo de Ofélia por tratar da cabeleira que a moça dourada espalhava sobre as águas do rio. Não é a forma da cabeleira que faz pensar na água corrente, mas seu movimento. E, de acordo com Durand (2002, p. 233), o símbolo da cabeleira está ligado ao da mulher que se despe.

A imagem da cabeleira de Ofélia é retomada na imagem da moça dourada: pelas algas, ramos e grinaldas: “As algas e os ramos/ em sombra a assombravam/ [...] / Veio a aurora sem mancha,/ [...] /com geladas grinaldas”. Nessa estrofe, a moça dourada, assim como Ofélia se deixa levar pelas águas do rio, com seus cabelos soltos, imagem que está configurada nas grinaldas que denotam as núpcias que deviam acontecer, que alimenta o erotismo da imagem. A imagem, em que a Rainha, em Hamlet, anuncia a morte de Ofélia aproxima-se da imagem criada pelo poema: “Ali com suas líricas grinaldas/ de urtigas, margaridas e rainúnculos/ e as longas flores.../ [...]. Suas longas vestes/ se abriram,

flutuando sobre as águas.” (SHAKESPEARE, 1968 p. 196-197). Em “Cacida da moça dourada”, as grinaldas podem ser símbolos de morte da aurora. Porém, também podem denotar a vida erótica, não se pode separar nunca *eros* de *tânatos*.

A água constela não simplesmente a imagem da morte, mas um outro aspecto. Através dela há um reforço do aspecto negativo desta água feminina e nefasta por excelência que no imaginário pode ser o sangue menstrual.

O que constitui a irremediável feminilidade da água é que a liquidez é o próprio elemento dos fluxos menstruais. Pode-se dizer que o arquétipo do elemento aquático e nefasto é *sangue menstrual*. O que é confirmado pela ligação freqüente, embora insólita a primeira vista, da água e da lua.[...] as águas estão ligadas à lua porque seu arquétipo é menstrual. (DURAND, 2002, p. 101-102).

Nessa análise Durand associa a água e a mulher à lua. A terceira estrofe do poema expressa bem o casamento da água com a noite e vem associar o caráter feminino da lua e da água: “E veio a noite clara/ toldada de má prata.” A lua ilumina o corpo da moça dourada. A noite, sendo clara, é iluminada pela lua, seu brilho frio é representado pela palavra “prata”. Esse mesmo brilho, que exala a claridade, como dissemos, deixa em evidência o corpo da moça dourada, seus seios nus aparecem sob a metáfora das peladas montanhas, mostrando toda a sensualidade do corpo feminino, não esquecendo que a claridade da lua desnuda a natureza. A brisa parda também lembra a sensualidade, o calor desse corpo dourado - pardo -, é exalado por essa brisa sensual. Na cultura chinesa, a “montanha e a água são símbolos que remetem respectivamente a dois princípios sexuais constitutivos do universo: o Yang e o Yin.” (Durand, 2002, p. 129). Assim, a montanha seria o masculino e a água o feminino.

A imaginação material, gerada pelos quatro elementos, gosta de jogar com as imagens e suas combinações, ela tem a necessidade da idéia de *combinação*.

Bachelard (2002, p. 101) mostra o caráter matrimonial da química comum do fogo e da água. Diante da virilidade do fogo, a feminilidade da água é irremediável, unidos esses dois elementos criam tudo.

O autor diz que a água termal é imaginada antes de tudo como a composição direta da água e do fogo. Entre os poetas, o cunho direto dessa composição será feito através de súbitas metáforas.

Para Bachelard (2002 p. 104), é na imagem material da *umidade quente* que a imaginação sonha com a união duradoura da água e do fogo. A *umidade quente* é a matéria

tornada ambivalente, ou seja, a ambivalência materializada. A estrofe que expressa a imagem da *umidade quente* é: “A moça molhada/ era branca na água/ e a água, labareda”.

O fogo é, assim como a água, utilizado nos ritos como elemento purificador e batismal. O símbolo do fogo é polivalente: existe um fogo espiritual e um fogo sexual. O fogo da madeira, segundo Durand (2002, p. 333), está diretamente ligado ao ato sexual.

Na primeira estrofe de “Cacida da Moça Dourada” vemos essa mistura da água e do fogo. E logo percebemos a correspondência entre o corpo da moça e da água em que a mesma se banhava: “A moça dourada/ banhava-se na água/ e a água se dourava.” É o próprio desejo, uma vez que o dourado também é a representação do sensual, sendo uma cor quente, lembra o calor dos corpos, o brilho do sol, a cor da pele morena, o desejo em si. A moça dourada torna-se um elemento alquímico ligado ao calor, ao fogo e à luz. A água se torna reflexo e espelho da figura feminina. Esse reflexo faz com que a moça dourada perca seus contornos, e sua imagem se funda no espelho. O dourado, de acordo com Durand (2002, p. 148-150), é representativo da espiritualização e tem um pronunciado caráter solar. Na simbólica alquímica, pode passar-se constantemente da meditação da substância ouro para o seu reflexo graças ao seu brilho torna-se o sol. “O sol, especialmente o sol ascendente ou nascente, será, portanto, pelas múltiplas determinações da elevação e da luz, do raio e do dourado, a hipótese da excelência das potências uranianas.” (DURAND, op. cit.). Na verdade o sol é antes de tudo luz.

Como já foi dito, a união entre fogo e água evoca o erotismo. O banho feminino por si só é erótico: associado ao fogo, ao dourado, produz uma imagem de calor, de desejo. Em: “A moça toda em lágrimas/ banhava-se entre chamas/ e o rouxinol cantava/ com as asas queimadas.” A moça queima-se nas chamas do desejo. Bataille, em sua obra *O Erotismo*, trata da morte ligada ao elemento erótico. Na fusão dos corpos, há a morte de dois seres para que renasça apenas um. Se no poema se encontra a imagem da moça dourada, quente, pelo desejo que se banha numa água pura e fresca, límpida, o que reflete a sensualidade, o rouxinol pode ser o eu lírico em chamas, porém “o rouxinol cantava/ com as asas queimadas” mas este se queima pela impossibilidade de realizar seu desejo, impedido de completar-se através da fusão erótica o que, por outro lado, também causa a morte.

Assim, pode-se realizar através do poema uma analogia: o rouxinol que canta pode ser o poeta, e as asas queimadas podem igualmente significar a impossibilidade do poeta em exercer seu erotismo devido a sua homossexualidade e por sofrer o preconceito de uma

sociedade repressora, que não aceita a expressão erótica do poeta. O Rouxinol assume a simbologia de cantor do amor e da morte. Sua figura aparece em *Romeu e Julieta*, de Shakespeare, cantando o amor e o final trágico de ambos. Há um conto de Oscar Wilde que capta bem esse significado dado ao pássaro, em que uma jovem dama só aceita dançar, em um baile, com o pretendente se esse lhe trouxer uma rosa vermelha, e o estudante encarrega o rouxinol de lhe trazer a bela flor. Porém nos jardins dali só existem rosas brancas, e o pássaro, então na sua busca para que realizasse o amor do nobre cavalheiro, acaba se ferindo e o sangue que sai de seu corpo colore a flor de vermelho: o rouxinol morre por amor para a realização de um outro amor.

Esse conto parece ilustrar explicar a simbologia do rouxinol no poema e na vida de Lorca. Ele foi um poeta que viveu para a realização do amor, mesmo quando era necessário recalcar seus desejos, sufocando-os. García Lorca era o “Rouxinol de Andaluzia” porque cantava em seus poemas e dramas o amor e a morte.

A moça dourada pode representar o *Yin*, a *anima*, o feminino que vive dentro do eu lírico, do poeta. “A moça de lágrimas banhava-se em chamas” as lágrimas quentes, tornam-se uma extensão do prazer e da dor. Nesses versos pode-se encontrar uma outra aproximação com a imagem de Ofélia, conforme Durand as lágrimas possuem um aspecto secundário da água noturna, para ele “As lágrimas podem introduzir indiretamente o tema do afogamento”. (DURAND, 2002, p.98) Esse afogamento pode traduzir-se no desespero pela repressão dos sentimentos. A água, ligada intimamente às lágrimas, assume a característica de uma “matéria do desespero.”

Complementando as informações dadas no capítulo teórico sobre os símbolos, a questão dos regimes caracterizados por Durand, o *regime diurno* da imagem é marcado pela antítese. Dentre as imagens aqui estudadas no agrupamento diurno encontra-se: a água, o sol, o dourado e o fogo. *O regime diurno* da imagem antecede ao *regime noturno*, sendo que este último “estará constantemente sob o signo da conversão e do eufemismo” (DURAND, 2002, p. 197). As imagens da noite e das trevas: tempo, morte e erotismo, sucedem o dia. Essas imagens se conjugam sob a dominação de Cronos, Tântatos e Eros. A noite é duplamente ameaçadora, pois é irmã do sono, do esquecimento e da morte. O devaneio da matéria é um devaneio tão natural que a imaginação aceita quase sempre o sonho que se insinua e entra na matéria das coisas. A noite é uma substância, é matéria noturna, é apreendida pela imaginação *material*.

Como a água é a substância que melhor se oferece às misturas, a noite vai penetrar a água, impregná-la. Essa impregnação é tão profunda que mesmo na luz do dia, a água pode se revestir de substâncias noturnas. Um bom exemplo são as águas do lago em sua quietude. A cantiga de ninar com que o personagem da Mulher, em *Bodas de Sangre*, embala seu filho é carregada do simbolismo noturno da água. Veja-se:

Nana, meu menino,  
do cavalo grande  
que não quis a água.  
A água era negra no fundo das eras!  
quando chega à ponte,  
ali pára e canta.  
Quem dirá menino,  
o que tem a água  
de cauda tão longa  
em tão verde sala?"

(LORCA, 1977, p. 27).

A água em estreita união com a noite torna-se traiçoeira e liga-se à morte. Para Durand (2002, p. 111), a água negra é sempre o sangue, o mistério do sangue que corre nas veias ou escapa com a vida pela ferida, cujo aspecto menstrual vem ainda determinar a valorização temporal. “O sangue é temível porque é o senhor da vida e da morte e porque na sua feminilidade é o primeiro relógio humano, o primeiro sinal humano correlativo do drama lunar.” (DURAND, 2002, p. 111).

Na cantiga de ninar acima mencionada, outra imagem significativa e símbolo de morte aparece: o cavalo. O cavalo, este ser isomorfo das trevas e do inferno. A cavalgada pode ser fúnebre e infernal se unida à fuga, proporcionando um tom de eminente fatalidade. O cavalo assume uma simbologia erótica: torna-se o símbolo do desejo desenfreado e insatisfeito, a pulsão erótica de vida instintiva e livre. Mas o “cavalo grande que não quis a água” traz em si a imagem de uma rejeição sofrida por esta Mulher que não se sente mais objeto do desejo deste “cavalo”, que metaforicamente encarna o personagem do marido. A água é ela, capaz de aplacar a sede do desejo, mas ao mesmo tempo, funesta e perigosa, escura como a noite, parada no tempo, como o desejo sufocado que arde em seu peito.

Segundo Durand, há culturas que ligam o cavalo ao mal e à morte. Mas a cavalgada pode ter um sentido “psicanalítico e sexual”, que se manifestaria numa constelação hipomórfica, reveladora da violência. O cavalo é associado pelo autor a água, não só pelo esquema do movimento sugerido pela água corrente, pelo trote rápido do corcel, mas pelo



caráter terrificante e infernal do abismo aquático. Nos versos citados de *Bodas de sangre*, percebe-se a ligação do cavalo e do abismo aquático. Ambos denotam morte. A primeira qualidade da água sombria está associada ao fato de a água que corre ser um signo da viagem sem retorno, ou como diz o autor “a água escura é ‘devir hídrico’. A água que corre é amargo convite à viagem sem retorno “é figura do irrevogável. A água é epifania da desgraça e do tempo”. ((DURAND, 2002 p. 96).

Chevalier e Gheerbrant (2006, p. 202-212) postula que o cavalo é filho da noite e do mistério, ele é associado pela imaginação à água, à sexualidade e à lua. E está ligado a impetuosidade do desejo. Como foi visto nos versos citados de *Bodas de Sangre*, o cavalo da peça está intimamente ligado a essa simbologia: a água parada é o desejo reprimido, estagnado, a lua liga-se à morte e à noite. Todos os símbolos presentes estão ligados ao cavalo.

Há momentos em que a água e a noite unem-se na doçura. Adquirem, juntas, um perfume comum. Assim, a sombra úmida tem um perfume de duplo frescor, a noite traz o perfume das águas. O frescor da noite sobre as águas presentifica a influência da lua: “por sob a brisa parda.” E traz a imagem de uma noite fresca, que derrama seu frescor sob a “moça dourada” nas águas.

A lua, intimamente associada à noite, aparece também ligada à obsessão do tempo e da morte. Mas a lua, simultaneamente, medida do tempo, torna-se por seu aspecto cíclico promessa explícita do “eterno retorno.” (DURAND, 2002, p. 294).

“Cacida da moça dourada”, assim como a estrofe citada de *Bodas de sangre*, é um poema que possui várias imagens construídas sob o devaneio da água. A água desse poema é pura, enquanto transparência: ela e a mulher se misturam. É misteriosa como a mulher, pois esconde o mistério da noite e o brilho prateado da lua. É sensual pela junção de vários elementos que revelam a carga erótica do poema. As imagens são formadas a partir do devaneio poético originário dos símbolos e arquétipos.

### **3.5.A água que purifica e regenera**

No devaneio da água, esta converte-se em heroína da doçura e da pureza. De acordo com Bachelard, a água doce sempre há de ser, na imaginação dos homens, uma

água privilegiada. Ela é a qualidade da bebida necessária e fundamental à sobrevivência do homem, por isso sagrada como Lorca expressa no poema “Amanhã”:

E a canção da água  
é uma coisa eterna.  
É a seiva entranhável  
que madura os campos.  
É sangue de poetas  
que deixaram suas almas  
perderem-se nas sendas  
da Natureza.

Que harmonias derrama  
ao brotar da penha!  
Abandona-se aos homens  
com suas doces cadências.

[...]

Que é o santo batismo  
senão Deus feito água  
que nos unge as fronteiras  
com seu sangue de graça?

[...]

Ela encerra segredos  
das bocas humanas,  
pois todos a beijamos  
e a sede nos mitiga.  
È uma arca de beijos  
de bocas já fechadas,  
é eterna cativa,  
do coração irmã.

Cristo deveu dizer-nos:  
“Confessai-vos com a água  
de todas as dores,  
de todas as infâmias.  
A quem melhor irmãos,  
entregar nossas ânsias  
do que a ela que sobe ao céu  
em envolturas brancas?”

Não há estado perfeito  
como o de tomar água,  
nos tornamos mais meninos  
e melhores: e passam  
nossas penas vestidas  
com rosadas grinaldas.

E os olhos se perdem  
em regiões douradas.  
Oh! Fortuna divina  
por alguém ignorada!  
Água doce em que muitos  
seus espíritos lavam,  
não há nada comparável  
a suas margens santas  
se uma tristeza funda  
nos deu suas asas.

(LORCA, 2002 p. 37-41)

No poema acima a água aparece como um elemento purificador e curativo que livra o homem do pecado com o batismo; sacia a sede dos sedentos, e através de sua canção eterna serve de inspiração aos poetas. O batismo, segundo Chevalier e Gheerbrant (2006, p. 126), é símbolo de purificação e renovação. E tem dois gestos ou duas fases de notável alcance simbólico: a imersão e a emersão. Veja-se o simbolismo desses dois atos:

Imersão, hoje reduzida à aspersão, é por si só rica de muitas significações: indica o desaparecimento do ser pecador nas águas da morte, a purificação através da água lustral, o retorno do ser às fontes de origem da vida. A emersão revela a aparição do ser em estado de graça, purificado, reconciliado com a fonte divina de vida nova. (CHEVALIER E GHEERBRANT, 2006, p. 126).

Assim, o batismo por si só purifica, cura e reconcilia o homem consigo mesmo e com Deus.

A água torna-se o símbolo da grande mãe, no poema mencionado, pois assume consideravelmente esse papel, pois aparece como redentora, como interventora em favor de seus filhos, os homens.

Para Bachelard (2002 p.196-197), dizer que as consoantes *líquidas* não passam de uma curiosa metáfora dos foneticistas é uma recusa da correspondência entre o verbo e o real. É descartar todo âmbito da imaginação criadora: imaginação da palavra e do falar. Essa imaginação sabe bem que o rio é uma palavra sem pontuação. Não perceber este aspecto da imaginação *falante* é dar sentido restrito à função onomatopaica. Assim, quando se escutam todos os seus sons, tão belos, tão simples, tão frescos, parece que a água “vem à boca”. A liquidez é o princípio da linguagem: a linguagem deve estar inchada de águas: “Ela encerra segredos/ das bocas humanas,/ pois quando a beijamos/ e a sede nos mitiga...” a imagem da água que sacia a sede do prazer está aqui presente de forma marcante, imagem sinestésica.

Bachelard (2002 p. 199) diz ainda, não existe grande poesia sem largos intervalos de silêncio. Perto da água dormente a gravidade poética aprofunda-se. Para bem compreender o silêncio nossa alma tem a necessidade de ver *alguma coisa* que se cala. De todos os elementos, a água é o mais fiel “espelho das vozes”. É o que percebemos quando o poema diz que “a canção da água/ é uma coisa eterna”, e completa pelos versos seguintes “é seiva entranhável/ que madura os campos. É sangue de poetas/ que deixaram suas almas/ perderem-se nas sendas da natureza. // Que harmonias derrama ao brotar da penha!/ Abandona-se aos homens com suas doces cadências.” Aqui mais uma vez nota-se caráter sensorial da poesia de Lorca, como em “Meditação sob a chuva” em que a chuva prova a cadência na folhas e ao molhar o chão traz um aroma de tranqüilidade. Em “Amanhã” é o som da água ao sair da pedra que provoca a calma.

A água possui uma voz, provoca e expressa imagens. É algo que se entranha na alma e dá inspiração aos poetas e artistas. Como elemento natural leva ao devaneio, leva o poeta a entregar-se à natureza e “abandona-se aos homens/ com suas doces cadências”. O canto da água seduz, envolve, inspira e proporciona o sonho.

Para Bachelard (op. cit., p. 199), “a água tem também vozes indiretas. A natureza repercute ecos ontológicos. De todos os elementos, a água é o mais fiel ‘espelho das vozes’”. Vemos isso em “escutai os romance/ da água nos choupais./ São pássaros sem asas/ perdidos entre as ervas!”. A água no tronco seco reproduz o som triste do canto dos pássaros quando estão perdidos. Essas vozes indiretas da água ligadas ao sentido ontológico lembram a espiritualidade do próprio elemento.

A água reflete a beleza da lua, torna-se rosa ao amanhecer quando nela o sol toca. A água pura é algo sagrado que é “Deus feito água/ que nos unge as fronteiras” no batismo. É também erótica quando trocada no beijo “É uma arca de beijos/ de bocas já fechadas,/ é eterna cativa,/ do coração irmã.” A água aqui é erótica no beijo e encerra segredos de amor, desejo, paixão. Seduz pela boca fechada que convida a matar a sede de outra boca e está sempre presa à mesma. Ao saciarmos a sede com a água pura ela também se transforma num beijo que satisfaz este desejo.

A água expressa também o sagrado: na estrofe em que o eu lírico diz que Cristo nos pede para confessar nossos pecados com a água, e aqui a água doce torna-se curativa, purificadora. Sabe-se que a água é capaz de curar as dores musculares, reduzir a febre. Desta forma, a água suaviza as dores e pode curar a dor da alma. Quando confessamos a

ela a dor do espírito, ela sobe aos céus através do vapor e esta água espiritual que liga o homem ao divino chega à Deus.

Na última estrofe é confirmada a graça que a água doce e pura dá ao ser humano “não há estado perfeito/ como o de tomar água”... e a purificação que ela causa: “água doce em que muitos/ seus espíritos lavam”. Aqui a pureza da água é vista como uma aspersão curativa.

Uma das características que devemos aproximar do sonho de purificação sugerido pela água límpida é o sonho de renovação sugerido pela água fresca. Mergulha-se na água para renascer renovado. Para tratar desse poder de renovação da água, o autor fala da fonte Juventa: *o frescor*. Todos possuem em casa uma fonte de Juventa em sua bacia de água fria, numa enérgica manhã. É uma experiência trivial que desenvolve o complexo da Poética de Juventa. A água fresca desperta e rejuvenesce o rosto, sob a fonte despertada ganha vida um novo olhar. A água fresca restitui as chamas ao olhar, é o olhar que se refresca. É um despertar.

Ao Complexo da Fonte de Juventa liga-se naturalmente à esperança de cura. A cura pela água, em seu princípio imaginário, se faz por um sentido duplo da imaginação material e da imaginação dinâmica: imaginação material -o homem projeta seu desejo de curar e sonha com a substância compassiva; imaginação dinâmica - mais geral e mais simples, a água é mais elementar, o ser vai pedir à fonte uma primeira prova de cura por um despertar de energia. Desta forma, a hidroterapia tem um componente moral: desperta os centros nervosos. No poema há o complexo de Juventa, a água como purificadora e que leva ao frescor e rejuvenescimento: “não há estado perfeito/ como o de tomar água,/ nos tornamos mais meninos/ e melhores...”

Bachelard (op. cit., p. 149) defende que: a substância valorizada pode agir, mesmo em quantidade ínfima, sobre uma grande massa de outras substâncias. Essa é também a lei do devaneio de poder. Tal lei vale tanto para o bem quanto para o mal. Prova de seu caráter eminentemente ativo: uma gota de água pura basta para purificar o oceano; uma gota de água impura basta para macular o universo. Assim, tudo depende do sentido moral da ação escolhida pela imaginação material. Quem comanda é o interior. Então, as águas impuras já não são mais pensadas como substâncias, mas como forças. Quando nos submetemos inteiramente à imaginação material, a matéria sonhada em seu poder elementar se exaltará até tornar-se um espírito, uma vontade.

Em “Amanhã” a água possui três aspectos marcados: é fonte de vida (alimento para a alma sonhadora do poeta): “É sangue dos poetas/ que deixaram suas almas perderem-se nas sendas da natureza”; é meio de purificação e centro de regeneração: “Confessai-vos com a água/ de todas as dores./ de todas as infâmias./ A quem melhor, irmãos/ entregar nossas ânsias/ do que a ela que sobe ao céu/ em envolturas brancas?”

Como se vê a água pode ter muitas simbologias dependendo do contexto em que aparece, pode ser fonte da vida, purificação, ter conotação erótica, algo que refresca e fertiliza. Cada poema analisado nesse capítulo mostra a água com uma função diferenciada. O símbolo tem esse poder: ser dotado de vários significados.

#### 4 AS FACES DO EROTISMO NA POÉTICA DE LORCA

Antes de iniciar a análise dos poemas eróticos de Lorca vale tecer algumas considerações sobre o erotismo e a libido, uma vez que estes são a base de estudo no capítulo em questão.

Durand (2002) considera o erótico, assim como o tempo (marcado pelo dia e pela noite) e a morte sob o símbolo de Eros, Cronos e Tanatos, como elemento que faz parte do *regime noturno da imagem*. Estes símbolos ou imagens aparecem com muita frequência nos poemas a serem analisados sob a forma do feminino. Feminino que causa o desejo e que é, conseqüentemente, a causa da dor provocada pela sua não realização. E disso aparece o erotismo sublimado, não concretizado, recalcado, sofrido e interditado de Lorca.

Para Durand (2002, p. 195-196), a libido, causa do erotismo, do desejo, tem em torno de si a imagem da morte e da queda, da qual formou-se uma constelação feminina e em seguida sexual e erótica. É o que se percebe no estudo a seguir. A morte permeia o desejo de possuir o feminino ou do próprio feminino querer realizar-se no prazer: seja prazer erótico ou no prazer de ser mãe.

A libido, para Durand (op. Cit. 195-196), é ambivalente por ser um vetor psicológico com pólos repulsivo e atrativo, mas também por esses pólos serem duplos e ambíguos. Assim, o amor (Eros) pode carregar-se tanto de sentimentos bons, quanto de ódio e da aspiração de morte, em que essa última pode ser desejada como fim de um sofrimento ou de uma aspiração alcançada pela realização do prazer. É o que acontece em “Gazel do amor imprevisto”, em que a boca da amada serve de consolo para a morte já desejada e esperada pelo eu lírico: “O sangue de tuas veias em minha boca,/ Tua boca já sem luz para minha morte.” Para Bachelard (2002, p. 122), a boca e os lábios são o terreno da sexualidade permitida, é a primeira felicidade positiva.

Segundo o estudioso, libido significa “experimentar um violento desejo”. “A libido tem, portanto, o sentido de desejar em geral, e de sofrer todas as conseqüências desse desejo” (DURAND, 2002, p. 196). E esse desejo, ligado à eternidade, assume um aspecto feminino e materno quando leva a imagens da morte, da carne e da noite. Tal aspecto pode ser encontrado no poema “Elegia” e na peça *Yerma*, que serão estudados neste capítulo, em que a vontade de realização de um desejo carnal e de ser mãe configura-se como desejo de uma vida, algo violento e incontrolável.

Para Jung (1986, p. 120), a libido não está relacionada apenas à sexualidade, mas também a outras áreas que nada têm a ver com o sexual. Ela é um apetite em seu estado natural. Seria a vontade ou o desejo, a pouco referido com Durand. São as necessidades físicas como “a fome, sede, sono, sexualidade e os estados emocionais, os afetos que constituem a natureza da libido” (JUNG, 1986, p. 123).

Observe-se a seguir os poemas e suas análises sobre o erotismo.

#### 4.1.O erotismo reprimido

Neste item pretende-se estudar o erotismo reprimido, sublimado e espiritual de Lorca, em que se encontra a presença do elemento água. O primeiro poema em análise será o “Gazel<sup>1</sup> do amor imprevisto”. Como todos os poemas estudados de García Lorca, o símbolo aparece nele de maneira constante. Aqui a proposta é verificar os elementos da natureza como símbolos. Tais elementos estão presentes nos seguintes versos, como algo recorrente e representação de um erótico sublimado pelo feminino puro e belo. Veja-se:

Ninguém compreendia o perfume  
da escura magnólia de teu ventre.  
Ninguém sabia que martirizavas  
entre os dentes um colibri de amor.

Mil cavaleiros persas dormiam  
na praça com luar de tua fronte,  
enquanto eu enlaçava quatro noites  
tua cintura inimiga da neve.

Entre gesso e jasmims, o teu olhar  
em um pálido ramo de sementes.  
Eu procurei, para dar-te, em meu peito  
as letras de marfim que dizem sempre,

Sempre, sempre: jardim de minha agonia,  
teu corpo fugitivo para sempre,  
o sangue de tuas veias em minha boca,  
tua boca já sem luz para minha morte.

(LORCA, 2002, p. 537)

Símbolo do feminino e da vida, o ventre que aparece na primeira das estrofes do poema anuncia uma visão do poeta sobre o corpo feminino. No primeiro verso o perfume da magnólia é associado à fragrância desse corpo. O perfume que desperta a memória afetiva das pessoas e as transporta para um tempo e um espaço único. Enquanto a magnólia

---

<sup>1</sup> Poesia amorosa, espécie de ode, dos persas e dos árabes, em dísticos.



escura do ventre nos faz associar imediatamente à imagem do púbis feminino. Segundo Chevalier e Gheerbrant, o perfume tem um poder sobre o psiquismo, ligado às lembranças involuntárias que a memória traz: os cheiros que nos marcaram têm a propriedade de nos transportar para um passado e evocar imagens. Os aromas ligados a flores e jardins nos remetem a um espaço paradisíaco que nos desperta perante o acontecer de uma sensualidade pura e universal. É o que ocorre no poema, o cheiro do corpo da mulher lembra a magnólia (o qual exala o perfume dessa planta), mais especificamente do ventre da mulher amada, ou a flor da púbis, pois o eu lírico diz: “...o perfume da escura magnólia do seu ventre.” A púbis seria a flor escura desse ventre. Assim, vê-se na estrofe citada o desejo representado pelo cheiro que a flor pubiana exala, aroma característico da mulher desejada, e também do desejo feminino.

Há, no poema, de maneira clara nessa estrofe introdutória, um desejo e um erotismo sublimado e recalado: “Ninguém sabia que martirizavas/ entre os dentes um colibri de amor.” É um desejo escondido e sofrido. O colibri é martirizado entre os dentes, isto é, o desejo que é esmagado. O beija-flor, ou colibri, é uma ave que vive livre tocando as flores, de uma a uma colhe o néctar das mesmas. Estando preso entre os dentes (metáfora para a repressão do erotismo) ele não pode realizar o seu anseio. À mulher do poema não se permite realizar o próprio desejo.

O erotismo reprimido, na segunda estrofe, aparece sob o símbolo de cavalinhos que dormem, são hiperbolicamente mil cavalinhos. O número mil pode ser representativo, da imortalidade da felicidade e possui um significado paradisíaco, relacionado ao paraíso. O cavalo que aparece aqui é diferente daquele visto no estudo de “Cacida da moça dourada”, que possui simbologia de morte, mas também de vida, estando ligado a impetuosidade do desejo. Os mil cavalinhos podem ser o desejo adormecido, ou imaturo de um amor adolescente, de juventude ainda não despertado. É algo sonhado e manifestado sob a luz da lua, nas sombras da noite.

Ao estudar Durand, vê-se quão complexo é o simbolismo animal. Ao utilizar-se um símbolo desse tipo como representação da imaginação, ele passa a agregar alguns valores que partem de suas características e que o sobredeterminam. Eles apresentam particularidades que não se ligam diretamente à animalidade, o que neles prima são as qualidades não propriamente animais. Além do mais, as representações animais acompanham a imaginação humana desde a idade mais tenra. Desde criança as imagens

dos animais se acoplam ao seu imaginário, através de histórias infantis ou dos bichinhos de pelúcia.

Pensando no estudo dos poemas, pode-se citar, como exemplo, do que foi dito sobre o pássaro e o cavalo. O pássaro em “Gazel do amor imprevisto” aparece representado pelo Colibri, que enquanto pássaro revela as características de liberdade, o voar e cortejar as flores em busca do néctar num vai e vem incessante. Tal ação é coibida porque a ave está presa. A asa, dessa forma, assume a particularidade toda do pássaro, tomando a parte pelo todo. Ela é o instrumento, segundo Durand (2002, p.130), ascensional por excelência. E “o pássaro é desanimalizado em proveito da função” (DURAND, 2002, p.131) de voar que exerce. O pássaro pode ser o símbolo do Eros sublimado. No poema analisado, o beija-flor aparece com essa função simbólica.

O cavalo tem como algumas de suas características o símbolo do tempo, a impetuosidade e a virilidade. Essa virilidade aparece com a conotação de um erotismo muito acentuado, e no poema em análise o erótico ou a libido aparecer no diminutivo como algo ainda em amadurecimento, ou prematuro, como já mencionamos.

O instinto, de acordo com Jung (1986, p. 164), é freqüentemente apresentado como touro, cavalo ou cão. Assim, a libido representada pela impulsividade animal é símbolo do estado erótico reprimido.

A lua que aparece no verso seguinte é um elemento feminino, que pode simbolizar a periodicidade e a renovação pelo seu ciclismo: pode ser símbolo de transformação e crescimento. A lua está ligada à epifania do tempo, é um astro que, graças às suas quatro fases, está submetida à temporalidade e à morte, mas também ao renascimento. Aqui, a lua pode tornar-se símbolo do sonho e do inconsciente.

Dessa forma, o erotismo e o desejo se manifestam através do sonho inconsciente ou não dos amantes regidos pela lua, nas noites em que o amante tem sua amada sob seus braços. São quatro noites em que ele a enlaça, pela cintura inimiga da neve (pode-se referir também à cor escura da moça), quente de desejo. O quatro pode ser símbolo da plenitude, seria a plenitude do erotismo exaltado no poema. No sistema junguiano, o número quatro representa o arquétipo da psique humana, a totalidade dos processos psíquicos conscientes e inconscientes. E a noite, período em que acontece todo esse furor do desejo, é a imagem do inconsciente, é no sono da noite que o inconsciente se libera.

A busca pela realização do desejo é marcada na penúltima estrofe, em que o eu lírico diz procurar a amada para afirmar o amor e o desejo eterno que sente pela mesma,

declarado pela palavra “sempre”. Aparece nesses versos a flor (jasmim), o gesso, o ramo e as sementes e o marfim. São elementos que podem simbolizar a eternidade do sentimento sustentado pelo amante. A flor em si é símbolo do amor; o gesso como elemento duro e branco pode simbolizar o sentimento duradouro e “puro” recalcado pelo eu lírico; o ramo no cristianismo simboliza a imortalidade da vitória; as sementes também podem denotar vida, nascimento. E o marfim pode reafirmar, pela sua alvura, a pureza dos sentimentos e sua incorruptibilidade. No entanto, o gesso e o marfim são substâncias frias, lápides – eternas, mas antipoder da vida.

A última estrofe do poema reafirma a impossibilidade da realização do amor e do desejo: pela repetição da palavra “sempre”. O sempre é repetido com a intenção de marcar a frustração e a dor constante da não realização do erótico, o que se torna uma agonia para o eu lírico. O jardim aparece como símbolo do paraíso perdido, de um sonho inalcançável. O sangue, outro elemento que aparece nos versos finais, pode ser símbolo de vida e o veículo das paixões, das pulsões.

Portanto, o sangue, a vida, a pulsação da amante é sentido pelo eu lírico nesse desejo recluso. Desta maneira, o princípio de vida é posto à boca num instante de morte. O eu lírico deseja a boca viva e vermelha da amante, mas não alcança a realização de seu desejo e morre com o erotismo reprimido, o que é sustentado pelos dois versos iniciais da estrofe: “Sempre, sempre: jardim de minha agonia,/ Teu corpo fugitivo para sempre”. Aqui há uma busca pela proximidade em relação ao corpo da mulher que se esquiva, há uma relação de afastamento da mesma, o que leva à interdição do desejo. O sangue de tuas veias é um sangue gelado como o mármore, de um corpo fugidio. E a boca sem luz, inexpressiva, sem desejo, para a morte do desejo do eu lírico que é obrigado a sufocá-lo.

#### **4.2. O desejo realizado**

O poema que analisaremos a seguir foge, de certa forma, do padrão dos analisados até aqui. Esse diferencial se dá no sentido de que em “Madrigal de Verão” o desejo, o erotismo, se realiza. Ao contrário dos poemas anteriores em que o amante se queima e sofre por um sentimento que não se cumpre. Observe-se:

Junta tua vermelha boca com a minha,  
ó Estrela gitana!

sob o ouro solar do meio dia  
morderei a maçã.

[...]

Ofereces-me em teu corpo requeimado  
o divino alimento  
que dá flores ao álveo sossegado  
e luzeiros ao vento.

Como te entregaste a mim, luz morena?  
Por que me deste cheios  
de amor teu sexo de açucena  
e o rumor de teus seios?

[...]

Pinta com tua boca ensangüentada  
um céu de amor,  
num fundo de carne a roxa  
estrela da dor.

[...]

E mesmo que não me quisesses eu te queria  
por teu olhar sombrio,  
como quer a calandra o novo dia,  
só pelo orvalho.

Junta tua vermelha boca com a minha,  
ó Estrela gitana!  
sob o ouro solar do meio dia  
morderei a maçã.

(LORCA, 2002, p. 61-65)

A concretização do desejo pode ser verificada na estrofe em que o eu lírico questiona porque a moça se entregou a ele: “Como te entregaste a mim, luz morena?/ Por que me deste cheios/ De amor teu sexo de açucena/ E o rumor de teus seios?”. Assim nota-se que a jovem foi possuída, que ela se deu, se entregou ao desejo do amante.

O erotismo do poema é percebido logo na primeira estrofe. O eu lírico pede um beijo a sua amada, esse beijo é representado pela boca vermelha da mesma: “Junta tua boca vermelha com a minha”. E o desejo vem complementar-se pelo simbolismo da maçã, que por si só lembra o pecado original, a interdição divina: “sob o ouro solar do meio dia/ morderei a maçã”. A maçã ganha sua simbologia, na perspectiva do *regime diurno da imagem*, ligada à queda da qual fazem parte o ventre sexual e o digestivo. Esse último está unido à sexualidade, à oralidade, ao ato de comer, devorar que é uma forma de prazer:

símbolo hedônico da descida feliz, ao mesmo tempo libidinosamente sexual e digestiva. Pode-se, de resto, notar de passagem que o digestivo é muitas vezes eufemização ao quadrado: o ato sexual é simbolizado por sua vez pelo beijo bucal (*sic!*). (DURAND, 2002, p. 203).

Comer a maçã pode significar ter a liberdade de escolha entre o bem e o mal. Sua forma esférica significaria os desejos terrestres. Dessa maneira, pode-se dizer que a maçã pode ser símbolo da liberdade de exercer o próprio desejo. E esse desejo será realizado à luz dourada e brilhante do sol do meio dia. O meio dia é o ponto de intensidade máxima do *yang* e do *yin*. É o encontro das duas metades, do feminino e do masculino. E para Chevalier e Gheerbrant (2006, p.603), a palavra meio dia, na tradição bíblica, significa a luz em sua plenitude, surge uma imobilização da luz em seu curso – o único movimento sem sombra – uma imagem da eternidade. Destarte, o eu lírico escolhe o meio dia, a hora da plenitude da luz, para que seu desejo seja realizado da mesma maneira.

O sol possui a cor do ouro e é brilhante como o mesmo. Ao meio dia o astro está ainda mais com sua cor intensa e com ardor maior. Para Jung (1986, p. 110), a natureza peculiar do sol é queimar. Ele é um contraste em si mesmo, pois sua essência produz coisas boas e coisas más. E “é a força propulsora de nossa própria alma a que chamamos de libido e cuja essência é produzir coisas úteis e nocivas” (JUNG, 1986, p. 110). O sol é a fonte de energia e vida. Dessa maneira, pode-se afirmar que “o ouro solar do meio dia” a que o ser do poeta se refere é a sua libido em pleno ardor, em completo movimento na realização de seu Eros sexual. Uma vez que o psicanalista considera o sol como o símbolo da força vital psíquica: a libido.

O vermelho, cor de sangue, a cor da boca da mulher, é símbolo de vida e de seu mistério. É uma cor quente que remete ao fogo e ao erotismo do fogo. E a boca tem a conotação de força criadora. Seu simbolismo alimenta-se nas mesmas fontes que o fogo, mantendo uma relação profunda entre ambas. Assim, o beijo dado pela boca vermelha é carregado de uma simbologia erótica.

Pelos versos do poema percebe-se que a moça é uma cigana: “ Ó Estrela gitana! /.../ Ofereces-me em teu corpo requeimado/ O divino alimento/.../ Como te entregaste a mim, luz morena?” Estar com o corpo requeimado leva a conotação de erotismo, calor, fogo, ou seja, o corpo arde num desejo, requeima (queima mais de uma vez). Lembrando “Cacida da moça dourada”, o corpo feminino por si só é erótico, então quando o eu lírico ao descrever através do seu sexo e de seus seios revela tal sentimento: “De amor teu sexo de

açucena/ E o rumor de teus seios?”. A açucena, como flor tem simbologia de juventude, do amor e da harmonia. A flor, o mel do sexo – a intimidade prazerosa. Além de ser representativo da pureza, por ter cor branca, do sexo virgem.

O desejo do eu lírico pela moça é tão grande que afirma, na penúltima estrofe, que mesmo que ela não o quisesse ele a quereria sozinho, e queimaria nesse erotismo, pois, ela é o frescor para o que sente. Esse frescor vem representado pelo orvalho. De acordo com Bachelard (sd., p.257), o orvalho, sob o ponto de vista do imaginário, é o verdadeiro cristal da água. É uma água celeste. Ao contrário da chuva que cai em forma rude, grosseira, pela força que atinge o solo, o orvalho cai de maneira suave e mansa. É uma matéria pura, impregnada do celeste. Ele abre o seio da terra para a fecundação, tem um poder insinuante. E é o que pode ser visto na estrofe referida do poema: “É mesmo que não me quisesses eu te quereria/ Por teu olhar sombrio, /Como quer a calandra o novo dia,/ Só pelo orvalho.” Esse elemento celestial que refresca, o bálsamo para o calor erótico, como aparece também em *Bodas de sangue*. Para o estudioso, o orvalho é um elemento da manhã. “Ele é realmente a *alvorada destilada*, o próprio fruto do dia nascente”(BACHELARD, sd, p. 260). Motivo pelo qual o eu lírico diz que a calandra espera o novo dia apenas para sentir o orvalho. Com o raiar de uma nova manhã, a água abençoada estará sobre a vegetação, o que causa a sensação de frescor.

O autor considera o orvalho como um cristal, um minério que desce do céu bem preparado. É comparado a um cristal, por ser fertilizante da terra, e pela cor límpida e transparente que suas gotas deixam sobre as folhas da vegetação. “O cristal que contém em seu seio a mais bela das águas, o cristal da claridade perfeita que é, da terra e da água. Condensação de todas as grandes substâncias” (BACHELARD, sd, p. 260).

O poema é encerrado com a repetição da primeira estrofe como forma de reafirmar o erotismo que tem pela amada.

Esse poema pode ser como um “canibalismo amoroso”, expressão empregada por Affonso Romano de Sant’Anna, em *Canibalismo Amoroso*. Isso se dá pela oralidade como um canibalismo afetivo, imaginário e, portanto, simbólico. Tal oralidade assume um impulso de incorporação do objeto desejado, que ocorre pela metáfora do “comer”: “morder a maçã”. E as palavras “beijo”, “seios” e “morder” são representativas da oralidade, do comer citado. São termos que remetem ao comer, à boca (ligada ao erotismo). O beijo, como já foi dito, é o princípio do desejo, os seios são partes do corpo

feminino que denotam um erotismo acentuado desse desejo. Os seios são, também, a forma de dar alimento ao recém-nascido: o ato de mamar é um princípio de prazer.

Apropriando-se de outra expressão usada por Sant'Anna (1993, p. 27), aparece no poema a representação da mulher como fruto, “mulher-fruto”, em que toma a forma da maçã. Assim, o feminino surge como algo para ser devorado.

Há um ato de “violência” no poema, a “maçã” será mordida, devorada, e não engolida. No capítulo sobre o complexo de Jonas, de *A terra e os devaneios do repouso*, Bachelard trata da diferença entre a questão de ser engolido e devorado. Para o estudioso, ser engolido faz parte dos mitos diurnos, enquanto ser devorado pertence aos mitos noturnos. O eu lírico de “Madrigal de verão” não pretende apenas engolir o fruto, mas morder, violentá-lo. A violência, no sentido de tirar de um estado puro para um estado de desejo, enfatiza o erótico dos versos. “Devorar desperta uma vontade mais consciente. Engolir é uma função mais primitiva” (BACHELARD, sd., p. 120).

A poesia, como já foi afirmado, ligada ao gênero lírico pertence ao regime noturno do imaginário, o qual se pauta na eufemização das imagens, e serve-se da analogia para melhor atingir a alma. Dessa forma, Octavio Paz (1994, p. 11) diz que a poesia é o “testemunho dos sentidos”. Pois suas imagens são palpáveis, visíveis e audíveis. Ou seja, ela mexe com todos os sentidos, daí a poesia lorquiana ser tão sensorial. No entanto, quem sente o poema são os sentidos espirituais que advêm da imaginação que mobiliza o ato erótico e o ato poético.

No poema analisado, como nos demais referentes ao erotismo aqui estudados, percebemos que o erotismo se expressa no poema. E o poema é elemento de erotização da linguagem. Em “Madrigal de verão”, por exemplo, nota-se que ocorre uma erótica verbal, como define Paz (1994, p.12), enquanto no erotismo dos corpos acontece uma poética corporal. Entendendo o que foi exposto pode-se dizer que na poesia há um erotismo que acontece através da palavra escrita. A linguagem está presente nos dois tipos de erotismo. Seja como sensação, cerimônia ou como representação (escrita ou oral).

Em “Madrigal de verão”, como nos demais poemas, não há um erotismo que se consolida no corpo através das palavras. Cada sugestão do desejo é produzida pela imaginação. O erotismo poético é alcançado através da imagem poética: “Como te entregaste a mim, luz morena?/ Por que me deste cheios/ De amor teu sexo de açucena/ E o rumor de teus seios?”. Tem-se nessa estrofe a imagem da entrega corporal efetuada pela mulher e pelo eu lírico. No entanto, tal doação é descrita pela imagem poética da açucena e

dos seios, em que o ato sexual em si é representado por metáforas poéticas de extrema sensibilidade.

Assim, o erotismo do poema é a convergência das imagens poéticas, metáforas de uma sexualidade que se realiza de forma plena.

### **4.3. O erótico intocado: o desejo de ser mãe não realizado.**

No poema a seguir retoma-se a temática de poemas anteriores. Ao contrário de “Madrigal de verão”, em que há a plenitude da realização erótica, há em “Elegia” duas formas de desejos recalcados: ligadas ao desejo erótico feminino e ao desejo materno frustrados igualmente. Veja-se:

Como um incensário cheio de desejos,  
passas na tarde luminosa e clara  
com a carne escura de nardo murcho  
e o sexo potente sobre o teu olhar.

Trazes na boca tua melancolia  
da pureza morta, e no dionisíaco  
cálice do teu ventre a aranha tece  
o véu infecundo que cobre a entranha  
nunca florescida com vivas rosas  
frutos dos beijos.

Em tuas mãos brancas  
trazes a madeixa de tuas ilusões,  
mortas para sempre, e sob tua alma  
a paixão faminto de beijos de fogo  
e teu amor de mãe que sonha com distantes  
visões de berços em ambientes quietos.  
Fiando nos lábios o azul da canção de ninar.

Qual Ceres darias tuas espigas de ouro  
se o amor adormecido teu corpo tocasse,  
e qual a virgem Maria poderias fazer  
brotar de teus seios outra via-láctea.

Tu murcharás como a magnólia.  
Ninguém beijará tuas coxas de brasa.  
nem à tua cabeleira chegarão os dedos  
que tanjam como cordas de uma harpa.

[...]

Ninguém te fecunda. Mártir andaluza,



teus beijos deveriam ser sob uma parreira  
cheios de silêncio que tem a noite  
e o ritmo turvo da água estancada.

Mas tuas olheiras vão-se agrandando  
e teu cabelo negro vai ficando de prata;  
teus seios resvalam escanceando aromas  
E começa a curvar-se tua esplêndida espalda.

Oh! Mulher esbelta, maternal e ardente!  
Virgem dolorosa que tem cravadas  
todas as estrelas do céu profundo  
em seu coração já sem esperança.

És o espelho de uma Andaluzia  
que sofre paixões gigantes e cala,  
paixões embaladas pelos leques  
e pelas mantilhas sobre as gargantas  
que têm tremores de sangue, de neve,  
e arranhões vermelhos feitos por olhares.

[...]

Mas em vão escutastes os acentos do ar.  
Nunca chegou a teus ouvidos a doce serenata.  
Detrás de teus cristais ainda olhas anelante.  
Que tristeza tão funda terás dentro d'alma  
ao sentir no peito já cansado e exausto  
a paixão de uma jovem recém-enamorada!

Teu corpo irá para a tumba  
intacto de emoções.  
Sobre a escura terra  
brotará uma alvorada.  
De teus olhos sairão dois cravos sangrentos,  
e de teus seios, rosas como a neve brancas.  
Mas tua grande tristeza ir-se-à com as estrelas,  
como outra estrela digna de feri-la e eclipsá-las.

(LORCA, 2002, p. 51-53)

O poema trata da tristeza e desilusão de uma mulher que sofre por estar impossibilitada diante da maior realização feminina que é ser mãe e de se realizar eroticamente. Na primeira estrofe do poema nota-se a impotência dessa mulher em realizar o seu desejo erótico. Pode-se constatar isso por: “Como um incensário cheio de desejos,/ passas na tarde luminosa e clara/ com a carne escura de nardo murcho”. O incensário, recipiente que serve para colocar o incenso, pode simbolizar aqui o corpo da mulher que está repleto de desejos, mas que não pode se realizar. O incenso está ligado à vida, como o sangue, o esperma e a chuva. Dessa maneira, pode-se dizer que o corpo da mulher está cheio do desejo de ser fecundada, ou seja, de deixar que queime o incenso que está retido

dentro dela. Porém, o nardo, que é a planta que dá o incenso está murcho, isto é, não pode ser queimado. Seus desejos não podem se realizar.

O desejo não pode efetivar-se. Embora o ventre da personagem do poema seja puro, e cheio de volúpia, permanece sem que seja fecundado, por nunca ter sido despertado: “com as vivas rosas/ frutos dos beijos.”

Tem-se nessa estrofe a presença de um animal simbólico: a aranha. Ela simboliza “o ventre frio” e infecundo e o fio que ela tece é, para Durand (2002, p. 107), símbolo do destino humano, da condição humana ligada à consciência do tempo e à maldição da morte. No poema, o fio tecido pela aranha é símbolo do destino dessa mulher, que a cada dia se vê distante da realização materna. O ventre infecundo, ao invés de ser preenchido pela vida de uma criança, é atado por fios do tempo cruel.

Na terceira estrofe, há a denúncia da desilusão sofrida por essa mulher a quem corrói a dor de não ter sido amada e de não poder sentir o prazer de ser mãe: “.../ trazes a madeixa de tuas ilusões./ mortas para sempre., [...] e teu amor de mãe que sonha com distantes/ visões de berços em ambientes quietos. Fiando nos lábios o azul da canção de ninar.” Nota-se que ela arde pela não realização de seus desejos: sua não realização erótica tem como conseqüência a não concretização do sonho materno. A visão de berços a que o eu lírico se refere é o sonho de ser mãe que, às vezes, torna-se delírio, imagem que se fecha na mencionada cor azul, a cor do sonho. Tal cor possui uma conotação de desmaterialização do real. É o caminho do infinito, onde o real transfigura-se em imaginário, como acontece com a personagem Yerma da peça de mesmo título:

Yerma: Estás ouvindo?

Victor: O que?

Yerma: Não sentes chorar?

Victor (*escutando*): Não.

Yerma: Pareceu-me que chorava uma criança.

Victor: Uma criança?

Yerma: Muito perto. E chorava como afogada.

Victor: Por aqui há sempre muitas crianças que vêm roubar frutas.

Yerma: Não. É a voz de uma criança pequena. (*Pausa*).

Victor: Não ouço nada.

Yerma: Serão ilusões minhas. (LORCA, 1963, p. 46-47)

Yerma, assim como a personagem de “Elegia”, sonha com o filho que não chega: enquanto a primeira ouve choro de crianças, a segunda “sonha com distantes visões de berços.”

A mulher de “Elegia” daria o mais precioso dos bens para poder realizar seu sonho materno, assim como a deusa Ceres daria as espigas de ouro: “Qual Ceres darias tuas espigas de ouro/ se o amor adormecido teu corpo tocasse,”. Ela queria ser concebida como a virgem Maria e ver seus seios repletos do puro alimento, o leite materno: “e qual a virgem Maria poderias fazer/ brotar de teus seios outra via-láctea.”

Parece que as duas mulheres estão amaldiçoadas por esse duplo desejo de realização erótica e materna. É o que se comprova nas estrofes seguintes, em que diz: “Tu murcharás como a magnólia./ Ninguém beijará tuas coxas de brasa./... Ninguém te fecunda...”. O destino de ambas é envelhecer só até a morte:

Mas tuas olheiras vão se agrandando  
e teu cabelo negro vai ficando de prata;  
[...]  
começa a curvar-se tua esplêndida espalda.  
[... ]  
Teu corpo irá para a tumba  
intacto de emoções. (LORCA, 2002, p. 53)

No último ato, de *Yerma*, a personagem condenada a ter o corpo murcho sem nunca ter concebido um filho, escuta a velha pagã a enxotá-la: “ Pois continua assim... como os cardos das terras secas, espinhosa, murcha” (LORCA, 1963, p. 120) Ao que ela responde: “Murcha, sim, já sei. Murcha!” (LORCA, 1963, p. 121). “Murcha, murcha, mas segura. Agora sim, que o sei com certeza. E sozinha!... com o corpo seco para sempre” (LORCA, 1963, p. 127-128). A personagem Yerma morrerá sem sentir a emoção de ter seu corpo tocado pelo desejo que gera a força vital feminina, pois ela prefere matar João do que tê-lo novamente como homem se não for para ter filhos. Casou-se com ele apenas para ser mãe, como o esposo negou-lhe tal dádiva, ela também o nega como mulher, com seu “um campo seco onde cabem, arando, mil juntas de bois”. Yerma é como a Noiva, de *Bodas de Sangue*, “uma mulher ferida pelo fogo”. São mulheres plenas de desejo e que precisam de muita água para lhes curar a secura e o ardor e seus maridos não são capazes de lhes aplacarem a sede.

Yerma, assim como a mulher referida no poema, sofre do desejo não realizado. João, o esposo da primeira, vive apenas para o trabalho e não tem em si a água da vida, que pode proporcionar à esposa realizar a vontade de ser mãe. O marido não é capaz de despertar os desejos de Yerma. Tendo se casado apenas para ter filhos, é frustrada em seu princípio feminino mais sagrado. A única vez que teria sentido essa pulsão erótica e precisou sufocá-la foi quando:

Victor... tomou-me pela cintura e não lhe pude dizer nada, porque não podia falar. De outra vez, o mesmo Victor, quando eu tinha quatorze anos (ele era um pastor e tanto), tomou-me nos braços para saltar um rego d'água, e deu-me um tremor que até se me ouviam bater os dentes... Com o meu marido é outra coisa. Foi-me dado por meu pai, e eu o aceitei. Com alegria. Pois no primeiro dia de nosso noivado... já pensei... nos filhos... (LORCA, 1963, p. 34).

Todavia o que sentia por Victor nunca foi realizado, pois era uma mulher casada e honrada. Mais uma vez o desejo aparece como algo que não se concretiza. Em “Elegia”, a segunda estrofe do poema descreve a solidão da personagem irrealizada eroticamente: “Trazes na boca tua melancolia/ a pureza morta, e no dionisíaco/ cálice de teu ventre a aranha que tece/ o véu infecundo que cobre a entranha/...” (LORCA, 2002, p. 51). “O céu tem os seus jardins/ com roseiras de alegria;/ entre roseira e roseira,/ a rosa da maravilha./.../ Senhor abre um roseiral/ nesta murcha carne minha” (LORCA, 1963, p. 112).

A simbologia da rosa, segundo Chavalier e Gheerbrant (2006, p.788-789), é da manifestação, oriunda das águas primordiais, sobre as quais se eleva e desabrocha. A rosa, na prece poética que Lorca põe nos lábios de Yerma, manifesta a intensidade de seu anseio materno. Ela simboliza a taça da vida, a alma, o coração, o amor. A taça, de acordo com Sant’Anna (1993, p. 93), “é a própria mulher a ser sorvida.” A rosa é símbolo também do amor e mais ainda do dom do amor, o amor puro.

A moça de “Elegia” é a própria água. Porém, uma “água estancada”, parada, é o desejo sem realização, pois, também, a ela ninguém fecunda. Tal água está ligada aos símbolos da descida, da queda. Uma vez que para Durand, diante dos símbolos de inversão, dentre eles o da descida, o que distingue a descida da queda é a sua *lentidão*. A descida é lenta. E a essa lentidão junta-se uma qualidade térmica. “E se o elemento pastoso é de fato o elemento da lentidão, se a descida só admite a pasta, a água espessa e adormecida, ela só retém do elemento ígneo a sua substância íntima: o calor”. (DURAND, 2002, p. 201). A água que é retratada em “Elegia” é representativa desse calor, é escura e aquecida pelo tempo, como *Yerma*, pela impossibilidade de realizar um desejo.

A mulher, que aparece no poema, é a imagem, o símbolo da mulher andaluz ou mesmo do povo de Andaluzia, cidade natal de Lorca, que sofre o preconceito de uma sociedade machista que reprime todo o sentimento de paixão. É o mesmo preconceito que o poeta sofre ao longo de sua vida. As pessoas falam entre sussurros da vida alheia: “És o

espelho de uma Andaluzia/ que sofre paixões gigantes e cala./ paixões embaladas pelos leques/ e pelas mantilhas sobre as gargantas/ que têm tremores de sangue, de neve,/ e arranhões vermelhos feitos por olhares”.

E Yerma sofre a maledicência de suas vizinhas que comentam:

1ª Lavadeira: Eu cá não gosto de falar.

2ª Mas aqui se fala.

[...]

5ª Lavadeira: Passou a noite de anteontem sentada na soleira da porta, apesar do frio.

1ª Lavadeira: Mas, por quê?

4ª Lavadeira: Custa-lhe muito estar em casa.

5ª Lavadeira: Essas machonas são assim. Preferem subir para o telhado ou andar descalças por esses rios, quando podiam estar em casa, fazendo renda ou compota de maçã.

1ª Lavadeira: quem és tu para dizeres essas coisas? Ela não tem filhos, mas não é culpa sua.

4ª Lavadeira: quem quer ter filhos, tem-nos. É que as mimosas, as preguiçosas, as melosas não são feitas para ter o ventre enrugado. (*riem-se.*). (LORCA, 1963, p. 54).

Aparecem, no poema e na peça, o luto e a melancolia. O luto está presente pela perda da esperança de ser mãe. E a melancolia vem como resultado dessa mesma perda que corrói a auto-estima de ambas. Segundo Freud (apud SANT’ANNA, 1993, p. 124), a melancolia se prende muito mais à perda de uma coisa da natureza ideal e abstrata. Esse sentimento está presente logo no início de “Elegia”: “Trazes na boca tua melancolia/ Da pureza morta, .../ .../Em tuas mãos brancas/ Trazes a madeixa de tuas ilusões,/ Mortas para sempre,...” Vê-se nesses versos a melancolia e o luto vividos por essa mulher que j sonhou muito e perdeu-se na esperança não concretizada.

Yerma e a personagem do poema vivenciam um erotismo que ultrapassa a sexualidade física. Yerma sente pelo marido não o desejo físico, erótico, o desejo de se realizar como mãe, o desejo sublimado pela maternidade. O prazer que ambas poderiam sentir justifica-se no prazer materno. E tanto o desejo sexual quanto o maternal estão sob interdito. São proibidos, uma vez que João não é capaz de proporcionar a sua esposa nem um dos dois tipos de realização.

A não realização materna vista nas duas obras de Lorca leva à teoria de Bataille sobre o erotismo, em que ele trata da descontinuidade do ser. Segundo ele, no plano da descontinuidade e da continuidade dos indivíduos, a fusão entre dois seres da mesma espécie revela a continuidade fundamental deles: nela parece que a continuidade perdida pode ser reencontrada. Dessa forma, na união carnal e no resultado dela a reprodução de

dois seres descontínuos deixa essa condição para se tornarem contínuos. No caso analisado, aqui, as duas mulheres são e continuarão sendo descontínuas, pois não há união física e muito menos a tão sonhada reprodução, do qual elas estão conscientes e pela qual sofrem.

#### 4.4 O erótico do corpo morto em correspondência com a natureza

Em “Cacida da mulher estendida” tem-se presente o erótico voltado para um corpo feminino que está em plena correspondência com a natureza, mais especificamente com a terra e com a água. Mais uma vez tem-se a questão da analogia da poesia com a natureza e o homem. Observe-se:

VER-TE desnuda é recordar a terra.  
A terra lisa, limpa de cavalos.  
A terra sem um junco, forma pura  
fechada ao porvir: confim de prata.

Ver-te desnuda é compreender a ânsia  
da chuva que busca débil talhe,  
ou a febre do mar imenso rosto  
sem encontrar a luz de sua face.

O sangue soara pelas alcovas  
E virá com espada fulgurante,  
mas tu não saberás onde se ocultam  
o coração de sapo ou a violeta.

Teu ventre é uma luta de raízes,  
teus lábios são uma aurora sem contorno,  
sob as rosas tépidas da cama  
os mortos gemem esperando vez.

(LORCA, 2002, 552-555)

Como se vê o poema trata do desejo por um corpo feminino nu. Esse corpo em estreita ligação com a terra é descrito a partir da beleza desta última. O corpo da mulher é limpo, intocado e fechado como a terra em sua forma pura. Assim, é a descrição de algo virgem, intocado: imagem presente nas duas primeiras estrofes.

Há em “Cacida da mulher estendida” e em “Cacida da moça dourada” a exposição do corpo das duas personagens. Tem-se o desejo perante um corpo belo de mulher: uma está nua ou seminua sobre as águas, a outra está deitada, em primeira instância, sobre a cama e depois sobre a terra e também nua: “A moça dourada/ banhava-se na água/ e a água se dourava.” “VER-TE desnuda é recordar a terra./ A terra lisa, limpa de cavalos.” Desta

forma, tanto no primeiro poema, quando no que está em análise tem-se a presença da natureza como fundo ou como elemento essencial, para a descrição da beleza feminina. Ambas personagens são comparadas às forças e aos elementos da própria natureza: uma é a água e outra a terra.

A água, como já foi dito exaustivamente, é um elemento feminino. A terra também tem esse caráter, vista como mãe genitora. Dela nascemos e a ela retornaremos, como diz a passagem bíblica. É um elemento fértil como a água e a mulher, as três geram a vida e revelam as mesmas propriedades. Assim, é algo que se identifica com a mãe e a regeneração.

Segundo Durand (2002, p.230), as águas seriam as mães do mundo, enquanto a terra seria a mãe dos seres vivos e dos homens. A terra, como a água, é a principal matéria do mistério, a que é penetrada, que é escavada. Então esse corpo descrito todo o tempo como a terra, tem a simbologia do repouso, da volta às origens maternas e primordiais da existência. Se a terra é a mãe, é no seu seio que se descansa com a morte. O corpo da amada é para o eu lírico sinônimo do erotismo natural, da realização e do repouso, embora perturbador.

No poema essa fertilidade é vista pelo corpo comparado a terra sem junco, forma pura, e o ventre da mulher é visto como uma luta de raízes. “Teu ventre é uma lua de raízes”. A luta é algo que lembra a fecundidade e as raízes são sinônimas de vida.

Há o desejo, ou a busca pela realização da volição que o eu lírico experimenta pela sua amada. Em todo poema contempla-se, venera-se o corpo nu. E a cada verso este é comparado à terra pura, intocada. Os cavalos que aparecem no segundo verso são a metáfora para o desejo masculino: “A terra lisa, limpa de cavalos.” Podem ser o corpo admirado nunca fora possuído por ninguém, como a terra primeira em seu estado puro que não foi pisada pelos cavalos, mas esse corpo continua fechado ao porvir, ao toque, ao prazer sexual, está frio como a prata: “Fechada ao porvir: confim de prata.”

O erotismo em seu ponto máximo aparece na segunda estrofe: “Ver-te desnuda é compreender a ânsia/ Da chuva que busca débil talhe/ Ou a febre do mar imenso rosto/ Sem encontrar a luz de sua face.” O eu lírico está tomado de desejo e usa a natureza como metáfora para expressar seu anseio: ele sente-se como a chuva que cai desolada e como a fúria do mar. São estados de plena excitação na tentativa de realizar seu desejo. Um desejo que ultrapassa o carnal, pois a chuva como já se viu é metáfora também do espiritual.

Nas duas últimas estrofes aparecem elementos que podem ser símbolos de morte: o sapo, a violeta, o sangue, a espada, os lábios sem vida, as rosas geladas e os mortos. O título do poema já remete à imagem da morte, “a mulher estendida” é a mulher deitada, “morta”. Uma clara associação do erótico à morte. Erotismo e morte estreitamente interligados.

Sant’Anna diz que o sapo está associado a imagens do subterrâneo do desejo. E está inscrito no duplo do ascensional e descensional que se complementam. Pois o sapo se insere, de acordo com Sant’Anna (1993, p. 147), no sistema de representações da queda e da aspiração ascensional. No caso do anfíbio que aparece nos versos do poema, pode-se dizer que está correlacionado com o aspecto descensional, ou mais especificamente com o subterrâneo. “O coração de sapo” seria o erotismo escondido. A outro elemento simbólico nessa estrofe, a espada. Ela pode ser símbolo fálico: “aquele que virá com espada fulgurante” desvirginar a moça.

Para Bataille (1987, p. 11), a atividade erótica é inicialmente uma exuberância de vida e a procura psicológica que o ser humano tem para satisfazer seus desejos, independentemente da reprodução da espécie, o que não é estranho à morte. O domínio do erotismo é o domínio da violência, da violação. E o ato mais violento para nós humanos é a morte, pois ela nos arranca “da obstinação que temos de ver durar o ser descontínuo que nós somos” (BATAILLE, 1987, p. 16). É a violência, na concepção do autor, que pode passar o ser de descontínuo a contínuo e chegar à totalidade:

Só a violência pode, assim, fazer tudo vir à tona, a violência e a inominável desordem que lhe está ligada! Sem uma violação do ser constituído – que se constitui na descontinuidade – não podemos imaginar a passagem de um estado a outro essencialmente distinto. Encontramos nas passagens desordenadas dos animálculos engajados na reprodução não só a função de violência que nos sufoca no erotismo dos corpos, mas também a revelação do sentido íntimo dessa violência. (BATAILLE, 1987, p. 16).

Assim o erotismo dos corpos é a violação do ser dos parceiros, uma violação que confina na morte, em um assassinio de dois seres num desejo. A passagem do estado normal ao de desejo erótico nos leva à dissolução relativa do ser constituído na ordem descontínua.

Para René Girard (1990, p. 51), há uma estreita relação entre a sexualidade e a violência pelas suas manifestações e pelas suas conseqüências. Segundo o autor, a sexualidade causa desavenças, ciúmes, rancores e lutas, assim como a violência é



causadora da desordem. Logo, quando o desejo sexual não é atendido, tende a deslocar-se para objetos substitutivos, como ocorre com a violência. Ambas não podem ser contidas por muito tempo, suas energias têm de ser liberadas. Além do que a sexualidade contrariada conduz à violência. A excitação da primeira anuncia-se da mesma forma que a segunda. Nota-se, desta forma, que Girard vê a sexualidade de uma maneira negativa, que leva à violência, como algo que destrói ou fere. Diferentemente de Bataille que tende a conceber o erotismo ou mesmo a sexualidade como algo bom, sinônimo de vida. A morte anunciada por esse último é vista como uma passagem de um estado à outro e não como destruição permanente. E é esse tipo de erotismo que se presentifica em Lorca.

De acordo com Bataille (1987, p. 17), a ação de desnudamento do corpo supõe ao estado fechado, ou seja, ao estado de existência descontínua. “É um estado de comunicação que revela a busca de uma continuidade possível do ser para além do voltar-se sobre si mesmo. Os corpos abrem para a continuidade através desses canais secretos que nos dão o sentimento de obscenidade” (BATAILLE, 1987, p. 17).

No poema em análise, temos o corpo nu em estado fechado. Porém, ele não representa um sentimento de obscenidade, pelo contrário, aparece a imagem de beleza, de pureza e erotismo. Há a descontinuidade no sentido de que a mulher está nua sozinha a mostrar-se a um outro ser também descontínuo e que busca a realização do seu desejo, e assim alcançar a continuidade.

Quanto a morte, há a busca e a presença dela no poema. Essa busca se dá pela violência de querer possuir aquele corpo puro, em estado de nudez virginal. “VER-TE desnuda é recordar a terra./ A terra lisa, limpa de cavalos./ A terra sem um junco, forma pura/ Fechada ao porvir: confim de prata./.../ Teus lábios são uma aurora sem contorno,/Sob as rosas tépidas da cama/ Os mortos gemem esperando vez.” E ao pensar na teoria de Bataille chega-se ao questionamento sobre esse corpo intocado, o sangue que soa pelo quarto feminino, o corpo estendido sobre a cama coberto de rosas, e o gemer dos mortos esperando a vez.

Pode-se constatar que há sim a morte dessa mulher, mas a morte descrita por Bataille (1987, p. 94): a morte erótica. Essa morte que é o fim da crise sexual, a morte na realização sexual, pois a moça está nua, estado de descontinuidade, pura e fechada, mas nos versos finais aparece a imagem do sangue (símbolo tanto de morte quanto de vida), esse sangue é a morte do estado de pureza para a passagem ao estado de mulher. Ao realizar o desejo, o corpo fica estendido sobre a cama e perto dele as rosas de sangue. As

rosas tépidas da cama são o sangue morno que jorra do corpo recém possuído pela primeira vez. Essas rosas são símbolos do amor, da vida, da alma e do coração. O gemer dos mortos pode ser a realização do prazer erótico, a imitação da sexualidade animal posta por Octavio paz.

Dessa forma, pode se afirmar que a morte aparece em sentido figurado, o corpo estendido significa estar deitado à espera de ser possuído. O corpo morto tem o sentido de realização do desejo.

Como se pode notar, o erótico de Lorca é algo sublime, belo. Há uma sutileza em se tratar o tema. É um erotismo que vem carregado de imagens só é percebido a partir de uma leitura aprofundada que leva ao deleite. A manifestação desse elemento na poesia lorquiana vem acompanhada de um simbolismo instigante e de um imaginário superior. O poeta utiliza os elementos naturais como símbolos, e como metáforas e no caso aqui apresentado, essas últimas são metáforas do desejo, do erotismo.

## 5.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O símbolo é algo constante na obra de Lorca. E como verificamos aparece nos poemas selecionados através de elementos da natureza. Esses elementos juntos criam o sentido metafórico dos poemas, expressando a dor do eu lírico, e seu próprio erotismo, impedido de manifestar-se. São eles que provocam as imagens poéticas da obra lorquiana. Imagens que expressam a harmonia e a ligação da natureza vivenciada pelo poeta.

As imagens da água, que o poeta faz jorrar em seus poemas, são imagens de água pura, que alivia os sofrimentos, e que aparecem como metáforas para o destino e o desejo humano.

Por outro lado, o erotismo presente em sua obra se manifesta através de uma metáfora-símbolo ligada ao feminino, ou pela presença da *anima*, vivenciada pelo eu lírico como algo sufocado. O desejo não realizado queima. As mulheres que aparecem nos poemas são mulheres que ardem de desejo, ou levam o eu lírico a arder.

Na obra de Lorca as mulheres assumem a imagem quase mítica das sereias: cantam e seduzem, mas são impedidas de se realizarem através do amor: despertam o desejo de seus amados, e são obrigadas a sufocarem o próprio desejo. Os poemas de Lorca retratam mulheres sensuais, plenas de desejo, mas cuja pulsão erótica vive sob o signo da interdição.

Lorca, como foi constatado a partir da pesquisa e do presente trabalho, é um gênio poético, que através de metáforas materiais é capaz de remeter seus leitores a um estado de devaneio total, que leva a sentir a natureza através das palavras. Sua poesia totalmente sinestésica causa um arrebatamento dos sentidos que toca a alma. Através da criação de imagens desperta a pulsão erótica da vida e do prazer, um prazer que segundo I. Machado transcende os sentidos materiais e eleva-se ao espiritual.

O erótico em sua obra é puro, insinuante e belo. Esse erótico se manifesta através das forças da natureza: da água como elemento natural que aparece constantemente em sua obra, e que simboliza vida, pureza e cura do espírito, surge também sob uma constelação da vida erótica associada aos elementos naturais e ao feminino como se analisou em alguns poemas. A partir da fundamentação teórica estudada, se pode iniciar um desvelar da imaginação e beleza, encontradas nos poemas selecionados.

Após a análise dos poemas selecionados se pode constatar que o poeta transporta a vivência humana para os poemas através das metáforas obtidas por meio dos símbolos da natureza. Como o erotismo de “Cacida da moça dourada” e o “Cacida da mulher estendida”, em que mulher e elementos naturais se misturam. A água como fonte de vida está em harmonia com o sofrimento humano e com a vida efêmera, como em “Amanhã”, “Mar”, “Sonho” e “Meditação sob a chuva” e “Chuva”. O erotismo também se encontra, de forma análoga, com a natureza, com a água, os animais, a terra, a flores, como em: “Madrigal de verão”, “Gazel do amor imprevisto”. A dor feminina não poderia ser retratada de forma melhor, do que no poema “Elegia”, em que a personagem vive a angústia de ter dois desejos negados: o de ser mãe e de viver sua pulsão erótica. O feminino é a protagonista de seus poemas, expressando a dor do preconceito e do interdito de mulheres que viveram numa época de machismo, sob tudo de um totalitarismo.

**BIBLIOGRAFIA**

ALEXANDRIA. *História da literatura erótica*. Trad. de Ana Maria Scherer; José Laurênio de Mello. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

BACHELARD, Gaston. A concha. In.: *A poética do espaço*. Trad. Antônio de Pádua Denisi. São Paulo: Martins Fontes, 2005. p. 117-143.

\_\_\_\_\_. *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*. Trad. Antônio de Pádua Denisi. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

\_\_\_\_\_. *A psicanálise do fogo*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

\_\_\_\_\_. O complexo de Jonas. In.: *A terra e os devaneios do repouso*. Ensaio sobre a imaginação da intimidade. São Paulo: Martins Fontes, /sd/. p. 101-139.

\_\_\_\_\_. O rochedo; O devaneio petrificante; O metalismo e o mineralismo; Os cristais. O devaneio cristalino; O orvalho e a pérola. In.: *A terra e os devaneios da vontade*. Ensaio sobre a imaginação das forças. São Paulo: Martins Fontes, /sd/. p. 147 – 267.

BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva /s.d./

BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Trad. Antônio Carlos de Viana. 2 ed. Porto Alegre: L&PM, 1987.

CHEVALIER E GHEERBRANT, Jean; CHEERBRANT, Alain et al. *Dicionário de símbolos*. Trad. Vera da Costa e Silva et al. São Paulo: Olympio, 2006. p. XII – XLI; 15-22.

CIRLOT, Juan – Eduardo. *Dicionário de símbolos*. Trad. Rubens Eduardo Ferreira Frias. São Paulo: Centauro, 2005. p. 7-51; 62-66

DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário*. Trad. Hélder Godinho. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

DURIGAN, Jesus Antônio. *Erotismo e literatura*. São Paulo: Ática, 1985.

EICH, Christoph. *Federico García Lorca poeta de la intensidad*. Trad. Espanhola: Gonzalo Sobejano. Madrid: Gredos, S.A., 1970.

EURÍPEDES. *Medéia*. Trad. Jaa Torrano. São Paulo: Hucitc, 1991.

FRANZ, M. – L. Von. O processo de individuação. In: JUNG, Carl G. et. al. *O homem e seus símbolos*. Trad. Maria Lúcia Pinho. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2002. p. 158-229.

GARCÍA LORCA, Federico García. Livro de poemas; Divã do Tamarit. In\_\_\_: *Obra poética completa Federico García Lorca*. Trad. William Agel de Mello. São Paulo: Martins Fontes, 2002. p. 5- 177; 535-559.

\_\_\_\_\_. *Bodas de Sangue*. Trad. Antônio Mercado. Rio de Janeiro: Abril cultural, 1977.

\_\_\_\_\_. *Yerma*. Trad. Cecília Meireles. Rio de Janeiro: Agir, 1963.

GIBSON, Ian. *Federico García Lorca: uma biografia*. Trad: Augusto Klein. São Paulo: Globo, 1939.

GIRARD, René. O sacrifício. In\_: *A violência e o sagrado*. Trad. Martha conceição Gambini. São Paulo: Unesp, 1990. p. 13-55.

HYPERLINK [http://pt.wikipedia.org/wiki/Imagem:Pierre-Auguste\\_Renoir\\_021.jpg](http://pt.wikipedia.org/wiki/Imagem:Pierre-Auguste_Renoir_021.jpg) \o \ "As grandes banhistas\"; "Banhista enxugando a perna direita", acesso em 05 de julho de 2007.

\_\_\_\_\_. [http://pt.wikipedia.org/wiki/Imagem:Sandro\\_Boticelli\\_046.jpg](http://pt.wikipedia.org/wiki/Imagem:Sandro_Boticelli_046.jpg) \o "O Nascimento de Vênus", acesso em 05 de julho de 2007.

JUNG, Carl G. et. al. *O homem e seus símbolos*. Trad. Maria Lúcia Pinho. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2002.

JUNG, Carl G. Introdução; Sobre o conceito de libido; A transformação da libido; O nascimento do herói; símbolos da mãe e do renascimento. In\_: *Símbolos da transformação*. Análise dos prelúdios de uma esquizofrenia. Petrópolis: Vozes, 1986. p. 109-265.

MACHADO, Irley Margarete Cruz. O erotismo na dramaturgia poética de Federico García Lorca. In:\_ *Simpósio de estudos Lingüísticos e Literários (SELL)*, 1; 2007, Uberaba. Uberaba: curso de Letras da Universidade Federal do Triângulo Mineiro (UFMT), 2007. p. 103.

PAZ, Octavio. *Um mais além erótico: Sade*. Trad. Wladir Dupont. São Paulo: Mandarim, 1999.

\_\_\_\_\_. *A dupla chama: amor e erotismo*. Trad. Wladir Dupont. São Paulo: Siciliano, 1994.

\_\_\_\_\_. *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda*. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

DÍAZ-PLAJA, Guillermo. *Federico García Lorca: Su obra e influencia en la poesia española*. Madrid: Espasa – Calpe, S. A.: s.d.

PITTA, Danielle Perin Rocha. *Iniciação à teoria do imaginário de Gilbert Durand*. Rio de Janeiro: Atlântica, 2005.

QUINTANA, Mario. *Baú de espantos*. Porto Alegre; Rio de Janeiro: Globo, 1986. p. 30.

SANT'ANNA, Romano Affonso de. *O canibalismo amoroso: o desejo e a interdição em nossa cultura através da poesia*. 4 ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

SHAKESPEARE, William. *Hamlet*. Trad. Anna Amélia de Queiroz C. de Mendonça. Rio de Janeiro: Agir, 1968.

TURCHI, Maria Zaira. *Literatura e antropologia do imaginário*. Brasília: UNB, 2003.

WOODMAN, Marion. *A coruja era filha do padeiro: obesidade, anorexia nervosa e o feminino reprimido*. Trad. Adail Ubirajara Sobral. São Paulo: Cultrix, 2006.

## ANEXOS

### Anexo A: Poemas

#### 1. Mar

O mar é  
o Lúcifer do azul.  
o céu caído  
por querer ser a luz.

Pobre mar condenado  
a eterno movimento,  
havendo antes estado  
quieto no firmamento!

Mas de tua amargura  
te redimiu o amor.  
pariste a Vênus pura,  
e ficou-te a fundura  
virgem e sem dor.

Tuas tristezas são belas,  
mar de espasmos gloriosos.  
Mas hoje em vez de estrelas  
tens polvos verdosos.

Agüenta teu sofrer,  
formidável Satã.  
Cristo velou por ti  
como também o fez Pã.

A estrela Vênus é  
a harmonia do mundo.  
Cale o Eclesiastes!  
Vênus é o profundo  
da alma...

... E o homem miserável  
é um anjo caído.  
A terra é o provável  
paraíso perdido.”  
(LORCA, 2002, p.153)

#### Mar

El mar es  
el Lúcifer del azul  
el cielo caído  
por querer ser la luz.

¡Pobre mar condenado  
a eterno movimiento,  
habiendo antes estado  
quieto en el firmamento!

Pero de tu amargura  
te redimió el amor.  
Pariste a Venus pura,  
y quedóse tu hondura  
virgen y sin dolor.

Tusa tristezas son bellas,  
mar de espasmos gloriosos.  
Mas hoy en vez de estrellas  
tienes pulpos verdosos.

Aguanta tu sufrir,  
formidable satán.  
Cristo anduvo por ti,  
mas también lo hizo Pan.

La estrella Venus es  
la armonía del mundo.  
¡Calle el Elclesistés!  
Venus es lo profundo  
del alma...

...Y el hombre miresable  
es un ángel caído.  
La tierra es el probable  
paraíso perdido.  
(LORCA, 2002, p.153)



## 2. Meditação sob a chuva

### Fragmento

Beijou a chuva o jardim provinciano,  
deixando emocionantes cadências nas  
folhas.

O aroma sereno da terra molhada.

Inunda o coração de tristeza remota.

Rasgam-se nuvens grises no mundo  
horizonte.

Sobre a água adormecida da fonte, as  
gotas

se cravam, levantando claras pérolas de  
espuma.

Fogos-fátuos que tremor das ondas apaga.

A pena da tarde estremece com minha  
pena.

Encheu-se o jardim de ternura monótona.

Todo o meu sofrimento há de perder se,  
meu Deus,

como se perde o doce som das frondes?

Todo o eco das estrelas que guardo  
n'alma

será luz que me ajude a lutar com minha  
forma?

E a alma verdadeira se desperta na morte?

E nisto que agora pensamos, a sombra o  
tragará?

Oh, tranqüilidade a do jardim com a  
chuva!

Toda a paisagem casta meu coração  
transforma

num ruído de idéias humildes e apenadas  
que põe em minhas entranhas um agitar  
de pombas.

Sai do sol.

O jardim dessangra em amarelo.

## Meditación bajo la lluvia

### Fragmento

Ha besado la lluvia al jardín provinciano  
dejando emocionantes cadencias en las  
hojas.

El aroma sereno de la tierra mojada.

Inunda el corazón de tristeza remota.

Se rasgan nubes grises en el mudo  
horizonte.

Sobre el agua dormida de la fuente, las  
gotas

se clavan, levantando claras perlas de  
espuma.

Fuegos fatuos que apaga el temblor de las  
ondas.

La pena de la tarde estremece a mi pena.

Se ha llenado el jardín de ternura  
monótona.

¿Todo mi sufrimiento se ha de perder,  
Dios mío,

como se pierde el dulce sonido de las  
frondas?

¿Todo el eco de estrellas que guardo  
sobre al alma

será luz que me ayude a luchar con mi  
forma?

¿Y el alma verdadera se despierta en la  
muerte?

¿Y esto que ahora pensamos se lo traga la  
sombra?

¡Oh, qué tranquilidad del jardín con la  
lluvia!

Todo el paisaje casto mi corazón  
transforma,

en un ruido de ideas humildes y apenadas  
que pone en mis entrañas un batir de  
palomas.

Sale o sol.

El jardín desangra en amarillo.

Palpita sobre o ambiente uma pena que  
afoga,  
eu sinto a nostalgia de minha infância  
intranquãila,  
minha ilusão de ser grande no amor, as  
horas  
passadas como esta contemplando a  
chuva  
com tristeza nativa.  
Chapeuzinho vermelho  
ia pela senda...  
Acabaram-se minhas histórias, hoje  
medito, confuso,  
ante a fonte turva que do amor me brota.

Todo o meu sofrimento há de perder-se,  
meu Deus,  
como se perde o doce som das frondes?

Torna a chover.  
O vento vem trazendo as sombras.  
(LORCA, 2002 p. 145)

Late sobre el ambiente una pena que  
ahoga,  
yo siento la nostalgia de mi infancia  
intranquila,  
mi ilusión de ser grande en el amor, las  
horas  
pasadas como esta contemplando la lluvia  
con tristeza nativa.  
Caperucita roja  
iba por el sendero...  
Se fueron mis historias, hoy medito,  
confuso,  
ante la fuente turbia que del amor me  
brota.

¿ Todo mi sufrimiento se ha de perder-se,  
Díos mío,  
como se pierde el dulce soniod de las  
frondas?

Vuelve a llover.  
El viento va trayendo a las sombras.  
(LORCA, 2002 p. 144)

### 3. Chuva

A chuva tem um vago segredo de ternura,  
algo de sonolência resignada e amável,  
uma música humilde se desperta com ela  
que faz vibrar a alma adormecida da  
paisagem.

É um beijar azul que recebe a Terra,  
o mito primitivo que torna a realizar-se.  
O contato já frio de céu e terra velhos  
com uma mansidão de entardecer  
constante.

É a aurora do fruto. A que nos traz flores  
e nos unge do sagrado espírito dos mares.  
A que derrama vida sobre as sementeiras  
e na alam tristeza do que não se sabe.

A nostalgia terrível de uma vida perdia,  
o fatal sentimento de ter nascido tarde,  
ou a ilusão inquieta de uma manhã  
impossível  
com a inquietude quase da cor da carne.

O amor se desperta no gris de seu ritmo,  
nosso céu interior tem um triunfo de  
sangue,  
mas nosso otimismo converte-se em  
tristeza  
ao contemplar as gotas mortas nos  
cristais.

E são as gotas: olhos de infinito que fitam  
o infinito branco que lhes serviu de mãe.

Cada gota de chuva treme o cristal turvo  
e lhe deixam divinas feridas de diamante.  
São poetas da água que viram e que  
meditam  
o que a multidão dos rios não sabe.

### Lluvia

La lluvia tiene un vago secreto de ternura,  
Algo de soñolencia resignada y amable,  
Una música humilde se despierta con ella  
Que hace vibrar el alma dormida del  
paisaje.

Es un besar azul que recibe la Tierra,  
el mito primitivo que vuelve a realizarse.  
El contacto ya frío de cielo y tierra viejos  
con una mansedumbre de atardecer  
constante.

Es la aurora del fruto. La que nos trae las  
flores  
y nos unge de espíritu santo de los mares.  
La que derrama vida sobre las sementeras  
en el alma tristeza de lo que no se sabe.

La nostalgia terrible de una vida perdida,  
el fatal sentimiento de haber nacido tarde,  
o la ilusión inquieta de un mañana  
imposible  
con la inquietud cercana del color de la  
carne.

El amor se despierta en el gris de su  
ritmo,  
nuestro optimismo se convierte en tristeza  
al contemplar las gotas muertas en los  
cristales.

Y son las gotas: ojos de infinito que  
miran

Al infinito blanco que les sirvió de madre.

Cada gota de lluvia tiembla en el cristal  
turbio  
y le dejan divinas heridas de diamante.  
Son poetas del agua que han visto e que  
meditan  
lo que la muchedumbre de los ríos no  
sabe.

Oh! Chuva franciscana que levas a tuas  
gotas

almas de fontes claras e humildes  
mananciais!  
Quando sobre os campos descas  
lentamente  
as rosas do meu peito com teus sons  
abres.

O canto primitivo que dizes ao silêncio  
e a história sonora que contas à ramagem,  
comenta-os chorando meu coração  
deserto  
em um negro e profundo pentagrama em  
clave.

Minh'alma tem tristeza de chuva serena,  
tristeza designada de coisa irrealizável,  
tenho no horizonte um luzeiro aceso  
e o coração me impede que corra a  
contempla-lo.

Oh! Chuva silenciosa que as árvores  
amam  
e és sobre a planície doçura emocionante;  
dás à alma as mesmas névoas e  
ressonâncias  
que pões na alma adormecida da  
paisagem!

(LORCA, 2002, p. 43-45).

¡Oh lluvia franciscana que llevas a tus  
gotas

almas de fuentes claras y humildes  
manantiales!  
Cuando sobre los campos descendes  
lentamente  
las rosas de mi pecho con tus sonidos  
abres.

El canto primitivo que dices al silencio  
y la historia sonora que cuentas al ramaje  
los comenta llorando mi corazón desierto  
en un negro y profundo pentagrama sin  
clave.

Mi alma tiene tristeza de la lluvia serena,  
tristeza designada de cosa irrealizable,  
tengo en el horizonte un lucero encendido  
y el corazón me impide que corra a  
contemplanle.

¡Oh lluvia silenciosa que los árboles  
aman  
y eres sobre el piano dulzura  
emocionante;  
das al alma las mismas nieblas y  
resonancias  
que pones en el alma dormida del paisaje!

(LORCA, 2002, p. 43-45).

#### 4. Sonho

(Meu coração repousa junto à fonte fria.

(Enche-a com teus fios,  
aranha do olvido.)

A água da fonte sua canção lhe dizia.

(Enche-a com teus fios,  
aranha do olvido.)

Meu coração desperto seus amores dizia.

(Aranha do silêncio,  
tece-lhe teu mistério.)

A água da fonte escutava-o sombria.

(Aranha do silêncio,  
tece-lhe teu mistério.)

Meu coração se curva sobre a fonte fria.

(Mãos brancas, distantes,  
detende as águas.)

E a água o leva cantando de alegria.

(Mãos brancas, distantes,  
nada fica nas águas!)

(LORCA, 2002, p. 81-83)

#### Sueño

Mi corazón reposa junto a la fuente fría.

(Llénala con tus hilos,  
araña del olvido.)

El agua de la fuente su canción le decía.

(Llénala con tus hilos,  
araña del olvido.)

Mi corazón despierto sus amores decía.

(Araña del silencio,  
téjele tu misterio.)

El agua de la fuente lo escuchaba  
sombria.

(Araña del silencio,  
téjele tu misterio.)

Mi corazón se vuelca sobre la fuente fría.

(Manos blancas, lejanas,  
detened a las aguas)

Y el agua se lo lleva cantando de alegría.

(¡Manos blancas, lejanas,  
detened a las aguas!)

(LORCA, 2002, p. 81-83)

## 5. Cacida da moça dourada

A moça dourada  
banhava-se na água  
e a água se dourava.

Logo as algas e as ramas  
com a sombra assombravam  
e o rouxinol cantava  
louvando a moça branca.

E veio a noite clara  
toldada de má prata  
com peladas montanhas  
por sob a brisa parda.

A moça molhada  
era branca na água  
e a água, toda em chamas.

Veio a aurora sem mancha,  
com cem caras de vaca,  
veio hirta, amortalhada  
com geladas grinaldas.

A moça toda em lágrimas  
banhava-se entre chamas  
e o rouxinol cantava  
com as asas queimadas.

A moça dourada:  
era uma garça branca  
e a água dourava.  
(LORCA, 2002, p. 557-559)

## Casida de la muchacha dorada

La muchacha dorada  
se bañaba en el agua  
y el agua se doraba.

Las algas y las ramas  
en sombra la asombraban,  
y el ruiseñor cantaba  
por la muchacha blanca.

Vino la noche clara,  
turbia de plata mala,  
con peladas montañas  
bajo la brisa parda.

La muchacha mojada  
era blanca en el agua  
y el agua, llamarada.

Vino el alba sin mancha,  
con mil caras de vaca,  
yerta, amortajada  
con heladas guirnaldas.

La muchacha de lágrimas  
se bañaba entre llamas  
y el ruiseñor lloraba  
con las alas quemadas.

La muchacha dorada:  
una blanca garza  
y el agua a doraba.  
(LORCA, 2002, p. 557-559)

## 6. Amanhã

A canção da água  
da eterna manhã.  
É a seiva entranhável  
Que madura os campos.  
É sangue de poetas  
que deixaram suas almas  
perderem-se nas sendas  
da Natureza.

Que harmonias derrama  
ao brotar da penha!  
Abandona-se aos homens  
com suas doces cadências.

A manhã está clara.  
As lareiras fumegam,  
e a fumaça são braços  
que levantam a névoa.

Escutai os romances  
da água nos choupais.  
São pássaros sem asas  
perdidos entre as ervas!

As árvores que cantam  
se partem e se secam.  
E se tornam planícies  
as montanhas serenas.  
Mas a canção da água  
é uma coisa eterna.

Ela é luz feita canto  
de ilusões românticas.  
Ela é firme e suave,  
cheia de céu e mansa.  
Ela é névoa rosa  
da eterna manhã.  
Mel de lua que flui  
de estrelas enterradas.  
Que é o santo batismo  
senão Deus feito água  
que nos unge as frentes  
com seu sangue de graça?  
Por algo Jesus Cristo  
con ella confirmouse.

## Mañana

Y la canción del agua  
es una cosa eterna.  
Es la savia entrañable  
que madura los campos.  
Es sangre de poetas  
que dejaron sus almas  
perderse en los senderos  
de la Naturaleza.

¡Qué armonías derrama  
al brotar de la peña!  
Se abandona a los hombres  
con sus dulces cadencias.

La mañana está clara.  
Los hogares humean,  
y son los humos sus brazos  
que levantan la niebla.

Escuchad los romances  
del agua en los choperas.  
¡Son pájaros sin alas  
perdidos entre hierbas!

Los árboles que cantan  
se tronchan y se secan.  
Y se tornan llanuras  
las montañas serenas.  
Mas la canción del agua  
es una cosa eterna.

Ella es luz hecha canto  
de ilusiones románticas.  
Ella es firme y suave,  
llena de cielo y mansa.  
Ella es niebla y es rosa  
De la eterna mañana.  
Miel de la luna que flui  
de estrellas enterradas.  
¿Qué es el santo bautismo,  
sino Dios hecho agua  
que nos unge las frentes  
con su sangre de gracia?  
Por algo Jesucristo  
con ella se confirmou.

Por algo as estrelas  
Em suas ondas descansam.  
Por algo a mãe Vênus  
em seu seio engendrou-se,  
que amor de amor tomamos.  
quando bebemos água.  
É o amor que corre  
todo manso e divino,  
é a vida do mundo,  
a história de sua alma.

Ela encerra segredos  
das bocas humanas,  
pois todos a beijamos  
e a sede nos mitiga.  
É uma arca de beijos  
de bocas já fechadas,  
é eterna cativa,  
do coração irmã.

Cristo deveu dizer-nos:  
“Confessai-vos com a água  
e todas as dores,  
de todas as infâmias.  
A quem melhor, irmãos,  
Entregar nossas ânsias  
Do que a ela que sobe ao céu  
Em envolturas brancas?”

Não há estado perfeito  
como o de tomar água,  
nos tornamos mais meninos  
e melhores: passam  
nossas penas vestidas  
com rosadas grinaldas.  
E os olhos se perdem  
em regiões douradas.  
Oh! Fortuna divina  
por ninguém ignorada!  
Água doce em que muitos  
seus espíritos lavam,  
não há nada comparável  
a suas margens santas  
se uma tristeza funda  
nos deu suas asas.  
(LORCA, 2002, p. 37-41)

Por algo las estrellas  
en sus ondas descansam.  
Por algo a madre Venus  
en su seno engendróse,  
que amor de amor tomamos.  
cuando bebemos agua.  
Es el amor que corre  
todo manso y divino,  
es la vida del mundo,  
la historia de su alma.

Ella lleva secretos  
de las bocas humanas,  
pues todos la besamos  
y la sed nos apaga.  
Es una arca de besos  
de bocas ya cerradas,  
es eterna cautiva,  
del corazón hermana..

Cristo debió decirnos:  
“Confesaos con el agua  
de todos los dolores,  
de todas as infamias.  
¿A quién mejor, hermanos,  
Entregar nuestras ansias  
que a ella que sube al cielo  
En envolturas blancas?”

No hay estado perfecto  
como al tomar agua,  
nos volvemos más niños  
y más buenos: Y pasan  
nuestras penas vestidas  
con rosadas guirnaldas.  
Y los ojos se pierden  
en regiones doradas.  
¡Oh fortuna divina  
por ninguno ignorada!  
Agua dulce en que tantos  
Sus espíritus lavan,  
no hay nada comparable  
con tus orillas santas  
si una tristeza honda  
nos ha dado sus alas.  
(LORCA, 2002 p. 37-41)



## 7. Deixa-me seguir para o mar

Tenta esquecer-me... ser lembrado é  
como  
Evocar-se um fantasma... Deixa-me ser  
O que sou, o sempre fui, um rio que vai  
fluindo...

Em vão, em minhas margens cantarão as  
horas,  
Me recamarei de estrelas como um manto  
real,  
Me bordarei de nuvens e de asas,  
Às vezes verão em mim as criança  
banhar-se...

um espelho não guarda as coisas  
refletidas!  
E o meu destino é seguir... é seguir para o  
Mar,  
As imagens perdendo no carinho...  
Deixa-me fluir, passar, cantar...

Toda tristeza dos rios  
É não poderem parar!  
(Quintana, 1986. p. 30)

## 8. Gazel do amor imprevisto

Ninguém compreendia o perfume  
Da escura magnólia de teu ventre.  
Ninguém sabia que martirizavas  
Entre os dentes um colibri de amor.

Mil cavalinhos persas dormiam  
Na praça com luar de tua fronte,  
Enquanto eu enlaçava quatro noites  
Tua cintura inimiga da neve.

Entre gesso e jazmins, o teu olhar  
Em um pálido ramo de sementes.  
Eu procurei, para dar-te, em meu peito  
As letras de marfim que diziam sempre,

Sempre, sempre: jardim de minha agonia,  
Teu corpo fugitivo para sempre,  
O sangue de tuas veias em minha boca,  
Tua boca já sem luz para minha morte.

(LORCA, 2002, p. 537)

## Gacela Del amor imprevisto

Nadie comprendía el perfume  
de la oscura magnolia de tu vientre.  
Nadie sabía que martirizabas  
un colibrí de amor entre los dientes.

Mil caballitos persas se dormían  
en la plaza con luna de tu frente,  
mientras que yo enlazaba cuatro noches  
tu cintura, enemiga de la nieve.

Entre yeso y jazmines, tu mirada  
era un pálido ramo de simientes.  
Yo busqué, para darte, por mi pecho  
Las letras de marfil que dicen *siempre*,

*Siempre, siempre*: jardín de mi agonía,  
Tu cuerpo fugitivo para siempre,  
La sangre de tus venas en mi boca,  
Tu boca sin luz para mi muerte.

(LORCA, 2002, p. 536)

## 9. Madrigal de Verão

Junta tua vermelha boca com a minha,  
ó Estrela gitana!  
Sob o ouro solar do meio dia  
morderei a maçã.

No verde olival da colina  
há uma torre moura,  
da cor de tua carne campesiana  
que sabe a mel e aurora.

Ofereces-me em teu corpo requemado  
o divino alimento  
que dá flores ao álveo sossegado  
e luzeiros ao vento.

Como te entregaste a mim, luz morena?  
Por que me deste cheios  
de amor teu sexo de açucena  
e o rumor de teus seios?

Não foi por minha figura entristecida?  
(Oh, meus torpes andares!)  
Ficaste com pena de minha vida,  
murcha de cantares?

Por que não preferiste a meus lamentos  
as coxas sudorosas  
de um São Cristóvão campesino, lentas  
no amor e formosas?

Danaide do prazer és comigo.  
Feminino Silvano.  
Cheiram teus beijos como cheira o trigo  
resseco do verão.

Entruva-me os olhos com teu canto.  
Deixa tua cabeleira  
estendida e solene como um manto  
de sombra na padraria.

Pinta com tua boca ensangüentada  
um céu de amor,  
num fundo de carne a roxa  
estrela da dor.

## Madrigal de verano

Junta tua roja boca con la mia,  
¡oh Estrella la ginata!  
Bajo el oro solar del mediodía  
morderé le manzana.

En el verde olivar de la colina  
hay una torre mora,  
del color de tu carne campesina  
que sabe a miel y aurora.

Me ofreces en tu cuerpo requemado,  
el divino alimento  
que da flores al cauce sosegado  
y luceros al viento.

¿Cómo a mí te entregaste, luz morena?  
¿Por qué me diste llenos  
de amor tu sexo de azucena  
y el rumor de tu senos?

¿No fue por mi figura entristecia?  
(¡Oh mis torpes andares!)  
¿Te dio lástima acaso mi vida,  
marchita de cantares?

¿Cómo no has preferido a mis lamentos  
los muslos sudorosos  
de San Cristóbal campesino, lentos  
en el amor y hermosos?

Danaide del placer eres conmigo.  
Femenino Silvano.  
Huelen tus besos como huele el trigo  
reseco del verano.

Entúrbame los ojos con tu canto.  
Deja tu cabellera  
extendida y solemne como un manto  
de sombra en la pradera.

Pítame con tu boca ensangüentada  
un cielo del amor,  
en un fondo de carne la morada  
estrella de dolor.

Meu pégaso andaluz está cativo  
de teus olhos abertos;  
voará desolado e pensativo  
quando os vir mortos.

E mesmo que não me quisesses eu te  
quereria  
por teu olhar sombrio,  
como quer a calandra o novo dia,  
só pelo orvalho.

Junta tua vermelha boca com a minha,  
ó Estrela gitana!  
Sob o ouro solar do meio dia  
morderei a maça.

(LORCA, 2002, p. 61-65)

Mi pegaso andaluz está cautivo  
de tus ojos abiertos;  
volará desolado y pensativo  
cuando los vea muertos.

Y aunque no me quisieras te querría  
por tu mirar sombrío,  
como quiere la alondra al nuevo día,  
solo por el rocío.

Junta tu roja boca con la mía,  
¡oh Estrella la gitana!  
Déjame bajo el claro mediodía  
consumir la manzana.

(LORCA, 2002, p. 61-65).

## 10. Elegia

Como um incensário cheio de desejos,  
passas na tarde luminosa e clara  
com a carne escura de nardo murcho  
e o sexo potente sobre o teu olhar.

Trazes na boca tua melancolia  
da pureza morta, e no dionisíaco  
cálice do teu ventre a aranha tece  
o véu infecundo que cobre a entranha  
nunca florescida com vivas rosas  
frutos dos beijos.

Em tuas mãos brancas  
trazes a madeixa de tuas ilusões,  
mortas para sempre, e sob tua alma  
a paixão faminto de beijos de fogo  
e teu amor de mãe que sonha distantes  
visões de berços em ambientes quietos.  
Fiando nos lábios o azul da canção de  
ninar.

Qual Ceres darias tuas espigas de ouro  
se o amor adormecido teu corpo tocasse,  
e qual a virgem Maria poderias fazer  
brotar de teus seios outra via-láctea.

Tu murcharás como a magnólia.  
Ninguém beijará tuas coxas de brasa.  
Nem à tua cabeleira chegarão os dedos  
que tanjam como cordas de uma harpa.

Oh! Mulher potente de ébano e de nardo!,  
cujo alento tem brancura de bisnagas.  
Vênus de xale de Manilha que sabe  
do vinho de Málaga e da guitarra.

Oh! Cisne moreno!, cujo lago tem  
lotos de setas, ondas de laranjas  
e espumas de vermelhos cravos que  
aromam  
os meninos murchos que há sob suas asas.

Ninguém te fecunda. Mártir andaluza,  
teus beijos deveriam ser sob uma parreira  
cheios de silêncio que tem a noite

## Elegia

Como un incensario lleno de deseos,  
pasas en la tarde luminosa y clara  
con la carne oscura de nardo marchito  
y el sexo potente sobre tu mirada.

Llevas en la boca tu melancolía  
de pureza muerta, y en la dionisiaca  
copa de tu vientre la araña que teje  
el velo infecundo que cubre la entraña  
nunca florecida con las vivas rosas  
fruto de los besos.

En tus manos blancas  
llevas la madeja de tus ilusiones,  
muertas para siempre, y sobre tu alma  
la pasión hambrienta de besos de fuego  
y tu amor de madre que sueña lejanas  
visiones de cunas en ambientes quietos,  
hilando en los labios lo azul de la nana.

Como seres dieras tus espigas de oro  
si el amor dormido tu cuerpo tocara,  
y como la virgen María pudieras  
brotar de tu senos otra vía láctea.

Te murcharás como la magnolia.  
Nadie besará tus muslos de brasa.  
Ni a tu cabellera llegarán los dedos  
que la pulsen como las cuerdas de un  
arpa.

¡Oh mujer potente de ébano y e de nardo!,  
cuyo aliento tiene blancor de biznagas.  
Venus del mantón de Manila que sabe  
del vino de Málaga y de la guitarra.

¡Oh cisne moreno!, cuyo lago tiene  
lotos de saetas, olas de naranjas  
y espumas de rojos clavetes que aroman  
los niños marchitos que hay bajo su alas.

Nadie te fecunda. Mártir andaluza,  
Tus besos debieron ser bajo una parra  
Plenos del silencio que tiene la noche

e o ritmo turvo da água estancada.

Mas tuas olheiras vão-se agrandando  
E teu cabelo negro vai ficando de prata;  
Teus seios resvalam escanceando aromas  
E começa a curvar-se tua esplêndida  
espalda.

Oh! Mulher esbelta, maternal e ardente!  
Virgem dolorosa que tem cravadas  
todas as estrelas do céu profundo  
em seu coração já sem esperança.

És o espelho de uma Andaluzia  
que sofre paixões gigantes e cala,  
paixões embaladas pelos leques  
e pelas mantilhas sobre as gargantas  
que têm tremores de sangue, de neve,  
e arranhões vermelhos feitos por olhares.

Vais pela névoa do outono, virgem  
como Inês, Cecília, e a doce Clara,  
sendo uma bacante que teria dançado  
De pâmpanos verdes e videira coroada.

A tristeza imensa que flutua em teus  
olhos  
nos revela tua vida rota e fracassada,  
a monotonia de teu meio pobre,  
vendo passar gente lá de tua janela,  
ouvindo a chuva sobre a amargura  
que tem a velha rua provinciana,  
enquanto ao largo soam os clamores  
turvos e confusos de umas badaladas.

Mas em vão escutaste os acentos do ar.  
Nunca chegou a teus ouvidos a doce  
serenata.  
Detrás de teus cristais ainda olhas  
anelante.  
Que tristeza tão funda terás dentro d'  
alma  
ao sentir no peito já cansado e exausto  
a paixão de uma jovem recém-namorada.

Teu corpo irá para a tumba

Y del ritmo turbio del agua estancada.

Pero tus ojeras se van agrandando  
Y tu pelo negro va siendo de plata;  
Tus senos resbalan escanciando aromas  
Y empieza a curvarse tu espléndida  
espalda.

¡Oh mujer esbelta, maternal y ardiente!  
Virgen dolorosa que tiene clavadas  
todas las estrellas del cielo profundo  
en su corazón ya sin esperanza.

Eres el espejo de una Andalucía  
que sufre pasiones gigantes y calla,  
pasiones mecidas por los abanicos  
y por las mantillas sobre las gargantas  
que tienen temblores de sangre, de nieve,  
y arañazos rojos hechos por miradas.

Te vas por la niebla del otoño, virgen  
como Inés, Cecilia, y la dulce Clara,  
siendo una bacante que hubiera danzado  
de pámpanos verdes y vid coronada.

La tristeza inmensa que flota en tus ojos  
nos dice tu vida rota y fracassada,  
la monotonía de tu ambiente pobre,  
viendo pasar gente desde tu ventana,  
oyendo la lluvia sobre la amargura  
que tiene a vieja calle provinciana,  
mientras que a lejos suenan los clamores  
turbios y confusos de unas campanadas.

Mas en vano escuchaste los acentos del  
aire.  
Nunca llegó a tus oídos la dulce serenata.  
Detrás de tus cristales aún miras  
anelante.  
¡Que tristeza tan honda tendrás dentro del  
alma  
al sentir en el pecho ya cansado y  
exausto  
la pasión de una niña recién enamorada.  
Teu corpo irá para a tumba

intacto de emoções.  
sobre a escura terra  
brotará uma alvorada.  
De teus olhos sairão dois cravos  
sangrentos,  
e de teus seios, rosas como a neve  
brancas.  
Mas tua grande tristeza ir-se-á com as  
estrelas,  
Como outra estrela digna de feri-las e  
eclipsá-las.

(LORCA, 2002, p. 51-53)

Intacto de emociones.  
Sobre la oscura tierra  
brotará una alvorada.  
De tus ojos saldrán dos claveles  
sangrientos,  
Y de tus senos, rosas como la nieve  
blancas.  
Pero tu gran tristeza se irá con las  
estrellas,  
Como otra estrella de herirlas y  
eclipsarlas.

(LORCA, 2002, p. 51-53)

### 11. Cacida da mulher estendida

VER-TE desnuda é recordar a terra.  
A terra lisa, limpa de cavalos.  
A terra sem um junco, forma pura  
fechada ao porvir: confim de prata.

Ver-te desnuda é compreender a ânsia  
da chuva que busca débil talhe,  
ou a febre do mar imenso rosto  
sem encontrar a luz de sua face.

O sangue soara pelas alcovas  
e virá com espada fulgurante,  
mas tu não saberás onde se ocultam  
o coração de sapo ou a violeta.

Teu ventre é uma lua de raízes,  
teus lábios são uma aurora sem contorno,  
sob as rosas tépidas da cama  
os mortos gemem esperando vez.

(LORCA, 2002, 552-555)

### Cacida de la mujer tendida

VERTE desnuda es recordar la tierra.  
La tierra lisa, limpia de caballos.  
La tierra sin un junco, forma pura  
cerrada al provenir: confín de plata.

Verte desnuda es comprender el ansia  
de la lluvia que busca débil tallo,  
o la fiebre del mar de inmenso rostro  
sin encontrar la luz de su mejilla.

La sangre sonará por las alcobas  
y vendrá con espada fulgurante,  
pero tú no sabrás dónde se ocultan  
el corazón de sapo o la violeta.

Tu vientre es una luna de raíces,  
tus labios son una alba sin contorno,  
bajo las rosas tibias de la cama  
os muertos gimen esperando turno.

(LORCA, 2002, 552-555)



**12. [Água, aonde vais?]**

Água , aonde vais?

Rindo, vou buscando o rio  
À beira mar.

Mas, aonde vais?

Rio acima vou buscando  
fonte onde descansar.

Choupo, e tu, que farás?

Não quero dizer-te nada.  
Eu... tremer!

O que desejo, o que não desejo,  
pelo rio e pelo mar?

(Quatro pássaros sem rumbo  
no alto choupo estão.)

(LORCA, 2002, p. 341-343)

**[Agua, ¿Dónde vas?]**

Agua, ¿dónde vas?

Riyendo voy por el río  
a las orillas del mar.

Mas, ¿dónde vas?

Río arriba voy buscando  
fuente donde descansar.

Chopo, y tú, ¿qué harás?

No quiero decirte nada.  
Yo... ¡temblar!

¿Qué deseo, que no deseo,  
por el río y por la mar?

(cuatro pájaros sin rumbo  
en el alto chopo están.)

(LORCA, 2002, p. 341-343)

**Anexo B: Pinturas:**

**1. “A banhista enxugando a perna direita”**



Pierre-Auguste Renoir (1910).

**2. “Mulher enxugando o Braço Esquerdo”**



Degas (1884)

**3. “As grandes banhistas”**



Renoir.

4. “A banheira”.



Degas (1886).