

PABLO NERUDA, *SONETO VI*: ECOS DE PROUST NO SUL DA AMÉRICA¹

PABLO NERUDA, *SONNET VI*: ECHOES OF PROUST IN SOUTHERN CONE

Rosângela Janea Rauen²

RESUMO: Este artigo analisa o *Soneto VI* de Pablo Neruda observando a intertextualidade entre esse poema e a obra *No caminho de Swann*, de Marcel Proust, no que tange à memória involuntária. Neruda recria o episódio em que o protagonista proustiano, ao degustar uma xícara de chá acompanhada de um bolinho, sente ressurgir sensações de sua infância, trazendo-lhe à memória manhãs de domingo em Combray. Neruda transpõe esse momento mágico de retorno ao tempo perdido em seu poema, ambientando-o, porém, em um dos frondosos bosques chilenos. Este estudo apóia-se nos pressupostos teóricos apontados por Tiphaine Samoyault em *A intertextualidade*, nos estudos de Aristóteles e Henri Bergson sobre memória e complementa-se com a análise de diferentes níveis do poema.

Palavras-chave: Proust. Neruda. Intertextualidade. Memória involuntária.

ABSTRACT: This article analyzes the *Sonnet VI* of Pablo Neruda observing the intertextuality between this poem and Marcel Proust's work *On the Way of Swann* concerning involuntary memory. Neruda recreates the episode in which the protagonist of Proust, when tasting a cup of tea accompanied by a cookie, feels resurrected sensations of its childhood, bringing to memory to him Sunday mornings in Combray. Neruda transposes this magical moment of return to the lost time in his poem, setting it, however, in one of the leafy forests of Chile. This study is based on the theoretical assumptions pointed out by Tiphaine Samoyault in *The intertextuality*, in the studies of Aristotle and Henri Bergson on memory and complemented with the analysis of different levels of the poem.

Keywords: Proust. Neruda. Intertextuality. Involuntary memory.

¹ Artigo recebido em 18 de abril de 2018 e aceito em 23 de junho de 2018. Texto orientado pela Profa. Dra. Sigrid Renaux (Uniandrade).

² Mestranda do Curso de Letras (Teoria Literária) da Uniandrade.
E-mail: rauenrosangela@gmail.com



INTRODUÇÃO

Em 13 de novembro de 1913, Marcel Proust publica *No caminho de Swann*, o primeiro volume de sua obra de quase três mil páginas, que recebe o título geral de *Em busca do tempo perdido*. Por esta época, Pablo Neruda, nascido em 1904, contava nove anos. Cinquenta e cinco anos depois, em 1959, Neruda publica, pela Editorial Losada, Buenos Aires, *Cien sonetos de amor*. Num desses poemas, o *Soneto VI*, o poeta recria um dos episódios narrados por Proust em *No caminho de Swann*: a degustação de um bolinho (*madeleine*) mergulhado em uma xícara de chá faz ressurgir sensações que trazem à memória do narrador-personagem proustiano cenas da infância. Neruda transporta para a poesia esse momento mágico do reencontro com o tempo perdido, recriando em seu soneto as sensações provenientes da memória involuntária, tal como Proust, ambientando, porém, esse reencontro em um dos frondosos bosques chilenos. Este estudo analisa o poema reconhecendo a intertextualidade entre as obras de Proust e de Neruda, valendo-se, para tanto, dos pressupostos contidos na obra *A intertextualidade*, de Tiphaine Samoyault, e também dos estudos de Aristóteles e de Henri Bergson, sobre a memória. A análise dos níveis fonético, morfológico, sintático e semântico oferece o necessário complemento para o estudo do soneto de Neruda.

A INTERTEXTUALIDADE

“Em todo texto, a palavra introduz um diálogo com outros textos: eis a ideia que Julia Kristeva tomou emprestada de Bakhtin” (SAMOYAULT, 2008, p. 18). O teórico russo nunca empregou em suas obras os termos intertextualidade ou intertexto, porém:

Seus estudos sobre o romance (que remontam aos fins dos anos 20), originando as grandes possibilidades de integração do gênero, seus componentes linguísticos, sociais e culturais, introduziam a ideia de uma multiplicidade de discursos trazida pelas palavras. O texto aparece, então, como o lugar de uma troca entre pedaços de enunciados que ele redistribui ou permuta, construindo um texto novo a partir dos anteriores. (SAMOYAULT, 2009, p. 18)

De acordo com Genette, a intertextualidade é a “presença efetiva de um texto em outro” (GENETTE, citado em SAMOYAULT, 2008, p. 29) e



toda obra literária, em algum grau e de acordo com as leituras que dela se fazem, sempre evoca alguma outra obra, algumas vezes de forma explícita, outras vezes, nem tanto, constituindo diferentes camadas de significação que podem ou não ser percebidas pelo leitor.

São ideias, jogos de palavras, fragmentos de discursos, que introduzem um diálogo entre textos, inclusive entre gêneros textuais, como entre a prosa de Proust e a poesia de Neruda, no *Soneto VI*:

En los bosques, perdido, corté una rama oscura
Y a los labios, sediento, levanté su susurro:
era tal vez la voz de la lluvia llorando,
una campana rota o un corazón cortado.
Algo que desde tan lejos me parecía
oculto gravemente, cubierto por la tierra,
un grito ensordecido por inmensos otoños,
por la entreabierta y húmeda tiniebla de las hojas.
Pero allí, despertando de los sueños del bosque
la rama de avellano cantó bajo mi boca
y su errabundo olor trepó por mi criterio
como si me buscaran de pronto las raíces
que abandoné, la tierra perdida con mi infancia,
y me detuve herido por el aroma errante.³ (NERUDA, 2017)

O narrador-personagem de Proust, em *No caminho de Swann*, narra que em certo inverno ele regressa a casa. A mãe, ao vê-lo com frio, oferece-lhe chá. “Coisa que era contra meus hábitos” (PROUST, 2016, p. 71), confessa. A princípio ele recusa, mas acaba aceitando. Um “bolinho pequeno e cheio” (p. 71), chamado *madeleine*, acompanha a xícara de chá. “Maquinalmente, acabrunhado com aquele dia triste e a perspectiva de mais um dia tão sombrio quanto o primeiro” (p. 71), o narrador-personagem leva aos lábios uma colherada do chá com pedaços amolecidos do bolinho e a magia da memória se faz presente, despertando seus sentidos a partir do paladar. Ele prossegue:

³ “Nos bosques, perdido, cortei um ramo escuro/ e aos lábios, sedento, levantei seu sussurro:/ Era talvez a voz da chuva chorando,/ um sino fendido ou um coração cortado./ Algo que de tão longe me parecia/ oculto gravemente, coberto pela terra,/um grito ensurdecido por imensos outonos,/pela entreaberta e úmida escuridão das folhas./Mas ali, despertando dos sonhos do bosque,/o ramo de avelã cantou sob minha boca/e seu vagante olor subiu por meu critério/como se me buscassem de repente as raízes/ que abandonei, a terra perdida com minha infância,/ e me detive ferido pelo aroma errante”. Neste estudo, todas as traduções apresentadas em nota foram feitas pela autora do presente artigo.



Mas no mesmo instante em que aquele gole, de envolta com as migalhas do bolo, tocou meu paladar, estremei, atento ao que se passava de extraordinário em mim. Invadira-me um prazer delicioso, isolado, sem noção de sua causa. (...). De onde me vinha aquela poderosa alegria? Senti que estava ligado ao gosto do chá e do bolo, mas que o ultrapassava infinitamente e não devia ser da mesma natureza. De onde vinha? Que significava? Onde apreendê-la? (PROUST, 2016, p. 71)

Esse momento da memória é denominado por Aristóteles como evocação simples, uma simples presença no espírito ou *mneme*, e que ele distingue da recordação enquanto busca, *anamnesis*. É a "afecção produzida graças à sensação na 'alma e na parte que a conduz'" (ARISTÓTELES, citado em RICOEUR, 2000, p. 36, ênfase no original).

Para Bergson, é a recordação instantânea, com grau zero de busca, que ele opõe à recordação laboriosa (BERGSON, citado em RICOEUR, 2000, p. 46). É considerada a memória involuntária, em Proust, despertada pelos sentidos.

Gilles Deleuze em *Proust e os signos* postula que a obra de Marcel Proust se fundamenta em quatro sistemas de signos: signos mundanos, signos do amor, signos sensíveis e signos da arte (DELEUZE, 1987, p. 6-7). Neste estudo, identificamos os signos sensíveis de Proust, conforme Deleuze, pois referem o mundo das impressões ou das qualidades sensíveis, subordinado ao paladar ou ao olfato. Os signos sensíveis compreendem, segundo Deleuze, três momentos:

Uma qualidade sensível nos proporciona uma estranha alegria. Ao mesmo tempo que nos transmite uma espécie de imperativo (...). No princípio, uma intensa alegria, de tal modo que estes signos já se distinguem dos precedentes por seu efeito imediato. Depois, uma espécie de sentimento de obrigação, necessidade de um trabalho de pensamento: procurar o sentido do signo (...). Finalmente, o sentido do signo aparece, revelando-nos o objeto oculto – Combray, para a Madeleine (...). (DELEUZE, 1987, p. 12)

Neruda reproduz o efeito da memória involuntária em Proust e observamos em seu *Soneto VI* os dois primeiros momentos descritos por Deleuze, que revelam o objeto oculto: a infância, para o aroma do ramo de avelã:



En los bosques, perdido, corté una rama oscura
y a los labios, sediento, levanté su susurro.
Era tal vez la voz de la lluvia llorando
una campana rota o un corazón cortado.
Algo que desde tan lejos me parecía
oculto gravemente cubierto por la tierra
un grito ensordecido por inmensos otoños
por la entreabierta y húmeda tiniebla de las hojas (NERUDA,
2017)

Dois gêneros literários distintos, cada um com suas especificidades. De um lado, o romance, com sua liberdade de extensão; de outro, o poema e sua linguagem que procura “no máximo de concentração possível, abarcar os contornos vagos do ‘eu’ do poeta, as emoções e pensamentos que o povoam” (MOISÉS, 2013, p. 372, ênfase no original), entrecruzando-se no intertexto que se oferece ao leitor, solicitando-lhe a mobilização, ao mesmo tempo, de “sua memória, sua cultura, sua inventividade interpretativa e seu espírito lúdico (...) para que ele possa satisfazer à leitura dispersa, recomendada pelos escritos que superpõem vários extratos de textos e, portanto, vários níveis de leitura” (SAMOYAUULT, 2008, p.91).

A repetição, a retomada, a re-escrita instauram a memória cultural geral nos textos e, na recepção, o leitor é decisivo para a teoria da intertextualidade (SAMOYAUULT, 2008, p. 90). Voltemos ao *No caminho de Swann*, com Proust. Com a intenção de tornar mais precisa aquela sensação prazerosa que o tornava, instantaneamente, como que imune aos percalços da vida, algo que, ao mesmo tempo, era ele, mas cuja essência não estava nele mesmo, o narrador-personagem proustiano sente-se compelido a procurar nos arquivos da memória o significado da poderosa alegria que o fazia sentir-se imune a tudo que era mundano, medíocre, mortal. Torna a provar do chá e do bolinho, e descreve as sensações que o invadem enquanto a memória vai sendo despertada:

Peço a meu espírito um esforço mais, que me traga outra vez a sensação fugitiva. (...) torno a apresentar-lhe o sabor ainda recente daquele primeiro gole e sinto estremecer em mim qualquer coisa que se desloca (...) sinto a resistência e ouço o rumor das distâncias atravessadas. (...). Pedir-lhe [a seu espírito] que me traduza o testemunho (...) seu inseparável companheiro, o sabor, pedir-lhe que me indique de que circunstância particular, de que época do passado é que se trata. (...). De súbito a lembrança me apareceu. Aquele gosto era o do pedaço de madeleine que nos domingos de manhã



em Combray (...) minha tia Léonie me oferecia, depois de o ter mergulhado em seu chá da Índia ou de tília, quando ia cumprimentá-la em seu quarto. (PROUST, 2016, p. 72-73)

Assim descreve Neruda a continuidade do segundo momento, o da necessidade de procurar a origem da sensação experimentada e, em seguida, o reconhecimento do sentido do signo, conforme Deleuze:

Pero allí, despertando de los sueños del bosque
la rama de avellano cantó bajo mi boca
y su errabundo olor trepó por mi criterio
como si me buscaran de pronto las raíces
que abandoné, la tierra perdida con mi infancia
y me detuve herido por el aroma errante. (NERUDA, 2017)

Parece-nos que a genialidade poética de Neruda se revela, também, em suas escolhas linguísticas na composição deste soneto. Desde os fonemas que se repetem até a ordem das palavras, tudo revela um cuidado especial, que veremos na sequência.

Neruda opta pela liberdade que é própria do fazer artístico moderno elegendo uma estrutura distinta do soneto clássico. São catorze versos de catorze sílabas. Para que se mantenha a quantidade de 14 sílabas é preciso que se considere, na escansão, a última sílaba dos versos 3º e 12º. Bem como é preciso considerar uma pausa no 5º verso, logo depois da primeira palavra, **algo**, e dessa forma todos os versos terão 14 sílabas.

NÍVEL FONÉTICO

Os versos são graves, terminam de forma paroxítona; as rimas são paralelas (aa,bb,etc.) e apresentam as seguintes características:

- Rimas soantes, que se configuram “pela coincidência sonora, nos segmentos rimantes, de vogais e consoantes” (CORTEZ, citado em BONICCI, 2009, p. 75): *bosque/boca; llorando/cortado; infancia/errante*.

- Rimas toantes: “(...) quando a coincidência atinge apenas as vogais ou só alguma consoante dentre outras. Trata-se, pois, de identificação sonora parcial” (CORTEZ, citado em BONICCI, 2009, p. 75): *oscura/susurro; otoños/ojas; parecía/tierra; criterio/raíces*.



Há um equilíbrio entre as vogais abertas /a, /i/, /u/ e as vogais fechadas /e/, /o/.

LICENÇAS INTERVOCABULARES DE CONTRAÇÃO

O poema apresenta o que Cortez denomina licenças intervocabulares de contração: "(...) quando, entre palavras, forma-se um encontro vocálico e ocorre a fusão dessas vogais, implicando na completa eliminação de uma delas, temos a elisão" (CORTEZ, citado em BONICCI, 2009, p. 67): *detu**ve** herido*.

"Quando ocorre o encontro vocálico entre palavras e essa fusão conserva a emissão de cada vogal, temos a sinalefa" (CORTEZ, citado em BONICCI, 2009, p. 67): *cort**é** una / entreabi**er**ta **y** hú**me**da*.

"Se nesse encontro vocálico entre palavras a emissão funde vogais iguais, temos a sinalefa-*crase*" (CORTEZ, citado em BONICCI, 2009, p. 67): *mi**í**n**fa**ncia*.

LICENÇAS INTERVOCABULARES DE SEPARAÇÃO

Segundo Cortez, há um recurso inverso, entre palavras, que causa um esticamento do verso com o aumento de sílabas. "Quando essa separação ocorre entre palavras, denomina-se, segundo o autor, dialefa. Se esse recurso separa vogais iguais, tem-se a dialefa-hiato" (CORTEZ, citado em BONICCI, 2009, p. 68): *errabun**do** olor*. Na língua espanhola /a/, /e/, /o/ são sempre vogais. Por esse motivo, se estiverem juntas, produzirão o hiato.

Pode ocorrer, também, a **diérese**, que consiste na separação do encontro vocálico dentro da palavra, com a intenção de esticar o verso: *l**u**vi **a***.

No caso de *ra **í** ces*; e *parecí **a***, a separação das vogais se deve ao fato de que /i/, /u/ podem ser vogais ou semivogais. Nesse caso, são semivogais que, acentuadas, transformam-se em vogais, produzindo o hiato.



RITMO

Segundo Alfredo Bosi, em *O ser e o tempo da poesia*, “o ritmo e a entoação são formas do movimento, acentual ou ondulatório, da fala” (BOSI 2000, p. 121), e se reproduzem na linguagem da poesia. Conforme o autor, “ritmada e entoada, a frase não é um contínuo indefinido. Abriga pausas internas” (p. 121), cuja função mais importante é “marcar as células métricas e sintáticas” ordenando o tempo de leitura (p. 121). Neste estudo, por exemplo, para obter a necessária célula métrica, consideramos uma pausa no 5º verso, depois da palavra **algo**. Essa pausa, presente na leitura, exerce também uma função semântica, um suspense que potencializa a revelação de que esse **algo** vem de longe, no tempo.

Neste soneto, a acentuação não obedece ao rigor clássico, mas recai em algumas palavras expressivas, conferindo certa melodia ao poema. Por exemplo:

En los **bosques**, perdido, corté una **rama** oscura
Y a los **labios sediento**, levanté **su susurro**
Era tal vez la **voz** de la **lluvia** llorando
Una **campana rota** o un **corazón** cortado.
Algo que desde **tan lejos** me parecía
oculto gravemente, **cubierto** por la **tierra**,
un **grito** ensordecido por **inmensos otoños**,
por la **entreabierta** y **húmeda tiniebla** de las **hojas**.
Pero allí, despertando de los **sueños** del **bosque**
la **rama** de **avellano** cantó bajo mi **boca**
y su **errabundo olor** **trepó** por mi **criterio**
como si me **buscaran** de **pronto** las raíces
que **abandoné**, la **tierra** **perdida** con mi **infancia**,
y me **detuve** herido por el **aroma errante**. (NERUDA, 2017,
ênfase acrescentada)

Ainda que este estudo não aprofunde a observação quanto à tonicidade das sílabas, os quatro primeiros versos apresentam certa regularidade na acentuação, que se pode observar na leitura em voz alta, como a seguir: dois acentos, uma pausa, três acentos. Essa regularidade proporciona o efeito cadenciado na leitura, uma regularidade compatível com o momento anterior à descoberta que virá a seguir. Algo semelhante à situação inicial das narrativas maravilhosas, antes da ocorrência que motiva a partida do herói em busca de soluções.



A sonoridade do verso de Neruda também é proveniente do contraste entre consoantes que se opõem, como:

- as bilabiais surda /p/ e sonora /b/;
- as oclusivas linguodentais surda /t/ e sonora /d/;
- alveolar vibrante /r/, que se opõe à aliteração proveniente da:
- velar, oclusiva, surda /c/ = /q/;
- fricativa surda /s/ e sonora /z/⁴. Exemplo, nos primeiros

versos:

Bosques, perdido / corté rama oscura / los labios, sediento / su susurro / campana rota / corazón cortado.

Nos quatro versos seguintes, a presença das velares sonoras /g/, /j/, cuja pronúncia é aspirada, estende-se por todo o quarteto. Juntamente com as nasais /m/, /n/, /ñ/, têm a função de produzir o efeito de algo entranhado, oculto: *algo que tan lejos / oculto gravemente / un grito ensordecido imensos otoños / entreabierta y húmeda tiniebla, hojas.*

Nos versos 9, 10 e 11, que corresponderiam ao 1º terceto, a presença das nasais /m/, /n/ é suplantada pela força da vibrante /r/ e tem-se o retorno das bilabiais surda /p/ e sonora /b/ contrapondo-se às oclusivas linguodentais surda /t/ e sonora /d/ e da alveolar, vibrante, /r/, produzindo uma sonoridade alta, de alguma coisa que emerge: “pero allí, despertando de los sueños del bosque / la rama de avellano, cantó bajo mi boca / y su errabundo olor trepó por mi criterio” (NERUDA, 2017).

Nos versos 12,13 e 14, que corresponderiam ao 2º terceto, ainda que persistam as vibrantes, as oclusivas e as fricativas, e que haja a presença da constritiva, fricativa, sonora labiodental /v/, as nasais assumem a sonoridade, porque é o momento da compreensão do sentido da sensação experimentada e do retorno ao âmago de si mesmo: “como si me buscaran, de pronto, las raíces / que abandoné, la tierra perdida con mi infancia / y me detuve herido por el aroma errante” (NERUDA, 2017).

⁴ Esta última consoante /z/, nos países da América do Sul, é pronunciada com som de /s/.



NÍVEL MORFOLÓGICO

Nos primeiros quatro versos há destaque para os substantivos *bosques, rama, labios, susurro, voz, lluvia, campana* e *corazón*. Destacam-se também os adjetivos que os modificam, valorizando-lhes o sentido: *oscura, rota* e *cortado*. Advérbios de modo intensificam a sensação do eu poético: *perdido* e *sediento*; outro advérbio introduz a dúvida entre algumas possibilidades: *tal vez*.

Os verbos descrevem ações acabadas: *corté, levanté*; ou ações que se prolongam: *llorando*.

Há preposições: de lugar **en**: *en los bosques*; de movimento **a**: *y a los labios [levanté]*. A preposição **de** indica pertencimento: *voz de la lluvia*. A dúvida permanece, representada pela conjunção alternativa **o**: *campana rota o un corazón cortado*.

Esse algo indefinido *parecía*: o tempo verbal mantém a dúvida do eu poético e o adjetivo *oculto* tem seu significado intensificado pelo advérbio de modo, *gravemente*; a preposição *por* funciona como agente da passiva: *cubierto por la tierra*.

Esse **algo** cuja identificação, inicialmente, parece difícil para o poeta, é identificado no terceiro verso deste quarteto como um *grito ensordecido por inmensos otoños* (a preposição **por** introduz o agente da passiva). No quarto verso deste terceto, */por la entreabierta y humeda tiniebla de las hojas/* a preposição **por** novamente funciona como agente da passiva e introduz o substantivo *tiniebla*, cujo sentido é modificado/ intensificado pelos adjetivos *entreabierta* e *húmeda*. A preposição **de** indica pertencimento: *tiniebla de las hojas*.

Os versos 9,10 e 11, que corresponderiam ao 1º terceto, começam por uma conjunção adversativa, *pero*, unindo segmentos que se opõem: aquele **algo** que estava oculto, adormecido nas profundezas, agora vai despertar. Os substantivos predominam: *sueños, bosque, rama, avellano, boca, olor, critério* e um único adjetivo, *errabundo* se apresenta, valorizando o substantivo *olor*.

Apenas três verbos: *despertando*, no gerúndio, refere uma ação continuada, enquanto *trepó* e *cantó*, ambos no pretérito indefinido (pretérito perfeito, em português) referem ações terminadas num tempo passado que não se consegue definir.

O advérbio de lugar **allí** é determinante ao demarcar o local exato onde acontece a compreensão que possibilita a retomada do passado: *pero allí*; bem como a preposição **bajo**, que também indica lugar: *bajo mi boca*. Além dessas, a preposição **de** tem diferentes funções:

- posse: *sueños del bosque* e *rama de avellano*;
- origem: *despertando de los sueños*.



A preposição **por** indica lugar: *trepó por mi critério*.

Os versos 12,13 e 14, que corresponderiam ao 2º terceto, iniciam-se por um advérbio de modo **como**: *como si me buscaran*, definindo o momento em que o eu poético consegue compreender a sensação sentida. Esses versos também apresentam:

- substantivos: *raíces, tierra, infancia e aroma*;

- o adjetivo **pronto**, preposicionado, *de pronto*, indica um acontecimento imediato (GILI Y GAYA, 1943, p. 286). Os adjetivos *perdida* e *errante* valorizam, respectivamente, os substantivos *tierra* e *aroma*: *tierra perdida e aroma errante*;

- o advérbio de modo, *herido*, recebe destaque por estar entre vírgulas: "me detuve, herido, (...)";

- o pronome relativo **que** (*raíces que abandoné*);

- as preposições: **de**, indicando tempo (*de pronto*); **com**, indicando companhia (*con mi infancia*); e **por**, indicando meio (*por el aroma*).

Percebe-se, neste nível, a sensibilidade do poeta na escolha de palavras prenes de significado.

A árvore, cujo aroma é capaz de despertar as lembranças adormecidas, não poderia ser qualquer árvore. Em primeiro lugar, é uma frutífera, o que já antecipa ao leitor que o eu poético colherá os frutos deste momento. Além disso, a aveleira, segundo o *Dicionário de símbolos*, carrega a simbologia da fertilidade para os povos germanos e nórdicos e é possuidora de poderes especiais, tanto que "em todos os textos insulares, elas são consideradas árvores de caráter mágico. Nessa qualidade, são frequentemente utilizadas pelos druidas e pelos poetas como suportes de encantação" (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2017, p. 103).

Outro detalhe interessante se refere ao emprego de dois substantivos de sentido próximo: *olor* e *aroma*. O *Dicionário Larousse* faz uma distinção entre os dois verbetes, a saber:

- *olor*: "s.m. Emanación que producen ciertas substancias e impresión percibida por el olfato"⁵ (LAROUSSE, 1998, p. 471).

- *aroma*: "s.m. Perfume, olor muy agradable"⁶ (LAROUSSE, 1998, p. 53).

Pode-se inferir, a partir dessas informações, o objetivo de salientar a importância da descoberta, do reencontro com o **eu perdido** na trama

⁵ "Emanação que produzem certas substâncias e impressão percebida pelo olfato".

⁶ "Perfume; olor muito agradável".



do tempo. Enquanto apenas sensação não identificada, o termo *olor* é suficiente e o adjetivo *errabundo*, que o acompanha, reforça essa ideia. Porém, quando o âmag do ser é alcançado e as lembranças da infância, provavelmente caras ao poeta, ressurgem na sua memória, é preciso mais para traduzir tudo o que experimenta: é preciso o valor semântico da palavra *aroma*. Não por acaso, no último verso do poema.

NÍVEL SINTÁTICO

A sequência dos sintagmas é variada e observa-se a predominância dos nominais⁷.

En los bosques, perdido, (SN) corté una rama oscura (SV)
Y a los labios, sediento, (SN) levanté su susurro (SV)
Era tal vez la voz (SN) de la lluvia llorando (SV)
Una campana rota (SN) o un corazón cortado (SN).
Algo que desde tan lejos (SC) me parecía (SV)
Oculto gravemente (SC) cubierto por la tierra (SV)
Un grito ensordecido (SN) por inmensos otoños (SN)
Por la entreabierto y húmeda (SC) tiniebla de las hojas (SN)
Pero allí (SC) despertando (SV) de los sueños del bosque (SN)
La rama de avellano (SN) cantó bajo mi boca (SV)
Y su errabundo olor (SC) trepó por mi criterio (SV)
Como si me buscaran (SV) de pronto (SC) las raíces (SN)
Que abandoné (SV) la tierra perdida (SN) con mi infancia (SN)
Y me detuve herido (SV) por el aroma errante (SC). (NERUDA, 2017)

O adjetivo anteposto tem caráter subjetivo ou afetivo (GILI Y GAYA, 1943, p. 191): *errabundo olor / inmensos otoños*.

O adjetivo entre vírgulas é realçado. Rompe sua unidade de acento e de entoação com o substantivo e adquire relevo próprio (GILI Y GAYA, 1943, p. 191): *en los bosques, perdido, / a los labios, sediento*.

No primeiro verso o adjetivo *perdido* é marcante. No segundo verso, o adjetivo *sediento* vem na mesma posição, entre vírgulas. Ambos

⁷ SN: Sintagma Nominal (o núcleo é um substantivo); SV: Sintagma Verbal (o núcleo é um verbo); e SC: Sintagma Circunstancial (o núcleo é um advérbio, uma preposição ou um adjetivo). Mais detalhes em: <<https://www.gramaticas.net/2010/09/ejemplos-de-complemento-circunstancial.html>>.



contribuem para caracterizar e qualificar o eu poético, perdido e sedento talvez de si mesmo.

No verso 5, o verbo na passiva (*cubierto por la tierra*) identifica que não houve ação do eu poético no ato de ocultar o passado. As lembranças foram, à revelia, cobertas pela terra do tempo e seu grito foi ensurdecido pelos anos, novamente o tempo, representado pelos *inmensos otoños*.

O verso 8, iniciado pela conjunção adversativa *pero* introduz a possibilidade de mudança, opondo ao tempo de ocultamento o retorno das lembranças à luz do entendimento e o advérbio de lugar *allí* demarca o local: no bosque. Segundo Bachelard, “somos filhos da terra” (BACHELARD, 1990, p. 228); “(...) é no seio da terra que se modelam os seres”(p. 81). O bosque em estado natural, sem interferência humana, possibilita o contato com o âmago do ser.

O verbo *despertando* sugere ação continuada, como se o despertar dessas lembranças ocorresse lentamente e não de forma súbita, conforme afirma Deleuze (DELEUZE, 1987, p.12): após o primeiro momento de alegria segue-se o momento da busca do sentido dessa evocação que, por meio da rama de *avellano, cantó* (ação encerrada); só então o *errabundo olor trepó por mi critério*, adquirindo significado pelo eu poético.

CONCLUSÃO

Trata-se de um poema narrativo que recria um momento de retorno ao tempo vivido imortalizado por Proust, revestindo-o da sensibilidade que a poesia oferece. Ao ambientá-lo em um bosque, Neruda presta homenagem à sua terra natal, o Chile, que ainda hoje possui importante percentual de bosques preservados. Se a árvore é um dos temas de maior riqueza simbólica, o que dizer da reunião de muitas e diversas árvores, um bosque, um “Cosmo vivo, em perpétua regeneração” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2017, p. 84)? O bosque, espaço obscuro, emaranhado entre verde e terra, onde a memória se confunde, sugere ao poeta os adjetivos *errabundo* e *errante*. Seu solo, recoberto por toda a matéria caída, transformada em húmus, é regenerador e fecundo. Nele, as árvores deitam suas raízes, estabelecendo a comunicação com o subterrâneo, prolongando-se em direção ao alto, à luz. Simbolicamente, Neruda representa o homem distante de suas raízes, esquecido de seu passado, como um ser perdido e sedento de si mesmo. É preciso reencontrá-las para prosseguir. Metáforas enriquecem o sentido (*lluvia llorando, grito ensurdecido, inmensos otoños*), simbolizando o valor das lembranças que o tempo encarregou-se de ocultar. No entanto, no momento em que a memória involuntária traz à tona a sensação que vem do mais profundo desse eu poético, levando-o a buscar o sentido dessa afecção, o sabor e o aroma



da infância perdida se tornam presentes, revigorando-o e reintegrando-o a si mesmo. Esse mesmo aroma que produz o encontro, o fere ao desaparecer novamente, levando consigo as lembranças e o poeta se confessa “herido por el aroma errante” no instante fugidio de retorno ao passado.

REFERÊNCIAS

BACHELARD, G. *A terra e os devaneios do repouso*. São Paulo, Martins Fontes, 1990.

BOSI, A. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cia. das Letras, 2000.

CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2017.

DELEUZE, G. *Proust e os signos*. Rio de Janeiro: Forense, 1987.

GILI Y GAYA, S. *Curso superior de sintaxis española*. Mexico, D. F.: Minerva, 1943.

LAROUSSE. *Diccionario esencial de la lengua española*. Barcelona: Larousse, 1998.

MOISÉS, M. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 2013.

NAVARRO TOMÁS, T. *Manual de pronunciación española*, 25. ed. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1991.⁸

NERUDA, P. *Cien sonetos de amor*. Disponível em:
http://www.archivochile.com/Homenajes/neruda/de_neruda/homenajepneruda0018.pdf. Acesso em: 15 ago. 2017.

PROUST, M. *No caminho de Swann*. 4. ed. São Paulo: Globo, 2016.

RICOEUR, P. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas: Unicamp, 2000.

SAMOYAUULT, T. *A intertextualidade*. São Paulo: Hucitec, 2008.

⁸ Obra também disponível em:
<http://liceu.uab.es/~joaquim/phonetics/fon_esp/fonetica_espanol_segmental.html>.

