Fernanda Rodrigues Garcia

Nas Águas da Ilha do Nanja

A imaginação literária e o espaço açoriano

Porto Alegre

2007

FERNANDA RODRIGUES GARCIA

Nas Águas da Ilha do Nanja

A imaginação literária e o espaço açoriano

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

Orientador: Dr. Luiz Antonio de Assis Brasil e Silva

Porto Alegre

2007

Para minha vó Nilza, neta de uma terceirense, e para a Maria, a mais fiel companheira nestes dois anos.

Pastoral V

Cecília Meireles

Na Ilha que eu amo, [1]
na Ilha do Nanja, que eu tenho no meio do Atlântico,
há veredas de hortênsias,
lagos de duas cores,
nascente de água fria, morna e quente.
Doce Ilha que foi de laranjas
e hoje é de ananases!
Ilha do Nanja.

Robustos homens, que devem ser meus parentes,
levam seus carros de vime
pela tarde de chuva e sol,
de vento e névoa,
porque a Ilha tem todos os tempos em cada instante.

Por uns caminhos chamados canadas,
os homens de carapuça olham a tarde,
como quem não sabe se amanhã está vivo.

Porque a Ilha está pousada em fogo,
cercada de oceano,
e seu limite mais firme é o inconstante céu.

E os homens detêm-se a ouvir vozes de vulcões,
vozes de sereias,
vozes da lua,
na Ilha do Nanja.

Na Ilha que eu amo,
na Ilha que eu tenho no meio do Atlântico,
todos são muito pobres,
mas já nem pensam nisso.

As mulheres tecem panos,
enrolam novelos,
enquanto os maridos estão lutando com as chamas
dos fornos onde cozinham sua louça,
ou tangendo ao longo dos muros
carros e carros de solidão,
com cestos e cestos de silêncio.

[1] A poeta faz referência a Ilha de São Miguel, Açores.

RESUMO

Este estudo analisa a imaginação literária do espaço açoriano à luz das teorias poéticas de Gaston Bachelard, principalmente no que estas referem ao dinamismo instaurado entre ser e espaço. Primeiramente é feito um percurso teórico pelas idéias de Bachelard sobre imaginação, devaneio e imagem literária. Após busca-se elucidar as peculiaridades que o espaço imprimiu no imaginário açoriano; as recorrências temáticas apresentadas e a especificidade da literatura açoriana face à literatura nacional. Por fim, analisa-se a obra *Sorriso por dentro da noite*, de Adelaide Freitas, tencionando-se demonstrar o modo como o imaginário coletivo é reatualizado por uma imaginação poética que integra orgânica e funcionalmente espaço e personagem.

Palavras chaves: imaginação literária, imaginário açoriano, espaço insular.

RESUMEN

Este estudio analiza la imaginación literaria del espacio açoriano a la luz de las teorías poéticas de Gaston Bachelard, principalmente las relacionadas con el dinamismo restaurado entre ser y espacio. Primero se hace un recorrido teórico por las ideas de Bachelard sobre la imaginación, el devaneo y la imagem literaria. Después se procura elucidar las peculiaridades temáticas presentadas y la especificidad de la literatura açoriana frente a a literatura nacional. Finalmente, se analiza la obra Sonrisa por dentro de la noche, de Adelaide Freitas, intentando demonstrar la manera cómo el imaginario colectivo es reactualizado, por una imaginación poética que integra orgánica y funcionalmente el espacio y el personaje.

Palabras llaves: imaginación literaria, imaginario açoriano, espacio insular.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO 8

1 O LITERÁRIO COMPREENDIDO A PARTIR DE GASTON BACHELARD.....12

2 OS AÇORIANOS E A IMAGINAÇÃO LITERÁRIA..... 39

3 A IMAGINAÇÃO LITERÁRIA E O ESPAÇO EM *SORRISO POR DENTRO DA NOITE*.....72

CONCLUSÃO 116

REFERÊNCIAS 120

APÊNDICE : OS QUATRO ELEMENTOS..... 123

O FOGO..... 125

A ÁGUA.....128

O AR..... 133

A TERRA 137

INTRODUÇÃO

Os Açores são um espaço muito próximo de nosso imaginário gaúcho. As crianças por aqui assim que começam a freqüentar uma escola não demoram a ouvirem falar nos açorianos. As suas influências são apontadas em muitos substratos culturais: no artesanato, na arquitetura, no sotaque, nos ditados, nas canções populares, na dança, nos monumentos públicos. Entretanto, apesar de ouvirmos com freqüência referência a esse espaço, na verdade, pouco sabemos dessas ilhas. Aliás, a bem da verdade, muito poucos por aqui sabem que são ilhas. Há uma certa confusão quando se fala em portugueses e açorianos, a qual, ao meu ver e através da experiência que tive, acontece, sobretudo, quando nos ensinam que para o sul do Brasil vieram casais açorianos e logo lá adiante que nossa colonização foi portuguesa. Açorianos aqui, portugueses no nordeste, no sudeste. Colonização portuguesa em todo o Brasil. Nunca tive coragem de perguntar, mas sempre carreguei a pergunta: "afinal, é portuguesa ou é açoriana?". Imagino que esta é uma dúvida que compartilhei com muitas outras pessoas até compreender que açorianos são portugueses que vivem nas Ilhas dos Açores. Algo simples de se entender, mas que, no entanto, suscita uma nova questão: porque só "nossos" portugueses se distinguem tão nitidamente enquanto que nas demais regiões brasileiras em que se estabeleceram, a região acabou diluída na nacionalidade? Pois bem, este aspecto acabei por compreender melhor a partir do momento em que experenciei a narrativa literária de alguns escritores nascidos nas ilhas dos Açores.

Portugal chega aos Açores praticamente na mesma época que no Brasil. Aqueles bocados de terra no meio do oceano Atlântico, diferentemente daqui, não eram ainda habitados. Mas isso não é o que nos interessa no momento, importa ressaltar que para lá foram portugueses que compartilhavam das coordenadas culturais que movimentavam o mundo quinhentista; falavam o

português, tinham, inclusive, uma literatura e, ao se deslocarem para terras cujo ponto mais próximo do continente está a quase mil e quinhentos quilômetros de distância, levam consigo a cultura, mas se deslocam dos processos culturais. Não havia povo a ser subjugado, a relação não era entre colonizador e colonizado. E esta parcela da população portuguesa foi ficando por lá, isolada (basta que imaginemos o que significava 1500km de água a separá-la do continente português num tempo em que não se tinha televisão, internet, jornal, telefone, etc., etc.); embalada por um mar que está por todos os lados; amedrontada pelas erupções vulcânicas comuns, pelos terremotos, pelos ventos que chegam com freqüência a mais de 100 km/h. Distantes do solo de origem, sujeitos às intempéries climáticas e à insularidade, os portugueses se apegaram àquilo que não os deixava se esquecerem de quem eram, ou seja, seus ritos, fundamentalmente os da religião católica. As festas religiosas conheceram nos Açores uma dimensão sobejamente mais expressiva que em outras partes do país, dimensão que sobrevive até os dias de hoje.

E assim, no correr dos anos, sabiam que eram portugueses, mas não sabiam mais o que era Portugal. Este é um processo natural concernente aos deslocamentos culturais. E foi deste modo que essa gente portuguesa foi se distanciando dos portugueses continentais e fortalecendo a identificação regional.

A partir de 1746 mais de 6.000 açorianos começaram a deixar as ilhas para viverem na região sul do Brasil e, desde então, até o século XX, deixar as ilhas foi uma constante, rumo, principalmente, aos Estados Unidos e ao Canadá.

As dificuldades sócio-econômicas e geográficas impeliram os açorianos para a partida por praticamente dois séculos e isso acabou por aguçar-lhes uma perspectiva psíquica peculiar, principalmente no que diz respeito ao nosso campo de estudos: o texto literário. Se separados do continente mantiveram seus ritos religiosos de forma a se religarem com o seu espaço de origem, longe do país, muitos encontraram na narrativa literária uma forma de buscar a identidade e essa identidade, como já foi posto, liga-se intimamente à região antes de se ligar ao nacional. O espaço natal é uma constante no imaginário literário açoriano. Isso talvez se explique pela necessária identificação cultural antes que gerações se dissolvam nos mosaicos americanos e esqueçam de tudo. Tal como aconteceu por aqui. Em tempos como os nossos, em que por conta de "regionalidades" tantas atrocidades são cometidas, os vínculos dos homens com seu lugar de origem costumam ser interpretados no sentido depreciativo, no entanto, esquece-se que o humano busca, ao longo da história, identificar-se com algo e o espaço natal familiar é, seguramente, um espaço que sobrevive no íntimo do ser como um espaço de identidade. É um espaço de afeto por excelência. Descobrindo a literatura açoriana, descobrimos um espaço de nossas ancestralidades e fortalecemos os vínculos imaginários com este espaço cultural. Parece-me que, dispersos em tantos lugares do mundo, é aqui entre nós que suas vozes têm todo o direito de repercutir, pois além de serem ancestrais, são vozes que falam a língua portuguesa.

> O objetivo deste estudo, portanto, é analisar a representação do espaço açoriano na imaginação literária ficcional. Para tanto buscamos apoio teórico em Gaston Bachelard, o qual pode iluminar as dimensões da afetividade e dos sentimentos arquetípicos que ligam o ser ao espaço de origem, dimensões que serão o foco de interesse deste trabalho.

Para o desenvolvimento do estudo, no primeiro capítulo realiza-se a retomada teórica dos principais conceitos de Bachelard sobre imaginação, devaneio literário e espaço, com objetivo de elaborar um conceito funcional de literatura que possa ser aplicado na análise teórica da narrativa escolhida como *corpus*.

O segundo capítulo dedica-se à imaginação literária do espaço insular. Nele buscamos elucidar as circunstâncias que foram definidoras para a peculiaridade do imaginário literário açoriano, a partir de teóricos que o vem pensando dentro de sua especificidade em face à literatura portuguesa. Tentaremos exemplificar, através de narrativas de diversos autores, a especificidade desse imaginário e a forma como a imaginação trabalha na criação da imagem literária.

No terceiro capítulo analisaremos a obra *Sorriso por dentro da noite*, da autora açoriana Adelaide Freitas, com o intuito de compreender a forma como se reatualiza o imaginário coletivo, bem como o modo que, na imaginação poético-literária da autora, espaço e personagem constituem-se mutuamente, apresentando o espaço uma funcionalidade e uma organicidade fundamental para o desenvolvimento da narrativa.

1 O literário compreendido a partir de Gaston Bachelard

No pensamento de Bachelard o dinamismo é instaurado como qualidade inerente ao mundo e ao real. O real deixa de ser aquilo que a percepção objetiva capta na sua inércia exterior e passa a ser entendido como dinâmica complementar entre sujeito e objeto, como construção e não objeto constituído. O racionalismo e o empirismo não são vistos como pólos opostos, mas complementares: são os dois aspectos fundamentais para que seja possível o conhecer. O real, assim, é sempre uma construção e, sendo construção, é interação entre razão e experiência. Os opostos se integram num todo, numa reciprocidade dialética que vai, interminavelmente, do espírito as coisas e das coisas ao espírito. A polaridade epistemológica não significa um dualismo, mas sim o reconhecimento de que a alternância do *a priori* e do *a posteriori* representa a própria dinâmica do conhecimento e que esses pólos, em lugar de se oporem, completam-se, oferecendo à ciência seu verdadeiro dinamismo. A complementaridade da *função do real* com a *função do irreal*, por fim, evidencia que memória e imaginação, realidade e sonho, ciência e arte, são complementares e, mais do que isso, criam-se mutuamente.

Na sua primeira obra dedicada à imaginação poética, ***A psicanálise do fogo***[2]***,*** parte do pressuposto de que a objetividade científica só é possível se recusada a sedução da primeira escolha. O autor exemplifica essa proposição evocando o fogo: após tantos avanços conceituais e metodológicos em outras esferas, o fogo, quando perguntado, mesmo a uma comunidade científica, como diz ter feito, "o que é?", as respostas são vagas e tautológicas, repetem inconscientemente as teorias filosóficas mais antigas e quiméricas. A razão disso, diz Bachelard, é que a questão foi colocada numa zona objetiva impura, em que se misturam as intuições

[2] BACHELARD, Gaston. *A psicanálise do fogo*. Trad. de Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

pessoais e as experiências científicas, ou seja, as intuições sobre o fogo ainda não recusaram a sedução primeira.

O conhecimento objetivo a respeito do fogo ainda não fora alcançado porque o homem, mesmo o cientista, quando se abandona ao devaneio, volta as valorizações primitivas. A problemática inicial de Bachelard é: a evolução psicológica não acontece de igual maneira que a evolução das técnicas científicas, porque o homem, liberto do método e da disciplina, devaneia e, no devaneio, volta a uma alma primitiva, às secretas permanências que, a despeito de toda evolução, ainda não foram curadas em seu interior. Desse modo, o devaneio recusa sempre a historicidade; mesmo que num primeiro momento toda ela se acione, no instante seguinte é anulada e o homem entrega-se ao impulso primitivo de sedução.

No segundo livro, ***A água e os sonhos***[3]**,** a primeira preocupação é distinguir entre dois tipos de imaginação: a **imaginação formal** e a **imaginação material**.

A imaginação formal encontra o seu impulso na novidade, no pitoresco, na variedade, nas formas postas da natureza. Independe de nós para existir, mesmo na natureza, longe de nós, ela produz. É a imaginação reprodutora. A imaginação material, ao contrário, escava fundo o ser, quer encontrar no ser o primitivo e o eterno, busca na matéria as qualidades íntimas das substâncias, independente das formas.

Meditando numa perspectiva de profundidade, uma matéria é precisamente o princípio que pode se desinteressar das formas, ou seja, ao meditar sobre um rio, por exemplo, não

[3] BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos*. Ensaio sobre a imaginação da matéria. Trad. de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

importará a sua forma de rio, as suas margens, mas sim a matéria do rio, seu dinamismo de correnteza, seu frescor, sua profundidade ou sua leveza. A matéria se deixa valorizar em dois sentidos: no sentido de aprofundamento, quando aparece como insondável, como um mistério e no sentido do impulso, quando surge como uma força inexaurível, como um milagre.

As duas imaginações, formal e material, trabalham juntas e é muito difícil separá-las completamente. Ao se estudar as relações entre a causalidade material e a causalidade formal é possível estabelecer no reino da imaginação uma lei dos quatro elementos e, assim, tornar possível classificar as diversas imaginações materiais conforme elas se associem ao fogo, ao ar, à água ou à terra, pois as qualidades substanciais dos elementos estão presentes também nos homens (o impulso e o poder corrosivo do fogo, a dissolução e a fúria das águas, a ascensão e a mutabilidade do ar, a dureza e a força da terra, etc)[4]. Matéria e ser respaldam-se continuamente.

As matérias originais em que se instrui a imaginação material se ligam a ambivalências profundas e duradouras. Uma matéria que não é ocasião de ambivalência psicológica não pode encontrar o seu duplo poético. É necessário haver dupla participação – participação do desejo e do medo, participação do bem e do mal.

A imaginação não é faculdade de formar imagens da realidade, mas sim, de formar imagens que ultrapassam a realidade, tornando-se, assim, uma das faculdades mais salutares ao homem, única capaz de o fazer transcender e ampliar sua condição: “é uma faculdade de sobre humanidade”. A imaginação inventa mais que coisas e dramas, inventa a vida nova, inventa a mente nova; abre olhos que têm novos tipos de visão. Temos visões na medida em que nos

educamos com os devaneios antes de nos educar com as experiências.[5] Forças e valores substanciais sobrevivem no âmago do humano e, mais do que isso, continuam em ação permanente, principalmente no inconsciente.

Em **O** a***r e os sonhos***[6] Bachelard retoma a conclusão que havia chegado sobre a imaginação: ela não é a faculdade de formar imagens é, antes, a faculdade de deformar imagens fornecidas pela percepção. A imaginação é, sobretudo, a faculdade de libertar-nos das imagens primeiras, de mudar as imagens. Ao perceber uma imagem, ela evoca uma multiplicidade de outras, fazendo com que explodam imagens em seu devir devaneante. Isso é a ação imaginante. O vocábulo fundamental que corresponde a imaginação não é imagem, mas imaginário.

Graças ao imaginário, a imaginação é essencialmente aberta. A imaginação no psiquismo é experiência da abertura, experiência da novidade. Então, ela não é um estado, é a própria existência humana. Para provar tal verdade, basta estudar a imaginação literária, a imaginação falada, aquela que, atendo-se à linguagem, forma o tecido temporal da espiritualidade e que, por conseguinte, se liberta da realidade.

O estudo das imagens literárias proporciona experimentar o lirismo no ato, lirismo que renova a alma e o coração. As imagens literárias vivas são capazes de dar esperança a um sentimento, conferirem vigor especial a nossa decisão de ser uma pessoa, infundir uma tonicidade

---

[4] No apêndice fazemos uma retomada das principais qualidades elementares de acordo com aquilo que aprendemos com Gaston Bachelard.

[5] Idéia semelhante encontramos em *A Psicanálise dos contos de fadas*, de Bruno Betelhein. Segundo o autor, para dominar os problemas psicológicos do crescimento "[...] a criança necessita entender o que está se passando dentro de seu inconsciente. Ela pode atingir essa compreensão, e com isto a habilidade de lidar com as coisas, não através da compreensão racional da natureza e conteúdo de seu inconsciente, mas familiarizando-se com ele através de devaneios prolongados – ruminando, reorganizando e fantasiando sobre elementos adequados" (1980, p.16).

até mesmo em nossa vida física: "pela imaginação abandonamos o curso ordinário das coisas. Imaginar é ausentar-se, é lançar-se a uma vida nova" (2001, p.3). O que Bachelard se predispõe a analisar em *O Ar e o sonhos* é "a imanência do imaginário no real, o trajeto contínuo do real ao imaginário"(ibid. p.5).

Os devaneios designam claramente a realidade íntima, "o mundo vem imaginar-se no devaneio humano" (2001, p.14). Para o autor a necessidade humana de penetrar a matéria vai além da imaginação das formas: faz pensar a matéria, sonhar a matéria, viver na matéria, enfim, materializar o imaginário. É assim que acredita poder falar de uma lei das quatro imaginações materiais, lei que atribui necessariamente a uma imaginação criadora um dos quatro elementos: **fogo, terra, ar e água**.

Na imaginação, os elementos não são imaginados na sua inércia, mas em seu dinamismo especial. Os quatro elementos são como os hormônios da imaginação. Eles põem em ação grupo de imagens, ajudam a assimilação íntima do real em suas formas.

Em *O ar e os sonhos* a síntese entre real e imaginário se plenifica no seu caráter de complementaridade. Os dois princípios se reunem numa ambivalência em que se compreende ser "a realidade um poder de sonho e o sonho uma realidade" (2001, p.13). A literatura surge investida de importante missão: "a imaginação temporalizada pelo verbo nos parece, com efeito, a faculdade hominizante por excelência. A imaginação dinâmica é um amplificador psíquico"(2001, p.13).

---

[6] BACHELARD, Gaston. *O ar e os sonhos*. Ensaio sobre a imaginação do movimento. Trad. de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

Por fim, nas obras dedicadas ao último elemento – ***A terra e o devaneio da vontade*** [7] *e* ***A terra e os devaneio do repouso*** [8]*,* a imaginação, de faculdade falseadora que era em *Psicanálise do fogo*, passando a ser compreendida como uma faculdade capaz de ultrapassar a realidade em a *Água e os sonhos*, daí a uma faculdade transformadora e deformadora em o *Ar e os sonhos*, em a *Terra e os devaneios* da *vontade* é a faculdade primeira, anterior e condicionante da percepção sensível.

As experiências com a matéria terrestre ilustram o caráter fundamental da imaginação: matérias fugidias como o fogo, a água e o ar pedem que as imaginemos, se nos doam à imaginação, mas quando o real se faz presente, com toda a sua força, com toda a sua matéria terrestre, pode-se crer facilmente que *a função do real* descarta a *função do irreal*, no entanto, não se pode esquecer as pulsões inconscientes, as forças oníricas que se extravasam sem cessar na vida consciente. As imagens imaginadas são antes sublimações dos arquétipos do que reproduções da realidade, saem do próprio fundo humano.

Ao analisarmos a imaginação substancial da terra, são reconhecíveis dois movimentos já descritos pela psicanálise: a extroversão e a introversão, daí a divisão dos devaneios da Terra em duas obras: os da vontade e os do repouso. A primeira segue os devaneios ativos que convidam a agir sobre a matéria, encontrar as imagens que despertam no ser uma emergência e um dinamismo. A substância, que é resistência e desafia a vontade do homem, instaura solicitações dinâmicas. A segunda busca imagens que involuem, que valorizam as imagens da intimidade. Ao sonhar com a intimidade se sonha com o repouso do ser, com um repouso enraizado, um repouso

[7] BACHELARD, Gaston. *A terra e os devaneios da vontade*. Ensaio sobre a imaginação das forças. Trad. de Maria Ermantina Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

que tem intensidade e que não é apenas essa imobilidade inteiramente externa existente entre as coisas inertes. É sob a sedução desse repouso íntimo e intenso que algumas almas definem o ser pelo repouso. As duas obras, no seu conjunto, constituem o díptico do trabalho e do repouso, do contra e do dentro.

A imaginação de uma substância faz imediatamente um valor. As imagens materiais transcendem de imediato as sensações. As imagens materiais nos envolvem em uma afetividade mais profunda, por isso se enraízam nas camadas mais profundas do inconsciente, substancializando interesses. Essa substancialização condensa imagens numerosas, variadas, nascidas freqüentemente em sensações tão distantes da realidade presente que parece que todo universo sensível está potencial dentro da matéria imaginada.

A partir da ***A poética do espaço***[9], o autor refina seus conceitos, o devaneio começa a ser respondido de forma mais nuclear. Busca compreender a transubjetividade da imagem. A questão fundamental é: como um espírito se converte em outro espírito ao falar? Como a alma se dá a ver na imagem poética, como uma alma presencia a presença de outra alma? Essas perguntas já poderiam de certa forma ser respondidas pelas poéticas das substâncias: as qualidades materiais são os veículos da alma. As profundas qualidades da matéria ligam o homem ao cosmos, são elas que vivem nas formas e permitem aos espíritos se comunicarem. A alma é espírito quando habita uma forma.

---

[8] BACHELARD, Gaston. *A terra e os devaneios do repouso*. Ensaio sobre as imagens da intimidade. Trad. de Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
[9] BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Trad. de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

Uma das distinções entre o sonho e o devaneio encontra-se no fato de o sonho não poder ser transmitido, nem falado, sob pena de se perder. O devaneio, ao contrário, frui não somente de si próprio, mas prepara gozos poéticos para outras almas. O caráter fundamental do devaneio parece ser a capacidade de comunicar, de ser revivido por outro ser que não o ser devaneante.

Por fim, ***A poética do devaneio***[10] acaba por ser um texto chave na compreensão do devaneio, da imaginação, do imaginário. O que tem de original uma imagem poética? Como pode apresentar um frescor, despertar uma virtude de originalidade variando arquétipos fortemente arraigados? Quais as formas das imagens cósmicas que pertencem à alma, à alma solitária, à alma princípio de toda solidão? Quais idéias se aprimoram e se multiplicam no comércio dos espíritos? Como imagens, em seu esplendor, realizam uma comunhão muito simples das almas?

A imagem poética é uma conquista positiva da palavra. A poesia é um dos destinos da palavra. A imaginação tenta um futuro. A princípio ela é um fator de imprudência que nos afasta das pesadas estabilidades, mas mais do que isso, certos devaneios poéticos são hipóteses de vida que alargam nossa confiança no universo.

Um mundo forma-se no nosso devaneio, um mundo que é o nosso mundo. E esse mundo sonhado ensina-nos possibilidades de engrandecimento de nosso ser nesse universo que é nosso. Pela imaginação reingressamos no mundo da confiança, no mundo do ser confiante, no próprio mundo do devaneio.

---

[10] BACHELARD, Gaston. *A poética do devaneio*. Trad. de Antonio Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

O devaneio, diferente do sonho noturno, tantas vezes marcado, este último, pelos duros acentos do masculino, aparece como sendo de essência feminina. É preciso descobrir como o masculino e o feminino trabalham em nossos devaneios: como *animus* e *anima* dialetizam e aprofundam a imaginação.

Bachelard usa poucas vezes em sua obra os termos literatura/literário, dando preferência à dupla poesia/ poético. Mas, nas vezes em que aparece, literatura e literário parecem englobar o todo, tanto a narrativa quanto a poesia, pois o que definirá a literatura será a existência do poético: "A literatura é um mundo. O reino do poético domina um Mundo".[11]

O poético não é uma forma, é uma energia, uma qualidade nascida nas forças substanciais que animam tanto o homem quanto o cosmos. A faculdade que o poético tende a inflamar de forma mais imediata e também mais duradoura é a da linguagem. Em conseqüência, o poético concentra-se nas formas de linguagem da poesia, pois no verso as dimensões sintáticas, semânticas, fônicas e pragmáticas estão articuladas de forma mais mutuamente dependentes que nas narrativas, as correspondências substanciais encontram-se mais dinamizadas e enriquecidas pelo ritmo, pelo som. Já em narrativas, o poético tende a se diluir. As imagens profundas das substâncias têm muitos recantos para se pulverizam e se esconderem: desde o título, ao subtítulo, ao nome de uma personagem. A necessidade de encadeamento e continuidade que o narrar pressupõe pode por vezes esconder a imaginação material sob a imaginação formal. Pode até mesmo soterrá-la. Mas para ser poético, o mundo tem de receber um valor, tem de ser valorizado; e a valorização, quem faz, é a imaginação material, através da linguagem:

> Mesmo falando, temos necessidade de uma literatura. A literatura – que será necessário um dia resgatar de um jubiloso desprezo – está ligada à nossa própria vida, a mais bela das vidas, à vida *falada*, falada pra tudo dizer, falada para nada dizer, falada para melhor dizer. Sim, nossa fala deve ter, como nossos escritos, a preocupação com um Valor, com um valor direto que só pertence a ela, que devemos, portanto exprimir por uma tautologia: *a palavra é um valor falado*, ela valoriza o ser que fala, o *ser falado*.[12]

A literatura é um uso da linguagem em que o poético vive. O poético acontece pelas valorizações da imaginação material. A literatura é, então, imaginação material. Mas a imaginação material por si só não é literatura. A literatura acontece quando a imaginação material encontra o poético pela linguagem. Quando a imaginação material e o poético se encontram na linguagem, tem-se um devaneio. Um devaneio, por sua vez,

> constitui a matéria-prima de uma obra literária. As formas adquiridas no real precisam ser recheadas de matéria onírica. O escritor nos mostra a cooperação da função psíquica do real e da função do irreal. (BACHELARD, 1988, p. 154).

O devaneio, como escreveu Bachelard, é a matéria prima da literatura, pois "todos os sentidos despertam e se harmonizam no devaneio poético" (1988, p.6), ou seja, a linguagem busca encontrar as correspondências dinâmicas, a substância profunda que perpassa todos os sentidos.

Um devaneio é um devaneio e não é um sonho porque pode ser comunicado. Soube concentrar-se em torno de um núcleo ativo de sentido a partir do qual as significações são

---

[11]BACHELARD, Gaston. *Fragmentos de uma poética do fogo*. Trad. de Norma Telles. Org. e notas de Suzanne Bachelard. São Paulo: Brasiliense, 1990. p. 133

[12] BACHELARD, Gaston. *O direito de sonhar*. Trad. de José Américo Mota Pessanha, Jaqueline Rass, Maria Lúcia de Carvalho Monteiro, Maria Isabel Raposo. São Paulo: Difel, 1986.

geradas. O sonho se perde, não tem um núcleo nuclearizante; o devaneio não pode ser contado, sob a pena de se perder nos caminhos do sonho:

Um devaneio, diferentemente do sonho, não se conta, para comunicá-lo é preciso escrevê-lo, escrevê-lo com gosto, revivendo melhor ao transcrevê-lo (BACHELARD, 1988, p.7).

Um livro, na perspectiva de Bachelard, é uma alegria. É a alegria estética. Alegria que até pode surgir de tristezas na experiência do real, mas que transpostas para a linguagem, encontram seu dinamismo. Na busca de desvelar o primitivo e o eterno no ritmo circunstancial, a linguagem sublima a dor, sublima as tristezas. Transpostas para a linguagem as dores e as tristezas são sublimadas, são felizes, fazem bem. É, por fim, a conhecida função catártica:

> [...] mas a melhor prova da especificidade do livro é que ele constitui ao mesmo tempo uma realidade virtual e uma virtualidade do real. Somos colocados, quando lemos um romance, numa outra vida que nos faz sofrer, esperar, compadecer-nos, mas ao mesmo tempo com a impressão complexa de que nossa angústia não é radical. Todo livro angustiante pode então proporcionar uma técnica de redução da angústia. Um livro angustiante oferece aos angustiados uma homeopatia da angústia. Mas essa homeopatia age sobretudo numa leitura meditada, na leitura valorizada pelo interesse literário. Então dois planos do psiquismo se cindem, o leitor participa destes dois planos e, quando se torna bastante consciente da estética da angústia, está bem perto de descobrir-lhe a facticidade. Porque a angústia é factícia: somos feitos para respirar livremente. [...] E é nisso que a poesia, ápice de toda alegria estética – é benéfica. (1988, p.25).

Para Bachelard a leitura é uma pedagogia da ascensão. Através dos devaneios o homem encontra uma forma de libertação do seu presente histórico. A gravidade é uma lei psíquica diretamente humana. Ela nos aprisiona no nosso tempo e no nosso espaço. O peso do presente e do real é a gravidade que nos aprisiona nas limitações de uma efêmera individualidade. Vencer esse peso é um anseio antigo, é o desejo de ascensão que está tão vivo em tantas metáforas

morais, basta pensarmos nas imagens do ser livre e liberto dos pesos terrestres, capaz de voar, de ir em direção ao dissoluto azul do céu. A gravidade humana está em nós e nosso destino é vencê-la. Pelo devaneio literário isso é possível porque:

> Quando a intuição poética se estende ao universo, nossa vida íntima conhece suas maiores exaltações, tudo nos leva para as alturas, as nuvens, o céu, a luz, pois que voamos intimamente, pois o vôo existe em nós (BACHELARD, 2001a, p.46).

Pelos devaneios literários experimentamos uma benéfica ampliação psíquica, transcendemos as limitações espaço-temporais e a existência autocentrada. O humano amplia-se na emoção estetizada. Quando experimentamos esteticamente emoções fundamentais, chegamos mais perto de se perceber a facticidade inerente às vivências. Ao percebemos a facticidade, percebemos a transitoriedade. Percebendo a transitoriedade, experimentamos a calma, isso porque a emoção estetizada é uma emoção ritmada, devolvida às suas qualidades substancias. O livro "é sempre uma emergência acima da vida cotidiana. Um livro é a vida exprimida, portanto um aumento da vida" (BACHELARD, 1988, p.88).

Em *A poética do espaço,* Bachelard cita uma frase do poeta Pierre-Jean Jouve: "A poesia é uma alma inaugurando uma forma" (2003a, p.6). A partir dela, o filósofo escreverá:

> A alma inaugura, ela é aqui potencia inicial. É dignidade humana. Mesmo que a forma fosse conhecida, percebida, talhada em "lugares-comuns", antes da luz poética interior ela seria um simples objeto para o espírito. Mas a alma vem inaugurar-lhe a forma, habitá-la, comprazer-se nela. Portanto, a frase de Pierre-Jean Jouve pode ser tomada como uma nítida máxima da fenomenologia da alma (2003a, p.6).

Para um objeto deixar de ser um objeto externo, efêmero, sem sentido, é preciso que uma alma o venha habitar. A alma tem de habitar a forma. A forma sem alma é um simples objeto. O objeto, sem alma, somente forma, não é poético. Para ser poético é preciso que a alma o habite, o inaugure. A alma é potência inicial posta em movimento pelas grandes verdades dinâmicas que animam tanto o universo quanto a imaginação humana, verdades dinâmicas que vão do micro ao macrocosmo e instauram, assim, um intenso cosmodrama[13], que a imaginação material, através do devaneio, transforma em imagem literária.

A literatura é a inauguração de uma forma por uma alma através da linguagem. Por isso no devaneio poético a alma dá-se a ver. Num devaneio poético o mundo de uma alma nos é dado:

> [...] em nosso modesto estudo das mais simples imagens, nossa ambição filosófica é grande: provar que o devaneio nos dá o mundo de uma alma, que uma imagem poética testemunha uma alma que descobre o seu mundo, o mundo onde ela gostaria de viver, onde ela é digna de viver. (1988, p.15).

A imagem literária tem sempre uma dupla realidade: uma realidade psíquica e uma realidade física. A realidade psíquica é a alma, a física, a forma que a alma encontrou para habitar. A imagem comunica porque é através dela que "o ser imaginante e o ser imaginado estão mais próximos"(2003a;p.4). Ao contrário do que sempre disseram os realistas, que o conhecimento só é possível através das formas sensíveis do real, da experiência, Bachelard acredita que a realidade psíquica é determinante da física. É uma alma que tem necessidade de encontrar uma habitação em uma forma e não uma forma que tem necessidade de uma alma; por isso as "imagens imaginadas são antes sublimações dos arquétipos do que reproduções da

[13] Um **cosmodrama**, como a própria palavra já mostra, é um intenso processo dinâmico em que todos os seres, todo o cosmos, estão em ação. Nada é inerte nem no mundo e nem na vida. Tudo vive, tudo tem um porquê, um sentido,

realidade" (2003a, p.3). As imagens são antes formas que uma alma encontrou para se expressar do que formas da realidade. Antes de nascer no sensível, na realidade visível, ou seja, a partir da imaginação formal, a imagem nasce do próprio fundo humano, de arquétipos adormecidos e primitivos, mas continuamente prontos a atuarem na psique humana através dos impulsos da imaginação material. Se assim não o fosse, o real seria inerte, as formas, como já postas, dadas e conhecidas, não receberiam constantemente novos nuances, não continuariam no devir, não surgiriam constantemente novas narrativas e novas formas de narrar. Novas possibilidades para o poético existir não surgiriam:

> Objeto inesgotável, tal é o signo do objeto que o devaneio do poeta faz nascer de sua inércia objetiva! O devaneio poético é sempre novo diante do objeto ao qual se liga. De um devaneio a outro, o objeto já não é o mesmo; ele se renova, e esse movimento é uma renovação do sonhador (BACHELARD, 1988, p.151).

A vida da imagem está em toda a sua fulgurância no fato de que "a imagem é uma superação de todos os dados da sensibilidade" (2003a, p.16). Quando supera os dados da sensibilidade, uma imagem força a realidade física/sensível a se ampliar e, deste modo, a realidade psíquica acaba determinando a realidade física.

Imaginar e perceber não são pólos opostos do conhecimento. Num devaneio eles se complementam e permitem o crescimento, a evolução, o destino de liberdade humana. Imaginação e percepção como não são pólos opostos de conhecimento, complementam-se no devaneio para permitir ao ser crescer, evoluir, viver seu destino de liberdade: "Que outra liberdade psicológica possuímos, afora a liberdade de sonhar? Psicologicamente falando, é nos devaneios que somos seres livres"(2003a, p.95). No seu anseio de liberdade:

---

uma substância. A imaginação literária é sempre um intenso cosmodrama. Tudo o que um autor escreve está ali por

O homem é um ser a imaginar. Pois, afinal, a função do irreal se dá tanto diante do homem quanto diante do cosmos. Que é que conheceríamos do outro se não o imaginássemos? Que requinte de psicologia não experimentamos quando lemos um romancista que *inventa o homem* e todos os poetas que inventam prestigiosas ampliações do humano! E são todas essas ultrapassagens que vivemos, sem ousar dizê-lo, nos nossos devaneios taciturnos (2003a, p.78).

A imaginação permite ao ser liberdades únicas, como a liberdade de reviver o passado:

> O *vivido* conserva a marca do efêmero se não puder ser *revivido*. E como não incorporar ao vivido a maior das indisciplinas que é o vivido imaginado? O vivido humano, a realidade do ser humano, é um fator do ser imaginário. Teremos que provar que uma poética da vida vive da vida revivendo-a, separando-a da natureza, da pobre e monótona natureza, passando do fato ao valor e, ação suprema da poesia, passando do valor para mim ao valor para as almas congêneres, aptas à valorização pelo poético. (1990, p.41).

A imaginação permite ao humano a liberdade de libertar possibilidades não realizadas de um passado. No devaneio retoma-se contanto com possibilidades que o destino não soube utilizar e assim a imaginação permite mesmo ao ser a liberdade de libertar-se do passado, de libertar-se do peso da gravidade do passado:

> com sua atividade viva, a imaginação desprende-nos ao mesmo tempo do passado e da realidade. Abre-se para o futuro. A função do real, orientada pelo passado tal como mostra a psicologia clássica, é preciso acrescentar uma função do irreal (2003a, p.18).

A vida ativa, a vida animada pela função do real, é uma vida fragmentada, fragmentadora, fora de nós, "ela nos atira para fora de todas as coisas. Então estamos sempre *fora*. Sempre em face das coisas, em face do mundo, em face dos homens de humanidade variegada" (1988,

---

um motivo, para dar início a uma ação ou para reforçar um sentido. Não há signo inerte numa narrativa literária.

p.156). Por isso, a função do irreal é tão necessária. Ela cria espaços de intimidade e na intimidade o ser se encontra com o outro. Ele já não é então tão descontínuo, tão fragmento. Sentir-se parte de algo é vital para o movimento saudável do psiquismo e para isso "certos devaneios poéticos são hipóteses de vida que alargam a nossa vida dando-nos confiança no universo" (1988, p.8).

O passado é um misto psicológico indissolúvel entre memória e imaginação. Os devaneios ensinam a reforçar a união da imaginação com a memória. Eles são as audácias da memória:

> Por que haveria o meu devaneio de conhecer a minha história? O devaneio estende a história até os limites do irreal. Ele é verdadeiro, a despeito de todos os anacronismos. É multiplamente verdadeiro nos fatos e nos valores. Os valores de imagens tornam-se, no devaneio, fatos psicológicos. E na vida de um leitor chegam devaneios que o escritor tornou tão belos que os devaneios do escritor se convertem em devaneios vividos pelo leitor (1988, p.117).

Para Bachelard duas duplas de pares conceituais são importantes para compreensão da leitura e são eles que vão explicar a conversão dos devaneios de um escritor em devaneios vividos por um leitor. Esses pares são: *animu*s/ *anima– ressonância/ repercussão*. Não basta receber uma imagem, é preciso acolhê-la. O acolhimento é uma característica do princípio da *anima*, princípio de repouso profundo do ser em que o "eu" se deixa invadir pelo "não-eu", pelo valor intersubjetivo de uma imagem. *Anima* e *animus* [14] prefiguram tipos distintos de leitura:

> Em suma, é preciso confessar que existem dois tipos de leitura: a leitura em *animus* e a leitura em *anima.* Não sou o mesmo homem quando leio um livro de idéias, em que o *animus* deve ficar vigilante, pronto para a crítica, pronto para a

[14] Bachelard, baseando-se num princípio da psicologia Junguiana, o qual pressupõe a existência de uma dualidade profunda da psique colocada sob o duplo signo de um *animus* e de uma *anima*, vai dizer que ao *animus* pertence o sonho noturno, enquanto que a *anima* o devaneio. *Anima* e *animus* são os princípios do feminino e do masculino, mas isso, como nos alerta Bachelard, não deve ser entendido numa realidade de superfície como mulher e homem; é uma dialética entre o masculino e o feminino que se desenvolve num ritmo da profundeza. "Vai do menos profundo, sempre menos profundo (o masculino), ao sempre profundo, sempre mais profundo, (o feminino)" (1988, p.57).

> réplica, ou um livro de poeta, em que as imagens devem ser recebidas numa espécie de acolhimento transcendental de dons. (1988, p.61).

Quando se lê em *anima*, as imagens são recebidas num acolhimento transcendental de dons, são ouvidas, ressoam:

> Uma imagem recebida em *anima* nos põe em estado de devaneio contínuo. As imagens poéticas suscitam o nosso devaneio, fundem-se nele, tão grande é o poder de assimilação da *anima*. Estávamos a ler e eis que nos pomos a sonhar (BACHELARD, 1988, p.61).

A *anima* acolhe a individualidade alheia como se fosse a própria, é um princípio de aceitação do altero. O *animus*, ao contrário, é vigilante da individualidade, essa deve estar pronta a rebater qualquer invasão, endurecer.

Quando um devaneio é recebido em *anima*, narrador e leitor se comunicam intimamente. O poder de assimilação da *anima* transforma imagem externa em imagem interna e, dessa forma, uma imagem passa a habitar tão intimamente um ser que se mistura com suas mais singulares lembranças.

Os movimentos de acolher e interiorizar são determinados pelo par ressonância/ repercussão:

> na ressonância ouvimos o poema, na repercussão o falamos, ele é nosso. A repercussão opera uma inversão do ser. Parece que o ser do poeta é o nosso ser. É depois da repercussão que podemos experimentar ressonâncias, repercussões sentimentais, recordação do nosso passado. (2003a, p.7).

É assim que pela leitura reencontramos o passado, coordenamos valores de intimidade perdida e possibilitamos a memória que se esvaece encontrar valores imaginários que reconfortam, que instauram uma positividade no ser:

> Quem nos ajudará a reencontrar em nós o mundo dos valores psicológicos da intimidade? Quanto mais leio os poetas mais reconforto e paz encontro nos devaneios da lembrança. Os poetas ajudam-nos a afagar as nossas felicidades de *anima*. Naturalmente, o poeta nada nos diz do nosso passado positivo. Mas, pela virtude da vida imaginada, o poeta acende em nós uma nova luz: nos nossos devaneios, pintamos quadros impressionistas do nosso passado. Os poetas nos convencem de que todos os nossos devaneios de criança merecem ser recomeçados. (BACHELARD, 1988, p.100).

O devaneio que trabalha poeticamente cria um espaço de intimidade que não se detém em nenhuma fronteira, espaço que une a intimidade do ser que sonha à intimidade do ser que é sonhado. Nessas intimidades compósitas se coordena uma poética do devaneio:

> O devaneio poético nos dá o mundo dos mundos. O devaneio poético é um devaneio cósmico. É uma abertura para um mundo belo, para mundos belos. Dá ao eu um não-eu que é o bem do eu: o não-eu meu. É esse não-eu meu que encanta o eu do sonhador e que os poetas sabem fazer-nos partilhar. Para o meu eu sonhador, é esse não-eu meu que me permite viver minha confiança de estar no mundo. Em face de um mundo real, pode-se descobrir em si mesmo o ser da inquietação. Somos então jogados no mundo, entregues à inumanidade do mundo, à negatividade do mundo, o mundo é então o nada humano. As exigências de nossa função do real obrigam-nos a adaptar-nos à realidade, a constituir-nos como uma realidade, a fabricar obras que são realidades. Mas o devaneio, em sua própria essência, não nos liberta da função do real? Se o considerarmos em sua simplicidade, veremos que ele é o testemunho de uma função do irreal, função normal, função útil, que protege o psiquismo humano, à margem de todas as brutalidades de um não-eu hostil, de um não-eu estranho. (BACHELARD, 1988, p.13).

No devaneio compomos intimidades. Sonhamos comunhão. Ao deixar que imagens alheias ressoem em nós, nos abrimos ao outro. Abrindo-nos ao outro, somos o outro. Sendo o outro, somos comunhão, somos paz, a angústia do descontínuo e do efêmero é amenizada. O par *ressonância-repercussão* indica o movimento que vai do micro ao macro, do indivíduo à humanidade, da humanidade ao indivíduo. Ser e cosmos se unem. No devaneio cósmico a alma do ser une-se à alma do universo, a alma do universo condensa-se no ser. Ser sonhador e ser sonhado são animados pelas grandes verdades dinâmicas que animam tanto o universo quanto a imaginação. A alma, ao inaugurar uma forma, traz essa forma ao interior do ser e assim, ser e

mundo não são tão descontínuos, tão inumanos, tão brutais. É pelo devaneio que o homem pode descobrir sua própria humanidade.

Um autor para Bachelard é uma consciência originária. Não importa esquadrinhar o passado em busca de dados psicologizantes capazes de explicar uma imagem. Uma imagem não pode ser explicada, esquadrinhada, autopsiada, ela deve permanecer em seu constante devir, em seu constante florescer, só assim ela está aberta para o humano e pode transcender a individualidade contigencial. É uma consciência em que algo se origina e não uma personalidade em que algo tem o seu fim:

> se tomamos a poesia em seu ímpeto de devir humano, no auge de uma inspiração que nos proporciona a palavra nova, de que nos pode servir uma biografia que nos diz o passado, o pesado passado do poeta? (BACHELARD, 1988, p.9).

Para que buscar a gravidade psíquica? Para que buscar aquilo que prende o humano ao seu tempo e ao seu espaço? Importa, justamente, perceber como ele transcende o seu tempo e o seu espaço, como se liberta, como desenvolve mecanismos poéticos que o libertam de seu passado pesado. Importa é apreender os dinamismos de ultrapassagem.

O passado pesado do poeta não nos serve, como escreveu Bachelard, "meu próprio passado basta para me atrapalhar. Não preciso do passado dos outros. Mas preciso das imagens dos outros para recolorir as minhas" (2003b, p.58). O passado ou a vida cotidiana de um autor só interessará na medida em que se depreender de sua realidade e ingressar no reino do devaneio, pois só aí ele adquire valor e é o valor que pode ser transmitido. Mesmo que uma obra se denomine autobiografia essa biografia se compõe no limite da memória que sonha e do devaneio que lembra.

> Quando esse devaneio da lembrança se torna o germe de uma obra poética, o complexo de memória e imaginação se adensa, há ações múltiplas e recíprocas que enganam a sinceridade do poeta. Mais exactamente, as lembranças da infância feliz são ditas com uma sinceridade de poeta. Ininterruptamente a imaginação reanima a memória, ilustra a memória. (BACHELARD, 1988, p. 20).

A vida vivida, natural e a vida imaginada são duas instâncias diferentes. Uma vive em nós sem nós, se esvai no efêmero. A outra vive em nós pela imaginação. Na imaginação é dado o tom, é feita a escolha do que é feliz ou infeliz, são instauradas valorizações íntimas. Quando unimos a memória da vida natural ao devaneio do imaginário temos a vida revivida. Só a vida revivida é comunicável. A vida vivida, efêmera, que se perde, que se esvai, não foi valorizada, portanto, não é comunicável.

A vida de um autor quando é ocasião de obra literária, quando os devaneios se fazem muito próximos daquilo que se acreditou viver, mesmo assim, não é a vida vivida, é a vida revivida pela imaginação formal. A vida revivida é o misto equilibrado entre a imaginação formal e a imaginação material. Uma lembra, reproduz, a outra valoriza, dinamiza, dá o tom, faz transcender no tempo. Uma vida revivida somente pela imaginação formal não é poética. Só a vida revivida na harmonia da imaginação material com a formal faz nascer a obra no poético, faz de uma obra uma obra literária.

> O *vivido* conserva a marca do efêmero se não puder ser *revivido*. E como não incorporar ao vivido a maior das indisciplinas que é o vivido imaginado? O vivido humano, a realidade do ser humano, é um fator do ser imaginário. Teremos que provar que uma poética da vida vive da vida revivendo-a, aumentando-a, separando-a da natureza, da pobre e monótona natureza, passando do fato ao valor, e, ação suprema da poesia, passando do valor para mim ao valor para as almas congêneres, aptas à valorização pelo poético. (BACHELARD, 1990, p.41).

O literário é a transformação de um fato em um valor íntimo e de um valor íntimo a um valor experenciável por outras intimidades. É na atenção ao que é efêmero e também pela vontade de guardar do efêmero aquilo que é a eternidade que os poetas e os escritores se diferenciam das outras pessoas, "é na amizade que os poetas têm pelas coisas, por suas coisas, que poderemos conhecer esses feixes de momentos que dão valor humano aos atos efêmeros" (BACHELARD, 1989, p. 93).

Quem escreve, diz Bachelard, arrisca. Mas quem arrisca recria e torna tudo mais sutil. A vida transposta para o poético, lembrada pelo poético, alcança um nível de coerência mais organizado. Um nível de coerência mais organizado pode significar um sentido mais pleno para a vida. Tudo é mais sutil na vida transposta para a linguagem. Quando o vivido e o poético se harmonizam, o psiquismo se comporta poeticamente, ele quer encontrar as correspondências profundas entre as vivências, quer reconhecer os dinamismos para conseguir vislumbrar um sentido para o efêmero. O vislumbre de um sentido reconduz a um estado de serenidade, "donde, dessa vez, a felicidade de escrever" (BACHELARD, 1990, p.126).

O devaneio é a matéria prima da literatura. A linguagem com a qual tecemos o devaneio é diferente da linguagem pragmática:

> as palavras não têm exatamente o mesmo peso psíquico segundo pertençam à linguagem do devaneio ou a linguagem da vida clara – a linguagem repousada ou a linguagem vigiada -; a linguagem da poesia natural ou a linguagem martelada pelas prosódias autoritárias. (BACHELARD, 1988, p. 54).

A diferença pode ser colocada sob os princípios de *anima* e *animus*. A linguagem da *anima* deixa fluir, não sabe muito bem aonde vai parar, mas vai tentando caminhos de

significação que fluam para as mais variadas possibilidades de sentidos. Já a linguagem do *animus* é aquela que tem objetivos a cumprir e quer cumpri-los o mais rápido possível, de forma mais coerente, mais autoritária (porque o significante e o significado estão unidos de forma mais inseparável). O devaneio nasce da linguagem da *anima*. A *anima* escava correspondências para descobrir aquilo que *é* e não aquilo que *está*, ou seja, o valor, não o fato. Uma vez que o devaneio pertence a *anima*, a linguagem na literatura é uma linguagem de *anima*. Amar as coisas em função do seu uso, diz Bachelard, é próprio do masculino (*animus*): "são pedaços de nossas ações. Pedaços de nossas ações vivas. Mas amá-las intimamente, por elas mesmas, com as lentidões do feminino, eis o que nos conduz ao labirinto da natureza íntima das coisas" (1988, p.30).

A linguagem de *animus* ama e usa as palavras em função de seu uso, já nos devaneios em *anima*, as palavras são amadas nas suas lentidões, nas suas prosódias, no seu desvelar; no desvelar as correspondências entre as almas congêneres. Desvelar as correspondências é possível porque a vida recebeu um valor e o valor é transmissível de uma intimidade à outra. Assim, uma imagem poética é uma experiência de linguagem. Temos de experenciá-la, senti-la no seu devir, no seu fluir. O *animus* busca uma explicação, uma função, um uso para a imagem poética. A *anima* quer senti-la no seu acontecer.

> A imagem poética é uma experiência de linguagem. Está sempre um pouco acima da linguagem significante. Na literatura, a linguagem está no seu uso mais benéfico, no uso que cria o ser mais que o ser, no limite entre o real e a imaginação, porque "a fluidez do poético trabalha no limite da sensação e do sonho, no limite também da linguagem da significação e da linguagem da sublimação"(BACHELARD, 1990, p.78).

As palavras, pelo devaneio, tornam-se imensas, abandonam sua pobre determinação primeira. Há palavras cósmicas, palavras que dão o ser do homem ao ser das coisas. As palavras cósmicas, as imagens cósmicas tecem vínculos do homem com o mundo. Um ligeiro delírio faz o sonhador de devaneios cósmicos passar de um vocabulário do homem para um vocabulário das coisas. As duas tonalidades, humana e cósmica, se reforçam. Nas imagens cósmicas, não raro, parece que as palavras do homem infundem energia humana no ser das coisas. Os verbos metaforizantes podem fazer os sujeitos mais exóticos agirem. Por sua novidade, uma imagem poética põe em ação toda a atividade lingüística. A imagem poética transporta-nos à origem do ser falante.

A proposta inicial deste estudo é refletir sobre a imaginação literária do espaço açoriano, o que faremos, portanto, com o amparo teórico de Gaston Bachelard, desenvolvendo a seguinte perspectiva de análise:

Com Gaston Bachelard aprendemos que a forma como o homem se relaciona com o espaço é determinante de sua estrutura psíquica. Homem e espaço constituem-se mutuamente: o espaço impele o ser a vida e o vincula a intimidade da vida. Devaneando na qualidade íntima das substâncias, o homem encontra uma expressão saudável para seus impulsos psíquicos mais arraigados. O dinamismo da natureza pode oferecer sábias lições ao ser sobre sua própria dinâmica.

Muito já se tem dito e escrito sobre a peculiar situação dos açorianos: essa gente portuguesa que vem tecendo **centros de devaneios bem determinados** em torno do mar, da bruma, dos ventos, dos cheiros, dos vulcões, das paisagens de sua terra. Os centros de devaneios

são "meios de comunicação entre os homens do sonho com a mesma segurança que os conceitos bem definidos são meios de comunicação entre os homens do pensamento" (BACHELARD, 2003a, p.56). É a partir desta perspectiva que faremos referência e entenderemos ao longo deste estudo a expressão **literatura açoriana**: conjunto de textos que delineiam centros de devaneios em torno de elementos reiterados. Estes elementos serão definidos no próximo capítulo e podem ser englobados sob o termo Açorianidade.

Matéria e ser respaldam-se continuamente. As matérias elementares (o ar, a água, a terra e o fogo) revelam qualidades que podem ser encontradas nas raízes psíquicas humanas. Elas revelam dinamismos próprios, qualidades essenciais e profundas que são independentes das formas que adquirem na superfície do devir. Nessas qualidades profundas o homem muitas vezes encontra homologia para expressar seu próprio dinamismo através da literatura - linguagem de *anima* que busca escavar no ser o primitivo e o eterno sob a face circunstancial criando, assim, a metáfora e a imagem. A metáfora não é uma simples figura de linguagem que se confunde com a comparação. Uma metáfora representa um impulso do humano para expressar suas relações profundas, suas homologias qualitativas na linguagem.

Através das metáforas o homem representa as visões que tem sobre as coisas do mundo e revela as relações existentes entre tais coisas e a maneira como são processadas em sua mente. A metáfora é um indício da natureza cognitiva do homem, natureza que é determinada por arquétipos adormecidos e por intuições psíquicas.

A literatura desperta espaços mentais próprios nos quais as limitações entre as formas se diluem e as qualidades substanciais permutam seus valores, permitindo ao homem criar laços

imaginários com o circundante. Laços imaginários não são criações irresponsáveis da psique, são criações que permitem o seu saudável desenvolvimento, a sua ampliação.

O humano tem necessidade de se encontrar com as coisas, ele é essencialmente um ser do encontro e para tanto ele imagina, ele cria espaços de intimidade, ele devaneia. Quando o homem se abandona ao devaneio, ele se abandona a secretas permanências que, a despeito de toda a evolução, não foram curadas em seu interior e, pelo devanear, ele as pode curar, porque o devaneio permite a liberdade de libertar-se do passado, de reviver possibilidades não utilizadas pela vida.

Observando as narrativas que ao longo da história a humanidade produziu, observa-se recorrências temáticas que surgem a partir de experiências reiteradas pelas quais o ser passa e que requisitam sem cessar a expressão literária (a expressão poética, a expressão das correspondências profundas) tais como as emoções e as fantasias suscitadas por fenômenos da natureza, pelas experiências com a mãe, pelos encontros entre o masculino e o feminino, pelas travessias e obstáculos da história, pelo sentimento de solidão, de desamparo, pelo medo da morte, pelo desejo de transcendência e transmutação, etc. São situações arquetípicas do imaginário narrativo humano, o qual atualiza em tempos e circunstâncias históricas diversas, correspondências poéticas entre as qualidades e os dinamismos existentes entre o micro e o macrocosmo.

Na literatura açoriana essas situações arquetípicas são revividas em seus devaneios através de um núcleo de imagens que remetem ao espaço ilhéu, aos elementos do seu espaço natal. A terra natal é uma secreta permanência; ela determinou a grande parte das vivências

típicas fundamentais: o partir, o desejo de voltar, os sentimentos que ligam o ser à mãe, o sentimento de solidão, o sentimento de desamparo. A **Terra natal** é imagem do fundo humano. É secreta permanência. Enseja o constante devanear. É o primeiro espaço de identificação do ser. É o local onde os devaneios de intimidade começam.

Os espaços familiares na terra natal são os primeiros laços imaginários do humano em direção à identificação necessária para a sobrevivência psíquica. Recebe tanto as valorizações positivas quanto às negativas, tanto a felicidade quanto a tristeza profunda. É tanto o bem quanto o mal, é tanto a intimidade quanto prisão.

O nosso ensejo para o estudo da imaginação literária do espaço insular começa quando essa imaginação nos dá um mundo em que certas situações humanas são vivenciadas na coletividade, ainda não diluídas nas complexidades dos tempos modernos.

As matérias elementares em que se instrui a imaginação material, o ar, a água, a terra e o fogo, apresentam dinamismos variados no espaço literário, não estão circunscritos em formas distanciadas de suas realidades primitivas como nos grandes centros da modernidade. As matérias são ocasião de valorizações muito naturais. Apresentam um devir instantâneo por serem presença imperiosa. Por muito tempo determinaram um dinamismo específico: a dificuldade de permanência, o desejo de partir. Se na modernidade a força do espaço físico não é mais tão determinante das condições de vida do açoriano, ela é ainda determinante do ritmo do imaginário. O ar, a terra, o fogo e a água recebem as mais diversas valorizações, respaldam o humano.

Na busca de correspondências para se encontrar enquanto sujeito histórico, para se reintegrar no espaço cultural de origem e também para reinterpretar sua cultura, num primeiro

momento em face da cultura nacional e posteriormente em face às diversas culturas nacionais com as quais estabeleceu contato por conta do fluxo migratório, os açorianos voltam pelo devaneio a situações arquetípicas que determinaram uma perspectiva peculiar no imaginário coletivo, a emigração e a insularidade.

2 Os açorianos e a imaginação literária

O imaginário açoriano, escreveu Lúcia Helena Marques Ribeiro[15], está intimamente ligado a um sentimento nascido dos sismos, aliado ao isolamento proporcionado pelo mar e pela distância, à bruma e ao vento, ao pequeno espaço e ao solo difícil. Sentimento que acaba por moldar não só a economia, mas a alma do homem açoriano, configurando um núcleo definido através do qual é possível apreender a **açorianidade** que, como continua a autora:

> deve ser entendida como a diferença que remete à particular situação do ilhéu, enquanto habitante de uma ilha com clima e geografia específicos, e dotado de um profundo sentido do isolamento, da distância, do tédio, da tristeza, da repetição, do medo, da religião, da evasão e do exílio; e cercando tudo, a presença do mar. Estes elementos acabam por gerar formas universais comuns e que recebem tratamentos diferentes de cada autor: cada qual radiografa, através da açorianidade, a alma humana. (ibid.p.10)

Se cada autor radiografa, através da açorianidade, a alma humana; e se o poético é a inauguração de uma forma por uma alma, neste caso, a alma inaugurará formas através da açorianidade. A açorianidade, assim, é um modo específico de se inaugurar formas, de ser poético.

O termo Açorianidade aparece pela primeira vez em um texto de Vitorino Nemésio, publicado originariamente na revista Insula, n° 7-8, 1932, por ocasião da comemoração do V centenário do descobrimento dos Açores e, "pela primeira vez é lhe proposto conteúdo que vai direto a uma visão global da realidade açoriana, distanciada da portuguesa"[16]. Tendo como título o próprio termo **Açorianidade,** tal texto**,** Nemésio o vai definir como "uma colaboração estritamente sentimental, uma espécie de minuto de recolhimento em meia dúzia de linhas",

[15] RIBEIRO, Lúcia Helena Marques. *A idéia da permanência na obra Contrabando Original de José Martins Garcia*. Dissertação (Mestrado em Letras) – Inst. de Letras e Artes, PUCRS, 1996. p.10

entendendo a ocasião como um necessário momento de reflexão para a consciência açoriana tomar conta de si mesma. Ele começa por dizer:

> Quisera poder enfeixar nesta página emotiva o essencial da minha consciência de Ilhéu. Em primeiro lugar o apêgo à terra, este amor elementar, que não conhece razões, mas impulsos – e logo o sentimento de uma herança étnica que se relaciona intimamente com a grandeza do mar.

Nas palavras de Nemésio, a açorianidade está ligada à permanência de um arquétipo adormecido pronto a atuar: o apego à terra, amor elementar, que não conhece razões, mas impulsos. A despeito de toda a evolução, as razões ainda não podem ser conhecidas, mas somente os impulsos que o levam continuamente de volta a um devaneio primitivo, a um amor elementar, a uma sedução primeira. A açorianidade está ligada também a uma herança étnica que se relaciona intimamente com a grandeza do mar: ou seja, o mar é uma substância entranhada na psique açoriana, pronta a dinamizar a imaginação.

Pedro da Silveira considera fundamental na discussão que se faz sobre a especificidade da literatura açoriana três pensadores, **Vitorino Nemésio, Luis Ribeiro e Ruy Galvão de Carvalho**. De acordo com ele:

> [...] com Luís Ribeiro, Vitorino Nemésio e Ruy Galvão de Carvalho é que chegamos, senão a um conceito de literatura açoriana clara e abertamente exposto, às mais importantes achegas para a sua formulação [...] (op.cit.p.67)

O etnógrafo Luís Ribeiro teceu formulações sobre a especificidade do homem ilhéu ao lançar-se em seus estudos a partir da pergunta:

---

[16] SILVEIRA, Pedro. *Da literatura açoriana*. In: Açorianidade e Autonomia: páginas escolhidas. Ponta Delgada: Signo, 1989. p.65-70

> O que há na índole do povo dos Açores que possa licitamente atribuir-se à acção do meio, quais as transformações que este operou na moral dos portugueses que em meados do século XV se fixaram no arquipélago? [17]

Ribeiro tenta responder sua pergunta fixando-se naquilo que se lhe afigurou mais característico no meio açoriano, a saber:

> O vulcanismo, a presença constante do mar, a insularidade ou isolamento do resto do mundo, a humidade do ar, a nebulosidade do céu, a temperatura oscilante entre estreitos limites, a pressão atmosférica, os vendavais e tempestades. (1989, p.25).

Nossa leitura volta-se à presença do universo imaginário nas obras de ficção no qual encontramos uma gama de imagens poéticas unindo os elementos físicos à subjetividade humana, mostrando o quanto, nos Açores, a geografia não é um elemento adicional, antes se entrelaça profundamente com a maneira pela qual o homem percebe a si e o mundo. O espaço físico é, nos Açores, como escreveu Nemésio, tão importante quanto a história:

> A geografia, para nós, vale outro tanto como a história, e não é debalde que as nossas recordações escritas inserem uns cinqüenta por cento de relatos de sismos e enchentes. Como as sereias temos uma dupla natureza: somos de carne e pedra. Os nossos olhos mergulham no mar. (op.cit.p.14)

Ribeiro vai analisar o modo como as especificidades físicas e climáticas do espaço açoriano se impregnam na alma do ilhéu de modo a diferenciá-lo do português continental. Os açorianos, de acordo com o etnógrafo, apresentam, de modo muito mais acentuado que aqueles, **uma profunda religiosidade, um espírito de submissão, uma tendência à indolência e a imaginação criadora, um sentido de perfeição e do pormenor, um espírito satírico e um forte sentimento saudosista** que ele tentará explicar através das relações entre homem e meio:

---

[17] RIBEIRO, Luis da Silva. *Subsídios para um ensaio sobre a açorianidade*. In: Açorianidade e autonomia: páginas escolhidas. Ponta Delgada: Signo, 1989. p.25-54

> Nesta ordem de idéias procurei fixar aquilo que se me afigurou mais característico no meio açoriano [...] e ver até que ponto estas qualidades morais e a sua feição própria eram conseqüência das condições mesológicas, ou, pelo menos, quais as possíveis relações entre umas e outras. (1989,p.26)

A **religiosidade profunda** se reveste de uma idiossincrasia muito própria, intimamente relacionada com as peculiaridades geológicas do solo açoriano de sismos e vulcanismo:

> Em presença de uma erupção vulcânica ou de um abalo de terra, o homem sente com desusada violência a sua fraqueza e a grandeza das misteriosas forças naturais que o cercam. Surpreso, apavorado, procura acolher-se à proteção divina, porque as forças que se desencadeiam em sua volta excedem muitas todas as suas possibilidade de defesa, e recorre então a Deus para que lhe salve a vida ou lhe conceda uma boa morte. Sob a ameaça de ver destruído tudo o que o cerca e que julgava desafiar a eternidade, compreende a fragilidade do que é material e terreno, e o seu horror á destruição e ao aniquilamento dá-lhe uma noção, mais perfeita do que nunca, daquilo que é eterno e omnipotente. (RIBEIRO, 1989, p.34).

É um povo que guarda na memória os terremotos, as erupções, os grandes vendavais, o avanço do mar sobre a terra. Um povo que, como escreve Nemésio:

> Como homens, estamos soldados historicamente ao povo de onde viemos e enraizados pelo habitat a uns montes de lava que soltam da própria entranha uma substância que nos penetra (1989, p.14).

Uma gente fácil de ser apavorada, uma vez que todas as catástrofes descritas para o fim do mundo, nos Açores, não são tão inverossímeis assim. É a síndrome apocalíptica:

> Durante alguns dias, a terra tremera com freqüência. Uns pequenos soluços, uns ligeiros solavancos, mas nisto o que se imagina assusta mais do que a realidade. Bastava um gato passear-se no telhado, uma porta mover-se com um sopro de vento, e logo se gritava "ai Jesus!", como se já fosse tremor ou terramoto, fim do Mundo ou juízo final. [18]

[18] SÁ, Daniel de. *A terra permitida*. Lisboa: Salamandra, 2003. Colecção Garajau. p. 75

Ligando-se a tal aspecto encontra-se o **espírito de submissão**. Da melindrosa situação dos ilhéus souberam muito bem os padres se aproveitar: entre o pecado e a punição divina o intervalo muitas vezes é curto:

> João sabe que ali foi a primeira capital da Ilha, porque é honra muito falada que um terramoto fez caírem uns montes sobre ela, destruindo-a e mudando-lhe a importância. E até ouviu dizer que um frade anunciara, na véspera da catástrofe que esta viria como castigo de Deus contra os pecados sem emenda nem arrependimento, e que ninguém fez caso dele. E também que as romarias são um modo de suster a ira vingadora de Deus, sempre imaginada quando a terra treme. [19]

Ribeiro explicará a indolência pelos altos índices de umidade atmosférica. Clima de nebulosidade, de umidade e de luz que se impregnou no imaginário poético:

> Nas ilhas a temperatura é variável, entre muito próximos limites, mesmo nas estações mais afastadas do ano, e grande o grau de humidade atmosférica que freqüentemente se aproxima da saturação. Nesse ambiente morno todas as energias se quebram, e daí a indolência peculiar dos açorianos, ainda que em grau variável de ilha para ilha, entre o mínimo em S.Miguel e Pico e o máximo na Terceira e S.Jorge. É a ação do Azorean torpor de que fala Bullar. [...] O alto grau de humidade produz nebulosidade. Raríssimos são os dias em que o céu se apresenta sem nuvens e muitos aqueles em que está completamente forrado. Daí a luz própria dos Açores, uma luz difusa, coada pelas nuvens (1989 p.36/37).

A indolência liga-se, assim, à imaginação criadora e ao clima. Se na terminologia da etnografia essas são as relações postas, no nosso caso é a evidência de que "o espaço íntimo e o espaço exterior vêm constantemente estimular um ao outro em seu crescimento*"* (BACHELARD, 2003a, p.205). Na presença de substâncias tão reais, tão ao alcance da mão e dos olhos, o ser ilhéu expande o ser interno pelo externo e mais do que isso, o externo pelo interno: ilhéu e ilha, através da imaginação criadora, constituem-se mutuamente. É o que em outras palavras escreve José Enes. De acordo com ele, a intensidade do habitat geográfico e a plena

[19] SÁ, Daniel de. *Ilha grande fechada*. Lisboa: ed. Salamandra, 1992. p. 61

sujeição com que prende o açoriano, levam-o a assumir uma psicologia metereológica, soldando estreitamente ao clima as variações de humor:

> Dá-se então uma curiosa projecção dos estados anímicos sobre a paisagem e as coisas exteriores. O sentimento de que alguma coisa foi abolida – talvez o tempo – saí de nós e parece tornar-se o próprio meio. – fusão da psicologia individual com o ambiente. Desta fusão nasce uma prosopopéia, em que se humaniza viva e sinceramente as coisas mortas, que nos rodeiam, muito diferente da que é usada pelo simbolismo. Parece ser esta a característica mais vincada da açorianidade. [20]

Para Enes, a fusão da psicologia individual com o ambiente resultando numa humanização das coisas que os rodeia, numa prosopopéia, é o âmago da açorianidade. Transpondo essa afirmação para nossa perspectiva teórica, diremos que o âmago da açorianidade é o intenso dinamismo entre ser e espaço, é o devir das substâncias no espaço açoriano que concentra qualidades que definem o humano, que o respaldam.

O mar, a terra isolada, as especificidades climáticas, os sismos e o vulcanismo expressam o ser do ilhéu: o seu sentir-se só, o desejo de partir, a saudade quando parte, a melancolia, o abandono.

> no meio do mar imenso que fascina e enclausura e dentro da pequenez das ilhas que satura e insatisfaz, o açoriano, na consciencialização do isolamento, sucumbe a uma forte melancolia, uma espécie de saudades por longes nunca vistos, e cai no devaneio. A amplidão dos horizontes, a violência das tempestades, o terror dos terramotos e a carência de recursos imprimem ao sentimento da solidão a tonalidade de abandono. (ENES, p.45).

O arquipélago dos Açores, como nos conta Nemésio, só foi abordado, com ocupação imediata, ainda que experimental e lenta, em 1493, com a viagem pilotada por Gonçalo Velho, comendador de Almourol, aportado a Santa Maria, e desde o desembarque nessa ilha até a

[20] ENES, José. *A açorianidade de Roberto Mesquita*. In: ALMEIDA, Onésimo Teutônio (org). A questão da literatura açoriana. p. 36

chegada a São Miguel, apesar da mútua visibilidade, ainda decorreram quatorze anos de indecisão e torpor. O bocado de terra mais próximo do continente português, Santa Maria, fica a 1200 km. Santa Maria e Corvo, a última ilha, distam 500 km uma da outra. O Corvo, por sua vez, está a uma distância de 3000 km dos Estados Unidos. Durante muito tempo, o principal papel que as ilhas desempenharam para Portugal foi o de serem um ponto de ligação com o outro lado do Atlântico, uma grande plataforma aérea. Um ponto de passagem entre o velho e o novo continente.

O grosso da população, como escreve Ribeiro, é, e sempre foi, portuguesa, vindo em maior número no segundo quartel do século XV, quando, talvez por força das necessidades impostas pelas viagens e descobrimentos, e da política de expansão de D.João II, se ativou o povoamento dos Açores a ponto de se criarem diversas vilas e se fundou uma boa parte das povoações rurais que hoje existem nas ilhas mais importantes. Contudo, houve também levas de colonos madeirenses e alguns capitães mercadores oriundos de Flandres; também Flamengos, pois estes foram os primeiros donatários da Terceira e do Faial.

O tipo de povoamento que teve os Açores é um dos fatores que o distingue de outras regiões insulares: não era uma população nativa que fora subjugada pelo colonizador. Era um povo que já falava a língua de Camões, que compartilhava de coordenadas culturais e que, ao ser levado para as Ilhas, interrompe, em vários sentidos, o processo cultural:

> As condições em que o povo açoriano se iniciou, observa Arruda Furtado, foram das menos favoráveis: 'Fomos separados do continente numa época em que se ventilavam novas idéias e pensamentos, a que fomos seqüestrados. Quando o continental se sentia dominar nos lugares mais afastados do mundo, nas ilhas caía-se no torpor do clima, debaixo do terror dos fenômenos vulcânicos e do jugo e exploração dos capitães donatários. Isto prova a sobrevivência, nas ilhas, das tradições com maior intensidade e tenacidade; pela separação da corrente

> principal dos ideais e dos factos, a tradição dos Açores mantêm-se quase na primitiva, enquanto que, no continente, sofre uma elaboração constante' (RIBEIRO, 1989, p.41).

O isolamento, além de manter presos os açorianos a tradições e costumes de muito já superados em outras partes do mundo, acarretou também o enfraquecimento do poder central e, à sombra dele, os desmandos e as violências das classes ricas e privilegiadas, a que nenhuma força social podia por cobro (cf. RIBEIRO, 1989). A sensação de isolamento e de interrupção do processo cultural ganha vida em imagens nas quais o tempo da ilha aparecerá como um tempo que não passa, como um tempo fora do tempo, marca que, de acordo com Luiz Antônio de Assis Brasil, "pode ser estendida a inúmeros escritores açorianos, e que nos atrevemos a caracterizar como uma *estética da repetição*" [21]. A sensação é de que nas Ilhas nada acontece:

> o mesquinho ambiente da Ilha sonega aos seus habitantes a possibilidade da mudança. É um mundo sem cores, destinado a sucumbir na ignorância e na repetição daquilo que já os avós repetiam desde todas as eras, todos os tempos; a Ilha assim assume o seu papel de cárcere imobilizador (ASSIS BRASIL, ib. idem, p.32).

Do ponto de vista natural, escreve Nemésio:

> são nove ilhas vulcânicas de largos e belos panoramas. Ao contrário da Madeira, os Açores não figuram entre as rotas turísticas mundiais. O seu afastamento tornava o arquipélago pouco acessível até aos grandes progressos da navegação mecânica. Os aviões transatlânticos tem-no atualmente apenas a horas de Lisboa e de Nova Iorque. Mas o principal motivo da relativa obscuridade turística dos Açores está talvez no aspecto brumoso e áspero das suas paragens, cuja austera beleza escapa aos viajantes apressados, que procuram céus de anil coroando panoramas coloridos e edénicos. [22]

[21] ASSIS BRASIL, Luiz Antonio de. *A viagem de retorno*. Tópicos acerca da narrativa açoreana pós-25 de Abril. Lisboa: Salamandra, 2003. p.31

[22] NEMÉSIO, Vitorino. *Os Açores*. In: Açorianidade e Autonomia: páginas escolhidas. Ponta Delgada: Signo, 1989. p.14-22

A identidade com a cultura portuguesa sempre foi muito viva, mas como nota Ribeiro, mercê do seu insularismo, o açoriano durante muito tempo não teve noção precisa e nem pode ter uma forte intuição do todo nacional. Sabia que era português, que fazia parte de um país que chamava Portugal, mas não tinha como saber bem o que isso significava, porque, em regra, só conhecia a Ilha em que nasceu e as que dela se avistavam. O seu patriotismo, "embora profundamente arraigado, não se estendia a toda a nação, porque a ignorância e o isolamento insular não lhe permitiam" (RIBEIRO, 1989, p.47). João de Melo soube muito bem traduzir esse sentimento no romance *Gente feliz com lágrimas*: uma personagem, depois de ter vivido toda a infância nas Ilhas sem conhecer o continente, a Lisboa parte para viver em um seminário, chegando lá, na primeira noite:

> teve a lucidez triste de pensar que talvez fossem cidadãos dum país em tudo diferente do seu. O mesmo no nome e na religião, sem dúvida. Porém, quanto ao nome, ao verbo e à origem dos seus santos, um país sem mar nem barcos e já muito distante da sua infância. [...] aterrorizou-o um pouco a idéia de ficar ali, abandonado a presença de tantos estranhos. De dormir entre gente vinda de todas as terras do seu país, falando a mesma língua, mas gente que não entendera ainda uma única das suas frases e jamais entenderia uma idéia, uma palavra que fosse de cada uma das suas frases. [23]

A personagem de *Gente feliz com lágrimas* encarna o sentimento do próprio autor, como ele diz em uma entrevista a Vamberto Freitas (in.op.cit.p.116):

> na minha instrução primária, obrigaram-me a decorar os nomes das vias férreas, dos rios, das serras e dos castelos de Portugal – coisas de todo inexistentes na minha Ilha. De tal forma que, quando cheguei a Lisboa, e como agora digo em Gente Feliz com Lágrimas, desembarquei no país dos compêndios de História e Geografia, não no meu.

Fernando Aires resume a situação açoriana: esse estar no meio do oceano, a meio caminho de dois continentes, afastados e psiquicamente distantes dos processos culturais e

[23] MELO, João de. *Gente feliz com lágrimas*. Lisboa: publicações Dom Quixote, 1990. p.26

circunscritos a uma paisagem que lhes entranha na alma um modo de ser homólogo às características espaciais:

> Esta terra açoriana, fragmentada e atirada à distância, pedaços de lava dispersa pelas crateras da desaparecida Atlântida, agiu sobre a alma insular sempre em dois sentidos de fuga opostos: um, na horizontal, de migração para longes terras; outro, na vertical, na direção da divindade. Expansão e recolhimento interior: dois movimentos antagônicos com a mesma raiz de insula. Dualidade conflituosa que oscila entre o intimismo e a abertura do mundo, entre a tensão e a distensão, entre o silêncio e a fala com estranhos. Algo de cambiante e estável, como o solo sísmico, como a paisagem e o clima, onde as fronteiras entre imobilidade e movimento, entre luz e sombra, entre a terra e a água não são bem nítidas. Por pouco não somos místicos. Por pouco também não somos conquistadores de continentes. Ficamos sempre a meio caminho entre o ter e o ser, entre a realidade e o sonho, entre a realização e a frustração – simbolicamente marcado no mapa a meio do Atlântico, entre dois mundos, sem pertencermos decididamente a nenhum. (In: Freitas. O imaginário dos escritores açorianos.p.64).

Ao dizer que a alma insular reage ao espaço sempre em dois sentidos de fuga opostos, na horizontal, de migração para longes terras e na vertical, em direção da divindade, Aires fala do importante núcleo de imagens do imaginário açoriano que é a emigração.

A emigração é "um caminho ao qual o açoriano se entrega com a compulsão do comprimento de uma sina" (ASSIS BRASIL, 2003, p.27). Deixar as ilhas é, como escreveu Vamberto Freitas:

> tema principal de toda a escrita açoriana, particularmente desde Roberto Mesquita e Vitorino Nemésio: o exílio interior do homem atlântico e a conseqüente tentativa de fuga à pequenez do meio e da assustadora vastidão do mar, o querer sempre descobrir outros mistérios que o ilhéu imagina vivamente, tal como sobressai na sua literatura, para além dos seus horizontes. (p.26)

Segundo dados estatísticos, mais de um milhão de portugueses vivem na América, e 85% deles são açorianos. Na primeira década do século XX, a outras terras partiam uma média

de 15, 8 pessoas diariamente[24]. É a chamada **diáspora açoriana** que constitui, conforme Adelaide Freitas, "fator referencial na vida e pensamento açoriano e passou a conquistar espaço no seu imaginário e instituir-se como memória coletiva, firmando uma maneira de olhar". [25]

A partida foi uma constante na realidade açoriana por vários fatores. Fernando Aires diz que os açorianos partiam impulsionados pela "ânsia bem humana de ir mais além. O apelo ao desconhecido e da liberdade face à claustrofobia do já visto e do circunscrito. Como se a verdade estivesse perpetuamente noutro lugar"[26]. Á partida como expressão de uma intrínseca necessidade humana por conhecer une-se especificidades da realidade insular e outras complexidades se desdobram, outras sutilezas se agregam, a começar pelo apelo do mar: infinitude e solidão, mar imenso que fascina e enclausura dentro da pequenez das ilhas que satura e insatisfaz:

> No entanto, o que a seduzia sem reservas era a imensidão do mar e o que estava no meio ou para além do mar, como aquela mancha lá no fundo, verde-escuro, que era a ilha de S. Jorge, comprimidinha e escorreita. (OLIVEIRA, 1982, p.33).
>
> Guiomar relembrava, com a dor plantada nos seus olhos marejados, o outro mar aliciante que batia junto aos rochedos, como a repetir-lhe os apelos de fuga. [27]

O dinamismo da matéria desafia o humano a agir, ativa desejos de extroversão. Mas partiam os açorianos também por necessidades mais reais, não só psíquicas, como a miséria e fome. É o que descreve o trecho escrito por João de Melo:

> Estava toda a gente desejando partir às cegas para países distantes, uns para o Brasil, outros para a América, outros ainda para a Europa, eram como ratos fugindo para não se devorarem vivos, disse ele no alto mar. Não havia riqueza para todos? Havia. O problema era o espaço e sua distribuição. Os ricos eram

[24] Conf. Marques in: op. cit
[25] FREITAS, Adelaide. *João de Melo e a literatura açoriana*. Lisboa: Dom Quixote, 1993.
[26] In: Freitas. O imaginário dos escritores açorianos. P.185
[27]PAVÃO, José de Almeida. *Além da ilha*. Ponta Delgada: 1990. p.40

> sempre os mesmos, comiam todos em família, enquanto os pobres, esses, faziam filhos, filhos e mais filhos. Eram apenas livres de repartir sua própria miséria[28].

A vontade de partir e a partida marcam uma perspectiva psíquica peculiar nos devaneios. De acordo com Vamberto Freitas

> A literatura açoriana – ou, como queiram, a literatura portuguesa de raiz açoriana – parece debruçar-se quase exclusivamente sobre um único tema: o exílio físico e/ou interior do indivíduo consciente de sua realidade atlântica e as conseqüentes obsessões com o mundo exterior, e daí também a inevitável e inquietante condição existencialista, em que o valor de cada dia é sempre questionado. Por outro lado, e quando se está fora, queremos perceber e comunicar o que acontece e marca tão profundamente naqueles solitários bocados de terra, o que nos obriga, de modos diversos, a um constante "regresso". (p. 70)

O sentimento de exílio, tanto físico como interior, toma vida poética em uma dialética de imagens que se tecem no permanecer e no partir. Permanecer é estar exilado fisicamente, **estar condenado à prisão perpétua**:

> Convivendo durante o dia com marinheiros americanos, mergulhava na placenta de um mundo novo, moldado pela língua que lhe cantava na boca. E esquecia-se que estava preso na Ilha e condenado à prisão perpétua dos seus encantos e magias[29].
>
> Ninguém habitava uma Ilha; era uma prisão insular, com o seu tecto eternamente baixo em todas as estações do ano, um mar, um espaço redondo como a respiração ou um movimento em trono de um eixo – e nada mais. (MELO, 1984, p.40)

Mas partir é exilar-se interiormente, é ser uma *ilha ambulante:*.

> E estou a ver que ambos temos um ponto em comum: o de vivermos desinseridos do ambiente da Capital, não é assim? Eu, que já vivo há cerca de um ano e meio, sinto-me cada vez mais presa à minha Ilha. Transportei-a comigo e tenho-a aqui dentro (PAVÃO, 1990, p.194).

---

[28] MELO, João de. *O meu mundo não é deste reino*. Lisboa: Assírio e Alvim, 1984. p.225
[29] AGUIAR, Cristóvão. *Raiz comovida*. 2°ed. Lisboa: editorial caminho, 1987. p.332

> Todos estão aqui, mas continuam nesse tempo da Ilha. Trouxeram-na, mantêm-na intacta dentro de si. (MELO, 1988, p.353).

A emigração tem como resultado, a errância, a transitoriedade e o permanente desejo de volta. (ASSIS BRASIL, 2003, p.27). Partir, como disse Freitas, "obriga-nos, **de modos diversos**, **a um constante regresso"**. São os devaneios de regresso ao ninho. A infância, os lugares os quais se tornam lugares de afetos durante nossa vivência infantil são núcleos de imagens que se condensam em torno da imagem **casa-ninho**, porque a casa ninho, conforme escreveu Bachelard:

> A casa ninho nunca é nova. Poderíamos dizer, de um modo pedante, que ela é o lugar natural da função de habitar. Volta-se a ela, sonha-se voltar como pássaro volta ao ninho, como a ovelha volta ao aprisco. Esse signo da volta marca infinitos devaneios, pois os regressos humanos acontecem de acordo com o grande ritmo da vida humana, ritmo que atravessa os anos, que luta pelo sonho contra todas as ausências. Nas imagens aproximadas do ninho e da casa repercute um componente íntimo de fidelidade. (2003, p.111).

Se o signo da volta marca infinitos devaneios, estar longe da ilha é garantir a ela o regresso, pois os regressos humanos acontecem de acordo com o grande ritmo da vida humana, ritmo que atravessa os anos, que luta pelo sonho contra todas as ausências. Daí a recorrência a núcleos temáticos em que o espaço é fundamental. As ilhas são espaços fundamentais para os quais convergem devaneios de volta ao ninho. Devaneios que são movimentadas por esse psiquismo originado de situações fisico-histórico-culturais específicas do ser açoriano e que acabaram por fundamentar este imaginário, no qual a emigração, a partida e a volta são situações arquetípicas.

Vitorino Nemésio, tendo voltado à sua ilha em tantos devaneios literários, a ela desejaria voltar, definitivamente, quando as obrigações para com o mundo já estivessem cumpridas. E esse dia seria o de sua libertação íntima:

> Um dia, se me puder fechar nas minhas quatro paredes da Terceira, sem obrigações para com o mundo e com a vida civil já cumprida, tentarei um ensaio sobre a minha açorianidade subjacente que o desterro afina e exarceba. Antes desse dia de libertação íntima mal poderei fazer-me entender dos outros. Um aceno de ternura, um vago protesto de solidariedade insular a distância é o muito que essas linhas podem significar. [30]

Bachelard diz que "os grandes sonhadores professam a intimidade do mundo, mas aprenderam essa intimidade meditando a casa" (2003a, p.79). Vitorino Nemésio foi exemplarmente um sonhador do mundo, um íntimo do mundo, basta olharmos sua biografia[31], mas foi antes e, sobretudo, um ilhéu. Foi um íntimo de sua intimidade. Da intimidade de sua casa que era sua ilha. Para ele, como escreveu, em primeiro lugar está **o apego à terra, este amor elementar**. Nemésio aprendeu a intimidade do mundo meditando a casa e fez dessa casa uma casa universal, como atestam críticas que se encontra sobre ele:

> Aliando uma vasta erudição à capacidade de intuir imagens de grande intensidade poética, foi um dos grandes escritores portugueses do século XX. [32]
>
> [...] Entre os seus romances, destaca-se *Mau tempo no canal,* publicado em 1944 e desde logo considerado pela crítica como o primeiro romance português contemporâneo. (TEXTO, 2001, p.257)

O romance que rendeu a Nemésio seu prestígio na história literária foi considerado por Massaud Moisés como "uma constituição proustiana do arquipélago dos Açores, banhada de saudade e melancolia". A narrativa, como continua, "é das mais bem concebidas e arquitetadas obras romanescas da contemporaneidade portuguesa" [33]. Nemésio alcança esse elogio mesmo sendo fortemente marcado pelas suas raízes insulares:

---

[30] NEMÉSIO, Vitorino. *Açorianidade*. IN: Açorianidade e Autonomia: páginas escolhidas. Ponta Delgada: Signo, 1989. p.14

[31] Nasceu na Ilha Terceira em 1901 e em 1921 foi para Lisboa. Foi professor universitário em Montpellier (1935-1937); em Bruxelas (1939); no Brasil (Baía e Ceará). Morre em 1978.

[32] TEXTO editora. *O século XX português*. Personalidades que marcaram uma época. Coleção universal. Lisboa: Texto, 2001.

[32]Massaud Moisés. *A literatura portuguesa através dos textos*. 28°ed. São Paulo: Cultrix, 2001.p.527.

> a vida açoriana e as recordações da sua infância percorrem a obra do escritor, numa espécie de apelo, revelado pela ternura de sua inspiração popular, pela presença das coisas simples e das gentes e por uma profunda compreensão, em relação à existência e ao sofrimento implícito na vida humana.(TEXTO, 2001,p.257)

Na perspectiva de análise bachelardiana encontramos:

> em cada nuança de nosso apego aos lugares uma realidade profunda, que faz da nuança não uma coloração superficial complementar, mas algo que aponta para a forma como habitamos o nosso espaço vital de acordo com todas as dialéticas da vida, como nos enraizamos, dia a dia, num "canto do mundo" (BACHELARD, 2003, p.24).

Pelas partidas e pelo desejo da volta, pelas características próprias que definem a açorianidade, as nuanças que recebem o espaço da ilha nas voltas que se fazem muitas vezes somente pelo devaneio literário, apontam essa necessidade de habitar, de enraizar-se num canto do mundo, nem que seja um canto do mundo no íntimo de um devaneio literário, de uma imagem poética. Os açorianos, através da imaginação literária, sonham a casa, meditam o conhecido, buscam no fundo dos devaneios possibilidades que o passado não soube utilizar. O espaço na imaginação poética é um motor de imagens. O mar, os vulcões, as brumas, os ventos, o solo, os picos, tudo isso vive e fala sinceramente ao sonhador, tudo é animado para animar o próprio ser, por isso a presença de um rico imaginário poético das substâncias: elas estão ali, em devires de formas tão reais quanto imaginárias, e são elas que psicologizam e nomeiam a substância sentimental do açoriano. Dão impulsos à imaginação num dos devaneios mais próprios do fundo humano: o devaneio que enlaça o humano à sua terra de origem, o devaneio de volta ao ninho:

> A terra natal é menos uma extensão que uma matéria: é um granito ou uma terra, um vento ou uma seca, uma água ou uma luz. É nela que materializamos nossos devaneios; é por ela que nosso sonho adquire sua exata substância; é a ela que pedimos nossa cor fundamental (BACHELARD, 2002, p. 9).

Por ser uma presença tão constante na paisagem natural, a substância que mais atrai núcleos de imagens no imaginário açoriano é, sem dúvida, a água. O mar é uma grande força de atração psíquica. "é tanto princípio como fim; força matricial e devoradora, simultaneamente" (FREITAS, 1993, p. 63) Água do mar, que é imensidão, infinito, travessia. Água que exprime a alma do ilhéu.

> A alma do ilhéu exprime-se pelo mar. O mar não é só o seu conduto territorial, como o seu conduto anímico" (NEMÉSIO, 1989, p.14).

Os escritores açorianos usam e abusam das imagens e de termos de comparação em que entra o mar:

> Ao ler os nossos literatos como ao contemplar a nossa paisagem, o que primeiro impressiona é a presença do mar – os poetas cultos usam e abusam de imagens e termos de comparação em que entra o mar. (ENES, p.37).

As matérias originais em que se instrui a imaginação material, como já foi escrito, ligam-se a ambivalências profundas e duradouras. Uma matéria que não é ocasião de ambivalência psicológica não pode encontrar o seu duplo poético. A água recebe tanto qualidades positivas quanto negativas, guarda tanto o bem como o mal.

> Amavam-se com segurança insular, no seja o que Deus quiser, sem chegarem ao limiar da paixão, apegados à serenidade do mar, ritmados pela sonolência dos desejos que, entretanto, se foram dispersando pelo tempo do corpo e do coração.[34]

Este trecho é de *Já não gosto de chocolates*, livro de Álamo de Oliveira, cujo enredo desenvolve-se em torno de uma família que deixa os Açores para viver na América sem jamais se adaptar a este novo mundo. O tom é de um intenso saudosismo e as paisagens são relembradas de forma afetuosa. A água assume sua feminilidade embaladora, um grande berço que acalma,

impõe seu ritmo e esse ritmo é sereno. O embalo das águas impõe um ritmo ao tempo e aos homens, ritmo de sonolência, a própria sonolência do embalo materno. Vivendo na América à sua ilha desejam sempre voltar, nem que seja para a morte. "Se morresse na minha ilha..." Joe Sylvia pensava na morte ditosa dos pais, embora roesse o remorso da ausência. (OLIVEIRA, 1999, p.15).

A temática de Álamo de Oliveira, nas palavras de Vamberto Freitas:

> vai desde a sobrevivência histórica dessa gente a uma espécie de ajustes de contas com todos que, nesse mesmo meio, tudo decidem, tudo "controlam – os poderes religiosos, políticos e sociais". Durante o percurso, o leitor vai entendendo que o narrador das histórias tenta e consegue a recuperação energia da dignidade de uma comunidade ante as força que sempre a flagelaram: a ignorância provinciana, a crueldade dos fracos que se julgam poderosos momentaneamente, a prepotência das instituições que, nesta cultura e neste espaço, nasceram e cresceram à sombra dos impulsos inquisitoriais e piedosamente autoritários. [35]

Se a temática de Oliveira, como a descreve Freitas, está ligada ao abuso do poder das instituições sobre a ignorância do povo, ou seja, ignorância que gera submissão, como notou Ribeiro, ela também transparece as injustas ações dos homens no espaço: o espaço, por si, é idílico; é de saudade por tudo aquilo que poderia ser e não foi. O mar, no trecho transcrito, funciona como uma metonímia do espaço e este é *sereno*. O espaço insular é um espaço de segurança materna:

> Se visses como o mar da minha ilha é azul! Tenho que voltar. Temos que lá ir. Quando se nasce numa ilha, é como se a gente nunca saísse da barriga da mãe. Estamos envolvidos por uma placenta de amor que nos protege e acaricia. Estamos sempre como que sentados no colo do pai..." (OLIVEIRA, 1999, p. 174).

---

[34] OLIVEIRA, Álamo. *Já não gosto de chocolates.* Lisboa: edições Salamandra, 1999. p.192
[35] FREITAS, Vamberto. *O imaginário dos escritores açorianos*. Lisboa: Salamandra, coleção Garajau. s/d.

Bachelard, ao analisar a combinação das substâncias, salienta que a água e a terra são substâncias femininas e quando da mistura entre elas a água tende a se masculinizar para tornar a terra o elemento feminino. Mas nessa imagem de Oliveira parece acontecer justamente o contrário: a terra é o colo paterno enquanto que a água continua na sua figuração de placenta, útero, mãe. Água e terra, mar e ilha unem-se no próprio princípio da fecundação. Nas águas do feminino, a terra impõe-se pelo fogo, o princípio fecundador, ígneo.

Se as personagens de Oliveira tentam recuperar a energia e a dignidade ante os abusos que sofreram, essa energia e dignidade vêm da terra, do espaço. É sonhando o próprio espaço, livre das contingências históricas, que a vida na Ilha pode ser digna, é retirando das substâncias suas forças anímicas que o ser se anima.

> Aquele país crescera sobre uma montanha de crimes. "Quem os protege?", perguntava-se. "Deus ou o Diabo?! Com certeza, Deus não queria nada com esta gente!" Só a sua ilha resplandecia duma inocência que ofuscava de pobreza. E estas duas maneiras de olhar os mundos da sua vida deixavam-no à beira de cólicas viscerais. (p. 87)

Na imagem da partida de quando a família vai para a América o mar representará a travessia, a viagem impossível de ser feita de volta. Se não partem necessariamente para a morte física, uma morte psicológica inevitavelmente os espera:

> E numa manhã de agosto, lúcida de azul partiram com destino à América. Pelo caminho, foram olhando para os pequenos montes da ilha, para as árvores e cerrados, para as casas e seus redutos, para as igrejas e impérios, para as pessoas e animais, com aquela sensação esquisita de quem vê o que sempre estivera diante dos olhos e por quem de repente, se sente uma paixão mortal. Não olharam para o mar. Ele seria, a partir deste momento, o seu obstáculo maior, o seu adversário invencível. [...] Aquele bocado de ilha fugia-lhes sob o manto espesso da saudade, com a mítica certeza de que já nada os podia fazer voltar atrás (1999, p.37).

O azul que dá lucidez à manhã também desperta uma lucidez que até então não haviam experimentado: "sensação esquisita de quem vê o que sempre estivera diante dos olhos". A medida em que se distanciam da ilha, na medida em que a ilha vai se apequenando no horizonte do olhar, mais se lhes cresce por dentro: estranha dialética humana que ao miniaturizar no olhar agiganta na alma.

Em *Memórias da terra*, de José Martins Garcia, ao contrário de *Já não gosto de chocolates*, a personagem, depois de longa ausência, volta aos torrões ilhéus em busca de notícias de um irmão que lá desaparecera, e o que encontra é uma realidade movediça em que nada parece ser o que realmente é, tudo o que dizem vela sentidos que se escondem. O espaço ilhéu concentrará valorizações psicológicas negativas:

> Um mar de chumbo e carneirada respingava de encontro à doca, rolando, grosso, até a falésia e às casas ribeirinhas. Estrondeava sadicamente contra as grades da ilha, chegando a provocar-me tonturas. Senti frio. Não o frio assinalado pelos termômetros, mas um frio turvamente espuma de águas em fúria. [36]

A temática de Martins Garcia, de acordo com Freitas, parece ter como fundamental o abandono, ou o sentimento de exílio interior na terra açoriana. Depois a labiríntica caminhada à procura de outra vida e de um lugar. Garcia transpõem para o espaço o desconforto das relações humanas, diferentemente de Oliveira, ao invés de separar as duas instâncias, as une e desta união resultam imagens poéticas em que o espaço surge como o grande causador das vicissitudes: o mar *estrondeava sadicamente*, o mar trazia frio, mas note-se, não o frio dos termômetros, um frio que é muito mais interno, medido pela sensação de abandono. As palavras cósmicas, as imagens cósmicas tecem vínculos do homem com o mundo: "um ligeiro delírio faz o sonhador de devaneios cósmicos passar de um vocabulário do homem a um vocabulário das coisas. As duas

tonalidades, humana e cósmica, se reforçam" (BACHELARD, 1988, p.181) O que há de elétrico na sensação, quer ela corra nos nervos dos homens ou nas águas do mar, encontra na imagem do sonhador um detector sensível: "Imagens que nos trazem a revelação de uma cosmicidade íntima, unindo ao cosmos de fora um cosmos de dentro" (BACHELARD, 1988, p.182). As relações de poder e injustiça ganham vida em Martins Garcia através destes vínculos entre cosmos de fora e cosmos de dentro. Na imagem "um mar de chumbo e carneirada", o devaneio amplia-se na própria situação de Portugal sob a égide do regime de Salazar: chumbo e guerras que levaram os portugueses, tais como carneiros de um rebanho sem voz, a entregar-se a uma realidade sádica nas lutas das guerras coloniais. As águas de Martins Garcia são as águas más, as águas em fúria, as águas do caos:

> Há quem se tenha julgado possesso de infernais forças **só por se ter banhado nesse mar** ruim onde grasna um apelo imensurável. "(GARCIA, 1977, p.51).
>
> A esta hora da noite, fastio absoluto. **O mar**. (GARCIA, 1990, p. 98).

O fastio absoluto é o próprio mar. Ao invés de embalar ritmadamente como as águas de Oliveira, o mar de Martins Garcia guarda o imensurável das águas paradas, águas paradas que guardam os mistérios, o nada absoluto, o fastio, a agonia:

> Não. Não consigo desenvencilhar-me desta agonia de tanto **mar azul,** pintalgado caprichosamente, além mais claro, aquém ensombrecido – como a memória e as construções pérfidas dela emergentes. (GARCIA, 1990, p.85).
>
> [...] as folhas de salgueiro, depois de esfregadas entre as mãos, **cheiram ao intenso mistério do mar**. (GARCIA, 1981, p.33).

O mar também desperta os mais diversos nuances odoríferos na imaginação, o que reforça a expressão da alma do ilhéu pela água: mesmo no ar e na terra a água predomina, pois

---

[36] GARCIA, José Martins. *Memórias da terra*. Lisboa: Vega (O chão da palavra), 1990. p. 106

sua presença e seu dinamismo são despertados pela substância da terra e do ar: as folhas de salgueiro que cheiram ao mar, o ar que dispersa os odores do mar.

> [...] eu sentia cá em cima, nas noites do quarto grande, o cheiro de alcatrão e a salsugem que **me metia o mar na alma**." (NEMÉSIO, 1983, p.206).

O ser votado à água, de acordo com Bachelard, é um ser em vertigem. Morre a cada minuto, alguma coisa de sua substância desmorona constantemente. A morte cotidiana não é a morte exuberante do fogo que perfura o céu com suas flechas; a morte cotidiana é a morte da água. A água que corre sempre, a água que cai sempre, acaba sempre na sua morte horizontal. Para a imaginação materializante a morte da água é mais sonhadora que a morte da terra: o sofrimento da água é infinito[35]. Na imaginação literária do espaço açoriano o sofrimento infinito da água e a morte cotidiana estão no dinamismo de várias imagens:

> Esta gente, diz-se, não se libertou nunca da memória dos primeiros naufrágios. Traz no sangue a maldição, a morte do mar; a morte que os antepassados lançaram como uma benção ao movimento equívoco de todas as marés. Esta gente dorme com a água dentro do ouvido, tem sal nas gengivas, e o seu hálito repousa no colo das areias maternas. Gente assim tem algas nas veias e musgo no cabelo, escuta sempre o mar que mata, a sua morte. (P. 42)

Na imagem, o mar está a lembrar todas as mortes, a anunciar que a morte de cada um está guardada no mar. Os mortos passeiam sobre as águas nas memórias atávicas dos naufrágios. A morte também muitas vezes está já no próprio ser da ilha. O isolamento, a solidão, os ritmos lentos da natureza tornam-se a quase morte:

> Na ilha a vida mudava, não por desenvolvimento concertado, como as árvores que sabem crescer sem podas nem sulfatagens, mas pelos caprichos decorrentes das guerras ou pelas forças imprevisíveis que a natureza descarregava de forma tosca e cega. E lá iam chegando informações de outros mundos com freqüência

[35] Conf. Bachelard em *A água e os sonhos*, p.7 e 8.

> crescente e diária e todos foram percebendo que viver na ilha apenas era melhor que estar morto. [37]

> A terra é pouca, é um infinito mar, um mar infinito de ficar e morrer, um mar de chegada que não larga mas promete sempre, acaba bebendo todo o olhar dos pássaros e molhando de saliva a boca que permanece com sede à beira da água e não dorme. (MELO, 1983, p. 243).

> Era um mar de rodilhas, um mar asmático de lixívia em tecidos puídos e sem obra, e a sua magríssima água, rochosa e salina, expelia para terra uma respiração de sono sem pálpebras – e, contudo os cílios da sua morte ardiam num fogo de miúdos animais à solta por dentro desse mar gordo, mortal e branco. (MELO, 1983, p. 41).

As qualidades do mar tornam-se qualidades humanas:

> Ficava intance o rapaz **mais brabo que o mar** das Calhetas (AGUIAR, 1987, p.114).

> Mas ti Amaro, esbofando, nem podia dizer "Deus te salve". A sua respiração acelerada e difícil balançava-lhe a barba como o **mar** levantado embala a embarcação; os seus olhos grandes e ingénuos bebiam o traço dominante no horizonte. [38]

Mar e olhar se unem: a infinitude do mar passa aos olhos, o fundo do olhar é o fundo do mar: "O mar, de resto, já se lhe havia transmigrado para o azul dos olhos fundos, fundos como poceirões de não tomar pé." [39] O cosmos de fora encontra paralelo no cosmos de dentro. Como escreveu Nemésio:

> [...] Os nossos olhos mergulham no mar. Uma espécie de embriaguez do isolamento impregna a alma e os actos de todo o ilhéu, estrutura-lhe o espírito e procura uma fórmula quase religiosa de convívio com quem não teve a fortuna de nascer, como *logos*, na água. [40]

[37] OLIVEIRA, Álamo. Já não gosto de chocolates. P. 31
[38] NEMÉSIO, Vitorino. Mau tempo no canal. Lisboa: Bertrand. 1944. p.308
[39] AGUIAR, Cristóvão. Ciclone de setembro. Lisboa: Caminho, 1985. p. 27
[40] In: A questão da literatura açoriana.

Embriaguez do isolamento, embriaguez da feminilidade, embriaguez da própria substância da água. As imagens da água, conforme Bachelard (1988), dão a todo sonhador a embriaguez da feminilidade, embriaguez, como disse Nemésio, que impregna a alma e os atos de todo o ilhéu, embriaguez feminina do repouso, embriaguez do ventre:

> Para uns, a sensação do cerco estava ali, na terra erma da Ilha, ao passo que para as crianças, não; havia o mar e havia mais mundo para além do mar. Por isso, era preciso conhecê-lo e amá-lo, o seu espaço era como o espaço materno, como o ventre, como tudo o que se repetia no sangue. (MELO, 1983, p.43).

A água, a *anima* e o feminino unem-se e desdobram-se. A *anima*, de acordo com Bachelard, é o "princípio de nosso repouso, é a natureza em nós que basta a si mesma, é o feminino tranqüilo. A anima, princípio de nossos devaneios profundos, é realmente em nós, o ser de nossa água dormente". (BACHELARD, 1988, p.66). Há uma imagem de Nemésio em que podemos observar esse acordo profundo entre água, anima e o feminino:

> A Horta sempre teve na minha mania ou imaginação uma espécie de cara de fêmea: não sei quê de donzela, de amor que não se teve, de adolescência sumida. Tudo isto exprime afinal, totalmente, uma coisa bem simples: o muito que eu gosto da terra do Faial e da sua cidadezinha[41].

Na imagem está pleno o acordo entre a *anima* e o *feminino* – a *anima* é o princípio do devaneio, da imaginação e na imaginação, a Horta tem cara de fêmea – e é fêmea porque dela o autor gosta muito. Amar é feminino, o amor é do feminino[42]. Estar ligada ao feminino na lembrança é sinal de amor. Estar na lembrança é estar na água dormente, nas águas da memória. Águas dormentes primordiais que são as águas maternas. Na imaginação ilha e mãe se unem:

---

[41] NEMÉSIO, Vitorino. *Corsário das Ilhas*. Lisboa: Bertrand, 1983. p. 123

[42] Conf. Bachelard: "Amar as coisas em função de seu uso é próprio do masculino. São pedaços de nossas ações, de nossas ações vivas. Mas amá-las intimamente, por elas mesmas, com as lentidões do feminino, eis o que nos conduz ao labirinto da Natureza íntima das coisas". (BACHELARD, 1988, p.30).

> Margarida associava a imagem da mãe à da sua própria Ilha. Sentia ainda mais sua falta nos momentos mais cruciantes da sua vida [...] A Mãe e a Ilha não se lhe dissociavam na retina da memória, como um espaço virtual de tranqüilidade de espírito, de segurança e de paz, a constituir um mundo edénico, muito diverso dos outros mundos, seguro, no isolamento e na distância, pelo mar que o cercava como uma muralha protectora. A Ilha – ermo transmutava-se num objeto de sonho e de refrigério. A mãe e a Ilha convertiam-se, deste modo, na Ilha-Mãe. (PAVÃO, 1990, p. 151).

As águas açorianas são também águas de solidão. Vivê-las na intencionalidade poética com que se nos oferecem é compartilhar de um imaginário do qual se depreendem a grande vertigem da solidão da água: a grande vertigem da solidão da vida. As águas são mistérios da solidão porque dissolvem as individualidades, encobrem o diferente e tornam tudo uma grande água de solidão cósmica. As vozes do oceano são as vozes humanas de todos os tempos, de todas as eras dissolvidas em uma dor cósmica, no infinito de um ser só, de uma grande massa que vaga indefinidamente só:

> Ouve o apelo do oceano porque é o apelo da mais dramática solidão, aquela em que um homem deve continuamente lutar contra todo o universo. (BACHELARD, 1988, p 111).

As águas açorianas são águas que predestinam à solidão: predestinam os bocados de terra à solidão. Predestinam os humanos a solidão. Predestinam o destino de ser Ilha:

> Quanto a nós, aqui nos Açores – disse eu – ainda não sei bem o que nos terá acontecido. Papá costumava dizer, lembra-se? , que o nosso mundo é este infinito mar com o seu deserto de água pela frente e sem saída, onde tanto se morre de sede como do excesso dela, dessa água que nos cerca. (MELO, 1984, p.221).

> Lentamente eu ia tomando consciência de que tu só ganhavas existência na Ilha. Pior: era a ilha. Esta desastrosa conclusão provocou-me um choque: a consciência do irremediável, a consciência de que a nossa situação era uma ilha, uma ilha insustentável, sem relação com nenhuma sociedade, nenhum mundo. Tu, a ilha. Eu, o intruso. Tu, o castelo. Eu, o assaltante. Tu, o direito à permanência. Eu, o dever do apagamento. (GARCIA, 1990, p.211).

As vozes do oceano repetem o fim, mostram imperiosamente a dissolução que a todo o ser aguarda, despertam a vertigem de ser. É contra a dissolução que se luta, é a favor de uma subjetividade viva que se luta. Viver é a luta contra as águas, é romper das águas: o humano nasce ao romper a placenta. E desde então ele luta contra a dissolução. Ele luta contra o oceano:

> Explicaste-me, na margem das águas escuras, a luta de Eros e Thánatos, a tua inquietação perante todos os rios, a tua vontade de extinção perante todos os lagos, a impossibilidade de abandonares a ilha porque a ilha te proporcionava o equilíbrio entre o desejo de vida e o desejo de morte – de vida por saberes romper o cerco, de morte por te saberes cercada por seres a quem desejavas a morte. (GARCIA, 1990, p.210).

> Sei por isso que Tronqueira existe e me existe – pouco me importa a omissidade dos mapas, e das cartas e dos roteiros. É um saber de fé no sangue vertido com o primeiro pingo de sêmem que me gerou. Ilha e pedaço de Ilha. Talvez (melhor ainda) ilha no ventre de outra ilha que nunca se pariu, cafurna de ventos vários que dos penetrais das águas se açulam e ali nidificaram o seu reino – absoluto império -, desde que a ilha é mundo, outro mundo. (AGUIAR, 1985, p.17).

> clima onde só se respirava água e a necessidade de ganhar guelras para sobreviver. (GARCIA, 1990, p.147).

Se a princípio pode-se acreditar que a solidão é um sentimento que nasce da própria vida na Ilha, que ao partir este sentimento se acaba, o engano então é grande: porque a solidão é um princípio entranhado na alma do açoriano pelo mar. Quando da ilha se está longe, mais a solidão se faz viva. Carregam o ser e a solidão da ilha, tornam-se ilhas ambulantes: "Todos estão aqui, mas continuam nesse tempo da Ilha. Trouxeram-na, mantêm-na intacta dentro de si". (MELO, p. 353).

Segundo Bachelard, os espaços de nossas solidões são indeléveis: "todos os espaços das nossas solidões passadas, os espaços em que sofremos a solidão, desfrutamos a solidão, são indeléveis em nós". (2003a, p.29). Se o espaço da solidão é indelével, essas águas açorianas

guardam a profundidade dessa solidão cósmica que faz dos açorianos grandes sonhadores da solidão. Solidão nas ilhas, solidão de quem parte, solidão de quem fica:

> Oh, solidão das ilhas!... Conquista da terra por firmeza no pouco que se tem e por tino e recuo a tempo no muito que se deseja... Portos fechados, ilhas à vista... Entre nós e o mundo aquela porção de sal que torna incorrupto o aro da terra... Movimento e força; outras vezes tranqüilidade e pasmo... Extensão... Extensão... (E, por mais que embirremos com reticências, que são exacta de exaltação e de pouca sintaxe...) Ilhas pontuadas naquela brutalidade oceânica que é afinal a única coisa delicada e discreta da nossa vida – o mar do nosso segredo... a volubilidade do nosso ardor que nada estanca... esta inconsciência de projectos humanos (mas desumano é o lógico, o ético, o inflexível!) Além disso, o vapor da carreira... o boletim metereológico (grau de humidade à saturação cem...), e o acostamento de Santos com a bandeira de saída... Oiço os rebocadores. [43]

Se as vozes do mar repetem constantemente apelos de fuga:

> Guiomar relembrava, com a dor plantada nos seus olhos marejados, o outro mar aliciante que batia junto aos rochedos, como a repetir-lhe os apelos de fuga. [44]

Se a sua imensidão seduz e implanta na alma desejos de partida:

> No entanto, o que a seduzia sem reservas era a imensidão do mar e o que estava no meio ou para além do mar, como aquela mancha lá no fundo, verde-escuro, que era a ilha de S. Jorge, comprimidinha e escorreita. (OLIVEIRA, 1982, p.33).

Ao partir outros apelos estarão destinados à alma do açoriano, como para mostrar-lhe a impossibilidade de fugir das vozes que a água lhe impregnou:

> Todavia, mais do que tudo dilacerava a saudade, o apelo constante da saudade, do chamamento da Freguesia, da Ilha – tão intenso, tão doloroso que, nos primeiros tempos, tivesse dinheiro e no primeiro navio a sair (havia de procurar saber quando) teria regressado à sua terra perdida no meio do mar, ao seio de sua gente, do seu povo, para da sua terra, da sua gente, do seu povo, tão bom e tão mau como qualquer outro povo, pelo menos parecia-lhe, nunca mais se apartar.[45]

---

[43] NEMÉSIO, Vitorino. *Primeiro Corso*. In: Açorianidade e Autonomia: páginas escolhidas. Ponta Delgada: Signo, 1989. p.24

[44]PAVÃO, José de Almeida. *Além da ilha*. Ponta Delgada: 1990. p.40

[45] MELO, Dias de. *Milhas contadas*. Lisboa: edições Salamandra, 2002 p. 36.

A água materna vence por fim. O desejo humano de retorno ao útero, ao estado abençoado de embalo e paz, se é impossível de ser satisfeito no mundo real, ele é possível no devaneio. E é pelo devaneio que os açorianos voltam as suas ilha. Volta-se à Ilha nem que seja para perceber que o lugar ao qual se sonhou regresso, existiu, na verdade, somente no fundo de um devaneio poético, pois o vivido, como escreve Bachelard, "conserva a marca do efêmero se não puder ser revivido. E como não incorporar ao vivido a maior de todas as indisciplinas, que é o vivido imaginado?" [46]:

> Se voltarmos à velha casa como se volta a um ninho, é porque as lembranças são sonhos, é porque a casa do passado se transformou numa grande imagem, a grande imagem das intimidades perdidas. (BACHELARD, 2003, p.112).

Em *Gente feliz com lágrimas,* João de Melo plenifica, em vários aspectos, imagens poéticas do regresso ao ninho cuja existência se dá no sonho, no devaneio poético, no revivido que é o imaginado, no devaneio poético que nasce, como escreveu Bachelard, de **uma infância potencial que habita em nós**:

> Uma infância potencial habita em nós. Quando vamos reencontrá-la nos nossos devaneios, mais ainda que na sua realidade, nós a revivemos em suas possibilidades. Sonhamos tudo o que ela poderia ter sido, sonhamos no limite da história e da lenda. (1988, p. 95).

Adelaide Freitas, num estudo específico que fez sobre o autor, ao referir *Gente feliz com lágrimas*, escreve :

> Trata-se, de fato, de um romance de iniciação, errância e aprendizagem; e de aprendizagem, essencialmente - atitude para a qual se voltam grande parte dos escritos açorianos, onde, na perda das coordenadas espácio-temporais, se procura o regresso ao sujeito, depositário de uma memória, ou de um olhar, que, aliado à palavra feita Verbo, institui (para usar a expressão de Nemésio) a unção ou a sacralidade do homem errante, da realidade açoriana. [47]

[46] BACHELARD, Gaston. *Fragmentos de uma poética do fogo.* São Paulo: Brasiliense, 1990. p. 40
[47] FREITAS, Adelaide. *João de Melo e a literatura açoriana*. Lisboa: Dom Quixote, 1993. p.54

De acordo com Bachelard, por vezes podemos acreditar que conhecemo-nos no tempo, ao passo que se conhece apenas uma série de fixações nos espaços da estabilidade do ser: para as personagens de *Gente feliz com lágrimas*, a vida na ilha era absurda, mas no momento em que dela partem, absurdo e sem sentido se tornava o mundo fora dela, pois o que conheciam de si mesmos estava no tempo comprimido do espaço insular:

> Quando se está longe e se sofre tanto, a gente absolve mesmo as paisagens malditas. As minhas saudades perdoam um tempo, mas acusam logo o tempo seguinte, e há nesses tempos todos uma espécie de perdão que se estende a nós mesmos e passa também sobre os outros (MELO, 1988, p.200).

As coisas se revertem - tudo o que foi signo de ausência torna-se signo de presença. Tudo o que lhes faltou na infância açoriana se torna no que então os preenche paradigmaticamente, principalmente a partir do terceiro Livro: **O último suspiro de Mamã**. Estão todos do outro lado do Atlântico, no Canadá, reunidos quando a mãe está para morrer. Mas aqui deste outro lado, já não existe família – são todos seres errantes, fantasmas de alguma coisa que um dia foram, fantasmas que só existem em seus devaneios, no revivido que é imaginado. É, como disse Bachelard, a manifestação da infância potencial que habita em nós e que, reencontrada no devaneio, é revivida em suas possibilidades, em tudo o que poderia ter sido e não foi, o no limite da história e da lenda.

> A sua idéia de família mergulhara há muito na zona adormecida das casas sem dono. São pessoas talvez difusas, moldadas por uma penumbra que as imobiliza entre a luz dos vivos e a noite irreal dos mortos em que ainda é difícil de acreditar (MELO, 1988, p.309).

Vivem na América sob os signos de conforto e riqueza, mas não encontram sentido para este novo presente, continuam no tempo da ilha: "Todos estão aqui, mas continuam nesse tempo da Ilha. Trouxeram-na, mantêm-na intacta dentro de si". *(*MELO, 1988, p.353).

Frente à mãe agonizante no Canadá, a personagem do narrador tenta recompor a mãe *substância*, a mãe sentido, mas vê-se frente a uma mãe estranha que é uma referência, mas não é uma significação, uma mãe que só existe em seus sonhos, em seus devaneios:

> Prefere prolongar o tempo interior em que julga recordá-la num sonho, devolvendo-a aos anos em que a sua voz o chamava pelo nome, vindo do fundo da noite açoriana, e lhe pedia que acordasse. (MELO, 1988, p.312).
>
> Afunda-se todo no corpo dela, ouve o suspiro da grande noite dessa mãe sem nome, mãe dos outros anos e da sua eterna e absurda ausência de mamã. Reconhece nela não o cheiro real, mas o dos sonhos. (MELO, 1988, p.315).

Mãe e Ilha se unem numa mesma imagem de ventre primordial para sempre perdido. A premência da morte da mãe desvela que a dimensão do imaginário e do devaneio é mais forte que a dimensão do real:

> Pode-se salvar os mortos de qualquer morte real, é certo. Não porém da outra, da morte vinda de dentro - a qual não tem corpo, nem tempo, nem voz, nem lugar onde possa ou deva permanecer em veneração. (MELO, 1988, p.347).

A família está então reunida em volta de *sua morta*, num tempo que alterou todas as coisas, mas não alterou o tempo que se fecha no interior, no espaço comprimido da ilha e que vai lhes moldar para sempre a maneira de ir ao mundo. A infância sonhada no limite entre a história e a lenda:

> Amava-a com a saudade de a não ter tido em sua vida. Havia de amá-la sempre por isso. Com desespero e sem esperança. (MELO, 1988, p.345).

> Recriminando-nos, amaldiçoando a infância, mas possuídos pela paixão desse sonho eterno a que se usa dar o nome de infância. Todos uns heróis. (MELO, 1988, p. 351).

A personagem narradora volta enfim aos Açores, realiza seu vôo de volta ao ninho. Ela **regressa para lutar pelo sonho contra todas as ausências.** Reencontra-se com a sua infância, com a sua **casa real** e percebe então que é "na morada do devaneio que se encontra a Outra - Casa, a casa de uma Outra - Infância, construída com tudo o que deveria-ter-sido, sobre um ente que não foi*"* (BACHELARD, 1988, p.116):

> É o pior momento da minha vida. Tenho a perfeita consciência de não estar sonhando. E não estou vivo nem morto. Apenas entre o tudo e o nada de uma coisa que não existe. (MELO, 1988, p.454).
>
> Como me foi possível a mim ter escrito livros sobre tudo isto? Como pude eu sublimar as moscas, casas, gente defunta, mulheres, homens e padres inexistentes, e depois chamar a isso os livros de minha vida? (MELO, 1988, p.455).

Foi possível porque, como escreve Bachelard, "o devaneio não tem de conhecer a história. O devaneio estende a história até os limites do irreal". Na alma humana permanece um núcleo de infância, uma infância imóvel, mas sempre viva, "fora da história, oculta para os outros, disfarçada em história quando a contamos, mas que só tem um ser real nos seus instantes de iluminação, nos instantes de existência poética" (1988, p.94).

E o humano que não sonha, que não vive sua existência poética e devaneante, encontra-se no atemporal do caos desordenado:

> Uma ferida ou uma simples dor no olhar, eis o que bem pode definir tudo o que resta de um homem, do seu mundo perdido e de um tempo presente que ainda falta inventar. (MELO, 1988, p.479).

Na última parte da obra, cujo título é – **O livro Zero – A felicidade sábia,** uma voz sem tempo nos fala, uma voz que celebra a capacidade do humano de viver o devaneio poético, de viver *a* "infância que dura a vida inteira e vem animar amplos setores da vida adulta" (BACHELARD, 1988, p.20); "do devaneio que retoma contato com as possibilidades que o destino não soube utilizar, que parte do centro de imagens que há em nós e que atraem as imagens felizes e repelem as experiências de infortúnio" (BACHELARD, 1988, p.107):

> Não há verdade possível neste regresso à Ilha: estive nela e em todos os barcos. Amei-a num sorriso e num sonho, e pelos seus poetas e cantores. Se de alguma forma de ausência padeci, foi apenas um tempo de encanto, sono e equívocos. Secretamente a vivi nos anos em que suspirei pelo verde das criptomérias e das figueiras e pelos búzios deste mar que continuará a parecer-me branco como a inocência e a infância [...] *p*osso estar aqui, de frente para o mar dos Açores, e ao lado de Marta e dos meus filhos; no tempo em que ainda sou feliz em Lisboa e vou também percorrendo a ficção de tudo: lugares, luas, a invenção de cada movimento ou um pêndulo que oscila entre a fantasia e a vida. (MELO, 1988, p.485).

E talvez o título queira nos dizer isso: a felicidade sábia é aquela que se constrói na justa medida entre a fantasia e a vida, na cooperação entre a função do real com a função do irreal. Os devaneios poéticos, como nos diz Bachelard, "são hipóteses de vida que alargam a nossa vida dando-nos confiança no universo" (1988, p.8). "O devaneio poético nos dá o mundo dos mundos. O devaneio poético é um devaneio cósmico. É uma abertura **para um mundo belo, para mundos belos"** [grifo nosso]. (1988, p.13).

É, pois, a felicidade sábia: "O devaneio ilustra um repouso do ser, o devaneio ilustra um bem estar. O sonhador e seu devaneio entram de corpo e alma na substância da felicidade" (BACHELARD, 1988, p.113).

Nesse romance João de Melo reatualizou um imaginário social no momento em que, como escreve Adelaide Freitas, apreendeu a realidade e pelo recurso ao mito converteu-a num modelo para o comportamento humano. Para Adelaide Freitas, *Gente feliz com lágrimas* tem dois movimentos antitéticos em que se assenta o ritmo narrativo: "o coletivo e o individual, a errância e a casa/ninho, a liberdade e a inocência ligada à memória da infância" (1993, p.30). Movimentos que são, em última instância, inerentes à própria condição humana:

> O nosso autor - segundo o que transparece da sua obra - tem consciência da necessidade que há, nos nossos dias, de criar uma linguagem de símbolos, de unidade e identificação, indispensáveis a uma cultura e vivência humana que, sendo específica, se apresente como paradigma universal, nas suas dores, na sua luta, nas suas origens, nos seus sonhos, e em toda a sua profundidade e extensão (FREITAS, 1993, p.36).

A personagem, ao voltar à sua casa-ninho e ao contemplá-la, entra em contanto com a força das intimidades perdidas, com a força que a contemplação da origem desperta:

> Na imagem da casa-ninho encontraremos toda uma série de imagens que tentaremos caracterizar como imagens primordiais, como imagens que despertam em nós uma primitividade. [...] contemplando o ninho, estamos na origem de uma confiança no mundo, recebemos um aceno de confiança, um apelo à confiança cósmica (BACHELARD, 2003a, p.115).

A literatura açoriana, de certa forma, desperta em nós essa primitividade perdida: uma primitividade nas maneiras humanas de bondades e maldade. Primitividade na relação com a natureza: ali ela é ainda indomada, viva, mostra com toda força suas bondades e suas maldades, suas fúrias e seus confortos. Os Açores, conforme escreveu Freitas:

> são outras destas partes deste mundo onde durante muito tempo o ser humano viveu de um modo, digamos, muito mais sincero e honesto, mesmo que isso se traduzisse em sociedades por demais apeadas ao passado e mitologia própria, a sua humanidade caracterizada por bondades e maldades, conhecimentos e ignorâncias que nos grandes centros da 'modernidade" estão escondidas por

> subtilezas de outro tipo de comportamento inerente à massificação humana (s/d, p.18).

E são imagens desta intimidade e primitividade perdida que a imaginação literária do espaço açoriano pode nos fazer experimentar.

3 A imaginação literária e o espaço açoriano em *Sorriso por dentro da noite*

O livro *Sorriso por dentro da noite*[48] foi publicado em 2004. A exclusão e o isolamento que embalou os açorianos desde a ocupação do Arquipélago já não são circunstâncias tão opressoras. No entanto, os sonhos e as fantasias não se modernizam tão rapidamente quanto as ações, pois "as fantasias são verdadeiros hábitos psíquicos fortemente enraizados"(BACHELARD, 1990, p.14). Tanto assim o é que o imaginário literário desta gente continua a solicitar o devaneio em torno das partidas, do sentir-se só[49], das ausências imperiosas que tanto na ilha quanto fora dela os oprime[50]. *Sorriso por dentro da noite* seguirá também essa solicitação[51].

A emigração, na opinião de Luiz Antonio de Assis Brasil:

> se teve sua utilidade emergencial num dado momento histórico (embora a ameaça sempre permaneça), deixou marcas para além do meramente econômico ou social: foi depois da emigração, e refletindo sobre ela, que os açorianos descobriram sua identidade mais profunda, a qual não é melhor nem pior que a identidade dos demais povos, mas é decerto diferente [52]

No capítulo anterior mencionamos as narrativas de Álamo de Oliveira, José Martins Garcia e João de Melo. Nas três obras as personagens principais deixam as Ilhas. São narrativas que tratam da errância do açoriano. Distantes do lugar de origem e com dificuldades de adaptação cultural, os devaneios se voltam para o passado e efetuam uma reversão nos afetos, a ausência e a

---

[48] FREITAS, Adelaide. *Sorriso por dentro da noite*. Vila Nova de Gaia: Ausência, 2004.
[49] Na ilha a solidão das imensidões, solidões da matéria. Fora da ilha a solidão que apequena o ser e o faz mais só na saudade da solidão da imensidão.
[50] As ausências sofridas quando se vive na Ilha são de ordem mais material (alimentos, conforto, informação, etc). As ausências sofridas quando se vive fora são mais espirituais (intimidade, proteção, familiaridade).
[51] Lembramos que os termos que utilizaremos nessa análise, tais como substâncias, dinamismo, cosmicidade, matéria, elemento, devaneio, sonho, força, imagem, bem como as referências ao ar, a água, a terra e ao fogo, devem ser compreendidos dentro da perspectiva teórica de Gaston Bachelard.

presença se invertem: aquilo que significou a ausência em um momento da vida torna-se a mais real presença, a condição para a própria existência do sujeito. Na cooperação entre a memória e a imaginação configuram-se os núcleos das identidades. É na lembrança do passado nas Ilhas que as personagens se reencontram nas fixações de seus seres no tempo comprimido do espaço insular. A partida e a errância têm sido os principais centros de devaneio nas narrativas escritas pelos açorianos no século XX.

Adelaide Freitas, por sua vez, vai centrar seus devaneios naqueles que na Ilha permanecem, deslocando a perspectiva do imaginário. As personagens mais significativas do romance, Xana e a avó materna, núcleos das imagens mais simbólicas, permanecerão nas Ilhas.

Um casal parte para a América e deixa seus filhos na Ilha junto das avós. A filha mais nova é Xana. Seu nascimento foi uma delicada e quase fatal circunstância tanto para ela quanto para a mãe, tanto que, um tempo depois, as dificuldades que a cada dia eram mais difíceis de vencer, como a anemia aguda e incurável que a mãe apresentava, a escassez de remédios e de alimentos, apontavam um único caminho como solução, a América: "América a fermentar por dentro do corpo, a ferver por dentro da cabeça – caminhos de um fadário incerto..." e de fuga. Quem podia saber? (p.74)

Tinha mais uma filha para criar... e depois nada lhe garantia que a pequena se salvasse. Fechava a boca e não havia maneiras de comer, nem sequer beber um caldo de farinha. E o dinheiro onde estava?... E os medicamentos?...Ouviu-se então um profundo soluço: Ah, América minha!... (p. 67)

---

[52] ASSIS BRASIL, Luiz Antonio de. *Choram o mesmo, aqueles que ficam* Letras de Hoje. Porto Alegre, v.41, n.3, p.23-28, setembro, 2006. p.28

Faltava ânimo à mãe para conviver na realidade da Ilha. Começa a cogitar sobre o que seria a sua vida do outro lado do mar e um desejo cresce. O desejo de:

> voltar costas a realidades para as quais não tinha sido talhada: a anemia a corroê-la, a cada minuto; as coscuvilhices e exigências de outros; e uma lavoura, com toda a sua lida, apesar das criadas (p.74).

A necessidade de partir impõe-se, o espaço determina destinos:

> Partir era o fadário de toda a gente. Fugir do bolor, fugir da tuberculose, ceifando vidas todos os dias, fugir dos espaços lúgubres sem destino. A ilha sangrava sem colo para os filhos... (p.73)

E a mãe decide partir. Seria uma partida rápida e temporária, era só "o tempo suficiente para transformar a escuridão da nossa casa em luzes e cores..." (p. 74).

Quando a mãe anuncia a família que partirá, há uma espécie de contentamento:

> Estávamos contentes, não por nos vermos separados da mamã, mas por nos sentirmos ainda mais perto daquela América que se sentava conosco à mesa, através dos familiares mais chegados, todos eles reais apenas em fotografia, em imaginação, e ao mesmo tempo presentes nos seus cheiros e nas coisas que a mamã e a vovó contavam deles. (p.74)

A América é um ser personificado. Vive na imaginação pelas histórias, pelos cheiros. A América é um ser de cheiros, tal como a Ilha também o é, mas os cheiros delas são distintos: os da primeira são os cheiros de roupas novas, de guloseimas, de revistas de fotografias. Os da Ilha são os das ervas, do bolor, das flores, das estações. A América e a Ilha se são espaço que estão tão próximos na imaginação, é porque a distância e os abismos entre eles são profundos. A imaginação é o mecanismo fundamental e psicologicamente saudável para unir aquilo que a realidade separa de forma tão definitiva. A imaginação cria uma "falsa" familiaridade, uma "falsa" distância:

> A mamã avisou que ia regressar, dentro de pouco tempo; seria quase como ir à Cidade e vir. A nossa vida sempre foi de *cá e de lá,* sendo o de lá tão familiar, para nós, como o chão da ilha que pisávamos todos os dias (p.75).

A partida seria só para arrecadar algum dinheiro que permitisse uma vida mais digna, menos necessitada de coisas tão básicas como remédios e alimentos: "em dois ou três anos de trabalho estaremos de regresso à nossa casa, aos nossos filhos, com dinheiro suficiente para recuperar o perdido" (p.54).

Os outros filhos eram Daniel, o mais velho e o único homem enquanto que, além de Xana, havia ainda mais quatro mulheres: Carolina, Maria Isabel, Angelina e Isabel, esta última, a narradora homodiegética, voz e olhar das personagens e principalmente de Xana. Aos poucos os filhos vão partir para encontrarem os pais do outro lado do mar, geralmente quando tinham de se decidir entre estudar ou trabalhar. O trabalho, por fim, sempre se impôs como o mais necessário.

Na Ilha houve um tempo em que "a fome atingia boa parte da população, e em que estómagos roncavam quais vulcões acesos". A miséria atingia muita gente: "muita gente estava a passar fome, muita fome". Houve tempos em que o inverno prolongado não deixou as plantações vingarem e pelo caminho se via gente a secar:

> com a pele sobre os ossos, cuspindo os pulmões; e os mais velhos e mais doentes, a perderem os dentes, os lábios encarquilhados a meterem-se-lhes pela boca dentro, olhos sumidos e enterrado na miséria do mofo que trepava paredes e entrava nas próprias camas (p.141).

A miséria chegava a todos: "a classe média rural já não encontrava espaço em parte nenhuma da ilha. Esperava-a uma vida de poucas promessas. O cerco apertava-se e nem os estudos libertavam. Tudo era muito difícil. Urgente era sair" (p.144).

Partir era, para muitos, a forma de sobreviver. A Ilha é uma terra-mãe que expulsava seus filhos à força, que os empurrava mar á fora a cantar eternamente as saudades: "quando partiam, levavam, com que dor, o cheiro das marés, o trino das violas e das guitarras, o calor dos afectos da família e dos amigos". (p.144)

Do núcleo familiar que se encontrava na Ilha no início do romance, todos vão partir, até restar Xana, a avó e tia Luíza. A mãe é a primeira. Parte só, numa manhã de denso nevoeiro, sem se despedir de ninguém. Um presságio lhe aparece: do fundo do denso nevoeiro lácteo surge um homem, em roupas ensebadas e olhos perdidos, a cantarolar sempre uma mesma frase, um homem que vinha do fundo de um tempo-sem-tempo, era alguém que:

> se perdera nas infinitas estradas americanas, sem dar palavra à família. Alguém que regressava e encontrava o vazio de todas as ausências. Rosto esquálido de olhos sumidos, sujos de terra, frios. A barba a esconder o rosto, a afugentar misérias. (p.75)

O fantasma funcionará como uma arqui-imagem. Ele está ali, apesar de nunca mais ter sido visto desde aquele dia. Era o fantasma da ausência. O fantasma daqueles que partem e vendem fácil o que não tem preço: os laços de afeto que nos vinculam ao mundo. O homem nunca mais foi visto, mas sua canção ficou a ressoar, como a avisar, mesmo que a quem não quisesse ouvir, que no fim, eram todos uns *son of bitch!!!*

A mãe parte numa manhã gélida de abril, sem se despedir de ninguém. Quando acordam e percebem:

> Sentíamos no ar aquilo que podia assemelhar-se a uma traição; um vazio de quem, de repente, se vê na lama, descalço... sob a aura gélida de Abril (p.76)

O pai parte algum tempo depois. As irmãs vão partindo, uma a uma. Até que a partida mais dolorosa está prestes a acontecer. É a partida de Daniel, o filho mais velho da família e o único homem. Fundamental apoio de Xana, Daniel já sabia que sua partida seria necessária mais dia, menos dia:

> Estava tudo dito. Mais tarde ou mais cedo, a América – cogitava Daniel para consigo. Os que ainda restavam iriam ser apanhados de surpresa. E depois novamente, as separações, as fendas, as náuseas, e mais um tremor de terra (p.86).

A América é o destino, mais cedo ou mais tarde. A partida de Daniel foi uma das mais dolorosas para a família. Para a avó, a partida do neto era a derradeira esperança que se ia, a derradeira esperança de que uma terra pudesse alimentar seus filhos:

> O mundo estava a desmoronar-se, cogitava, abatida de febre, a nossa querida avó. Aquele momento adiado teria seu desfecho dentro de poucos dias. Estava certa de que a ilha não tinha extensão para acolher novos casais, que quisessem dar aos filhos uma vida, no mínimo, decente. A ilha estava a abortar todos os filhos. Não havia espaço onde estar, não havia espaço para viver. (p.144)

Chegara o dia de Daniel partir. Partiu quando decidiu que a situação da família não poderia continuar como estava:

> esse estar sempre no entre, e muito mais de fora, era humanamente insustentável [...] Assim não, dizia o Daniel, lesto a pôr um ponto final na loucura de uma vida despedaçada [...] acabar com uma vida estraçalhada, sem fim... Juntar para sempre os farrapos dispersos pelo vento, a soprar no mar. (p. 145).

O dinamismo do espaço age do mesmo modo em humano, em folha, em farrapo, em saudade: o vento os dispersa soprando-os na direção do mar.

No dia em que Daniel partira, "Xana chorou-se toda. A água saía-lhe pelos olhos, pelo nariz, por tudo que era buraco. Não havia meios de consolar". (p.149). Seu ser de água se

desfizera. Era toda a própria dor. Ela e a Ilha a verter água por todos os lados. “Quando o coração está triste, toda a água do mundo se transforma em lágrimas” (BACHELARD, 2002, p.94). “A água é um nada substancial, não se pode ir mais longe no desespero” (BACHELARD, 2002, p.95):

> Aquela pequena estava a sofrer mais do que a própria ilha – lembrou-se uma das vizinhas. Devido ao temporal dos últimos meses, tanta era a água que caía, que toda a ilha se desfazia, se diluía, se esborava. E assim se desfazia e diluía a Xana. (p.149)

Se as partidas são muitas, as voltas são poucas. O voltar tem basicamente dois núcleos de imagens: as voltas do tio “Uncle Joe”, que de tempo em tempo retornava a Ilha e passava algum tempo entre a família, e a volta que se dá somente uma vez, que é a do Pai e da Mãe. São pousos. O tio pousava com freqüência. Era um tio doce “feito de mel” (p.36). Uma presença que enchia o lar de cheiros novos, de novos sonhos sobre América, de novas lendas. Um carinho doce. Voltava à Ilha sempre que necessitava recarregar forças para a vida. No fundo desejava voltar a viver na Ilha. Ali ele tinha o trato daquela gente calorosa, “por oposição à absoluta solidão em que vivia na América” (p.123). Ele volta para as paragens de devanear solitário. Do devaneio cosmicamente solitário na “lonjura oceânica da Ilha” (p.20)

A volta de Uncle Joe deixa ainda mais aguda a sua ausência. Quando retorna a América, ela está em todo o espaço:

> A sua ausência, porém, pairava nos ares da casa, nas canas ao vento do quintal, na rocha à caça dos pombos bravos, nas pedras do mar, a apanhar polvos, lapas, caranguejos, juntamente com realengos, rainhas e sargos. (p.37)

Numa imagem comum, uma inversão renova o sentido: “A sua ausência deixava-nos num mar de náufragos”; naufrágio num mar de afetos perdidos. É justamente isso: a família nos

Açores é náufraga no mar de seus afetos perdidos. Perder um afeto é justamente cair no desamparo. Quando o tio parte, sempre sem se despedir, pela Ilha vagam vapores nostálgicos. Há uma suspensão: "o universo compreende as censuras de uma alma ferida, e o Universo se cala" (BACHELARD, 2002, p. 71):

> por entre os raios de um sol tímido desprendia-se na casa um suspiro vago de nostalgia. Era um vazio, uma leve dor, que não dava para chorar, mas dava para sentir. E todos nós em suspenso, quase surdos, quase mudos... como nas festas, quando o ruído tomba no silêncio. [...] até parecia que, a maré baixa, faltava o céu da ilha. (p.133)

As partidas, uma a uma, apanhava-os numa "teia enredada que esgarçava a família" (p.14). Mais do que isso:

> Estávamos a escorregar para um mar de náufragos à procura de bússola. Restava-nos a solidão profunda duma infinita concentração. Sem fronteiras, sem horizontes á vista. Apenas um buraco, de um vazio chamado tristeza. (p.147)

Se aqueles que partem da Ilha se sentem como uma Ilha ambulante do outro lado do Atlântico, aqueles que permanecem são náufragos. O espaço é determinado pelos laços de afetos nos quais se compõe. Um a um a família parte e "íamos separando, grão em grão. Cada uma, uma ilha" (p.223).

O espaço no qual a narrativa se desenvolve ganha o nome fictício de São Bento, mas teria o seu duplo real na ilha de São Miguel, mais precisamente ao Nordeste. Nas palavras de Assis Brasil, Adelaide Freitas "revela-se uma narradora que encontra os motivos ficcionais em sua própria ilha açoriana, isto é, São Miguel; as referências são precisas, nomeadamente as relativas ao Nordeste" (p.23). Pelos indícios textuais, o tempo cronológico no qual se desenrola seria entre fins da década de vinte e trinta do século passado, época das maiores emigrações. O tempo da

diegese é de 13 anos aproximadamente. Isso deduze-se por Xana, a personagem que funciona como ponto condutor do narrar. É através do seu desenvolvimento que se acompanha a trajetória de partidas e ausências na família. Os pais, Xana não os chega a reter na memória, eles são mistos que forma na sua imaginação de fotografias, relatos, sons e cheiros.

A volta da família aos Açores sempre foi uma promessa. E ela acontece. Mas, ao invés de revelar o encontro, ela revela o desencontro dos ritmos e dos tempos. O desencontro mesmo entre o real e a imaginação. Quando o futuro é o tempo com o qual o devaneio se ocupa, esse futuro sempre é um futuro feliz. A volta, tão recorrentemente sentida e sonhada em detalhe no imaginário, quando acontece de fato, é dolorosa. Ela precisa do tempo do devaneio para se recompor num espaço feliz. O ser então recusa o real e dinamiza a imaginação em busca de outras correspondências. Anos de separação ditaram ritmos opostos de afetos. Não há troca, não há dinamismo, não há comunicação. No final do romance a família partirá novamente. Pai, irmãos. Mas restarão Xana e a avó materna. Permanecem em São Bento. São metáforas de um novo tempo que está se inventando. A permanência, a intimidade, o aconchego, a integração serena entre ser e cosmos. Devaneios do repouso após tantos devaneios da vontade.

A menina cresce imaginando os elos para sobreviver à distância dos pais. Cresce numa falsa distância que se é profundamente definitiva no real, é possível de ser diminuída pela imaginação, pelo impulso do amor filial que encontrará a mãe no aconchego das sebes no jardim, nos esconderijos secretos das pedras, na sonoridade estrondosa do mar. Xana estava predestinada a expulsar[53] a mãe para buscá-la em cada recanto de sua Ilha, na intimidade de cada substância. A

[53] O nascimento de Xana agravou substancialmente a situação da mãe na Ilha e desta forma Xana nasce para impulsionar a mãe à partida.

mãe necessitava partir para Xana imaginá-la plenamente nas matérias maternais, nas intimidades quentes do espaço ilhéu, para estabelecer laços de irmandade com as flores:

> O teu imenso amor, Xana – tu nem o sabes – pingava, pingava, expressando-se nas flores que me trazias; não vinham do nosso jardim, eram silvestres, aquelas que mais te atraíam, por serem, quem sabe, as mais despidas de mamãs e papás. Ou tão só por serem semelhantes à fragilidade do teu corpo.

Assis Brasil, num ensaio sobre o romance, usou como título, *Choram o mesmo, aqueles que ficam.* A distância do espaço de origem é deveras uma dor no imaginário açoriano, mas permanecer e ver partirem os afetos pode ser tão doloroso quanto. Ficar ocasiona uma inversão na condensação do espaço e do afeto. A distância miniaturiza as imagens de nossas saudades e assim o espaço da ilha é um pequeno espaço de intimidade e afeto na memória. Mas a distância dos afetos quando se está na Ilha torna imensa a sua imagem. A imensidão da ausência torna-se imensidão dos espaços.

Xana aprende a sonhar o espaço, os benefícios da intimidade. Quando se compreende verdadeiramente o que é importante para a felicidade, a felicidade pode ser possível e não é mais necessária a contínua partida. A lucidez já fora conquistada pelo sofrimento de tantos antepassados náufragos, por tantos fantasmas da ausência. É necessário voltar a sonhar as substâncias. Xana cresce sonhando as substâncias. Sonhando a cor, a materialidade, o peso, a leveza e o cheiro de cada mágoa, de cada alegria, de cada ausência. De tanto sonhar, não falava a mesma linguagem: sua linguagem era a das flores: "viu muito claramente saltar-lhe de entre os dentinhos as mais formosas línguas de orquídeas molhadas" (p.81).

Após o nascimento difícil, alguns dias depois a menina quase sucumbe novamente. Mas um destino de permanência se anunciava

> Num relâmpago, sem que ninguém se apercebesse, a Xana fez-se maré-vazia, o mar recuou, e ela voltou ao seu estado natural [...] Engalanou-se como as faldas de espumas brancas, como a lua cheia, como alvos lençóis de molho de barrela estendidos ao sol. O branco daquela espuma era leitoso, prenhe de luz, de uma luminosidade fluorescente que afastava para longe qualquer indício de um suspiro final. (p.71)

Ela reagiu na medida em que incorporou as substâncias da Ilha: as ondas enfeitadas de espuma, a lua cheia plena, os lençóis de sua gente sempre estendidos e asseados. Reage de forma homóloga às substâncias e afasta qualquer indício de morte. Aprenderá a falar na língua das flores, e é ainda o pai antes de partir que a compreende:

> De repente, como se o Espírito Santo tivesse descido sobre ele, tudo se iluminou. Entendeu então o esforço da sua menina e falou-lhe no segredo que a língua das flores contém. (p.81)

Ele então lhe ensina o segredo de cada uma delas, segredos que ficarão a pulsar em Xana para sempre:

> Com malmequeres te quero bem, bem-querida; com bedalonas, te ofereço o sonho da aventura; com girassóis o calor dos afectos; com a flor de incenso, a busca de um mundo novo; rosas é que não te dou, minha filha; não te quero magoada. (p.81)

As palavras de Xana são de uma realidade viva. Ela aprende desde cedo a substância das palavras. Quando finalmente começa a falar, as palavras saem como coisas de seu interior, como se já estivessem ali há muito tempo, gestadas no íntimo, na cor de cada dia, de cada flor, de cada paisagem:

> A Xana parecia enlouquecida, estava mesmo fora de si, deslumbrada, distribuindo palavras como quem tira e atira a roupa dum saco acabado de chegar da América. Vinham de todas as cores, naquela linguagem que ela dominava. Desde criança, sabia-as comer e cheirar, enrolar nos dedos de vovó e sentir o sol de frente ao louceiro (p.102).

Desde que Xana começara a balbuciar, desde que destrancara a represa dentro de si, tudo aquilo que então estivera bloqueado "fluía então como água a escorrer de todos os sentidos. As palavras não lhe vinham só da boca, vinham de carreiros longínquos, em romaria de há séculos: por vezes em estrada, de sandálias; outras em atalho". Xana é a Ilha falando, todas as suas águas correndo e movimentando as memórias. Ela é o ser narciso da Ilha, que faz de todas as suas substâncias um reflexo de si. Em Xana o narcisismo da Ilha resplandece, ela diz: sou aqui. É aqui que eu sou. Quero parecer com tudo isso, por tanto, vou me adornar[54]. Assim a vida se ilustra e se cobre de imagens. "A vida impele e transforma o ser, a vida assume as brancuras; a vida floresce; a imaginação se abre às mais longínquas metáforas; participa da vida de todas as flores. Com a dinâmica floral a vida ganha novo ímpeto" (BACHELARD, 2002, p.25).

Um dia, a caminhar pela Ilha com o tio, Xana, "de súbito pressentiu algo que não sabia nomear e recuou", recuou...: "Eram penedos e mais penedos, uma montanha de penedos" (p. 123). As montanhas de rochas assustam Xana. Ela não conhecia a dureza, não a havia sonhado no íntimo. Sabia era da fragilidade e beleza das flores, do frescor e alegria das águas cantantes. Os rochedos assustavam Xana, pois representavam seu próprio destino de rocha: a permanência corajosa.

Pelas letras ela cria seu próprio mundo, uma possibilidade de habitar a intimidade de casa coisa. As letras são personificadas, seres que Xana gostava de pegar, "misturá-las todas e depois entrar em cada uma, para escutar a música branda que se enchia de luz em lua cheia". As letras, "algumas eram macias como os *blankets* de vovó tecidos de suaves e belas cores, como um arco-íris em dia de sol e de chuva"; outras, como as consoantes guturais incomodavam-na: "eram

[54] Conf. Bachelard ao analisar a imagem de Narciso em a Água e os sonhos, p.25.

ásperas e angulosas" (p.108). As sibilantes eram as de que mais gostava: "as sibilantes eram as mais amigas, dançavam sobre tecla de piano, sobre um fio fino duma fonte suavemente soprada, por entre as pequeninas pedras redondas nos curtos riachos do Verão" (p.108). Não é difícil imaginar porque as sibilantes eram as mais amigas: são os ventos, as brisas que acariciam as águas e as pedras da Ilha. A dor de Xana é homóloga a dor das flores. Ela e as flores, iguais: "a sua dor era tão forte como a infligida pela foice às mais bonitas flores chamadas roca-da-velha, espalhadas por todas matas, por todas as bermas dos atalhos e das estradas da ilha." (p.223).

O amor filial é o primeiro amor do humano, um elo tão primordial, ele vai buscar este amor no que lhe é mais próximo: Xana imediatamente amou a Avó. Mas a avó não era a mãe, assim lhe enfatizavam:

> Não, querida Xana, não é a mamã; é a vovó, voovóó – repetia, insistentemente como água a cair dos beirais, a mãe de minha mãe. (p.13)

"Triste, muito triste era ver a confusão estampada no rosto arredondado da minha irmãzinha" (p.13). A menina saía a correr, se escondia em buracos, entrava nas paredes, buscava ansiosamente tapar os buracos que lhe carcomiam pela falta da mãe. Se a avó não era a mãe, e se a vontade de mãe insurgia tão forte dentro de si, ela buscava meios de serenar a falta:

> A Xana procurava então a sua manta macia, cosida de pétalas de rosas aveludadas, que a livrasse do gelo. Enrolava-se nela, e construía um mundo á sua maneira, clamando pelo sol que, ao reflectir-se na hélice do avião, podia ajudá-la a subir até aos céus. (p.16)

Como é uma criança, está livre para imaginar vivamente o seu espaço: a realidade ao redor de si é viva, sua vivência é totalmente anímica. Ao ver os aviões, via pássaros gigantes e acreditava fielmente poder voar, acreditava alcançar os céus para puxar a campainha do avião e

indicar o local onde seus pais deveriam descer. A mãe e o pai para Xana se assemelhavam as outras realidades anímicas as quais estava acostumada. Na noite de São João, fazia simpatias para revê-los:

> A Xana estava fora de si. Exultava de alegria e batia palmas, num frenesi imparável, certa de que ao acordar ia ver a mamã e o papá debaixo da almofada, tal como acontecia na madrugada do dia de S. João, esgaravatando a fava da fortuna: se ela tivesse a casca inteira, era-se rico, se meio-despida, remediado; se totalmente descascada, muito, muito pobre. (p.16)

Mas para a menina a maior fortuna não era o casamento promissor. A maior riqueza que as cascas da fava lhe poderiam reservar era a mãe e o pai:

Pela madrugada, a Xana abriu os olhos e fechou-os, mergulhando-os para dentro de si, receosa de não achar aquela que seria sua maior riqueza; mais que a fava vestida, mais do que tudo: o papá e a mamã. (p.16)

E quando acordava, pela manhã:

> De olhos remelosos, preparou-se para a surpresa. Esfregou as mãos a tremer de alegria. A ansiedade cresceu-lhe ao ritmo de três cavalos. E... da almofada saí-lhe uma mão cheia de nada... (p.16)

A dor então "chovia-lhe no coração ferido". O que restava era novamente "o vazio frio: frio, frio, como o *snow* de vovó..." (p.16). Sonhava com o dia em que a mãe voltaria e a curaria de suas dores:

> [...] A Xana afastou-se, imaginando que a mamã seria muito mais doce, e até fantasiou que, sendo ela mais alta e volumosa do que a vovó, talvez pudesse pedir a mamã para lhe tirar as dores e matar o mênstruo, para sempre. (p.202)

A narrativa trabalha de forma com que se configurem dois espaços bem diferenciados: os da Ilha e os da América. A Ilha é a natureza com seus caprichos, a América o domínio do

homem sobre a natureza. A Ilha é a representação de um espaço imutável, no qual o que se renova é a natureza, mesmo assim cumprindo sempre o mesmo ciclo. Lá o tempo é longo, comprido, sem fim. Na natureza tudo sempre volta, o sol, as estações, os cheiros, menos o tempo das vidas humanas. O sol cai no mar, mas retorna sempre igual. Os humanos que caem no mar, não. E se retornam, nunca estão iguais. A América é a novidade, a produção. Os cheiros que a representam são os de roupas novas, de guloseimas, de revistas de fotografias. Na Ilha, são os cheiros das ervas, do capim, das flores, das estações que vão preenchendo o espaço. Uma espécie de mundo feminino pagão, onde o animismo pulsa e cuja representação mais explícita é a Avó.

Há um forte ritmo coletivo que é ditado pela natureza. Após um tremor de terra (descrito nas páginas 51/52), passados alguns dias, toda a pequena freguesia está embalada no ritmo das limpezas. A vida coletiva remete a um tempo anterior, primitivo, no qual as pequenas sociedades se organizavam num ritmo único. É o ritmo da natureza:

> o dia tinha acabado de acordar, radioso, e não havia nuvem que desconcertasse fosse quem fosse. Aos sábados, em qualquer uma das estações do ano, as mulheres encaminhavam-se, infalivelmente, para a rua" – Os sábados são os dias de limpeza, dias em que "limpar a casa, naqueles tempos sem canalização, era limpar a alma". As mulheres trabalhavam até o anoitecer, quando então:
> Caíam as badaladas: Tlão-tlão-tlão-tlão...
> Ao toque das trindades, as 'fadas' do sábado corriam para a casa. Nem uma ficava na rua. Os ares da noite eram perigosos. E todos o entendiam." (p.53).

As pessoas que vão para a América ficam mais bonitas, mais cheirosas. O dinheiro realmente é capaz de conseguir algum conforto. Mas o que buscam essas pessoas? O dinheiro e as circunstâncias acabam os prendendo num mundo que não lhes pertence, mas quando voltam para o mundo que lhes pertence, querem que este seja igual aquele em que viviam. As pessoas vão para a América e se esquecem do tempo longo da Ilha, do tempo que é necessário para que

cada coisa aconteça. Esquecem-se de sonhar o dinamismo íntimo das substâncias, o tempo que cada coisa leva para produzir sua essência. Quando a mãe volta para a Ilha, a avó suspira:

> Não! Aquela já não é certamente minha filha adorada. Não a reconheço; ela é para mim uma estranha. [...] Terá sido a América? – matutava, de novo, a minha avó, e continuava – Teria sido ela por demais ambiciosa? Teria sido por se ter esquecido do Tempo da ilha? (p.217)

A mudança naqueles que partiram já eram visíveis nas primeiras fotografias que chegavam:

> E quando as amigas da mamã quebravam o cerimonial da nossa casa, na procura de notícias dos ausentes, na mira de verem mais uma fotografia, a confirmar que, mesmo para além de todas as distâncias, as pessoas não só pareciam mais saudáveis com adquiriam outro aspecto, tornando-se mais novas em relação às da mesma idade que permaneciam deste lado do mar. (p.28).

A América é uma terra redentora, em que todas as possibilidades existem, pois até aqueles que "na ilha passavam por pobres, ou por "simples de espírito", quando chegavam à terra do milagre, do lado de lá, em pouco tempo apresentavam outro porte, um outro aspecto, uma outra forma de olhar e de falar" (p.28).

Nas ilhas os costumes eram outros, fechados em seus séculos. Certa vez o tio trouxe uma bicicleta. Havia senão: "às meninas daquele tempo, não era permitida tal brincadeira. Que lembrança! Só um amaricano é que faria uma coisa daquelas. (p.126)"

Em frente ao espelho, Xana se imaginava na América:

> Com os espelhos se sentia mais segura. Punha um chapéu, tirava outro; um laço de fita, um véu... E era naquele mundo, por ela arquitetado, que ela se sentia em casa. Fantasiava, imaginava e remetia-se para a América dos pais. Andava então pelas ruas das fotografias, entrava na casa deles, cheia de luz, sem candeeiros a petróleo, brincava com os sobrinhos, fazia piqueniques no Brooklawn Park, com os pais, os primos e os amigos. (p.158)

As casas da América eram bonitas, comparadas com as da Ilha:

> as nossas, na ilha, eram pequenas como caixas de fósforos; todas aconchegadas, coladas umas às outras, algumas tão baixas que um homem podia trazê-las debaixo do braço; eram escuras, atormentadas pelos ventos da ilha, fustigadas pela chuva, arregoada pela terra que tremia, de quando em quando. (p.158)

Havia na América casas muito limpas, refrigeradores cheios de alimentos com os quais jamais se poderia sonhar na Ilha. Havia na América carros de fogo, *candies*, roupas coloridas e perfumadas. Mas onde estava a identificação com tudo isso? Quando se está fora, tudo isso perde o sentido, e o sentido volta a ser o tempo que se fechou num calor quente no peito, o tempo da infância, o tempo da Ilha. Um tempo e um mundo em que o ser e as substâncias reencontram os seus dinamismos.

O tempo na Ilha é um tempo longo. Um tempo de tédio longo, de tédio vazio. O tempo era como as revistas e os catálogos da casa da avó que não se renovavam nunca:

> Eram catálogos que não se renovavam; permaneciam imutáveis toda uma vida, tal como se demorava o tempo naquelas eras, longo, comprido, sem fim. (p.41)

Ele muda seu estatuto quando o que não se quer que aconteça está para acontecer. Quando chegou o dia de Daniel partir:

> o tempo que ainda naquela altura se fechava ao ferrolho, dormitando lentamente na ilha desfolhou-se. O pêndulo do relógio ensandeceu, girando, girando, girando como roleta. E foi tudo muito rápido. (p.145)

Um tempo personificado que dorme. Ele é pressentimento humano. Enlouquece quando algo de ruim está para acontecer. A imagem personificada do relógio ensandecido dá o tom a essa

mistura da função real com a função irreal. Toda a nossa percepção temporal é vinculada à nossa maneira de perceber e querer o tempo.

Os relógios em seus tic-tacs batem as horas sem parar, "batem para lembrar o peso do sempre - sempre... nunca... nunca. Sempre - sempre... nunca... nunca". (p.35). Batem para lembrar a condenação: "isso de se estar sempre pronto, pronto para separar o que se poderia unir, sempre, sempre, como o tic-tac do relógio, a fazer daquele seu ritmo uma condenação perpétua" (p.85).

Na Ilha os ritmos que se impõem são os da natureza. As estações, o dia e a noite, as marés. O ritmo dos elementos todos está muito vivo. O sol, por exemplo:

> Vem, vamos, vovó... Ora olha o sol; ele já caiu no mar.
> Deixa-o cair, que amanhã ele volta.
> Ele volta sempre, todos os dias, Xana (p.39).

A certeza da volta que os ritmos da natureza comunicam se contrapõe com as incertezas dos ritmos das vidas humanas. Se o mar permite ao sol todos os dias retornar, ele já não permite os humanos retornarem. Contradições entre ritmos humanos e ritmos da natureza acabam por dizer que os ritmos da natureza parecem mais sábios. Se a eterna volta pode parecer enfadonha, a eterna partida é dilacerante. A natureza é sábia, ela pode nos dar legítimas lições sobre nossos dinamismos.

A América tem seus cheiros tão próprios:

> o cheiro da roupa da América, talvez por sugestão, já nos invadia e nos inebriava. Ela ia trazer consigo o sol, a alegria de viver, espantando assim, o cheiro incómodo do bolor, da água a correr pelas paredes, cobertas de limos verdes, da maior parte das casas da ilha. (p.192)

Estavam na expectativa da volta dos pais, sonhavam acordados pelos cantos da casa com esse dia. Sonhavam com tudo aquilo que viria da América para alegrar-lhes um pouco a vida. Há um excesso de expectativa em torno das roupas, como se essas fossem capazes de trazer-lhes o sol e a alegria de viver, como se fossem capazes de espantar a realidade da Ilha. Sim, na verdade, elas guardam o essencial, porque guardam a volta daqueles pelos quais a vida toda esperaram, como se disso dependesse o ato de enfim começarem a viver. A vida até então era em entre ou um fora. Ela começaria no dia em que o sol que se pusera do outro lado do atlântico voltasse a amanhecer na Ilha. E assim o foi. No dia seguinte à chegada: "a vovó estava radiante, trazia o sol na boca" (p.200).

Um dos momentos mais esperados do romance é a volta dos pais. A família espera a chegada do navio. Muita gente. Xana se encolhe:

> De repente "viu-se arrastada por pensamentos que vinham de cima, tão rápidos que nem nuvens arrastadas por ciclone". Desesperada, apagou o momento presente, como quem limpa um quadro escolar, e reportou-se àquele episódio em que o machado decepara o bonito araçaleiro, e a outro, ocorrido tempos depois, em que golpe semelhante se abatera sobre a única cameleira branca do quintal. (p.204)

No momento em que pressente a chegada da mãe, a menina percebe que era aquela mãe que mandara matar às machadadas o araçaleiro e a cameleira[55], árvores que eram sua substância, tanto que os "pensamentos vinham de cima", como vieram os golpes que deram fim as plantas.

No momento em que vê a mãe, Xana sente o peso de todas as distâncias, a distância que separa a mãe sonhada nos seus recantos tão diversos e aquela que ora surgia na sua frente, alheia, uma mãe sem substância de mãe. Tudo o que Xana queria era voltar aos seus recantos maternais:

> Quem me dera ser pequenina, feita de nada; regressar aos tabiques da parede, esconder-me como quando era criança, voltar ao velho quintal, respirar o aroma de cada flor, sorver o rosa-lilás do pessegueiro, e saborear o araçá da cor do girassol (p.205).

A decepção é grande também quando vê o pai:

> Ele?! – apontava incrédula. – Aquele, o meu pai?! Oh não! Não pode ser. É de certeza uma brincadeira, um equívoco. Um equívoco, repetia Xana, desapontada, dizendo para consigo: não, não é possível.

A decepção vinha de ser o pai muito menor do que sempre imaginara. Era menor que a mãe. Estava incrédula, desolada: "não, não é possível, ele é tão pequenino, e eu estou cheia de vergonha; meu rosto, afogueado [...] o normal é o homem ser mais alto que a mulher [...] (p.205)". No entanto, "em segundos, desfez a imagem que formara de papá e fez com ele um grande laço de fita". Pois no fim o pai "era bonito e sereno, feito de espuma, como o mar de São Bento" (p.206).

As analogias do pai com o espaço insular são fortes. O pai era um homem sereno, "dele irradiava um sorriso franco que não escorria dos lábios, mas de seus olhos negros, negros" (p.206).

A mãe e o pai imediatamente vão se opor: "a mamã continuava a comandar tudo, assemelhando-se a um sargento, a um cavaleiro num cavalo a relinchar. E ela batia esporas, faltando-lhe apenas o chicote" (p.207). A mãe encarna os valores da violência, da força, da cólera enquanto que o pai é que se investirá de traços femininos.

---

[55] Quando começam os preparativos de volta, a mãe manda instruções para que se reforme a casa e na reforma incluía tirar do jardim estas plantas.

Vivendo sempre à sombra de uma mãe de fotografia, Xana não consegue descobrir essa mãe viva, que fala, que anda com pose de rainha e de sargento, a distribuir ordens, a distribuir machadas:

> encontrava-se perdida, desnorteada, caída numa solidão fusca e gelada. A mamã fora da moldura, essa é que era a sua verdadeira mãe, mas levaria algum tempo até a Xana se sentir à vontade, com a mamã, com os seus cheiros, e sua pele, a sua voz de sereia, e os seus belos olhos da cor do mel... (p. 209)

A mãe se lhe afigurava uma realidade muito distante. A mãe fora da moldura era muito mais distante de si que a mãe emoldurada e sonhada na quentura da terra. O pai, ao contrário, tinha saído da fotografia logo que chegou, "tudo nele era autêntico, desde um olhar luminoso a um sorriso sempre aberto" (p.210). Tudo leva a aproximação do pai ao mesmo tempo em que tudo afasta a mãe. Nessa dialética entre o masculino e o feminino, as imagens se invertem. O pai é o feminino, a mãe o masculino. Tudo para repelir a mãe, definitivamente, daquele universo: "Não é isso vovó. O que quero dizer é que a mamã afasta; e o papá atrai" (p. 211).

Uma semana após o regresso, "as novidades acumulavam-se todos os dias, só se ouvia pregar quadros por tudo que era parede. Retocava-se e pintava-se um ou outro quarto, pois o bolor era teimoso" (p.212). Mas a volta estava predestinada a ser somente um pouso:

> O rosto da mamã contorcia-se, insinuando desagrado. Sobre os ombros dela, pesava certa nostalgia das casas americanas, dos serviços públicos, das lojas etc., sem sinal algum de mofo (p.212).

É difícil a adaptação da mãe ao espaço insular. Ela voltara, mas continuou a querer viver no mesmo estilo da América. Em pouco tempo, entrou numa concorrência mesquinha com os vizinhos, outra família embarcada, e cada qual queria mostrar mais prosperidade. O dinheiro

começa a ir-se embora: “em tempos de festas, a competição tornava-se numa tourada ainda mais brava. Quanto mais foguetes iam para o ar, mais próspera era a casa” (p.230).

As discussões entre o pai e a mãe começam.

> Davam-se conta que não tinham tanto dinheiro como pensavam. O que haviam amealhado, durante vários anos, foi quase todo enterrado naquele ‘palácio’, que mais servia para albergar fadas do que pessoas verdadeiras (p.232).

E depois, todo aquele trabalho na América, durante anos, para criar condições de ficarem na Ilha e “viverem uma vida folgada, gozando novos dias numa terra cercada de mar e vento por todos os lados fora em vão” (p.238).

> Era visível o rosto de desencanto da minha mãe. Ela, na América, não sabia o que era o medo, mexia-se à vontade, e, quando se dava conta de uma boa compra, nem falava com o papá. [...] Na ilha, estava atada de pés e mãos; não podia fazer nada. Era, para ela, o fim do mundo, um erro irrepetível (p.230).

Nova partida começa a ser planejada. Em pouco tempo a família toda parte. Menos Xana, a avó e tia Luíza. Xana decide ficar: Não! ... Não!... Um grito estridente de dor rasgou o próprio mar (p.246).

Um dos confrontos elucidativos gira em torno dos pés de araçaleiro e camélia que a mãe, por cartas, manda que se retirem para darem lugar a uma ampla varanda e jardim, tal como os da América. É todo um dinamismo do habitar que se corta. O cortar das árvores é o cortar as raízes que abrigavam a intimidade e a força de Xana e das velhinhas. Para a mãe, isso não tinha o menor sentido, suas raízes há muito já estavam em outro lugar. Na manhã em que os golpes de machado caem sobre as árvores:

> A vovó e a tia estavam ali especadas, pensando, perplexas. Não reagiam. O olhar de ambas estava morto; mortos os seus corpos. A cada pancada oca do machado, cortando o araçaleiro, á sombra do qual a Xana brincava às bonecas, aos baptizados e aos enterros (p.154).

As velhinhas não tinham nem coragem de reagir. Uma união entre a vida da árvore e suas próprias vidas está muito nítida na imagem: mortos os seus corpos.

> Choramos, e os troncos foram para aquecer o forno. Foi um luto para a minha avó e para a tia Luísa: para nós, um relâmpago de traição, de perda das nossas almas (p.153).

Raiz e alma. A mãe, como já destituída delas, impõe sua errância: "A partir daquele momento, tudo aquilo que até então era, deixava de ser. Para nós, já não existia lugar nenhum. Evaporou-se"(p.153). A raiz, como escreve Bachelard, "para muitos sonhadores é um eixo de profundidade. Ela remete a um passado longínquo" (2003b, p.230). A raiz ilustra conflitos psicológicos fundamentais da alma humana e, nesta imagem, ilustra um conflito fundamental da alma açoriana: Ilha e América.

> A Xana "chovia, amargurada". Agachou-se e começou a falar com os caracóis, contando-lhes as mágoas daquela manhã: Oh! Caracolinho, conta-me o teu segredo. Diz-me como fazes a tua casinha, diz como te escondes. Faz-me uma concha igual à tua. (p. 153)

A concha é uma imagem de habitação íntima, a qual Xana então passa a desejar. No corte da raiz, procura outras substâncias que possam acolher sua necessidade de proteção e intimidade.

O tempo na Ilha é um tempo longo, sem fim, e assim o é porque transcorre no ritmo da natureza, das festas sazonais. O ritmo da natureza precisa aprender a ser sonhado. Mas o homem tem pressa. E na América já há até "carros-de-fogo" através dos quais é possível viajar pelo arco-íris. Na ilusão de conseguir dominar o homem criou um descompasso rítmico com o tempo de

cada coisa e, conseqüentemente, se perdeu de si. Algo de si ficou fora do ritmo. É na meditação das substâncias que podemos reencontrar esse tempo perdido. E a avó ensinará Xana a sonhar para se reencontrar no ritmo da Ilha, no qual ela decide viver. .

A travessia, pois, nunca é feita em vão. Ela opera mudança naqueles que de lá voltam. A mãe, quando chega à Ilha "parecia já não ser deste lado de cá, tão diferente era ela da maior parte das pessoas ali no cais. Trazia consigo o frio outonal da Nova Inglaterra" (p.208). Partir é morrer um pouco. Voltar não é possível. A América e a Ilha são imagens de dois mundos, de dois tempos, os quais Xana e a Mãe são a representação. Como dois pólos opostos de percepção que são, personificam a Ilha e a América. Margens opostas de uma travessia que nunca se faz impunemente. Toda travessia é uma mudança. Toda travessia é uma morte.

A autora retoma um tema que requisita sem cessar a expressão literária: o amor materno, a imagem da mãe. Na literatura açoriana imagens em que mãe e Ilha estão sobrepostas são freqüentes. Outra vez uma inversão: mãe e Ilha são imagens que ao final da narrativa acabarão por se opor. Há uma inversão de qualidades: as qualidades maternas pertencem à Ilha enquanto que a mãe não é maternal. As qualidades maternais que Xana aprendeu na vivência da intimidade do espaço ilhéu não as encontra na mãe. Aquilo que imaginou antes de viver predeterminou a realidade. A imagem com a qual se inicia o romance é emblemática:

> Mmmm mmma mmmaaa mmmamamm mamm
>
> Tudo ali aconteceu, quando a Xana balbuciou maamãa... (p.13)

Imagem, a princípio, simples, mas se meditada em profundidade, desvela níveis de repercussão em variadas dimensões. Ao escrever sobre as águas maternais[56], Bachelard diz que o amor filial é o primeiro princípio ativo da projeção de imagens. O amor filial é a força propulsora da imaginação, força inesgotável que se apossa de todas as imagens para colocá-las na perspectiva humana mais segura, que é a perspectiva materna. A partir disso, o balbucio de Xana deixa de ser um balbucio efêmero e repete um gesto cosmogônico. Gesto cosmogônico que está na origem da narrativa em duas dimensões: na dimensão do literário e na dimensão do real. Na literária é o início da narrativa, o gesto de abertura para o pacto com imaginação literária. É uma imagem cósmica[57] do romance: dá o todo antes das partes. A história da menina que imagina a mãe, no sorriso, no cheiro e nos gestos, em tudo homóloga ao que aprendeu sonhando nas substâncias da natureza, no íntimo do espaço. Na dimensão do real, o balbucio é gesto cosmogônico da própria narrativa, é o princípio devaneante originário do texto literário, basta que sigamos uma autora a trabalhar em um romance a imaginação de seu espaço natal, a sonhar na linguagem um espaço de infância, num devanear de volta, compondo imagens de fundo íntimo do seu espaço e da natureza, imagens que, na filosofia de Bachelard, só podem nascer do amor:

> a descrição entusiasta que fazemos da natureza é uma prova de que a olhamos com paixão, com a constante curiosidade do amor. E se o sentimento pela natureza é tão duradouro em certas almas é porque, em sua forma original, ele está na origem de todos os sentimentos. É o sentimento filial. Todas as formas de amor recebem um componente do amor por uma mãe (BACHELARD, 2002, p.120).

A imagem é expressão do sentimento primeiro que liga o ser à vida. Gesto originário da imaginação, da curiosidade, do dinamismo do amor. É o balbucio do humano que anseia pela vida na sua perspectiva mais segura, a perspectiva materna.

---

[56] In. *A água e os sonhos*. P. 120

O nascimento de Xana é altamente simbólico: foi em uma noite de pânico, a terra tremera na Ilha, a chuva desabara. Os ventos uivavam de todos os quadrantes. Era uma filha da meia-noite, parto antecipado pelo terror da mãe. Nascera muito fraca, com poucas chances de sobreviver, mas desde o início estava predestinada:

> Mas amigas e vizinhas, roídas de curiosidade, atropelavam-se para ver aquela que diziam ser uma filha da meia-noite. Uma sobrevivente – comentavam – reduzida a poucos gramas; do tamanho duma boneca; mas... com determinação... sabia-se lá; suficientemente ousada para romper com as trevas, e descortinar mais cedo o mundo à sua espera. (p.54)

A mamã estava certa de que aquela criança, apesar do seu fraco corpinho, ia crescer e tornar-se grande – tal a força do mistério que a mamã lhe reconheceu à nascença, quando comparada com as outras filhas, até com o Daniel. (p.55)

Se Xana estava predestina a romper com as trevas e a descortinar o mundo à espera, isso significa permanecer em Portugal. As trevas são as partidas; o mundo à espera é a terra natal. A imagem tem um fundo soteriológico, reconduz para o mito do paraíso prometido. Das trevas rompidas emergirá a terra prometida. O poder de revelação que traz consigo a menina a mãe reconhecerá como grande força do mistério, pois "as convulsões de um nascimento dramático aumentam assim de potência até serem as convulsões de um oceano" (BACHELARD, 2002, p.180). A força do mistério está, então, na cosmicidade do nascimento que é o renascimento da Ilha.

---

[57] [...] a *imagem cósmica é imediata*. Ela nos dá o todo antes das partes. Em sua exuberância, ela acredita exprimir o todo do Todo. (BACHELARD, 1988, p 167).

Xana é então uma imagem cósmica da própria Ilha: significa o seu renascer numa outra forma de interação entre o real e o imaginário. O germe do renascimento é a avó, mas ele necessitou de mais de uma geração para germinar plenamente em Xana. A avó viveu na América. Lá casou, teve prosperidade financeira. Mas, se a América lhe proporcionou conforto financeiro, o conforto maior veio na sabedoria conquistada para voltar a viver em sua terra. Sabedoria para compreender suas gentes, suas limitações, para compartilhar as dores e os sofrimentos, mas principalmente sabedoria para compreender a bondade e a beleza das coisas simples; o tom exato daquilo que é necessário e a lucidez que discerne o que é importante para a felicidade e o que é ilusório. Xana aprenderá as lições com a avó. E é então que as condições para uma novo espaço prosperam, estão plenas, uma vez que Xana não precisou partir para aprender a sonhar o espaço de origem, para compreendê-lo no seu dinamismo.

A vida era um fascínio em si mesma, sempre e sempre diferente, de Verão ou de Inverno; de Outono ou de Primavera – balbuciava a vovó: Era sublime nas águas cantantes das ribeiras, dos esconderijos sem fim dos montes e dos desfiladeiros. Foi ela também que nos ensinou a ouvir os mistérios escondidos nas entranhas da terra, na fundura dos oceanos e num céu que, no Nordeste, ficava bem mais próximo de nós que o mar, lá em baixo, no sopé da alta encosta. (p.38)

Na percepção da avó toda a natureza é dinamizada num ritmo sereno, integrado. Ela é uma imagem de serena integração psíquica. Uma imagem da serenidade que é conquistada quando os ritmos do universo ressoam e repercutem. O ser então se reintegra no cosmos e reintegrado é leve e feliz. O ritmo humano é o ritmo do universo:

> Examinando detalhadamente os ritmos da vida, descendo dos grandes ritmos impostos pelo universo a ritmos mais sutis que atuam sobre as sensibilidades extremas do homem, podíamos estabelecer uma ritmanálise que tenderia a tornar felizes e leves as ambivalências que os psicanalistas descobrem nos psiquismos perturbados. (BACHELARD, 2003a, p.78).

A avó é uma personagem que concentra imagens centrais pampsíquicas:

> O atalho sinuoso, de terra batida, estendia-se muito para além da vista. Parecia, no entanto, que o mundo acabava ali, que pisar aquele solo era tocar território proibido. Vovó plasmava-se e satisfazia-se com a plenitude daqueles espaços, afastando luas de sombra. (p.38)

Sonha lonjuras sem desejá-las, sem se inquietar com elas, simplesmente no benefício da imensidão. Da imensidão íntima que acorda os poderes no humano. Imensidão íntima que desperta o humano para o seu simples estar, além de todo o tempo, além de todo o espaço:

> Prolongava seu olhar para além do tempo, e escutávamos, serenamente, o fresco gorjear das águas da ribeira, cavada entre imponente declives; e, depois, o doce sabor as ervas secas inclinadas sob um sol quente e úmido, logo molhadas por um chuvisco que as despertava, e, de novo, as secava, ao mínimo bafo de vento, com o regresso de mais um raio de sol descido à terra, para inundar de lua cheia o rosto da vovó. (p.39)

A avó ensinava a escutar os rumores da natureza, a sentir o seu dinamismo no despertar do chuvisco, no raio de sol, nos movimentos sublimes do espaço. As águas gorjeantes e frescas das ribeiras são águas familiares e acolhedoras, íntimas da terra: "a linguagem dos riachos é a linguagem pueril da natureza". [58] Diferem das águas do mar, tão infinitas. As águas familiares são as águas reconfortantes. E é desse animismo que Xana vai se impregnando. A avó ensina a Xana a função dos seus sentidos. Os sentidos são para integrar o ser no universo:

> A cabeça não é para deitar fora, Xana- batalhava a vovó e continuava: A cabeça, minha menina tem lá dentro a fonte da vida, pois é ela que retém o teu olhar para veres e recriares o mundo, pintando-o com os mais variados tons e sabores. O

[58] Conf. Bachelard em A Água e os sonhos, p. 35.

> nariz á para respirares e absorveres os cheiros e as cores das lindas borboletas: as tuas borboletas Xana! Os ouvidos, esses sei que os mantém forma deste mundo, minha filha. Ouvem vozes que não conheço, vozes que te deixam de olhos vermelhos (p.114).

Ser e cosmos estão unidos. O mesmo dinamismo que impulsiona a natureza, impulsiona o ser, basta saber usá-lo. A imaginação é a própria fonte da vida: é ela que permite recriar a vida e pintá-la da forma que se quer.

Xana e a avó tinham muitos costumes em comum, mas um em especial, o de ouvir o universo no seu princípio, ouvir o soar do cosmos quando ele se forma:

> atirar os olhos para muito, muito longe, até o fundo dos tempos, onde o tambor não apaga as soadas, nem os ecos, nem toadas... algo vindo de trilhos antiqüíssimos, marcados por passos de outras eras (p.193).

Em contraponto à avó materna, há a avó paterna. Essa, ao contrário daquela, nunca vivera fora da ilha. Representa o mundo de costumes fechados, as crendices populares que se criaram sob os poderes da igreja católica. É a mulher açoriana que só conheceu sua Ilha, seus costumes, o trabalho de sol a sol, as misérias espirituais forjadas nas misérias materiais. A avó paterna:

Tirava quebranto aos porcos, defumava a casa com incenso, invocando os santos e benzendo todos os cantos da casa, fazia chás e outras mezinhas para libertar os pobres do sofrimento, benzia o livro de S. Cipriano e anunciava a sina de todos os que a procuravam (p.35).

Há muitas imagens de confrontos psíquicos entre os costumes e as mentalidades arraigadas da gente açoriana e a cosmovisão sobejamente mais ampliada da avó que vivera na América. Esse confronto irá se dar sob muitos signos: os preconceitos arraigados sobre mulheres

sozinhas e separadas, tal como a avó. Costumes já há muito ultrapassados em outras partes do mundo, na Ilha ainda continuavam vivos. A avó é o contraponto com as mentalidades forjadas à base da opressão, das injustas ações dos mais fortes contra os mais fracos, da miséria psíquica daqueles que a Ilha condenava a própria miséria; mas uma miséria psíquica em tudo diferente da miséria psíquica de sociedades mais modernas: uma miséria psíquica feita de coscuvilhices, primitivas, como os animais em bando, como os enxames:

> Como coelhos, toda população arrebitou a orelha para detectar qualquer som, para entender o que nele havia de estranho (p.142).
>
> Eram tantas as pessoas na doca, à espera, que mais pareciam um formigueiro à procura de migalhas de familiares, de amigos e vizinhos (p.201).

Há uma passagem em que a narradora descreve as costumeiras visitas que se faziam na Ilha às famílias com parentes embarcados. Na chegada de uma carta, de uma notícia, de uma fotografia, corriam à casa para perscrutar, observar os rostos que do outro lado estavam, julgar sucessos ou fracassos:

> a abundância ali era medida a peso de ouro, muito embora parte dele fosse de lata. Tal o entendimento das pessoas que nos procuravam, tanto a nós, como às outras famílias embarcadas (p.28).

A avó então, durante estas visitas, que soavam como ladainhas sem fim que se estendiam pelo Pico da Vara, tinha o seu olhar disperso e esquecido, algures colocado. Irritava-se profundamente com aqueles que ali se deslocavam, não tanto para saber notícias dos familiares embarcados, mas para mexericarem e revolverem toda a casa do avesso. Irritava-se profundamente por toda aquela gente ignorar o essencial:

> Ignoravam a dor, aquela mágoa feia que as ondas levavam e de novo traziam todos os dias, todas as noites; em cada maré cheia; algumas cor de esmeralda, outras cinzentas, sob o céu de chumbo da ilha (p.29).

A água, nesta imagem, é a substância que faz entranhar mais ainda a dor na alma, ela é a própria substância da dor, ela que leva, ela que traz, ela que colore a mágoa com cor diferente dependendo do dia, mas sempre sob o céu que não deixa esquecer o peso de cada dor, o peso de cada mágoa.

Em *Sorriso por dentro da noite* "o espaço desempenha um papel essencial, a estabelecer um contraponto com a trama, comentando-a, iluminando-o, dramatizando-a" (Assis Brasil, p.24). O papel essencial que o espaço assume no romance vem de uma imaginação que quer instaurar um intenso **cosmodrama**, que quer buscar as correspondências profundas entre o ser e os cosmos. Cosmodrama que é, inclusive, explicitado:

> Tudo o que nos metia medo, caso a Vovó soubesse, logo disfarçadamente o espargia, e lembrava que o espírito que ilumina as gentes é o mesmo que habita todas as coisas, em todas as pessoas: na cameleira do quintal, nos crisântemos do jardim, no pé gelado de uma criança, ou na cor púrpura de uma mulher vazia. (p.38).

Nada é inerte, tanto no cosmos quanto no ser. Tudo se anima por um mesmo espírito, por substâncias universais que permeiam todas as coisas. Na compreensão disto, a linguagem se inflama do poético[59].

[59] Lembremos o que escrevemos no primeiro capítulo referente ao poético: O poético não é uma forma, é uma energia, uma qualidade nascida nas forças substancias que anima tanto o homem quanto o cosmos. A faculdade que o poético tende a inflamar de forma mais imediata e também mais duradoura, é a da linguagem. A linguagem inflamada pelo poético renasce. Pois a linguagem é a fênix. Ela quase morre nos usos ordinários, mas então o poético a sopra e ela renasce.

Há uma saturação de comparações em *Sorriso por dentro da noite* com todas as qualidades e formas das matérias: são línguas de fogo, saudades de água, ares de melancolia, trovões que rasgam a carne, vulcões que roncam com a voz do cosmos: "a imaginação dramatiza o mundo em profundidade. Encontra na profundidade das substâncias todos os símbolos da vida humana íntima"(BACHELARD, 2002, p.155). Das mais simples comparações a mais elevada metáfora, a substância está impregnada no imaginário poético de Adelaide Freitas. Quadros impressionistas estão em todas as páginas. Isso não pressupõe uma mera reprodução do real, exercício da imaginação formal: é ilusão acreditarmos que a paixão por se deter na paisagem não pressupõe muito antes uma emoção subjetiva única, uma cosmovisão formada no amor, no amor muito próprio de cada ser que pode se revestir de milhares de nuances: "a imaginação material quer guardar a variedade do universo" (BACHELARD, 2002, p.98) e então a luz poética interior percebe e dá vida a imagens como esta:

> A manhã apresentava-se límpida, céu azul, a tocar o azul do mar. O próprio pico da Vara parecia estar mais próximo, a uma distância de o podemos tocar. Além, na sua coroa, e aquém, por cima das nossas cabeças, um ou outro farrapo de nuvem branca; na direção do sol, uma mancha azincentada a esfumar o seu brilho. E, na restante abóbada, tudo liso – sereno como a água em repouso. Lá, ao longe, na periferia de mar e céu, um barco rasgava o horizonte de encontro ao sol-poente. (p.60)

É uma imagem cósmica. A imaginação quer guardar a variedade do universo e tudo ali: o mar e o céu se tocando na sua cor mais pura, no puro azul de toda dissolução. O Pico da Vara, força da terra que perante as matérias fugídias do ar e da água fica mais viva ainda, é a força mais próxima. O céu e o mar fundem-se numa só coisa, a serenidade da abóbada e das águas em repouso. O momento é epifânico: céu e mar fundem-se numa pátria de transcendência para onde navega o barco que rasga o horizonte. A transcendência é possível quando a água do mar se torna uma água calma e profunda reflexo do céu.

> Fiquei ali a observar de novo tudo à minha volta!... Os montes, uns arredondados, outros em bico de seio dirigidos aos céus; os verdes secos e molhados de mil e uma tonalidades; uma igrejinha, lá no alto, a ocidente, do outro lado da nossa freguesia, mais outra, um pouco mais recatada. A nossa igreja, toda ela se escondia, exibindo apenas a coroa de sua torre. (p.75)

Tudo à volta é paisagem da natureza. Tudo à volta é o verde em todas as suas formas. Há uma troca sem fim entre a visão para o visível. As flores condensam todas as essências da terra e produzem bálsamos que se podem beber e comer e, assim, ter-se o mundo sonhado: "o céu inteiro cabe no espaço de uma rosa. O mundo inteiro vem viver num perfume. A intensidade de uma beleza íntima condensa as belezas de um universo" (BACHELARD, 2001, p.41), tal como na imagem:

> A Felisberta e a Carolina permaneceram no tal mundo da liberdade; riam, riam, à gargalhada, satisfeitas com a boca doce perfumada – com o aroma daquela flor, roca-da-velha, que absorvia as várias essências de toda a Terra. Era um bálsamo que se podia comer, que se podia beber (p.103).

Felisberta e Carolina riam riam, no mundo de liberdade. A roca-da-velha as levava a sonhar, era uma flor que possuía toda a essência do mundo e elas tinham a boca perfumada, tinham dentro de si todas as essências do mundo, imaginavam, partiam, voltavam.

Toda a Ilha reage à tristeza das personagens. Quando o irmão parte para a América: "um silêncio de morte, como pássaro de asa quebrada, estatelado no chão, pairava sobre o povoado" (p.145). Sempre há uma estação para emprestar o tom a cada ação, a cada partida:

> uma cortina de chuva, rasgada por um arco-íris fulgente, emprestava àquela manhã de Outono um ambiente místico, de missa [...] as folhas das árvores caíam, inertes, juncando o chão. As do topo sussurravam de mansinho, enquanto as outras, aos nossos pés, se vergavam chorosas" (p.145).

Se o coração está triste, toda a paisagem vem habitar a tristeza. É um animismo todo em detalhe, "todo em finura que reencontra com sua segurança no mundo inanimado todos os

matizes de uma vida sensível e voluntária, que lê a natureza como uma fisionomia humana móvel" (BACHELARD, 2002, p.191). Toda a paisagem tem uma mensagem, um sussurro, uma analogia com o ser. Ser e cosmos não são inertes, todos se envolvem no cosmodrama emocional:

> O sol lá fora continuava na sua dança sob um arco-íris. Insistia em insinuar-se por entre nuvens carregadas: umas eram cinzento-acastanhado; outras negras; algumas leitosas, e outras albinas, criando um efeito de abismo, sem pouso. De súbito, rasgaram-se as nuvens em pedaços e, pouco depois, reduzidas a nada. O sol regressava forte. Com paciência repetia-se o mesmo ritual. De novo, vinham de fora: o tremoço, o trigo, o feijão, o milho, as favas... Nos balcões de cada casa, as abóboras emitiam ondas de calor, tão forte era a sua cor, de um amarelo alaranjado (p.194).

Os sentidos chamam-se, estão imersos num fluxo contínuo de correspondências: "a tarde entrava pela noite adentro e o céu polvilhou-se de estrelas: umas quentes e outras frias" (p.211).

A terra, carne da ilha-mãe, é uma terra tão violenta quanto benéfica. Trabalha justamente nos ritmos de introversão e extroversão, repelindo e chamando, assustando e defendendo:

> Naquele preciso momento em que todos abríamos a boca em advertência, a língua encolheu-se-nos e foi o susto que imperou. Um ronco quente e horroroso irrompia então da terra, eleva-se aos céus, e caía sobre nós. A casa tremia, as frágeis paredes pareciam gaitas-de-folos. O sofrimento e o medo eram de silêncio absoluto; temia-se a própria fala, não fossem as coisas piorar (p.46).

Pode-se imaginar a pequenez humana diante de prova tão potente da natureza. O homem encolhe-se com medo de existir. Tudo pode romper acima: águas infinitas, lavas queimantes. Uma força que nasce do fundo da terra, vai até os céus e volta com toda a sua fúria para cima do humano.

Os picos conhecidos são amigos. Eles reagem à felicidade e à tristeza humana. Eles colocam roupas em dias de festa. Na imaginação as substâncias permutam suas formas:

> Pelo amanhecer, o Pico da Vara acordou engalado com o seu vestido de noiva a cobrir o meio flanco do seu corpo. O sol brilhava lá fora e o vento soprava contra as ondas. Naquela manhã tinha a cor da esmeralda, o mar. Junto às pedras negras, uma toalha prateada. Nas valetas as saraivas amontoava-se como estrelas descidas à terra. E a criançada, álacre, corria enlouquecida para a rua. Era um dia de festa, efêmero certamente, mas perene nos sentidos: o frio era cortante como láminas. Cobiçava-se a sua cor branca e desejava-se comê-la, e até se comia, trincando pérola a pérola, enquanto as mãos se tornavam roxas da cor do morto (p.97).

O universo tem muitas vozes. Há vozes que são capazes de romper com o próprio universo, vozes mais fortes que os tecidos do universo: "de súbito, irrompeu um berro que estourou com os tecidos do universo, ressecando a terra e ofuscando os céus" (p.167). Um sonho de força cósmica máxima num espaço em que as forças da matéria são tão imperiosas. O ser sonha então com uma força maior que a do universo, mais forte que as vozes do oceano, mais lúgubres e coléricas que os uivos do vento, mais temeroso que o roncar da terra e dos vulcões. O grito condensa esse sonho. E era mais forte que tudo, pois em Xana todas as substâncias da Ilha vinham habitar e, assim, se uniam. A menina é a imagem do sobre real do real. A força cósmica toda unida em um ser.

As águas são valorizadas nas mais diversas direções, seu dinamismo impulsiona o imaginário nas mais diversas qualificações e paisagens. A começar pelo mar, presença constante, presença familiar, mas ao mesmo tempo sempre imprevisível, guardando as mais diversas significações. Há dias de mar assombroso:

> Era assombroso o mar daquele dia. Quem o via não queria mais olhar para ele. Um nevoeiro denso e baixo pairava por cima das águas, difundindo uma luminosidade tão estranha que assustava os mais valentes (p.51).

Nesses dias a freguesia recolhe-se à casa e fecha os batentes da janela, as pessoas não querem mais olhar para o mar, pois quem o olha fica muito tempo sem ver nada, tal é a

luminosidade assustadora. O mar é uma força viva que se reveste dos mais diversos semblantes. Torna-se um monstro:

> O mar do dia da nossa freguesia tinha-se eclipsado; no seu lugar, reinava um monstro de longas barbas de cor barrenta.(p.51).

Mas ele também é uma presença quase silenciosa, só sentida no seu longínquo marulhar, como a fixar os sonhos:

> Ao longe, ouvia-se o marulhar das ondas do mar, as primas falavam, sonhando comprar tudo aquilo e muito mais. Mas... só na América. E novamente surgia aquele sonho, a crescer, a crescer, a orientar os corações para o lado oposto do sol-nascente (p.60).

As águas do mar são águas de duplas valorizações: vida e morte chamam-se, alegria e dor. Nessa imagem há como uma condensação desses valores, que passam do espaço ao ser. Se o mar suscita contradições tão humanas é porque está no fundo das qualidades humanas:

> A minha avó dava-lhe a papa, enquanto mirava o imponente Pico da Vara, ali em frente, e, à sua esquerda, aquele mar sempre mexido e a cada vez mais salgado. Esse mar de memórias, essa água viva dos sonhos, naquele azul de variados tons, a suscitar outras aventuras; aquele espaço de alegria e de morte, de vida e de dor. E a minha avó capciosa, naquele mar de paciência... ensinando Xana a escutar o ventre da terra, o sussurro das estrelas – tal como o picotar que se acabava de ouvir, vindo do cesto, onde a galinha chocava, do lado de dentro da porta da cozinha (p.81).

O mar de paciência dá à paciência uma infinitude. Paciência que por onde se olha está, em todos os quadrantes da Ilha. Imagens comuns, no espaço açoriano adquirem outra densidade. Só quem vive diariamente com as qualidades do mar sabe o que significa um mar de paciência, sabe o quanto a paciência ao se ligar ao mar se amplia. Adelaide Freitas busca a composição de devaneios em que estão completas as interações entre os elementos: quer guardar a variedade do universo. Na imagem transcrita a água é dominante e nuclearizante, está ali a formar o fundo para

os outros elementos: o ar no sussurro das estrelas; a terra que em seu ventre guarda o fogo. Se a avó ensina a Xana a escutar o sussurro das estrelas e o ventre da terra, de igual forma ela ensina a escutar o picotar da vida de um simples pinto que vem ao mundo. Nada é inerte. Tudo é vida e merece a atenção. Tudo vive e fala sinceramente. Cada coisa na sua substância:

> Seria um nunca acabar se quiséssemos seguir os devaneios do *homo faber* que se abandona à imaginação das matérias. Nunca uma matéria lhe parecerá suficientemente trabalhada porque ele nunca acaba de sonhá-la. As formas se completam. As matérias nunca. A matéria é o esquema dos sonhos indefinidos (BACHELARD, 2002, p.118).

Há uma saturação de cheiros e de cores. Tudo busca palpitar ativamente na linguagem; penetrar fundo no poético das correspondências: estações, cheiros, cores: "de nácar era aquela manhã de outono" (p.45). De acordo com Bachelard, a atividade poética reúne impressões visuais, impressões auditivas e impressões vocais; e isso encontramos em imagens como estas na obra *Sorriso por dentro da noite*:

> notava-se que o ar de primavera tinha vindo para ficar. Havia sinais por toda a parte. A passarada procurava o quintal, saltitando de ramo em ramo, num alarido incessante; as primeiras folhas começavam a despontar, e os botões desabrochavam lentamente, do tamanho de um grelo. Algumas flores adiantavam-se: as azaléias dispersas pelas bermas da ilha; e, nas hortas, os malmequeres, os brincos-de-princesa, os jarros e alguns tipos de rosas, ladeando atalhos, sempre decentes, raspados dos limos traiçoeiros (p.118).
>
> Um silêncio de paz incrustou-se na ramagem dos plátanos dançando por entre o alento duma breve aragem fresca de fim de Outono. O escuro caía sobre o resto do dia (p.216).
>
> O mês de Outubro finava e permanecia dourado (p.212).
>
> Com o despontar da Primavera intrépida, a passarada acordava numa vibração convulsa que parecia explodir do céu, para irromper dos confins da Terra. Uma aleluia de morte e de vida (p.69).

Outono e primavera estão sempre marcando o ritmo. O outono traz mais novidades à Ilha, já a primavera leva: a mãe partiu numa manhã de primavera, numa manhã de outono voltou. O

espaço, com todos os seus elementos, cheiros, cores, temperatura, flores, pássaros, árvores, é organizado pela imaginação de forma a ser sua descrição uma ação.

> um aroma cálido e redondo de Primavera adiantada impregnava toda a atmosfera. Os malmequeres brilhavam como estrelas na noite escura, enquanto o pessegueiro exibia em direcção ao firmamento as suas flores da cor da inocência. As árvores de incenso, que por ali abundavam, fechando os quintais da maior parte das casas, ultrapassavam, em fragrância, todas as flores. Por entre as sebes, cantarolavam os passarinhos, num movimento de despedida, até a nova madrugada. Uma música desprendia-se, não se sabia de onde: se do torrão ainda quente, se do mar ou do céu das estrelas; talvez do sarcófago das pirâmides, ou do fundo das marés. E tudo ficava por dizer..., em suspensão, à espera de alguma coisa (p.17).

Segundo Bachelard, "a vida da imagem está em toda a sua fulgurância no fato de que a imagem é uma superação de todos os dados da sensibilidade" (1988, p.16). Quando uma imagem viva supera os dados da sensibilidade, ela acaba forçando a realidade sensível e a realidade física a se ampliarem. Nesta imagem, a princípio, parece que se tem apenas a descrição de um espaço, um espaço "paradisíaco", deveras, mas mera descrição de um espaço verdadeiro da Ilha, não é um espaço de fantasia recriadora. Mas, a partir do período que se inicia por "uma música", a imaginação age para unir todos esses elementos harmoniosos e primaveris e fazê-los tocar uma música. Uma música harmonizadora de todos os tempos e de todos os lugares, uma música que não se sabe se vem do torrão da terra da ilha ou do mar. Os vocábulos evocados estendem a imaginação espacialmente: do fundo do mar ao céu das estrelas – e temporalmente: "sarcófago das pirâmides", sintagma que funciona como signo de um início civilizatório, que evoca um remoto do humano. Ou seja, a imagem supera todos os dados da sensibilidade e força a realidade física e sensível a se ampliar.

Em *Sorriso por dentro da noite*, como escreve Assis Brasil:

> vemos que estão presentes as recorrências geológicas, sismológicas, geográficas e topográficas encontráveis em outros autores conterrâneos – aliás, nem poderia ser diferente, já que se fala de um mesmo espaço: ali está o majestoso pico da Vara, abençoando e amaldiçoando os habitantes à volta; ali estão os terremotos, sempre inesperados e, no entanto tragicamente habituais; ali encontram-se a pequena freguesia, as altas encostas marítimas, as caldeiras a ferver, a chuva como farinha que cai do céu. (p.23)

Reencontraremos na obra esses dinamismos da matéria que imprimiram no imaginário açoriano um mundo próprio de correspondências poéticas. Centros de devaneios bem definidos em torno do espaço e de suas contingências dinâmicas. A autora, ao imergir nesse imaginário tão devaneado, tão distendido e qualificado, poderia encontrar facilmente os limites da imaginação formal e não os ultrapassar. Mas não, "ao invés da representação de uma paisagem conhecida e clichê, vemos um espaço modificado pela perspectiva visual e afetiva das personagens. Aí a grande diferença que, por si só, é de grande alcance literário" (Assis Brasil, p.24).

A trama, dividida em pequenos capítulos, é narrada em primeira pessoa por Isabel, a narradora que tudo vê, tudo relata, tudo julga. A princípio, sendo o texto em primeira pessoa poder-se-ia pensar numa visão parcializada, não mais, no entanto:

> ocorre uma alteração nesse estatuto ficcional: a Narradora vai além do que percebe pelos sentidos, estabelecendo-se como uma entidade discursiva onisciente, penetrando nas mentes e nos corações das personagens (ASSIS BRASIL,2006,p. 25).

É pelo estatuto dessa narradora que a narrativa se aproxima da poesia, da prosa poética em que o fluxo da consciência lírica dilui a importância das ações. O mais essencial não é contar uma história, mas expandir a linguagem na vivência das emoções. Mesmo que as referências ao tempo apareçam aqui e ali e que as personagens se movimentem em um espaço a princípio com um duplo no real, estas noções são desvirtuadas pelo poético que as instaura num tempo-sem-tempo e

num espaço virtual intimista em que ser e cosmos são animados homologamente e, assim, um espaço imaginário e não real:

> Se o espaço vivifica-se na visão das personagens, o tempo é tratado de maneira igualmente pessoal. Sabe-se, pelos indícios textuais encontráveis aqui e ali, que estamos em determinadas décadas do século passado, aquelas das grandes emigrações para a América do Norte. Essa segurança narrativa, entretanto, fica por vezes abalada. O leitor é habilmente conduzido a um tempo-sem-tempo, em que a linearidade cronológica não é obedecida ou, pelo menos, *não deseja ser obedecida*. (ASSIS BRASIL, p.24).

A narradora funcionará como uma espécie de âncora do real: "é ela que estabelece o ritmo da história servindo de âncora do real quando as ações se degradam ou atingem patamares de paroxismos insanos" (ASSIS BRASIL, p.25). A imaginação cria um crescente devaneante a partir de um mínimo detalhe da ação. O tempo não transcorre, ele se aprofunda, a ação não se completa: um instante é feito de milhares de outros instantes e na busca desta simultaneidade o espírito quase se torna uma sintaxe de metáforas. Há uma passagem em que Xana, escondida da avó, toma do álbum de fotografia[60] e "fez questão de analisar a lupa o elenco de gente que o povoava" (FREITAS, p.31), tentando desvendar nas expressões fisionômicas os segredos que pairavam na atmosfera familiar. É surpreendida, então, pela avó, no momento em que se interessava por um olhar que a perturbara "entre a bruma de pensamentos esfarrapados e de pessoas desconhecidas":

> E a pergunta não se fez esperar:
> Quem é, vovó?
> Ninguém! (p.32)

A menina ficará extremamente perturbada. A ação comportará alguns lances até que todo o desconforto de Xana se explique pelo fato de ter percebido uma lágrima nos olhos da avó:

[60] O álbum de fotografia na família está investido de um valor absolutamente fundamental: é ali que está a memória que não pode perdida, as memórias daqueles que partiram e em torno dos quais o imaginário da América gravita.

> Descoberto tinha a Xana, que na castidade daquele gesto de minha avó, quando na tarde anterior lhe roçara o ombro de leve, levemente alguma coisa a incomodara, de tal forma que, de doce, se misturou com uma dor inusitada, rasgando-lhe vagamente a pele, deixando nela, disfarçadamente, uma ligeira bolha de sangue – o suficiente para Xana ter visto, no olhar de vovó, um sorriso a fugir-lhe do rosto. Era uma bolha inoportuna, acompanhada de uma tremura de lábios, de uma ligeira cintilação. (p.33)

Tendo início no momento em que Xana pega do álbum, a ação terminará em um devaneio que se debruça sobre o choro:

> Por isso, para a Xana, havia duas formas de chorar. Uma que vinha de dentro, abrupta, ora em soluços, ora num estertor cheio de amargura, rosto e corpo contraídos. Mas havia ainda um outro choro, aquele apenas irrompe e se solta sem controlo, como a água mansa da fonte; não se contorce e cai calado; não faz qualquer ruído, e deságua no peito, a escaldar. Resulta, geralmente, de um momento de graça, como se algo dentro de nós nos chorasse. (p.34)

Não é o choro de Xana que a narradora acaba por descrever, mas é a autora que penetra na substância do chorar e busca suas correspondências íntimas:

> No primeiro caso a lágrima é amarga e salgada; no segundo, é quente; é talvez excesso, uma torrente que não se sabe se vem da alma, do rio da vida, ou de memórias desconhecidas. (p.34)

Se no primeiro caso o choro é abrupto, acontece num estertor cheio de amargura, contraído, tenso, de lágrimas amargas e salgadas, o segundo é manso, deságua e escalda no peito lágrimas quentes. O primeiro é o choro do mar: o choro violento, tenso, na sua fúria abrupta, amargo e salgado. O segundo é o choro das águas mansas das nascentes e das fontes, águas puras. Não é salgado nem amargo, é quente, como as águas mansas, como as águas familiares e conhecidas que guardam as memórias da Ilha nos seus lagos de água quente. Nesta imagem á água é distinguida e recebe valorizações contrárias: o mar, espaço de travessia, que leva os açorianos para o outro lado do atlântico, é a própria substância do choro amargurado, do choro

que nasce da tensão da amargura e da falta, daquilo que não se compreende. O choro das fontes é o choro purificador, que nos chora e nos torna sua própria substância, substância da Ilha, sem contorcimentos, sem ruídos, no seu manso desaguar, no seu manso estar. A narradora então continua:

> O rosto da nossa pequena estava dilacerado, molhado como flor no sereno da manhã; olhos esquecidos, desencantados, sem soluços, numa eterna espera..., suspensa numa mágoa profunda, sem nome, esgotada finalmente por um cansaço lento que a transportava para um lastro de esquecimentos... E era o avião que vinha, e era o avião que andava às voltas brincando aos ferros – quentes; o avião que não descia; o avião que não deixava desembarcar a mamã e o papá... (p.34)

A busca de estabelecer correspondências, que é tão próprio da poesia, de ir aprofundando uma imagem, saturando-a de valências, como nesta cena do rosto de Xana, acaba por desprender da ação inicial. A narrativa quase entra num patamar de paroxismo insano, até que a narradora, por fim, chame a ação de volta e faça o tempo transcorrer novamente:

> Naquele dia em que a dor se transformou em pessoa, a noite trouxe os ventos frios e ásperos do norte; a saraiva desabou sobre os telhados, e encheu as valetas. Estava-se em pleno tempo de matança, em vésperas de Natal, época da abundância (p.34).

Mal um devaneio se finda, outro se inicia. E a ação se perde novamente. A marcação temporal vem sempre acompanhada da marcação espacial. O tempo não passa em vão, ele traz ventos, chuvas, frios ou flores, pássaros e frutos. Nesse ritmo vivem também personagens. Tudo se constitui mutuamente. O espaço não está só para decorar, mas também para dramatizar. Para instaurar um intenso cosmodrama, onde *tudo vive, tudo fala sinceramente*

Xana não precisava dos relógios para medir o tempo, ela sabia escutá-lo no acontecer dos ritmos da natureza, nesse ritmo em que é possível ver também o dos homens e das mulheres:

como bolas que se formavam e explodiam. A vida dos homens pode ser sonhada em tantas substâncias: o devir humano é homólogo ao devir das matérias:

> A Xana continuava com os hábitos da infância. Debruçava-se a janela e ficava ali, escutando o tempo, sem o tic tac do relógio da parede, enquanto a água do beiral desabava na valeta, formando bolhas de furta-cores, que logo explodiam e, de novo, se formavam em bola, e outra vez rebentavam, num ritmo idêntico ao das mulheres e ao dos homens, na labuta do dia a dia (p.193).

Na personagem de Xana e da avó materna a imagem da Ilha começa a se reverter. Se a vida na Ilha é por deveras difícil, a vida é difícil em qualquer lugar. O sonho da América é apenas um sonho e a realidade da Ilha, assim como a da América, também necessita ser sonhada para ser vivida de forma feliz, de forma complementar. A avó decide-se pela Ilha. Ela ensinará a Xana os mistérios da partida e os mistérios da permanência e pela permanência Xana também se decidirá. Ela e a Avó, transformadas em terra da Ilha:

> A minha avó e a Xana pareciam uma pessoa só. Aconchegaram-se uma à outra, como se fizessem parte integral da terra, do pó que suja os pés; do pó no qual se lançam as sementes; do aroma verde a trepar pelo milheiral fora. Tinham, naquele fim de tarde morna, a mesma temperatura; sentiam a mesma exalação da terra molhada (182).

Xana e a Ilha, por fim, se fundem numa imagem única. Ela é a Ilha que vai renascendo depois de tanta partida, de tanta ausência, de tantas saudades, essa palavra que nos dizem tão nossa, tão portuguesa e que talvez tenham sidos os açorianos os que mais substancialmente a sentiram ressoar. A metáfora, escreve Bachelard, é fenômeno da alma poética. É ainda fenômeno da natureza, uma projeção da natureza humana sobre a natureza universal. (p.190). Adelaide Freitas ao criar Xana, projeta a natureza humana na natureza da Ilha. Xana e Ilha unidas numa mesma imagem.

Adelaide Freitas descobre novas correspondências para dinamizar o imaginário: tudo está ali, as crendices, o ritmo coletivo, o medo, a saudade, os mistérios e as belezas da Ilha, a miséria, a dificuldade, a emigração, os vulcões, os terremotos, os aviões, os pássaros, o mar, mas numa linguagem muito própria em que o limite entre o narrativo e a poesia se dilui e o poético surge numa nova dimensão consciencial. A autora atualiza complexos psicológicos[61]que constantemente foram e continuam sendo desenvolvidos pela imaginação literária açoriana, mas o faz a partir de uma originalidade muito própria em uma linguagem sonhadora densamente metafórica e imagética, em que o poético cria devaneios cósmicos.

O imaginário açoriano, por fim, voltando com freqüência aos mesmos temas, devaneando nas qualidades de seu espaço e das recorrências histórico-sociais a que estiveram sujeitos:

> num derradeiro patamar, trouxe o reconhecimento da realidade humana que vive no Arquipélago, no Continente, no Brasil, nos Estados Unidos ou em qualquer lugar do mundo. Como seres humanos, somos os mesmos em todas as eras e geografias, sujeitos as mesmas perplexidades e sofrimentos e, como sempre, é a literatura o mais fiel espelho de tudo isso. (ASSIS BRASIL p.28)

[61]. Complexo psicológico conforme dicionário Houaiss: conjunto de representações ou idéias estruturadas e caracterizadas por forte impregnação emocional.

CONCLUSÃO

Como vimos, a situação histórico-geográfica dos Açores proporcionou o desenvolvimento de complexos psicológicos que constantemente foram e continuam sendo desenvolvidos pela imaginação literária. Tais complexos se relacionam e criam grupos de imagens poéticas em torno da partida, do desejo de volta, da saudade, da solidão, dos laços que unem o homem ao seu espaço de origem.

O devaneio literário, como o compreendemos a partir de Bachelard, permite a imaginação preencher com a função do irreal as formas percebidas pela função do real. Como as duas funções psíquicas são complementares, a função do irreal permite ao homem reelaborar e preencher as percepções sensíveis de forma a construir arranjos psicológicos que lhe permitam viver de forma mais plena e saudável. Se a pior maneira de permanecer na Ilha é sair dela, como o disse Daniel de Sá, a única maneira de permanecer na Ilha é imaginando-a.

Se a pior maneira de permanecer na Ilha é saindo, comprova-se que a imaginação predomina sobre as formas do real: a Ilha imaginada é mais presente que a realidade vivida. Mas, quando o devaneio se faz na permanência, a função do real e do irreal cooperam de forma a instituirem um sobre-real. Se a imaginação é a função primeira e, nos Açores, o real (as substâncias) é tão presente, a imaginação busca um sobre-real através da imagem poética.

A literatura açoriana reproduz na dimensão da coletividade situações arquetípicas que a psicanálise desenvolveu a nível pessoal: a necessidade de individuação, a experiência de desamparado, a satisfação "oceânica" do útero materno a qual se procura recuperar pelo resto da

vida. São situações que nos seus imaginários se agrupam em torno de elementos/sentimentos gestados especificamente no espaço, devaneios de extroversão (emigração) e de introversão (insularidade). Tais devaneios acionam diversos campos semânticos do sentimento: saudade, solidão, desamparo, melancolia, medo, afastamento, desejo de partir, desejo de voltar.

Sorriso por dentro da noite representará um momento de inversão no imaginário açoriano, e isso já especificamos em dois momentos: ao criar personagens que na ilha permanecem e ao opor à imagem da ilha a imagem da mãe. Mas outras inversões podem ser vistas. No imaginário, segundo Bachelard, há duas imagens ligadas à água que são muito atuantes, duas imagens ligadas à morte: Caronte e Ofélia. Caronte o barqueiro da travessia. Ofélia, a ninfa das águas, a morte feminina. Se Caronte é um arquétipo atuante no imaginário açoriano, evocado pela travessia feita para nunca mais voltar, travessia que se não traz a morte física, traz uma morte psicológica, em *Sorriso por dentro da noite* é a imagem de Ofélia que atua. A própria imagem estampada na capa do livro a evoca. Xana é Ofélia. Nas águas de sua Ilha ela permanecerá, nas suas águas ela morrerá, entre as flores e o verde das águas macias das nascentes. Ofélia é, inclusive, evocada em imagens: "e fez-se um silêncio sepulcral, como a água macia das nascentes"(p.23). O silêncio sepulcral é talvez o mais temido silêncio humano, o silêncio do sepulcro quando tudo acaba, quando tudo se fecha aos olhos do ser, silêncio do qual não há saída. Mas esse silêncio é aliviado, por que é como a água macia. A maciez não é uma qualidade que geralmente associa-se à água, pois é uma qualidade de seres sólidos. Um ser pode ser macio ou duro. A água pode ser macia ou dura na imaginação. A água macia é uma água familiar, uma água que adere ao corpo, o seu contato é aconchegante, uma água de repouso. Então o silêncio do sepulcro torna-se aconchegante silêncio, um silêncio familiar, que adere ao corpo e o silencia. Silenciar repousante e macio, silenciar de Ofélia.

Se as Ilhas eram, como nas palavras de Assis Brasil que citamos anteriormente, um mundo sem cores, destinado a sucumbir na ignorância e na repetição daquilo que já os avós repetiam desde todas as eras, todos os tempos, no imaginário da autora, ao contrário, as Ilhas são um mundo de cores. A estética da repetição se era motivo de angustia e enfado, agora é um ritmo o qual se reaprende a viver. Se houve um momento em que fora preciso romper com aquilo que os avós repetiam desde todas as eras, e esse rompimento aconteceu na época dos grandes fluxos migratórios, a avó, agora, reinveste-se da missão de ensinar a viver novamente no ritmo para não ser mais necessário partir. Sem romper com o imaginário coletivo, mas reaproveitando-o a partir de uma perspectiva própria, Adelaide Freitas instaura uma nova dinâmica na imaginação do espaço açoriano. Num paralelo com as forças que Bachelard descreve sobre nas obras *A terra e os devaneios da vontade e A terra e os devaneios do repouso* (extroversão e introversão), *Sorriso por dentro da noite* operará com as imagens de introversão, da intimidade e do repouso, da permanência, enquanto que a grande maioria das narrativas de açorianos apresenta-nos imagens de extroversão, das forças que os impulsionavam para a partida.

As imagens literárias do espaço açoriano nos fazem vivenciar um espaço onde ser e espaços constituem-se mutuamente, mas mais do que isso, um tempo em que essas relações aconteciam em outros paradigmas. É um contato com uma espécie de sociedade primitiva, as individualidades ainda estavam muito ligadas ao coletivo e o coletivo, por sua vez, ao espaço. Os elementos ainda aparecem em toda a sua fúria ou bondade, não circunstanciados nas sutilezas da modernidade. Ali o homem sentiu com desusada violência a sua insignificância e pequenez diante da natureza.

A partir da leitura de um *corpus* significativo de autores ilhéus, percebe-se o quanto nestes autores a imaginação prolonga a percepção, o quanto as qualidades da matéria atrai imagens e instaura uma dialética de valores que animam a imaginação das qualidades. Imaginar uma qualidade é dar-lhe um valor que ultrapassa ou contradiz o valor sensível, o valor real. O espaço expressa as personagens, pois a partir de suas qualidades desdobram-se as qualidades humanas, as qualidades das relações humanas. Através das qualidades imaginadas entre ser e espaço, a imaginação refina a sensação, desbloqueia a grosseria do sensível. E o melhor lugar para se compreender isso é do ponto de vista da imaginação literária.

Esperamos ter contribuído com este estudo para a aproximação entre os nossos espaços culturais. Aproximação que, se é deveras difícil pela distância física, é possível através do texto literário. Esse texto que nos dá "o mundo dos mundos", o "mundo de uma alma" e que, por fim, revela sentimentos que se repetem em diferentes circunstâncias e tempos da vida humana. Na revelação da repetição é possível a identificação. Na identificação, desvelamos o fundo humano, o fundo de nós mesmos.

REFERÊNCIAS

AGUIAR, Cristóvão. *Ciclone de setembro.* Lisboa: Caminho, 1985.

AGUIAR, Cristóvão. *Raiz comovida*. 2°ed. Lisboa: Caminho, 1987.

ASSIS BRASIL, Luiz Antonio de. *Choram o mesmo, aqueles que fica.* Letras de Hoje. Porto Alegre, v.41, n.3, p.23-28, setembro, 2006.

ASSIS BRASIL, Luiz Antonio de. *A viagem de retorno*. Tópicos acerca da narrativa açoreana pós-25 de Abril. Lisboa: Salamandra, 2003.

BACHELARD, Gaston. *A chama de uma vela*. Trad. de Glória de Carvalho Lins. Rio de Janeiro: Bertrand, 1989.

BACHELARD, Gaston. *A psicanálise do fogo*. Trad. de Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BACHELARD, Gaston. A *água e os sonhos*. Ensaio sobre a imaginação da matéria. Trad. de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

BACHELARD, Gaston. *O ar e os sonhos*. Ensaio sobre a imaginação do movimento. Trad. de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BACHELARD, Gaston. *A terra e os devaneios da vontade*. Ensaio sobre a imaginação das forças. Trad. de Maria Ermantina Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BACHELARD, Gaston. *A terra e os devaneios do repouso*. Ensaio sobre as imagens da intimidade. Trad. de Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Trad. de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BACHELARD, Gaston. *A poética do devaneio*. Trad. de Antonio Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

BACHELARD, Gaston. *Fragmentos de uma poética do fogo*. Trad. de Norma Telles. Org. e notas de Suzanne Bachelard. São Paulo: Brasiliense, 1990. p. 133

BACHELARD, Gaston. *O direito de sonhar*. Trad. de José Américo Mota Pessanha, Jaqueline Rass, Maria Lúcia de Carvalho Monteiro, Maria Isabel Raposo. São Paulo: Difel, 1986.

BETELHEIM, Bruno. *A psicanálise dos contos de fadas.* Rio de Janeiro: Paz e terra,1980.

BARBOSA, Elyana; BULCÃO, Marly. *Bachelard*: pedagogia da razão, pedagogia da imaginação. Rio de Janeiro: Vozes, 2004.

ENES, José. *A açorianidade de Roberto Mesquita*.In: ALMEIDA, Onésimo Teutônio (Org). A questão da literatura açoriana

FREITAS, Adelaide. *Sorriso por dentro da noite*. Vila Nova de Gaia: Ausência, 2004.

FREITAS, Adelaide. *João de Melo e a literatura açoriana*. Lisboa: Dom Quixote, 1993.

FREITAS, Vamberto. *O imaginário dos escritores açorianos*. Lisboa: Salamandra, s/d.

GARCIA, José Martins. *Memórias da terra*. Lisboa: Vega (O chão da palavra), 1990.

MASSAUD, Moisés. *A literatura portuguesa através dos textos*. 28°ed. São Paulo: Cultrix, 2001.

MELO, Dias de. *Milhas contadas*. Lisboa: Salamandra, 2002.

MELO, João de. *Gente feliz com lágrimas.* Lisboa: Dom Quixote, 1990.

MELO, João de. *O meu mundo não é deste reino*. Lisboa: Assírio e Alvim, 1984.

NEMÉSIO, Vitorino. Mau tempo no canal. Lisboa: Bertrand. 1944.

NEMÉSIO, Vitorino. *Açorianidade*. IN: Açorianidade e autonomia: páginas escolhidas. Ponta Delgada: Signo, 1989. p.13-14

NEMÉSIO, Vitorino. *Corsário das Ilhas*. Lisboa: Bertrand, 1983.

NEMÉSIO, Vitorino. *Primeiro Corso*. In: Açorianidade e autonomia: páginas escolhidas. Ponta Delgada: Signo, 1989.

NEMÉSIO, Vitorino. *Os Açores*. In: Açorianidade e autonomia: páginas escolhidas. Ponta Delgada: Signo, 1989. p.14-22

OLIVEIRA, Álamo. *Já não gosto de chocolates.* Lisboa: Salamandra, 1999.

PAVÃO, José de Almeida. *Além da ilha*. Ponta Delgada: 1990.

RIBEIRO, Lúcia Helena Marques. *A idéia da permanência na obra Contrabando Original de José Martins Garcia.* Dissertação (Mestrado em Letras) – Inst. de Letras e Artes, PUCRS, 1996.

RIBEIRO, Luis da Silva. Subsídios para um ensaio sobre a açorianidade. In: Açorianidade e autonomia: páginas escolhidas. Ponta Delgada: Signo, 1989. p.25-54

SÁ, Daniel de. *A terra permitida*. Lisboa: Salamandra, 2003.

SÁ, Daniel de. *Ilha grande fechada*. Lisboa: Salamandra, 1992.

SILVEIRA, Pedro. *Da literatura açoriana*. In: Açorianidade e autonomia: páginas escolhidas. Ponta Delgada: Signo, 1989. p.65-70

TEXTO editora. *O século XX português*. Personalidades que marcaram uma época.Coleção universal. Lisboa: Texto, 2001.

OS QUATRO ELEMENTOS

> Uns agem sobre os homens como a terra, soterrando-os e abolindo-os, e esses são os mandantes do mundo. Uns agem sobre os homens como o ar, envolvendo-os e escondendo-os uns dos outros, e esses são os mandantes do além mundo. Uns agem sobre os homens como a água, que os ensopa e converte em sua mesma substância, e esses são os ideólogos e os filósofos, que dispersam pelos outros as energias da própria alma. Uns agem sobre os homens como o fogo, que queima neles todo o acidental, e os deixa nus e reais, próprios e verídicos, esses são os libertadores.
>
> Fernando Pessoa

Alguns milênios nos separam dos pré-socráticos gregos que explicaram a origem do mundo pelos quatro elementos. Se a ciência há muito já os abandonou para a explicação do universo, no imaginário ainda continuam atuantes, basta percebermos o quanto estão impregnados na linguagem diária, (em expressões que há muito perderam a conotação poética) e na linguagem metafórica: os quatro elementos enquanto forças imaginantes são encontrados proficuamente em metáforas.

Um metáfora será tanto mais viva quanto mais liberta estiverem as qualidades substancias de suas formas. Quando uma imagem, ao invés de capturar o elemento em sua qualidade e dinamismo inerente o toma a partir de alguma forma, a metáfora estará enfraquecida. Para Bachelard, as qualidades e o dinamismo dos quatro elementos são raízes psíquicas do homem que a imaginação material põe em funcionamento. Num tempo em que o homem vive cada vez mais distanciado da realidade primitiva do ar, da terra, da água e do fogo, tendo-os como elementos muito bem circunstanciados em torneiras, fogões, ar condicionados, edifícios, motores, lareiras, etc., ainda é possível perceber a sobrevivência de arquétipos atuantes em que as qualidades e o dinamismo elementar estão presentes.

A leitura de Bachelard refina sobremaneira a percepção dessas raízes psíquicas que seguem, ao longo dos milênios, produzindo mitos, imagens e lendas: o fogo que a tudo transforma, num processo irreversível, igualando corpo humano, livro, ou casa. O fogo torna todas as formas cinzas. A água encobre, numa aparente uniformidade, dissolvendo o diferente num mesmo embalo, cobre todas as formas, transforma os corpos na sua própria forma. A terra desmancha e faz renascer novas formas. Diferentemente da água que mansamente vai se apoderando de corpos, impõe fricção, impõe sua força, é uma luta de esforços até que consuma e faça o humus, que por sua vez, germina novas formas . O ar é o mais imponderável dos elementos. Está em tudo e não o vemos; envolve sem que se perceba; espalha odores e perfumes alheios, dissipa, alimenta.

Por ora, então, baseando-nos em Bachelard, retomaremos algumas das valorizações e imagens que os quatro elementos têm recebido na imaginação humana

O FOGO

De acordo com Bachelard (1999)[62], dos quatro elementos, o fogo é aquele que mais nitidamente recebe uma de nossas principais valorizações contrárias: o bem e o mal. O fogo, escreve:

> é dentre todos os fenômenos, o único capaz de receber tão nitidamente as duas valorizações contrárias: paraíso e inferno; doçura e tortura, cozinha e apocalipse. É bem estar e respeito. Deus tutelar e terrível, bom e mau. Pode contradizer-se, por isso é um dos princípios de explicação universal.

O fogo é o princípio ativo fundamental. Em todos os domínios repete-se, sem a menor prova, que o fogo é o princípio da vida. Até as teorias científicas apontam a grande explosão ígnea como o princípio da vida do universo. Como buscar as origens desta intuição?

O fogo está nas origens da vida quando é o fogo sexualizado. Quantas expressões temos que unem abertamente o fogo ao sexo, ao amor: "fogo da paixão", "apagar o fogo" (satisfazer o desejo), "restar cinzas" (fim de uma relação). De acordo com Bachelard, essas imagens podem ter sua origem na própria descoberta do fogo: a ciência explica que o homem primitivo fez o primeiro fogo pela fricção, mas como ele chegou a compreender que da fricção poderia surgir chamas ela não explica. Para Bachelard, essa compreensão pode ser explicada pela fricção com os outros corpos. Na carícia o ser primitivo despertava o fogo interno, despertava o calor. Pela união com outros corpos o ser se aquecia. Esses seriam os impulsos que levaram o homem a friccionar tenazmente as pedras. De uma intuição íntima a uma realidade objetiva. Até hoje o impulso sexual é associado ao fogo e o ato sexual, por sua vez, gerador do ser. A partir disso, é fácil compreender que o fogo seja tantas vezes signo do pecado e do mal: "toda a luta contra os impulsos sexuais deve, pois, ser simbolizada por uma luta contra o fogo" (p.149).

Além de ser princípio da vida, o fogo pode ser o próprio ser da vida, é a **chama da vida**. Para Bachelard, todo animismo contém um calorismo: "o que reconheço de vivo, de imediatamente vivo, é o que reconheço como quente" (p.162). Somos como o fogo vivo, contemplando o seu dinamismo contemplamos o dinamismo da própria vida: a vida que escoa, que ondula, a vida que surge. O fogo, para o homem que o contempla, é um exemplo de pronto devir e de devir circunstanciado: "sugere o desejo de mudar, de apressar o tempo, de levar a vida a seu termo, a seu além" (p.25). A maior lição que encontramos ao nos entregar a uma psicologia do fogo vivido seria a de nos abrirmos a uma psicologia da intensidade – intensidade pura, intensidade de ser. Não há fogo sem intensidade. A intensidade pode até ser fraca, como nos braseiros que terminam, mas a intensidade mínima está ali, como condição do fogo. Muito raramente a vida temporal do fogo conhece a tranqüilidade da horizontalidade. O fogo em sua vida própria é sempre um surgimento. É quando caí que o fogo se torna o calor horizontal, a imobilidade no calor feminino.

O calor é uma das qualidades mais imediatas do fogo. De acordo com Bachelard, as contradições íntimas do fogo podem ser atingidas se se puder, numa dialética de *animus* e *anima*, estudar, como dois pólos da imaginação, o fogo e o calor. Na *anima* o fogo é calor, doçura intensa, intensidade doce. No *animus* o fogo é intensidade, violência, transformação. É o suave calor da *anima* que se encontra na origem da consciência de felicidade; mais precisamente, é a consciência das origens de felicidade: o calor do ninho, o calor da proteção, o calor íntimo. A necessidade de penetrar, de ir além ao interior das coisas, ao interior dos seres, é uma sedução do calor íntimo: "lá onde o olhar não chega, onde a mão não entra, o calor se insinua" (p.61). O fogo

[62] Todas as citações que faremos referente ao fogo são retiradas de *A psicanálise do fogo*.

é sempre um surgimento, é um ser vertical, mas quando cai, quando está na imobilidade, é o calor feminino, o calor que acolhe, que coze, que alimenta.

O fogo pode ser tanto princípio de concentração quanto de dilatação; ele dispersa e concentra. Pelo fogo tudo muda. Ele só precisa pôr a marca de sua presença para mostrar seu poder, deixa sempre algo de corrosivo e de ardente nos corpos que receberam sua viva impressão.

O fogo é suave, é sorrateiro, é rebelde, é violento, caracteriza toda uma psicologia inicial dos desejos e das paixões, "de uma maneira geral, passa dos mais altos valores metafísicos aos mais manifestamente utilitários" (p.107).

Nas imagens do fogo encontra-se o próprio ato e ser da literatura, do escrever. Escrever a primeira página é uma ação ígnea: é ganhar impulso, pegar confiança. Prometeu, Fênix e Empédocles condensam o ato da literatura: a Fênix é a capacidade de renascer da linguagem; Prometeu, a ânsia tão humana de luz, de conseguir com que das palavras se iluminem os sentidos; Empédocles: a beleza do ato supremo é a causalidade maior do ato.

A Fênix é imagem da própria linguagem: transcendendo o mito, é estranha reduplicação do mito. A linguagem é como a Fênix renascida, de uma imagem apagada, quase extinta, ela renasce soberana, ela faz renascer sua capacidade de ser impulso, seu dinamismo e sua intensidade vital. É a imagem da capacidade de renascer dos velhos motivos mitológicos: a leitura fenicena lê tudo, com a imaginação desperta para que, ao encontrar brasas quase extintas, através de seu sopro renasça, as faça renascer.

A ÁGUA

Matéria misteriosamente viva, a água corre sempre, a água leva para longe, a água passa como os dias, tal como o destino humano: "o ser humano tem o destino da água que corre" (p.7) [63]. A água nasce e morre continuamente, é uma matéria que vemos nascer por toda parte.

A água é o elemento transitório. É a metamorfose ontológica essencial entre o fogo e a terra. O ser votado à água é um ser em vertigem: morre a cada minuto, alguma coisa de sua substância desmorona constantemente. A morte cotidiana não é a morte exuberante do fogo que perfura o céu com suas flechas mas sim é a morte da água. Ela corre sempre, cai sempre, acaba sempre na sua morte horizontal: "para a imaginação materializante a morte da água é mais sonhadora que a morte da terra: o sofrimento da água é infinito" (p.7).

A água é um ser total: tem um corpo, tem uma alma, tem uma voz. Mais que nenhum outro elemento, diz Bachelard, a água é uma realidade poética. As vozes da água quase não são metafóricas, a linguagem das águas é uma realidade poética direta, os regatos sonorizam com estranha fidelidade as paisagens mudas, as águas ruidosas ensinam os pássaros e os homens a cantar, a falar, a repetir, há, em suma, uma continuidade entre a palavra da água e a palavra humana.

A água tem vozes indiretas. A natureza repercute ecos ontológicos. Os seres respondem imitando vozes elementares: "de todos os elementos, a água é o mais fiel "espelho das vozes" (p.199)". O rumor das águas assume com toda naturalidade as metáforas do frescor e da

claridade. As águas risonhas, os riachos irônicos, as cascatas ruidosamente alegres:"esses risos, esses chilreios são, ao que parece, a linguagem pueril da natureza" (p.35).A água é a senhora da linguagem fluída, da linguagem sem brusquidão, da linguagem contínua, continuada, da linguagem que abranda o ritmo, que proporciona uma matéria uniforme a ritmos diferentes.

Bachelard distinguirá as águas claras e primaveris das águas profundas e dormentes, marcando uma distinção essencial entre elas: vida e morte. Se a água nasce em toda a parte, ela também morre sempre. Seu destino é nascer e morrer, continuamente, por isso representa tão nitidamente essas duas realidades essenciais do ser.

As águas claras, as águas primaveris são as águas do frescor: a todos os jogos de águas claras, de águas primaveris, cintilantes de imagens, é preciso acrescentar um componente da poesia das águas: o frescor, que é "uma força de despertar" (p.34). O frescor que sentimos ao lavar as mãos no regato estende-se, expande-se, apodera-se da natureza inteira, torna-se logo o frescor da primavera. A nenhum substantivo mais do que a água pode-se associar o adjetivo primaveril. O frescor impregna a primavera por suas águas corredias; ele valoriza toda a estação da primavera. No reino das imagens do ar, o frescor, ao contrário, é pejorativo: o vento fresco provoca uma sensação de frio, arrefece um entusiasmo. Ele é, portanto, um adjetivo da água: "a água é, em certos aspectos, um frescor substantivado" (p. 34).

As águas claras são também as águas dos reflexos e, lembremos uma de nossas imagens mais familiares que é Narciso: a água que serve para naturalizar a nossa imagem, para devolver um pouco de inocência e naturalidade ao orgulho da nossa contemplação íntima. A água, por seus

[63] Todas as citações referentes à água foram retiradas da obra *A água e os sonhos*.

reflexos, duplica o mundo, as coisas e o sonhador, não simplesmente como vã imagem, mas envolvendo numa nova experiência onírica. Na natureza a água vê, a água sonha, é o céu invertido: "o verdadeiro olho da terra é a água" (p.33).

Já as águas profundas, as águas paradas, as águas dormentes, são águas de melancolia, águas de morte, águas de tristeza. A água é uma tinta da dor universal, é a tinta das lágrimas, é a mãe da tristeza humana, a matéria da melancolia: "pesadas lágrimas trazem ao mundo um sentido humano, uma vida humana, uma matéria humana"(p. 67). Mas, nos diz Bachelard que a imagem das lágrimas são insuficientes para assinalar o verdadeiro mal da substância das águas, que é guardar a morte em sua ubstância. Ela transmite um devaneio onde o horror é lento e tranqüilo. A água fechada acolhe a morte em seu seio, torna a morte elementar: "a água morre com o morto em sua substância. É um nada substancial. Não se pode ir mais longe no desespero" (p. 95). Mas a morte na água também assume feições maternais quando é a morte nas águas calmas, variação de um retorno ao útero.

Duas imagens de nosso imaginário evocam com clareza a morte pelas águas: Ofélia e Caronte. Ofélia é a morte calma, a morte feminina, que guarda sua beleza e seu mistério. Caronte, por sua vez, o barqueiro da travessia, o símbolo da morte que é uma viagem: a morte é uma viagem e a viagem é uma morte. Partir é morrer um pouco. Morrer é verdadeiramente partir e "só se parte bem, corajosamente, nitidamente, quando se segue o fluir da água, a corrente do largo rio" (p.77). De acordo com Bachelard, em muitas culturas, a todo o além se associa a idéia de travessia e talvez por isso o adeus a beira–mar é simultaneamente o mais dilacerante e o mais literário dos adeuses: quem parte, de certa forma, sempre morre um pouco.

A água é um dos elementos mais favoráveis para ilustrar a combinação com outros elementos, pois ela assimila quase todas as substâncias, traz para si tantas essências, recebe com igual facilidade as matérias contrárias, tanto o açúcar quanto o sal; impregna-se de todas as cores, de todos os sabores, de todos os cheiros.

É também violenta, recebe diversas valorizações da cólera. A água violenta é um dos primeiros esquemas de cólera universal: "haverá tema mais banal do que o da cólera do oceano? As metáforas do mar feliz e bondoso são muito menos numerosas que as do mar cruel" (p.178). A violência das águas obedece á psicologia do ressentimento, da vingança simbólica e indireta. O mar tem uma raiva animal, uma raiva humana. O salto no mar, reaviva, mais que qualquer outro acontecimento físico, os ecos de uma iniciação perigosa, de uma iniciação hostil. "É a única imagem exata, razoável, a única imagem que se pode viver o salto no desconhecido" (p.172).

A água é objeto de uma das maiores valorizações do pensamento humano: a valorização da pureza. O maniqueísmo da água pura e da água impura não é um maniqueísmo equilibrado, a balança moral pende incontestavelmente para o lado da pureza, para o lado do bem; "a água tende ao bem" (p.146); no entanto, a menor impureza desvaloriza totalmente uma água pura, assim como o menor desvio moral macula uma alma. A melhor prova do poder íntimo da água é que uma simples gota já o contém plenamente: uma gota de água pura basta para purificar um oceano; uma gota de água impura basta para macular um universo.

.

Para o devaneio materializante, todos os líquidos são águas, tudo o que escoa é água. A água é o único elemento líquido. Isso explicaria, segundo Bachelard, a permanência no imaginário da água associada à mãe, ao feminino. Se todos os líquidos são água, o leite materno é

água. É o elemento nutritivo de toda a natureza: é ela quem carrega alimento para todos os reinos, é o leite da natureza. Além disso, embala. Dos quatro elementos somente a água pode embalar: "ela embala como uma mãe" (p.136). No nosso imaginário é freqüente imagens da barca ociosa, do sonhador entregue aos embalos da água em sua barca solitária, da barca encantatória, da barca romântica de dois apaixonados entregues ao doce embalar das águas. "A água leva-nos. Embala-nos. Adormece-nos. A água devolve-nos a nossa mãe" (p.136).

O AR

O ar, começa por dizer Bachelard[64], se comparado a outras matérias, é pobre, é a menos atômica das matérias.

O primeiro movimento do ar é o movimento ascensional. Sonho tão humano de ascensão. A viagem aérea é a transcendência fácil. O céu é a verdadeira pátria da vida. Ele não tem margens nem obstáculos, todos os seus sinais são apelos de ascensão. Pelo ar, toda a vida e todos os movimentos são possíveis. É mesmo o elemento da inspiração poética: quando a intuição poética se estende ao universo, nossa vida íntima conhece suas maiores exaltações: "tudo nos leva para as alturas, as nuvens, o céu, a luz, pois que voamos intimamente, pois o vôo existe em nós" (p.46).

A gravidade é uma lei psíquica diretamente humana, ela está em nós e nosso destino é vencê-la. O homem se anima pela necessidade de parecer grande, de elevar a fronte, de se elevar moralmente. Temos aspiração pelas alturas: o ser elevado moralmente ascende. A ascensão proporciona um alívio, nos liberta dos pesos terrestres, dos pesos da gravidade.

O ser humano, desde a infância, quer surgir do chão: "o salto é uma alegria primeira" (p.64). O desejo de crescer une-se ao desejo de voar: voando transcende-se para a grandeza, então somos leves e livres, tal como o pássaro, que é uma força ascensional que desperta a natureza inteira, "o pássaro é o ar livre personificado" (p.78).

[64] Todas as citações referidas sobre o ar foram encontradas em *O ar e os sonhos.*

A pureza do ar é criadora, ela desce dos espíritos para os seres de carne. A pureza, a luz e o esplendor do céu chamam seres alados. Tudo o que se eleva desperta para o ser, participa do ser; inversamente, tudo o que se abaixa se dispersa em sombras vãs, participa do nada. Em nosso imaginário essa duplicidade encontra forma nos seres rastejantes: tudo o que é abjeto, mal e peçonhento, rasteja, não tem possibilidade de elevar-se. Os anjos dissidentes são anjos fulminados, condenados ao peso da terra: "tornar-se leve ou continuar pesado pode resumir, por fim, todos os dramas do destino humano" (p.106).

O azul do céu é a dissolução completa, é um espaço onde não há mais nada a imaginar. Sentimentalidade pura, sem objeto. Sublimação sem projeto, sublimação pura. O azul do céu é a vontade de lucidez, tal como o reflexo das águas, desperta um narcisismo especial, o narcisismo da pureza, da vacuidade sentimental, da vontade livre. O primeiro azul é sempre o azul do céu.

A viagem imóvel das constelações no céu, no seu lento devir, ensinanos uma espécie de absoluto da lentidão: "na contemplação o ser vivo aprende a animar-se do interior, aprende a viver o tempo regular, o tempo sem impulso e sem choque" (p.185). A luz branda e brilhante das estrelas enseja um dos devaneios mais constantes, o devaneio de olhar.

> Quando no céu anônimo fixamos uma estrela, ela se torna nossa estrela [...] então um infinito de comunhão suprime um infinito de grandeza. O mundo das estrelas toca a nossa alma. É o mundo do olhar (p.187)

Já as nuvens são objetos de onirismo em pleno dia, elas não têm a gravidade de outros símbolos do céu, por isso representam devaneios sem responsabilidade. Em seus movimentos vagarosos e redondos, movimento branco, que se escoa sem rumor, acorda em nós uma vida de imaginação mole, redonda, descorada, flocada, "parece ao sonhador que a nuvem pode

transportar tudo: a mágoa, o metal, o grito" (p.195). No mundo das nuvens os movimentos produzem formas, as formas estão em movimento e o movimento sempre as deforma: "é um universo em contínua transformação" (p.198). Mas as nuvens também podem ser pesadas. O devaneio da nuvem atribui à nuvem uma matéria de doçura ou de ameaça, um poder de ação ou um poder de supressão. A nuvem pesada oprime: "uma nuvem tenebrosa faz pesar a desgraça sobre todo o universo" (p.196)

Por fim, do ar temos o vento, que é "doçura e violência, pureza e delírio, duplo ardor: destrutivo e vivificante" (p.239). Todas as fases do vento têm sua psicologia. O vento excita e desanima; grita e queixa-se; passa da violência à aflição. A origem do vento é mais importante que sua finalidade. Os quatro pontos cardeais são as quatro pátrias do vento: "os quatro grandes ventos, parecem, sob muitos aspectos, fundar o quatro cósmico, proporcionam dupla dialética: quente e frio, seco e úmido" (241).

O vento furioso é o símbolo da cólera pura, da cólera sem objeto, sem pretexto: "com o ar violento podemos compreender a fúria elementar, a que é só movimento, nada mais que movimento" (p.231). O vento em excesso é a cólera que está em toda a parte e em nenhum lugar, que nasce e renasce de si mesma, que gira e se volta sobre si mesma. O vento grita, e o grito do vento é o grito cósmico.

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

A vida é inspiração, a alma é expiração. Na inspiração a vida entra nos pulmões, na expiração a alma se entrega docemente ao universo: “o presente é o impulso de uma aspiração” (p.266).

A TERRA

Terra mãe. Terra géia. Terra pátria. Terra fim. São tantas as terras. É tanto o que é da terra. A terra, aprendemos com Bachelard, é a nossa carne. Mãe germinativa da carne, do espírito. Dos impulsos, da vontade, da individualidade. Terra energia, germe, húmus. Húmus de nosso fim: "a terra é uma carne e responde músculo por músculo ao ser humano que associa a natureza à sua própria vida." (p.105).

Na terra, contra a terra, aprendemos a ser. E à terra desejamos voltar. Sempre. Aprender a sentir a carne, a ponta aguda do metal, a resplandecência do ouro, o frescor da água, os benefícios da intimidade. É contra a matéria terrestre que imaginamos forças íntimas, forças humanas.

A terra, ao contrário dos outros elementos, tem como primeira característica uma resistência. Os outros elementos podem ser hostis, mas não sempre hostis. A resistência da matéria terrestre é imediata e constante. Duro e mole, segundo Bachelard, são as primeiras qualidades que sentimos da matéria terrestre. Ao que é duro sonhamos amolecer, ao que é mole sonhamos endurecer. Movemos-nos nessa dialética. Trabalhamos nessas vontades. A matéria nos convida. A matéria nos exclui. A linguagem nos orienta. A poesia é possível. Cavamos então nossa existência. Criamo-nos pela metáfora.

Quando imaginamos as resistências que o mundo nos oferece, temos então que endurecer para estar no mundo, para seguir concatenando-nos em uma unidade, em uma individualidade, para não sermos dissolvidos pela terra, pelo lodo primevo.

> A imaginação da resistência que atribuímos às coisas confere a primeira coordenação às violências que a nossa vontade exerce contra as coisas, torna-se evidente que é no trabalho excitado de modos tão diferentes pelas matérias

> duras e pelas matérias moles que tomamos consciência de nossas próprias potências dinâmicas, de suas variedades, de suas contradições. Através do duro e do mole aprendemos a pluralidade dos devires, recebendo provas bem diferentes da eficácia do tempo. O mundo resistente nos impulsiona para fora dos ser estático, para fora do ser. E começam então os mistérios da energia. Somos, desde então, seres despertos. Todos esses objetos resistentes trazem a marca das ambivalências da ajuda e do obstáculo. São seres por dominar. Dão-nos o ser de nossa energia (p.16).

Sonhar a terra, o húmus, a pedra, o rochedo, o cristal, a pérola, a uva, a madeira, o peso, a casa, o ninho, a árvore, o metal, o aço, o ferro. Cada coisa no seu tempo, na sua dinâmica, no seu devir. Na sua vontade de vida. No seu dinamismo e no seu trabalho a natureza cumpre seu destino de ser natureza: "a matéria nos revela as nossas forças. Sugere uma colocação de nossas forças em categorias dinâmicas." (p.19). Nossa matéria primeira pede a força diária para viver, no esforço do sopro o ser vence o corpo, o ser impulsiona o corpo. A vontade primeira do ser é viver. De todo o ser vivo. De todo o reino da natureza. Até mesmo a pedra contém um esforço para ser pedra. Há um esforço de todo o cosmos para fazer da pedra a pedra, para fazer do cristal o cristal. Todo o universo trabalha em categorias dinâmicas para o universo ser o universo. No dinamismo e no trabalho o ser cumpre o seu destino de Ser. A matéria "dá não só uma substância duradoura à nossa vontade, mas também esquemas temporais bem definidos à nossa paciência" (p.19). No destino de ser matéria o ser procura matérias nas quais encontre o seu destino de matéria: trabalha na temporalidade da matéria. Temporalidade atemporal. Ritmo. Tempo humano. Ao empunhar o pau, o martelo, a machada, a faca o homem encontra aliados para sua força, aumenta sua força: "a mão apetrechada recalca todas as violências da mão nua. A mão bem apetrechada torna ridícula a mão mal apetrechada" (p.30). A fúria da vontade humana mais os aliados para a sua força instauram a força humana no ritmo da natureza. Ao ir contra a natureza esta lhe ensina suas vontades:

> As matérias diversas, que se estendem entre os pólos dialéticos extremos do duro e do mole, designam numerosíssimos tipos de adversidades. Reciprocamente, todas as adversidades que se crêem profundamente humanas, com suas violências cínicas ou sorrateiras, com seu tumulto ou sua hipocrisia, vêm, nas ações contra as matérias inanimadas particulares, encontrar seu realismo (p.20).

A realidade material nos instrui. De tanto manejar matérias muito diversas e bem individualizadas, adquirimos tipos individuais de flexibilidade ou de decisão: podemos ser o oleiro, que pacientemente molda o barro e a argila, que sabe do tempo certo necessário para que endureça. Ou o marceneiro, na batida exata de seu martelo. Ou serrador, que corta as carnes seculares endurecidas das árvores. A matéria recebe os mais diversos sonhos de trabalho.

A matéria devolve o homem à sua natureza. O homem, quando é devolvido a sua natureza:

> é devolvido às suas potências transformadoras, à sua função de transformação material. O homem não é mais um simples filósofo do universo, é uma força infatigável contra o universo – contra as substâncias das coisas (p.24).

No trabalho sobre os objetos, contra a matéria, o homem pode encontrar uma psicanálise natural: ele aprende a conhecer suas forças, prova os seus limites, internaliza o esforço que é necessário para realizar: “a matéria não nos permite enganarmos-nos sobre nossas próprias forças” (p.23).

Segundo Bachelard, é ao sonhar as matérias moles e as matérias duras que o ser cria suas anatomias internas para a vontade de poder:

> se seguirmos a imaginação material nas diferenças tão numerosas das matérias moles e das matérias duras, compreendemos que elas determinam no ser sonhante uma anatomia das instâncias múltiplas da vontade de poder (p.32).

A dureza é na realidade objeto de poucas experiências efetivas mas está presente em um número incalculável de imagens; a dureza se nos impõe na menor dificuldade: “uma espécie de trabalho imaginário se anima à menor impressão de dureza” (p.51). A dureza nunca é dada a um ser em vão: é quase sempre um ensejo de uma força humana, o signo de uma ira ou de um orgulho, às vezes de um desprezo: “é uma palavra que não pode permanecer tranqüilamente nas coisas” (p.52)

A dureza é uma imagem material primordial. As imagens materiais primordiais recebem sem dificuldade as formas mais diversas. Atacam e ensinam. A dureza de um coração nos ataca, a dureza de uma árvore nos ensina: uma grande árvore é uma grande árvore porque é dura, é um grande destino de dura coragem.

O sonhador que vive a dureza íntima da árvore compreende que a árvore não é dura sem razão, como o são muito amiúde os corações humanos. A árvore é dura para levar ao alto sua coroa aérea, a sua folhagem alada. Ela proporciona ao homem a grande imagem de um orgulho legítimo. Sua imagem psicanalisa toda a dureza carrancuda, toda a dureza inútil, e nos devolve á paz da solidez.

Os rochedos, as pedras, as árvores, os metais, os minerais: toda a terra está viva para nos ensinar suas virtudes, para nos envolver em sua dinâmica de trabalho. A terra tem suas lições: o rochedo é um mestre de coragem, “diante do mar imenso, o rochedo é o ser viril” (p.159); “o rochedo batido pelas ondas enraíza-se mais profundamente no solo e ergue-se mais alto no céu” (p.160); “os rochedos nos ensinam à linguagem da dureza” (p.163). O metal duro, frio, pesado, anguloso, tem tudo o que precisa para ser ofensivo. Na nossa fragilidade, o metal nos ensina o

fortalecimento. A pedra preciosa ensina a ver o cosmos, ensina a concentração: “chega-se ao ponto de se poder falar de um cosmos imaginário ligado a uma pedra preciosa particular: um mundo está em potencial num átomo duro e colorido” (p. 254).

Mas a Terra também ativa os desejos de repouso. É na terra que o homem trabalha os seus desejos de intimidade, de imensidão íntima. As matérias terrestres, como a concha, o ninho, o buraco, a gruta, ativam toda uma psicologia do ser em direção ao encolhimento, encolhimento que é proteção, intimidade, calor. Depois da extroversão, a introversão.

Viveríamos felizes se reencontrássemos aí os sonhos primitivos da felicidade, da intimidade bem protegida. Decerto a felicidade é expansiva, tem necessidade de expansão. Mas também tem necessidade de concentração, de intimidade. Assim, quando perdemos, quando a vida nos proporciona “maus sonhos”, sentimos saudades da intimidade da felicidade perdida. Os primeiros devaneios ligados à imagem íntima do objeto são devaneios de felicidade. (BACHELARD, 2003B, p.14)

Se os outros elementos são móveis e inconstantes, a terra é o elemento mais presente, mais visível, mais “formal”. É o elemento que mais analogias mostra ao humano. É o elemento do fim humano: para a Terra voltamos.