

UNIVERSIDADE DE SANTA CRUZ DO SUL - UNISC
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS – MESTRADO
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO EM LEITURA E COGNIÇÃO

Viviane da Silva Dutra

OS QUATRO ELEMENTOS E A IMAGEM POÉTICA EM CECÍLIA MEIRELES

Santa Cruz do Sul/RS

2016

Viviane da Silva Dutra

OS QUATRO ELEMENTOS E A IMAGEM POÉTICA EM CECÍLIA MEIRELES

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras – Mestrado, Área de Concentração em Leitura e Cognição, da Universidade de Santa Cruz do Sul – UNISC, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Norberto Perkoski

Santa Cruz do Sul/RS

2016

D978q

Dutra, Viviane da Silva

Os quatro elementos e a imagem poética em Cecília Meireles /
Viviane da Silva Dutra. – 2016.

122 f. ; 30 cm.

Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade de Santa
Cruz do Sul, 2016.

Orientador: Prof. Dr. Norbeto Perkoski.

1. Meireles, Cecília, 1901-1964 - Crítica e interpretação. 2.
Poesia brasileira – História e crítica. I. Perkoski, Norberto. II.
Título.

CDD: B869.109

Bibliotecária responsável: Edi Focking - CRB 10/1197

Viviane da Silva Dutra

OS QUATRO ELEMENTOS E A IMAGEM POÉTICA EM CECÍLIA MEIRELES

Esta dissertação foi submetida ao Programa de Pós-Graduação em Letras – Mestrado; Área de Concentração em Leitura e Cognição; Linha de Pesquisa em Texto, Subjetividade e Memória, Universidade de Santa Cruz do Sul – UNISC, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Dr. Norberto Perkoski

Professor Orientador - UNISC

Dra. Rosane Maria Cardoso

Professora Examinadora - UNISC

Dra. Flávia Brochetto Ramos

Professora Examinadora - UCS

Santa Cruz do Sul/RS

2016

AGRADECIMENTOS

A meus pais e irmãos, por não permitirem que eu desistisse de alcançar meu objetivo, por me incentivarem a buscá-lo e concretizá-lo, por acreditarem em mim e em minha capacidade, pelo apoio e compreensão nesses dois anos de dedicação ao Mestrado.

Ao professor Norberto Perkoski, por aceitar ser meu orientador, por me ajudar a trilhar o caminho certo em minha escolha, pelas risadas nas orientações “apenas para relaxar”, por me auxiliar nos momentos em que meus pensamentos e ideias estavam confusos, por andar junto comigo diante de tantos desafios e por não me deixar enfrentá-los sozinha.

À professora Tania Bernhard, minha chefe, e à colega Cássia Andrada de Paula por todo apoio, incentivo, compreensão nos momentos de ausência, pelas conversas sobre minhas angústias, medos, dúvidas e pelas “assessorias” sobre minhas ideias e pretensões.

Aos docentes do Programa de Pós-Graduação em Letras, por todos os ensinamentos, por me proporcionarem momentos de maravilhamento e de aquisição de novos conhecimentos e por me fazerem ir além do que pensava ser capaz.

À Luiza e Luana, secretárias do Programa de Pós-Graduação em Letras, por todo auxílio, conversas, confraternizações junto à turma, os almoços nos quais compartilhamos muitas risadas e histórias, por toda ajuda e apoio durante esses dois anos de convivência.

A todos que de alguma forma, direta ou indiretamente, contribuíram e me deram apoio para a finalização de minha dissertação.

Interlúdio

*As palavras estão muito ditas
e o mundo muito pensado.
Fico ao teu lado.*

*Não me digas que há futuro
nem passado.
Deixa o presente – claro muro
sem coisas escritas.*

*Deixa o presente. Não fales.
Não me expliques o presente,
pois é tudo demasiado.*

*Em águas de eternamente,
o cometa dos meus males
afunda, desarvorado.*

Fico ao teu lado.

Cecília Meireles.

O poeta dá ao objeto real o seu duplo imaginário, o seu duplo idealizado. Esse duplo idealizado é imediatamente idealizante, e é assim que um universo nasce de uma imagem em expansão.

Gaston Bachelard

RESUMO

A presente dissertação teve por objetivo examinar as imagens poéticas que ocorrem em poemas de Cecília Meireles, relacionadas aos quatro elementos: fogo, água, ar e terra. Utilizamos como base teórica o filósofo Gaston Bachelard que, em seus estudos, pesquisou acerca do imaginário, da imagem poética, da repercussão e ressonância, do devaneio, assim como publicou pesquisas sobre os quatro elementos, no que concerne às suas características e sua interação com as imagens poéticas, teoria que serviu de base para as análises dos poemas de Cecília Meireles. Para tanto, realizamos a leitura da obra poética da escritora e verificamos os poemas de acordo com o elemento predominante que se apresentava no texto. Seguiu-se, então, a seleção dos poemas para análise, que deveriam conter, em sua estrutura, a predominância de um dos elementos bachelardianos. Essa análise revelou a interação entre o elemento em questão e a imagem poética, assim como a pertinência da teoria apresentada por Gaston Bachelard para a abordagem dos poemas de Cecília Meireles.

Palavras-chave: Poesia. Imagem poética. Os quatro elementos.

ABSTRACT

This dissertation aims to analyze the poetic images that occur in poems written by Cecília Meireles, related to the four elements: fire, water, air and earth. As theoretical basis, the philosopher Gaston Bachelard was used, once in his studies he researched about the imaginary, the poetic image, the reverberation and resonance, the reverie, as well as published researchs relative to the four elements, regarding their characteristics and their interaction with the poetic images, theory that was used as basis for the analysis of Cecília Meireles' poems. Therefore, the reading of the writer's poetic work was performed and the poems were verified accordingly to the predominant element in the text. Following, the selection of poems was performed, based on the fact that they should have in their structure the predominance of one of the four bachelardian elements. That analysis revealed the interaction between the element in question and the poetic image, as well as the pertinence of the theory presented by Gaston Bachelard to the approach of Cecília Meireles' poems.

Keywords: Poetry. Poetic image. The four elements.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	08
2	DO NASCIMENTO À MORTE: A TRAJETÓRIA DE CECÍLIA MEIRELES.....	12
3	OS QUATRO ELEMENTOS NA VISÃO DE GASTON BACHELARD.....	22
3.1	<i>A psicanálise do fogo.....</i>	25
3.2	<i>A chama de uma vela.....</i>	29
3.3	<i>Fragmentos de uma poética do fogo.....</i>	31
3.4	<i>A água e os sonhos.....</i>	34
3.5	<i>O ar e os sonhos.....</i>	40
3.6	<i>A terra e os devaneios da vontade.....</i>	45
3.7	<i>A terra e os devaneios do repouso.....</i>	52
4	A IMAGEM POÉTICA E OS QUATRO ELEMENTOS BACHELARDIANOS NA POESIA DE CECÍLIA MEIRELES.....	59
4.1	O poder de destruição e a vivacidade do fogo.....	61
4.2	A fluidez e a inconstância da água.....	74
4.3	A leveza e o furor do ar.....	91
4.4	A dureza e a variabilidade da terra.....	104
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	116
	REFERÊNCIAS.....	119
	APÊNDICE: Classificação das obras poéticas de Cecília Meireles com relação aos quatro elementos.....	122

1 INTRODUÇÃO

O texto poético possui uma intensidade que envolve seus leitores de maneira que, no momento da leitura, ocorre uma conexão com as palavras e expressões utilizadas pelo poeta, resultando em uma interação entre leitor e texto, já que, “poesia é ritmo que faz pulsar as palavras e possibilita o retorno a um tempo original, no ato de criar e em cada ato de leitura; expressão simbólica e movimento rítmico associam-se para proceder a uma revelação” (Mello, 2002b, p. 53). Assim, cada poema revela diferentes e variadas imagens ao leitor.

Octavio Paz ressalta que a poesia nos abre a possibilidade de ser que todo nascer contém, ou seja, a maneira com que o poema é construído, as características que fazem parte da estrutura possibilitam uma interação entre o texto e aquele que entra em contato com as palavras. A poesia, em sua essência, recria o homem e o faz assumir sua verdadeira condição, que não é a separação vida ou morte, mas uma totalidade: vida e morte num só instante de incandescência (PAZ, 1982, p. 190). O poema revela, mediante a leitura, a imagem poética que é criada a partir de seus componentes, que fazem parte do todo do texto, auxiliando em sua construção e entendimento.

Nesse sentido, a presente dissertação tem por objetivo examinar as imagens poéticas em poemas de Cecília Meireles, escritora de reconhecido talento e importância no mundo literário, criadora de obras que, até hoje, são objetos de estudo para pesquisadores da literatura, e de fruição para aqueles que apreciam a leitura de poemas. A escolha pela obra poética da poeta se justifica pelos belos e profundos poemas que a escritora publicou e que tratam de diferentes temas que tocam o interior daquele que os lê e se entrega às palavras e belas imagens que se revelam. Há também a preferência pessoal da autora desta dissertação, já que a escritora foi, e ainda é, uma das poetisas preferidas pelos amantes da poesia, por toda sua sensibilidade e emoção reveladas através de seus textos e que nos fazem ir da repercussão às ressonâncias no momento da leitura e fruição de sua obra.

O teórico eleito para embasar e sustentar esta pesquisa foi Gaston Bachelard e suas obras que contemplam os quatro elementos, teoria que será utilizada na parte analítica para validar o estudo dos textos selecionados, nos quais será investigada a presença dos quatro elementos estudados pelo filósofo – fogo, água, ar e terra – nas imagens poéticas originadas nos poemas de Cecília Meireles. Para tanto, iremos

identificar a presença de cada elemento na estrutura do texto poético, assim como a imagem poética revelada em cada poema. Verificaremos também a interação que há entre o elemento predominante e a imagem poética.

No entanto, mediante o grande número de obras publicadas pela poeta, foi necessário que houvesse uma seleção de textos para compor o *corpus* do trabalho, já que não era possível utilizar todos os poemas da autora. A escolha foi realizada com base na presença predominante de um dos elementos, que contemplasse a base teórica do trabalho e a afinidade pessoal. Apesar do grande número de pesquisas realizadas acerca do trabalho poético de Cecília Meireles, percebemos que a temática dos quatro elementos, ligados à construção textual e à imagem poética, não havia, ainda, sido objeto principal de estudo, sendo apenas observada e mencionada como uma das características da autora por alguns pesquisadores.

Com relação à organização da pesquisa deste trabalho, esclarecemos que os encaminhamentos metodológicos se deram a partir da leitura das obras de Gaston Bachelard referentes aos quatro elementos, assim como de obras nas quais o filósofo trabalhou a imaginação e a imagem poética. Foi feita também a leitura da obra poética completa de Cecília Meireles e, após, uma relação de todos os poemas, levando-se em conta a presença ou não de um ou mais elementos em cada texto.

Nesse sentido, constatamos que 521 poemas apresentavam apenas um elemento predominante em sua estrutura; 271 poemas apresentavam dois elementos; 111 poemas apresentavam 3 elementos em sua estrutura; e 7 poemas apresentavam os quatro elementos em conjunto em sua estrutura textual. Essa relação nos auxiliou na escolha dos textos que passaram a fazer parte do *corpus* do trabalho (conferir apêndice). Assim, os poemas, que comporiam o capítulo analítico, foram selecionados levando-se em consideração aqueles que continham, em sua estrutura, um dos elementos com presença predominante no que se referia às suas características e relação com os componentes do texto. Para tanto, foram escolhidos seis poemas para cada um dos quatro elementos (fogo, água, ar e terra). Esse número foi suficiente para o processo analítico, uma vez que há reincidência dos temas que fazem parte da obra da poeta (a morte, o transcendente, a passagem do tempo).

No primeiro capítulo, apresentaremos a trajetória da vida e das obras poéticas da escritora Cecília Meireles. Como iniciou sua vida, como nasceu sua inspiração para a criação de textos profundos, belos, que possuem uma intensidade que revela

seus sentimentos mais intrínsecos e, às vezes, uma subjetividade que esconde temas que se ligam a momentos de sua vida, como cresceu e o que viveu em sua caminhada.

No segundo capítulo, será exposta a teoria de Gaston Bachelard no que se refere aos quatro elementos e à imagem poética. Filósofo francês, nascido em 1881, destacou-se por estudar a psicanálise do conhecimento objetivo, assim como a psicanálise dos elementos. O estudioso se dedicou também ao estudo do objeto científico, no início de sua vida acadêmica, e, após, passou a investigar, além dos elementos, as imagens poéticas, a imaginação, a repercussão e ressonância e o devaneio, campos nos quais aprofunda suas indagações acerca da poesia, ou seja, “a manipulação da matéria, a demiurgia, em ampla acepção (artesanal ou onírica, racional ou científica), torna-se o ponto onde se cruzam ciência e poesia, razão e devaneio” (PESSANHA, 1984, p. IX). O teórico estudou também o imaginário e a imaginação no que se refere a criação da imagem e como ela é percebida, já que para o estudioso “a imaginação não é, como sugere a etimologia, a faculdade de formar imagens da realidade; é a faculdade de formar imagens que ultrapassam a realidade, que *cantam* a realidade” (BACHELARD, 2013a, p.17-18, grifo do autor). As obras de Bachelard, que abarcam essa teoria, utilizadas para embasar esse trabalho são: *A psicanálise do fogo*, publicada em 1938, *A água e os sonhos*, de 1942, *O ar e os sonhos*, de 1943, *A terra e os devaneios da vontade* e *A terra e os devaneios do repouso*, ambas de 1948, *A chama de uma vela*, de 1961 e *Fragmentos de uma poética do fogo*, de 1988, obra póstuma organizada pela filha do filósofo. As obras *A poética do espaço*, publicada em 1957, e *A poética do devaneio*, de 1960, também serão utilizadas.

No terceiro capítulo, serão analisados poemas de Cecília Meireles, que formam a base da presente dissertação, extraídos das seguintes obras, que compõem a *Poesia completa* organizada por Antonio Carlos Secchin: *Nunca mais... e poema dos poemas*, de 1923, *Viagem*, de 1939, *Vaga música*, de 1942, *Retrato natural*, de 1949, *Mar absoluto e outros poemas*, de 1945, *Poemas escritos na Índia*, de 1953, *Canções*, de 1956, *Solombra*, de 1963, *Poemas italianos*, de 1968, *Morena, pena de amor*, de 1973 (1939), *Sonhos*, de 1974, *Poemas de viagens*, de 1974, *Dispersos*, de 2001. Seguem-se, a esse capítulo, as considerações finais e as referências.

Com relação aos poemas de Cecília Meireles, selecionados como objeto de estudo desse trabalho, optamos por ler a obra *Poesia completa*, publicada em 2002,

organizada por Antonio Carlos Secchin. Nesse trabalho, o pesquisador reuniu, em dois volumes, toda a obra poética da poeta. Secchin, para a publicação, pesquisou e selecionou os textos das primeiras edições de cada obra, tanto as lançadas em vida quanto as póstumas, para que houvesse uma máxima fidelidade na estrutura dos textos escritos por Cecília.

Secchin realizou pesquisas também nas versões de poesias completas da poeta, a primeira publicada em vida da autora, e as demais publicadas postumamente. Contudo, a obra principal foram os nove volumes organizados por Darcy Damasceno, e lançados a partir de 1973, que continham muitos livros e textos inéditos da poeta.

Para essa obra, Secchin organizou os livros de Cecília em ordem cronológica, levando em consideração, não apenas a data de lançamento, mas também a data em que o material foi escrito e que a poeta sempre registrava em seus manuscritos. O pesquisador procurou manter a originalidade dos poemas, ou seja, foram utilizados os primeiros textos, dos livros publicados, e os originais das obras e textos avulsos, encontrados *post mortem*, sendo feitas apenas correções no que se refere à ortografia vigente. Segundo Antonio Carlos Secchin:

Para o estabelecimento do texto, cotejamos todas as primeiras edições dos livros avulsos da poeta com a versão estampada na *Obra* de 1958, a única, conforme assinalamos, publicada em vida da autora. Consultamos, também, as primeiras edições de Cecília publicadas entre 1960 e 1965, bem como os livros póstumos (a segunda parte de *Ou isto ou aquilo*, os *Poemas italianos*). Ressalte-se, como regra geral, que, uma vez publicados em livro, a escritora não mais alterava os poemas. Isso não impediu que, ao longo do tempo (e mesmo na edição de 1958), erros se fossem acumulando, e de vária natureza: ausência ou troca de palavras, equívocos de estrofação, truncamentos sintáticos. Todas as correções foram criteriosamente efetuadas de acordo com a ortografia e as normas gramaticais vigentes, sempre respeitando a vontade autoral de Cecília, aqui restituída depurada ao máximo das centenas de pequenas, médias ou grandes distorções que vinham acompanhando as sucessivas edições de sua obra poética. (SECCHIN, 2001, p. 2)

Todo esse cuidado, dedicação ao trabalho e respeito à poeta, nos presenteou com uma obra que mostra todas as fases de Cecília Meireles, desde os livros excluídos por ela, no início quando publicou suas três primeiras obras, até o final de sua vida, ao publicar seu último livro, um dos mais profundos, *Solombra*. Essa obra completa foi de grande auxílio para que pudéssemos conhecer as diversas e diferentes características que possuem os poemas de Cecília Meireles, fator essencial para a pesquisa e realização desta dissertação.

2 DO NASCIMENTO À MORTE: A TRAJETÓRIA DE CECÍLIA MEIRELES

No dia 7 de novembro de 1901 nascia aquela que viria a ser uma das mais prestigiadas e admiradas poetas do mundo literário brasileiro. Cecília Benevides de Carvalho Meireles nasceu no Rio de Janeiro já sob o signo da morte, pois seu pai, Carlos Alberto de Carvalho Meireles, funcionário do Banco do Brasil, morrera três meses antes de seu nascimento, assim como seus três irmãos mais velhos, Vítor, Carlos e Carmen, que já haviam falecido tempos antes.

Sua mãe, Matilde Benevides, professora municipal, sucumbe três anos após seu nascimento. Cecília passa a ser criada por sua avó materna, Jacinta Garcia Benevides, originária de São Miguel, nos Açores Portugueses. A origem de sua avó, assim como a de seus pais que também eram portugueses, permite que a poetisa tenha em Dona Jacinta, além da influência em sua formação moral, uma rica fonte de informações sobre a cultura portuguesa. Segundo Ana Mello, a avó também, “influi, igualmente, na sua formação intelectual, cultivando desde cedo na menina o interesse pela pátria portuguesa, mantendo viva a fala camoniana e a cultura local, bem como despertando seu interesse pela Índia e o Oriente” (MELLO, 1984, p. 14).

Esse início trágico acabou por traçar sua personalidade, que influenciou na escrita de seus poemas e na escolha dos temas que viriam a ser o centro de debates e estudos por pesquisadores brasileiros e estrangeiros. Eliane Zagury afirma:

Esta infância terrível e, no entanto, feliz moldou as bases do temperamento poético que se desenvolveu. A morte viria a ser, na poesia, o Absoluto que o espírito anseia mas é incapaz de assumir. A solidão, o silêncio e a conseqüente serenidade contemplativa serão o *tônus* básico desse espírito criador, embalado pelos sentimentos mais puros da arte folclórica, aprendidos desde cedo com a avó e a ama Pedrina. (ZAGURY, 1973, p. 13, grifo da autora)

Sobre o espectro da morte, Norma Goldstein e Rita de Cássia Barbosa citam uma declaração da autora em uma entrevista:

Nasci aqui mesmo no Rio de Janeiro, três meses depois da morte de meu pai, e perdi minha mãe antes dos três anos. Essas e outras mortes ocorridas na família acarretaram muitos contratempos materiais, mas, ao mesmo tempo, me deram desde pequenina, uma tal intimidade com a Morte que docemente aprendi essas relações entre o Efêmero e o Eterno [...]. Em toda a vida, nunca me esforcei por ganhar nem me espantei por perder. A noção ou sentimento da transitoriedade de tudo é o fundamento mesmo da minha personalidade. (GOLDSTEIN; BARBOSA, 1982, p. 3)

É possível perceber, pelo trecho acima, que Cecília aprendeu a aceitar o que a vida lhe apresentava e seguir em frente. Esse início trágico pode ser visto de duas maneiras, de forma negativa, já que, antes do nascimento, teve a perda como parte do início de sua vida, culminando com a morte da mãe, com quem pouco conviveu para manter uma memória profunda da figura materna. O lado positivo seria voltado a seu desenvolvimento como escritora, pois lhe permitiu ter uma vasta visão sobre a morte e a perda, o existencial, o ser, temas que passam a fazer parte dos interesses que terá e que aparecerão em seus poemas.

Sua infância foi passada entre as histórias contadas por sua avó e por Pedrina, sua babá, além dos livros que eram relíquias da família e que a encantavam extremamente, o que auxiliou na formação do intelecto e da imensa criatividade que possuía, e lhe rendeu, ao final do curso primário, uma medalha de ouro, entregue por Olavo Bilac, inspetor escolar na época, por seu esforço nos estudos e por sempre apresentar notas altas. Sobre a infância da poetisa, relatada em uma entrevista, Goldstein e Barbosa citam:

Minha infância de menina sozinha deu-me duas coisas que parecem negativas, e foram sempre positivas para mim: silêncio e solidão. Essa foi sempre a área de minha vida. Área mágica, onde os caleidoscópios inventaram fabulosos mundos geométricos, onde os relógios revelaram o segredo do seu mecanismo, e as bonecas o jogo do seu olhar. Mais tarde, foi nessa área que os livros se abriram, e deixaram sair suas realidades e seus sonhos, em combinação tão harmoniosa que até hoje não compreendo como se possa estabelecer uma separação entre esses dois tempos de vida, unidos como os fios de um pano. (GOLDSTEIN; BARBOSA, 1982, p.3-4)

De acordo com Ana Mello:

Essa infância fornece-lhe as condições necessárias ao seu desenvolvimento interior, sendo o “silêncio e a solidão” dois fatores marcantes nesse período. [...] E a leitura, enquanto ato solitário, vai ocupar um espaço importante em sua vida, contribuindo desde cedo para a sua formação intelectual. O gosto pelos livros surge antes mesmo de aprender a ler. Os velhos livros da família, antes de serem lidos, eram objetos com os quais gostava de brincar e ouvir suas histórias. (MELLO, 1984, p. 16-17, aspas da autora)

Sua paixão pelos livros e pela leitura a conduz ao magistério, no qual, em 1917, diplomou-se como professora na Escola Normal do Instituto de Educação do Rio de Janeiro. A fascinação pelo saber a leva a estudar línguas e a ingressar no Conservatório Nacional de Música, onde tem aulas de canto e violino. Assim, nasce a poeta, que, em tenra idade, compunha cantigas para os brinquedos e, já na escola

primária, fazia versos soltos, porém ainda não escrevia poemas completos (GOLDSTEIN; BARBOSA, 1982, p. 4).

Logo após sua formatura, começa a lecionar em um sobrado da avenida Rio Branco, indo, tempos depois, para a Escola Deodoro, que ficava junto ao relógio da Glória. É nessa época, em 1919, que publica sua primeira obra, *Espectros*, que era composta por dezessete poemas de cunho parnasiano. Segundo Leila Gouvêa, o livro:

Inclui quinze sonetos em versos decassílabos e dois em alexandrinos. Seu breve exame revela que a adolescente já acumulara um acervo considerável de leituras ao arriscar-se no terreno da poesia, a começar pela da Bíblia – cinco dos poemas versam sobre personagens desse livro canônico. Outro (“Brâmané”), que representa o êxtase estoico de um místico hindu, indica que já se iniciara na pesquisa dos aludidos textos orientais, os quais, conforme já referido, tanto impregnariam seu sentimento do mundo. [...] Mas o procedimento [...] e a temática são predominantemente neoclássicos e parnasianos, esta última privilegiando figuras históricas, além de místicas e bíblicas. [...] No entanto, além do vocabulário parnasiano, os mesmos sonetos também revelam a escolha de um léxico que ascenderia à condição de símbolos axiais na linguagem cecilianiana de maturidade – principalmente noite, vento, sombra, nuvem, cavalo, ave, efêmero, além de flores, êxtase, alabastro, espectros. E alguns deles já antecipam o procedimento visionário e a atmosfera de mistério noturno recorrente na obra posterior. (GOUVÊA, 2008, p. 28-30)

Em 1922, Cecília casa-se com o português Fernando Correa Dias, artista plástico, com quem tem três filhas, Maria Elvira, Maria Matilde e Maria Fernanda, nascidas nos primeiros anos de casamento. Em 1923, a poetisa publica sua segunda obra *Nunca mais ... e Poema dos poemas*, que foi ilustrada pelo marido, sendo que a primeira parte (*Nunca mais...*) é composta de 21 poemas, sendo “nove compostos em octossílabos, três em redondilha maior, dois em decassílabos e um em versos polimétricos, além de seis sonetos, que se servem de alexandrinos e decassílabos” (GOUVÊA, 2008, p. 31); e a segunda parte (*Poema dos poemas*) que também possui 21 composições, chama a atenção pela “suspensão das rimas e o emprego, em todas elas, do verso livre, dispostos em longas ou únicas estrofes” (GOUVÊA, 2008, p. 39).

A autora publica, em 1925, *Baladas para El-Rey*, também ilustrada pelo marido. Essa obra possui “21 composições ainda de dicção neossymbolista, em que privilegia dísticos e tercetos em versos tradicionais como o dodecassílabo e o octossílabo” (GOUVÊA, 2008, p. 43). Sobre esses dois livros, *Nunca mais... e Poema dos poemas* e *Baladas para El-Rey*, Ana Mello ressalta:

Essas obras são marcadamente espiritualistas, revelando a forte influência que a cultura oriental exerce sobre a autora, especialmente em *Poema dos poemas*, em que o eu lírico, em devoção mística, dirige-se a um ser superior de um plano transcendente. Percebe-se, também, a repercussão do movimento simbolista sobre a produção poética desse período, através da tendência à exploração da sonoridade, imagens imprecisas e ao misticismo. (MELLO, 1984, p. 21)

Contudo, apesar do teor profundo e temas próximos às obras que seriam lançadas posteriormente, a poetisa excluiria essas três primeiras obras de sua *Obra poética*, lançada em 1958, por acreditar que essas obras não valiam tanto por terem sido escritas em um período de imaturidade e por não as achar à altura das próximas obras que seriam escritas.

Cecília inaugura, em 1934, a primeira biblioteca infantil que foi instalada no Pavilhão Mourisco, em Botafogo. No entanto, o local não permaneceu aberto por muito tempo por conta da obra *As aventuras de Tom Sawyer*, de Mark Twain, disponibilizada às crianças para leitura, considerada perigosa para a educação infantil. Nesse mesmo ano, além da ocupação como professora, é convidada a realizar conferências e seminários, em universidades, não apenas no Brasil, mas também na Europa, para onde decide viajar, principalmente para Portugal, onde foi convidada a lecionar e compartilhar sua experiência e conhecimento.

Em 1935, uma tragédia se apresenta em sua vida: seu marido se suicida, deixando Cecília sozinha com as três filhas. Diante disso, a escritora passa a ministrar aulas na Universidade Federal da então capital da República na época, Rio de Janeiro. Escreve para o periódico carioca *A Manhã*; envia crônicas para o *Correio Paulista*, de São Paulo; dirige a revista *Travel in Brazil*, do Departamento de Imprensa e Propaganda do Rio de Janeiro. Tudo para que não faltasse nada a suas filhas (GOLDSTEIN; BARBOSA, 1982, p. 5).

Cecília recebe, em 1938, o Prêmio de Poesia da Academia Brasileira de Letras pelo livro que iria consagrá-la como grande escritora, *Viagem*, obra que seria publicada em 1939. A obra, composta de 87 poemas e 13 epigramas, “considerado o caráter acentuadamente inovador do Modernismo, procede a uma renovação equilibrada, situando-se entre a tradição e a modernidade” (MELLO, 1984, p. 24). Com o prêmio, vieram críticas positivas e negativas sobre sua poesia. Contudo, em uma análise sobre a premiação, Mário de Andrade afirma que a obra em questão mostra o alcance da maturidade literária da autora, que assume um caráter próprio,

abrindo assim um novo caminho para sua produção poética. De acordo com Ana Mello:

Essa premiação tem o efeito de consagrar oficialmente a poesia de Cecília Meireles no Brasil e no exterior, através de uma obra que representa o alcance da maturidade literária da Autora, pois as influências iniciais se dissipam e a sua poesia assume uma feição própria, dando lugar a uma nova etapa de sua produção poética. (MELLO, 1984, p. 25)

Agora reconhecida como escritora, casa-se, em 1940, com o professor Heitor Grillo, constituindo um novo lar. Nessa época, destaca-se como professora na Universidade do Texas, lecionando Literatura e Cultura Brasileira, assim como conferencista sobre literatura, folclore e educação no México, visitando, tempos depois, o Uruguai e a Argentina.

Em 1942, a escritora publica *Vaga música* que, segundo Goldstein e Barbosa:

[...] traz no título sugestões norteadoras sobre seu conteúdo. A combinação inusitada do adjetivo “vaga” e do substantivo “música” encaminha não só para a ideia de indefinição, como também para a amplitude sonora. Se o adjetivo “vaga” significa “imprecisa”, ligado ao substantivo “música” admite igualmente a conotação “todo tipo de som musical”. Por outro lado, o vocábulo “vaga”, como substantivo, enquanto sinônimo de “onda”, sugerindo movimento, introduz o tema do mar, frequente nesta e na obra seguinte. Sons musicais e água são os veículos da viagem e dos sonhos da poetisa. (GOLDSTEIN; BARBOSA, 1982, p. 21, aspas das autoras).

Sobre o livro, Ana Mello observa que “o elemento ‘água’, mais especificamente o ‘mar’, vai marcar a ‘viagem’ que se propôs a empreender na obra anterior. A ‘água’ povoa a memória e apaga os ‘rastros’ que poderiam dar indícios de sua origem e sentido para a existência” (MELLO, 1984, p. 25-26, aspas da autora). Dando continuidade à utilização da água como elemento principal nos poemas, segue-se *Mar absoluto e outros poemas*, publicado em 1945, no qual o mar, que representa o absoluto, está mais evidente que em outras obras. Segundo Goldstein e Barbosa, na obra em questão:

Reitera-se a importância do mar, enquanto elemento natural, rico de possibilidades poéticas. A água reflete como o espelho; apresenta variação de cores – do verde ao chumbo –, acompanhando as mutações climáticas e permitindo o mergulho da poetisa, a fusão entre ser humano e natureza. No plano místico, a natureza é encarada como sinal da presença divina e como instrumento capaz de conduzir a Deus. (GOLDSTEIN; BARBOSA, 1982, p. 25)

Nesse livro, de acordo com Eliane Zagury (1973), os poemas possuem características ligadas ao mar e às embarcações que nele navegam, o que permite empreender diversas viagens pelos campos poéticos. As cores que o mar possui,

dependendo de seu estado, calmo ou furioso, também são destacados em alguns textos que compõem a obra. A solidão faz parte da estrutura poemática, juntamente com os componentes da natureza, presentes nesses dois últimos livros, o que confirma a preferência da poeta pelo silêncio e solidão em sua vida, o que faz com que remeta a seus textos essas particularidades. Sobre essa relação, Margarida Gouveia explica:

Com efeito, a relação de Cecília com o mundo pressupõe um ilhamento, que evoca uma memória ancestral e privilegia um imaginário habitado por brumas, areias e espumas, por barcos, por viagens. O mar da tradição é Destino que transporta e correspondência que incondicionalmente exprime a sua condição de ser para o Absoluto. O concreto e o abstrato, o efêmero e o eterno, o sentido e o intuído implicam-se mutuamente, simbolicamente se fundem, como se, metaforicamente, as vivências insulares dessem a dimensão exata da própria solidão. (GOUVEIA, 2002, p. 13-14)

Esse aprofundamento que perpassa toda a obra *Mar absoluto* e a anterior, *Vaga música*, assim como a viagem que realizou pelas intempéries interiores, não será notado no próximo livro da autora, *Retrato natural*, publicado em 1949. Nessa obra a poeta se direcionará para um enfoque de continuidade e participação, no qual utilizará símbolos da humana contiguidade com os mistérios divinos e de uma nova sábia atitude de participação mais isenta (ZAGURY, 1973, p. 51). Sobre a escritora e a obra, Ana Mello ressalta que, “o Poeta, mais harmonizado interiormente, exercita-se na apreensão de todas as formas de vida e recompõe-se da trajetória empreendida até a obra anterior” (MELLO, 1984, p. 27).

Em 1951, surge *Amor em Leonoreta*, cântico de amor que é inspirado na literatura medieval, baseando-se especificamente em *Amadis de Gaula*, obra escrita na Península Ibérica (MELLO, 1984, p. 27). Nesse mesmo ano, inicia uma jornada pela Europa, iniciando pelos Açores, terra natal de sua avó, seguindo-se pela França, Bélgica e Holanda, país no qual escreveu suas próximas obras *Os doze noturnos de Holanda* e *O aeronauta*, publicados em 1952. Sobre a primeira obra, Goldstein e Barbosa explicam que:

O termo “noturno” conota os mistérios da noite, lembrando igualmente determinado tipo de composição musical, melancólico e terno. O conjunto dos doze noturnos traduz a busca da poetisa, sua angustiosa tentativa de penetrar a razão de ser da existência humana. Em sentido figurado, a imagem da noite percorre todos os poemas, enquanto sinônimo de questionamento do sentido da vida, da oportunidade de purificação, ou da imagem da morte. Seres inanimados parecem perder seus contornos nítidos, produzindo dúvida e angústia. (GOLDSTEIN; BARBOSA, 1982, p. 36, aspas das autoras)

Já Ana Mello, sobre as duas obras, ressalta que:

Em ambas, o Eu poético distancia-se da experiência terrestre para compreender a vida em outra dimensão. Na primeira, a “noite” é o grande símbolo empregado para revelar essa experiência: penetrar na noite significa alcançar o estado de transcendência, através do qual o Eu poético relativiza as experiências terrestres. Em *O aeronauta*, os símbolos de transcendência são os celestes, plano de onde se origina o ser extraterreno, através do qual o Poeta estabelece o contraste entre duas dimensões da vida. (MELLO, 1984, p. 28)

Em 1953, após dez anos de pesquisa, Cecília Meireles publica *Romanceiro da Inconfidência*, obra que trata dos fatos ocorridos na Inconfidência Mineira na época colonial que, por essa razão, é considerada de caráter nacionalista e histórica. Os poemas que fazem parte do livro, reconstituem a história, mostrando, através dos versos, os cenários que situam os ambientes onde ocorreram os fatos e marcando as mudanças de atmosfera e localização dos acontecimentos. De acordo com Leila Gouvêa, a obra provém de uma busca latente de um novo rumo poético:

Em que, então deixando de duvidar do real sensível, preterindo temas introspectivos recorrentes e extrapolando a tensão entre o tempo que tudo aniquila e a busca de um “oásis de estabilidade”, fora do tempo linear ou dentro do tempo mítico, a poeta acolhe como matéria a história – e mergulha de modo intensivo, ao longo de pelo menos quatro anos, na pesquisa do factual e do concreto concernentes ao momento decisivo da formação nacional e da vida colonial brasileira configurado pela conjuração mineira. (GOUVÊA, 2008, p. 173-174)

Já para Margarida Gouveia, sobre a obra, ressalta:

Um dos traços fundamentais que está na base da originalidade e da criatividade do *Romanceiro* é que Cecília não procedeu à recolha de “romances”; pressupôs uma tradição popular para dar verossimilhança àquela forma de tratamento daquela matéria; “inventou” romances que não existiam para dar à cultura brasileira a dimensão histórica que o romanceiro confere às culturas. Não necessitou, portanto, de ser estritamente fiel a formas tradicionais mas guiou-se pela sua sensibilidade. Distanciando-se da narrativa convencional, o *Romanceiro* de Cecília inclui segmentos líricos na narração épica e evidencia uma preocupação de meditar sobre a vida e o destino do homem. Esse alargamento de significado, do histórico e do narrativo a um sentido mais aforístico, filosófico e de meditação, confere-lhe valor universal, fazendo de alguns “romances” lições sobre a condição humana. (GOUVEIA, 2002, p. 17, aspas da autora)

Apesar da beleza e da profunda reverência aos heróis da época com que a poeta escreveu os romances que compõem o livro, houve aqueles que criticaram o seu trabalho, por fugir de uma realidade objetiva e dos temas que abordara em suas últimas obras; contudo, essas críticas foram contrapostas por críticos de alto nível, como Darcy Damasceno, que admiraram seu trabalho e o defenderam diante daqueles que o questionavam.

Nessa mesma época foi publicado *O pequeno oratório de Santa Clara*, obra organizada em Portugal com o auxílio de Frei Armindo Augusto, escrito em comemoração do sétimo centenário da santa. Já em 1955, foi publicado *Pistoia, cemitério militar brasileiro*, poema dedicado aos brasileiros mortos em campanha na Itália, na Segunda Guerra Mundial.

A poeta publica, em 1956, o livro *Canções*, poemas organizados em versos de sete ou oito sílabas, que retomam características de obras anteriores, como o lirismo melancólico, a solidão, a indagação metafísica, a viagem e o sonho. Segundo Ana Mello, a obra:

Reúne poemas em que a exploração da musicalidade dos versos é uma característica marcante. A temática traduz uma postura melancólica do Eu poético perante a vida, indagando sobre o seu sentido e desejando libertar-se das circunstâncias terrenas, onde considera a felicidade como irrealizável. (MELLO, 1984, p. 29)

Em 1957, publica *Romance de Santa Cecília*, obra que trata da vida dessa santa, homenageando mais uma vez uma figura religiosa. Em 1960, publica *Metalrosicler* que apresenta, em seus poemas, variação de ritmos, nos quais a poetisa retoma temas já trabalhados em outros livros. Nessa obra “aprofunda-se a especulação mística, graças a reflexões sobre a transitoriedade da vida, surgindo a superação do tempo exterior, através da vivência em um tempo subjetivo, ilimitado” (GOLDSTEIN; BARBOSA, 1982, p. 61).

Conforme Ana Mello (1984), o livro *Poemas escritos na Índia*, publicado em 1962, possui poemas originados da viagem empreendida pela escritora em 1953 à Índia, nos quais focaliza toda a magia e senso de mistério que fazem parte da vida e hábitos desse país, além da natureza do homem indiano, assim como sua simplicidade e comunhão com a natureza.

A poeta publica, em 1963, *Solombra*, que significa “sombra” em português arcaico. Nessa obra, os poemas são compostos de quatro tercetos, arrematados por um verso solto, conclusivo e “a busca do absoluto atinge seu ponto máximo. Autora e poesia parecem completar simultaneamente sua trajetória” (GOLDSTEIN; BARBOSA, 1982, p. 69). Segundo Alfredo Bosi, “o poeta de *Solombra* parte de um certo distanciamento do real imediato e norteia os processos imagéticos para a sombra, o indefinido, quando não para o sentimento da ausência e do nada” (BOSI, 1994, p. 461). Já para Ana Mello, “a caminhada mística chega a seu ponto mais alto, onde o Eu poético aspira sobrepor-se ao tempo frágil e eternizar-se” (MELLO, 1984,

p. 30). Tais observações revelam de forma precisa o âmago dessa obra que possui a sombra e a solidão como elementos principais. Ainda sobre a obra, Ana Mello ressalta:

Percebe-se que as imagens empregadas pela autora se inserem na tradição do imaginário coletivo, as quais estão presentes na mitologia indiana e grega, entre outras, e nas hierofanias religiosas – cósmicas, tópicas e biológicas. A representação do plano transcendente, lugar que o eu lírico progressivamente alcança, se faz através de imagens simbólicas que indiciam a dimensão espiritual que vai sendo alcançada. O percurso do plano terreno ao suprarreal é marcado por dificuldades, características dos caminhos iniciáticos, e por “assombros”, próprios dos que se introduzem em domínios incógnitos. (MELLO, 2002a, p. 29, aspas da autora)

Sobre *Solombra*, Daiane Araujo Bulsing, complementa que a obra:

É perpassada pela noção de procura identitária, por meio de discursos embalados de constantes questionamentos que revelam possibilidades sobre a história de vida do sujeito ficcional. Cecília Meireles aponta nessa obra a configuração de diversos tempos e a escreve refletindo sobre diálogos reveladores da transcendência do eu-**eu** (por vezes a obra revela um sujeito lírico em confronto e aceitação com o eu de outro tempo) através do desejo ora pela manifestação (seja em lembrança, sonho e/ou solidão) ora pela ocultação da morte. (BULSING, 2015, p. 18, negrito da autora)

No dia 9 de novembro de 1964, Cecília Meireles, em plena atividade literária, sucumbe, vítima de câncer, deixando obras a serem publicadas, assim como trabalhos inacabados. De acordo com Ana Mello (1984), a poeta conviveu com a certeza de que sua vida estava findando, nos três anos antes de sua morte, e lamentava o pouco tempo que ainda lhe restava, sentindo que ainda podia produzir muito mais do que já havia escrito.

Após sua morte, por iniciativa da família, livros escritos por Cecília e encontrados entre seus pertences, são publicados. As obras póstumas da autora são: *Ou isto ou aquilo*, 1964, livro composto por poemas infantis que se fundamentam na repetição e no jogo com as palavras, traduzindo um caráter lúdico direcionado às crianças e que coloca em evidência a faceta educadora de Cecília Meireles; *Crônica trovada da cidade de Sam Sebastiam do Rio de Janeiro no quarto centenário da sua fundação pelo capitam-mor Estacio de Saa*, 1965; *Poemas italianos*, 1968; *Morena, pena de amor*, obra datada de 1939, contudo lançada apenas em 1973 na obra *Poesias completas*, organizada por Darcy Damasceno; *Sonhos*, 1974; *Poemas de viagens*, 1974; *O estudante empírico*, 1974; *Cânticos*, 1981; *Dispersos*, 2001. Esse último lançado na obra *Poesia completa: Cecília Meireles*, organizado por Antonio Carlos Secchin, contém poemas jamais publicados

em livros, assim como alguns textos reunidos em livro organizado anteriormente por Darcy Damasceno.

Cecília Meireles foi uma escritora de prestígio, que conquistou seu lugar no mundo literário brasileiro. Seus poemas foram, e ainda são, lidos em diversos países, assim como no Brasil e sua técnica e temas que explorou são, até hoje, estudados por aqueles que se identificam com a poetisa. Manuel Bandeira ressalta:

O que logo chama a atenção nos poemas de Cecília Meireles é a extraordinária arte com que são realizados. Nos seus versos se verifica mais uma vez que nunca o esmero da técnica, entendida como informadora e não simples decoradora da substância, prejudicou a mensagem de um poeta. Sente-se que Cecília Meireles estava sempre empenhada em atingir a perfeição, valendo-se para isso de todos os recursos tradicionais ou novos. (BANDEIRA, 2009, p. 184-185)

É essa busca pela perfeição, com poemas que mostram uma harmonia entre a estrutura, as palavras e expressões, que faz de Cecília Meireles uma escritora singular, que possui distintas e profundas características quanto à utilização de componentes na estruturação do texto poético, assim como os temas explorados nos diferentes períodos pelos quais passou durante sua caminhada.

3 OS QUATRO ELEMENTOS NA VISÃO DE GASTON BACHELARD

Na criação poética existem diversas formas de fazer viver um poema. Ele pode ser pensado, o poeta escreve utilizando componentes de maneira intencional, com um objetivo em mente, ou pode ser instintivo, o poeta deixa aflorar todo seu sentimento, sua alma que são convertidos em palavras que se transformam em um poema.

A estrutura do poema é essencial para que haja uma análise clara. É necessário que seus componentes tenham uma comunhão para que o leitor possa tentar inferir e construir a imagem poética criada pelo poeta. Todas as partes que compõem o poema são de extrema importância para que o leitor possa construir a imagem poética.

Segundo Bachelard:

A imagem poética não está sujeita a um impulso. Não é o eco de um passado. É antes o inverso: com a explosão de uma imagem, o passado longínquo ressoa de ecos e já não vemos em que profundezas esses ecos vão repercutir e morrer. Em sua novidade, em sua atividade, a imagem poética tem um ser próprio, um dinamismo próprio. Procede de uma *ontologia direta*. [...] Portanto, é quase sempre no inverso da causalidade, na *repercussão*, que acreditamos encontrar as verdadeiras medidas do ser de uma imagem poética. Nessa repercussão, a imagem poética terá uma sonoridade de ser. O poeta fala no limiar do ser (BACHELARD, 1993, p. 2, grifos do autor).

O filósofo (BACHELARD, 1993, p. 3) ressalta que tentar compreender a transsubjetividade da imagem em sua essência não foi possível pelo método científico, e, por isso, utilizou a fenomenologia, ou seja, a consideração do início da imagem numa consciência individual, para poder tentar reconstruir a subjetividade das imagens e perceber sua amplitude e força, assim como o sentido da sua transsubjetividade. Bachelard garante que a imagem poética é essencialmente variacional, ou seja, é variada, não continua sempre a mesma. Em seu ponto de vista ela não é constitutiva, o que significa continuar a mesma sem se modificar. Com isso, relata ser tarefa árdua, ou até mesmo monótona, isolar a ação mutante da imaginação poética nos detalhes das variações das imagens.

Bachelard estuda profundamente as ideias de ressonância, que se dispersa nos diferentes planos da vida no mundo; e de repercussão, que convida a um aprofundamento da existência. Assim, “na ressonância ouvimos o poema; na repercussão o falamos, ele é nosso” (BACHELARD, 1993, p. 7). Quando se lê um poema acontece a inversão do ser que é operada pela repercussão, então o ser do poeta é o ser do leitor, sendo assim, a multiplicidade das ressonâncias sai da unidade

de ser da repercussão. E é através da repercussão que acontece o verdadeiro despertar da criação poética na alma.

Com relação a este ponto, Bachelard ressalta:

Ao recebermos uma imagem poética nova, sentimos seu valor de intersubjetividade. Sabemos que a repetiremos para comunicar nosso entusiasmo. Considerada na transmissão de uma alma para outra, uma imagem poética foge às pesquisas de causalidade. As doutrinas timidamente causais, como a psicologia, ou fortemente causais, como a psicanálise, não podem determinar a ontologia do poético. Nada prepara uma imagem poética: nem a cultura, no modo literário, nem a percepção, no modo psicológico. (BACHELARD, 1993, p. 8)

Segundo o filósofo, no nível de uma imagem poética isolada, no único devir da expressão que é o verso, a repercussão fenomenológica pode manifestar-se. Na imaginação poética, a imagem isolada, o verso ou por vezes a estância em que a imagem poética irradia, formam espaços de linguagem:

A poesia é um dos destinos da palavra. Tentando sutilar a tomada de consciência da linguagem ao nível dos poemas, chegamos à impressão de que tocamos o homem da palavra nova, de uma palavra que não se limita a exprimir ideias ou sensações, mas que tenta ter um futuro. Dir-se-ia que a imagem poética, em sua novidade, abre um porvir da linguagem. (BACHELARD, 2009, p. 3)

O autor explica ainda que a fenomenologia ajuda na compreensão das imagens poéticas. Afirma que, segundo seus princípios, busca trazer à plena luz a tomada de consciência de um sujeito maravilhado pelas imagens poéticas, levando o leitor a tentar uma comunicação com a consciência criante do poeta. De acordo com o teórico “a exigência fenomenológica com relação às imagens poéticas é simples: resume-se em acentuar-lhes a virtude de origem, em apreender o próprio ser de sua originalidade e em beneficiar-se, assim, da insigne produtividade psíquica que é a da imaginação” (BACHELARD, 2009, p. 2-3).

A criação das imagens poéticas está ligada, segundo Bachelard, à imaginação humana que precisa ter a percepção de que uma imagem não é um mero jogo, elas necessitam de substância e de forma, pois não são apenas criações sem sentido, elas possuem uma essência. O poeta transmite, através da imagem que compôs, aspectos ligados à sua intimidade, a seu jeito de pensar e seus sentimentos, uma vez que a imagem poética ressoa de seu interior no momento da escrita. O poeta desnuda sua alma em cada poema escrito, pois cada imagem poética, que surge por meio dos componentes utilizados, pode mostrar uma variedade de sentimentos e emoções para

aquele que possui sensibilidade e se deixa abrir para essas imagens e que seja capaz de percebê-las.

Segundo o teórico, há uma tese que afirma ser a percepção das imagens que determina os processos da imaginação, ou seja, primeiro as coisas são visualizadas e imaginadas depois. É pela imaginação que são combinados os fragmentos do real percebido, lembranças do real vivido, entretanto, dessa maneira não seria possível atingir o domínio de uma imaginação fundamentalmente criadora.

Para Bachelard:

Pretende-se sempre que a imaginação seja a faculdade de *formar* imagens. Ora, ela é antes a faculdade de *deformar* as imagens fornecidas pela percepção, é sobretudo a faculdade de libertar-nos das imagens primeiras, de *mudar* as imagens. Se não há mudança de imagens, união inesperada das imagens, não há imaginação, não há *ação imaginante*. Se uma imagem *presente* não faz pensar numa imagem *ausente*, se uma imagem ocasional não determina uma prodigalidade de imagens aberrantes, uma explosão de imagens, não há imaginação. Há percepção, lembrança de uma percepção, memória familiar, hábito das cores e das formas. O vocabulário fundamental que corresponde à imaginação não é *imagem*, mas *imaginário*. O valor de uma imagem mede-se pela extensão de sua auréola *imaginária*. Graças ao *imaginário*, a imaginação é essencialmente *aberta, evasiva*. É ela, no psiquismo humano, a própria experiência da *abertura*, a própria experiência da *novidade*. Mais que qualquer outro poder, ela especifica o psiquismo humano. (BACHELARD, 2001, p. 1, grifos do autor)

O imaginário faz o leitor recriar as imagens que percebe no contato com o texto poético. Em um primeiro momento, visualiza a imagem que o poeta revela através dos componentes do poema, a vê e a examina para poder assimilar aquilo que o poeta quis transmitir. Os elementos dispostos no texto faz o leitor ver aquilo que o poeta quer que ele veja. Entretanto, à medida que lê e percebe as imagens suscitadas pela leitura, vai modificando-as, no passo em que o interior, o psiquismo interfere e faz com que seu imaginário modifique, com seu aval, aquilo que está lendo. A imagem poética é, então, recriada, reconstruída ao mesmo tempo em que o leitor capta aquela que o escritor compôs, para isso tem que estar aberto e disposto a esse processo, seu imaginário tem que estar apto para essa reconstrução tão necessária para a criação e recriação da imagem poética.

De acordo com Bachelard, se a imagem abandona seu princípio imaginário ela se fixa em formas e percepções do presente. Ela, então, não consente falar e sonhar, o que acaba por cortar as asas da imaginação daquele que vê a imagem, o que não permite que o sonhador se fixe em nenhuma imagem e, conseqüentemente, arruína essa imaginação sonhadora. O imaginário é essencialmente mais do que as imagens

que cria, ele vai além de suas próprias imagens. O imaginário faz surgir novas imagens por meio de uma já existente, essa é uma característica do psiquismo humano, a necessidade essencial de novidade e transubjetividade.

Gaston Bachelard estudou a relação dos quatro elementos, fogo, água, ar e terra, na formação das imagens poéticas e os devaneios suscitados por meio dessas imagens. O processo imaginário ligado a cada elemento e como são abordados e observados nos poemas é de suma importância na construção das imagens e na percepção do leitor frente aos elementos e objetos apresentados.

O poeta possui papel imprescindível no texto poético, pois são seus sentimentos, emoções e percepções transfiguradas que são apresentados ao leitor. Cecília Meireles, poeta que ocupa uma importante posição no cenário do sistema literário brasileiro, apresenta uma sensibilidade e lirismo únicos que se manifestam por meio de seus poemas. Textos profundos e que nos sugerem belas imagens entre os componentes utilizados na elaboração de seus poemas.

Cecília Meireles, em alguns de seus poemas, utilizou, em sua estrutura, os quatro elementos estudados por Gaston Bachelard. São esses textos que serão analisados no próximo capítulo, levando-se em consideração sua estrutura e como o processo imaginário e as imagens poéticas se relacionam na construção e elaboração desses textos. Para a realização de tal intento, segue, antes, a apresentação de cada elemento sob o foco do filósofo.

3.1 A psicanálise do fogo

Para Gaston Bachelard, observar o objeto de análise é, por vezes, instigante, pois é preciso usar de objetividade para percebê-lo de forma atenta e precisa. Contudo, o primeiro contato pode ser equivocado, porquanto utiliza-se apenas a primeira impressão, não é possível ir além, permanece-se na superfície.

No entanto, se o observador permitir que a objetividade tome conta de seu pensamento, de sua visão, perde a sedução que provém do objeto, não consegue alcançar a essência do elemento que se apresenta. Sem essa abertura, não é capaz de perceber e alcançar o poético, o que está além do pensamento, o devaneio, que leva além daquilo que os olhos veem, além do que é racional, buscando o que vem da alma, os sentimentos mais profundos.

O fogo, elemento que produz e transmite calor, pode ser visualizado como algo vivo, fugaz. Ele faz reviver lembranças, experiências pessoais, das mais simples às mais profundas e decisivas. Esse elemento é considerado íntimo e universal, está em nosso coração e no céu, está ligado aos nossos sentimentos mais profundos, como o amor, o ódio e a vingança. Bachelard explica:

Dentre todos os fenômenos, é realmente o único capaz de receber tão nitidamente as duas valorizações contrárias: o bem e o mal. Ele brilha no Paraíso, abrasa no Inferno. É doçura e tortura. Cozinha e apocalipse. É prazer para a criança sentada ajuizadamente junto à lareira; castiga, no entanto, toda desobediência quando se quer brincar demasiado de perto com suas chamas. O fogo é bem-estar e respeito. É um deus tutelar e terrível, bom e mau. Pode contradizer-se, por isso é um dos princípios de explicação universal. (BACHELARD, 2008, p. 11-12)

Segundo o teórico, percebe-se que esse elemento pode apresentar-se de modo contraditório, em dois extremos bem nítidos e diferentes. Ele pode acalmar e revoltar em poucos minutos, chegar a uma instabilidade profunda, posto que em um momento está calmo e, um segundo depois, pode explodir em chamas.

O autor afirma que o fogo é mais um ser social do que um ser natural, se levar em conta, e examinar, a estrutura e a educação de um espírito civilizado, pois o respeito ao elemento não vem naturalmente, é ensinado através das experiências. Quando crianças, ingênuas e curiosas, não se conhece as características do fogo, não se sabe o que acontece se colocar a mão em cima de uma chama. São os pais e as experiências que ensinam a respeitá-lo e admirá-lo e, até mesmo, a temer sua força e poder.

Entretanto, de acordo com Bachelard, a criança curiosa também é desobediente, porque, mesmo com os ensinamentos de seus pais sobre os perigos do fogo, ela irá desafiar essa ordem e irá aproveitar a oportunidade de roubar os fósforos e acendê-los. Esse episódio é comparado a Prometeu que roubou o fogo dos deuses para dar aos homens e foi castigado por tal feito. A criança, como Prometeu, irá sofrer por sua desobediência, seja com uma queimadura, seja por um castigo infligido por seu pai para que se lembre de seus ensinamentos.

Bachelard designa como *complexo de Prometeu* todas as tendências que impelem a saber mais que os pais, descobrir e ultrapassar o conhecimento dos preceptores. Essa evolução é possível se o observador souber manipular o objeto de estudo, para aperfeiçoar o conhecimento e ir além, em nível intelectual, que pais

e mestres. O fogo instiga a buscar o saber e ampliá-lo para que seja possível crescer e evoluir.

Para o teórico, o fogo prende aquele que o observa e o conduz a tal nível de encanto que o observador não consegue se desprender da imagem, se abrindo ao devaneio de acordo com as nuances e modos em que o fogo se apresenta. Por exemplo, o fogo da lareira, que convida ao repouso, leva a um devaneio leve e sonolento diante das achas que queimam à medida que o tempo passa, transmitindo diferentes sensações ao observador, entre elas a tranquilidade. Para o autor, “perto do fogo, é preciso sentar-se; é preciso repousar sem dormir; é preciso aceitar o devaneio objetivamente específico” (BACHELARD, 2008, p. 23).

O filósofo explica o *complexo de Empédocles* que une o amor e o respeito ao fogo, o instinto de viver e o instinto de morrer, traz um devaneio arrebatador e dramático, amplifica o destino humano, une o pequeno ao grande. Para o observador a destruição, como a madeira que queima e se desintegra na lareira, não é apenas uma mudança, é uma renovação. O fogo é um elemento que conduz ao pensamento, por ser considerado um elemento constituinte do universo, é capaz de fazer o observador ir profundamente em seu interior e aceitar o devaneio e as emoções provenientes desse elemento.

A evolução do pensamento do homem, com relação a esse elemento, é algo notável, pois o homem primitivo acreditava que o pensamento é um devaneio centralizado, já o instruído acredita ser um pensamento distendido. Vemos dois sentidos dinâmicos inversos quanto à maneira de análise e aquisição do conhecimento por dois tipos distintos de ideias.

O fogo, na era primitiva, surgiu da fricção entre dois objetos, duas madeiras, para vir à vida. A criação do fogo é, antes de mais nada, um fenômeno visual, pois ele é visto antes de poder ser tocado, entretanto esse fenômeno só é possível graças ao homem, já que é sua mão que coloca o pau na ranhura, imitando carícias mais íntimas, pois antes de ser filho da madeira, o fogo é filho do homem. Segundo Bachelard:

Várias vezes a criação do fogo se associa a uma violência similar. O fogo é o fenômeno objetivo de uma raiva íntima, de uma mão que se enerva. É, assim, surpreendente perceber sempre um estado psicológico excepcional, fortemente tingido de afetividade, na origem de uma descoberta objetiva. Pode-se, então, distinguir vários tipos de fogo, o fogo suave, o fogo sorrateiro, o fogo rebelde, o fogo violento, caracterizando-os pela psicologia inicial dos desejos e das paixões. (BACHELARD, 2008, p. 55)

Assim, pode-se deduzir que o fogo e sua forma estão diretamente ligados ao sentimento, à sensação e como o objeto se comporta, como é apresentado ao observador e quais as relações existentes para sua formação e criação dentro da imagem. O *complexo de Novalis*, de acordo com o filósofo, sintetiza o impulso para o fogo provocado pela fricção, pela necessidade de um calor partilhado. Tal impulso reconstituiria a conquista pré-histórica do fogo. O complexo é caracterizado pela consciência de um calor íntimo que ultrapassa sempre uma ciência completamente visual da luz. Encontra-se fundado em uma satisfação do sentido térmico e na consciência profunda da felicidade calorífica, ou seja, o calor é um bem, uma posse. É necessário conservá-lo para ser doado apenas àquele eleito que mereça essa comunhão, essa fusão recíproca, é preciso haver essa troca para se alcançar a essência do elemento.

Enquanto a luz brinca e ri na superfície das coisas, o calor *penetra*. Essa necessidade de ir ao interior das coisas, dos seres, é uma sedução da intuição do calor íntimo. É na descida ao interior, onde a mão não alcança, que se encontrará o calor que se insinua, que se difunde e se nivela, é lá que ele se esbate como o contorno de um sonho. É esse fogo interior, que se encontra nas montanhas, nas grutas, nas minas, que engendra, que germina, que traz a vida.

Segundo Bachelard, o fogo é considerado um elemento universal por não ter sido possível revelar seus mistérios. Ele é o principal agente em todas as produções naturais, no qual variados fenômenos são criados ou surgem na natureza. Esse elemento permaneceu no espírito pré-científico como um fenômeno complexo que está relacionado à química e à biologia ao mesmo tempo. É preciso conservar, em seu conceito, o aspecto totalizador que corresponde à ambiguidade das explicações que vão da vida à substância, reciprocamente, para compreendê-lo e a seus fenômenos.

O fogo pode ser considerado um ser vivo que precisa ser alimentado para sobreviver. Para alguns teóricos, isso seria, para o inconsciente, uma maneira vulgar de conservá-lo, mantê-lo no pensamento. Assim, o que é seu alimento se transforma em sua substância. Por assimilação, o alimento torna-se fogo.

Como substância, se encontra entre as mais valorizadas, nesse caso, a que mais deforma os julgamentos objetivos. Ele é base para a criação, por exemplo, do ouro, metal que precisa do calor para ser derretido e moldado, porém esse exemplo é considerado pobre, pois o ouro possui apenas valor comercial. O fogo é o germe

da vida, ele se encontra tanto nos minerais quanto nos animais. Contudo, Bachelard afirma “que o fogo é *gasto* no animal, ele deve *economizar-se* no mineral. Ali ele se oculta, íntimo, substancial, portanto onipotente. Do mesmo modo, um amor taciturno é tido por um amor infiel” (BACHELARD, 2008, p. 109-110, grifos do autor). O teórico ainda complementa:

Serão precisos grandes esforços de objetividade para *separar* o calor das substâncias em que ele se manifesta, para fazer dele uma qualidade completamente transitiva, uma energia que em caso algum pode estar latente e oculta. A interiorização do fogo não apenas exalta suas virtudes, como também prepara as mais formais contradições. O que, em nosso entender, é uma prova de que se trata, não de propriedades *objetivas*, mas de valores psicológicos. O homem é, talvez, o primeiro objeto natural em que a natureza procura contradizer-se (BACHELARD, 2008, p. 112-113, grifos do autor)

De acordo com o filósofo, o fogo pode, às vezes, ser considerado um elemento impuro, signo do pecado e do mal, pois no sentido sexual é necessário haver uma luta contra o fogo para se dominar essa tendência. Entretanto, também pode ser visto como um símbolo de pureza, de purificação.

Em sua ação purificante, também separa as matérias e aniquila as impurezas materiais, ou seja, o que passou por sua prova ganhou em homogeneidade, portanto em pureza. O fogo quando chama, onde a cor dá lugar a uma vibração quase invisível, torna-se puro, ou seja, ele se desmaterializa, desrealiza, torna-se espírito. No entanto, o fato de ele deixar cinzas após queimar é o que diminui a ideia de sua purificação, pois a cinza é considerada como excremento, restos de algo. Por isso, há uma necessidade de sempre se retornar ao início, à chama, onde o fogo é puro.

3.2 A chama de uma vela

A chama é um dos maiores operadores de imagens dentre os objetos do mundo que faz sonhar, pois ela força o observador a imaginar. Diante da chama, se o observador sonha, o que percebe não é nada comparado com o que se imagina. Ela possui um valor único, somente seu, de imagens e metáforas, nos domínios profundos das meditações. Bachelard ressalta:

É principalmente na multiplicidade e nos detalhes das imagens que devemos fazer sentir a função de operador da imaginação das chamas imaginadas. O verbo *inflamar* deve, então, entrar para o vocabulário do psicólogo. Ele comanda todo um setor do mundo da expressão. As imagens da linguagem inflamada inflamam o psiquismo, dão um tom de excitação que a filosofia da poética necessita. As mais frias *metáforas* transformam-se

realmente em *imagens*, através da chama, tomada como objeto de fantasia. Ainda que muitas vezes as metáforas nada mais sejam do que transmutações do pensamento numa vontade de dizer melhor, de dizer de maneira diferente, a imagem, a verdadeira imagem, quando é vivida primeiro na imaginação, deixa o mundo real e passa para o mundo imaginado, imaginário. Através da imagem imaginada conhecemos esta fantasia absoluta que é a *fantasia poética*. (BACHELARD, 1989, p. 10, grifos do autor)

Para o teórico, as imagens da chama, dentre todas as imagens, contêm um símbolo de poesia. Todo sonhador inflamado, além de ser considerado um poeta em potencial, também está em estado de primeira fantasia. A primeira admiração pela chama está enraizada em seu passado longínquo, possui uma admiração natural, inata, é ela que determina o nível do prazer de ver, além do sempre visto. A chama o força a olhar mais profundamente.

A chama pode ser vista como um mundo para o homem só, que sonha sozinho, assim se o sonhador inflamado fala com a chama, está falando consigo mesmo. Diante dessa meditação, dessa contemplação da chama, o sonhador expande seu mundo ao meditar sobre o destino da chama, assim amplia também sua linguagem, já que essa contemplação exprime uma beleza do mundo. Segundo o teórico, o ato de meditar diante da chama deu ao psiquismo do sonhador uma alimentação de verticalidade, uma alimentação aérea, sendo essa oposta a todas as alimentações terrestres, princípio mais ativo para dar um real sentido às determinações poéticas (BACHELARD, 1989, p. 12).

A chama possibilita uma comunicação com o mundo, no âmbito moral, ela é, em um simples momento de vigília, um modelo de vida tranquila e delicada. Nesse sentido, qualquer sopro atrapalha a chama, assim como a meditação do filósofo se for invadido por um pensamento estranho. Todavia, quando a solidão se apresenta, quando a hora da tranquilidade realmente soa, essa mesma paz se encontra no coração do sonhador e no da chama, assim a chama mantém sua forma e se dirige, diretamente, como um pensamento firme, a seu destino de verticalidade.

A chama da vela faz surgir fantasias da memória daquele que a contempla, devolve, nas lembranças longínquas, as vigílias solitárias vividas. A vela, então, se torna um objeto que permite ao sonhador não se sentir sozinho diante dela acesa, assegura ao contemplador uma companhia no momento da vigília, em que está construindo seu pensamento, suas imagens, suas fantasias. A chama se torna, então, um objeto de apoio ao sonhador. De acordo com Bachelard:

Quando se sonha, é preciso falar. Na fantasia de uma noite, sonhando diante da vela, o sonhador devora o passado, recupera-se com o falso passado. O sonhador sonha com aquilo que poderia ter sido. Sonha, em revolta contra si mesmo, com o que deveria ser, com o que deveria ter feito. Nas alternâncias da fantasia, essa revolta contra si acalma-se. O sonhador rendeu-se à melancolia que mistura as lembranças efetivas e as da fantasia. É nessa mistura, repetimos, que nos tornamos sensíveis às fantasias dos outros. O sonhador de vela se comunica com os grandes sonhadores da *vida anterior*, com a grande reserva da vida solitária. (BACHELARD, 1989, p. 43, grifo do autor)

Na solidão dos pensamentos diante da chama, o sonhador pode ir além de seus próprios pensamentos-fantasias, pode enxergar o que está a sua frente, outras imagens, outros pensamentos, assim o sonhador da chama pode tornar-se um pensador da chama. Ele poderá ouvir em seu silêncio o gemido de sua vela. A chama da vela, em sua trajetória inflamante, transmite ecos de diversas agitações internas, pois a chama narra todas as lutas que são necessárias para manter uma unidade, porque, ao contrário do que o sonhador percebe, os sussurros da chama não se resumem, são intensos e profundos.

3.3 Fragmentos de uma poética do fogo

Bachelard explica que quando as imagens do fogo são consideradas, tem-se a oportunidade de abordar e estudar a linguagem inflamada, linguagem que ultrapassa a vontade de ornamento para poder atingir a beleza agressiva. O teórico complementa: “As imagens do fogo têm uma ação dinâmica, e a imaginação dinâmica é, certamente, uma dinâmica do psiquismo” (BACHELARD, 1990, p. 33).

É extraordinário, afirma o autor, perceber que a imaginação permite criar imagens novas a partir de uma antiga imagem. A imaginação encontra em um rasgo, algo fabuloso, belo que surpreende. É o caso da Fênix, ser que é considerado de dupla fábula, pois se inflama em seus próprios fogos e renasce de suas próprias cinzas. Contudo, é necessário acreditar nessa imagem para que ela possa viver na imaginação, para que essa imagem esteja viva aos olhos. É preciso crer na imagem inacreditável, sem se entregar à credulidade, para que o pássaro lendário venha à vida, para que essa imagem se torne um ser poético. Segundo o autor:

A função fabuladora adquire toda a sua extensão pela palavra. É preciso que uma imagem fabulosa seja dita e redita. E a cada repetição é preciso que um rasgo da palavra traga uma novidade. A imagem visual é apenas um instantâneo. A verdadeira fábula é a fábula falada e não recitada – gritada na verdade do entusiasmo e não declamada. Em suma, a função

fabulatória pertence ao reino do poético. A função fabulatória ultrapassa as imagens realizadas. A Fênix dos Poetas explode em palavras inflamadas, inflamantes. Está no centro de um campo ilimitado de metáforas. Uma tal imagem não pode deixar a imaginação tranquila. Ela não cessa jamais de renascer de suas expressões desvalorizadas, jamais acaba de sacudir o fenomenólogo preguiçoso. (BACHELARD, 1990, p. 53)

As palavras podem ativar a imaginação, principalmente no que se refere à Fênix, pássaro de fogo. As palavras quando libertadas de sua função dentro de frases, quando utilizadas em sua individualidade, podem acender a imaginação daquele que a ouve, pois quem está aberto à imaginação, conseguirá visualizar as imagens poéticas criadas a partir da verbalização dessas palavras.

Segundo o teórico, é necessário lembrar sempre que a Fênix é um ser do universo, única, solitária. É a mestra dos instantes mágicos da vida e da morte, pois ela atinge sua maior glória no abrasamento final de sua própria fogueira. Acredita-se também que é o sol que inflama a pira, ou seja, com um único raio de aurora o sol provoca o incêndio. Assim, pode-se dizer que a Fênix é um pássaro do céu, no qual sua vida e morte possuem um destino solar. A Fênix, no momento de sua morte, torna-se um fogo do céu.

A Fênix, pássaro ligado à contradição da vida e da morte, já que sua essência está ligada à morte e ao renascimento do corpo, possui uma grande sensibilidade a todas as belezas contraditórias, o que acaba por auxiliar a legitimar as contradições da paixão, dos sentimentos humanos mais profundos. De acordo com Bachelard: “A Fênix é um arquétipo de todos os tempos. É um fogo vivido, pois não se sabe jamais se adquire seu sentido nas imagens do mundo exterior ou suas forças no fogo do coração humano”. (BACHELARD, 1990, p. 87)

Segundo o teórico, não existem imagens gratuitas, pois quando se associa numerosos temas de devaneio, acaba-se por apreender na imagem singular um germe de imaginação poética. Nesse sentido, quando uma imagem descora, outra clareia, ou seja, a imagem irradia singularidade e se mantém numa existência poética (BACHELARD, 1990, p. 91).

O filósofo explica que, Prometeu, figura mítica que roubou o fogo do céu e entregou aos homens, possui um valor emblemático, ao ser analisado como palavra, porém se dispersa em imagens múltiplas. Não possui uma única imagem, revela uma grande gama de possibilidades imagéticas ao observador poético. O mito de

Prometeu leva a variados e distintos devaneios poéticos, sempre de acordo com a forma como for abordada a lenda.

De acordo com Bachelard, as imagens prometeicas poéticas mostram sempre uma ação física que acaba elevando a natureza do homem. Nesse sentido, uma atividade psíquica que consolida e dinamiza a vida do espírito, poderá ser colocada sob o signo de Prometeu:

Para constituir uma poética de Prometeu, uma poética do prometeísmo, seria preciso saber colocar em operação uma psicologia aberta a todos os valores do psiquismo. Somente uma psicologia completa, sensível a todas as invenções do real e do imaginário, poderia dar conta de um Prometeu completo. Prometeu é um ser fronteiro, nem homem nem deus, talvez alternativamente homem e deus. Uma psicologia que descreve não pode dominar os valores em ação na fronteira do humano e do sobre-humano. Ela necessita, precisamente, de uma poética animada por uma participação constante na sublimação ativa de todos os fatos psicológicos. Finalmente, são os valores poéticos, mais exatamente os valores de uma poética do psiquismo, que mantêm o interesse, sem cessar renascente, pelas imagens do prometeísmo. (BACHELARD, 1990, p. 106-107)

Em uma análise profunda do mito, Prometeu roubou o fogo dos deuses e ofereceu aos homens não apenas calor, mas algo para que avançassem na história. O fogo pode ser visto, e comparado, à consciência, pois quem traz o fogo, traz a luz, a luz do espírito. Prometeu ofereceu aos homens a consciência, o dom do fogo-luz-consciência que abriu aos homens um novo caminho, um novo destino.

O fogo, objeto de consciência, também pode se tornar elemento de morte. De acordo com Bachelard, a morte de Empédocles (filósofo, poeta e médico) no vulcão Etna é ultrapassado pela imagem, o que constitui um ato poético permanente. Empédocles é uma das maiores imagens da poética do aniquilamento: “No ato empedocliano, o homem é tão grande quanto o fogo. O homem é o grande ator de um cosmodrama verdadeiro” (BACHELARD, 1990, p.113).

Para o filósofo, o ponto extremo no qual o ser se liberta de tudo aquilo que viveu, ou acreditou viver, é a morte de Empédocles. Nesse ato, o fogo está presente e é nesse ponto, nesse pequeno ponto, que o ser do homem quer se tornar a imensidão do fogo:

Precisamente o Ato empedocliano dá uma significação poética que ultrapassa a contemplação. A esse arremesso de todo ser na chama, dessa passagem da contemplação à participação, muitas poucas imagens literárias são comparáveis. Mas em toda a imagem empedocliana pode-se descobrir um índice de tentação. Aqui a Morte nos tenta concretamente, a Morte total, a Morte com provas, a Morte na imagem, pela imagem. Mas a tentação da Morte no fogo é sempre dominada. É, pois, uma tentação sutil, uma tentação que tem a bela marca do imaginário. Nós a vivemos sem perigo ao sonhar com a lenda empedocliana. Enquanto a vertigem diante do

abismo provoca marcas dolorosas em todo o psiquismo, a tênue vertigem empedocliana se tornou, na Poética do Fogo, uma vertigem de leitura. Lê-se a lenda de Empédocles sem estremecer. (Bachelard, 1990, 132-133)

Entretanto, em alguns momentos, é através de contradições, de uma oposição à imagem empedocliana, que é possível reencontrar o caminho da sedução empedocliana. A tentação de atirar-se ao fogo não se realiza, pois o homem hesita diante de uma simples queimadura e acaba se protegendo do calor, do muito quente. Essas são defesas psicológicas que permitem desfrutar, com segurança, das tentações empedoclianas. Nesse sentido, Empédocles se torna uma dessas raras imagens que jamais fizeram uma vítima (BACHELARD, 1990, p.134).

3.4 A água e os sonhos

Há dois tipos de imaginação, expressando-se filosoficamente: a imaginação formal que dá a vida à causa formal e a imaginação material que dá vida à causa material. Para Bachelard:

É necessário que uma causa sentimental, uma causa do coração se torne uma causa formal para que a obra tenha a variedade do verbo, a vida cambiante da luz. Mas, além das imagens da forma, tantas vezes lembradas pelos psicólogos da imaginação, há imagens da matéria, imagens *diretas* da *matéria*. A vista lhes dá nome, mas a mão as conhece. Uma alegria dinâmica as maneja, as modela, as torna mais leves. Essas imagens da matéria, nós as sonhamos substancialmente, intimamente, afastando as formas, as formas perecíveis, as vãs imagens, o devir das superfícies. Elas têm um peso, são um coração. (BACHELARD, 2013a, p. 1-2, grifos do autor)

Em sua perspectiva de profundidade, uma matéria é o princípio que pode se desinteressar das formas. Não é o simples *déficit* de uma atividade formal, continua sendo ela mesma, independentemente de qualquer deformação ou fragmentação. Ela se deixa valorizar no sentido do aprofundamento, no qual aparece insondável, como um mistério; no sentido do impulso, surge como uma força inexaurível, como um milagre. A meditação de uma matéria educa, tanto na deformação quanto na fragmentação, uma imaginação aberta.

De acordo com o filósofo, a água é um elemento mais feminino e uniforme que o fogo, um elemento mais constante que simboliza as forças humanas mais escondidas, simples, simplificadoras (BACHELARD, 2013a, p. 6). Para os poetas e sonhadores, a água, por vezes, mais os diverte que os seduzem por seus jogos

superficiais, nesse sentido é considerada um ornamento de suas paisagens, não é verdadeiramente a substância que suscita seus devaneios.

As imagens nas quais a água é o pretexto ou a matéria não possuem nem a constância nem a solidez das imagens fornecidas pela terra, pelos cristais, pelos metais e pelas gemas, nem a vida vigorosa das imagens do fogo. As águas não transmitem imagens verdadeiras, apenas uma alma conturbada realmente se deixa enganar pelas imagens do rio.

As imagens naturais da água não são cativantes para o leitor, nem despertam uma emoção profunda, como fazem algumas imagens, embora comuns, do fogo e da terra. Por serem fugidias, transmitem apenas impressões fugidias. A imaginação material da água está sempre em perigo, corre o risco de apagar-se quando intervêm as imaginações materiais da terra e do fogo. De acordo com o filósofo:

A água serve para *naturalizar* a nossa imagem, para devolver um pouco de inocência e de naturalidade ao orgulho da nossa contemplação íntima. Os espelhos são objetos demasiado civilizados, demasiado manejáveis, demasiado geométricos; são instrumentos de sonho evidentes demais para adaptar-se por si mesmos à vida onírica. (BACHELARD, 2013a, p. 23-24, grifo do autor)

Mediante isso, percebe-se que não se sonha profundamente com objetos, pois, para sonhar profundamente, é necessário sonhar com matérias. Um poeta que começa pelo espelho deve chegar à água da fonte se quiser transmitir sua experiência poética completa. Assim, a experiência poética deve ser posta sob a dependência da experiência onírica.

Segundo o teórico, às águas claras, primaveris, cintilantes de imagens, é preciso acrescentar uma característica que é um componente importante na sua poesia, o frescor. Todo o frescor que se sente ao entrar em contato com a água límpida dos rios, estende-se, expande-se e apodera-se da natureza inteira, torna-se, por consequência, o frescor da primavera. Por isso, o adjetivo primaveril se encaixa tão intensamente à água.

À parte de sua característica límpida e cristalina, houve uma época em que os mortos eram entregues à água, em um esquife de madeira, para ter enfim seu descanso eterno. A água embalava essa passagem entre vida e morte. A água, que é considerada um elemento de vida, de nascimento, é também substância de morte, de viagem ao outro mundo. A água é uma passagem entre a vida e a morte, o transporte, o barco, é apenas a última ligação entre as duas. A água se torna o

berço que irá levar a alma do viajante ao seu destino, o paraíso. Essa imagem faz alusão à barca de Caronte que leva as almas para o mundo dos mortos.

O *complexo de Caronte*, nominado por Bachelard, provindo dessas imagens, não é considerado muito vigoroso, pois a imagem se encontra desbotada. Em algumas mentes cultas, o complexo sofre o destino dessas referências tão numerosas a uma literatura morta. Não passa então de um símbolo, contudo, sua fraqueza e desbotamento são, em suma, bastante favoráveis para fazer sentir que, apesar de tudo, a cultura e a natureza podem coincidir.

O *complexo de Ofélia*, explicado pelo filósofo, é relacionado à personagem Ofélia da obra *Hamlet*, de William Shakespeare, que tem uma morte por afogamento, um suicídio pela água. Na história, a heroína deve morrer pelos pecados de outrem, sua morte deve ser suave, sem alarde, uma morte silenciosa. Para Bachelard, Ofélia é o símbolo do suicídio feminino. Assim, a água se torna o elemento da morte jovem e bela, da morte florida e nos dramas da vida e da literatura é o elemento da morte sem orgulho nem vingança, do suicídio masoquista. Uma morte para dar fim ao sofrimento vivido pela mulher, para acabar com seu infortúnio:

A imaginação da infelicidade e da morte encontra na matéria da água uma imagem material especialmente poderosa e natural. Assim, para certas almas, a água guarda realmente a morte em sua substância. Ela transmite um devaneio onde o horror é lento e tranquilo (BACHELARD, 2013a, p. 92-93)

A água, quando fechada, acolhe a morte em seu seio, ela torna a morte elementar. Morre com o morto em sua substância, ela é então um nada substancial. Porém, não se pode ir mais longe no desespero. Para certas almas, a água é a matéria do desespero.

Para o filósofo, a imaginação material, a imaginação dos quatro elementos, ainda que favoreça um elemento específico, gosta de jogar com as imagens de suas combinações. Quer que seu elemento favorito impregne tudo, quer que ele seja a substância de todo o mundo. No entanto, a imaginação material quer guardar a variedade do universo e a noção de combinação serve para esse fim. A imaginação formal tem necessidade da ideia de composição, já a imaginação material tem necessidade da ideia de combinação.

A água é o elemento mais favorável para ilustrar os temas da combinação dos poderes, pois ela assimila muitas substâncias, traz para si muitas essências, recebe facilmente as matérias contrárias. Ela se impregna de cores, sabores e cheiros.

Uma característica importante, segundo o teórico, vem à tona nesse estudo com combinações imaginárias que reúnem apenas dois elementos, nunca três. A imaginação material pode combinar dois elementos diferentes em cada momento, porém, nunca, em nenhuma imagem natural, se vê realizar uma tripla união material da água com outros elementos. Como também nenhuma imagem pode receber os quatro elementos. Se em algum caso surgir uma união ternária de elementos, pode-se estar certo de que se trata apenas de uma imagem artificial, de uma imagem feita com ideias. As verdadeiras imagens, as do devaneio, são unitárias ou binárias.

Para Bachelard, a água explorada no sentido maternal, do amor de mãe revela que amor filial é o primeiro princípio ativo da projeção das imagens, é a força que impulsiona a imaginação, força inesgotável que se apossa de todas as imagens para colocá-las na perspectiva humana mais segura, a perspectiva materna.

Para a imaginação material todo líquido é uma água, um princípio fundamental da imaginação material que obriga a pôr na raiz de todas as imagens substanciais um dos elementos primitivos. Para a imaginação, tudo que escoia é água e tudo que escoia participa da natureza da água. A significação da água corrente é tão poderosa que cria por toda parte seu substantivo. A cor em nada importa, já que ela apresenta apenas um adjetivo e não designa mais que uma variedade. A imaginação material vai diretamente à qualidade substancial.

No entanto, se levar o olhar para mais adiante em no inconsciente, pode-se dizer que toda água é um leite, ou seja, toda bebida feliz é um leite materno. Esse é um exemplo de dois estágios da imaginação material, sendo que o primeiro diz que todo líquido é uma água, e, segundo, que toda a água é um leite. Segundo Bachelard:

A água é um leite quando é cantada com fervor, quando o sentimento de adoração pela maternidade das águas é apaixonado e sincero. O tom hínico, quando anima um coração sincero, conduz, com uma curiosa regularidade, a imagem primitiva, a imagem védica. (BACHELARD, 2013a, p. 123)

De acordo com o teórico, o imaginário não possui suas raízes profundas e nutritivas nas imagens, pois elas necessitam de uma presença mais próxima, envolvente, mais material. A realidade imaginária é evocada antes de ser descrita. A

poesia é sempre um vocativo e é através dela que surgem as imagens provenientes do imaginário que, quase sempre, caminha junto do real, do objetivo, para então ir à subjetividade.

A figura materna não é a única valorização que marca a água com um cunho profundamente feminino. Para todo homem, em sua vida, ou na vida sonhada por ele, há uma segunda mulher, a amante ou a esposa. Essa segunda mulher também será projetada sobre a natureza. Ao lado da mãe-paisagem tomará lugar a mulher-paisagem. A imagem feminina poderá nascer da própria substância da água, quando o desejo do homem intervir, quando o calor tocar a água e se completarem, essa mulher estará completa.

Para o filósofo, a água pode transmitir ao sonhador a impressão de estar nas nuvens, na púrpura noite repousando em total harmonia. Contudo, um pouco mais tarde, sentirá que está estendido sobre uma relva macia para um bom descanso. A água é um elemento que transmite a sensação de embalar, o que leva a pensar que essa seria uma característica de seu caráter feminino, como a mãe que embala o filho. Essa leveza que a água possui é uma característica que possibilita ao sonhador ir além, gozar dessa sensação libertadora, que o transporta ao infinito.

As matérias elementares colocam em ordem os sonhos, assim como as coisas colocam as ideias em ordem. Elas recebem, conservam e exaltam os sonhos. Entretanto, não é possível depositar o ideal de pureza em qualquer matéria, por mais poderosos que sejam os rituais de purificação, é normal que eles se dirijam a uma matéria capaz de simbolizá-los. A água clara tenta constantemente o simbolismo fácil da pureza. É preciso que uma física da imaginação examine com atenção essa atribuição de um valor a essa experiência material que se revela mais importante que uma experiência comum.

De acordo com Bachelard, apenas a imaginação material pode revitalizar as imagens tradicionais. É ela que reaviva certas velhas formas mitológicas, que reaviva as formas transformando-as, já que uma forma não pode transformar-se por si mesma por ser contrária a seu ser. Quando há uma transformação, certamente uma imaginação material está em ação sob o jogo das formas.

A água impura é considerada, aos olhos do inconsciente, sempre abundante, múltipla, possui uma nocividade polivalente. Por isso a água impura pode sempre ser acusada de todos os malefícios. Se para a mente consciente ela é aceita como mero símbolo do mal, externo, para o inconsciente ela é objeto de uma simbolização

ativa, totalmente interna, totalmente substancial. A água impura, para o inconsciente, é um receptáculo do mal, algo aberto a todos os males, é, pois, uma substância do mal.

A purificação da água deve ser pensada como a ação de uma substância, pois toda pureza é substancial. Já a psicologia da purificação decorre da imaginação material, e não de uma experiência externa, ou seja, pela purificação, participa-se de uma força fecunda, renovadora, polivalente, sendo que a melhor prova desse poder íntimo é que ele pertence a cada gota do líquido. Bachelard explica:

Sobre o tema dialético da pureza e da impureza da água, pode-se ver essa lei fundamental da imaginação material agir nos dois sentidos, o que constitui uma garantia do caráter eminentemente *ativo* da substância: uma gota de água pura basta para purificar um oceano; uma gota de água impura basta para macular o universo. Tudo depende do sentido moral da ação escolhida pela imaginação material: se ela sonha o mal, saberá propagar a impureza, saberá fazer eclodir o germe diabólico; se sonha o bem, terá confiança numa gota da substância pura, saberá fazer irradiar sua pureza benfazeja. A ação da substância é sonhada como um devir substancial desejado na intimidade da substância. É, no fundo, o devir de uma pessoa. Essa ação pode então contornar todas as circunstâncias, superar todos os obstáculos, romper todas as barreiras. A água má é insinuante, a água pura é sutil. Nos dois sentidos, a água transformou-se numa vontade. Todas as qualidades usuais, todos os valores superficiais passam à categoria de propriedades subalternas. Quem comanda é o interior. É de um ponto central, de uma vontade condensada que irradia a ação substancial. (BACHELARD, 2013a, p. 149, grifo do autor)

Mediante isso, percebe-se que, antes da ação do puro e do impuro, a imaginação material se converte em dinâmica. As águas pura e impura deixam de ser pensadas apenas como substâncias e passam a ser vistas, também, como forças.

Segundo o teórico, a água sob o viés da imaginação dinâmica, mostra toda sua violência e movimentação em tal estado. O nadador jovem e inexperiente quer conquistar a água, um elemento estranho a sua natureza. A vitória do jovem é mais difícil de se conseguir, pois o vento, em qualquer momento, pode tornar a água violenta, com grandes movimentos. Esse desafio torna a vitória mais heroica, mais exultante. Aqui, o medo do desconhecido, do elemento, pode ser superado ou aumentado.

No entanto, o salto no mar reaviva os ecos de uma iniciação perigosa, de uma iniciação hostil. O salto no desconhecido é a única imagem exata, razoável, a que se pode viver, pois não existem outros saltos reais que sejam saltos no desconhecido. Esse é um salto na água, é o primeiro salto do nadador jovem. O filósofo afirma:

O mar não é um corpo que se vê, nem mesmo um corpo que se abraça. É um meio dinâmico que responde à dinâmica das nossas ofensas. Mesmo que imagens visuais surgissem da imaginação e dessem uma forma “aos membros do adversário”, seria preciso reconhecer que essas imagens visuais vêm em segundo lugar, em subordem, pela necessidade de exprimir para o leitor uma imagem essencialmente dinâmica que é primordial e direta, que deriva, portanto, da imaginação dinâmica, da imaginação de um movimento corajoso. Essa imagem dinâmica fundamental é pois uma espécie de *luta em si*. Mais que ninguém, o nadador pode dizer: o mundo é a minha vontade, o mundo é a minha provocação. Sou eu que agito o mar. (BACHELARD, 2013a, p. 174, grifos do autor)

Diante da fúria da água, de uma tempestade extraordinária, é necessário que o espectador esteja em uma sintonia que consiga se interligar com as emoções produzidas e transmitidas pela água, suas imagens serão furiosas e violentas. Há uma intimidade entre o objeto e o observador, uma ligação. Contudo, há também a calma após a tempestade, que pode ser conquistada pelo observador sobre si mesmo, no entanto não é considerada uma calma natural. Ela é adquirida contra a violência, contra a cólera. O observador desarma o adversário, impõe sua calma a ele, declara paz ao mundo. Assim, sonha-se com uma correspondência mágica exatamente recíproca entre o mundo e o homem.

3.5 O ar e os sonhos

De acordo com Bachelard, uma imagem que abandona seu princípio imaginário e se fixa em uma forma definitiva assume, lentamente, as características da percepção presente. Ela faz agir, não sonhar a falar, nesse sentido, uma imagem estável e acabada corta as asas à imaginação, faz decair dessa imaginação sonhadora que não se permite aprisionar em nenhuma imagem e, por essa razão, pode-se nomeá-la imaginação sem imagens, assim como se reconhece um pensamento sem imagens. O imaginário cria imagens, porém sempre se apresenta como algo além de suas imagens, é sempre um pouco mais que suas imagens. O poema é essencialmente uma aspiração a imagens novas, o que corresponde à necessidade essencial de novidade que caracteriza o psiquismo humano.

No mundo do imaginário, o elemento ar traz diversas e diferentes imagens ligadas ao movimento originado dele. O sonho de voo, por exemplo, segundo a psicanálise clássica, traz à tona confidências inocentes que são estigmatizadas, pois ele é um indício que não se engana. Como é particularmente nítido e surpreendente, como sua confissão, aparentemente inocente, não é entravada por nenhuma

censura, assim, com frequência, ele será, na análise dos sonhos, uma das primeiras palavras decifradas. Iluminará com luz rápida uma situação onírica.

Para o teórico, o homem, quando entregue à vida, desperta e racionaliza seus sonhos com os conceitos da vida usual, lembrando-se vagamente das imagens do sonho, e as deforma exprimindo-as na linguagem da vida acordada. Não percebe que o sonho em sua forma pura nos entrega totalmente à imaginação material e dinâmica e nos liberta da imaginação formal. Ele é essencialmente um fenômeno do repouso ótico e verbal.

A palavra voo é uma palavra em que tudo fala aos sentidos, assim pode-se se dedicar a ler os indícios do voo imaginário por meio de imagens parciais e passageiras que se afiguram pobres e desgastadas. Nesse sentido, os estudos sobre a imaginação dinâmica devem contribuir para trazer à vida a imagem íntima oculta nas palavras. As formas se desgastam mais que as forças, assim, nas palavras desgastadas, a imaginação dinâmica deve reencontrar forças ocultas. Um verbo sempre é algo oculto nas palavras, assim como a frase é uma ação, um modo de agir. A imaginação dinâmica é o museu dos comportamentos, nesse caso, pode-se, com essa base, reviver os comportamentos que os poetas sugerem.

De acordo com o filósofo, o movimento de voo dá de imediato uma imagem dinâmica perfeita, acabada, total. O motivo dessa rapidez e perfeição é que a imagem é dinamicamente bela. Essa beleza é abstrata, pois vai diretamente à imaginação material e dinâmica que, apesar de um pluralismo ligado às formas e aos movimentos, permite viver com base em uma matéria eleita e seguindo com entusiasmo um movimento escolhido, essa abstração escapa até mesmo às investigações discursivas. É a abstração que leva a esse voo aprendido na experiência noturna monótona, sem imagens formais, totalmente condensado em uma feliz impressão de leveza.

Para Bachelard, o voo é um vento antes de ser uma asa e o primeiro que voa em um sonho é o próprio sonhador. O sonhador que é acompanhado em seu voo, antes de tudo, é o silfo ou a sílfide, uma nuvem, uma sombra, pode ser um véu ou uma forma aérea envolvida, envolvente, que é feliz por ser vaga, por viver no limite do visível e do invisível. Para que os pássaros de carne e pena possam ser vistos em seu voo, é preciso remontar à luz, retomar os pensamentos humanos claros e lógicos. No entanto, diante da claridade forte, os espíritos do sono se apagam. É a poesia que pode reencontrá-los como se fossem as reminiscências de um além.

Uma alma que não esquece não pode enganar-se, pois o sonho cria o espírito voante antes de criar o pássaro.

Ligadas a esse voo noturno, a essas imagens aéreas, têm-se as metáforas da queda moral. Se o sonhador verificasse a utilização das metáforas da queda e as da ascensão, notaria que as primeiras são mais recorrentes que as segundas. Deixando de lado as referências à vida moral, as metáforas da queda são asseguradas por um realismo psicológico inegável e desenvolvem uma impressão psíquica que, inconscientemente, deixa traços indelévels, ou seja, o medo de cair é um medo primitivo. Esse medo, reencontra-se como componente dos mais variados medos, pois é ele que constitui o elemento dinâmico do medo da escuridão. O escuro e a queda, a queda no escuro, preparam dramas fáceis para a imaginação inconsciente.

Segundo o teórico, a queda pura é rara e, na maioria das vezes, as imagens da queda possuem uma riqueza de associação, ou seja, o poeta lhes associa circunstâncias inteiramente externas. Entretanto, o poeta acaba não colocando em ação a imaginação dinâmica. Nesse sentido, para dar vida à imaginação, toda imagem deve enriquecer-se de metáforas. A imaginação implica que se introduza o sujeito em cada uma de suas imagens. Imaginar um mundo é tornar-se responsável moralmente por ele. Toda doutrina da causalidade imaginária é uma doutrina da responsabilidade, assim todo ser meditativo sempre treme um pouco quando reflete sobre suas forças elementares. Para o filósofo, “a queda deve ter *todos os sentidos* ao mesmo tempo: deve ser simultaneamente metáfora e realidade” (BACHELARD, 2001, p. 93, grifos do autor)

A queda imaginária trabalha dinamicamente a imaginação, fazendo com que a imaginação formal aceite imagens visuais fantásticas que nenhuma experiência real poderia despertar. Elas nascem da voz murmurada e insinuante, do verbo criador de poesia e que gera um psiquismo criador de imagens. Bachelard acrescenta:

A imaginação dinâmica une os polos. Permite-nos compreender que algo em nós se eleva quando alguma ação se aprofunda – e que, inversamente, algo se aprofunda quando alguma coisa se eleva. Somos o traço de união da natureza e dos deuses, ou, para ser mais fiel à imaginação pura, somos o mais forte dos traços de união entre a terra e o ar: somos duas matérias num único ato. [...] Estabelecemo-nos então numa *filosofia da imaginação* para a qual a imaginação é o próprio ser, o ser produtor de suas imagens e de seus pensamentos. A imaginação dinâmica ganha então a dianteira sobre a imaginação material. O movimento imaginado, desacelerando-se, cria o ser terrestre; o movimento imaginado, acelerando-se, cria o ser aéreo. Mas, como um ser essencialmente dinâmico deve permanecer na imanência de seu movimento, não pode conhecer nem o movimento que se detém

totalmente nem o que se acelera para além de todo o limite: a terra e o ar, para o ser dinamizado, estão indissolivelmente ligados. (BACHELARD, 2001, p. 109, grifos do autor)

Para o filósofo, o céu azul, examinado em seus numerosos valores de imagens, exigiria um longo estudo em que ver-se-ia determinar, de acordo com os elementos da água, do fogo, da terra e do ar, todos os tipos de imaginação material. A imaginação substancial do ar só é ativa numa dinâmica de desmaterialização, assim, o azul do céu é aéreo quando sonhado como uma cor que empalidece um pouco, como uma palidez que deseja a finura, uma finura que imagina-se vir abrandar sob os dedos como uma tela fina.

O mundo imaginado está colocado antes do mundo representado e o universo está exatamente antes do objeto. O conhecimento poético precede o conhecimento racional dos objetos, ou seja, o mundo é belo antes de ser verdadeiro, é admirado antes de ser verificado. Toda primitividade é onirismo puro. Se privado do sonho, não poderia tomar consciência de suas representações, nesse sentido, o ser deve passar pelo estado de vidente puro para que seja capaz de ter consciência de sua faculdade de representação. Diante do espelho sem aço do céu vazio, deve realizar a visão pura.

As nuvens encontram-se entre os objetos poéticos mais oníricos, pois são de um onirismo do pleno dia. As nuvens são uma matéria da imaginação para um amassador preguiçoso, ou seja, sonha-se com ela como se realizasse o movimento sozinho com um simples pensamento, com um simples comando sonhado. O sonhador tem sempre uma nuvem a transformar, nesse sentido a nuvem ajuda a sonhar a transformação. Bachelard acrescenta:

A nuvem, movimento vagaroso e redondo, movimento branco, movimento que escoia sem rumor, acorda em nós uma vida de imaginação mole, redonda, descorada, silenciosa, flocosa... Em sua embriaguez dinâmica, a imaginação usa da nuvem como de um ectoplasma que sensibiliza a nossa mobilidade. Com o tempo, nada pode resistir ao convite à viagem das nuvens que pacientemente passam e repassam, bem alto, no céu azul. Parece ao sonhador que a nuvem pode transportar tudo: a mágoa, o metal e o grito. (BACHELARD, 2001, p. 194-195)

Segundo o teórico, o sonho é a cosmogonia de uma noite, sendo que, todas as noites o sonhador recomeça o mundo. O sonho cósmico, sob a meia luz do sono, possui uma nebulosidade primitiva da qual faz sair formas ilimitadas. Contudo, quando o sonhador abre os olhos, reencontra no céu essa massa branca noturna que, maleável, se pode construir mundos.

A força imaginária e o plasma de imagens, sob a contemplação das nuvens, faz trocar seus valores. A força imaginante faz corpo com suas imagens quando o sonhador manuseia a massa celeste. Há aqui uma magia que quer agir sobre o universo, entretanto, dá lugar a uma magia que trabalha diretamente no coração do sonhador. Essas magias acabam por unir-se reciprocamente para dar continuidade à criação do imaginário no sonhador celeste.

Segundo Bachelard, o devaneio vegetal é o mais lento, repousado, repousante dos devaneios. Revive-se as primeiras venturas se o sonhador tiver o jardim e o prado, a ribanceira e a floresta como imagens. O vegetal guarda fielmente as lembranças dos devaneios ditosos e a cada primavera ele os faz renascer. Em troca, parece que o devaneio lhe dá maior crescimento, flores mais formosas, humanas. O grande sonhador dinamizado recebe o benefício da imagem vertical, da imagem verticalizada, ou seja, a árvore ereta é uma força evidente que conduz uma vida terrestre ao céu azul. O filósofo acrescenta:

Em suas fibras, a madeira conserva sempre a lembrança de seu vigor vertical, e não é sem habilidade que se luta contra o sentido da madeira, contra as suas fibras. Assim, para determinados psiquismos, a madeira é uma espécie de quinto elemento – de quinta matéria –, e não é raro, por exemplo, encontrar nas filosofias orientais a madeira na categoria dos elementos fundamentais. Mas então essa designação implica o trabalho da madeira; é, a nosso ver, um devaneio do *homo faber*. Deve dar um matiz a mais a uma psicologia do trabalhador. [...] Enquanto as árvores e as florestas desempenham tão grande papel em nossa vida noturna, a madeira propriamente dita quase não figura aí. O sonho não é instrumental, não se serve de *meios*, vive diretamente no reino dos *fins*; imagina diretamente os elementos e vive diretamente sua vida elementar. Em nossos sonhos flutuamos sem batel, sem jangada, sem nos darmos ao trabalho de escavar a canoa no tronco das árvores; no sonho, o tronco das árvores é sempre escavado; o tronco das árvores está sempre pronto a receber-nos para dormirmos estendidos, num longo sono, certos de um vigoroso e jovem despertar. A árvore é, pois, um ser que o sonho profundo não mutila. (BACHELARD, 2001, p. 210, grifos do autor)

No entanto, se o sonhador passar imediatamente à extrema imagem dinâmica do ar violento, em um cosmos da tempestade, verá acumularem-se impressões de grande nitidez psicológica. O vazio imenso, ao encontrar uma ação, se converterá em uma imagem clara da cólera cósmica, ou seja, o vento furioso é o símbolo da cólera pura, sem objeto, sem pretexto.

Segundo Bachelard, todas as fases do vento possuem sua psicologia, ele se excita e desanima, grita e queixa-se, passa da violência à aflição. O caráter dos sopros contrastantes e inúteis pode mostrar a imagem de uma melancolia ansiosa contrária à melancolia oprimida. O vento, relacionado com o mundo, e o sopro,

relacionado com os homens, manifestam a expansão das coisas infinitas, levam, assim, o ser íntimo para longe, fazendo-o participar das forças do universo.

Para o teórico, sob sua forma simples, natural, primitiva, a poesia é uma alegria do sopro, a evidente felicidade de respirar. O sopro poético é uma realidade que poder-se-ia encontrar na vida do poema se seguir as lições da imaginação material aérea. Se o sonhador prestasse atenção à exuberância poética, às formas da felicidade de falar de modo suave, rápida, gritada, murmurada, salmodiada, verificaria uma pluralidade de sopros poéticos. Nas diferentes maneiras de pronunciar as palavras de um poema, a força usada, doçura, cólera, ternura, verificar-se-ia uma economia dirigida dos sopros, uma administração feliz do ar.

3.6 A terra e os devaneios da vontade

De acordo com Bachelard, “as imagens imaginadas são antes sublimações dos arquétipos do que reproduções da realidade. E como a sublimação é o dinamismo mais normal do psiquismo, poderemos mostrar que as imagens saem do próprio fundo humano” (BACHELARD, 2013b, p. 3). A imagem possui uma dupla realidade, uma psíquica e uma física. O ser imaginante e o ser imaginado se encontram mais próximos pela imagem. O processo de sublimação, de acordo com a psicanálise, é um processo psíquico fundamental, pois é através da sublimação que se desenvolvem os valores estéticos que transmitirão valores indispensáveis para a atividade psíquica normal.

Para o filósofo, a dialética do duro e do mole rege as imagens que se faz da matéria íntima das coisas. Ao participar ativamente, ardentemente, da intimidade das substâncias, ela anima todas as imagens. Não há imagens da matéria sem essa dialética de convite e de exclusão, na qual a imaginação transporá inumeráveis metáforas, que às vezes se inverterá sob a ação de curiosas ambivalências até definir uma hostilidade hipócrita da moleza ou um convite provocador da dureza. Contudo, é nas imagens primitivas da dureza e da moleza que residem as bases da imaginação material. Tais imagens, por suas verdades elementares, sempre serão encontradas apesar de todas as transposições, a despeito de toda inversão, no fundo de todas as metáforas.

A matéria revela forças e sugere uma colocação em categorias dinâmicas. A matéria não entrega apenas uma substância duradoura à vontade do sonhador, mas

também esquemas temporais bem definidos à sua paciência. Nesse sentido, a matéria recebe dos sonhos possibilidades de um futuro trabalho e quer-se vencê-la trabalhando, assim a eficácia da vontade é desfrutada anteriormente.

Segundo o teórico, a imaginação humana é um reino novo que totaliza todos os princípios de imagens em ação nos três reinos, mineral, vegetal e animal. Por essas imagens, o homem se torna apto para terminar a geometria interna, a que é verdadeiramente material de todas as substâncias. Através da imaginação, o homem é capaz de se dar a ilusão de excitar as potências formadoras de todas as matérias, ou seja, ele imobiliza a flecha do duro e a bola do mole. Consegue aguçar a mineralidade hostil do duro e amadurecer o fruto redondo do mole. As imagens materiais, que se faz da matéria, são eminentemente ativas.

A ferramenta, utilizada na modelagem da matéria, possui um complemento de destruição, um coeficiente de agressão contra ela. Isso está diretamente relacionado às tarefas ligadas à matéria dura que necessita da força para ser modificada. Precisa-se dominar a matéria dura e essa sensação de superioridade é despertada pelo tipo de ferramenta que é disposta ao homem, por exemplo um instrumento de ponta, um cinzel. A ferramenta desperta a necessidade de agir contra uma coisa dura.

O teórico explica que a ferramenta de trabalho deve ser considerada uma ligação com o seu complemento de matéria, na exata dinâmica do impulso manual e da resistência material. Ela acaba despertando um mundo de imagens materiais e, em função da matéria, por sua resistência e dureza que forma na alma do trabalhador, uma consciência de poder. Destreza e poder não andam sozinhos, mas juntos no onirismo do trabalho, nos devaneios da vontade. É a ferramenta que lhes estabelece uma união de uma matéria tão nítida que se pode dizer que, se cada matéria tem um coeficiente de adversidade, cada ferramenta determina na alma do operário um coeficiente de domínio.

Se analisar-se bem, ver-se-á que a dureza é um objeto de muito poucas experiências afetivas, porém é a fonte de um número incalculável de imagens.

Bachelard declara:

A dureza, graças a seu poder sobre a imaginação material, graças a seu imperialismo, estende as suas imagens ao longe, indo do outeiro sólido onde cresce o carvalho à planície onde galopa o cavalo, ao mar onde se refugia, sobre o convés do navio, toda a solidez. A compreensão material, a compreensão absoluta da imagem da dureza sustenta essa louca extensão que nenhum lógico poderia legitimar. É realmente a marca das imagens

materiais primordiais – a dureza é uma delas – receber sem dificuldades as formas mais diversas. A matéria é um centro de sonhos. (BACHELARD, 2013b, p. 55, grifos do autor)

Verifica-se, assim, que as imagens da dureza, por meio dos sonhos, são, na maioria das vezes, imagens do despertar, ou seja, a dureza não pode permanecer inconsciente, ela reclama a atividade. Nesse sentido, o sono não pode prosseguir, nem mesmo os pesadelos, sem uma certa moleza em seus fantasmas, sem possuir alguma fluidez das mais negras imagens. Uma forma dura tolhe o sono que somente vive de deformações. O sol nunca brilha nos sonhos, pois seus raios são duros demais, muito geométricos para iluminar, sem o perigo de despertar, o espetáculo onírico. Os corpos iluminados com muita nitidez, sólidos, duros, precisam ser expulsos da vida sonolenta, pois são objetos de insônia.

É quando se está acordado que as imagens dos objetos duros transmitem as alegrias fortes, eles são o mundo resistente ao alcance das mãos. Através do mundo resistente a vida nervosa associa-se à vida muscular. Parece que a imaginação que vai trabalhar esfolia o mundo da matéria. Todos os objetos possuem energia e devolvem o vigor imaginário que se oferece por meio das imagens dinâmicas. Assim recomeça a vida dinâmica que sonha intervir no mundo resistente.

Segundo Bachelard, a imaginação material, ligada às imagens provenientes da amassadura e da modelagem, deve ser colocada em um devaneio intermediário entre a água e a terra, pois há uma cooperação entre esses dois elementos imaginários que pode ser captada. Entretanto, é uma cooperação cheia de incidentes, de contrariedades, na medida em que a água abranda a terra ou a terra confere à água a sua consistência. Para a imaginação material, dentro de suas preferências, por mais que se misture os dois elementos, um sempre será o sujeito ativo e o outro sofrerá a ação.

Há, apesar de existir a cooperação das substâncias em alguns momentos, uma verdadeira luta que pode ser contra a terra um desafio da potência dissolvente, da água dominadora, ou contra a água um desafio da potência absorvente, da terra que seca. Nesse sentido, tem-se uma ambivalência material derivada do interesse que um sonhador dá às lutas dessas duas matérias. No entanto, não é possível viver a ambivalência material senão dando alternadamente a vitória aos dois elementos.

Ao relacionar-se a terra e o fogo, tem-se o cozimento das massas, no qual o elemento fogo irá cooperar para a constituição de uma matéria fortemente

individualizada. O tempo de cozimento é uma das durações mais circunstanciadas, sutilmente sensibilizada. O cozimento é, portanto, um grande devir material que vai da palidez ao dourado, da massa à crosta e possui um começo e um fim como um gesto humano.

Para o teórico, a imaginação material está sempre em ato, ela não se permite satisfazer-se com a obra realizada. A imaginação das formas repousa em seu fim e, uma vez concretizada, se enriquece de valores tão objetivos, socialmente intercambiáveis, que o drama da valorização se distende. Pelo contrário, o sonho de modelagem é um sonho que conserva suas possibilidades e que acaba servindo de base para o trabalho do escultor.

A imaginação deve conhecer desde cedo as diferentes formas ligadas à massa e suas texturas. Conhecer a plasticidade da massa é fator primordial para se conhecer e entender a imaginação material, porém esse conhecimento não é levado à criança, no ambiente escolar, que acaba por trabalhar apenas com um tipo de textura, a da argila. A textura mole, como a lama, não é conhecida pela maioria das crianças, apenas àquelas que brincavam de bolo de lama no quintal, tiveram contato e sentiram essa textura diferente.

Com o passar do tempo, de acordo com o filósofo, a imaginação acaba por endurecer e modifica o foco do objeto imaginário que passa a se fixar tanto na madeira como na pedra, e no ferro, se quiser amadurecer. Contudo, a imaginação se forma melhor tendo vivido um longo período de trabalho plástico, pois quem manipula a massa na hora certa tem chances de transformá-la em algo bom, concreto. A passagem do mole para o duro é extremamente delicada, pois as tendências para a destruição surgem como desafios contra os objetos sólidos. A massa não possui inimigos.

Segundo Bachelard, pode-se, ligado à matéria dura, explorar a figura do ferreiro e seus objetos de trabalho que acabam por se relacionar ao elemento terra. O martelo operário é a maior conquista moral jamais feita pelo homem. Através do martelo, a violência que destrói é transformada em potência criadora. Da clave que mata ao malho que forja, há todo o trajeto dos instintos para a maior moralidade, eles formam um par do bem e do mal. O martelo, a pedra com cabo, que era a violência pela extensão do braço do homem, começou, um dia, a talhar outras pedras, assim os pensamentos indiretos, os longos pensamentos indiretos, nascem no cérebro humano, a inteligência e a coragem formulam, juntas, um futuro de

energia. O trabalho, contra as coisas, torna-se imediatamente uma virtude. De acordo com o filósofo, “com o martelo nasce *uma arte do choque*, toda *uma destreza das forças rápidas*, uma consciência da vontade exata. Segura de sua útil potência, a força do ferreiro é alegre. Um ferreiro malvado é a pior das regressões” (BACHELARD, 2013b, p. 108, grifos do autor).

Para encontrar, no mundo de sensações e de signos que fazem parte do pensamento, as imagens primordiais que explicam, juntos, o universo e o homem, é necessário que, em cada objeto, reaviva-se algumas primitivas ambivalências, aumentando mais a monstruosidade das surpresas, é também necessário aproximá-las até que se toquem, a mentira e a verdade.

De acordo com o teórico, o sonhador de nuvens vê no céu nebuloso rochedos reunidos com extrema frequência. Eis aí a dualidade das imagens produzidas pelo imaginário, a vida imaginária trocada. Um grande devaneador vê o céu na terra, um céu lívido, um céu desabado. Assim como esse céu instável, tempestuoso, perigoso, o amontoado de rochas possui as mesmas ameaças.

O rochedo conserva mais solidamente a sua forma do que a nuvem que passa, por ser uma forma subjetivamente primeira, formada precisamente na vontade de ver, de ver algo, de ver alguém. A realidade é feita para fixar os sonhos. Isso não quer dizer que a imagem literária provinda do rochedo seja uma forma empobrecida da imaginação. Bachelard observa:

*A imagem literária é, muito pelo contrário, a imaginação em sua seiva plena, a imaginação em seu máximo de liberdade. Apenas a imaginação literária do rochedo tolera o jogo dessas semelhanças. Ficaríamos espantados diante de um pintor que desse a um rochedo uma forma humana. O escritor é o único que pode se limitar, com traços leves, a sugerir uma semelhança. A propósito do rochedo, escutamos então a discussão da imaginação com a percepção racional. A razão repete: “É um rochedo”, porém a imaginação sugere sem cessar mil outros nomes: ela *fala* a paisagem, ordena intermináveis mudanças de cenário. O verbo é tão evidentemente a força criante! Então não há alucinação sem delírio, não há imagem potente sem um prodigioso comentário. Parece assim que, numa espécie de diálogo entre rochedos e nuvens, o céu vem imitar a terra. A rocha e a nuvem completam-se uma à outra. O abismo rochoso é uma avalanche imóvel. A nuvem ameaçadora é um movimento em desordem.* (BACHELARD, 2013b, p. 148-149. Grifos e marcações do autor)

Um sonhador de rochas não se contenta com um jogo superficial, com um nome que graceja ao passar por uma forma passageira, ainda que a imaginação brinque, ela necessita de laços materiais. O rochedo é uma imagem primordial, um

ser da literatura ativa, ativista que ensina a viver o real em todas as suas profundidades e prolixidades. Os rochedos ensinam a linguagem da dureza.

Bachelard explica que a imagem material recusa-se a uma objetividade total, pois reclama antes de tudo a participação íntima do sujeito. Quando alguém fala do interior das coisas, tem-se a certeza de ouvir as confidências da própria intimidade dele. Se uma substância necessita de confiança e valorização para entrar no reino das virtudes, pode-se atribuir-lhe o seu ditrambo. Assim, ela é acompanhada de um verdadeiro fato literário, ela é um ato de literatura. Junto ao materialismo racional tem lugar um materialismo apaixonado, assim como, ao lado das experiências tem lugar os sonhos dos poemas, as imagens. São os fenômenos das substâncias reais que esclarecem um pouco os arcanos do coração humano. O filósofo explica:

As imagens literárias nos parecem colocadas entre as imagens que preparam conhecimentos e as imagens que preludiam devaneios. Tanto poderão por reduções sucessivas, tender a conhecimentos racionais, quanto por exuberâncias, evadir-se em remotas metáforas. Portanto, acerca das imagens literárias que elogiam os méritos das substâncias, podemos evidenciar a dialética entre a palavra significante e a palavra valorizante. A reflexão e a imaginação encontram aqui a sua antítese. Naturalmente essas duas grandes funções não se separam de um modo absoluto. Em particular, a imaginação recupera a imagem que a reflexão quereria ter desimaginado, e nessa imagem desimaginada que se cobriu de tradições da experiência ela põe sua cota de sonhos pessoais. (BACHELARD, 2013b, p. 188)

Os metais, por mais diversos que sejam, por mais variados pelo peso, cor, sonoridade, mesmo assim produzem uma imagem material genérica, uma imagem precisa, clara, imediata da existência metálica. No entanto, essa solidez metálica não é um conceito, revela uma existência absoluta, colocando esse não-eu duro. O metal, em uma primeira impressão, parece materializar uma recusa, e essa multiplica suas imagens.

Segundo o teórico, o cristal é um centro ativo para todos os sonhadores, ela chama para si a matéria cristalina. Diz-se que um cristal se alimenta em sua água-mãe. Os devaneios de cristalização, ao que parece, são automaticamente devaneios de solidez excessiva, de endurecimento. O cristal é, também, considerado uma espécie de forma fundamental, perfeita, bem constituída em sua unidade.

No mundo das substâncias duras, o cristal é um centro ativo para todos os sonhadores, ele chama para si a matéria cristalina. De acordo com Bachelard, “no reino dos sonhos, os cristais sempre são influenciados por participações nos outros elementos, no fogo, no ar, na água” (BACHELARD, 2013b, p. 239). Os sonhos do psiquismo terrestre mostram uma terra escura e negra, cinza e embaciada, a terra é

terrosa. A adesão imaginária a uma matéria requer uma afirmação de algum modo tautológica que ligue imediatamente o substantivo ao adjetivo. É necessário que a substância realize sua qualidade, que permita viver a posse de sua riqueza. É preciso que essa riqueza seja ativamente conservada, intimamente concentrada. O mais sólido dos cristais deve manter ativamente a sua solidez.

Na literatura contemporânea, de acordo com o filósofo, são inúmeras as imagens do orvalho cristalino que coloca suas pedrarias no jardim matinal. No entanto, essas imagens, na maioria das vezes, são inertes, perderam o sentido da imaginação da matéria. O orvalho vem do céu no mais claro dos tempos. A chuva que cai das nuvens fornece uma água tosca. O orvalho que desce do firmamento fornece uma água celeste. A palavra celeste é para uma alma atual uma metáfora. É necessário lembrar-nos que o adjetivo “celeste” foi um adjetivo de matéria para que se possa compreender o orvalho celeste em sua substância.

Não há imagem mais comum entre os poetas para elevar as belezas do orvalho do que a pérola. A pérola pode ser descrita em um poema fazendo menção à concha na qual é criada, uma imagem rude e pobre para alguns estudiosos. Contudo, não existem muitas imagens que podem, e são, usadas pelos poetas. A pérola para a lágrima, a pérola para o orvalho, diamante para as águas trêmulas da manhã, depois disso, acabou-se. Elas acabam fechando as portas dos sonhos, e não mais as abrem. Assim, para restituir às palavras seus sonhos perdidos, é preciso voltar ingenuamente para as coisas.

Segundo Bachelard, no que se refere a dinâmica do ar, levanta-se voo contra a gravidade, tanto no mundo dos sonhos como no da realidade. Reciprocamente, seria necessário evocar todas as imagens aéreas para apreciar o peso psíquico das imagens terrestres. É impossível fazer a psicologia da gravidade, a psicologia daquilo que faz dos sonhadores seres pesados, lassos, lentos, que caem, sem uma referência à psicologia da leveza, à nostalgia da leveza: “A verticalidade é uma dimensão humana tão sensível que por vezes permite dilatar uma imagem e dar-lhe, nos dois sentidos, para cima e para baixo, uma extensão considerável” (BACHELARD, 2013b, p. 272).

A psicologia da gravidade traz à tona uma evidente dialética, já que se submete às suas leis ou resiste-se a elas. Dentro da dinâmica da queda, as ideias do aprumo são as mais evidentes se levar-se em consideração que no imaginário as imagens da elevação são verdadeiramente positivas, ou seja, a função da psique humana é

uma sublimação normal, de ordem psíquica, materialmente psíquica. Um verdadeiro tropismo impele o ser humano a manter a cabeça erguida. O psiquismo humano se especifica como vontade de aprumo, assim os pesos caem, mas o sonhador quer levantá-los, e quando não consegue, imagina que os levanta.

3.7 A terra e os devaneios do repouso

Para Bachelard, as imagens não são conceitos, não se isolam em sua significação. Elas tendem precisamente a ultrapassar sua significação, nesse caso pode-se dizer que a imagem é multifuncional. Pode-se sentir em ação, em muitas imagens materiais da terra, uma síntese ambivalente que une dialeticamente o contra e o dentro, mostrando uma inegável solidariedade entre os processos de extroversão e de introversão. A imaginação nada mais é do que o sujeito transportado às coisas. As imagens trazem a marca do sujeito, e é tão clara que é pelas imagens que podemos obter o diagnóstico mais seguro dos temperamentos.

A vontade de olhar para o interior das coisas torna a visão aguçada, penetrante, a transforma em uma violência. Pode detectar a falha, a fenda, a fissura na qual se pode violar o segredo das coisas ocultas. Mediante essa vontade de olhar para o interior das coisas, o que não se vê, o que não se deve ver, formam-se estranhos devaneios tensos, que formam um vinco entre as sobrelhas.

Ao sonhador parece que, quanto menores os seres, mais ativas são as funções e, vivendo em um espaço pequeno, vivem um tempo rápido. Fechando-se o onirismo, ele é dinamizado. Assim, a imaginação minuciosa que se insinua em toda parte, convida, não só a voltar à concha, mas também a insinuar-se em toda casca para que se possa nela viver o verdadeiro retiro, a vida enrolada, ensimesmada, todos os valores do repouso.

De acordo com o teórico, a imaginação material, que antes repousava na imagem de uma substância fixa, apresenta uma espécie de batalha na substância, ou seja, ela substancializa um combate. No universo das substâncias, no qual as misturas mostram diferentes características ao serem postas juntas, observa-se, às vezes, uma luta pela supremacia para que uma substância suplante a outra. Contudo, muitas vezes, elas acabam por caminhar juntas, em opostos que aparecem ao mesmo tempo ao serem expostas.

Toda luta é dualidade, se levar-se em consideração um postulado simplificador das imagens dinâmicas. Entretanto, de maneira recíproca para a imaginação toda dualidade é luta, toda substância fica necessariamente dividida assim que deixa de ser elementar, essa divisão não é plácida. Assim que a imaginação se refina já não se satisfaz com uma substância de vida simples e uniforme. À menor desordem imaginada no interior das substâncias, o sonhador se acredita testemunha de uma agitação, de uma luta pérfida. Nesse sentido, as imagens materiais da intimidade em conflito encontram apoio tanto nas intuições vitalistas quanto nas intuições alquímicas.

Na imaginação das qualidades, segundo o filósofo, o sujeito quer apreender o fundo das substâncias e, ao mesmo tempo, viver na dialética dos matizes. Na imaginação, as imagens reproduzem fielmente as sensações e, quando uma sensação detecta, em uma substância, uma qualidade sensível, um gosto, um odor, uma sonoridade, uma cor, um polimento, uma forma arredondada, não se vê bem como a imaginação poderia ultrapassar essa lição inicial. A imaginação deveria, no reino das qualidades, limitar-se apenas a comentários, assim chega-se a dar ao conhecimento da qualidade um papel preponderante e durável. Ainda que se tratem de temas existencialistas, a qualidade conserva o ser de um conhecido, de um experimentado, de um vivido. A qualidade é aquilo que se conhece de uma substância e, por mais que se acrescente a esse conhecimento todas as virtudes de intimidade, deseja-se sempre que a qualidade, ao revelar um ser, o faça conhecer.

A imaginação das qualidades se anima diante de uma dialética dos valores, ou seja, imaginar uma qualidade é dar-lhe um valor que ultrapassa ou contradiz o valor sensível, real. Pode-se observar essa imaginação quando se refina a sensação e desbloqueia-se a grosseria sensível, que seriam as cores ou os perfumes, para então realçar os matizes, os buquês. Busca-se, assim, o outro no interior do mesmo.

No entanto, para Bachelard, a energia das imagens, sua vida, não provém dos objetos, pois a imaginação é sobretudo o sujeito tonalizado. Essa tonalização do sujeito possui duas dinâmicas distintas, conforme ocorra em uma espécie de tensão de todo o ser ou em uma espécie de liberdade completamente descontraída, acolhedora, aberta ao jogo das imagens sutilmente ritmanalizadas. Impulso e vibração são duas espécies dinâmicas bem diferentes quando as experimentamos em seu andamento vivo.

Segundo o teórico, se analisar as imagens da terra ligadas às raízes, ver-se-ia que o mundo real se apaga de uma só vez, quando se vai viver na casa da lembrança. Nesse sentido, quando se evoca a casa natal, a casa de intimidade absoluta, a casa onde adquire-se o sentido de intimidade, não se leva em consideração as outras casas da rua. Essa casa, no entanto, está perdida, distante, não é habitada mais, tem-se certeza de que nunca mais será habitada. Então ela é mais do que uma lembrança, é uma casa de sonhos, a casa onírica. Bachelard explica:

Quando se sabe dar a todas as *coisas* o seu peso justo de sonhos, *habitar oniricamente* é mais do que habitar pela lembrança. A casa onírica é um tema mais profundo que a casa natal. Corresponde a uma necessidade mais remota. Se a casa natal põe em nós tais fundações, é porque responde a inspirações inconscientes mais profundas – mais íntimas – que o simples cuidado de proteção, que o primeiro calor conservado, que a primeira luz protegida. A casa da lembrança, a casa *natal*, é construída sobre a cripta da casa onírica. Na cripta encontra-se a raiz, o apego, a profundidade, o mergulho dos sonhos. Nós nos “perdemos” nela. Há nela um infinito. Sonhamos com ela também como um desejo, como uma imagem que às vezes encontramos nos livros. Ao invés de sonhar com o que foi, sonhamos com o que deveria ter sido, com o que teria estabilizado para sempre nossos devaneios íntimos. (BACHELARD, 2003, p. 77, grifos do autor)

Todo sonhador precisa retornar à sua célula, é chamado para uma vida verdadeiramente celular. Contudo, a célula não é tudo. A casa, em si, é um arquétipo sintético que evoluiu. Em seu porão está a caverna, em seu sótão está o ninho, ela possui raiz e folhagem.

Sob esse viés, de acordo com Bachelard, verifica-se que tendo o porão como raiz, as folhas, o ninho no telhado, a casa oniricamente completa é um dos esquemas verticais da psicologia humana. Assim, o telhado representa tanto a cabeça como as funções conscientes do sonhador, enquanto o porão representa o inconsciente. No entanto, o porão é tão nitidamente a região dos símbolos do inconsciente que fica evidente que a vida consciente cresce à medida que a casa vai saindo da terra. Então, sob o ponto de vista da vida que sobe e desce, pode-se concluir que viver em um andar é viver bloqueado. Uma casa sem sótão é onde se sublima mal, e uma casa sem porão é uma morada sem arquétipos. O filósofo ressalta:

Uma casa onírica é uma *imagem* que, na lembrança e nos sonhos, se torna uma força de proteção. Não é um simples cenário onde a memória reencontra suas imagens. Ainda gostamos de viver na casa que já não existe, porque nela revivemos, muitas vezes sem nos dar conta, uma dinâmica de reconforto. Ela nos protegeu, logo, ela nos reconforta ainda. O

ato de habitar reveste-se de valores inconscientes, valores inconscientes que o inconsciente não esquece. Podemos lançar novas raízes do inconsciente, não o desenraizamos. Para além das impressões claras e das satisfações grosseiras do *instinto de proprietário*, há sonhos mais profundos, sonhos que querem enraizar-se. (BACHELARD, 2003, p. 92. Grifos do autor)

Já a gruta é um refúgio onde se sonha sem cessar, conferindo um sentido imediato ao sonho de um repouso protegido, de um repouso tranquilo. Apesar do sentimento de mistério e pavor que o sonhador sente ao entrar na caverna, em poucos minutos se vê morando ali. Assim, em poucos minutos, a imaginação começa a ajeitar a casa, começa a criar imagens para que o ambiente seja acolhedor e repousante. Determina onde se fixarão as samambaias e flores decorativas com o intuito de esconder a janela do céu azul. Essa função de cortina natural aparece com regularidade em muitas grutas literárias.

Bachelard explica que, em diferentes aspectos, e mediante distintas imagens, a gruta pode ser classificada pela imaginação em grutas de pavor e em grutas de maravilhamento, essa diferenciação proporcionaria uma dialética suficiente para evidenciar a ambivalência de qualquer imagem do mundo subterrâneo. No limiar já pode se sentir uma síntese de pavor e maravilhamento, um desejo de entrar e um medo de entrar, é então que o limiar terá seus valores de decisão grave.

Tal ambivalência é fundamental e transporta a jogos de valores mais numerosos e sutis, valores propriamente literários. São esses valores que animam páginas para algumas almas, enquanto para outras são frias alegorias. Essas são as grutas românticas que, apesar de uma leitura desdenhosa as retirar da narrativa, em geral, é a gruta que confere sentido e funções à paisagem romântica. Nesse sentido, para o sonhador da gruta, ela é mais do que uma casa, é um ser que responde ao nosso ser pela voz, pelo olhar, por um alento. É também um universo. Assim, a gruta permanece um lugar mágico, por isso continua sendo um arquétipo atuante no inconsciente de todos os homens.

De acordo com Bachelard, as angústias, matéria emotiva dos labirintos dos sonhos, têm sua origem no desnorreamento de alguém ao não encontrar seu caminho nas veredas de um campo ou quando se perde em uma grande cidade, nesse sentido, bastaria intensificar os aborrecimentos para surgir tal angústia. As fontes de experiência labiríntica são ocultas e as emoções que implicam são profundas e primárias.

Destaca-se, também, que é preciso colocar antes da imaginação das formas, da geometria dos labirintos, uma imaginação dinâmica especial e, até mesmo, uma imaginação material. Nos sonhos, é-se por vezes uma matéria labiríntica, uma matéria que vive estirando-se, perdendo-se em seus próprios desfiladeiros. Nesse caso, precisa-se colocar as perturbações inconscientes antes dos embaraços da consciência clara. Todo labirinto tem uma dimensão inconsciente que precisa ser caracterizada, assim como todo embaraço tem uma dimensão angustiada, uma profundidade. É essa dimensão angustiada que as imagens devem revelar, numerosas e monótonas, dos subterrâneos e dos labirintos.

Segundo o teórico, a imagem da serpente pode ser analisada e relacionada ao dinamismo do pesadelo labiríntico, labirinto animal, que representa as imagens dinâmicas do movimento retorcido. A serpente é um dos arquétipos mais importantes da alma humana, pois é o mais terrestre dos animais, é como uma raiz animalizada e, na ordem das imagens, o traço de união entre os reinos vegetal e animal. A serpente dorme embaixo da terra, na sombra, no mundo escuro, e sai pela menor fissura, entre duas pedras, e torna a entrar com rapidez assombrosa. Contudo, se o sonhador testemunha a fuga subterrânea da víbora e se maravilha com a rapidez mágica desse desaparecimento, está melhor situado para sonhar com essa reptação impetuosa que dialetiza a imagem da reptação lenta. A serpente entra na terra como se fosse absorvida por ela e é essa entrada, essa dinâmica violenta e hábil que institui um arquétipo dinâmico curioso.

No entanto, não é suficiente representar os arquétipos como símbolos. Deve-se acrescentar que são símbolos motores. A serpente é, em nós, um símbolo motor, um ser que não possui nadadeiras, nem pés, nem asas, um ser que não confiou suas capacidades motoras a órgãos externos, a meios artificiais, porém fez o móvel íntimo de todo o seu movimento. Observa-se que esse movimento fura a terra, percebe-se que, tanto para a imaginação dinâmica como para a imaginação material, a serpente se mostra um arquétipo terrestre.

Já a imagem da raiz, segundo o filósofo, também ligada ao dinamismo do pesadelo labiríntico, corresponde a um arquétipo sepultado pelo inconsciente de todas as raças, porém possui uma potência de metáforas múltiplas, sempre simples, sempre compreendidas, no que se refere ao pensamento abstrato. Se as diversas imagens da raiz fossem analisadas, toda a alma humana seria explorada.

A raiz, em sua imagem, dentro dos valores dramáticos, é extremamente contraditória, pois a raiz é considerada o morto vivo. Assim, sua vida subterrânea é sentida intimamente e a alma sonhante sabe que essa vida é um longo sono, uma morte enlanguescida, lenta. Contudo, a imortalidade da raiz apresenta sempre provas evidentes e claras muitas vezes invocadas. Bachelard explica:

A raiz é sempre uma descoberta. Ela é mais sonhada do que vista. E, quando descoberta, surpreende: não é rocha e radícula, filamento flexível e madeira dura? Com ela, temos um exemplo de contradições nas coisas. A dialética dos contrários, no reino da imaginação, faz-se com a ajuda de *objetos*, em oposição de substâncias distintas, completamente reificadas. Como ativaríamos a imaginação se buscássemos sistematicamente os *objetos* que se contradizem! Veríamos então as grandes imagens, como a raiz, acumularem contradições de *objetos*. Neste caso a negação ocorre entre as coisas e não simplesmente entre a aceitação e a recusa de deixar um verbo funcionar. As imagens são realidades psíquicas primárias. Tudo começa, mesmo na experiência, por imagens. (BACHELARD, 2003, p. 224-225, grifos do autor)

Nesse sentido, pode-se dizer que a raiz é a árvore misteriosa, subterrânea, invertida. Para ela, a terra mais sombria é também um espelho, um estranho espelho opaco que duplica toda a realidade aérea com uma imagem subterrânea. A imagem se inverte, pois a raiz passa a ser o objeto de visão para o sonhador, a árvore se torna um objeto secundário que apenas faz parte do conjunto que inicia na raiz. As variadas imagens ligadas à raiz traduzem, sob a ação da imaginação materializante, uma força de integração, ou seja, para o inconsciente, a árvore nada perde, a raiz conserva tudo, fielmente.

De acordo com Bachelard, o elemento terra ligado à criação, ao vinho, mostra os devaneios concretos e das essências e como a imaginação encontra toda sua força quando se concentra numa imagem privilegiada. O vinho é um corpo vivo no qual se mantêm em equilíbrio os espíritos mais diversos, voláteis, ponderados, uma perfeita conjugação de um céu e de um solo. A videira encontra harmonia, mais do que qualquer outro vegetal, dos mercúrios da terra, dando ao vinho sua justa medida. Seu trabalho é longo e segue pelo ano inteiro, seguindo o sol pelos signos zodiacais. O vinho nunca esquece de recomeçar sua marcha mesmo na mais profunda das adegas. É através da passagem das estações que ele descobre a mais espantosa das artes, a arte de envelhecer. A videira retira da lua, do sol, da estrela um pouco do enxofre puro por ser o único capaz de elementar bem todas as chamas dos seres vivos. Assim, um verdadeiro vinho requer o mais sensível dos horóscopos. Segundo Bachelard:

O vinho é um arquétipo substancial do mundo da matéria. Ele pode ser renomado ou comum, forte ou delicado, seco ou suave, mas é *sempre puro*. Como diz um alquimista, a videira deixa na terra “as imundícies malditas”. Se em sua impetuosidade de efervescência o vinho arrastou a “multidão do muito”, ele traz em sua substância o princípio da purificação. No âmago da cuba, de venoso tornar-se-á arterial, claro, vivo, corrente, pronto a renovar o coração do homem. Trata-se realmente de uma substância hierarquizada, segura de seus benefícios. Como essas imagens substanciais, essas imagens inteiramente materiais da substância, estão ligadas à nossa linguagem! Temos necessidade dessas substâncias primitivas para falar, para cantar, para compreender-nos e unir-nos uns aos outros! (BACHELARD, 2003, p. 255, grifos do autor)

Nós, seres sonhadores, estamos sempre abertos para receber e analisar imagens que nos fazem voltar à profundidade de nosso ser e, conseqüentemente, iremos externar e imaginar imagens relacionadas ao profundo. Se imagens tão diversas convergem regularmente para significações oníricas vizinhas, é porque somos, por vezes, levados por um verdadeiro sentido do aprofundamento.

Em suma, somos seres profundos, nos ocultamos sob superfícies, aparências, máscaras. No entanto, não somos ocultos para outros, somos ocultos a nós mesmos. Essa profundidade é em nós uma transcendência. Nesse sentido, entrar em nós mesmos representa apenas uma primeira etapa de uma meditação mergulhante. Percebe-se que descer em nós mesmos implica um exame, uma meditação, assim são as imagens que nos auxiliarão nesse exame. Muitas vezes, quando descemos a nosso próprio mistério, acreditamos estar descrevendo um mundo de imagens. Assim, podemos afirmar que somos verticalmente isomorfos em relação às grandes imagens da profundidade.

4 A IMAGEM POÉTICA E OS QUATRO ELEMENTOS BACHELARDIANOS NA POESIA DE CECÍLIA MEIRELES

Há inúmeros poetas que possuem textos que evidenciam um ou mais elementos em sua essência que contribuem, e fazem parte, das imagens poéticas evocadas em cada leitura. Cecília Meireles, assim como muitos, possui em seu histórico poemas de diferentes temas que abarcam diversos modos de pensar e sentir da poeta. Segundo Ana Mello:

Na produção poética de Cecília Meireles, são motivos recorrentes: a brevidade da existência, o sofrimento advindo das condições de vida do plano terrestre, a impossibilidade de comunicação com as pessoas, o sentimento de incapacidade de mudar as circunstâncias existenciais, a necessidade de aceitação dessas condições, por serem etapas a percorrer no processo evolutivo espiritual. (MELLO, 2002b, p. 191)

Ainda sobre Cecília Meireles, Ana Mello reitera:

A construção do imaginário ceciliano assenta-se, sobretudo, na contemplação e inventário das formas de vida e modos de existir. A atitude contemplativa e, como tal, profundamente perceptiva e atenta aos entes que a visão apreende, leva ao inventário do mundo, em um exercício que faz emergir indagações e intuir respostas sobre o sentido da vida. (MELLO, 2002a, p. 22)

A construção e elaboração de inúmeros textos por Cecília revelam aspectos de sua vida, seus sentimentos e emoções, suas experiências, tanto tristes e pesadas quanto alegres e felizes. As viagens empreendidas durante sua trajetória profissional também renderam material para livros que revelavam suas percepções de cada lugar que visitou como também de pessoas que conheceu. Sobre as características das obras da poeta, Alfredo Bosi explica:

Uma linha mestra que percorre toda a obra de Cecília, de *Viagem a Solombra*, é precisamente o sentimento de distância do eu lírico em relação ao mundo. Para concretizar o que esse último termo traz de necessariamente abstrato, convém esclarecer que por “mundo” se entende o fluxo das experiências vividas, tudo quanto foi visto, amado e sofrido: paisagens contempladas, entes queridos, situações de prazer ou dor. Esse imenso passado, que o correr do tempo só faz crescer, existe de algum modo fora ou distante no espaço, ou no tempo medido pelos relógios e calendários, mas subsiste dentro do *eu* graças aos trabalhos da memória. (BOSI, 2007, p. 13-14, grifos do autor)

Nos poemas de Cecília Meireles, a temática do tempo é uma característica encontrada em diversos de seus livros, mesmo associados a outros temas. Isso

sempre foi uma das grandes preocupações em sua vida, a passagem do tempo, algo que não podia ser detido por ela. Segundo Claudia Labres:

Em Cecília Meireles, o tempo torna-se o personagem central. O tempo é fugidio, avança e retrocede num movimento cíclico que é também estático. Mas o tempo passa e a consciência da fugacidade do tempo leva a aspectos marcantes do lirismo ceciliano: a vida vista como sonho, a constante busca do Absoluto, a sensação do exílio terreno e o padecimento por um eu que se perdeu devido às modificações processadas pelo tempo. (LABRES, 2002, p. 134)

A poeta utiliza, também, em seus poemas um, ou mais, dentre os quatro elementos, fogo, água, ar e terra, em contraste com outros aspectos que fazem parte de sua trajetória literária. Os elementos são utilizados pela autora, cada qual de acordo com suas características, para expressar emoções ou sentimentos, pensamentos e percepções da escritora no momento da criação. Segundo Ana Mello:

Se verificou que, na poesia ceciliana, as imagens se organizam em torno de três pares simbólicos – céu/terra, mar/areia (ou água/terra) e noite/dia – em torno dos quais se formam constelações de imagens, que explicitam, no conjunto de sua obra, uma visão de mundo voltada a questões de natureza metafísica, que buscam um sentido transcendente à realidade material, perecível. Por outro lado, verificou-se que as imagens empregadas por Cecília se alinham às imagens tradicionais da cultura humana, presentes nos mitos, na tradição religiosa e na tradição literária. Nesse sentido, traduzem relações do homem com o plano transcendente, os mistérios da vida e da morte, a busca de contato e o desvelamento de verdades metafísicas que fundamentam o existir. (MELLO, 2002b, p. 10)

Lúcia Alves de Sá, sobre os elementos nos poemas da poeta, complementa:

O trajeto lírico ceciliano integra todos os componentes que põem em ação a imagem de uma matéria voante e envolvente. Uma imagem que abrange e une, concomitantemente, o elemento ar e o elemento água, o céu e a terra, em uma viagem cósmica, ampla, imensa e leve onde o Ser repete, insistentemente, a ausência e a presença das coisas e de si mesmo como um processo de construção e restituição do sensível e do inteligível. Por conseguinte, sua poesia adquire caráter ambíguo, porém, complementar, firmando a trajetória dual do fazer poético entre o durável e o fugaz, o imanente e o sensível. (SÁ, 2002, p. 128)

Como vimos no capítulo anterior, Gaston Bachelard, em suas pesquisas acerca do poético, realizou um estudo sobre os quatro elementos, fogo, água, ar e terra, e sua interação com as imagens poéticas que os evocassem e revelassem suas diferentes nuances e características. O filósofo realizou, sobre cada elemento, uma pesquisa comparando o elemento em análise com diferentes poemas que utilizassem o fogo, a água, o ar ou a terra no texto poético e, conseqüentemente, na

construção das imagens poéticas originadas das palavras utilizadas em cada poema.

A seguir, apresentaremos uma seleção de poemas de Cecília Meireles que possuem, em sua estrutura e essência, uma interação entre as características de um dos quatro elementos, no que tange a teoria de Gaston Bachelard, e os componentes estruturais do texto, e como essa combinação auxilia na construção da imagem poética no momento da leitura.

4.1 O poder de destruição e a vivacidade do fogo

O fogo é considerado, segundo Bachelard (2008), um elemento masculino por sua fugacidade, calor e força. O fogo aquece e pode transmitir uma sensação de acolhimento, quando a lareira esquenta o ambiente em uma noite de inverno, ao nos permitir cozinhar o alimento para uma refeição ou esquentar a água para uma bebida quente e confortante. Esse elemento também pode ser ligado às mudanças das emoções no homem, momentos em que permite transparecer sua raiva, ou mágoa, mostrando seu descontentamento frente a algumas situações.

Em nossa seleção de poemas ligados ao elemento fogo, analisaremos seis textos, sendo quatro referentes ao desastre em Pompeia, cidade italiana arrasada pela explosão do vulcão Vesúvio. Segundo André Bellechasse (1978), na manhã do dia 24 de agosto de 79 d.C., os cidadãos de Pompeia notaram que o dia estava extremamente silencioso, o que não era normal, pois sempre havia pássaros cantando por todos os lados. Algumas horas depois, subitamente, sentiu-se um grande abalo que sacudiu o chão e os habitantes ouviram uma grande explosão que, por sua força, partiu o cume do Vesúvio em dois, aparecendo, em seguida, uma coluna de fumaça que foi substituída por um enorme cogumelo de fumo negro.

A partir desse momento, várias detonações ensurdecedoras se seguiram e com isso iniciou-se uma chuva de torrões de terra, pedras, escórias, lapili (pequenos blocos de projeções vulcânicas), poeira vulcânica, de forma tão abundante que começou a esconder a luz solar, e a noite caiu riscada de lívidos relâmpagos. De acordo com Bellechasse:

A morte assolava a cidade. O tempo passava. A camada de lapili já atingia os telhados. As ruas e vielas estavam cheias de matéria vulcânica, à qual se juntava a cinza úmida. Três horas após o meio-dia, o sepultamento de Pompeia era total. Toda espécie de vida havia desaparecido. Emergindo daquele oceano de desolação e das escórias, restavam apenas alguns

panos de muros. Partes do Fórum ainda de pé, com mais de cinco metros de altura, também resistiam – últimos vestígios de uma cidade feliz e florescente. (BELECHASSE, 1978, p. 13)

No poema, “Prenúncio em Pompeia”, os cidadãos da cidade italiana serão surpreendidos pela erupção do vulcão que se encontra próximo à localidade. O acontecimento petrificará a cidade e as pessoas que lá viviam, suas vidas findarão diante da força da natureza, da lava fervente e traiçoeira, sem possibilidade de reação.

Prenúncio em Pompeia

Esta conta não pagarás:
– ficará sob uma cinza que não sabes.

Sob a cinza que ainda não sabes
ficará teu filho por nascer
e também os meninos que já sabiam desenhar nos muros.

Ficarão os figos que ontem puseste na cesta.
Ficarão as pinturas da tua sala
e as plantas do teu jardim, de estátuas felizes,
sob a cinza que não sabes.

Os gladiadores anunciados não lutarão
e amanhã não verás, próximo às termas,
a mulher que desejavas.

Tu ficarás com a chave da tua porta na mão;
tu, com o rosto da amada no peito;
amo e servo se unirão, no mesmo grito;
os cães se debaterão com mordanças de lava;
a mão não poderá encontrar a parede;
os olhos não poderão ver a rua.

As cinzas que não sabes voarão sobre Apolo e Ísis.

É uma noite ardente, a que se prepara,
enquanto a luz contorna a coluna e o jato d’água:
– a luz do sol que afaga pela última vez as roseiras verdes.

O eu lírico inicia o poema anunciando que haverá a explosão do vulcão e que a cidade de Pompeia ficará coberta pelas cinzas. A partir da segunda estrofe, o eu poético menciona que tudo que as pessoas são e possuem será destruído pelo vulcão e sua lava. Relata o que acontecerá a alguns cidadãos da cidade, àqueles que desconhecem seu destino menciona suas perdas, tanto materiais como de entes queridos (“ficará teu filho por nascer”), tudo o que existe, toda a vida que há na cidade perecerá pela fúria da natureza.

Tudo que é belo, tudo o que as pessoas possuem em suas casas, seus jardins bem cuidados, onde passaram momentos felizes, desaparecerá. A menção, na terceira estrofe, de objetos pertencentes às casas dos habitantes da cidade, evidencia os momentos felizes que vivenciaram até aquele dia. No terceiro verso, verificamos a presença da figura prosopopeia, quando o eu lírico faz referência a “estátuas felizes”. Na quarta estrofe, o eu lírico continua listando os acontecimentos que deveriam ser realizados pelos habitantes, ou seja, o que havia sido planejado para o entretenimento dos cidadãos (“Os gladiadores anunciados não lutarão”) não acontecerá. O homem não verá a mulher que deseja e talvez pretendesse cortejar, próxima às termas, pois tudo estará destruído e eles mortos.

Há uma certa impotência na fala do eu poético que anuncia aos habitantes de Pompeia a desgraça que se abaterá sobre eles. Contudo, não possui o poder de modificar a situação. A fúria do vulcão varrerá tudo o que encontrar em seu caminho, as pessoas não terão tempo de fugir, já que não sabem o que prenunciam as horas antes da explosão do Vesúvio.

A imprevisibilidade do que acontecerá à cidade é exposto pelo ser lírico, pois naquele momento a vida se desenrola normalmente, as pessoas não possuem o conhecimento do que ocorrerá. Os moradores não sabem que, com a explosão do vulcão, a cidade desaparecerá, que todos ficarão petrificados na mesma posição em que se encontravam quando as cinzas os alcançarem. Os cidadãos e os servos se uniriam nesse dia, apesar de suas posições sociais, em virtude da dor das queimaduras e da aproximação da morte. Nesse instante não haverá diferenças, pois todos perecerão pela força do vulcão. Sentirão a dor no momento em que queimarão por causa da cinza que chegará com a explosão do vulcão.

O eu lírico menciona Apolo, deus greco-romano da luz física e espiritual, e Ísis, deusa egípcia do amor e da magia. A cidade de Pompeia havia construído um templo com uma estátua para homenagear o deus Apolo. Ísis também possuía um

templo em sua homenagem, erguido na cidade para que a população que a idolatrava pudesse lhe render homenagens (BELLECHASSE, 1978, p. 43; 71). Os dois, em consequência da explosão, ficaram em ruínas e soterrados pelas cinzas, assim como o restante da cidade.

Na última estrofe, o eu lírico menciona o calor que se aproxima, já que o vulcão entrou em erupção pela manhã, enquanto a cidade ainda acordava e se preparava para as atividades diárias. Na metade da manhã foi o ápice, quando as cinzas chegaram à cidade de Pompeia, após a erupção do Vesúvio, e transformaram um local que pulsava de vida e beleza em dor e morte.

Segundo Bachelard, o fogo é capaz de grande violência e destruição. No caso do vulcão, que permanece adormecido por um longo tempo, sua inconstância provoca medo e desconfiança daqueles que vivem perto. Sua fúria se mostra quando acorda por meio de ações naturais que o inflamam e acabam por lançar seu fogo, representado pela lava, em tudo que está em seu caminho, causando devastação e morte.

No próximo poema, veremos novamente a fúria e destruição pelo fogo. A devastação da cidade de Pompeia é foco do texto poético que lança questionamentos referentes ao que aconteceu com o local e seus habitantes.

Pompeia

Vós, os que vistes Deus, como ficastes?
boca entreaberta e pálida de mortos,
cinza de grito, arquejo de saudades...

(Esse véu pelos olhos, de cegueira,
esse frio de pasmo sobre a pele,
e a dor da vida, lânguida e imperfeita...)

Vós, os que vistes Deus, e estais sofrendo,
e sentis pelo corpo o que era carne
desencadear-se em puro pensamento,

sois agora um jardim desesperado:
— que o vento que corria era de fogo,
e a água um abismo tumultuoso e amargo.

Deus súbito, imprevisto Deus de assombros,

sem aviso ou perdão. Como ficastes,
vós, os que vistes Deus, e hoje sois outros?

Poemas italianos, 1968, p. 1137.

O eu lírico inicia questionando os mortos de Pompeia, que se encontraram com Deus, como era sua aparência frente ao divino, como ficaram após sua morte, como o vulcão os deixou, fazendo menção ao fato de que morreram de forma inesperada, sem preparação. Verificamos a utilização apostrófica do pronome “vós” na primeira, terceira e quinta estrofes, como se o eu lírico quisesse chamar a atenção daqueles a quem se dirige, o que é feito com respeito por conta do pronome utilizado. A segunda estrofe, disposta entre parênteses, revela o sentimento e as sensações no momento da morte, o que, talvez, as pessoas sentiram quando as cinzas vulcânicas atingiram a cidade e tomou seus corpos em um intenso calor.

Nas duas primeiras estrofes do texto, há o enfoque na morte das pessoas atingidas pelo vulcão, já que percebemos que algumas características mencionadas nos primeiros versos fazem parte de como os cidadãos ficaram após o término de sua existência. A cinza foi quem os matou, o calor intenso os alcançou antes que a lava fervente chegasse. Na continuação, verificamos que o eu lírico faz referência ao sofrimento dos mortos que, em um primeiro momento, logo após a tragédia, não enxergam nada, estão perdidos, não sabem qual direção tomar, ainda sentem as dores que vivenciaram quando as cinzas vulcânicas alcançaram seus corpos.

Na terceira estrofe, o eu poético relata o sofrimento das pessoas ao sentirem o calor liberado pelo vulcão, que os matou de maneira sofrida, sentindo a carne queimar e sem poder fazer nada para mudar a situação ou fugir dela. Nesse momento, viram suas vidas se esvair, por fora de maneira rápida, mas por dentro, a sensação era lenta, seu interior foi a última parte a desaparecer, seus pensamentos foram os últimos a serem destruídos. Na estrofe seguinte, o eu lírico enfatiza que o vento trouxe as cinzas que iniciaram a destruição da cidade e, após, veio a lava que sepultou estruturas e cidadãos. A combinação dos elementos ar e fogo, referente às cinzas que tomaram a cidade, e à água, que representa a chuva que veio junto com as cinzas durante a explosão, trouxe destruição e morte a pessoas despreparadas, que pensavam que no outro dia continuariam suas vidas de onde pararam na noite anterior à erupção.

O poema, estruturado em tercetos decassílabos e rimas toantes no primeiro e terceiro verso, termina com um questionamento aos mortos, assim como no início. O eu lírico, primeiro, menciona um Deus imprevisto, responsável pelo acontecimento a Pompeia e seus habitantes que, de forma assombrosa e sem aviso, enviou cinza e lava ao local, destruindo tudo que lá existia. O sujeito lírico questiona como estão os mortos, como ficaram após verem Deus, qual é seu destino espiritual, após tanta dor e sofrimento, quem são agora, já que não são mais os mesmos de outrora.

No texto poético a seguir, veremos, na mesma linha de pensamento bachelardiano, o fogo como elemento de destruição, visto nos poemas anteriores, a devastação da cidade de Pompeia pela erupção vulcânica. O eu lírico apresentará características da cidade que foi destruída, momentos perdidos e detalhes que existiam antes de desaparecerem.

Pompeia

Havia deuses, foro, termas,
jardins, pinturas pelas salas,
cães à porta, e, nas ruas curtas,
figuras, pessoas, palavras.

Veio a cinza sobre os juízes,
sobre as flores, sobre as estátuas,
sobre os cães e sobre as pessoas,
sobre as festas, sobre as desgraças.

Quem ia amar, parou seu beijo.
E igualmente ficou parada
a lágrima à beira dos olhos
diante do horizonte de lava.

A cinza chegou de repente
à cidade despreocupada.
A árvore morta de Pompeia
morreu, também, nas próprias asas.

Poemas italianos, 1968, p. 1133-1134.

O poema inicia com detalhes do que havia na cidade, o que fazia parte do dia a dia dos habitantes da localidade. Os templos que homenageavam os deuses, as audiências com os juízes no foro, as termas onde os habitantes se banhavam, os

jardins que faziam parte das casas, as pinturas que decoravam as salas, os cães e pessoas que circulavam nas ruas todos os dias. A vida fluía no lugar, onde ninguém fazia ideia que seu destino mudaria tão rápido e inesperadamente.

O eu lírico relata, na segunda estrofe, a destruição quando a cinza chegou à cidade e fez desaparecer o que foi mencionado na estrofe anterior. A utilização da anáfora revela-se como um recurso poético extremamente pertinente, enfatizando a destruição total, uma vez que tudo foi coberto pela cinza que devastou e soterrou a cidade. Ele revela, na estrofe seguinte, que os apaixonados foram interrompidos e não puderam terminar seu beijo, assim como a lágrima – que estava ainda nos olhos de quem porventura observou no horizonte a lava do vulcão que iria destruir toda a vida daquele local – permaneceu estática.

Na última estrofe do poema, estruturado em quatro quartetos octossílabos, o eu lírico relata que a cinza chegou sem aviso à cidade e pegou desprevenidos seus moradores que não esperavam tal catástrofe em suas vidas. Tudo o que existia morreu nesse momento, pessoas, animais, flores, árvores e, segundo o eu lírico, até mesmo as árvores que já estavam mortas, tiveram uma segunda morte diante da cinza e lava ardentes.

A despreocupação antes da tragédia, isso é o que podemos perceber no texto em pauta. A beleza de tudo que existia nas casas, nas pessoas, em suas experiências, em seu viver, faz parte de uma tristeza ao lembrarmos quantas almas foram perdidas naquele dia e quão trágico foi o seu fim. Vidas interrompidas por algo impossível de prever e de parar, não houve meios de salvar as vidas daquele lugar, de impedir tamanha tragédia.

No poema “O que me disse o morto de Pompeia”, texto que encerra a seleção referente à destruição da cidade italiana, observamos que é um dos cidadãos mortos que expressa um pedido para o eu lírico, sua ânsia de ser resgatado das cinzas nas quais se encontra seu corpo, assim como de todos os habitantes da cidade.

O que me disse o morto de Pompeia

Levanta-me da cinza em que me encontro,
 põe nos meus olhos o seu lume antigo!
 Desdobra-me na boca a língua imóvel,
 ergue os meus passos, leva-me contigo!
 Deixa a morte somente com a minha alma,
 para haver seu reflexo no que digo.

Andarei pela terra novamente,
 – forma efêmera já desencantada –
 recordando a tristeza que sabia,
 provando de outro modo a dor passada,
 ensinando a sentir o amor que morre,
 e a amar todas as máscaras do nada.

E a estar, ao mesmo tempo, longe e perto,
 e a ser múltiplo, unânime e indiviso,
 porque estive acordado em plena morte,
 e sei tudo o que existe e o que é preciso.
 Levanta-me da cinza em que me encontro,
 para explicar-te o Inferno e o Paraíso!

Desdobra-me na boca a língua imóvel,
 que os mortos sabem mais do que os Profetas.
 Faze-me andar de novo, isento e livre,
 entre as formas dos vivos incompletas.
 Dize-me apenas se há quem possa ouvir-me!
 Senão, deixa-me estar nas cinzas quietas.

Poemas Italianos, 1968, p. 1134-1135.

O poema inicia com um dos mortos de Pompeia pedindo para ser retirado das cinzas nas quais se encontra após a explosão do vulcão que soterrou a cidade. Anseia em ver novamente a luz para que possa enxergar o mundo, que sua língua possa se mover para poder falar, que seu corpo seja elevado, seja retirado da sepultura de cinzas na qual foi condenado a ficar. Pede que apenas sua alma permaneça com a morte, para que possa ser libertado da inaniidade em que se encontra, da paralisia na qual seu corpo permanece. Podemos observar, já no título do poema, a utilização da prosopopeia, já que o eu lírico faz referência a um cidadão morto da cidade de Pompeia, um morto que quer ser ouvido, que quer ter seu pedido atendido, que quer se fazer notar pelo eu poético.

O morto revela sua vontade de andar novamente pela terra e realizará tal feito como um espectro, como um fantasma. O morto quer permanecer apenas o tempo suficiente para recordar o que passou, lembrar as emoções que conhecia e vivenciar a dor existencial de maneira diferente, porquanto tem agora a experiência da morte.

Na terceira estrofe do poema, que possui quatro sextetos decassílabos com rimas consoantes nos versos pares, o eu lírico relata que o morto quer transmitir uma mensagem enquanto se encontra na terra, ou seja, a forma como viveu, os múltiplos sentimentos que perpassaram a sua mente no momento em que via a morte chegar, o conhecimento que adveio disso e o que pode ensinar. Pede que o tire das cinzas para que possa explicar tudo sobre o que existe nesse outro mundo, essa outra dimensão que faz parte da morte. Verificamos a presença de antíteses no primeiro (“longe” e “perto”) e último verso da estrofe (“Inferno” e “Paraíso”). O morto afirma que estará dividido entre dois lugares, ao utilizar as palavras “longe e perto”, que pretende compartilhar aquilo que sabe, pois sentiu todas as dores possíveis, conhece-as, porque esteve “acordado em plena morte” e gostaria de contar ao eu lírico seus saberes, tudo o que conhece e aprendeu.

Na última estrofe, o morto reitera ao eu poético que sua língua seja desdobrada porque seu conhecimento é maior que o dos Profetas e quer fazer conhecer o que sabe. Deseja andar novamente isento e livre entre as formas dos vivos incompletas, que ainda precisam crescer e aprender. Quer saber se há alguém para ouvi-lo, para que tenha sentido se levantar da cinza e contar o que sabe, transmitir seu conhecimento para aqueles que desejam ouvir e aprender. Se não houver quem queira parar e ouvir seu relato, se não houver um propósito em se levantar de sua sepultura, prefere ficar enterrado nas cinzas onde permaneceu por tanto tempo.

A alusão ao inferno como forma de punição é um dos pontos tratados no próximo poema de Cecília Meireles. A necessidade de que as injustiças sejam reparadas e aqueles que as infligiram sejam castigados por seus atos é algo que o eu lírico menciona no texto poético.

56

Tomara mesmo que exista
 purgatório, céu e inferno,
 e a gente morena assista
 a branca no fogo eterno!
 e por ela seja vista,
 nos jardins da santidade,
 entre anjos de lábio terno,
 tomar em vasos de jade,
 de esmeralda e de ametista,
 sorvete de Eternidade...

Divertidamente
penso nessa história.
ai! todos no fogo ardente,
nós dois no reino da glória.

Morena, pena de amor, 1939, p. 193

O sujeito lírico inicia o poema revelando o desejo (“Tomara”) de que o purgatório, o céu e o inferno existam mesmo. Há a menção dos três lugares que, segundo a religião católica, são reservados para as pessoas que caminharam em vida no mundo e que serão julgados por seus atos e divididos entre esses locais, de acordo com seu merecimento. Ele menciona que as pessoas morenas devem assistir às brancas arderem no fogo eterno como castigo por suas faltas.

Nesse ponto, percebemos que o eu lírico se refere, de forma subjacente, ao preconceito que as pessoas morenas viveram e como foram maltratadas pela maior parte da sociedade. Por essa razão, todos devem ser enviados para o inferno e permanecerem no fogo para pagar por suas ações. Para o sujeito lírico, é importante que a gente branca seja castigada e enviada ao lugar que acredita ser o destino certo para elas.

O eu lírico imagina a gente morena no céu, “nos jardins da santidade” sendo observada pela gente branca enquanto sofrem seu castigo por sua maldade. Os brancos observam os morenos na glória sendo recompensados por tudo que passaram, por tudo que sofreram durante sua vida, pois estão entre os anjos celestiais bebendo em vasos de pedras preciosas.

Na última estrofe, o sujeito lírico menciona que vê essa história de uma maneira divertida, como se essa fosse uma vontade sua, um desejo de que todos os brancos estivessem ardendo no fogo, enquanto ele e mais alguém que o acompanha, permanecem no reino dos céus, em plenitude, na luz.

No poema a seguir o tema da morte é mais uma vez ponto principal na construção do texto poético. O eu lírico está em contato com a morte, personificada, e pressente que seu final está próximo. Contudo, está determinado a permanecer vivo e se recusa a ceder ao destino que lhe é apresentado.

Encontro

Desde o tempo sem número em que as origens se elaboram,
se estendem para mim os teus braços eternos,
que um estatuário de caminhos invisíveis
construiu com a cor e o frio e o som morto de mármore,
para que em teu abraço haja imóveis invernos.

Tu bem sabes que sou uma chama da terra,
que ardentes raízes nutrem meu crescer sem termo;
adestrei-me com o vento, e a minha festa é a tempestade,
e a minha imagem, como jogo e pensamento,
abre em flor o silêncio, para enfeitar alturas e ermo.

Os teus braços que vêm com essa brancura incalculável
que de tão ser sem cor nem se compreende como existe
— são os braços finais em que cedem os corpos,
e a alma cai sem mais nada, exausta de seu próprio nome,
com uma improvável forma, um vão destino e um peso triste.

Pois eu, que sinto bem esses teus braços paralelos,
na atitude sem dor que é o rumo e o ritmo dessa viagem,
digo que não cairei com uma fadiga permitida,
que não apagarei este desenho puro e ardente
com que, de fogo e sangue, foi traçada a minha imagem.

Eu ficarei em ti, mísera, inútil, mas rebelde,
última estrela só, do campo infiel aos céus escassos.
E tu mesma acharás pasmos de lagos e de areias,
diante da forma exígua, sustentada só de sonho,
mantendo chama e flor no gelo dos teus braços.

Viagem, 1939, p. 281-282.

O eu lírico se encontra, na primeira estrofe, em uma meditação sobre o tempo, um tempo no qual se principiou a origem de algo. Ele se dirige a alguém que está tentando se aproximar com seus braços e de cujo abraço é impossível fugir. As palavras utilizadas na construção de alguns versos nessa estrofe, tais como, “braços eternos”, “frio”, “som morto de mármore” e “imóveis invernos”, fazem referência à morte, pois são expressões que possuem ligação com o destino humano, no que

tange ao final da trajetória da existência. O eu poético personifica a morte, a quem se dirige como se fosse alguém que estivesse em sua presença para levá-lo.

Na segunda estrofe, o eu poético se apresenta, expondo suas características, quem é e como se sente neste momento, neste encontro. Ele enfatiza que é “chama da terra” e possui raízes “ardentes” e que não veem um término. Viveu sua vida e seguiu por muitos caminhos, nos quais encontrou dificuldades, que foram transpostas para que pudesse continuar sua jornada. Como podemos ver, há uma relação, nessa estrofe, entre os elementos fogo e terra, no primeiro e segundo versos, e a menção dos elementos ar e água, no terceiro verso. Essa referência e junção de três elementos com a predominância do fogo, auxiliou na construção da imagem do eu lírico e de sua força frente a seu destino, sugerindo um espírito forte que lutará sem descanso por aquilo em que acredita e que deseja que aconteça. Segundo Laís Karla da Silva Barreto, nessa estrofe:

O sujeito poético revela-se como radicado na natureza, forjado como chama que não se apaga, mesmo instruída pelo aéreo, por agitados deslocamentos e movimentos no tumulto de sentimentos e perturbações da alma. Um ser que se encontra em caminhos invisíveis, colhendo o material e o imaginário, fazendo-se forma exígua para os frios braços da eternidade, recusando-se a obedecer à frieza da morte e sua autoridade legitimadora. (BARRETO, 2006, p. 49)

O eu poético se encontra em uma encruzilhada com a morte, demonstra sua vontade férrea, já que deixa claro à morte que não se renderá às peripécias do destino, irá lutar até o fim e pretende vencer. Na utilização da comparação “como jogo e pensamento”, percebemos a luta entre o eu lírico e o destino que a morte quer lhe impor, já que, nessa estrofe, é nítida a força e perseverança do sujeito lírico frente às exigências.

O eu lírico, na próxima estrofe, se dirige novamente à morte, que se apresenta ao eu poético de uma forma incorpórea, quase translúcida (“Os teus braços que vêm com essa brancura incalculável / que de tão ser sem cor nem se compreende como existe”). As características de tal ser são ligadas ao momento final no qual se encontra o sujeito lírico, como ele a vê, ser que possui braços tão brancos que chega a confundir e fazer com que o eu poético se pergunte como a morte pode existir. Ela que leva as almas dos que sucumbem em um suspiro final, se entregando sem lutar para um destino incerto, desconhecido e triste.

O eu lírico, novamente, se dirige à morte, na quarta estrofe, para enfatizar a vontade e a determinação em não se render, apesar de sentir o final de sua

existência próximo e saber que esse ser a impele a se entregar em seus braços gélidos. Mesmo sentindo e sabendo que a dor será extinta ao aceitar a viagem proposta, não entregará sua vida e a manterá utilizando uma força interior, pois há “fogo e sangue” correndo em seu corpo. Márcia Eliza Pires, sobre essa estrofe, revela:

Podemos observar a resistência do eu lírico frente à irreversibilidade de sua condição efêmera. Como se a morte estivesse à espreita, paralela à vida, esperando o momento propício para fazer prevalecer seu domínio – “Pois eu, que sinto bem esses teus braços paralelos”, “digo que não cairei com uma fadiga permitida”. A significação do título “Encontro” acaba por ser indiretamente mencionada no verso “na atitude sem dor que é o rumo e o ritmo dessa viagem”, isto é, como se o percurso da existência – a própria “viagem” – culminasse na chegada diante da morte. Trata-se, portanto, do enfrentamento do eu lírico, cindido entre existir, permanecer e findar. (PIRES, 2014, p. 53, aspas da autora)

Na última estrofe, o eu lírico enfatiza sua decisão à morte, pois apesar de estar “mísera” e “inútil” permanecerá rebelde em sua decisão, já que quer, e continuará a ser, a dona de seu destino. O eu poético não pretende desistir, não irá entregar sua alma à morte, pois é sua vontade, apesar de a morte ficar a sua volta com sua fria presença, o fogo do eu lírico não se extinguirá. Ele sabe que o fim é inevitável e mostra à morte sua visão de como será essa transcendência, a passagem ao outro plano, ou seja, sua resistência em entregar sua alma. Verificamos que ao utilizar a antítese “chama” e “gelo”, o eu lírico manifesta seu conhecimento com relação a seu futuro, ao que irá acontecer. Apesar de não aceitar sua situação, possui consciência de que o fim é inevitável, pois a morte é o destino final do ser humano, entretanto não se entregará, manterá “chama e flor”, resistindo a essa imposição que é o final da jornada.

O elemento fogo é utilizado no poema como símbolo da vida do eu lírico em contraponto com o frio da morte. Segundo Bachelard (2008), o fogo é um elemento que produz e transmite calor e pode ser visualizado como algo vivo. É essa vivacidade que é utilizada no poema para suplantar o gelo, o frio, transmitido pela morte ao se aproximar do eu poético para levá-lo, já que, para esse ser, é o momento de o eu lírico partir. Contudo, ele utiliza o calor do fogo para contrariar o que lhe foi imposto e permanecer vivo, apesar de saber que o fim de sua jornada é irremissível.

O elemento fogo foi retratado de diferentes formas nos poemas selecionados para esse subcapítulo. Vimos a destruição que pode ser provocada pelo fogo, que

esse elemento pode devastar tudo o que encontrar em seu caminho. Nos quatro primeiros poemas, o fogo é visto em sua forma natural, já que é originado de um vulcão que, pela ação da natureza, entrou em erupção causando a devastação de uma cidade inteira, Pompeia, e a morte da maioria de seus habitantes. No quinto poema, o elemento está presente de uma maneira simbólica, já que o eu lírico faz menção ao Inferno e a seu fogo como forma de castigo. No último poema, há a determinação do eu lírico frente a uma situação na qual se encontra, o findar de seu tempo. O fogo se apresenta como força e rebeldia de algo que, a princípio, é inevitável, pois tem que acontecer, mas que é uma situação negada pelo eu poético, que utiliza todo seu fogo interior para ir contra um fato da vida, a morte.

4.2 A fluidez e a inconstância da água

A água, elemento feminino que se contrapõe ao fogo, é considerada mais constante e simples que os outros elementos, pois, segundo Bachelard (2013a), é vista mais como um ornamento das imagens que compõe do que realmente a substância que integra os devaneios de tais imagens. Possui, em suas características, a fluidez, a tranquilidade, a calma, a limpidez, mas também pode mostrar a violência através da tempestade, a impureza e o embalar da morte, ou seja, a água possui diferentes faces ligadas à alma daquele que transforma palavras em imagens.

No poema a seguir, constituído de cinco estrofes com quatro versos de oito sílabas e rimas nos versos pares, o eu lírico mostra o desejo de sepultar seu sonho, algo que leva em seu interior e precisa que seja esquecido, que desapareça. O elemento água é, aqui, utilizado como instrumento para que sua vontade seja concretizada.

Canção

Pus o meu sonho num navio
 e o navio em cima do mar;
 — depois, abri o mar com as mãos,
 para o meu sonho naufragar.

Minhas mãos ainda estão molhadas
 do azul das ondas entreabertas,

e a cor que escorre dos meus dedos
 colore as areias desertas.

O vento vem vindo de longe,
 a noite se curva de frio;
 debaixo da água vai morrendo
 meu sonho, dentro de um navio...

Chorarei quanto for preciso,
 para fazer com que o mar cresça,
 e o meu navio chegue ao fundo
 e o meu sonho desapareça.

Depois, tudo estará perfeito:
 praia lisa, águas ordenadas,
 meus olhos secos como pedras
 e as minhas duas mãos quebradas.

Viagem, 1939, p.237-238.

O eu lírico utiliza as palavras “sonho”, “navio”, “mãos” e “mar” como pontos centrais na construção do texto poético. O sonho, que é colocado em um navio e posto no mar com o intuito de ser esquecido, sugere sentimentos e emoções conturbados, já que precisará sepultar no fundo do mar algo que está em seu interior, que fez parte de sua vida, e para que isso seja possível utilizará suas mãos para fazer com que o navio naufrague e leve seu sonho com ele.

No poema, é a mão que define o destino do navio e do sonho, é a mão que faz com que o navio naufrague e o sonho seja sepultado no fundo do mar, corroborando o que afirmam Chevalier e Gheerbrant (2015), “a mão exprime as ideias de atividade, ao mesmo tempo que as de poder e de dominação” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2015, p. 589)

A necessidade de se manter no controle faz com que o eu lírico garanta que o sonho desapareça. O eu poético utiliza as mãos como instrumento para realizar seu desejo, molhando-as no mar, para alcançar seu intento, e permanecendo assim no decorrer do texto poético. O mar é considerado o símbolo do dinamismo, por seu movimento, sua instabilidade, águas sempre em movimento. Ele é, também, um símbolo da transitoriedade das possibilidades da vida, que transmite incerteza, dúvida, indecisão (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2015, p. 592).

Se observarmos a primeira estrofe, o mar é utilizado para realizar uma transição do eu lírico, pois o sonho precisa ser sepultado na água, tendo o navio como instrumento, palavra que evoca a ideia de força e de segurança em uma travessia difícil, e acaba sendo o instrumento para que sua vontade seja realizada.

Segundo Camila Marchioro:

Primeiro o eu lírico livra-se dos desejos que, representados pelo sonho, podem referir-se aos desejos da mente, vontades abstratas. O eu lírico os coloca no navio e os afoga no mar. O mar, aqui, pode representar a própria mente, ainda turbulenta, cheia de pensamentos. Depois, os desejos são simbolizados pelas mãos. Nesse caso pode-se pensar nas mãos como representação dos desejos materiais. As mãos abriram o mar para afogar o sonho, mas se sujaram com o azul das ondas. [...] Nesse caso pode-se entender que a turbulência dos pensamentos, dos desejos, das ondas, contaminou as mãos, que agora pingam colorindo as areias antes desertas, ou seja, o azul seria mais representativo da ilusão que predomina na mente que se pretende esvaziar. (MARCHIORO, 2014, p. 107)

De acordo com Karin Lilian Hagemann Backes:

O recurso da cor que escorre das palmas deixando azulada a orla marítima guarda dentro dos versos uma ligação estreita da água com o eu poético, onde a cor azul líquida que escorre das mãos intersecciona dois sentidos, visão e tato. (BACKES, 2008, p. 77)

Na terceira estrofe, observamos que o eu lírico está em sofrimento e utiliza o elemento ar para enfatizar esse momento quando fará com que a noite se curve perante o frio trazido pelo vento. Aqui verificamos a utilização da prosopopeia na menção de que a noite se curvará, o que pode significar a reação do eu poético a perda de seu sonho, já que, apesar de esse ser o seu desejo, não está imune à dor da perda.

Apesar de sentir que há um vazio em seu interior, que o sonho não mais fará parte de sua alma, o eu lírico não fraqueja, ao fazer com que sua vontade seja realizada, e se esforça para que o navio chegue ao fundo do mar: “Chorarei quanto for preciso, / para fazer com que o mar cresça, / e o meu navio chegue ao fundo / e o meu sonho desapareça.”. Verificamos, nessa estrofe, a utilização da hipérbole, já que o eu lírico afirma que utilizará suas lágrimas para aumentar o nível do mar e garantir que o navio chegue ao fundo, como é seu desejo.

Na última estrofe, percebemos que o ser lírico aparenta estar em paz consigo quando menciona que depois de sepultar seu sonho no fundo do mar, tudo estará perfeito, as águas calmas e ordenadas e seus olhos não mais chorarão, porquanto menciona, utilizando-se da comparação, que seus olhos estão “secos como pedras”.

Entretanto, essa é uma falsa tranquilidade, porque internamente o sofrimento estará presente, já que no último verso menciona “e as minhas duas mãos quebradas”. As mãos foram o instrumento que realizaram sua vontade, sepultaram seu sonho, no entanto, ele sente essa perda, mesmo que tenha desejado que desaparecesse, não impede que sinta que algo está faltando em seu interior, que agora está incompleto.

Segundo Joseane Rücker:

Os sonhos podem ser examinados como a exposição das ilusões e dos desejos que o eu lírico quer se desprender. É a viagem que sugere o desapego do ser às ilusões e sonhos do mundo terrestre. Esta visão do sujeito lírico demonstra a ideia de que o ser humano deve despir-se dos sonhos e dos anseios, pois sonhar pode ser não estar em sintonia com si mesmo. (RÜCKER, 2002, p. 142)

Verificamos, no poema, que para o eu lírico é importante que sua vontade seja realizada, que seu sonho desapareça. Para isso, utiliza o navio e o mar como instrumentos principais para que seu objetivo seja alcançado. Contudo, apenas esses elementos não são suficientes para fazer com que seu sonho chegue ao fundo do mar. É necessário utilizar suas mãos e suas lágrimas, ou seja, a si mesmo, como instrumento para fazer com que o navio naufrague, conforme deseja, e sepulte seu sonho interior. O eu poético não consegue se eximir da tarefa, foi indispensável sua participação no ato de fazer com que parte de seu interior desaparecesse, causando-lhe um sofrimento que, apesar de não ser notado, de não transparecer em sua face, estará presente em sua alma.

No próximo poema, sem título, constante de *Solombra*, Ana Mello declara que “o eu poético passa a lamentar a fuga das horas e do ‘tempo humano’, que expira em ‘lágrima e cegueira’ frente à necessidade de tomar contato com o outro” (2002b, p. 207).

Para pensar em ti todas as horas fogem:
o tempo humano expira em lágrima e cegueira.
Tudo são praias onde o mar afoga o amor.

Quero a insônia, a vigília, uma clarividência
deste instante que habito — ai, meu domínio triste!,
ilha onde eu mesma nada sei fazer por mim.

Vejo a flor, vejo no ar a mensagem das nuvens
— e na minha memória és imortalidade —
vejo as datas, escuto o próprio coração.

E depois o silêncio. E teus olhos abertos
nos meus fechados. E esta ausência em minha boca:
pois bem sei que falar é o mesmo que morrer.

Da vida à Vida, suspensas fugas.

Solombra, 1963, p. 1266.

Na segunda estrofe, se evidencia o isolamento em que se encontra o eu lírico, pois está sozinho, sem saber o que fazer, nem como sair dessa solidão, representada pelo elemento “ilha”, criada em seu interior. Esse isolamento ressalta sua tristeza por se sentir assim, permanece em vigília, está insone e anseia esse estado, pois quer estar atento ao que está vivendo nesse momento e ao fato de não ser capaz, de não saber como fugir de sua prisão interna.

O sujeito lírico, na terceira estrofe, percebe no ar a mensagem transmitida pelas nuvens, elemento que, em associação à água, de acordo com Bachelard (2013a), está ligado à harmonia, à calma, traz a sensação do embalar, uma sensação libertadora, que pode ser sentida através do eu lírico que parece aceitar a situação e utilizar as lembranças para tentar acalmar seu coração.

Ainda de acordo com Ana Mello:

O plano das nuvens opõe-se ao da ilha onde se situa o eu, a qual remete à ideia de confinamento do eu na ordem terrestre. A ilha é uma imagem que, a par da oposição ao âmbito celeste, implica oposição à água, elemento que a cerca. Este dualismo água/terra permite, no contexto, que se faça associação com a dicotomia caos/cosmos, opondo a indiferenciação de um – as águas primordiais, lugar de origem e dissolução das formas –, à diferenciação do outro: a terra, plano em que as formas cumprem seu prazo de vida. Mas o reconhecimento do outro não se dá apenas através das mensagens captadas nas nuvens, mas também via memória (“- e na minha memória és imortalidade -”) e via coração (“- escuto o próprio coração”). (MELLO, 2002b, p.208)

Na quarta estrofe, o eu lírico permanece em silêncio, mantém seus olhos fechados apesar de ser observado pelo outro. Verificamos, nesse ponto, a presença da antítese, já que o eu lírico ressalta que os olhos do outro estão abertos, enquanto os seus estão fechados, fazendo uma contraposição, como se ele não fosse capaz de contemplar o outro. No último verso, percebemos a angústia do eu poético nesse momento, pois acredita, firmemente, que o ato de falar o impedirá de alcançar a transcendência.

Na última estrofe do poema, verificamos que há uma quebra na estrutura, já que as quatro primeiras estrofes possuem três versos de doze sílabas e a última estrofe, constituída por um único verso, possui nove sílabas. O eu lírico fala da vida, de seu retorno à vida, ao viver, quer findar suas fugas interiores, sair do isolamento, da solidão, e retornar ao mundo. Para Ana Mello:

O acesso à “Vida” constitui uma espécie de fuga empreendida em efêmeros momentos do cotidiano no âmbito terrestre, ideia já expressa no verso de abertura do poema. A inserção na dimensão sagrada, possibilitada pelo êxtase, é breve, e o retorno (queda) ao fluxo temporal da ordem profana é inevitável. (MELLO, 2002b, p. 209, aspas da autora)

E complementa Antonio Rodrigues Belon:

A contraposição entre “vida” e “Vida” mostra, na opção pela inicial maiúscula, ao modo Simbolista, da segunda ocorrência do lexema, a entificação do segundo caso, na tentativa de apreender o sentido do projeto do ser em estender a sua experiência vital além dos seus limites físicos. Transcendência, sempre o anseio por uma realidade mais ampla. A fugacidade temporal sustenta-se na circularidade de imagens e temática do poema: o último verso retoma ainda com mais clareza do que sempre o primeiro. Fica evidente a questão do tempo na poesia, seu caráter lírico, não-narrativo. Cabe observar ainda o que há de suspenso, pendente, interrompido, irresoluto, incompleto, na realidade humana, representado pelo sintagma “suspensas fugas”. (BELON, 2001, p. 108, aspas do autor)

O eu poético se encontra em solidão, sem forças de modificar algo que acredita estar além de seu alcance. A água é aqui utilizada em sua característica referente à imensidão que projeta, posto que o ser lírico confirma esse pensamento ao mencionar as palavras “praias” e “mar”, na primeira estrofe, que remetem à sensação de vastidão. Essa imensidão é percebida pelo eu lírico que sente uma grande solidão e sentimentos conturbados e imprecisos, representados pela inconstância do mar. O fato de se sentir isolado, como se estivesse preso em uma ilha, e permanecer em uma vigília constantemente, não lhe dá forças, nem vontade, de seguir adiante, como também não se permite interagir com o outro por medo, pois para o eu lírico a fala e o olhar seriam como a morte. No verso final, o eu poético está em transcendência, sua busca terminou, sua vida está em compasso de espera, como se estivesse aguardando a finalização de seu tempo.

No próximo poema, estruturado em dísticos alexandrinos, a água é utilizada, na construção das imagens poéticas, de forma metafórica, utilizando o mar e suas características para expressar seus sentimentos e como se encontra, e se sente, perante sua vida.

Apresentação

Aqui está minha vida — esta areia tão clara
com desenhos de andar dedicados ao vento.

Aqui está minha voz — esta concha vazia,
sombra de som curtindo o seu próprio lamento.

Aqui está minha dor — este coral quebrado,
sobrevivendo ao seu patético momento.

Aqui está minha herança — este mar solitário,
que de um lado era o amor e, do outro, esquecimento.

Retrato natural, 1949, p. 606.

Se observarmos a estrutura do poema, verificamos que o advérbio “aqui”, evidenciando uma anáfora, é repetido no início do primeiro verso de todas as estrofes, dando ênfase às palavras e expressões utilizadas nos versos de cada estrofe, mas, principalmente, para colocar em evidência a apresentação que faz no decorrer do texto.

O eu lírico apresenta sua vida comparando-a com a areia clara, como se nesse ponto estivesse ordenada, sem complicações. Nela existem desenhos de sua andança, de sua caminhada, registros de sua vida que foram entregues ao vento, mostrando sua passagem, sua vida.

A seguir, apresenta sua voz que diz ser uma concha vazia, sem conteúdo, sem forças. Percebe-se que o eu lírico está em sofrimento e não consegue expressar através de sua voz o que está sentindo. Ele menciona que o som de sua voz é apenas uma sombra, um tinido ínfimo, como se não fosse possível externar o que se forma em seu interior. Não quer ou não possui forças para verbalizar o que passa em seu ser.

O sujeito lírico compara sua dor a um coral quebrado, que, se observado no mar, possui grande beleza, suas diferentes formas mostram uma interação e cumplicidade entre os componentes. No entanto, o interior do eu lírico está desprovido dessa beleza, dessa unificação. Sua vida está em pedaços, ele está apenas sobrevivendo através de momentos, sem razões para continuar. A caminhada é dura e dolorida.

Na última estrofe, o eu lírico revela que sua herança é como o mar solitário, que, podemos afirmar, em sua imensidão, separa o amor, que permanece de um lado, do esquecimento, que está do outro. O eu lírico está separado do amor e, conseqüentemente, se encontra sozinho, esquecido, vivendo sua dor. De acordo com Karin Backes:

A última estrofe está reservada para o legado do eu lírico, um mundo de água subdividido entre afeição e olvido nessa minúscula biografia que reúne em si o mínimo essencial, definindo a vida, a obra, os tormentos e a herança das suas afeições. É uma espécie de versão poética de necrológio, dentro dos termos em que a pessoa mais gostaria de se ver apresentada, e uma espécie de epitáfio antecipado. (BACKES, 2008, p. 102)

No poema percebemos, já a partir de seu título “Apresentação”, que a intenção do eu lírico é mostrar como foi sua caminhada, sua vida. Nas três primeiras estrofes ele utiliza elementos ligados ao mar (“areia”, “concha” e “coral”), coisas que fazem parte do conjunto que é a imensidão do mar, o que, na última estrofe, relata fazer parte de sua herança. Há também uma transição de sentimentos, que inicia pela areia clara, um ponto positivo na vida do eu lírico. Entretanto, nas duas estrofes seguintes, há a mudança de palavras positivas para negativas, pois a concha está vazia e o coral quebrado, pontos negativos que se relacionam com a solidão do eu lírico, descrita na última estrofe.

No poema “Canção nas águas”, verificamos a passagem do tempo relacionada aos momentos vivenciados pelo eu lírico. Inicialmente percebemos a tranquilidade transmitida pela água e, após, a sua transformação de límpida para turva, mostrando a conformidade do eu poético.

Canção nas águas

Acostumei minhas mãos
a brincarem na água clara:
por que ficarei contente?
A onda passa docemente:
seus desenhos — todos vão.
Nada para.

Acostumei minhas mãos
a brincarem na água turva:
e por que ficarei triste?
Curva, e sombra, sombra e curva,
cor e movimento — vão.

Nada existe.

Gastei meus olhos mirando vidas
com saudade.

Minhas mãos por águas perdidas
foram pura inutilidade.

Vaga música, 1942, p. 377-378.

O eu lírico aparenta ter se acostumado com o fato de suas mãos estarem na água clara, que simboliza a tranquilidade, a serenidade. Ele teve momentos felizes, uma vida calma, alegre, com muitas situações boas vividas. Contudo, não pode ficar contente, não pode ser feliz, pois esses momentos são passageiros. O eu poético faz referência à passagem da vida, que tudo se vai, as coisas mudam, aquilo que se vive é vão, pois irá passar, o tempo não para, a vida não para.

Afirma, no decorrer do texto poético, ter acostumado suas mãos a brincarem também na água turva, o que simboliza as fases escuras e tristes da vida. Os momentos difíceis pelos quais passou, as tristezas sentidas, as mágoas que se encontram em seu coração. No entanto, pelo questionamento que se faz, parece não se importar com essas mudanças, já que as coisas ruins vividas igualmente fazem parte da caminhada, devem ser aceitas como inevitáveis, portanto, ele não ficará triste por isso. Ele aceita essa realidade, pois tudo é vão.

No poema, estruturado em três estrofes, sendo que as duas primeiras são compostas por seis versos, cinco redondilhas maiores e um trissílabo, e na última com quatro versos, o primeiro eneassílabo, o segundo trissílabo e os dois últimos octossílabos, verificamos que há uma ligação antitética de palavras utilizadas pelo eu lírico. Na primeira estrofe, faz alusão à palavra “clara” com um valor positivo, já na segunda estrofe utiliza a palavra “turva”, para simbolizar a fase escura de sua vida. Dois componentes estruturais distintos que mostram as vivências existenciais opostas na trajetória do eu lírico, a alegria e a tristeza.

Na última estrofe, o eu lírico faz referência à saudade ao recordar das coisas que se passaram em sua vida. Declara ter gasto seus olhos mirando essas vidas, histórias que, apesar da saudade que afirma sentir, revela terem sido inúteis. As águas perdidas, que menciona, são as vivências, passagens de sua vida, recordações sem valor aos seus olhos.

O eu lírico visualiza, no decorrer de sua caminhada pela vida, situações alegres e tristes, momentos de felicidade e angústia, representados pela forma como se apresenta a água na primeira estrofe, límpida, e, na segunda, turva. No entanto, o eu poético deixa claro que aceita o fato de que tudo na vida passa, é vão, pois todos os sentimentos se equivalem frente à inexorável passagem do tempo.

No próximo poema, constituído de versos livres e estrofes que variam de 2 a 7 versos, verificamos que o eu lírico está em uma viagem através do mar, em busca de seus antepassados e guiado por eles. A travessia o leva a lugares nos quais sua vida faz parada, suas andanças são por distintos mares que levam a um destino certo.

Mar absoluto

Foi desde sempre o mar.
E multidões passadas me empurravam
como a barco esquecido.

Agora recordo que falavam
5 da revolta dos ventos,
de linhos, de cordas, de ferros,
de sereias dadas à costa.

E o rosto de meus avós estava caído
pelos mares do Oriente, com seus corais e pérolas,
10 e pelos mares do Norte, duros de gelo.

Então, é comigo que falam,
sou eu que devo ir.
Porque não há mais ninguém,
não, não haverá mais ninguém,
15 tão decidido a amar e a obedecer a seus mortos.

E tenho de procurar meus tios remotos afogados.
Tenho de levar-lhes redes de rezas,
campos convertidos em velas,
barcas sobrenaturais
20 com peixes mensageiros
e santos náuticos.

E fico tonta,
acordada de repente nas praias tumultuosas.
E apressam-me, e não me deixam sequer mirar a rosa-dos-ventos.

25 “Para adiante! Pelo mar largo!
 Livrando o corpo da lição frágil da areia!
 Ao mar! – Disciplina humana para a empresa da vida!”

Meu sangue entende-se com essas vozes poderosas.
 A solidez da terra, monótona,
 30 parece-nos fraca ilusão.
 Queremos a ilusão grande do mar,
 multiplicada em suas malhas de perigo.

Queremos a sua solidão robusta,
 uma solidão para todos os lados,
 35 uma ausência humana que se opõe ao mesquinho formigar do
 [mundo,
 e faz o tempo inteiriço, livre das lutas de cada dia.

O alento heroico do mar tem seu polo secreto,
 que os homens sentem, seduzidos e medrosos.

O mar é só mar, desprovido de apegos,
 40 matando-se e recuperando-se,
 correndo como um touro azul por sua própria sombra,
 e arremetendo com bravura contra ninguém,
 e sendo depois a pura sombra de si mesmo,
 por si mesmo vencido. É o seu grande exercício.

45 Não precisa do destino fixo da terra,
 ele que, ao mesmo tempo,
 é o dançarino e a sua dança.
 Tem um reino de metamorfose, para experiência:
 seu corpo é o seu próprio jogo,
 50 e sua eternidade lúdica
 não apenas gratuita: mas perfeita.

Baralha seus altos contrastes:
 cavalo épico, anêmona suave,
 entrega-se todo, despreza tudo,
 55 sustenta no seu prodigioso ritmo
 jardins, estrelas, caudas, antenas, olhos,
 mas é desfolhado, cego, nu, dono apenas de si,
 da sua terminante grandeza despojada.

Não se esquece que é água, ao desdobrar suas visões:
 60 água de todas as possibilidades,

mas sem fraqueza nenhuma.

E assim como água fala-me.
Atira-me búzios, como lembrança de sua voz,
e estrelas eriçadas, como convite ao meu destino.

65 Não me chama para que siga por cima dele,
nem por dentro de si:
mas para que me converta nele mesmo. É o seu máximo dom.

Não me quer arrastar como meus tios outrora,
nem lentamente conduzida,
70 como meus avós, de serenos olhos certos.

Aceita-me apenas convertida em sua natureza:
plástica, fluida, disponível,
igual a ele, em constante solilóquio,
sem exigências de princípio e fim,
75 desprendida de terra e céu.

E eu, que viera cautelosa,
por procurar gente passada,
suspeito que me enganei,
que há outras ordens, que não foram bem ouvidas;
80 que uma outra boca falava: não somente a de antigos mortos,
e o mar a que me mandam não é apenas este mar.

Não é apenas este mar que reboa nas minhas vidraças,
mas outro, que se parece com ele
como se parecem os vultos dos sonhos dormidos.
85 E entre água e estrela estudo a solidão.

E recordo minha herança de cordas e âncoras,
e encontro tudo sobre-humano.
E este mar visível levanta para mim
uma face espantosa.

90 E retrai-se, ao dizer-me o que preciso.
E é logo uma pequena concha fervilhante,
nódoa líquida e instável,
célula azul sumindo-se
no reino de um outro mar:
95 ah! do Mar Absoluto.

No início, o eu lírico anuncia que o mar sempre foi o ponto principal em sua jornada e que sempre é direcionado a ele, como se a vontade do eu poético não tivesse importância. É guiado nesse mar por multidões que o incitam a seguir em frente, sem chance de escolha. Utiliza a comparação, ao revelar que sente que é empurrado como se fosse um barco sem rumo e precisasse que algo o direcionasse pelo caminho certo. Suas recordações são das histórias contadas sobre os ventos revoltosos e de como influenciavam no momento de levar a nau por essa trajetória tão perigosa. Dá a impressão de que sua vida é como essa nau, sendo guiada a um destino, sendo chamada por forças inelutáveis.

O eu poético menciona os avós, seus antepassados, e sua passagem tanto pelos mares orientais, com suas belezas e diversidades, como pelos mares do Norte, nos quais o gelo e o frio imperam. Ele ouve as vozes de seus entes queridos e se dá conta de que precisa segui-las, pois essa viagem tem que ser feita apenas por ele, já que é o único que se dispõe a amar e obedecer seus antepassados, seus mortos. Segue em uma busca por seus parentes (“E tenho de procurar meus tios remotos afogados.”), precisa render-lhes a reza que merecem, a bordo da barca sobrenatural, que conduz os mortos, demonstrando o respeito que desejam e do qual são dignos. O eu lírico utiliza a prosopopeia no verso “com peixes mensageiros” (verso 20), como se pudesse usá-los para enviar alguma mensagem, como se fosse possível para ele se comunicar através da imensidão do mar onde se encontra. Nessa viagem ao outro plano, não deixam o eu poético descansar, apesar de sua confusão, e o incitam a continuar, sem parada, a realizar a transição, conforme percebemos na sexta estrofe (versos 22-27). Referente a isso, Ana Mello explica:

O mar, enquanto água, tem a propriedade de dissolver as formas viventes no plano da “areia” e, como tal, associa-se à morte, considerada uma passagem para outra forma de ser. No seu misterioso aspecto, o mar atrai os corpos para o seu interior, livrando-os “da lição frágil da areia”, através do apelo de seus “afogados”. (MELLO, 1984, p. 49, aspas da autora)

O eu lírico é chamado por vozes poderosas para que siga sua viagem, a conexão é forte, pois é feita pelo sangue, um forte laço com aqueles, seus antepassados, que já se foram e, de forma imperiosa, exigem a continuidade de sua jornada. A terra, nesse ponto, já é uma fraca memória de sua vida passada, o mar é o mais importante nesse momento, mesmo com seus perigos, já que é por ele que chegará a seu destino. A solidão é a principal característica em sua jornada, pois

não é necessário que tenha companhia humana para ajudá-lo. Essa viagem tem que ser trilhada no isolamento, mesmo que o eu lírico sinta a necessidade de companhia, deve permanecer solitário.

O sujeito lírico percebe que o mar não possui apegos, em sua inconstância mata e depois recupera, pois em um momento está lançando e mostrando sua fúria, mediante ondas turbulentas e águas agitadas, para no instante seguinte estar calmo, tranquilo como se tivesse conseguido superar seu próprio gênio e vencer-se. O mar não necessita da terra, como ponto de referência, como destino fixo é seu próprio senhor, já que possui uma variedade infinita de metamorfoses. Em seu interior possui perfeição, beleza, apresenta uma variedade de seres que nele habitam e seguem seu ritmo, suas diferentes formas de se expressar, e por essa razão é dono de si próprio.

O eu lírico revela que não esquece que o mar é formado por água, possuidora de todas as possibilidades, que não demonstra fraqueza. E é a água que lhe fala, que o lembra que deve seguir seu caminho, sem parada, para alcançar seu destino final. O mar o convida a se transmutar nele, fazer parte de sua essência, não como seus antepassados, que lentamente foram conduzidos na mesma jornada, mas para se converter na mesma natureza que o mar possui, para que esteja desligado da terra e do céu, para fazer parte apenas dele e de nenhum outro elemento. Segundo Bachelard:

A Morte é uma viagem e a viagem é uma morte. “Partir é morrer um pouco.” Morrer é verdadeiramente partir, e só se parte bem, corajosamente, nitidamente, quando se segue o fluir da água, a corrente do largo rio. Todos os rios desembocam no Rio dos mortos. Apenas essa morte é fabulosa. Apenas essa partida é uma aventura. (BACHELARD, 2013a, p. 77, aspas do autor)

Nos versos setenta e seis a oitenta e um, o eu lírico menciona que, nessa viagem, estava cauteloso, visto que estava procurando seus antepassados. Revela seu engano quanto a seu guia nessa viagem, que não eram apenas os mortos que o conduziam e incitavam a continuar, mas também o mar lhe falava, porquanto aquele pelo qual navegava não era um único mar, percebe que há um outro que interfere nas mensagens recebidas em sua jornada.

Segundo Helen Ferreira Nunes:

O eu lírico suspeita ter se enganado com relação aos seus parentes e com relação ao mar ao qual eles o mandavam. Os antepassados, que aparentemente possuíam uma grande similaridade com ele, buscando a ilusão grande do mar, sua solidão robusta e a ausência humana, por fim se

apresentam como aqueles que querem arrastar, conduzir o eu lírico. Já o mar o aceita apenas. Em suas recordações encontra tudo “sobre-humano” e o mar se mostra em uma face espantosa. Suspeita que o mar “Não é apenas este mar que reboia nas minhas vidraças, / mas outro, que se parece com ele”, um outro mar, o “Mar Absoluto”, que pode simbolicamente ser visto como um mar metafísico. (NUNES, 2015, p.74-75, aspas da autora)

Nesse momento, recorda sua herança, se liberta da sedução do mar que o fazia acreditar apenas nesse mar, que o incitou a esquecer todo o resto. E ao se libertar do específico e voltar a observar o todo alcança o caminho final de sua viagem, levando-se em consideração que seu destino não é um único lugar, algo específico, mas sim o mar em toda sua extensão, em sua totalidade, que se desdobra em uma transcendência, um outro mar, o “Mar Absoluto”. De acordo com Chevalier e Gheerbrant:

[...] o mar simboliza um estado transitório entre as possibilidades ainda informes as realidades configuradas, uma situação de ambivalência, que é a de incerteza, de dúvida, de indecisão, e que pode se concluir bem ou mal. Vem daí que o mar é ao mesmo tempo a imagem da vida e a imagem da morte. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2015, p. 592)

A viagem empreendida pelo eu lírico, utilizando-se o mar como caminho e guia, revela sua forte ligação com o elemento água. As emoções e sentimentos vivenciados durante a travessia possuem uma ligação direta com as oscilações do mar, principal símbolo utilizado no poema, já que em um momento está calmo e no outro mostra toda sua fúria e violência. O eu lírico demonstra uma imensa solidão durante sua jornada, uma grande confusão frente a alguns caminhos pelos quais era guiado pela água, percebendo que sua essência se confunde com a do mar por onde passa, características que fazem parte agora de seu ser. Dá-se conta de que o mar, pelo qual navegava em busca de seus parentes perdidos, se transfigurou, transformando-se em outro mar, no “Mar Absoluto”.

No próximo poema, a chuva será abordada pelo eu lírico em seu aspecto mais pacato e belo, em uma visão da paisagem logo pela manhã e como as características, que fazem parte de seu entorno, se modificam à medida que o tempo passa e a vida começa sua jornada diária.

11

Chuva fina,
matutina,
manselinho orvalho quase:
névoa tênue sobre a selva,
pela relva,
desdobrada, etérea gaze.

Chuva fina,
matutina,
o pardal de úmidas penas,
a folhagem e a formosa
clara rosa,
sonham que és seu sonho, apenas.

Chuva fina,
matutina,
pelo sol evaporada,
como sonho pressentida
e esquecida
no clarão da madrugada.

Chuva fina,
matutina:
brilham flores, brilham asas
brilham as telhas das casas
em tuas águas velidas
e em teu silêncio brunidas...

Chuva fina,
matutina,
que te foste a outras paragens.
Invisível peregrina,
clara operária divina,
entre límpidas viagens.

Metal rosicler, 1960, p. 1217-1218.

No poema, há a repetição dos versos “Chuva fina, / matutina,” no primeiro e segundo versos das cinco estrofes estruturadas pela poeta, evidenciando uma anáfora, o que enfatiza qual o elemento principal a ser observado na construção da imagem poética pelo leitor.

O eu poético utiliza a chuva fina que se apresenta ao nascer do sol, comparando-a ao orvalho pela finura das gotas, que é vista nas plantas antes que os raios solares as extingam, já que ele salienta que é matutina. Essa “chuva” passa

tranquilidade e paz ao leitor e por se repetir no início de todas as estrofes, revela que essa calma continua até o fim do texto poético. Segundo Bachelard:

os sinais precursores da chuva despertam um devaneio especial, um devaneio muito vegetal, que vive realmente o desejo da pradaria pela chuva benfazeja. Em certas horas, o ser humano é uma planta que deseja a água do céu. (BACHELARD, 2013a, p. 161)

Nas duas primeiras estrofes, os elementos utilizados nos versos remetem às características da fina chuva matinal que acompanha a paisagem e seus componentes. O eu lírico acaba por caracterizar a paisagem que se forma antes do nascer do sol, utilizando as palavras “orvalho”, “névoa”, “etérea gaze”, sinônimos da imagem da “chuva fina”.

O eu poético utiliza a sinestesia quando faz menção às imagens das penas do pardal, das folhagens e da rosa, todas úmidas pela chuva fina, enfatizando a sensação da umidade sentida por cada ser por causa da ação da chuva que caiu naquele momento para tornar vívida sua existência, que nesse instante, para ele, parecem como se fossem parte de um sonho. O eu lírico observa a paisagem formada pela chuva fina que umedeceu as folhas e flores, revelando que, essa construção, para ele é algo idealizado, pois a chuva acaba passando sem deixar marcas. Isso é corroborado na terceira estrofe pela utilização das palavras “evaporada” e “esquecida”, pelas quais o sujeito poético acentua que a chuva acaba por não deixar vestígios quando o sol, por meio de seu calor, a extingue.

As características expostas na quarta estrofe, assim como a utilização dos dois pontos, na estrutura textual, depois da palavra “matutina”, ao invés de vírgula como nas demais estrofes, dá início a uma enumeração de vocábulos e expressões que enfatizam a percepção do eu lírico acerca da paisagem criada pela chuva. Mesmo que com o tempo acabem por desaparecer, naquele momento as gotas existem, já que estão refletidas pelos raios solares e brilham aos olhos, puras e límpidas, evidenciando uma bela imagem. Contudo, o momento passa, a imagem se modifica, a chuva se dirige a outros lugares, empreende novas viagens.

A passagem do tempo é evidente no poema pelas expressões usadas, mas, principalmente, pelo fato de o eu lírico enfatizar a passagem da chuva, representando que nada permanece o mesmo, as coisas sempre se modificam. Há a aceitação desse fato, pois tudo é claro e suave, belo e límpido, calmo e tranquilo para o eu poético que acolhe essa passagem com leveza e serenidade, essa

transformação não o abala, apesar da passagem do tempo e das mudanças que advêm com ela.

Nos seis poemas apresentados nesse subcapítulo, percebemos variadas facetas do elemento água. Ela aparece como instrumento para a realização de um objetivo, para a concretização de uma vontade, como também uma forma de expressão de sentimentos e emoções reveladas pelo eu lírico sobre sua caminhada. Também verificamos a utilização de características do elemento para determinar e dividir as etapas da vida, a busca pelo outro, pelo transcendente. A água também é representada pelo mar, como guia em uma viagem espiritual, o elemento, aqui, é utilizado como percurso, caminho a ser trilhado para uma busca, para que o eu poético conseguisse encontrar seu destino. O último poema da seleção mostrou a água em sua forma singela, imagem que faz parte de um conjunto natural. Nesse caso, a chuva, que mostrou sua faceta calma e tranquila que transforma o entorno da paisagem.

4.3 A leveza e o furor do ar

O ar é movimento, leveza, violência, dependendo da imagem à qual faz alusão. O ar está presente tanto no movimento das árvores pela ação do vento, que pode ser uma brisa ou uma intensa rajada, quanto no voo do pássaro, que plana pelo céu em direção a seu destino, ou ainda, nas nuvens que passam e são transportadas pelo ar para distintas direções. Assim, o ar pode acalmar ou inquietar o sonhador, já que é capaz de embalá-lo para um descanso tranquilo ou alimentar seus sentimentos, desde os mais calmos até os mais tumultuosos. As imagens relacionadas ao elemento ar são variadas e apresentam diferentes características.

No poema “Cantiga outonal”, veremos o ar como sinônimo da passagem do tempo. Vento que faz com que tudo siga, com que a vida continue e não permaneça estática, o que acaba por causar angústia e medo ao eu lírico.

Cantiga outonal

Outono. As árvores pensando...
 Tristezas mórbidas no mar...
 O vento passa, brando... brando...
 E sinto medo, susto, quando
 Escuto o vento assim passar...

Outono. Eu tenho a alma coberta
 De folhas mortas, em que o luar
 Chora, alta noite, na deserta
 Quietude triste da hora incerta
 Que cai do tempo, devagar...

Outono. E quando o vento agita,
 Agita os galhos negros, no ar,
 Minha alma sofre e põe-se aflita,
 Na inconsolável, na infinita
 Pena de ter de se esfolhar...

Nunca mais... e Poema dos poemas, 1923, p. 42.

No poema, estruturado em três estrofes com cinco versos octossílabos e rimas entre o primeiro, terceiro e quarto versos e segundo e quinto versos, o eu lírico menciona a palavra “outono” no início de cada estrofe, o que simboliza a vivência em um ciclo que leva a uma transição. Na primeira estrofe, a palavra “árvore”, que aparece no primeiro verso, significa, na visão de Bachelard (2001), a ligação do terrestre com o aéreo, ou seja, a transição de uma fase da vida para outra. A utilização do mar, como símbolo, revela sentimentos intensos e múltiplos, assim como a tristeza que o eu poético apresenta, pois sua imensidão representa o tamanho da morbidez que faz parte do interior do eu poético, de seu medo e receio referente às mudanças que podem acontecer, quando o vento brando se apresenta, dando continuidade ao ciclo da vida. Segundo Chevalier e Gheerbrant, a árvore é:

Símbolo da vida, em perpétua evolução e em ascensão para o céu, ela evoca todo simbolismo da verticalidade; [...]. Por outro lado, serve também para simbolizar o aspecto cíclico da evolução cósmica: morte e regeneração. Sobretudo as frondosas evocam um ciclo, pois se despojam e tornam a recobrir-se de folhas todos os anos. (CHEVALIER; GHEERBANT, 2015, p. 84)

O eu lírico revela, na segunda estrofe, estar com a alma coberta de folhas mortas, folhas que caíram dos galhos da árvore que simbolizam a transição inevitável de um ciclo a outro, uma mudança necessária na vida. Ele está sozinho e demonstra uma tristeza frente ao que pode acontecer, o que lhe espera, a incerteza lhe causa angústia, pois não há como parar o tempo. A passagem do tempo, nessa parte, é importante para o sujeito lírico, isso lhe causa toda a angústia que sente, é

algo que não consegue parar, o tempo não pode ser detido e, por isso, ele sente em seu interior que não possui controle sobre seu destino.

Na primeira e na segunda estrofes, o poema apresenta prosopopeias nos versos “Outono. As árvores pensando” e “De folhas mortas, em que o luar / Chora, alta noite, na deserta”, atribuindo emoções à árvore e ao luar. Contudo, cada uma dessas passagens revela os sentimentos do eu poético que lhe trazem angústia, tristeza e medo, emoções que são enfatizadas pelo uso das expressões mencionadas.

Na última estrofe, o vento se agita como se anunciasse que o momento da mudança se aproxima. Esse mesmo vento balança os galhos escuros, sem folhas, da árvore, mostrando ao ser lírico que é tempo de transformação, de passar de um ciclo a outro e dar continuidade à caminhada. O sujeito lírico encontra-se, nesse momento, com sua alma aflita, receosa de se entregar, de ceder, de transcender, se vê inconsolável ao se dar conta de que o término desse ciclo, o esfolhar, é inevitável e faz parte das mudanças que ocorrem na trajetória existencial.

O eu lírico mostra sua inquietação com relação à passagem do tempo. A estação outono é utilizada para enfatizar o final de uma etapa, na qual as árvores trocam suas folhas como símbolo de mudança, da iniciação de uma nova vida, um novo ciclo. Ao utilizar as palavras “passar”, “devagar” e “esfolhar”, no final de cada estrofe, mostra que a passagem lenta do tempo deixa o eu lírico agonizado, já que sabe que é inevitável que esta etapa se conclua e, apesar de estar inconsolável por este fato, tem consciência que não pode parar o tempo e tem que aceitar o findar desse ciclo.

O próximo poema, sem título, composto de cinco estrofes, quatro com três versos alexandrinos e uma com um verso de dez sílabas poéticas, apresenta como elemento principal o vento que leva o eu lírico através de um caminho de transição, uma passagem entre dois mundos.

Eu sou essa pessoa a quem o vento chama,
a que não se recusa a esse final convite,
em máquinas de adeus, sem tentação de volta.

Todo horizonte é um vasto sopro de incerteza.
Eu sou essa pessoa a quem o vento leva:
já de horizontes libertada, mas sozinha.

Se a Beleza sonhada é maior que a vivente,
dizei-me: não quereis ou não sabeis ser sonho?
Eu sou essa pessoa a quem o vento rasga.

Pelos mundos do vento, em meus cílios guardadas
vão as medidas que separam os abraços.
Eu sou essa pessoa a quem o vento ensina:

“Agora és livre, se ainda recordas.”

Solombra, 1963, p. 1273-1274.

É possível observarmos que há a repetição da expressão anafórica “Eu sou” nas quatro primeiras estrofes do poema, o que acaba por enfatizar que o eu lírico é a pessoa a quem o vento se dirige, que sente e recebe as mensagens que são postas em seu caminho durante sua vida. Há também a presença da prosopopeia, na referência de que o vento realiza ações direcionadas ao eu poético, que simboliza a passagem do tempo e tudo o que ele viveu ao longo dessa estrada.

O eu lírico é convidado pelo vento, é chamado a acompanhá-lo nessa viagem. É induzido a se despedir, sem arrependimentos ou sentimentos contraditórios quanto a sua ida. O ser lírico aceita o convite feito pelo vento e o segue, dando adeus a seu passado, sem pensar em voltar, sem olhar para trás. O vento o seduz a segui-lo para um destino incerto, a dar adeus e partir.

O eu poético se depara com o horizonte, uma imensidão que gera um sentimento de incerteza quanto à continuidade da viagem, se deve seguir por esse caminho ou voltar. Entretanto, o vento o leva, sem lhe deixar alternativa de mudança, de retorno. No último verso, da segunda estrofe, afirma que o horizonte já não o preocupa, se sente livre, a imensidão não é mais um empecilho para a viagem, porém o eu poético está sozinho nessa jornada, apesar do sentimento de liberdade que está presente em seu interior.

Na terceira estrofe, há um questionamento do eu lírico quanto ao sonho. O eu poético se pergunta se há uma diferença entre a Beleza que é sonhada, que se encontra no inconsciente, pois não é analisada pelo lado racional, e aquela presenciada, que vivemos, que examinamos. Há um receio, no interior do sujeito lírico, de se desligar da realidade e se abrir ao inconsciente, receio de acessar sentimentos e emoções, de desbravar o desconhecido, o incerto, pois o sonho vai

além do que a realidade apresenta. Ele possui guardado na lembrança as medidas referentes aos abraços que separam as direções que visitou, o caminho que percorreu. Segundo Antonio Rodrigues Belon, sobre a estrutura usada na terceira estrofe:

Uma hipótese, uma apóstrofe e uma pergunta dão um fundamento tríplice à terceira estrofe. [...] Isso corresponde à articulação entre os versos sétimo e oitavo. O nono verso é quase independente no contexto da estrofe, tendo o papel de retomada de uma progressividade. A hipótese diz respeito ao objeto estético por excelência, grafado no poema em letra maiúscula. Uma comparação entre a arte existente nos *sonhos* e a *vida* exhibe a magnitude da primeira. No oitavo verso, o uso da segunda pessoa do plural dos verbos dizer e saber dá um tom cerimonioso, solene, à apóstrofe. A solenidade do discurso parece ampliar-se, alcançando uma dimensão ritual e coletiva, ultrapassando, assim, a audiência implícita de um interlocutor isolado, transformando-o em multidão. O caráter interrogativo do verso estabelece uma modulação particular neste trecho do poema. [...] A oposição entre a arte no sonho e na vida não esgota o sentido da estrofe; a ela se junta uma sinonimização, delineada desde o primeiro terceto, que vai, numa síntese do poema até o momento, do mais concreto e material para o mais fino, sutil e abstrato: *vento*, *sopro* e *sonho*. (BELON, 2001, p. 82-83, grifos do autor)

O eu poético termina o poema mencionando que o vento foi seu tutor nessa viagem e o ensinou a sonhar com liberdade, sem as amarras do consciente, do mundo real. E que, se ainda for capaz de se lembrar, de recordar tudo que lhe foi ensinado nessa viagem, ele saberá e encontrará o caminho que deve seguir. De acordo com Bachelard:

Todas as fases do vento têm sua psicologia. O vento se excita e desanima. Grita e queixa-se. Passa da violência à aflição, O próprio caráter dos sopros contrastantes e inúteis pode fornecer a imagem de uma melancolia ansiosa bem diversa da melancolia oprimida. (BACHELARD, 2001, p. 236)

O vento é utilizado pelo eu lírico como ponto principal em sua condução no texto, é seu guia, é ele que o leva a diferentes direções, nas quais sente variados sentimentos. O eu lírico usa, em cada estrofe, uma palavra que enfatiza uma situação em cada etapa dessa viagem. Inicialmente, o vento o chama, o convida a segui-lo e ele não se recusa, já que não tem medo de iniciar essa jornada. Após, o vento o leva e nessa etapa se depara com um sentimento de incerteza, aqui o receio do desconhecido surge na mente do eu poético, já que não conhece o caminho por onde irá passar, a solidão é sua companheira, não há ninguém a seu lado.

Na terceira estrofe, ele utiliza o verbo “rasga” para enfatizar a angústia frente a jornada, a alma está inquieta e os acontecimentos durante a viagem o atingem de forma dolorosa e, por isso, sofre. Por fim, o vento o “ensina” por meio da jornada que empreendeu e lhe mostra que agora sua alma é livre, posto que, em cada caminho

percorrido, o eu lírico aprendeu algo que levará internalizado em sua alma, em seu interior e que fará parte de sua vida. Segundo Ana Mello:

Ligados à imagem-chave, os verbos “chamar”, “levar”, “rasgar” e “ensinar” delimitam as ações sofridas pelo eu lírico no processo de deixar-se conduzir pelo vento, aceitar seu convite à transmutação. Os verbos configuram o esquema da inserção na temporalidade [...] que é de aceitação do fluir temporal. (MELLO, 2002b, p. 226, aspas da autora)

No poema a seguir, sem título, o eu lírico busca o ser amado pronunciando seu nome por meio da respiração lenta e suave, como se tivesse medo de falar ou não soubesse como se chama.

Respiro teu nome.
Que brisa tão pura
súbito circula
no meu coração!

Respiro teu nome.
Repentinamente,
de mim se desprende
a voz da canção.

Respiro teu nome.
Que nome? Procuro...
— Ah! teu nome é tudo.
E é tudo ilusão.

Respiro teu nome.
Sorte. Vida. Tempo.
Meu contentamento
é límpido e vão.

Respiro teu nome.
Mas teu nome passa.
Alto é o sonho. Rasa,
minha breve mão.

Canções, 1956, p. 1072-1073.

O eu lírico inicia o poema se referindo ao nome do ser amado que faz parte de sua respiração. Compara a pronúncia do nome a uma leve brisa que chega a seu coração. Na segunda estrofe, o nome é liberado pelo eu lírico de seu interior como

se fosse uma canção ao ser pronunciado. O ato de respirar o nome do ser amado que, ao ser inspirado, é levado ao interior do eu poético para ser guardado, para ser sentido, já que essa ação o toca no fundo e lhe dá a inspiração necessária para que a “canção” seja exposta.

O eu poético faz um questionamento, “Que nome? Procuro...”, o que indica que ele não conhece o nome do ser amado, que está em busca, está procurando-o, pois a existência do ser amado faz parte da vida do eu lírico. No entanto, apesar de fazer parte de seu coração, o nome do ser amado é uma incógnita. Não se permite pronunciá-lo, por não o conhecer, o que lhe causa um profundo sentimento de ilusão referente à existência do ser amado.

Na estrofe seguinte, no segundo verso, utiliza três palavras, individuais em seu significado, que parecem revelar o que se passa com o eu lírico. Primeiro, a “Sorte” de talvez encontrar o ser amado para que ele faça parte de sua caminhada. Segundo, a “Vida” que é vivida apesar de estar sozinho e à procura daquela pessoa que irá completar sua existência. E terceiro, o “Tempo” que mostra o que passou, o que está acontecendo e o que ainda poderá vir. Apesar de tudo o que acontece em seu caminho, o eu poético continua sua jornada na esperança de conhecer o nome do ser amado, o busca, porém não o encontra. Contudo, se contenta com sua situação, sabe que pode nunca conhecer tal segredo e procura se satisfazer de maneira calma e tranquila, entretanto é tudo vão, e o eu poético aceita que tudo passa e não há retorno.

Na última estrofe, o eu lírico afirma que não conseguiu alcançar o nome do ser amado, “Mas teu nome passa”, um sonho que não pôde ser realizado. Ele não foi capaz, apesar de perseguir seu sonho, de encontrá-lo, de conhecer sua identidade, suas pretensões eram maiores que sua capacidade de alcançá-lo. Sua “mão” não teve capacidade para atingir seu objetivo, não foi suficiente para ir além.

No poema, composto por cinco quintetos de redondilhas menores, o verso “Respiro teu nome” é repetido no início de cada estrofe, revelando a utilização da figura de linguagem anáfora, para enfatizar o desejo insistente do eu lírico em saber o nome do ser amado. A repetição interliga as estrofes como uma forma de o eu lírico tentar se aproximar e descobrir o nome da pessoa amada que não foi capaz de encontrar, apesar da busca empreendida.

A palavra “respiração”, usada sempre para proferir o nome do ser amado, é como uma brisa, um sopro brando, pois o eu lírico não tem certeza qual nome deve

ser pronunciado ou tem medo de expressá-lo em voz alta, como se estivesse esquecido em seu interior e não fosse capaz de exteriorizá-lo. O ser amado parece ser alguém que o sujeito lírico não tem a capacidade de alcançar, que não acredita ser possível encontrar.

No próximo poema, “Suspiro”, o eu lírico inicia divagando a respeito de seus sentimentos conturbados com relação a Deus, o que pode significar que o ser celestial lhe causou algum dano, pois afirma não possuir problemas com as pessoas, apenas com Ele.

Suspiro

Não tenho nada com as pessoas,
tenho só contigo, meu Deus.

— Pássaro que pelo ar deslizas,
que pensamentos são os teus?

Minha estrela vai perseguida
e por entre círculos corre.

— Ó pássaro que vais morrendo,
saberás que também se morre?

A que dorme vai caminhando,
a outra, desperta e imóvel jaz.

— Aonde te disseram que voasses?
Segue teu rumo e canta em paz.

Mar absoluto e outros poemas, 1945, p. 479-480.

O eu lírico faz um questionamento com relação aos pensamentos de um pássaro, usa a prosopopeia para enfatizar que esse pássaro possui pensamentos e que o eu poético quer saber o que se passa em sua mente. O que ele pensa ao deslizar pelo ar, durante seu voo, quais sentimentos estão presentes. O ser lírico quer saber se o pássaro possui consciência daquilo que ocorre a sua volta, do que acontece durante e no final de sua jornada.

Podemos supor que a menção a sua estrela, na terceira estrofe, possui relação com a passagem do tempo, se refere à vida do eu lírico, com sua caminhada, que

permanece em uma mesma direção, não há mudança, é um ciclo que não se rompe. O eu poético, na quarta estrofe, faz um novo questionamento ao pássaro, “Ó pássaro que vais morrendo / saberás que também se morre?”, perguntando se o animal sabe que há o término da caminhada, que há a morte para quem vive. No início do verso, há uma apóstrofe, um chamamento ao pássaro, como se o eu lírico quisesse chamar a atenção dessa ave, para poder questioná-la e saber se ela entende que seu destino é a morte.

Na quinta estrofe, o eu lírico menciona a transição entre um ciclo antigo e um novo, a mudança que ocorre em nossa vida quando encerramos uma caminhada e iniciamos uma nova direção. Há aqui um paradoxo nos versos dessa estrofe, “A que dorme vai caminhando, / a outra, desperta e imóvel jaz.”, como se o eu poético ressaltasse o fato de que a mente inconsciente segue em frente sem receio, enquanto a mente consciente, por analisar tudo a sua volta, se mantém imóvel com medo de seguir seu caminho e alcançar seu destino. Na última estrofe, o ser lírico questiona o destino do pássaro, para onde deveria voar, qual direção lhe disseram para seguir. Termina afirmando ao pássaro que ele deve seguir seu rumo sem preocupações, seguir sua vida mantendo sua paz, sua tranquilidade.

No poema, verificamos que o eu lírico utiliza o elemento pássaro como ponto principal no texto para expressar seus sentimentos quanto à passagem do tempo em sua vida. Bachelard (2001) ressalta que o voo está ligado com a dinâmica do movimento e com a imagem da qual faz parte, está relacionado ao ser que sonha, àquele que forma a imagem. Nesse sentido, é possível perceber que o voo da ave está associado à caminhada do eu lírico, detalhe percebido no transcorrer do poema, pois é pelo símbolo do pássaro e seu voo que o ser lírico nos transmite toda sua angústia e insatisfação com sua incapacidade de compreender o sentido da vida e também o seu destino final, que é a morte.

No poema, estruturado em seis dísticos com versos compostos de oito sílabas poéticas, o sujeito lírico utiliza a figura do pássaro para realizar um questionamento interior sobre a existência, a vida, e a morte, já que possui dúvidas e angústias interiores referente a essa questão. Nessa perspectiva, o pássaro mencionado no poema representa uma forma de o eu poético enfrentar o que há em sua mente, suas dúvidas e inquietações. Ele acaba aceitando que é preciso seguir em frente e admite que existe um caminho a seguir, uma jornada a empreender, que não pode ser impedida.

O sujeito lírico enfatiza o fato de que são vários ventos, que não é apenas um que passou e devastou tudo. São os ventos que, durante a noite, passaram violentos e sem perdão, destruindo os sonhos e pretensões. Com sua força, arruinaram tudo o que existia em seu caminho, deixando uma paisagem sem forma, cansada da provação, da intensidade com que os ventos surgiram.

No entanto, apesar de toda destruição e violência que deixaram, após essa tempestade, o sol aparece para iluminar a vida daqueles que ali vivem. E, apesar do quão furioso se mostraram os ventos, as crianças o procuram em sua brincadeira, sem medo e sem receio, o buscam para que o vento possa ajudá-las a soltar seus papagaios de papel, elas continuam sua vida, sem se deixar abalar pela paisagem modificada.

Sobre a violência do vento, Bachelard explica:

Com o ar violento poderemos compreender a fúria elementar, aquela que é só movimento e nada mais que movimento. Encontraremos aí importantíssimas imagens em que se unem *vontade* e *imaginação*. De um lado uma vontade forte que não se liga a nada, e de outro uma imaginação sem *nenhuma* figura, se sustentam uma à outra. Ao viver intimamente as imagens do furacão, aprendemos o que é a vontade furiosa e vã. O vento, em seu excesso, é cólera que está em toda parte e em nenhum lugar, que nasce e renasce de si mesma, que gira e se volta sobre si mesma. O vento ameaça e uiva, mas só toma forma quando encontra a poeira: visível, torna-se uma pobre miséria. (BACHELARD, 2001, p. 231-232, grifos do autor)

Essa violência é percebida no transcorrer do texto poético, quando o eu lírico enfatiza a devastação que ocorre com a passagem do vento. Além das coisas materiais, o vento destruiu também os sentimentos, a “esperança” do eu poético que ninguém sabia existir, pois estava escondido em seu interior. Esse assolamento pode simbolizar uma ruptura interna, uma imensa devastação que culmina no abrandamento da dor quando o ser lírico menciona a aparição do sol, a partida do vento destruidor e a busca do seu aspecto lúdico através da brincadeira infantil.

No poema a seguir, composto de seis estrofes com versos octossílabos, o elemento ar estará ligado à vida do eu lírico e seus amigos invisíveis, que o auxiliam em sua caminhada.

Meus amigos de vento e nuvem

Meus amigos de vento e nuvem,
meus amigos sem rosto algum,
abrem caminhos, mudam casas,
estendem paredes sem fim.

Meus fluidos amigos, num mundo
que existe apenas para mim.

Que longas escadas tão belas,
que luzes sem chama, que amável
cena para uma vida eterna
em cor de amizade e jardim.

Meus amigos estão construindo
um mundo aéreo para mim.

Mãos tão frágeis levantam muros,
corpos voantes transportam ruas,
todos num silêncio conjunto
e gestos de anjo e volantim.

Ah, meus invisíveis amigos
que entre os céus trabalhais por mim!

Fevereiro, 1961

Sonhos, 1974, p. 1307.

Sentimento de partida, de despedida é o que podemos perceber nesse poema que, já no título, utiliza os elementos aéreos “vento” e “nuvem”, que se repetem no primeiro verso da primeira estrofe, para fazer uma ligação entre o eu lírico e o ar, o céu. De acordo com Chevalier e Gheerbrant, “o vento é sinônimo do *sopro* e, por conseguinte, do Espírito, do influxo espiritual de origem celeste. Esta é a razão por que os *Salmos*, assim como o *Corão*, fazem dos ventos mensageiros divinos, equivalentes aos Anjos” (2015, p. 935, grifos dos autores). Nesse caso, o vento seria um instrumento para que os amigos possam se deslocar e realizar os desejos do ser lírico nessa viagem que empreenderá. Já sobre a nuvem, segundo elemento ligado a essa viagem, Bachelard explica, “o sonhador tem sempre uma nuvem a transformar. A nuvem nos ajuda a sonhar a transformação” (2001, p. 190), ou seja, uma transição, uma mudança que, possivelmente, é inevitável na vida do eu poético.

A poeta usa a palavra “amigos”, na estrutura textual, como um vínculo, uma ligação, que complementa os outros elementos que formam a imagem poética. Nesse sentido, o eu lírico possui amigos sem forma, cujo rosto desconhece, porém

são eles que o auxiliam em seu caminho, lhe mostram a direção a seguir. Há também a presença da anáfora, na utilização do pronome “Meus” sempre que o eu poético menciona seus amigos, ele se apossa deles, como se pertencessem a ele e a mais ninguém.

Esses amigos são peças importantes na vida do sujeito lírico, apesar de não serem seres corpóreos, de existirem, porém não serem visíveis a ele – “Meus fluidos amigos” – são essenciais nesse momento que antecede sua transcendência. O eu lírico parece estar se despedindo desse plano e se preparando para viajar para o mundo espiritual e esses amigos estão empenhados em organizar tudo para sua chegada e assim tornar sua vida o mais tranquila possível nesse outro mundo.

Os elementos utilizados na terceira e quinta estrofes mostram o sentimento do ser lírico com relação a sua partida, sua aceitação e despreocupação, apesar de não saber para onde vai e o que irá encontrar. Cria, em sua mente, então, amigos invisíveis para preparar uma morada para sua chegada – “[...] que amável / cena para uma vida eterna” – que, para o eu lírico, traz tranquilidade, visualiza, assim, o fim de sua jornada de maneira calma. Esses amigos, que podem ser anjos andarilhos na vida do eu poético, estão construindo um lugar especialmente para ele morar, que imagina possuir belos jardins, casas com muros que as rodeiam e escadarias em seu interior. Essa imagem o acalma, o pensamento de que há conhecidos preparando um lugar para sua chegada, enche seu coração e alma de júbilo, pois não estará sozinho. O eu lírico imagina um mundo aéreo sendo preparado para seu conforto, e, quando o momento se apresentar, estará pronto para essa mudança, para seguir esse novo caminho.

Verificamos, mediante a análise dos poemas selecionados para esse subcapítulo, diferentes características ligadas ao elemento ar. O vento que traz a passagem do tempo e faz vir à tona diversas e variadas emoções referentes ao transcorrer de uma caminhada, assim como a transcendência da alma, o fim de uma jornada. O ar como forma de internalização e exteriorização de sentimentos que podem fazer surgir a alegria, o contentamento, ou a angústia e tristeza de acordo com a maneira como a vida se apresenta. O vento em sua faceta violenta, que causa a destruição de tudo aquilo que se encontra em seu caminho, sejam as coisas materiais ou o que está guardado no interior do ser.

4.4 A dureza e a variabilidade da terra

A terra é um elemento com diversas nuances, assim como o fogo, a água e o ar. O elemento terra possui, em sua essência, diferentes formas no que concerne à imaginação material e à dinâmica. Segundo Bachelard:

Essas imagens da matéria *terrestre* oferecem-se a nós em profusão num mundo de metal e de pedra, de madeira e de gomas; são estáveis e tranquilas; temo-las sob os olhos; sentimo-las nas mãos, despertam em nós alegrias musculares assim que tomamos o gosto de trabalhá-las. (BACHELARD, 2013b, p. 1, grifo do autor)

Gaston Bachelard dividiu o estudo da terra em duas vertentes, da vontade e do repouso. Na primeira abordagem, o elemento terra é analisado mediante os devaneios ativos, que convidam a agir sobre a matéria, imagens ligadas ao trabalho, à dinâmica. Já na segunda abordagem, a terra é relacionada a um devaneio fluido, com uma inclinação mais simples, o que acaba por trazer de volta os primeiros refúgios, valoriza as imagens da intimidade, do repouso. A seguir serão analisados poemas de Cecília Meireles relacionados ao elemento terra, no que se refere a suas diferentes características com relação ao dinamismo das imagens, assim como à intimidade que encontramos em alguns textos.

No poema “Canção da tarde no campo”, o eu lírico revela, na primeira estrofe, uma paisagem por onde está passando. Um campo verde por meio de estradas, flores, palmeiras e águas tranquilas. O cenário pitoresco transmite tranquilidade para o eu poético que prefere o silêncio, já que menciona que a água que por ali passa é calada, o que evidencia uma prosopopeia, pois não emite seus sons costumeiros e isso o afeta durante essa caminhada, uma vez que reflete o que se passa em seu interior.

Canção da tarde no campo

Caminho do campo verde,
estrada depois de estrada.
Cercas de flores, palmeiras,
serra azul, água calada.

Eu ando sozinha
no meio do vale.
Mas a tarde é minha.

Meus pés vão pisando a terra
 que é a imagem da minha vida:
 tão vazia, mas tão bela,
 tão certa, mas tão perdida!

Eu ando sozinha
 por cima de pedras.
 Mas a flor é minha.

Os meus passos no caminho
 são como os passos da lua:
 vou chegando, vais fugindo,
 minha alma é a sombra da tua.

Eu ando sozinha
 por dentro de bosques.
 Mas a fonte é minha.

De tanto olhar para longe,
 não vejo o que passa perto.
 Subo monte, desço monte,
 meu peito é puro deserto.

Eu ando sozinha,
 ao longo da noite.
 Mas a estrela é minha.

Vaga música, 1942, p. 396-397.

O eu poético menciona que seus pés o guiam pela terra, por um caminho que representa sua vida, a estrada pela qual passou e continua seguindo. O eu lírico faz um contraponto quando se refere que sua vida é vazia e bela, que apesar de faltar algo para completá-la, vê beleza em sua trajetória. Sua vida, sua caminhada é certa, possui um objetivo, mas está perdido, em algum momento de sua jornada, sente que não sabe para onde deve ir, o que o destino lhe reserva. Na quarta estrofe, ele afirma que, sozinho, anda por cima das pedras, mas possui a flor. A dureza que as pedras representam, sua aspereza, é contraposta com a beleza e leveza da flor, o que mostra que o sujeito lírico, apesar das dificuldades que encontra em sua caminhada, consegue ter sentimentos puros e belos.

Na quinta estrofe, o sujeito lírico utiliza a figura da comparação para relacionar seus passos com os passos da lua, ou seja, as fases pelas quais o astro passa em

cada mês do ano, nova, crescente, cheia e minguante. A perseguição que o eu lírico empreende ao ser amado nos remete às fases da lua, pois quando uma se apresenta a outra se afasta. Na sexta estrofe, afirma que continua caminhando na solidão dentro de bosques, mas possui tranquilidade, apesar disso, ao visualizar a fonte que lá se encontra e que faz parte do lugar.

O eu lírico revela que de tanto manter seu olhar à frente, para longe, o que se passa perto não é notado, já que está fixado no que pode encontrar, descobrir adiante, em seu futuro. Sua caminhada é longa e árdua, o que faz com que seus sentimentos sejam deixados de lado, assim como suas emoções, uma vez que seu “peito é puro deserto”. E continua sua jornada, sozinho, como menciona na última estrofe. A solidão é sua companheira nessa estrada, nesse caso, a noite, contudo possui a estrela que o guia e ameniza esse sentimento.

O poema é estruturado em quatro estrofes, compostas por quatro versos com sete sílabas poéticas, intercaladas com quatro estrofes de três versos com cinco sílabas poéticas. Essa estruturação mostra uma mudança no ritmo de uma estrofe para a outra, quando o eu lírico transmite as suas emoções que acabam oscilando à medida que o poema evolui.

Se observarmos os tercetos que intercalam a primeira, terceira, quinta e sétima estrofes, há a repetição anafórica do mesmo verso, “Eu ando sozinha”, afirmando o sentimento de solidão, do eu poético, apesar das paisagens que o rodeiam. As características usadas em cada um dos tercetos se modificam, à medida que o eu lírico avança em sua caminhada, porém, em cada terceto, afirma possuir algo relacionado com a paisagem onde se encontra. Apesar de revelar calma e tranquilidade, pode haver emoções conturbadas em seu interior que não deixa transparecer, apenas o sentimento de solidão é visível. De acordo com Jussara Neves Rezende:

A solidão em que se encontra, o ambiente campesino por ela percorrido e a cadência que os versos redondilhos emprestam ao poema aproximam-no, também, [...] das cantigas de amigo medievais. Assim como as cantigas trovadorescas, o poema de Cecília utiliza, ainda, o recurso do refrão. Os tercetos, fundindo repetição e variação, intercalam-se às estrofes de quatro versos: repete-se o verso “Eu ando sozinha”, que enfatiza a solidão do eu lírico, e a estrutura dos dois versos seguintes, nos quais a mulher se situa no espaço em relação ao que a rodeia e afirma-se, apesar da solidão, possuidora de grandes bens. Variam os lugares em que a mulher se encontra (“vale”, “pedras”, “bosques”, “noite”), compondo o espaço tópico por ela percorrido e, simultaneamente, indicando seu movimento no espaço e no tempo. [...] Constituem, ainda, variações na estrutura do estribilho, as possessões do eu lírico (“tarde”, “flor”, “fonte” e “estrela”) que, apresentadas sempre após a conjunção “mas” (esta reiterante), aparecem como

compensações para a irremediável solidão. (REZENDE, 2006, p. 67-68, aspas da autora)

As imagens que percebemos no texto nos remetem à variação de emoções do eu lírico durante sua caminhada. Vemos palavras que fazem referência à dureza (chão, pedras) que, segundo Bachelard, possui ligação com a dinâmica da imagem que se apresenta, há uma conexão ativa entre as imagens que dizem respeito à dureza, há uma ambivalência de emoções mediante a utilização de tais palavras. O sujeito lírico mostra essa oscilação de sentimentos no transcorrer do poema, primeiramente a calma e tranquilidade, que avançam para solidão e angústia ao seguir sua estrada. Ao final, no entanto, apesar de estar sozinho, seu caminho está iluminado, já que possui a luz da estrela e é ela que o leva pela estrada que tem que seguir em sua vida.

No poema a seguir “Canção”, o eu lírico faz menção à “montanha” no primeiro verso das três primeiras estrofes do poema. Verificamos a utilização da prosopopeia, pois o eu poético conversa com a montanha, como se estivesse compartilhando um sentimento, um pensamento sobre seu infortúnio amoroso. A montanha, elemento grandioso e altivo, nos impressiona por sua altura e beleza, nos dá impressão de tocar o céu como se fosse a ligação entre a terra e o ar.

Canção

Se te abaixasses, montanha,
poderia ver a mão
daquele que não me fala
e a quem meus suspiros vão.

Se te abaixasses, montanha,
poderia ver a face
daquele que se soubesse
deste amor talvez chorasse.

Se te abaixasses, montanha,
poderia descansar.

Mas não te abaixes, que eu quero
lembrar, sofrer, esperar.

Novembro, 1947

Dispersos, 2001, p. 1607-1608.

O eu lírico revela que há alguém que o ignora, por quem sente profundo amor, mas não é correspondido. Ao cogitar que a montanha se abaixasse, o eu poético mostra seu anseio em enxergar o ser amado, em ter contato com ele. Ao repetir o verso anafórico “Se te abaixasses, montanha”, nas três primeiras estrofes, o ser lírico tenta convencer a montanha a realizar seu pedido, para que possa alcançar aquele que sabe que se encontra do outro lado.

Na segunda estrofe, o eu lírico repete a sugestão e afirma que poderia ver a face do ser amado. Declara que o objeto de sua paixão, se soubesse de suas emoções, choraria, talvez por tomar conhecimento de um sentimento que poderia corresponder, se tivesse a chance de conhecer o eu poético.

Na terceira e quarta estrofes, há uma quebra na estrutura, uma vez que as duas primeiras possuem quatro versos e as duas últimas dois versos. Nesse ponto, o eu lírico revela que se a montanha cedesse e se abaixasse ao seu nível, à altura do ser mortal que é, o eu poético poderia descansar e se livrar de suas conjecturas e pedidos, pois seriam realizados, já que o ser amado tomaria consciência de sua existência e, talvez, correspondesse aos seus sentimentos. Contudo, na última estrofe, o sujeito lírico pede que a montanha permaneça altiva, ereta, que não sucumba a seus pedidos, à sua tristeza. O eu lírico prefere lembrar, sofrer pela ignorância do ser amado que não percebe sua existência e de seus sentimentos e esperar o tempo que for preciso.

O eu poético, no poema, tenta uma aproximação ao conversar com a montanha para que lhe dessa passagem e pudesse visualizar o ser amado. Entretanto, aos poucos, vai retornando à realidade da imagem, já que diz à montanha que permaneça no lugar, que não é necessário que se mova. Para corroborar esse fato, Bachelard (2013b) explica que “o rochedo é assim uma imagem primordial, um ser da literatura ativa, da literatura ativista que nos ensina a viver o real em todas as suas profundidades e prolixidades” (BACHELARD, 2013b, p.153)

No poema a seguir, o eu lírico menciona, no início do texto, o romantismo ligado à relação entre duas pessoas que, por serem românticas, ingressarão na mata, onde a vida é plena e diversificada. Eles buscam flores de prata que crescem na mata densa que se espalhando e embelezando o lugar.

Romantismo

Seremos ainda românticos
 — e entraremos na densa mata,
 em busca de flores de prata,
 de aéreos, invisíveis cânticos.

Nas pedras, à sombra, sentados,
 respiraremos a frescura
 dos verdes reinos encantados
 das lianas e da fonte pura.

E tão românticos seremos,
 de tão magoado romantismo,
 que as folhas dos galhos supremos
 que se desprenderem no abismo

pousarão na nossa memória
 — secas borboletas caídas —
 e choraremos sua história,
 — resumo de todas as vidas.

Mar absoluto e outros poemas, 1945, p. 505.

O eu lírico revela que se sentarão nas pedras para apreciar, à sombra, a paisagem, sentir a frescura desse ambiente, onde o sossego prevalece. Há aqui, na segunda estrofe, a presença da sinestesia, já que há a sensação de respirar a frescura do ar que existe no local onde o ser lírico se encontra, assim como a visão, pois verão as lianas (cipós) e a água pura que jorra da fonte que faz parte da mata. As emoções estão equilibradas e tranquilas entre o eu poético e o ser amado, pois estão admirando a beleza a sua volta sem problemas e restrições.

Na terceira e quarta estrofes, o eu lírico afirma que ele e o ser amado ainda permanecem românticos, apaixonados. A intensidade de suas emoções é representada pelas folhas dos altos galhos existentes na floresta que, ao se desprenderem, pousarão em suas memórias, como se representassem momentos vividos que se passaram e permaneceram em suas recordações. O eu poético termina o texto mencionando as borboletas secas caídas no chão que simbolizam o que foi vivido por ele, lembranças que não serão esquecidas, que permanecerão guardadas.

No poema, estruturado em quatro quartetos octossílabos, verificamos a ligação entre a história do sujeito lírico com o ser amado e sua passagem através do tempo, as memórias guardadas pelos dois de sua caminhada e de tudo aquilo que viveram durante a vida. Bachelard salienta que em algumas imagens referentes à terra há um dinamismo que pode ser modificado, à medida que a imagem criada se altera e se modifica aos olhos do sonhador, o que no poema ocorre com a inevitável passagem do tempo, que termina com a lembrança dolorosa de que tudo finda, mesmo os momentos mais intensos da afetividade.

O eu lírico inicia o próximo poema relatando que em um sonho sua morte foi anunciada, que as pessoas passam a informação umas para as outras, espalham a notícia. Ele utiliza dois verbos (“propalam” e “propagam”) para enfatizar o fato de que todos saberão que sua morte é iminente e que até os que longe residem receberão essa notícia, que é vaga, transmitida por vozes indefinidas, em um tempo impreciso.

Em sonho anunciam a minha morte

Em sonho anunciam a minha morte:
as pessoas falam umas para as outras,
propalam, propagam,
divulgam para longe a minha vaga morte,
nas vozes vagas de um tempo vago.

Na vigília estamos próximos e claros,
sem dubiedade,
com os nossos problemas e programas,
as mãos diligentes e os relógios
certos.

Já não sei se devo morrer ou viver,
se estou viva ou estou morta,
se a minha habitação é de terra,
na terra,
ou de que substância,
em que lugar, de que reino,
a que distância, em que deveres
enlaçada.

Abril, 1962

Sonhos, 1974, p. 1314-1315.

Em contraste com a estrofe anterior, na qual tudo é impreciso e vago, pois é um sonho, na segunda estrofe, o eu lírico revela que estamos na vigília, acordados, atentos aos “problemas e programas”, preocupados com o tempo determinado pelos relógios.

Na última estrofe, o eu poético se questiona acerca da dubiedade entre “morrer ou viver”, sem alcançar uma resposta. Verificamos, aqui, a utilização da figura de linguagem antítese, já que há dois elementos contraditórios.

Assim, constatamos que o poema está constituído de três estrofes com versos livres, em que as duas primeiras se opõem (sonho/morte e vigília/vida) sem alcançar uma síntese dialética na terceira estrofe, uma vez que a dubiedade entre os opostos permanece.

No próximo poema, veremos que o eu lírico está em uma reflexão acerca de sua vida. Os sentimentos e percepções que ocorrem com o findar da caminhada, as lembranças da jornada percorrida e os desejos acerca da outra vida são pontos importantes para o eu poético no transcorrer do texto.

Sepulcro

Durmamos, pois, à nossa própria sombra,
e que alcancem os nossos pés esses lugares do sonho,
não do sonho da terra, mas de outros, mais distantes.

E que alcancem as nossas mãos não os bens do mundo,
mas as doces belezas que não se terrenizam
e que foram o estímulo do nosso viver.

E que os nossos cabelos se destrancem
e alonguem suas frondes inúmeras sobre a solidão nossa,
e abram-se, enfim, as flores do que amávamos,
flores de pensamentos, felizes
de se saudarem, próximas, compreensíveis e heterogêneas.

Outubro, 1962

Dispersos, 2001, p. 1922.

O sujeito lírico utiliza, no início do primeiro verso, o verbo conjugado na primeira pessoa do plural (nós), como se pretendesse incluir a todos, nesse momento em que se encontra. O dormir a que se refere faz alusão à morte,

momento em que a alma deve atingir um outro plano. O dormir, descrito no primeiro verso, possui ligação com o título do poema “Sepulcro”, já que o eu poético afirma que sua vida já findou, então, se encontra sepultado na terra. Pensa, nesse instante, nos lugares que sua alma deve alcançar agora que está livre da vida terrena. O eu lírico deseja que esses “lugares do sonho” sejam como imaginou, com características específicas, um local onde a beleza e a tranquilidade possam existir para que sua alma possa descansar.

Na segunda estrofe, o sujeito lírico reflete sobre os bens que devem alcançar suas mãos, no entanto, não são os bens materiais, aqueles que acumulamos em vida, coisas terrenas e mundanas. Ele se refere às “doces belezas” que o aguardam no mundo espiritual, já que, durante toda a sua vida, ansiou que, quando seu corpo perecesse, seu espírito encontrasse o caminho para o mundo celestial, que imaginou e construiu em sua mente, para que pudesse continuar a viver em um lugar no qual ele, assim como todas as pessoas, esperam ir quando seu fim chegar.

Na última estrofe, eu lírico reflete sobre a morte, situação pela qual todos nós iremos passar, e que, com o passar do tempo, haverá mudanças nesse corpo sem vida, pois nossos cabelos crescerão e se alongarão como “frondes” nesse espaço onde permaneceremos e que faz evidente a solidão que sentiremos em nosso túmulo. No entanto, nossa alma não ficará junto a nosso corpo, ela transcenderá e verá a beleza que a espera, uma vez que o local para onde nosso espírito se dirige se abre e mostra todo seu encanto, apesar de não ser como o eu lírico havia imaginado, será diferente, mas, ao mesmo tempo, próximo ao que desejava e sonhava.

O eu poético revela, nesse momento, que sua caminhada chegou ao fim e seu corpo se encontra em sua morada final. Seus desejos referentes ao lugar para onde sua alma irá são importantes para ele, pois sempre imaginou um local com características específicas criadas em sua mente enquanto seguia sua vida. O pensamento da morte, segundo o eu poético, é algo que todos nós, seres humanos, pensamos como será, onde ficará esse local, o que encontraremos quando chegarmos. O sujeito lírico, em sua transcendência, visualiza o mundo espiritual no qual viverá uma nova caminhada e apesar de o lugar não ser exatamente como havia formado em sua mente, será um belo local para se viver.

Verificamos que, no poema, há a utilização da figura de linguagem polissíndeto, pois existe a repetição da conjunção “e” nas três estrofes do poema,

essa estrutura proporciona uma interligação entre as estrofes e versos do texto e uma movimentação ininterrupta entre os elementos utilizados.

No próximo poema, “Bem de madrugada”, o trabalho com a terra é ponto principal no texto poético. Os homens realizarão o preparo da terra para a sementeira.

Bem de madrugada

Bem de madrugada,
vamos ver os homens lavrarem os campos.

Antes que o sol derrame
torrentes de fogo, vamos ver os homens,
bem de madrugada,
em seu trabalho eterno.

Muito de madrugada,
vamos ver os bois, reis da terra de outrora.

Vamos ver o mistério
dos cestos, das rodas, da terra entreaberta,
muito de madrugada,
e os ritos seculares.

Bem de madrugada.
Deuses? Sacerdotes? Mágicos? Patriarcas?

Dormimos e sonhamos?
Os homens esposam terra, semente, água,
bem de madrugada,
com reverentes gestos.

Muito de madrugada.
Quando a sombra dos bois é impalpável charrua.

E há um silêncio redondo:
úmida suspira a terra perfumada
entre horizontes de ouro.

Bem de madrugada.

O eu lírico menciona o trabalho no campo realizado pelos homens antes do raiar do dia. Ao surgir do sol, já estarão, há algum tempo, no campo, preparando a terra, em um trabalho que, segundo o eu poético, realizaram durante toda a sua vida e continuarão até o final. O ser lírico revela que quando o sol nascer derramará “torrentes de fogo”, utilizando assim a figura da hipérbole para enfatizar a intensidade do calor no local onde se realiza o trabalho de aragem da terra. Os trabalhadores serão auxiliados pelos bois, que puxarão as carroças e as charruas (instrumento para lavrar a terra), para que a tarefa aconteça de forma intensa e sem atrasos.

Sobre o boi, Chevalier e Gheerbrant explicam que “o boi é um símbolo de bondade, de calma, de força pacífica; de *capacidade de trabalho e de sacrifício*”, uma força usada como instrumento no plantio e na colheita pelos trabalhadores, e acrescentam ainda que “*a figura do boi marca a força e a potência, o poder de cavar sulcos intelectuais para receber as fecundas chuvas do céu, ao passo que os chifres simbolizam a força conservadora e invencível*” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2015, p. 137, grifo dos autores). Se analisarmos pelo âmbito religioso, o boi é uma força que auxilia que a plantação seja bem-sucedida, levando-se em conta as crenças dos habitantes, nesse caso da Índia, de que seu poder espiritual fará com que o plantio e a colheita sejam fartos.

O eu lírico enfatiza que irá presenciar o mistério por trás do trabalho realizado pelos homens, os utensílios e ferramentas utilizados pelos trabalhadores, a terra sendo entreaberta e preparada para iniciar a semeadura que é feita através de ritos que possuem séculos de existência e que permitem que os habitantes tenham sucesso em seu trabalho e colham com fartura.

O sujeito lírico, na sexta estrofe, faz um questionamento (“Dormimos e sonhamos?”) como se não tivesse certeza da realidade que presencia. A seguir, sacraliza a atividade que os homens realizam antes do amanhecer, como se fosse um rito, utilizando gestos reverentes para que a terra aceite as sementes que serão colocadas nos sulcos abertos e a água a hidrate, permitindo, assim, que o que foi plantado, prospere e cresça em abundância. O ser lírico utiliza, no segundo verso, o verbo esposar, fazendo referência à ligação entre as palavras “terra”, “semente” e “água” como se houvesse um vínculo sagrado e que essa união possibilitasse o sucesso do plantio e da colheita.

O trabalho realizado pelos homens no campo, a preparação da terra para a sementeira, segundo o eu lírico, ocorre antes do nascer do sol, no silêncio da madrugada, enquanto a terra ainda se encontra úmida, suspira e exala seu perfume à medida que é mexida. Nessa estrofe há a presença da prosopopeia, uma vez que o eu poético dá características humanas à terra que está sendo preparada pelo homem, suspirando e elevando todo seu perfume para aqueles que estão a sua volta. Toda a atividade inicia antes do raiar do dia e é observada por habitantes que já estão acordados e observam o trabalho realizado na terra, que é iluminado pelos raios dourados do sol nascente que desponta no horizonte anunciando um novo dia.

O elemento terra, nos poemas selecionados para esse subcapítulo, mostraram características variadas com relação aos componentes de cada texto e as particularidades do elemento em questão. Em princípio, vimos a terra como estrutura de uma paisagem, caminho que leva a diversos lugares e guia dos viajantes e sua jornada. A montanha, como símbolo da rocha, com toda sua dureza e intensidade diante do amor não correspondido. A terra fresca, representada pela mata, que recebe aqueles que querem admirar suas belezas e sentir sua tranquilidade, sua serenidade. O elemento como morada final para o corpo, momento em que o espírito se liberta e transcende, e como meio de subsistência para as pessoas, no qual há o plantio do alimento.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O poema possui diferentes interpretações, dependendo do olhar do leitor e de como interagirá com o texto poético e com as palavras utilizadas pelo poeta para formá-lo. Assim também a imagem poética, construída pelo escritor, dependerá daquele que lê, para que ela se revele e seja assimilada e reconstruída pela imaginação.

Gaston Bachelard pesquisou sobre o imaginário, a imagem poética, o devaneio e a repercussão e a ressonância que provêm da leitura e da resposta que cada texto provoca no leitor. O teórico também pesquisou acerca dos quatro elementos (fogo, água, ar e terra) e suas relações com as imagens poéticas reveladas nos poemas e como atuam em sua reconstrução, assim como seus significados influenciam na análise dessas imagens.

Percebemos que a poeta Cecília Meireles utilizou, em vários de seus poemas, um, ou mais, entre os quatro elementos, relacionando-os com um dos temas que são sua marca registrada, a solidão, a preocupação pela passagem do tempo e sua incapacidade de pará-lo, a transcendência do ser, a viagem, o silêncio. Em alguns casos, um dos elementos, ou mais, se vincula com um dos temas, no que se refere às suas propriedades e complementam o sentido do poema e a formação da imagem poética. Nesse sentido, observamos que a poeta possui particularidades bem marcadas com relação aos quatro elementos, levando-se em consideração as características apresentadas por Gaston Bachelard em suas pesquisas.

Com relação ao fogo, Cecília não possui muita afinidade com esse elemento, já que há poucos poemas nos quais encontramos a predominância do fogo. Nos textos selecionados para a análise, verificamos que a característica predominante do elemento é em relação ao calor e sua tendência à destruição, conforme vimos nos poemas dedicados a Pompeia. Há, ainda, a relação do fogo no âmbito espiritual, ou seja, o inferno, como forma de castigo, de punição (poema “56”). Outra característica é o fogo representando a determinação, a força e a rebeldia (poema “Encontro”). Cecília Meireles não utiliza esse elemento em muitos poemas talvez por sua característica predominantemente masculina, já que, segundo Bachelard, o fogo é um elemento que possui propriedades de força, poder e dominância.

No que se refere à água, observamos que esse elemento impera entre os textos poéticos da escritora. Ela mostra características extremamente aquáticas, fato

confirmado pela publicação do livro *Mar absoluto e outros poemas* que possui o mar como característica predominante nos poemas que fazem parte da obra. Há a prevalência desse elemento, também, em outras obras da autora que mescla suas propriedades com o tema de cada texto, complementando-o. Dentre as particularidades desse elemento, nos poemas selecionados, destacam-se a inconstância da água, principalmente no que se refere ao mar que pode se apresentar calmo em um momento e violento em outro, a tranquilidade e o embalar que a água pode transmitir, a água (mar) como meio de viagem, a serenidade que podemos sentir por meio desse elemento. O mar é uma característica predominante, levando-se em consideração a totalidade da obra da escritora, nos textos poéticos sempre ligados ao ato da viagem, de não permanecer estático, estabilizado, e, sim, de se movimentar, se modificar.

No que diz respeito ao elemento ar, observamos que também é uma constante nos poemas da poeta, em menor número que a água, contudo é encontrado em uma considerável quantidade de textos. O elemento ar, nos poemas selecionados, teve como características a quietude, a calma, um vento tranquilo, a brisa, o voo do pássaro, mas também se apresenta como vento violento, que destrói o que encontra em seu caminho. Outra particularidade seria a nuvem como representação do onírico, que o vento transporta de acordo com a vontade do sonhador, a relação entre a árvore e o vento, ou seja, o ar e a terra, uma ligação de verticalidade, uma união entre os dois elementos. Percebemos, por meio das análises, que há uma relação entre as características do elemento ar e as palavras e expressões, que fazem alusão a ele, utilizadas na estrutura de cada texto, já que esses componentes se complementam no que se refere às suas significações, levando-se em conta sua conjunção, o que acabou por auxiliar na elucidação das imagens poéticas suscitadas na leitura de cada poema.

O elemento terra também é bastante trabalhado por Cecília Meireles em muitos de seus poemas, é visto em menor número que a água, mas em maior quantidade que o ar, ou seja, há uma quantidade de textos nos quais esse elemento prevalece que só não superam apenas aqueles que possuem a água como predominante. Entre as características da terra percebidas nos poemas selecionados, vimos a beleza que pode surgir da terra, representada pelas florestas e matas nas quais encontramos variados tipos de plantas e belas paisagens, o rochedo, com sua altura e grandeza, a terra como morada final, assim como representação do caminho

trilhado durante a vida, e a terra como objeto de trabalho, quando é lavrada e preparada para o plantio, proporcionando sustento.

Cada elemento, no que se refere aos textos selecionados, como objetos de estudo deste trabalho, possui propriedades que se integram aos temas que também fazem parte dos poemas de Cecília Meireles. Em alguns dos textos poéticos, verificamos a presença de mais de um elemento que, de maneira secundária, auxiliou e completou sua essência, assim como a imagem poética revelada na leitura do poema. Notamos que, apesar desse papel secundário, esse elemento fazia parte do todo e suas características eram importantes na elucidação do texto.

Quanto à relação da teoria de Gaston Bachlerad com as características observadas no elemento predominante nos poemas selecionados, verificamos que, no que se refere à sua essência, todos os elementos apresentaram vários dos componentes expostos nos estudos do filósofo. Contudo, percebemos também que algumas das propriedades presentes nos textos (a relação do fogo com o inferno, a lágrima derramada em um momento de tristeza, a respiração como forma de expressão e a terra como morada final para o corpo) não faziam parte da pesquisa do teórico, sendo retratadas de uma maneira distinta pela escritora nos poemas analisados.

No entanto, observamos que, apesar dessas distinções, não houve problemas no momento da análise dos poemas. As características, de forma geral, faziam parte das particularidades de cada um dos textos, de seu núcleo que, através da leitura, nos fizeram apreender o que a poeta sugeria por meio das palavras utilizadas em sua construção, assim como na formação da imagem poética.

Por meio de cada um dos elementos descritos, Cecília Meireles nos apresentou poemas densos, que nos levaram a momentos de interiorização e reflexão através de cada leitura, de cada palavra, que nos fizeram ir além e a interagirmos com a poeta e suas inúmeras viagens.

REFERÊNCIAS

- BACHELARD, G. *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2013a.
- BACHELARD, G. *A terra e os devaneios da vontade: ensaio sobre a imaginação das forças*. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2013b.
- BACHELARD, G. *A poética do devaneio*. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- BACHELARD, G. *A psicanálise do fogo*. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- BACHELARD, G. *A terra e os devaneios do repouso: ensaio sobre as imagens da intimidade*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BACHELARD, G. *O ar e os sonhos: ensaio sobre a imaginação do movimento*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- BACHELARD, G. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- BACHELARD, G. *Fragmentos de uma poética do fogo*. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- BACHELARD, G. *A chama de uma vela*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.
- BACKES, K. L. H. *Mar de poeta: a metáfora do oceano nas líricas de Cecília Meireles e Sophia Andresen*. 2008. 241 f. Tese (Programa de Pós-Graduação em Letras – Mestrado e Doutorado) – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2008.
- BANDEIRA, M. *Apresentação da poesia brasileira*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- BARRETO, L. K. da S. *Cecília Meireles: mulher ao espelho, imaginário poético e metafísica do amor em Viagem e Mar absoluto*. 2006. 100 f. Dissertação (Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem – Mestrado) – Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2006.
- BELLECHASSE, A. *Herculano e Pompeia*. Rio de Janeiro: Otto Pierre, 1978.

BELON, A. R. *A poesia de Cecília Meireles em Solombra*. 2001. 202 f. Tese (Programa de Pós-Graduação em Letras – Mestrado e Doutorado) – Universidade Estadual Paulista, Assis, 2001.

BOSI, A. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1994.

BOSI, A. Em torno da poesia de Cecília Meireles. In: GOUVÊA, L. V. B. (Org.). *Ensaio sobre Cecília Meireles*. São Paulo: Humanitas; Fapesp, 2007.

BULSING, D. A. *A transfiguração da realidade em Solombra: morte, solidão e sonho*. 2015. 134 f. Dissertação (Programa de Pós-Graduação em Letras - Mestrado) – Universidade Federal do Rio Grande, Rio Grande, 2015.

CHEVALIER, J; GHEERBRANT, A. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. 28. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2015.

DE SÁ, L. H. A. Leveza: Cecília Meireles e a poesia dos instantes materiais. In: MELLO, A. M. L de (Org.). *Cecília Meireles e Murilo Mendes (1901-2001)*. Porto Alegre: Uniprom, 2002.

GOLDSTEIN, N. S.; BARBOSA, R. de C. (Org.). *Cecília Meireles*. São Paulo: Abril Educação, 1982.

GOUVÊA, L. V. B. *Pensamento e “lirismo puro” na poesia de Cecília Meireles*. São Paulo: EDUSP, 2008.

GOUVEIA, M. M. Cecília Meireles e a literatura portuguesa: abordagens e percursos. In: MELLO, A. M. L de (Org.). *Cecília Meireles e Murilo Mendes (1901-2001)*. Porto Alegre: Uniprom, 2002.

LABRES, C. A poesia de Cecília Meireles: obra que se constrói em imagens. In: MELLO, A. M. L de (Org.). *Cecília Meireles e Murilo Mendes (1901-2001)*. Porto Alegre: Uniprom, 2002.

MARCHIORO, C. *Cecília Meireles e os símbolos do absoluto*. 2014. 124 f. Dissertação (Programa de Pós-Graduação em Letras – Mestrado e Doutorado) – Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2014.

MEIRELES, C. *Poesia completa*. Organização de Antonio Carlos Secchin. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

MELLO, A. M. L de. *A poesia de Cecília Meireles: o encontro com a vida*. 1984. 154 f. Dissertação (Programa em Pós-Graduação em Letras - Mestrado) – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1984.

MELLO, A. M. L de. Construções do imaginário na obra de Cecília Meireles. In: MELLO, A. M. L de (Org.). *Cecília Meireles e Murilo Mendes (1901-2001)*. Porto Alegre: Uniprom, 2002a.

MELLO, A. M. L de. *Poesia e imaginário*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2002b.

NUNES, H. F. *Memória da ausência em Cecília Meireles*. 2015. 109 f. Dissertação (Programa de Pós-Graduação em Letras – Mestrado) – Universidade Federal de Ouro Preto, Mariana, 2015.

PAZ, O. *O arco e a lira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PESSANHA, J. A. M. Bachelard: vida e obra. In: BACHELARD, G. *A filosofia do não; O novo espírito científico; A poética do espaço*. 2. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1984.

PIRES, M. E. *A travessia do interlocutor de Cecília Meireles em: Viagem, Vaga música, Mar absoluto e outros poemas e Retrato natural*. 2014. 198 f. Tese (Programa de Pós-Graduação em Letras – Mestrado e Doutorado) – Universidade Estadual Paulista, Assis, 2014.

REZENDE, J. N. *A simbolização nas imagens poéticas de Cecília Meireles e Sophia de Mello Breyner Andersen: tempo e espaço*. 2006. 158 f. Tese (Programa de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa – Mestrado e Doutorado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

RÜCKER, J. O universo imaginário em *Viagem*. In: MELLO, A. M. L de (Org.). *Cecília Meireles e Murilo Mendes (1901-2001)*. Porto Alegre: Uniprom, 2002.

SECCHIN, A. C. Apresentação. In: MEIRELES, C. *Poesia completa*. Organização de Antonio Carlos Secchin. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

ZAGURY, E. *Cecília Meireles: notícia biográfica, estudo crítico, antologia, discografia, partituras*. Petrópolis: Vozes, 1973.

APÊNDICE

CLASSIFICAÇÃO DAS OBRAS POÉTICAS DE CECÍLIA MEIRELES COM RELAÇÃO AOS QUATRO ELEMENTOS

A partir da leitura das obras de Cecília Meireles e baseando-se nas características dos quatro elementos bachelardianos, segue relação classificatória dos poemas:

Livro	Fogo	Água	Ar	Terra	Dois elementos	Três elementos	Quatro elementos
<i>Espectros</i>	4	3	8	1	0	0	0
<i>Nunca mais... e Poema dos poemas</i>	0	5	16	6	1	1	0
<i>Baladas para El-Rei</i>	0	1	1	2	3	0	0
<i>Cânticos</i>	0	0	1	1	3	0	0
<i>Morena, pena de amor</i>	1	12	6	6	2	0	0
<i>Viagem</i>	2	23	24	19	6	2	0
<i>Vaga música</i>	0	20	6	25	3	0	0
<i>Mar absoluto e outros poemas</i>	0	26	7	11	11	0	0
<i>Retrato natural</i>	0	13	3	5	3	0	0
<i>Amor em Leonoreta</i>	0	0	0	0	0	1	0
<i>Doze noturnos da Holanda & O aeronauta</i>	0	2	1	2	16	2	0
<i>Romanceiro da Inconfidência</i>	1	1	1	7	3	0	0
<i>Poemas escritos na Índia</i>	0	4	6	4	22	15	1
<i>Pequeno oratório de Santa Clara</i>	1	1	0	3	1	0	0
<i>Pistoia, cemitério militar brasileiro</i>	0	0	0	0	0	0	1
<i>Canções</i>	0	5	5	5	21	6	0
<i>Poemas italianos</i>	4	2	3	8	16	8	0
<i>Romance de Santa Cecília</i>	0	0	0	0	1	0	0
<i>Oratório de Santa Maria Egpcíaca</i>	0	0	0	0	0	0	1
<i>Metal rosicler</i>	0	10	2	2	15	9	0
<i>Solombra</i>	0	1	3	5	12	1	0
<i>Sonhos</i>	0	6	6	10	9	2	0
<i>Poemas de viagens</i>	0	3	2	4	22	14	1
<i>O estudante empírico</i>	0	2	1	3	8	3	0
<i>Ou isto ou aquilo</i>	0	9	3	7	9	0	0
<i>Crônica trovada da cidade de Sam Sebastiam</i>	0	1	2	0	4	4	0
<i>Dispersos</i>	0	39	33	42	80	41	3
TOTAL	13	189	140	178	271	109	7