

Adriane Marconatto Ziegler

**A POÉTICA DOS QUATRO ELEMENTOS NA OBRA  
DE MARIA CARPI**

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

Orientador: Prof. Dr. Norberto Perkoski

Santa Cruz do Sul

2015

Z66p

Ziegler, Adriane Marconatto

A poética dos quatro elementos na obra de Maria Carpi /  
Adriane Marconatto Ziegler. – 2015.

118 f. : 30 cm.

Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade de Santa  
Cruz do Sul, 2015.

Orientador: Prof. Dr. Norberto Perkoski.

1. Carpi, Maria – Crítica e interpretação. 2. Poesia sul-rio-  
grandense – História e crítica. I. Perkoski, Norberto. II. Título.

CDD: RS809.109

Bibliotecária responsável: Edi Focking - CRB 10/1197

# COMISSÃO EXAMINADORA

## Titulares

Dr. Norberto Perkoski

Orientador

Dr.<sup>a</sup>. Eunice Terezinha Piazza Gai

Dr.<sup>a</sup>. Silvia Niederauer

Família razão do meu viver.

## **AGRADECIMENTOS**

A Deus, por ter permitido chegar ao final dessa caminhada.

À minha família que aceitou e entendeu minha ausência sem questionar, mesmo nos momentos em que era imprescindível, que estiveram sempre ao meu lado quando meu tempo para eles era limitado.

À tia Marlei pela força, carinho, incentivo e pelo abraço na hora que se fizeram necessários.

À Maria Carpi pela atenção e generosidade dispensadas durante a realização desta dissertação.

Ao professor Norberto, orientador que não mediu esforços para que a dissertação fosse feita, pela dedicação e ajuda, pelo carinho e também pelo enorme aprendizado de vida durante esse percurso.

A todos que estiveram ao meu lado, meu reconhecimento e obrigado.

"Se o leitor percebesse todas as imagens do poeta, se fizesse abstração de seu realismo, sentiria enfim, fisicamente, o convite à viagem, seria também envolvido por uma deliciosa sensação de estranheza."

*Gaston Bachelard*

## RESUMO

A presente dissertação objetiva refletir sobre a produção poética de Maria Carpi, cujos recursos simbólicos e riqueza vocabular chamam a atenção do leitor. Estabeleceu-se como proposta desse estudo, analisar a presença dos quatro elementos cósmicos – fogo, água, ar e terra – em poemas representativos presentes em dez obras publicadas pela autora. Para darmos conta dessa questão, exploramos os textos poéticos a partir dos conceitos teóricos de Gaston Bachelard que, em suas obras sobre os quatro elementos, discorre sobre as manifestações das imagens poéticas despertadas no ser humano, por meio da poesia e que significado os elementos assumem nos poemas. Identificamos que a obra de Maria Carpi apresenta, nas obras analisadas, a presença dos quatro elementos e uma variedade de imagens simbólicas, de devaneio que levam o leitor a uma transubjetivação. A pesquisa contribuiu de forma significativa para, além de conhecer e perceber a riqueza da produção literária da poeta, divulgar a obra dessa escritora gaúcha que está em ascendência no cenário nacional.

**Palavras-chave:** Poesia. Maria Carpi. Gaston Bachelard. Os quatro elementos: fogo, água, ar e terra.

## ABSTRACT

The present dissertation aims to reflect on the poetry of Mary Carpi, whose symbolic resources and vocabulary richness call the reader's attention. Established himself as a proposal of this study, analyze the presence of four cosmic elements – fire, water, air and earth – on representative poems present in ten works published by the author. For realizing this issue, we explore the poetic texts from the theoretical concepts of Gaston Bachelard in his works on the four elements, discusses the manifestations of poetic images awakened in the human being, through poetry and what significance the elements are in the poems. Identify the work of Maria Carpi features in the works analyzed, the presence of the four elements and a variety of symbolic images, of dreaminess that lead the reader to a transsubjectivation. The research contributed significantly to, in addition to knowing and understanding the richness of literary production of the poet, publicize the work of this writer gaúcha that is in ascendance on the national scene.

**Keywords:** Poetry. Maria Carpi. Gaston Bachelard. The four elements: fire, water, air and earth.



## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO .....</b>	<b>10</b>
<b>2 OS QUATRO ELEMENTOS, O ESPAÇO E O DEVANEIO NA VISÃO DE GASTON BACHELARD .....</b>	<b>12</b>
<b>2.1 O fogo .....</b>	<b>13</b>
<b>2.1.1 A psicanálise do fogo .....</b>	<b>13</b>
<b>2.1.2 A chama de uma vela .....</b>	<b>16</b>
<b>2.1.3 Fragmentos de uma poética do fogo .....</b>	<b>20</b>
<b>2.2 A água e os sonhos .....</b>	<b>24</b>
<b>2.3 O ar e os sonhos.....</b>	<b>27</b>
<b>2.4 A terra .....</b>	<b>33</b>
<b>2.4.1 A terra e os devaneios da vontade .....</b>	<b>33</b>
<b>2.4.2 A terra e os devaneios do repouso .....</b>	<b>36</b>
<b>2.5 A poética do espaço .....</b>	<b>39</b>
<b>2.6 A poética do devaneio .....</b>	<b>43</b>
<b>3 UMA LEITURA DE OBRAS DE MARIA CARPI .....</b>	<b>48</b>
<b>3.1 Nos gerais da dor .....</b>	<b>48</b>
<b>3.2 Desiderium desideravi ou O desejo de desejar-te .....</b>	<b>55</b>
<b>3.3 Vidência e acaso .....</b>	<b>62</b>
<b>3.4 Os cantares da semente .....</b>	<b>69</b>
<b>3.5 Caderno das águas .....</b>	<b>75</b>
<b>3.6 A migalha e a fome .....</b>	<b>79</b>
<b>3.7 A força de não ter força .....</b>	<b>84</b>
<b>3.8 As sombras da vinha .....</b>	<b>89</b>
<b>3.9 O herói desvalido .....</b>	<b>93</b>
<b>3.10 A chama azul .....</b>	<b>98</b>
<b>4 CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>105</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>108</b>
<b>ANEXOS .....</b>	<b>111</b>
<b>ANEXO A - A trajetória de Maria Carpi.....</b>	<b>112</b>
<b>ANEXO B - Quadro comparativo dos elementos nas obras de Maria Carpi.....</b>	<b>116</b>
<b>ANEXO C – Capas dos livros das obras analisadas.....</b>	<b>117</b>

## 1 INTRODUÇÃO

O poema está com e além da linguagem, e cada leitor busca vasculhar o texto poético à procura de algo e, ao encontrar, se transporta para dentro dele. Depreendemos, então, que sem a participação do leitor a composição poética nunca seria poesia. Nesse sentido, o texto se torna espaço de quem faz e de quem lê. Podemos dizer que toda forma de linguagem é simbólica, sendo permeada de plurissignificações, e é nesse plano que a poesia atinge a escritura e provoca um sentimento de emoção criada através da utilização de símbolos, metáforas, imagens, entre outros meios próprios da criação literária.

Em vista de tais aspectos, a presente dissertação pretende refletir sobre a produção poética de Maria Carpi, cujos recursos simbólicos aguçam o imaginário e o interesse do leitor. Estabelecemos, assim, como objetivo deste estudo, analisar a presença dos quatro elementos cósmicos – fogo, água, ar e terra – em poemas selecionados na obra desta autora e tendo como suporte teórico Gaston Bachelard. Para darmos conta dessa questão, projetamos identificar a presença dos elementos, verificando como as imagens poéticas se manifestam na poesia e que significados eles assumem nos poemas e na obra da autora já que os mesmos são recorrentes. Para tanto, realizamos a leitura das obras e selecionamos o *corpus* em dez livros publicados.

Assim, nos vimos diante de um número significativo de obras que contemplam um vasto número de poemas que constituem o objeto desta pesquisa. Tal variedade, ao mesmo tempo em que enriqueceu o nosso saber, dificultou o trabalho de seleção, pois provocou o surgimento de diferentes questionamentos. Por esse motivo, a escolha dos textos poéticos ocorreu, buscando contemplar a teoria que dá suporte ao trabalho e também por gosto pessoal. Por outro lado, percebemos a escassez de estudos sobre a obra da poeta, já que, após pesquisa, encontramos somente a dissertação intitulada “A força da poesia: uma leitura de Maria Carpi”, desenvolvida por Valéria Ferreira de Oliveira, na Universidade Federal do Rio Grande, em 2007. A dissertação concentra seu olhar na obra *A força de não ter força*, analisando nos poemas a reapropriação moderna do barroquismo literário, evidenciando as contradições, que ocorrem na poesia de Maria Carpi.

Portanto, esta dissertação apresenta apenas um dos possíveis olhares sobre o texto poético da escritora não tendo uma pretensão totalizadora; porém, acreditamos que os poemas selecionados garantem uma visão do conjunto da obra na abordagem dos quatro elementos.

Com o propósito de esclarecermos a concepção de pesquisa, os encaminhamentos metodológicos partiram do levantamento das obras da autora em questão, da leitura do material necessário (levantamento bibliográfico) e da construção e organização do *corpus*.

Para analisá-lo, elegemos o referencial teórico a partir de Gaston Bachelard que irá sustentar e validar o presente trabalho.

No primeiro capítulo, apresentaremos os conceitos propostos por Gaston Bachelard que formula uma teoria reconhecendo a imaginação como um processo mental criador que sofre uma variação de um ser para o outro e propõe um estudo abordando os quatro elementos cosmológicos, o espaço e o devaneio. Essa abordagem teórica foi desenvolvida nas seguintes obras do pensador francês: *A psicanálise do fogo*, publicada em 1938, *A água e os sonhos*, em 1942, *O ar e os sonhos*, em 1943, *A terra e os devaneios da vontade* e *A terra e os devaneios do repouso*, ambas em 1948, *A poética do espaço*, em 1957, *A poética do devaneio*, em 1960, *A chama de uma vela*, em 1961, *Fragments de uma poética do fogo*, em 1988. No intuito de elucidarmos alguns aspectos pontuais do trabalho serão utilizados outros autores, quando necessário.

No segundo capítulo, serão realizadas as análises dos poemas de Maria Carpi que serviram de alicerce para a presente dissertação e que fazem parte das seguintes obras publicadas: *Nos gerais da dor* (1990), *Desiderium desideravi* ou *O desejo de desejar-te* (1991), *Vidência e acaso* (1992), *Os cantares da semente*. (1996), *Caderno das águas* (1998), *A migalha e a fome* (200), *A força de não ter força* (2003), *As sombras da vinha* (2005), *O herói desvalido* (2006) e *A chama azul* (2011). Posteriormente, seguem-se as considerações finais, as referências e os anexos.

Cabe salientar que a autora Maria Carpi vem recebendo o reconhecimento da crítica e vários prêmios, desde a sua primeira publicação, no ano de 1990, com a obra *Nos gerais da dor*. Além disso, escritores como Armindo Trevisan, Thiago de Mello, Nélide Piñon, Ferreira Gullar e Manuel de Barros manifestaram seu apreço pelos escritos dessa poeta. Suas obras encontraram reflexos positivos, tanto no Brasil como no exterior, já que a obra *A chama azul* foi traduzida e publicada na França “com o título *La flamme bleu*, cuja publicação fez parte do Salão de Poesias de Paris em 2013”. Além dessa obra, *Nos Gerais da Dor*, foi traduzido para o italiano. (<http://www.defensoria.rs.gov.br>)

A poesia de Maria Carpi transcende a imaginação comum e adere à sensibilidade e à valorização das coisas por meio de uma linguagem lapidada. Frente a isso, é importante registrar que os poemas não serão analisados à luz das teorias estruturais (rimas, estrofes, métrica...), mas sim quanto à imaginação poética da escritora que desce até as profundezas da terra, percorre a água, adentra os mistérios do fogo e capta a ascendência e a mobilidade do ar.

## 2 OS QUATRO ELEMENTOS, O ESPAÇO E O DEVANEIO NA VISÃO DE BACHERLARD

Gaston Bachelard é considerado por muitos críticos como o filósofo da descoberta científica e da criação artística, pois deixou contribuições singulares para diversas áreas do conhecimento, principalmente na ciência e na filosofia, sendo considerado, de acordo com os estudos de Elyana Barbosa (1996), “o arauto da pós-modernidade”, o filósofo da ruptura, porque, segundo Barbosa, Bachelard abandona a tradição e inaugura uma nova maneira de trabalhar com os discursos já produzidos. Além disso, também é conhecido como um filósofo do “diurno” e do “noturno”, porque aprofundou em seus estudos a oposição entre esses dois universos, nos quais o dia é racional e a noite é onírica. Portanto, sua obra pode ser dividida em: diurna e noturna, como o próprio autor expressa no seguinte trecho de *A poética do devaneio*: "demasiadamente tarde, conheci a boa consciência, no trabalho alternado das imagens e dos conceitos, duas boas consciências, que seria a do pleno dia e a que aceita o lado noturno da alma". (BACHELARD, 2009, p. 52). Ainda de acordo com Barbosa (2004), Bachelard consegue expressar as modificações científicas e adentrar no mundo dos sonhos e devaneios, percebendo-os não apenas como uma cópia do real, como queria a tradição, mas atingindo o verdadeiro sentido que as imagens e a imaginação são capazes de fornecer, criando, por meio de uma força imagética, uma surrealidade. Vera Lúcia Felício, outra estudiosa de Bachelard, afirma que o teórico, por meio dos quatro elementos – fogo, água, ar e terra – realiza “uma síntese entre a epistemologia e a poética” e essas são complementares, pois podem apresentar-se unidas “como dois contrários bem feitos”, porque a ligação entre ambas implica uma relação de “complementaridade”, pois elas mantêm suas diferenças, porém com uma fonte comum (FELÍCIO, s.d., p.1). Além desses estudiosos, PERKOSKI e RICHTER na obra *Literatura para pensar e intervir no mundo*, organizada por Rejane Pivetta de Oliveira (2013) realizam um estudo sobre a imagem e a metáfora em Gaston Bachelard e para eles “na concepção bachelardiana, a imagem é um além psicológico cuja função é a de promover a necessária experiência da abertura à novidade, caracterizando toda conduta humana como ato constante de transfigurar o conhecido” (PERKOSKI; RICHTER, 2013, p. 35). Sobre a metáfora em Bachelard, os autores reiteram o posicionamento do pensador que a considera uma “falsa imagem” que “para ser elaborada necessita da linguagem, uma vez que tenta aproximar e relacionar elementos díspares” (PERKOSKI; RICHTER, 2013, p.38).

Assim, nesse capítulo, estudaremos as obras de Gaston Bachelard envolvendo os quatro elementos, o fogo, a água, o ar e a terra, e também o espaço e o devaneio, pois seus escritos sobre os mesmos darão suporte teórico para a presente dissertação.

## **2.1 O fogo**

Para teorizar sobre o fogo, Bachelard realiza um estudo dividido em três obras. Na primeira, estuda esse elemento explicando, por meio dos complexos, as transformações que ocorrem com o fogo. Na segunda, o fogo se apresenta como chama e na terceira, feita a partir de rascunhos e publicada após sua morte, ele retomou seus estudos, porém com um novo olhar a do fogo vivido.

### **2.1.1 A *psicanálise do fogo***

Em sua obra *A psicanálise do fogo*, publicada no ano de 1938, o filósofo francês Gaston Bachelard (1884-1962) desenvolve uma reflexão singular sobre o fogo. Diferente da vida que transcorre lentamente, o fogo é rápido, ágil, transforma-se com presteza sendo, então, uma alegoria das transformações que ocorrem na existência humana, e são essas modificações que Bachelard analisa e torna evidente em seu trabalho. Busca, para isso, referências nos complexos imaginários: o Complexo de Prometeu, o Complexo de Empédocles e o Complexo de Novalis, todos relacionados ao elemento fogo.

No Complexo de Prometeu temos o processo de vencer etapas pela ruptura com os superiores (Prometeu roubou o fogo de Zeus para dar aos homens) e o desejo de ultrapassar nossos mestres no conhecimento, portanto esse complexo faz analogia à capacidade criadora, à vontade humana de saber, por isso está ligado à intelectualidade. Já o Complexo de Empédocles é uma adoração ao fogo e apresenta a união do instinto de viver e do instinto de morrer. Nesse complexo, a morte no fogo apresenta-se como prova de sabedoria, de consagração da força e de representação de uma mudança. No Complexo de Novalis, o fogo funciona como o *calidum inatum* - o bem supremo que só se concede ao ser eleito - assim, é o amor que gera o desejo de se introduzir até o interior das coisas. Ao realizar esse processo de interiorização, o Complexo de Novalis nos remete para o centro da terra, onde tudo germina e onde há a transcendência para a luz e, ao converter-se em luz, torna-se essência.

Bachelard na obra *A psicanálise do fogo* (1989) refere-se ao fogo como um elemento capaz de explicar tanto a mudança rápida quanto a permanência; o bem e o mal,

aceitando contradições e criando valores. Esses valores podem apresentar-se opostos, evidenciando uma forma de explicação do universo, pois, por meio do calor e do fogo, podemos recordar imagens. A primeira que surge é a real, depois adentramos no mundo da imaginação no qual nada pode ser considerado verdade universal. Portanto, o autor, por meio de imagens, mostra o respeito que devemos ter pelo elemento fogo, pois esse, mesmo esmorecido, pode se transformar em grandes labaredas.

O respeito pelo fogo perpassa pelas proibições que circundam esse elemento, e o autor refere que elas iniciam na infância, visto que o cuidado que se deve ter com ele integra o processo educativo, pois a atenção para com esse elemento é informada pelos mais velhos e é considerado como o primeiro ensinamento social. Por outro lado, com a aquisição do conhecimento, o ser se transforma em rebeldia e desafio, o que leva à insubordinação e à desobediência vinculadas à vontade de saber do indivíduo, a qual é observada, pelo teórico quando registra:

Se a criança aproxima a mão do fogo, o pai dá-lhe logo uma palmatoada. O fogo castiga sem ser preciso queimar. Quer se trate de chama ou calor, lâmpada ou fogão, a vigilância dos pais é a mesma. O fogo constitui, portanto, inicialmente, o objeto de uma proibição geral; daí esta conclusão: a proibição social é nosso primeiro conhecimento geral acerca do fogo (BACHELARD, 1989, p. 17).

Sob esse ângulo, Bachelard constata o Complexo de Prometeu e liga esse aos devaneios que o elemento fogo cria naqueles que tiveram coragem de fugir das proibições e buscaram desvelar o desconhecido e adquirir o conhecimento individualmente, de saber mais que os adultos, isto é, assemelhando-se aos que considera superiores no conhecimento. O autor afirma, então que:

Catalogar sob o nome de *complexo de Prometeu*, todas as tendências que nos levam a querer *saber* tanto como nossos pais, mais do que eles, tanto como os nossos mestres, mais do que eles também. Ora, é manejando um objeto, aperfeiçoando o nosso conhecimento objetivo, que podemos ter a esperança de nos colocarmos mais claramente ao nível intelectual que admiramos nos nossos pais e mestres (BACHELARD, 1989, p. 18, grifos do autor).

Portanto, ao adquirir o saber, o que se dá pela ruptura com as proibições e pelo descortinar da ignorância, o homem pode ter a esperança de alcançar a intelectualidade dos mestres. O texto do autor também enfoca o Complexo de Empédocles ao dissertar sobre o devaneio e questionar as certezas, que não são absolutas, mas que podem se apresentar como transformação, como reconstrução. Segundo Bachelard:

O fogo sugere o desejo de mudança, de forçar o correr do tempo, de chegar imediatamente ao termo da vida, à outra vida. Neste caso, o devaneio é verdadeiramente empolgante e dramático; amplifica o destino humano; liga o que é pequeno ao que é grande, a lareira ao vulcão, a vida de uma acha à vida de um

mundo. O ser fascinado escuta o apelo do braseiro. Para ele, a destruição é, mais do que uma mudança é uma renovação (BACHELARD, 1989, p.22).

O fogo, dessa forma, pode nos levar, imediatamente, a um novo mundo criado por meio do objeto e que se materializa no devaneio em forma de outra vida, na morte. A morte passa a ser a ligação entre o início e o fim, entre o fogo e o braseiro, entre o medo e o respeito, o amor e a renovação. Percebemos, então, que o fogo une instintos primitivos próprios do ser humano e a destruição passa a ser vista como recomeço. Essa complexidade emitida pelo fogo - adoração, instinto de viver, instinto de morrer - denomina-se Complexo de Empédocles, isto é, a ligação entre o início e o fim, através da escolha da morte nas chamas.

No que tange ao Complexo de Novalis, Bachelard relaciona o elemento fogo ao amor e à sexualidade e, a partir da observação psicanalítica, chega a Max Müller que sistematizou sexualmente a origem do fogo, isto é, o atrito entre duas madeiras pode ser explicado pelas experiências íntimas do ser humano as quais produziam calor, sistematizando, assim, o amor. Por meio dessa descoberta, explicaram-se vários acontecimentos e mitos, e o fogo passa a ser visto como a expressão do amor descoberto. Tem-se, então, o Complexo de Novalis – o poeta do amor romântico - em que o fogo funciona como o *calidum inatum*, isto é, a consciência do calor da intimidade. Nesse complexo, a necessidade de sentir se sobrepõe à necessidade de ver. Assim, a produção de partículas elétricas por meio de atrito entre dois corpos humanos, durante o ato sexual, libera energia e calor. O fogo torna-se, portanto, sexualizado. No feminino, ele está representado por uma temperatura amena, suave, por isso, é aquele que envolve, que cobre, é um refúgio, já que a mulher guarda em seu íntimo o óvulo pronto que recebe o “fogo da vida” (BACHELARD, 1989, p.33). Ao passo que no masculino, o fogo é penetrante, ativo, potente, atinge a parte mais profunda. Nesse processo de sexualização do fogo, o autor lembra que a alquimia é uma ciência unicamente dos homens e que por isso, não recebe influências femininas, portanto, há uma valorização do masculino sobre o feminino. Entretanto, com o passar do tempo, o fogo sexual perde seu vigor e torna-se estéril, isto é, precisa ser alimentado constantemente para não envelhecer e perder seu ardor.

Ao esboçar a química do fogo, o autor trabalha com um dos mais enigmáticos elementos, porque a ciência possui verdades absolutas sobre esse elemento, porém o fogo produz fenômenos que encontram outros caminhos e novas possibilidades para seu entendimento. De tal forma que Bachelard percebe ser necessário entender e interpretar de forma diferenciada os fenômenos produzidos pelo fogo sem enclausurá-lo ou impedi-lo de se propagar, mas interpretá-lo como pertencente ao universo.

O autor, ainda, transita pelo Complexo de Hoffman com o qual revela ser toda obra perpassada por uma poesia gerada pelas chamas. Isso ocorre ao descrever os prazeres relacionados ao álcool, principalmente nas noites frias quando utilizado para aquecer, pois a força concentrada em uma pequena dose desse líquido gera êxtase nas pessoas. Assim, uma nova versão sobre o fogo e sua propagação acontece com a descoberta do álcool, porque esse líquido, após entrar em combustão, transforma-se em chama que arde e some e pode aquecer todo corpo humano mesmo em reduzida quantidade. Para Bachelard (1989): “O álcool é, pois objeto de uma valorização substancial evidente. Ele manifesta também o seu efeito em pequenas quantidades. Segue a regra dos desejos de posse realista: concentrar uma grande força num pequeno volume” (p.91).

Por outro lado, o teórico também faz referência ao fogo idealizado e sua pureza. Para isso, é preciso entender o par antitético puro/impuro, perceber as contradições que surgem entre o que pode ser considerado puro e o que pode ser o impuro. Simbolizando a impureza, o fogo nos remete às coisas negativas, exemplificadas pelo o inferno. Contrapondo esse pensamento, ele é visto como elemento puro representado pelo dia do juízo final, quando purificará as almas e as tornará dignas da outra vida. Além disso, também assume o papel de desodorização, pois consegue dividir a matéria acabando com as impurezas.

Finalmente, o fogo é um elemento provocador de imagens que, metaforicamente, transformam-se em imagens poéticas que são verdadeiras e dinâmicas, transcendem e, instintivamente, remetem para mundo imaginário. Para Bachelard “todos os complexos relacionados com o fogo são complexos dolorosos, complexos a um tempo nevrosantes e poetizantes, complexos reversíveis: podemos achar o paraíso no seu movimento ou no seu repouso, na chama ou na cinza”(BACHELARD, 1989, p. 120). Dessa maneira, o fogo, como elemento, traz a alegria, o gozo em lugar da tristeza e dos desejos reprimidos. Exatamente por isso que assume o caráter da subjetividade e ambiguidade em “chamas” na leitura das imagens.

### **2.1.2 A chama de uma vela**

*A chama de uma vela*, escrita por Gaston Bachelard, em 1961, está dividida em cinco capítulos, os quais referenciam a chama desde o seu passado até a evolução da ciência e a chegada da lâmpada. De acordo com Bachelard, a chama tem o poder de criar e expandir o mundo, que povoa a fantasia de um sonhador o qual mesmo estando completamente só, continua, em sua imaginação, a modificar o universo por meio da linguagem. Para o filósofo:



A chama é um mundo para o homem só. Então, se o sonhador de chama fala com a chama, fala consigo mesmo, ei-lo poeta. Ampliando o mundo, o destino do mundo, meditando sobre o destino da chama, o sonhador amplia a linguagem, já que exprime uma beleza do mundo (BACHELARD, 1989, p.12).

O filósofo se volta para um tempo passado quando a chama servia para iluminar o recinto, enquanto o homem lia livros e manuscritos. Mas, a chama, além de iluminar, também detinha o poder de criar um mundo de imagens ilimitadas, sendo capaz de clarear os devaneios do ser humano, nos quais o sonhador observava o mundo por meio das imagens, criando metáforas consideradas, pelo escritor, como formas do pensamento humano. Essas metáforas, suscitadas pela chama de uma vela, produziam calma, serenidade e paz de espírito. Todavia, quando a solidão se aprofunda, o devaneio passa a ser forte e reto como a vela em sua verticalidade. Bachelard, a esse respeito, expõe que:

Nos tempos em que se sonhava pensando, em que se pensava sonhando, a chama da vela podia ser um sensível manômetro da tranquilidade da alma, uma medida da calma fina, de uma calma que desce até os detalhes da vida – de uma calma que dá uma graça de continuidade à duração que segue o curso de uma fantasia pacífica (BACHELARD, 1989, p.26).

A tranquilidade sentida ao observar a vela se deteriorando cria diversas fantasias no observador consideradas, pelo teórico, como “jatos de imagem” (p. 28) que se encontram guardados na mente e, ao observar a chama, ressurgem, se transformam criando um manancial de novas imagens. Bachelard (1989) cita o escritor francês e ensaísta Joubert, que acreditava serem essas imagens um “fogo úmido” (p. 29), isto é, um líquido ardente que escorre como a lava de um vulcão, mas, contradizendo as regras básicas do mundo, desliza para o alto verticalmente. A imagem criada passou a ser considerada como uma fantasia, um absurdo, por não pertencer ao real, porém a ideia abria a possibilidade da criação de fantasias, que são trabalhadas com lucidez e razão.

Essas fantasias induzem a uma compreensão da efemeridade da vela, que pode ser comparada com a fragilidade da vida, porque, depois de ser acesa, vai sendo consumida pela chama, portanto isso é um adormecer sem volta. Por isso, o sonhador sabe que “tudo é dramático na vida das coisas e do universo” (BACHELARD, 1989, p.31). Assim, os episódios comoventes, aqueles que por serem efêmeros levam à morte, aproximam-se dos devaneios do poeta. A chama conta as lutas travadas e produz, no sonhador, uma alma latejante, que conversa com ele, sussurra, geme, e o poeta aprende como ouvir seus lamentos e pressentimentos.

O autor em sua obra *A chama de uma vela* (1989) encontra suporte em Jung, que na obra *Métamorphoses de l'âme et ses symboles* expõe o drama de um ser pequeno, aéreo, e seu

sofrimento ao adentrar na chama, que momentaneamente se quebra. Para Bachelard, a mosca simboliza, no devaneio, o sonhador que vê, na chama, seu próprio ser tragado e castigado pelo fogo que arde (Complexo de Empédocles). A esse respeito Bachelard (1989) escreve: “Quando a mosca se atira dentro da chama da vela o sacrifício é ruidoso, as asas crepitam, a chama tem um sobressalto. Parece que a vida se quebra no coração do sonhador” (p.51).

Entretanto, o autor se detém na verticalidade das chamas, visto que as imagens dos devaneios impulsionam o ser para o alto, num movimento de ascendência, de evolução, criando uma ideia de transformação. De tal sorte que esse elevar-se por meio da imaginação criadora é experimentar uma das faces propostas pelo teórico, aquela que instiga o ser a modificar-se saindo do casulo e terminando o processo de metamorfose por meio do movimento vertical. Como se lê a seguir:

Perto das torres, das árvores, um sonhador de altura sonha com o céu. As fantasias de altura alimentam nosso instinto de verticalidade, instinto recalcado pelas obrigações da vida comum, da vida vulgarmente horizontal. A fantasia verticalizante é a mais libertadora das fantasias. Não há melhor meio para se sonhar bem do que sonhar com outro lugar (BACHELARD, 1989, p.60).

Ao deixar-se levar por lembranças, por sonhos e imagens, isto é, ao devanear diante do fogo, que busca o alto, o autor busca a superação, o triunfar, o alçar voos mais altos, para libertar todo o ser, levando-o a um lugar aprazível, diferente do seu cotidiano, para o zênite. Bachelard procura elucidar o tema em questão, citando Novalis e seus estudos sobre a chama.

Novalis, tendo à mão os dois sentidos do verbo *verzehren* (consumir, consumir), indica a passagem, no ato da chama, do determinado ao determinante, do ser satisfeito ao que vive sua liberdade. Um ser se torna livre se consumido para se renovar, dando-se assim o destino de uma chama, acolhendo principalmente o destino de uma sobre-chama que vem brilhar acima de sua ponta (BACHELARD, 1989, p.68).

Verificamos, a partir desse trecho, que a chama que consome é a mesma que traz a renovação, porque ultrapassa os limites racionais do homem e o leva sempre para além do ser (zênite). Essa verticalidade cria imagens incomuns que enchem a alma, propagando os devaneios desmedidos que precisam transformar-se em realidade para o sonhador, então: “é preciso andar depressa, pois as coisas reais não sonham por muito tempo. Não se deve deixar a luz dormir. É preciso se apressar em acordá-la” (BACHELARD, 1989, p.71).

Bachelard vai também esquadrihar as imagens poéticas da chama na vida vegetal, pois alguns objetos lembram coisas verticais como a árvore. Dentro dessa perspectiva, se detém nas primeiras imagens da poesia, quer dizer, nas imagens do momento de sua criação. A esse respeito, ele afirma:

Quando a imagem da chama se impõe a um poeta para dizer uma verdade do mundo vegetal, é preciso que a imagem permaneça em uma frase. Explicá-la, desenvolvê-la, seria diminuir, parar o impulso de uma imaginação que une o ardor do fogo e o paciente poder do verde. As imagens - frases que pintam, que contam as chamas vegetais, são igualmente ações polêmicas contra o senso comum adormecido em seus hábitos de ver e de falar (BACHELARD, 1989, p.75).

As manifestações que as sensações da chama aliadas ao mundo vegetal causam são decisivas e podem ser consideradas “imagens-frases” (BACHELARD, 1989, p.75), cheias de novas enunciações do pensamento, designadas pelo escritor como “sentenças poéticas” (BACHELARD, 1989, p.75). As sentenças poéticas podem decifrar o diálogo existente entre o poeta e o mundo porque guardam o “germe da imagem”, isto é, o princípio de um novo ser, de uma nova imagem, de uma nova chama que arde por meio da palavra. O filósofo acredita que “só a linguagem poética pode ter tanta audácia. Estamos realmente no domínio da imaginação livre e criativa” (BACHELARD, 1989, p.77). O trabalho do poeta, portanto, será o de defrontar o par antitético: realidade e irreal. Assim, Bachelard afirma que o sonhador, citado por Novalis, vai aceitar tranquilamente a poética do mundo vegetal porque, ao analisar as flores, verá que elas são chamas que podem tornar-se luz e para o francês “o fogo floresce e o a flor se ilumina” (BACHELARD, 1989, p.86).

Para encerrar, Bachelard discorre sobre “A luz da lâmpada”, porém essa fonte de luz, designada por ele, não é a lâmpada elétrica, mas, sim, o antigo lampião utilizado há tempos. Esse objeto, muito comum nas noites em família, além de proporcionar um ambiente de aconchego, criava fantasias colocando o ser alternadamente em dois mundos, em duas consciências: a luz e as trevas. Temos, então, uma imagem humanizada da luz e a lâmpada guardada no armário das lembranças, porque possui utilidades maiores que aquelas que pensamos, pois ela acesa hoje, não é a mesma de ontem, e o ser que a contempla também não e, para Bachelard:

A palavra “criatura” decide tudo. O sonhador sabe que essa criatura cria a luz. É uma criatura criativa. Basta lhe dar um mérito, basta lembrar que é um bom lampião, e eilo vivo. Ele vive na lembrança da paz de antigamente. O sonhador lembra do bom lampião, que se acendia tão bem (BACHELARD, 1989, p.95).

Assim, podemos descobrir com profundidade o devaneio e as lembranças da infância que se entrelaçam e formam um labirinto, onde não conseguimos distinguir o ser da lâmpada, a criatura e o sonhador. A ambiguidade gerada reforça a ideia, pois o lampião desperta dois valores, sendo um valor o real e o outro o despertado por nossa imaginação.

Bachelard (1989), fechando a temática da obra, aponta para o ser solitário, o trabalhador que em frente à lâmpada pensa e observa a página branca “esse grande deserto a ser atravessado, jamais atravessado” (p.109) que o faz pensar em silêncio, solitário, pois as

palavras escritas não encontraram a forma de romper a barreira entre o sonhador solitário e a página em branco. Para vencer esse obstáculo entre o sonhador e sua página, seria preciso, segundo ele, “ter aventuras de consciência”, de tal maneira que se possam ver as coisas não apenas na forma real, mas nas fantasias, nos devaneios ressurgindo, assim, frente à página em branco, como a fênix que renasce das cinzas para uma nova vida.

### **2.1.3 Fragmentos de uma poética do fogo**

Na obra, *Fragmentos de uma poética do fogo*, publicada em 1988, o leitor se depara com duas introduções: a primeira escrita por Suzanne Bachelard, filha do teórico, denominada “Prefácio” e a outra formulada pelo escritor, em seus manuscritos, designada de “Introdução”.

No Prefácio, Suzanne narra ao leitor o caminho percorrido pelo pai que, depois de publicar *A poética do fogo* e *A poética do espaço*, destinou seu tempo para escrever sobre as questões que ainda ocupavam seus pensamentos e digressões. Ele retoma, então, os estudos sobre o elemento fogo, agora sob uma nova ótica, a do fogo vivido, como se observa a seguir:

E a maior lição que encontraríamos numa psicologia do fogo vivido seria talvez a de nos abirmos para uma psicologia da intensidade – da intensidade pura – da intensidade de ser. Se pudéssemos, desde já, mostrar que o ser do fogo é o ser da intensidade, poderíamos tentar expor a recíproca. Em nós o ser sobe e desce, o ser se ilumina ou se ensombrece, sem jamais repousar num ‘estado’, sempre vivo na variação de sua tensão. O fogo jamais é imóvel. Ele vive quando dorme. O fogo vivido está sempre impregnado pelo signo do ser tenso. As imagens do fogo são, para o homem que sonha, para o homem que pensa, uma escola de intensidade (BACHELARD, 1990, p.8).

Suzanne mostra, ainda, as inquietações do pai a respeito de seu trabalho não estar concluído, e das instruções a esse respeito, pouco antes de sua morte. A primeira era de “não publicar as notas de cursos encontradas nos dossiês em relação com uma eventual segunda parte” (BACHELARD, 1990, p.21), e a segunda era incorporar os seus escritos, depois de revisados, no projeto - *Obras completas* -, surgido em 1961. Como isso não acontece, em 1981, *la Presses Universitaires de France* propôs a publicação dos manuscritos sobre o fogo, em uma nova obra, e a promessa inicial, feita ao pai, foi abandonada, sendo publicado o livro inacabado de Bachelard.

Na introdução, feita pelo próprio teórico, ele procura voltar seu olhar para o passado, realizando uma retrospectiva “sobre a vida de trabalho de um fazedor de livros” (BACHELARD, 1990, p.25). Bachelard acreditava que estudar as imagens era o mesmo que estudar as ideias científicas, porém, percebeu que os impulsos da imaginação são inesperados

até mesmo no âmbito da linguagem e não poderiam ser estudados objetivamente. O escritor a esse respeito, assim se expressa:

Saberia dizer melhor as ressonâncias das imagens faladas nas profundezas da alma do falante, descrever melhor a ligação das imagens novas e das imagens com profundas raízes no psiquismo humano. Eu aprenderia, talvez, os instantes em que as palavras, hoje, como sempre, criam o ser humano. E desenvolveria, então – louca ambição!. – uma doutrina da espontaneidade, pois a espontaneidade pura, onde pode ser mais aérea, aerizada, que na linguagem? A poesia é a linguagem que é livre frente a si mesma (BACHELARD, 1990, p.27).

O autor, ao analisar as imagens dos poetas e ao conhecer todo o privilégio de imaginar, liberta-se e cria um “mimetismo da espontaneidade” (BACHELARD, 1990, p.27). Ele esperava analisar a imaginação e sua ação sobre a linguagem, mas não ambicionava colocar-se na fronteira das expressões que estão a todo o momento modificando-se, dificultando o estudo e fazendo com que o teórico volte novamente seu olhar para o poema, como na seguinte passagem:

O poema por si só – a imagem poética ela própria – tornou-se para mim um fenômeno psicológico digno de um estudo particular. E o poema, considerado como um fenômeno da imaginação é um fenômeno comunicável. Um leitor que imagina recebe um impulso de imaginação de um poeta que acaba de imaginar (BACHELARD, 1990, p.28).

Bachelard vê na imaginação poética um fenômeno psicológico, e o poema, então, é visto como um fenômeno comunicável, no qual a palavra deve ser levada em conta porque impulsiona o leitor a acionar seu imaginário que, ligado ao do poeta, inventa novas significações. Por isso, considera que as imagens poéticas foram criadas pelo fogo, pois pela linguagem inflamada chegam ao pensamento e atingem uma “beleza agressiva” (BACHELARD, 1990, p.33), transformando-se numa imaginação dinâmica.

O escritor adentra, então, no estudo da dinâmica da linguagem e percebe que essa possui valor próprio, não é apenas uma forma de expressão, mas, sim, um dinamismo individualizado. A partir dessa constatação, passa a observar a linguagem poética como um reino de imagens produzidas pelos poetas, um reino dinâmico, vigoroso que abandona todo o “didatismo”.

O teórico trabalha a linguagem com base no pássaro fênix, o mito da duplicidade, isto é, ela mesma se inflama deixando de existir, mas renasce de suas próprias cinzas. Esse feito, quando analisado no reino da racionalidade deixa o ser humano com um sentimento de incerteza com relação ao real, porém, quando transportado para a imaginação, torna-se confiável e verdadeiro. Bachelard sobre o fenômeno, explica:

É preciso que se creia numa imagem inacreditável, sem, no entanto, se entregar à credulidade. Os poetas nos ajudarão, por sutis variações de imagens, a trazer à vida o pássaro lendário. É precisamente pela adesão ao ser poético da imagem que se

pode realizar essa fusão de entusiasmo e de prudência. Admirar torna-se então um substituto para acreditar. Não se crê num ser verdadeiro, acredita-se num ser da linguagem exacerbada, num ser poético. Entramos, com a Fênix imaginada por um poeta, no puro Reino do Poético (BACHELARD, 1990, p.52).

O pássaro de fogo, então, no reino dos poetas, transforma-se em palavras, não quaisquer palavras, mas aquelas inflamadas, que produzem metáforas e ultrapassam as imagens tranquilas, criando inquietações, que renascem sempre aos olhos do poeta. As palavras são libertadas dos seus significados prontos e passam a chocar, a enaltecer, a deslizar nos poemas, ultrapassando-os. As imagens de nossos devaneios encontram, muitas vezes, necessidade de se transportarem para o mundo real, assim como a fênix que morre primeiro para depois renascer em toda sua beleza. O poeta, apropriando-se dessas imagens, leva o leitor ao limite “da sensação e do sonho, da linguagem da significação e da sublimação” (BACHELARD, 1990, p.78), pois Bachelard acredita no renascimento da fênix e a utiliza como modelo de um fogo vivido, como imagens provenientes do mundo exterior ou do fogo existente no coração humano.

O estudioso analisa também o aprofundamento poético, utilizando o mito de Prometeu, legitimando a imagem criada, a partir desse mito, nos devaneios poéticos. Bachelard afirma que:

Por mais singulares que sejam às vezes as imagens nas quais se esboça o mito de Prometeu, deveremos provar que não existem imagens gratuitas. Devaneando um pouco, associando os temas de devaneio tão numerosos, termina-se sempre por apreender na imagem singular um germe de imaginação poética. Quando uma imagem descora, outra clareia. A imagem irradia singularidade e se mantém numa existência poética (BACHELARD, 1990, p.91).

O teórico torna evidente que a imagem criada a partir de Prometeu possui uma ligação com o imaginário humano, pois a força física e a ação dele elevam a natureza do homem. Além disso, o personagem encontra-se no limiar do real, pois não é de todo homem nem de todo um deus. Por esse motivo, Bachelard acredita que uma psicologia que trate desse personagem – meio homem, meio deus - necessita de uma poética diferenciada, com participação ativa de todos os fatos psicológicos porque eles são valores da poética do psiquismo e fazem com que o interesse pelas imagens geradas por Prometeu tenham continuidade no imaginário dos homens.

A imagem não se prende apenas ao roubo do fogo, o teórico mostra que “quem traz o fogo traz a luz, a luz do espírito – a clareza metafórica – à consciência” (BACHELARD, 1990, p.107). A consciência descerra, portanto, um novo destino, um novo olhar sobre o mito, pois expressa o valor humano do fogo porque conserva os valores da vida quente, isto é, o ser

humano é composto pelo calor que se encontra dentro dele e de lá é retirado. De acordo com Bachelard:

Nossos órgãos são lareiras. Toda uma linguagem de febres dá a medida de nossos instintos. O existencialismo da sensualidade – tem necessidade dessa infralinguagem. É preciso sentir que o fogo é um bem incubado, um bem guardado sob as cinzas. Os tesouros são ardentes. Por eles, queimamos de cobiça. Uma espécie de convicção anima nossos sonhos prometéicos garantindo-nos que o fogo está em nós, que nosso corpo contém uma reserva dele (BACHELARD, 1990, p.108).

Bachelard também se detém no drama de Empédocles - filósofo que defendia a ideia de que o mundo seria constituído por quatro elementos: fogo, água, ar e terra e, acredita-se que ele se atirou no vulcão Etna. Assim, Empédocles representa a imagem da anulação, e cria uma poética do aniquilamento e para Bachelard: “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). O personagem, ao aceitar seu fim, concorda com todas as possibilidades que surgem, entrando no domínio da poética do fogo e os devaneios passam a ser considerados empedoclianos, pois se tornam livres como Empédocles quando se atira para a morte. Bachelard esclarece a visão do sonhador que necessita observar e depois sonhar, e de como ele fará isso adicionando a sua visão imagens sem perigo aparente, como observamos a seguir:

A imagem escapa à história como escapa à psicologia. O ser da imagem é poemático. Como nós a comunicamos pela Palavra, ela se torna um valor da palavra. A imagem que não vejo se encobrir de palavras se orna de palavras, se renova pela palavra. Todas as ligações da imagem com a realidade são amarras que é preciso resolutamente cortar para entrar no reino do poético (BACHELARD, 1990, p.128-129).

A imagem possui significação própria e não necessita de subterfúgios, mas dependendo da sua trajetória se transforma, assim, e as paixões e conflitos que atingem o homem ganham força e, procurando apoderar-se dessas imagens, os poetas se “atiram nelas”, pois elas contêm um mundo de razão e emoção, experiência e in experiência. Segundo Bachelard, na obra *Fragmentos de uma poética do fogo* (1990), “a literatura é um mundo. O reino poético domina o mundo” (p.133). O estudioso aproveita essas imagens para explicar o Complexo de Empédocles. O ser humano, ao se deparar com o fogo, sofre contradições, pois, ao mesmo tempo em que é atraído se retrai porque sabe que o fogo queima e pode provocar marcas para toda a vida. Isso permite, então, que o homem solitário, dramatize seus devaneios, exagerando nas imagens criadas e levando o ser para o reino poético. O complexo imaginário passou, portanto, nesse reino poético, a ser entendido pela solidão que a leitura proporciona ao leitor, pois mesmo estando só, ele possui um mundo imaginado em suas mãos.

A poética do fogo não tem necessidade de narração, de um fio condutor porque as imagens bastam por si. Elas descrevem mais, nos remetem ao maravilhamento causado pelo elemento e, ao mesmo tempo, tornam a imagem ambígua, pois a ambiguidade pertence às profundezas, como Bachelard escreve no final de sua obra: “As pessoas honestas querem que a imagem seja superficial e efêmera. Mas o céu e a terra, os dois, dão à imagem sua verticalidade. Tudo o que sobe encerra as forças da profundidade”. (BACHELARD, 1990, p.142). Dessa forma, as imagens criadas pelo elemento fogo possuem uma força própria mesmo não sendo duradouras.

## **2.2 A água e os sonhos**

Bachelard, em sua obra *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*, publicada em 1942, estuda a água cuja representação leva a uma imaginação material da mesma, pois esse elemento feminino simboliza a força humana mais íntima. Para introduzi-la em seus estudos, o autor faz uma distinção entre duas forças imaginantes: “a imaginação formal constituída a partir de uma causa formal; e a material, que dá vida à causa material” (Bachelard, 1989, p.1). A água, desta forma, cria representações e imagens que se geram no íntimo do ser tornando-se, através do devaneio, condensadas, solidificadas, isto é, materializadas. Ela costuma criar metáforas e ilusões comuns porque é fugidia, se encontra em constante movimento ou em profunda calma, mas quando o espelho da água é tocado, transforma-se em um turbilhão de imagens que se alteram e se dispersam. Segundo Bachelard: “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” (BACHELARD, 1989, p.22).

Portanto, na superfície da água, quando a observamos e sonhamos de forma paciente e imóvel, o mundo é refletido. Assim, a água tranquila reflete uma visão dupla das coisas, dependendo do estado do ser que a observa. Bachelard, a respeito do reflexo produzido pela água, faz menção ao mito de Narciso (aquele que se apaixonou pela própria imagem refletida no espelho d’água e, por isso, morre). A imagem refletida está na superfície e nos revela uma beleza natural, um frescor próprio, mas quando mergulhamos nesta mesma água, ela se adensa, escurece, nos envolve e induz a uma imagem negativa, como a da morte. Segundo o teórico, “contemplar a água é escoar-se, é dissolver-se, é morrer” (BACHELARD, 1989, p.49). Logo, ela desperta, no reino da imaginação, dois tipos de sentimentos: os alegres e os tristes, o da vida e o da morte. Então, a água ganha outra dimensão, não é mais apenas o líquido com o qual matamos a sede, mas é aquela que cria imagens, dando a elas uma



expressão poética. Ela não permanece somente na superfície, mas escorre pelo subterrâneo de forma silenciosa. Por outro lado, a água vai conter a matéria noturna e na sua intimidade pode apresentar a luz e as trevas. Bachelard, a esse respeito, registra que:

A poesia das formas e das cores dá lugar à poesia da matéria; um sonho das substâncias tem início; uma intimidade *objetiva* se aprofunda no elemento para receber materialmente as confidências de um sonhador. Então a noite é substância como a água é substância (BACHELARD, 1989, p.56-57, grifos do autor).

Na matéria, a substância que se forma, a partir da união da água com a noite, desperta devaneios fúnebres, tristes, sombrios, criando no imaginário o medo. Porém, ela não desperta somente devaneios negativos, pois o ser que a encontra pode ver essa união como positiva; entretanto, somente quando a imaginação atinge a intimidade do mundo, a água e a noite, ganham doçura, adquirem perfume, e a noite passa a ser representada por uma água leve. Enfim, a água possui uma força de ligação, uma espécie de união universal, portanto “a imaginação material participa da vida de todas as substâncias” (BACHELARD, 1989, p.114).

Além de ver a água como substância, o filósofo a vê como gênero feminino que assume também o papel de mãe, lembrando que o lugar em que temos grande concentração de água é o mar, o qual é considerado um símbolo materno. Dessa forma, a imaginação nos conduz a lembranças inconscientes do amor primeiro, do aconchego, do alimento (leite), isto é, a nossa mãe. De acordo com Bachelard (1989): “O amor filial é o primeiro princípio ativo da projeção de imagens, é a força propulsora da imaginação, força inesgotável que se apossa de todas as imagens para colocá-las na perspectiva humana mais segura: a perspectiva materna” (p.120). Entretanto, a água na sua feminilidade, antes de ser mãe é esposa e amante e incorpora, dessa forma, várias manifestações do feminino que, pela da imaginação material, ganham forma e despertam os mais profundos devaneios.

De acordo com o estudioso, a água também pode ser considerada como um valor de purificação e não como símbolo de valores sociais e religiosos, isto é, ela é uma matéria pura tal qual se apresenta na natureza. Bachelard afirma que:

A imaginação material encontra na água a matéria pura por excelência, a matéria naturalmente pura. A água se oferece, pois como um símbolo natural para a pureza; ela dá sentidos precisos a uma psicologia prolixa da purificação (BACHELARD, 1989, p.139).

O teórico busca nos devaneios inconfessados de um sonhador solitário valores para comprovar suas ideias e acredita ser nas palavras, mais precisamente na linguagem, que consegue fugir das tradições e explorar os devaneios que não se encontram atrelados a convenções sociais. O estudioso prova que: “certas matérias transportam em nós seu poder onírico, uma espécie de solidez poética que dá unidade aos verdadeiros poemas”

(BACHELARD, 1989, p.140). Então, se nossas ideias e sonhos encontram-se ordenados, as matérias que formam o devaneio são responsáveis por engrandecê-lo, pois a pureza deve ser colocada em algo que possa simbolizá-la. Dessa maneira, a substância líquida ganha valor pela sua limpidez e seu frescor, e os devaneios recebem forma e se ligam a realidades valorizadas.

Por outro lado, a água também contém impurezas que as tornam turvas e, por isso, comportam devaneios imorais. A impureza da água traz uma repugnância natural, inconsciente, que pode transformar-se em rancor e projetar um pré-julgamento: toda água impura é nociva e pode ser acusada de malefícios. De acordo com Bachelard:

Para a mente consciente ela é aceita como mero símbolo do mal, como símbolo externo, para o inconsciente ela é o objeto de uma simbolização ativa, totalmente interna, totalmente substancial. A água impura, para o inconsciente, é um receptáculo do mal, um receptáculo aberto a todos os males; é uma substância do mal. Na água assim maleficiada, um signo basta: o que é mau sob um aspecto, numa de suas características, torna-se mau em seu conjunto. O mal passa da qualidade à substância (BACHELARD, 1989, p.145).

A água pura, portanto, quando recebe qualquer tipo de impureza, pode perder seu valor, mas existem sonhadores da água turva, escura, pois ela provoca devaneios de contemplação, nos quais o ser humano encontra-se envolto por ondas pesadas carregadas do mal. O autor mostra que a água é um símbolo e como tal toma para si imaginações e devaneios, alguns bons outros ruins, mas a pureza da água sempre se sobrepõe aos demais.

Bachelard realiza, ainda a respeito da água, uma divisão quanto a sua doçura e a sua salinidade. A água doce serve ao homem, é mítica, e traz um sensualismo profundo e complexo da imaginação material. O teórico aponta a ação da imaginação material propiciando impressões primitivas como percebemos na seguinte citação:

O devaneio primitivo, o devaneio natural, o devaneio solitário, aquele que acolhe a experiência de todos os objetos. Esse devaneio, mais uma vez, deve colocar a água comum, a água cotidiana, antes do infinito dos mares (BACHELARD, 1989, p.160).

A água doce frente ao devaneio possui o privilégio de saciar a sede, de refrescar e poderes são instituídos a ela como: curar, amenizar a dor, auxiliar nas inflamações e lavar os refrigérios do corpo e da alma. O escritor acredita que: “a água doce sempre há de ser, na imaginação dos homens, uma água privilegiada” (BACHELARD, 1989, p.163).

A respeito da água salgada, Bachelard (1989) registra: “Que a água do mar seja uma água inumana, que ela falte ao primeiro *dever* de todo elemento reverenciado, que é o de servir *diretamente* os homens, eis um fato que os mitólogos esqueceram com excessiva frequência” (p.158, grifos do autor). Contudo, a água salgada também está presente em

diferentes narrativas mitológicas que podem seduzir e fascinar o ser humano, e essas propiciam contos que, aliados aos sonhos, exprimem o distante, isto é, uma longínqua viagem.

A respeito da água violenta, Bachelard mostra que sua fúria torna-se imaginação dinâmica, universal, pois mesmo estando em repouso, tranquila, quando irritada, transforma-se e mostra sua força. Metaforicamente, todo ser humano necessita de águas calmas e também revoltas, pois as imagens literárias que se formam no devaneio possuem esse dualismo. Para comprovar seus estudos, o teórico busca elementos que justifiquem a violência atribuída ao elemento água, já que a cólera faz parte da faculdade que possui o espírito de representar imagens e pode ser a ligação entre o homem e as coisas.

Bachelard, ao encerrar seus escritos sobre o elemento água, pondera a respeito de uma água capaz de falar, reforçando a sonoridade da mesma como expressão poética, pois para ele:

A água é a senhora da linguagem fluida, da linguagem sem brusquidão, da linguagem contínua, continuada, da linguagem que abranda o ritmo, que proporciona uma matéria uniforme a ritmos diferentes. Portanto, não hesitemos em dar seu pleno sentido à expressão que fala da qualidade de uma poesia fluida e animada, de uma poesia que se escoia da fonte (BACHELARD, 1989, p.193).

O filósofo mostra, assim, as diferentes vozes contidas na água e a musicalidade que a mesma traduz. Além disso, ele percorre todas as águas encontradas na natureza: as calmas, as corredias, os riachos, os rios, as cascatas, o mar e a as associa a imagens. Bachelard infere ainda, ao finalizar sua obra, que a correspondência das palavras com as imagens fortalecem o devaneio, por isso é necessário que sejam verbalizadas para terem maior profundidade.

### **2.3 O ar e os sonhos**

Gaston Bachelard, no ano de 1943, publicou um estudo sobre o elemento ar, em sua obra *O ar e os sonhos: ensaio sobre a imaginação do movimento*. A respeito de suas pesquisas sobre a imaginação, o teórico acredita que a mesma não forma imagens, mas o que acontece é que ele as deforma, as transforma. Assim, as imagens, para o estudioso, têm o poder de formar a imaginação, partindo de uma explosão visual criadora, porque “o vocábulo fundamental que corresponde à imaginação não é a imagem, mas o imaginário” (BACHELARD, 1990, p.1). O imaginário, então, encontra-se ligado à imaginação literária, embasada na realidade e que liberta o leitor, como observamos a seguir:

Uma imagem estável e acabada *corta as asas* à imaginação. Faz-nos decair dessa imaginação sonhadora que não se deixa aprisionar em nenhuma imagem e que por isso mesmo poderíamos chamar de *imaginação sem imagens*, assim como se reconhece um *pensamento sem imagens*. [...] O poema é essencialmente uma

*aspiração a imagens* novas. Corresponde à necessidade essencial de *novidade* que caracteriza o psiquismo humano (BACHELARD, 1990, p.2, grifos do autor).

Bachelard defende a ideia de que uma psicologia da imaginação não deve se preocupar apenas com a formação das imagens, mas com a mobilidade que essas imagens possuem, já que a forma estável dos objetos e das formas é mais fácil de ser explicada que esclarecer o movimento dessas mesmas imagens no reino da imaginação. Pensando nesses movimentos, o escritor passou a estudar a mobilidade das imagens esboçando, para cada uma delas, um traçado ilusório de um caminho passível de ser percorrido.

O autor, então, mesmo sabendo que as imagens de repouso constituem-se a partir das palavras, busca subsídios nelas, no seu lirismo, no poder que elas têm de criar mundos, de estarem vivas, de renovarem a alma e o coração do ser humano transformando, assim, a imaginação criadora em movimento. A imaginação baseada na palavra, principalmente na do poeta, tem poder de sedução, pois ela conduz o leitor a outro caminho, diferente do habitual, afastando-o do comum e o lançando para um novo momento, uma nova vida; no entanto, essa imaginação não pode ser evasiva, como Bachelard revela a seguir:

Um verdadeiro poeta não se satisfaz com essa imaginação evasiva. Quer que a imaginação seja uma *viagem*. Cada poeta nos deve, pois, seu *convite à viagem*. Por esse convite recebemos, em nosso ser íntimo, um doce impulso, o impulso que nos abala, que põe em marcha o devaneio salutar, o devaneio verdadeiramente dinâmico. Se for bem escolhida, a imagem inicial se revelará como um impulso para um sonho poético bem definido, para uma vida imaginária que terá verdadeiras leis de imagens sucessivas, um verdadeiro sentido vital. As imagens postas em série pelo *convite à viagem* adquirirão em sua ordem bem escolhida uma vivacidade especial que nos permitirá designar, um *movimento da imaginação* (BACHELARD, 1990, p.4, grifos do autor).

Bachelard, portanto, na proposta de seu livro sobre o elemento ar, afirma que o movimento não pode ser visto apenas como uma metáfora, mas também como sentimento, pois são as emoções que transportam o leitor para uma “viagem imaginária” que é diferente a cada nova leitura, a cada novo devaneio, a cada novo olhar, sugeridos pelo poeta. Portanto, ele é quem conduz o leitor a descobrir uma nova cor, um novo matiz que desaparece de forma lenta ou brusca quando saímos do devaneio, porque procuramos naquilo que guardamos em nosso íntimo, uma coloração especial das coisas que havíamos presenciado sem perceber que elas nos dariam suporte para entrarmos no reino do imaginário, participando da mobilidade do mesmo. O movimento que nos permite realizar a viagem ao país do infinito, faz com que possamos ultrapassar o pensamento, transcendendo e, de acordo com o escritor:

No reino da imaginação, o infinito é a região em que a imaginação se afirma como imaginação pura, em que ela está livre e só, vencida e vitoriosa, orgulhosa e trêmula. Então as imagens irrompem e se perdem, elevam-se e aniquilam-se em sua própria altura. Então se impõe o realismo da realidade (BACHELARD, 1990, p.6).

As viagens imaginárias, propostas pelo teórico, não possuem local determinado de saída e chegada, nem paradas obrigatórias, pois elas alçam voo no reino da imaginação e, mesmo parecendo como uma viagem regular, transporta o ser para outra dimensão, possibilitando a ele leveza e são os elementos que fornecem subsídios para a formação de uma imaginação criadora como percebemos no seguinte fragmento:

As imagens designam uma matéria-prima, um elemento fundamental. A fisiologia da imaginação, mais ainda que sua anatomia, obedece à lei dos quatro elementos. [...] porque nenhum dos quatro elementos é imaginado em sua inércia; ao contrário, cada elemento é imaginado em seu dinamismo especial; há uma cabeça de série que determina um tipo de filiação para as imagens que a ilustram (BACHELARD, 1990, p.8).

Vemos que a matéria auxilia na formação de uma imaginação dinâmica transcendente, seguida, nessa obra, pelas imagens aéreas. Nas imagens aéreas, o ser voante não está subjugado à atmosfera, conseguindo, portanto, ultrapassá-la, dando uma ideia de liberdade porque o ar natural é livre. O escritor atenta para as lições do movimento aéreo libertador, pois o elemento ar é considerado uma matéria pobre, mas que se transforma ativamente, superando-se e movendo-se, pois não há substância sem movimento.

O movimento, todavia, não é o visual, porque o mesmo permanece puramente cinemático, isto é, Bachelard estabelece, por meio da sublimação, a presença de duas forças - a sublimação cinemática e a sublimação dinâmica. A primeira nos permite viver normalmente, usando o campo visual para perceber as matérias reais. A segunda nos induz ao jogo da imaginação no qual a matéria nos leva à vida das imagens onde experimentamos uma vontade de conduzir e não de ser conduzidos. Bachelard escreve sobre o assunto que:

Uma física pormenorizada da imaginação dinâmica. Em particular, os fenômenos aéreos nos darão lições muito gerais e muito importantes de subida, de ascensão, de sublimação. Tais lições devem ser colocadas na categoria dos princípios fundamentais de uma psicologia que chamaremos de *psicologia ascensional*. O convite à viagem aérea, se tiver, como convém, o sentido da subida, é sempre solidário da impressão de uma ligeira ascensão (BACHELARD, 1990, p.10, grifos do autor).

Percebemos, assim, que o movimento de subida proporciona a sensação de elevação, de mobilidade das imagens, de uma verticalidade real, que causa uma ligeira alegria, um bem estar, ao mesmo tempo em que nos entristecem. Devemos, portanto, perceber que a verticalidade pode ser positiva ou negativa. A partir desses dois polos, o da subida - eixo vertical que torna as imagens aéreas seguras - e da queda - imagem para baixo, para a forma horizontal - o autor formulou o primeiro princípio da “*imaginação ascensional*” (1990, p. 11), no qual as metáforas são as responsáveis por explicarem tudo e ao mesmo tempo não explicarem nada e para Bachelard as imagens transportadas para um significado poético criam

uma rede de imagens que produzem outras. Essa rede de imagens formada pela imaginação material e pela dinâmica transformam os quatro elementos cósmicos, base das pesquisas desse teórico, em hormônios da imaginação. Assim, segundo o autor:

Eles põem em ação grupos de imagens. Ajudam a assimilação íntima do real disperso em suas formas. Por eles se efetuam as grandes sínteses que dão características um pouco regulares ao imaginário. Particularmente, o ar imaginário é o hormônio que nos faz *crescer* psiquicamente (BACHELARD, 1990, p.12, grifo do autor).

O crescimento psíquico do homem se dá por meio das imagens do ar e quando ele as vive recebe um benefício singular, único. Essas imagens são vistas sob um aspecto diferencial e não integral em relação à verticalidade. As imagens aéreas, então, se firmam ou somem e cabe ao leitor utilizá-las e viver a ambivalência delas. Bachelard examina, portanto, a mobilidade das imagens aéreas e de que maneira elas são capazes de interferir no ser humano. Para tanto, o autor acredita que a imagem é “o sujeito do verbo imaginar” (BACHELARD, 1990, p.14), isto é, o mundo passa a ser imaginado no devaneio humano. A esse respeito, ele distingue no capítulo “O sonho do voo” que:

Durante o próprio tempo do sonho, esse voo é incansavelmente comentado pela inteligência do sonhador; é explicado por longos discursos que o sonhador faz a si mesmo. O ser voante, em seu próprio sonho, declara-se o inventor de seu voo. Forma-se assim, na alma do sonhador, uma consciência clara do homem que voa. [...] o voo onírico tem necessidade, como todos os símbolos psicológicos, de uma interpretação múltipla: interpretação passional, interpretação estetizante, interpretação racional e objetiva (BACHELARD, 1990, p.21).

O voo onírico, portanto, encontra-se intimamente ligado ao sonhador e pode marcá-lo profundamente, além disso, por meio dele pode-se descobrir o que há de concreto e universal nos poemas, porque as imagens por ele suscitadas se multiplicarão, transformando-se em símbolos psicológicos. O teórico revela, ainda, que a imagem aérea dinâmica nos permite distinguir duas imagens: as fatídicas e as naturais. As imagens trágicas nos remetem à queda, e as imagens naturais buscam a ascensão. A imaginação dinâmica mostra que o primeiro ser que voa é, sem dúvida, o sonhador, mas a imagem do pássaro é, para o autor, o ar livre personificado. O pássaro e as asas, no devaneio poético, ganham o valor do elemento ar, pois se associam a ele para compô-lo. De acordo com Bachelard:

O ser real não nos ensina nada; a cotovia é “pura imagem”, pura imagem espiritual que não encontra sua vida senão na imaginação aérea, como centro das metáforas do ar e da ascensão. [...] A poesia *pura* não pode aceitar tarefas descritivas, tarefas designadas no espaço povoado de formosos objetos. Seus objetos puros devem transcender as leis da representação. Um objeto poético deverá então absorver ao mesmo tempo todo o sujeito e o objeto (BACHELARD, 1990, p.87).

O poeta auxilia na formação dessa imagem, não aquele que simplesmente copia, mas, sim, aquele que sabendo utilizar as forças criadoras do elemento ar é capaz de formular um

mundo imaginário nas suas composições. Bachelard aponta a grande variedade de temas que são fornecidos pela poesia com a beleza e a leveza do pássaro, que mesmo pequeno como a cotovia desperta um mundo de imagens literárias. Ainda registra que na “queda imaginária”, as metáforas da subida e da queda nos levam a uma psicologia da verticalidade e considera a queda como parte da imaginação dinâmica:

A queda imaginária só conduz a metáforas fundamentais para uma imaginação terrestre. A queda profunda, a queda nos vórtices escuros, a queda no abismo, são quase fatalmente as quedas imaginárias. [...] Essas descidas aos infernos não poderão ser descritas, do ponto de vista da imaginação poética, senão se tivermos a força de abordar um dia a difícil e múltipla psicologia da imaginação material e dinâmica do fluido aéreo, não encontraremos a imaginação da queda a não ser como uma ascensão invertida (BACHELARD, 1990, p.15 – 16).

O escritor se volta para os trabalhos realizados por Robert Desoille, psicólogo francês que desenvolveu estudos sobre a imaginação, e a contribuição que a obra desse proporcionou para as pesquisas de Bachelard. Desoille, nos seus estudos, mostra que no sujeito sonhante poderia ser encontrado um onirismo de ascensão. O acesso a essa etapa mais alta poderia ser por meio de imagens inconscientes como: a luz, a altura, a paz e, elas são, para ele, uma linha da vida. Seguindo as propostas de Desoille, Bachelard aponta para o hábito adquirido pelo sujeito que, ao sonhar acordado, consegue usar as forças oníricas preservando as imagens na vida consciente e tirando proveito delas. O filósofo ainda exemplifica a sua ideia de imaginação dinâmica utilizando, também, a obra *Assim falava Zaratustra*, do pensador Nietzsche e demonstra que todos os símbolos possuem uma união natural com a dinâmica da ascensão, e que “a imaginação produz o pensamento – por mais longe que esteja o pensamento” (BACHELARD, 1990, p.16).

Em seguida, o autor passa a tratar do céu azul e das imagens geradas por ele. Embasado na cor azul, o teórico dispõe os poetas em quatro categorias assim distribuídas: a primeira é daqueles que veem o céu como um líquido imóvel e que se animam com o movimento das nuvens. A segunda é daqueles que vivem o céu como uma chama imensa. A terceira contempla o céu como uma abóboda pintada de azul; e a quarta é daqueles que participam da natureza aérea do céu azul. Bachelard, porém, se surpreende ao constatar que são poucos os poetas que percebem o céu como uma imagem aérea e acredita que, para ter uma alma aérea, é preciso materializar a imagem para se constituir uma imagem literária.

Bachelard escreve brevemente sobre “As constelações” e de como formam imagens que parecem se movimentar lentamente, transmitindo um caráter suave e tranquilo. Essas imagens se unem às da gravidade, às da vida e nos dão leveza aérea. Ainda, o teórico acredita que a luz das estrelas formam um devaneio constante, o do olhar, e esse, então, passa a ser

visto como uma lei para a qual “no reino da imaginação tudo que brilha é um olhar” (BACHELARD, 1990, p.187).

Ao falar sobre as nuvens e sua transformação em objeto poético, Bachelard percebe que elas determinam devaneios fáceis e efêmeros, pois ao mesmo tempo em que nos encontramos nas nuvens, voltamos rapidamente à terra. O teórico acredita que “o devaneio das nuvens recebe um cunho psicológico particular: é um devaneio sem responsabilidade” (BACHELARD, 1990, p.189). A falta de responsabilidade gera uma lentidão, uma acomodação, porque as nuvens podem ser vistas como pequenos pedaços de algodão que se formam por si mesmas, por isso aponta que o “sonhador tem sempre uma nuvem a transformar” (BACHELARD, 1990, p.190). As nuvens, quando altas, produzem uma sensação de leveza, mas quando temos a impressão que elas descem provocam abafamento e escuras podem exprimir doença ou desgraça. Elas formam imagens que, no reino da imaginação, se transformam em dinamismo e podem nos fornecer explicações para os mitos poéticos. Ao deter-se na nebulosa, o teórico mostra que a nuvem interestelar - formada de poeira e gás - transfere ao sonhador a possibilidade de recomeçar o mundo. A imagem do céu com sua nebulosa encontra a imaginação dinâmica em ação, estabelecendo imagens, criando mundos. O sonhador em contato com as imagens celestes liga o imaginado ao imaginante como percebemos na seguinte passagem: “Todas as noites o sonhador recomeça o mundo. Todo o ser que sabe desprender-se das preocupações do dia, que sabe dar ao seu devaneio todos os poderes da solidão, devolve ao devaneio sua função cosmogônica” (BACHELARD, 1990, p.201).

No estudo sobre o vento, Bachelard procura explicar os diferentes tipos de vento desde uma leve brisa até o furacão. Para ele, esse elemento, ao assumir determinada força, transforma-se numa imagem de cólera cósmica. A esse respeito escreve:

O vento, em seu excesso, é a 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. Ele não exerce todo seu poder sobre a imaginação senão numa participação essencialmente dinâmica; as imagens figuradas dariam dele antes um aspecto irrisório (BACHELARD, 1990, p.232).

O estudioso volta seu olhar para a imaginação do ar, para as diferentes metáforas literárias do mesmo. Sem dúvida, o ar, sua altura, o vento suave ou rancoroso, o sopro; tudo isso se agrega às metáforas poéticas. O sopro poético, de acordo com Bachelard (1990) “antes de ser uma metáfora, é uma realidade que poderíamos encontrar na vida do poema se quiséssemos seguir as lições da imaginação material aérea” (p.145). Assim, as palavras têm poder de causar conflitos e de unir, nas verdades aéreas, as imagens, além disso, elas



traduzem, sem usar a fala, alegrias vocais mudas. Já o poder da declamação atribuirá um lugar especial àqueles que a praticam, porque elas induzem a um sonho vocal.

Bachelard, ao finalizar seus estudos sobre o ar, chega a duas conclusões. Na primeira, ele acredita ter exaltado de forma exagerada o imaginário, e a imaginação necessita muito para que o pensamento tenha o bastante. Na segunda, aponta a linguagem viva da literatura como formadora das imagens. As imagens literárias aparecem sob duas perspectivas - a de expansão e a de intimidade - mas, de acordo com o autor, elas são contraditórias, porém, ao serem transferidas para a linguagem, se tornam homográficas. O teórico aponta ainda o homem como um ser literário, sendo esse a soma do pensamento e do sonho possível de ser estudado por meio de uma filosofia que se ocupe do destino humano.

## **2.4 A terra**

Gaston Bachelard divide seus estudos sobre o elemento terra em duas obras. A primeira *A terra e os devaneios da vontade*: ensaio sobre a imaginação das forças e a segunda *A terra e os devaneios do repouso*: ensaio sobre as imagens da intimidade, ambas publicadas em 1948. O teórico assim procedeu porque, durante sua pesquisa, percebeu a presença de dois movimentos distintos: a extroversão e a introversão. A extroversão da imaginação é a primeira a ser trabalhada, sendo seguida pelos estudos dos devaneios ativos que são convocados para atuar sobre a matéria. No segundo livro, o devaneio fluirá automaticamente, valorizando de forma positiva as imagens de intimidade. De acordo com o autor, “teremos o díptico do trabalho e repouso” (p.7), isto é, duas obras que se completam.

### **2.4.1 A terra e os devaneios da vontade**

Na obra *A terra e os devaneios da vontade*: ensaio sobre a imaginação das forças, Bachelard apresenta um prefácio para as duas obras. O teórico expõe que as imagens da matéria terrestre são tranquilas e não sofrem modificações drásticas, despertando alegria ao se trabalhar com elas. Faz também uma pequena retrospectiva sobre o fogo, a água e o ar, mas concentra seu estudo no elemento terra. Nos capítulos, o escritor defende que a imaginação terrestre pode ser determinada pelas impressões colhidas por meio dos sentidos, porque primeiro observamos as coisas e, depois, as combinamos pela imaginação. A representação imaginada, portanto, se forma a partir da percebida e desenvolve funções diferentes da imaginação que apenas reproduz as coisas. De acordo com Bachelard:

Matérias, sem dúvidas reais, mas inconsistentes e imóveis, reclamam ser imaginadas em profundidade, numa intimidade da substância e da força. Mas com a substância da terra, a matéria traz tantas experiências positivas, a forma é tão manifesta, tão evidente, tão real, que não se vê claramente como se pode dar corpo a devaneios relativos à intimidade da matéria (BACHELARD, 2001, p. 2).

A terra e a imaginação que esse elemento desperta reanimam o estudioso que afirma a relevância do primitivo e do fundamental da imaginação criadora e não da imaginação percebida, isto é, ocorre uma diferença entre as imagens apenas recebidas e aquelas que se formam no inconsciente, pois essas conseguem estreitar os laços entre as substâncias e a força do irreal sugerindo devaneios de solidão. Surge, assim, o termo “imagem imaginada” para designá-la.

Dessa forma, embasado na ideia da “imagem imaginada”, o teórico volta seus estudos para a primitividade da imagem, da primeira imagem internalizada pelo homem, porque ela se encontra enraizada no ser humano. A imagem possui, então, duas realidades, a psíquica e a física, pois o que se imagina e quem imagina estão ligados de maneira íntima, de modo que um depende do outro para existir. Bachelard explica suas teorias sobre a imaginação, buscando em Novalis e Jung exemplos elucidatórios, para firmar sua tese. Depois de utilizar esses estudos, ele observa que o tema deve se limitar à imaginação literária e à competência da literatura para melhor discorrer acerca da imaginação como aponta o escritor:

Uma imagem literária imitada perde a sua virtude de animação. A literatura deve surpreender. Certamente as imagens literárias podem explorar imagens fundamentais – e nosso trabalho geral consiste em classificar essas imagens fundamentais – mas cada uma das imagens que surge sob a pena de um escritor deve ter o seu diferencial de novidade. Uma imagem literária diz o que nunca será imaginado duas vezes (BACHELARD, 2001, p. 4-5).

Face a isso, as imagens, passam a ter uma nova força, impulsionadas pela função da literatura e da poesia. A imagem literária surge a partir das palavras que, por sua vez, possibilitam criar uma nova consciência de linguagem, descobrindo “uma ação eminente da imaginação” (p.5). Por outro lado, a poesia também é responsável pela formação de ramificações imagéticas que acontecem por meio do sentido que as palavras possuem, principalmente com relação às rimas, pois nessas as imagens aparecem e associam-se pela sonoridade e, conforme afirma Bachelard, o poema forma um “cacho de imagens”.

Esse cacho de imagens possibilita que as cenas surgidas desenvolvam-se para várias direções, com algumas ligações entre os diferentes caminhos percorridos por elas. O escritor constata, assim, que a linguagem literária possui vida própria e aparece antes mesmo das imagens visuais gravadas pela percepção. Percebe, ainda, que, ao discernir as coisas contrárias ao senso comum, poderá reconhecer que quem comanda a imaginação é a linguagem. Então, sua atenção volta-se para a fala, pois depois de analisá-la concluiu que o

encantamento traduzido pelas imagens materiais é produzido pela linguagem poética como afirma o teórico no fragmento a seguir:

Deixemos a outros o cuidado de estudar a beleza das formas; queremos consagrar nossos esforços a determinar a beleza íntima das matérias; sua massa de atrativos ocultos, todo esse espaço afetivo concentrado no interior das coisas. Pretensão que não podem valer senão como atos da linguagem, empregando convicções poéticas. Tais serão, portanto, para nós, os objetos: centros de poemas; a matéria: a intimidade da energia do trabalhador. Os objetos da terra nos devolvem o eco de nossa promessa de energia (BACHELARD, 2001, p. 6-7).

Bachelard (2001) explica que seus ensaios sobre a imaginação da matéria formam, aos poucos, elementos de uma filosofia da imagem literária desenvolvida em seus dois livros a respeito do elemento terra, na qual as imagens acontecem seguindo dois polos - da intimidade e do universo - e todas as imagens vivem dialeticamente as “seduções do universo e certezas da intimidade” (p.7). As imagens ganham, portanto, movimento de extroversão e de introversão. O pensador, seguindo esse caminho de ambivalência, busca, ainda, sistematizar a dialética do mundo da matéria dura e do mundo da matéria mole. Essa discussão dialética circunda a matéria terrestre, cuja principal característica é a resistência que impulsiona o ser para fora da sua forma estática e o remete aos mistérios da energia. Além disso, a imagem formada está de certa forma, ligada à excitação, a um estado dinâmico que devolve ao ser humano o domínio de suas vontades, opondo-se à resistência da imagem da terra.

Bachelard aponta outras imagens geradas pela terra para compor o devaneio, aquelas que se constituem por meio da amassadura, isto é, as formas da terra quando amolgada, modelada. Esses devaneios, o estudioso denomina mesomorfos e são a cooperação que se estabelece entre a água e a terra. Mas essa cooperação não é tranquila, pelo contrário, acontece uma série de contradições e incidentes, pois, por mais que se consiga misturar água e terra, um será sempre ativo e o outro sofrerá a ação. A esse respeito Bachelard teoriza:

Dessa ambivalência profunda que marca a adesão íntima do sonhador às suas imagens materiais -, essa cooperação das substâncias pode, em certos casos, dar origem a uma verdadeira luta: pode ser contra a terra um desafio da potência dissolvente, da água dominadora - ou então contra a água um desafio da potência absorvente, da terra que seca (BACHELARD, 2001, p. 60-61).

A luta entre os dois elementos - água e terra - mostra a ambivalência material, porque os dois elementos são vitoriosos e, por meio das incertezas, o sonhador caracteriza a mais simples imagem e na imaginação dele só existe a imagem de uma massa ideal, de um barro primitivo que consegue receber e conservar tudo. Depois das imagens da massa, o teórico apresenta as imagens pesadas, brutais, sujas que sugerem a infelicidade, uma inversão de valores que fazem com que as imagens terrestres declinem, desçam. Assim, a terra ganha

valores de lama, um material mole, escuro e sujo de acordo com as experiências íntimas do sonhador.

Da lama, Bachelard parte para o estudo de outro elemento da terra, o rochedo que desperta imagens simples, claras, porém com várias contradições porque o ser humano iguala-se a ele por ser inabalável, mas o rochedo pode sofrer alterações e desgastes. Embora a rocha ensine a linguagem da dureza, das palavras resistentes, fortes, ao sonhador, o seu espírito continua sensível, mole. O devaneio, portanto, não é acolhedor, e pode tornar-se endurecido, entorpecido, e isso está conceituado como um “devaneio petrificante”, no qual as metáforas se tornam impetuosas e cruéis. As imagens despertadas pela dureza da terra são feitas à distância, porém um sonhador deseja imagens de intimidade, desta forma um devaneio de vontade surge em meio a este embate. Ainda, ao investigar as pedras preciosas, que fazem parte do elemento terra, verifica que elas despertam a imaginação humana de forma ilimitada, mas o teórico atenta para os valores da imaginação material, isto é, o valor do objeto no mundo da imaginação não é o mesmo do mundo real.

#### **2.4.2 A terra e os devaneios do repouso**

No segundo livro, *A terra e os devaneios do repouso*: ensaio sobre as imagens da intimidade, a pesquisa de Bachelard com o elemento terra se volta não para o “contra”, mas para a proposta de estar incluso, “dentro”. O teórico, porém, percebe que não pode distinguir as imagens, nem separá-las, porque elas não são conceitos, não se fecham em seus significados e devem ser unidas para um melhor aproveitamento dos seus valores. O escritor vai agrupá-las, renovando-as e classificando-as para mostrar que as mesmas se superam. As imagens primeiras são consideradas ingênuas e, embora reais, no interior das coisas fazem com que se sonhe com a intimidade das substâncias. Bachelard afirma:

É ao sonhar com essa intimidade que se sonha com o repouso do ser, com um repouso enraizado, um repouso que tem *intensidade* e que não é apenas essa imobilidade inteiramente externa reinante entre as coisas inertes. É sob a sedução desse repouso íntimo e intenso que algumas almas definem o ser pelo repouso, pela substância (BACHELARD, 1990, p.4, grifo do autor).

Ao analisar as imagens do repouso, do refúgio, do enraizamento das coisas, o pensador relata que elas, apesar de formarem uma enorme variedade de representações, podem ser classificadas em isomorfias (mesmo formato) e isótropas (idênticas em todas as direções), conduzindo sempre às fontes do repouso. Desse modo, as forças provocadas pelo interior da terra, pelo subterrâneo, causam uma vontade de olhar para o interior das coisas, tornando a visão aguçada e capaz de violar segredos, “de olhar o que não se vê, o que não se

deve ver” (p.7), formando devaneios tensos, devaneios de profundidade. Logo, as imagens do interior das coisas são invisíveis, e Bachelard, para mostrar uma representação final do repouso do imaginar, elege a imagem da casa. A esse respeito o teórico assegura que:

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 (BACHELARD, 1990, p.76, grifos do autor).

Referente ao trecho citado, a imagem da casa onírica remete indiscutivelmente para a realidade, porque todo o ser humano recorda a casa que habitou na infância. Essa casa conserva a imagem de proteção, de refúgio, mas ela pode desempenhar outros papéis por meio de seus cômodos. Na casa, oniricamente completa, podem-se viver os devaneios da intimidade e nela viver em família ou só. Em consequência, ela passa a ser vista como um modelo, como um lugar para o qual todo sonhador tem necessidade de regressar, é a sua célula; mas a casa onírica possui, também, o sótão e o porão, espaços dos sonhos elevados e dos devaneios de profundezas; contudo, não deixa de exercer seu papel de casa acolhedora. Além disso, ela é considerada pelo estudioso como o centro do universo que é o lugar que habitamos.

O estudioso explica, também, que os realistas esquecem as experiências noturnas e se atêm às diurnas porque, para eles, as noturnas são uma continuação das vividas durante o dia. Em desacordo, o teórico mostra que os sonhos e os pensamentos possuem uma duplicidade de imagens que, por sua vez, possuem uma iteração e por isso são capazes de fazer com que o sonho aconteça. Assim, a imagem na narração exige que se tenha um antes e um depois, isto é, explicações lógicas de como as coisas aconteceram e como vão terminar. Bachelard formula, a esse respeito, uma teoria denominada complexo de Jonas. Na história bíblica, Jonas, engolido por uma baleia, passa a morar no interior dela e o que não parece racional, passa a ter sentido na narração. Dessa maneira, as imagens narradoras fazem com que se acredite que o menino Jonas foi realmente engolido por uma baleia; entretanto, no ventre do animal, ele encontra um local seguro, a sua casa, o seu próprio ser e as imagens geradas tornam-se divergentes, mas todas elas mostram um ser habitado por outro ser. Bachelard ressalta que “todas as imagens têm o mesmo centro de interesse: um ser encerrado, um ser protegido, um ser escondido, um ser restituído à profundidade de seu mistério. Este ser sairá, este ser renascerá” (BACHELARD, 1990, p.139). O ser humano, portanto, conhece os valores do interior e do exterior, a dialética do refúgio e do medo.

Bachelard ainda mostra suas inquietações com a existência de imagens intermediárias e desenvolve seus estudos sobre elas demonstrando e citando, para exemplificação, a gruta e o labirinto. Para ele, as imagens da gruta e do labirinto são distintas, porque a gruta pertence à imaginação do repouso enquanto que o labirinto diz respeito à imaginação do movimento que angustia. Bachelard (1990) destaca: “A gruta é um refúgio no qual se sonha sem cessar. Ela confere um sentido imediato ao sonho de um repouso protegido, de um repouso tranquilo” (p. 142). Porém, o repouso protegido não pode ser entendido como fechado, pois a porta imaginária criada pela noite, e que fecha a gruta representa a segurança consciente e a segurança inconsciente. A imagem da gruta, portanto, convida para devaneios específicos, pois sendo ela a primeira e a última morada, representa a maternidade e a morte, já que, ao ser sepultado nela, o escritor a torna um túmulo natural, que foi preparado pela terra mãe. Ao voltar seu olhar para o labirinto, que representa a dificuldade e a angústia de um ser perdido que não encontra seu caminho, Bachelard diz que:

Em nossos sonhos, somos às vezes uma matéria labiríntica, uma matéria que vive estirando-se, perdendo-se em seus próprios desfiladeiros. [...] Todo labirinto tem uma *dimensão inconsciente* que devemos caracterizar. Todo embaraço tem uma dimensão angustiada, uma profundidade. É essa *dimensão angustiada* que nos devem revelar as imagens tão numerosas e monótonas dos subterrâneos e dos labirintos (BACHELARD, 1990, p.162, grifos do autor).

No labirinto, o sonhador não encontra apenas paredes, mas também fissuras, pelas quais consegue se insinuar. Essas pequenas fendas, que permitem burlar o labirinto, fornecem suporte para o sonho; por conseguinte, a dialética não é a do fechado, mas é a de uma série de pequenas portas abertas. Bachelard acredita que não exista sonho labiríntico rápido, porque ele é um fenômeno psíquico da viscosidade, de uma consciência de massa dolorosa que vai se esticando e suspirando.

O autor, ainda envolvido com os estudos do labirinto, analisa a imagem da serpente e da raiz, associando-as com esse caminho desordenado. A serpente indica o mundo dos mitos, onde as imagens mitológicas multiplicam-se em várias direções. Com isso, o teórico aborda na imagem da serpente, não o tradicional, mas, sim, a imaginação espontânea surgida a partir desse mito e nos mostra que “a serpente é um dos arquétipos mais importantes da alma humana. É o mais terrestre dos animais. É realmente a raiz animalizada e, na ordem das imagens, o traço de união entre o reino vegetal e o reino animal” (BACHELARD, 1990, p.202).

A imagem da serpente como “raiz animalizada” - que representa o traço de união entre o reino vegetal e o reino animal-, leva o escritor ao estudo da raiz. A imagem dessa corresponde à imagem da serpente, isto é, a um modelo cristalizado na mente, mas que

condensa uma contradição: a raiz, geralmente, não se faz visível, mas por meio dela a vida subterrânea pode ser sentida e imaginada, por isso pode ser considerada uma imagem dinâmica, e o teórico esclarece:

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 (BACHELARD, 1990, p.224, grifos do autor).

O estudioso admite que a raiz, embora seja mais sonhada que vista, apresenta a imagem de uma árvore subterrânea invertida e essa consegue despertar devaneios duplicados do real, como um espelho que reflete a realidade aérea alcançada pela árvore.

Encerrando seus estudos sobre o elemento terra, Bachelard se detém no vinho e na videira dos alquimistas. Neste capítulo, o teórico procura mostrar a formação de devaneios concretos, que seguem diferentes valores. Além disso, ele tenta provar que a imaginação segue uma ordem e forma imagens privilegiadas. De acordo com o teórico:

Seguindo-se fielmente a meditação alquímica de uma substância selecionada, de uma substância sempre *colhida* na Natureza, alcançamos essa convicção da imagem que é poeticamente salutar, que nos prova que a poesia não é um passatempo, mas sim uma força da natureza. Ela elucida o sonho das coisas. Compreende-se, então, o que é a *metáfora verdadeira*, a metáfora duas vezes mais verdadeira; verdadeira em sua experiência e verdadeira em seu impulso onírico. Encontramos a prova disso na videira alquímica, que poderá ser interpretada tanto como experiência do vegetal, quanto como devaneio do mundo das pedras. A videira produzirá com a mesma sinceridade uma uva e um rubi (BACHELARD, 1990, p.251, grifos do autor).

A imagem da videira possui mais de um sentido, pois assume valores de pureza que seduzem o ser em sua totalidade. Elas podem ser ao mesmo tempo múltiplas e intensas como a terra.

## 2.5 A poética do espaço

Bachelard, ao publicar, no ano de 1957, a obra *A poética do espaço*, analisa a imagem poética não como um impulso surgido do passado, mas como uma explosão momentânea com dinamismo próprio e chega a uma “fenomenologia da imaginação”. Para ele “esta seria um estudo do fenômeno da imagem poética quando a imagem emerge na consciência como um produto direto do coração, da alma, do ser do homem tomado em sua atualidade” (BACHELARD, 1993, p.2). O teórico entende que, para um melhor estudo fenomenológico do espaço, devem ser levados em conta os valores íntimos de cada pessoa. Partindo, então, de um valor comum e fundamental será possível criar, pelo do imaginário, valores reais, que ocorrem momentaneamente, são exclusivos e acontecem de forma diferente

em cada ser humano não podendo ser transferidos, pois cada um carrega consigo experiências vividas, isto é, conhecimento de mundo.

Para exemplificar seus estudos, o teórico utiliza como objeto a casa. Todo ser humano possui internalizada uma imagem, única, individual, de uma casa que ficou interiorizada. Assim, quando nos deparamos com essa palavra, somos transportados para um espaço, que se encontra no subconsciente, o qual se torna materializado no devaneio, pois é o local predileto que ficou gravado pela subjetividade. A mesma casa, segundo o autor, pode ser vista e analisada sob dois aspectos: o geográfico onde está localizada e como está constituída; e o psíquico, nos sentimentos que desperta. De acordo com Bachelard:

É preciso dizer como habitamos o nosso espaço vital de acordo com todas as dialéticas da vida, como nos enraizamos, dia a dia, num ‘canto do mundo’. A casa é o nosso canto do mundo. Ela é nosso primeiro universo. É um verdadeiro cosmos (BACHELARD, 1993, p. 24).

Dessa forma, a casa é vista como o “nosso primeiro universo”, é o ponto de partida, pois nos remete a um lugar seguro, um espaço sagrado criado mentalmente e enraizado na essência de cada ser. Ocorre que, através do pensamento e da imaginação, o espaço que a casa representa passa a ser visto como abrigo; em consequência, paredes são edificadas e passam a ser o limite do lugar considerado seguro. Reafirmando o proposto, Bachelard expõe que:

E o devaneio se aprofunda de tal modo que, para o sonhador do lar, um âmbito imemorial se abre para além da mais antiga memória. A casa, como o fogo, como a água, nos permitirá evocar, luzes fugidias de devaneio que iluminam a síntese do imemorial com a lembrança. Nessa região longínqua, memória e imaginação não se deixam dissociar. Ambas trabalham para seu aprofundamento mútuo. Ambas constituem, na ordem dos valores, uma união da lembrança com a imagem. Pelos sonhos, as diversas moradas de nossa vida se interpenetram e guardam os tesouros dos dias antigos (BACHELARD, 1993, p. 25).

A lembrança, que o espaço imaginário da casa faz surgir, vem impregnada de valores e esses produzem diferentes devaneios, por isso, a ligação entre memória e imaginação não deve ser quebrada, mas ambas devem suscitar recordações para o espaço poético que a “casa” representa. Assim, o devaneio é forma de ligação entre o pensamento e as lembranças.

Do ponto de vista do autor, a casa abriga o devaneio, resguarda o sonhador, ganha amplitude nas lembranças e permite sonhar protegido, pois é um refúgio para qualquer momento. A casa ganha, ainda, tensão psicológica porque consegue comover o ser humano e a esse fenômeno, o autor chama de topoanálise, isto é, “o estudo sistemático dos locais de nossa vida íntima” (p.28). Todo o processo de retenção de imagens via memória ultrapassa o tempo e pode ser acessado a qualquer momento e em qualquer lugar; o espaço, nesse caso, retém o tempo. Por esse motivo, ao devanear, somos transportados para um espaço/tempo e recriamos, via imagem, as coisas que guardamos. Essa lembrança encontrada pelo devaneio é



sempre reconfortante porque está abrigada no espaço de nossa felicidade como a casa natal, e Bachelard afirma que:

A casa natal gravou em nós a hierarquia das diversas funções de habitar.[...] A palavra hábito está demasiado desgastada para exprimir essa ligação apaixonada entre o nosso corpo que não esquece e a casa inolvidável. [...] Mais confusas, menos bem desenhadas são as lembranças dos sonhos que só a meditação poética pode nos ajudar a reencontrar. A poesia, em sua função principal, restitui-nos as situações do sonho. Mais que um centro de moradia, a casa é um centro de sonhos (BACHELARD, 1993, p.34).

A casa, portanto, constitui-se um espaço que permite entender e compreender o que a poesia revela, pois essa faz com que o ser humano encontre as lembranças da casa que, desde a infância, internalizou e que o faz voltar no tempo, reviver o que já foi vivido, criando, assim, uma comunicação poética que suscita o devaneio.

A casa, para Bachelard, possui dois extremos: o sótão ligado à racionalidade, e o porão à irracionalidade. A racionalidade associada ao sótão nos liga ao sonhador, o que está acima nos protege. O porão, ao contrário, nos remete ao lado obscuro, que nos causa medo e receio. No subterrâneo existem dois caminhos: o das intrigas, dos segredos, e o ligado à natureza; portanto, o enfoque adotado é que propicia um duplo sentido no espaço do porão.

Bachelard segue sua teoria referindo-se à imaginação criadora e busca elucidar por meio das gavetas, dos cofres e dos armários, o devaneio da intimidade. Esses objetos fazem parte dos espaços íntimos e guardam traços psicológicos. Ao referir-se especificamente às gavetas e aos armários, registra que esses não guardam coisas insignificantes, instrumentos quaisquer, mas conteúdos importantes. De acordo com o filósofo:

Num armário, só um pobre de espírito poderia guardar uma coisa qualquer. Guardar uma coisa qualquer, de qualquer maneira, em um móvel qualquer, indica uma enorme fraqueza da função de habitar. No armário vive um centro de ordem que protege toda a casa contra uma desordem sem limite. Nele reina a ordem, ou antes, nele a ordem é um reino (BACHELARD, 1993, p. 91-92).

No armário reina, portanto, um espaço profundo e ordenado de intimidade, mas ele não deve, de acordo com o escritor, ser considerado memória, isto é, um armário de lembranças. Além disso, no armário, a ordem e a harmonia protegem a casa. Assim como o armário, o cofre, segundo Bachelard, condiciona coisas e mistérios, porém, ambos, quando protegidos a “sete chaves”, despertam segredos que poderão ser bruscamente revelados. Dessa forma, quando os espaços são conhecidos e são adentrados, um novo mundo se revela despertando imagens. Sobre o cofre Bachelard registra que:

No cofre estão as coisas *inesquecíveis*; esquecíveis para nós, mas também para aqueles a quem daremos os nossos tesouros. O passado, o presente, um futuro nele se condensam. E assim o cofre é a memória do imemorial (BACHELARD, 1993, p.97, grifos do autor).

O cofre, portanto, acondiciona todos os tempos, guarda a lembrança sem haver uma memória, e as imagens se formam sem estarem submetidas à averiguação da realidade. O escritor toma, ainda, para seus estudos, a imagem do ninho, que para ele é sempre infantil e leva aos encantamentos da infância, da vida simples. Ao comparar o ninho com a casa, relata que ela é tão protetora quanto o lugar que os animais se refugiam e a denomina “casa-ninho”. Referente a casa-ninho, Bachelard esclarece que:

A casa-ninho nunca é nova. *Volta-se* a ela, sonha-se voltar como o pássaro volta ao ninho, como a ovelha volta ao aprisco. Esse signo de *volta* marca infinitos devaneios, pois os regressos humanos acontecem de acordo com o grande ritmo da vida humana, ritmo que atravessa os anos, que luta pelo sonho contra todas as ausências. Nas imagens aproximadas do ninho e da casa repercute um componente íntimo de fidelidade (BACHELARD, 1993, p.111, grifos do autor).

A imagem do ninho traz um devaneio de segurança e, a partir dele, o ser humano imagina não só a sua casa, mas um mundo seguro, para o qual tentamos retornar quando necessitamos de segurança. A concha também transmite a segurança que Bachelard procura descrever em seus estudos. A construção calcária de formato circular transmite uma imagem de vida, pois resguarda em seu interior um ser desprotegido, o molusco e, quando vazia, desperta devaneios de refúgio. A esse respeito Bachelard afirma que “tomada em seu conjunto - carapaça e organismo sensível – a concha foi, para os antigos, um emblema do ser humano completo - corpo e alma” (BACHELARD, 1993, p.127). Assim, a carapaça corresponde ao corpo e o molusco à alma, em outras palavras, isso significa que o ser humano quando aceita a solidão vive a imagem da concha, a vontade de morar só. Bachelard considera, ainda, que a casa habitada cresce na medida exata do seu morador, e que as imagens da concha produzem devaneios que vão desde o caracol que se retrai em sua morada até a menina que se enclausura no seu quarto.

A segurança almejada pelo ser humano novamente é enfocada por Bachelard quando se refere ao canto da casa, uma vez que a particularidade dele é o silêncio, a imobilidade, a proteção. O canto faz com que desfrutemos de momentos de solidão quando a alma abre-se ao devaneio, como afirma Bachelard: “o sonhador recorda todos os objetos de solidão, os objetos que são lembranças de solidão e que são traídos unicamente pelo esquecimento, abandonados num canto” (BACHELARD, 1993, p.151). O “canto” torna-se um lugar de recolhimento de aconchego, um refúgio, como um “armário de lembranças” (p.151).

O escritor analisa os microespaços que guardam em sua constituição macroespaços. Bachelard pondera que na literatura é comum encontrar a descrição de espaços pequenos que formam um núcleo para descrição de espaços maiores. A esse respeito o escritor afirma que: “Esse núcleo nuclearizante é um mundo. A miniatura estende-se até as dimensões de um

universo. O grande, mais uma vez, está contido no pequeno” (BACHELARD, 1993, p.165). Os espaços miniaturizados, porém, não podem ser vividos, mas somente imaginados, e o leitor é convidado, pelo autor, a despertar seus sentidos e notar esse espaço por meio do devaneio. Nesse, o homem cria um universo, e essa imensidão transforma-se em intimidade, porque o devaneio é sempre particular e não consegue atingir toda amplitude senão pelas experiências íntimas de cada um. O teórico denomina os devaneios de “imensidão íntima” e “devaneios de infinito” (p.194) porque acredita que a vastidão está em nós.

Do mesmo modo, Bachelard realiza um estudo sobre “A dialética do exterior e do interior”, registrando que para entendermos o exterior é preciso transformá-lo em interior porque tudo é valor humano, e o espaço vivido não pode ser unicamente imaginado de forma interna e questiona “o exterior não será uma intimidade antiga perdida na sombra da memória?” (BACHELARD, 1993, p.232).

Finalizando *A poética do espaço*, Bachelard se volta à “fenomenologia do redondo”. Para ele, as imagens podem ser entendidas de acordo com a forma que se apresentam: quando circulares, centralizam a vida, o conforto, a segurança; quando pontiagudas separam, ferem, machucam. Por fim, o autor afirma que: “Essa redondeza do ser, ou essa redondeza de ser, só pode aparecer em sua verdade direta na meditação mais puramente fenomenológica” (BACHELARD, 1993, p.236).

## **2.6 A poética do devaneio**

No ano de 1960, Bachelard publica a *A poética do devaneio*. No livro, o estudioso esclarece os fenômenos da imaginação poética por meio da fenomenologia. O teórico buscou embasamento nela para que as imagens da infância, que se encontram guardadas na memória, fossem revisitadas nos devaneios. Esse método procura elucidar a tomada de consciência do homem ao atribuir valores subjetivos às imagens porque elas “encerram apenas uma objetividade duvidosa, uma objetividade fugidia” (BACHELARD, 2009, p.1). O poeta, ao suscitar uma imagem no ser humano, faz com que ele compreenda sua própria existência e retorne, de maneira sistemática, a ele mesmo. A esse respeito Bachelard declara que:

O método fenomenológico leva-nos a tentar a comunicação com a consciência criante do poeta. A imagem poética nova – uma simples imagem! – torna-se assim, simplesmente, uma origem absoluta, uma origem de consciência. Nas horas de grandes achados, uma imagem poética pode ser o germe de um mundo, o germe de um universo imaginado diante do devaneio de um poeta (BACHELARD, 2009, p. 1).

O devaneio, então, é base das imagens poéticas e se diferencia do sonho porque o devaneio não se conta, se escreve transferindo a ele uma emoção. Além disso, no devaneio

“um mundo se forma, um mundo que é o nosso mundo. E esse mundo sonhado ensina-nos possibilidades de engrandecimento de nosso ser nesse universo que é nosso” (BACHELARD, 2009, p.8). Já o sonho torna-se uma narrativa rica em detalhes aos olhos do sonhador. Por isso, o teórico acredita que apenas a fenomenologia realiza de maneira pontual a diferença entre o sonho e o devaneio. O homem, portanto, é um sonhador em sua essência e mesmo conhecendo o real e o concreto, é pela imaginação poética que viaja e foge da realidade, pois nesse espaço imagístico, tudo acontece, tudo se realiza, tudo é possível. Segundo Bachelard (2009): “À imagem poética convém o que Friedrich Schlegel dizia da linguagem: ‘é uma criação de um só jato’” (p.6).

A intencionalidade da imaginação poética é a de que a poesia saia do devaneio para enfrentar um paradoxo radical: a fuga para o irreal, nem sempre encontrada. Assim, Bachelard diferencia devaneio psíquico de devaneio poético. Para ele, o psíquico é uma fuga para fora do real, leva a um subterfúgio, já que o mundo visitado não encontra sustentação na sua racionalidade, mas na irracionalidade, visto que a consciência adormece e se perde. Sem consciência produtiva, somos levados para baixo, puxados pela declinação e não somos capazes de revertê-la sem o auxílio da poesia. O devaneio poético, de acordo com Bachelard “é um devaneio que se escreve. Ele já está diante desse grande universo que é a página em branco. Então as imagens se compõem e se ordenam. O sonhador escuta já os sons da palavra escrita” (BACHELARD, 2009, p.6). Desse modo, o devaneio poético se inicia numa página em branco, na qual as imagens vão sendo formadas e ganham sentido, e as palavras que estão sendo gravadas na folha se compõem e se ordenam, criando um universo real, mas fora do universo verdadeiro, e Bachelard constata que o devaneio poético escrito é transmissível e inspirador para os leitores.

Para o autor, voltar ao devaneio é conveniente para determinar sua essência, pois no mesmo existe uma consciência, isto é, o ser que se encontra em devaneio pode a qualquer momento lançar mão de sua consciência e despertar desse momento, já que ele é natural e importante para o psiquismo humano. Diferente do devaneio, o sonho, de acordo com Bachelard:

A estranheza de um sonho pode ser tal que nos parece que um outro sujeito vem sonhar em nós. “Um sonho me visitou”. Eis a fórmula que assinala a passividade dos grandes sonhos noturnos. Esses sonhos, é preciso reabitá-los para nos convenceremos de que foram nossos. Posteriormente fazem-se deles narrativas, histórias de um outro tempo, aventuras de um outro mundo. Longas vias, longas mentiras. Com frequência acrescentamos, inocentemente, inconscientemente, um traço que aumenta o pitoresco de nossa aventura no reino da noite (BACHELARD, 2009, p.11).

No sonho, o sujeito não possui o poder de interrupção a qualquer momento como no devaneio; além disso, outra pessoa passa a habitar o sujeito que conta os fatos vividos no sonho, como se os tivesse vivido verdadeiramente. O sonhador narra seu sonho como obra original, mas essa convicção não deve iludir, pois não há identidade entre quem relata e quem sonha. O sonhador reencontra os esplendores do dia na noite do sono, diferente do devaneio que, como afirma Bachelard: “é assim que o devaneio ilustra um repouso do ser, que o devaneio ilustra um bem-estar. O sonhador e seu devaneio entram de corpo e alma na substância da felicidade” (BACHELARD, 2009, p.12). Ao acentuar o repouso, o devaneio contribui para a felicidade porque nele tudo se torna belo.

Bachelard (2009) acredita que “o mundo real é absorvido pelo mundo imaginário” (p.13), porque há momentos em que o devaneio incorpora o real. Dessa maneira, a poesia é constituída pelo sonhador e o seu mundo. O sonho noturno, no entanto, pode desorganizar uma alma, enquanto o devaneio ajuda a alma a repousar e, segundo Bachelard, “o sonho noturno é um sonho sem sonhador” e, ao contrário, o sonhador de devaneios tem consciência bastante para dizer “sou eu que sonho o devaneio, sou eu que sou feliz por sonhar o meu devaneio” (p.22). Vê-se que, para uma imaginação criadora, o sonhador noturno é aquele que tem apenas memória, lembrança, e o sonhador do devaneio o que brinca com a imaginação.

Para sustentar a tese do sonho noturno e do devaneio, Bachelard coloca o feminino, envolvente e suave, e também o masculino, severo, intenso, surgindo as nomenclaturas *rêves* (sonhos), *rêveries* (devaneios) e *souvenances* (lembranças). Na divisão da psique em *anima* e *animus*, estabelecida por C.G. Jung, citado por Bachelard, a *anima* trata do feminino e o *animus* do masculino. Entretanto, há em todo psiquismo, tanto do homem como da mulher, um *animus* e uma *anima*, e o devaneio, no seu estado mais simples, pertence à *anima*, como o sonho noturno pertence ao *animus*. O devaneio, portanto, é tanto no homem como na mulher, uma manifestação da *anima* e para Bachelard (2009), “o feminino em uma palavra acentua a alegria de falar. Mas é necessário certo amor pelas sonoridades lentas” (p.29). Assim, a afeição pelas coisas bem nomeadas provocam ondas de feminilidade; no entanto, amar as coisas em função de seu uso é próprio do masculino e, como afirma Bachelard (2009), “as palavras recebem certa espessura de significação” (p.34). Desta forma, uma palavra pode conter poesia e emocionar em diferentes línguas, mesmo que a diferença de gêneros possa inverter os devaneios.

Segundo o autor, é por intermédio das palavras que conseguimos aprofundar nossos devaneios e com elas despertamos a oposição existente entre o masculino e o feminino, pois no psiquismo humano, o que é conflito ou atração, é acentuado quando acrescentamos as

contradições, as nuances das palavras masculinas ou femininas. Assim, o escritor, utilizando as palavras, consegue exprimir e suscitar toda a beleza que deseja transmitir, mesmo com a dualidade masculina e feminina, pois vai associar e produzir o devaneio. De acordo com Bachelard: “Tudo o que é conflito ou atração, no psiquismo humano, é realçado, acentuado quando acrescentamos à mais tênue das contradições, à mais confusa das comunhões as nuances que impregnam as palavras masculinas ou femininas”(BACHELARD , 2009, p.37).

O gênero confere às palavras a capacidade de transportar o sujeito para o devaneio poético, com a escolha minuciosa do vocabulário utilizado. Nesse, as palavras usadas no gênero masculino ou feminino podem causar um impacto indesejado ou inesperado. As palavras, através da linguagem, ganham forma e vida, transportando-nos ao devaneio, um devaneio poético no qual as coisas dualizam-se. Elas, no entanto, não podem ser nomeadas durante o devaneio, pois expressam realidades que sonhamos, formando imagens poéticas.

Por outro lado, o devaneio não nos conta histórias, mas cria diferentes narrativas; todavia, possui tamanha profundidade que nos restitui a solidão primeira, a de nossa infância. A criança na sua solidão, dona do seu devaneio, aprende a sonhar, pois para o teórico:

A memória é um campo de ruínas psicológicas, um amontoado de recordações. Toda a nossa infância está por ser reimaginada. Ao reimaginá-la, temos a possibilidade de reencontrá-la na própria vida dos nossos devaneios de criança solitária (BACHELARD, 2009, p.94).

Dessa forma, o ser humano conserva permanentemente em sua alma um núcleo infantil imóvel, mas vivo que pode ser acessado através do devaneio. É na infância, nas imagens que a criança produz que encontramos o germe da solidão e sua manifestação está ligada ao devaneio do poeta, conforme destaca Bachelard:

Ao sonhar com a infância, regressamos à morada dos devaneios, aos devaneios que nos abriram o mundo. É esse devaneio que nos faz primeiro habitante do mundo da solidão. E habitamos melhor o mundo quando o habitamos como a criança solitária habita as imagens. Nos devaneios da criança, a imagem prevalece acima de tudo. As experiências só vêm depois. O devaneio voltado para a infância nos restitui à beleza das imagens primeiras (BACHELARD, 2009, p.97).

Para o autor, as imagens registradas no mundo das crianças prevalecem sobre a imagem do mundo atual, pois não podemos vivê-las novamente, mas, pelo devaneio, vamos revivê-las. No passado, porém, existe um limite entre lembrança e imagem e somente pelo devaneio conseguimos unir imaginação e memória; portanto, “a memória e a imaginação rivalizam para nos devolver as imagens que se ligam a nossa vida” (BACHELARD, 2009, p.99). Assim, as lembranças tornam-se imagens, porque estão associadas à passagem do tempo e guardamos, em nosso íntimo, fases de nossas vidas, que podem ser metaforicamente

interpretadas, por isso as imagens da infância revisitadas no devaneio são de momentos felizes e as tristes são afastadas.

O devaneio, desta forma, difere dos sonhos noturnos, pois nesses nos encontramos inconscientes, sem retornar quando queremos, mas somente quando acordamos. Além disso, os sonhos, quando de menor profundidade, carregam poucas lembranças. Assim, o sonho noturno é um grande mistério porque se enraíza no ser que sonha e na noite engana, mas na claridade do dia estabiliza-se. Por outro lado, Bachelard afirma que com o devaneio tocamos “os poderes poéticos do psiquismo humano” e, de acordo com o teórico:

O devaneio é uma atividade onírica na qual subsiste uma clareza de consciência. O sonhador de devaneio está presente no seu devaneio. Mesmo quando o devaneio dá a impressão de uma fuga para fora do real, para fora do tempo e do lugar, o sonhador do devaneio sabe que é ele que se ausenta – é ele, em carne e osso, que se torna um “espírito”, um fantasma do passado ou da viagem (BACHELARD, 2009, p.144).

No devaneio do sonho, a cada nova viagem, encontramos um sonho novo; no devaneio poético as imagens nos levam a um lugar consciente, e a mente nos ajuda a reviver as imagens de forma imediata e absoluta. O mundo vivido pelo devaneio remete-nos ao ser solitário, que sonha mundos; portanto, homem e mundo se encontram em perfeita harmonia, completando-se. O sonhador do mundo não o observa como objeto, apenas o contempla, e o transporta para além do olhar, para o mundo das palavras. Segundo Bachelard: “No mundo da palavra, quando o poeta abandona a linguagem significativa pela linguagem poética, a estetização do psiquismo se torna o signo psicológico dominante. O devaneio que quer se exprimir torna-se devaneio poético” (BACHELARD, 2009, p.178).

Finalizando os estudos sobre a teoria proposta por Gaston Bachelard acerca dos quatro elementos cósmicos – fogo, água, ar e terra -, do espaço e do devaneio, percebemos que os mesmos despertam e induzem a diferentes imagens que combinadas podem remeter a outras imagens. Dessa forma, a teoria estudada servirá para a análise dos textos poéticos da autora Maria Carpi que será desenvolvida no próximo capítulo.

### 3. UMA LEITURA DE OBRAS DE MARIA CARPI

A escritora gaúcha Maria Carpi possui doze livros de poemas publicados e dois de prosa, *Abraão e a encarnação do verbo* (2009) e *O senhor das matemáticas* (2012). Para o presente trabalho, selecionamos poemas de dez obras, buscando apresentar as diversas nuances criadas pela escritora e representadas pelo eu lírico. A obra *Petit poa* é uma pequena antologia e reúne poemas das demais, por esse motivo não foi analisada, bem como *Perdão imperdoável* lançada recentemente em novembro deste ano (2014), na Feira do Livro de Porto Alegre. A autora aborda, em seus escritos, diversas temáticas existenciais, e também na obra *A chama azul* (2011) tem-se a figura de Joana d’Arc sob o viés daquilo que ela representa e simboliza como imagem de mulher.

É possível constatar, na composição dos poemas de Maria Carpi, a presença dos quatro elementos que compõem o universo: o fogo, a água, o ar e a terra. Elementos esses que foram apontados, estudados e teorizados por Bachelard em suas obras. O teórico assinala ser possível estabelecer, na morada da imaginação, diversas possibilidades associadas a esses elementos, pois podem transformar-se em valores que representam a importância do homem, como também produzem imagens íntimas desse ser humano.

A partir da constatação da presença dos quatro elementos nas obras de Maria Carpi, os estudos de Bachelard servirão de base para a análise, reflexão e entendimento, pois a criação poética possui a capacidade de formar imagens que distancia o mundo real e adentra no mundo da imaginação. A seguir, seguem as análises em ordem de publicação dos livros, registrando primeiro os poemas na íntegra seguidos da leitura interpretativa.

#### 3.1 *Nos gerais da dor*

A obra de estreia da poeta Maria Carpi tem como temática a dor. Escrita em 1988 e 1989, e publicada no ano de 1990, registra poemas sobre o sofrimento, conforme consta na introdução do livro. A dor se faz presente já no título da referida obra e convida o leitor a vislumbrá-la sob a ótica existencial. Os poemas aparecem sem titulação, porém numerados e organizados do algarismo um ao noventa e quatro. Neles, o eu lírico é arrebatado pela dor, não uma dor comum, mas aquela transfigurada no maior sofrimento que um ser humano consegue suportar sem fenecer e que se transforma, por meio de catarse, em superação, em resistência, em uma dor capaz de libertar e de regenerar o eu poético.

Observamos que os versos que compõem os poemas não seguem uma estrutura homogênea, são versos livres que apresentam um processo de prolongamento e continuação



de sentidos no verso seguinte por meio de *enjambement*, e Maria Carpi faz uso desse encadeamento de versos em todos os poemas da obra. A poesia da escritora possui uma poderosa força imagética que desnuda a visão do mundo da escritora, e ela é transportada de forma íntima para os versos. Conforme afirma Antônio Carlos Villaça na apresentação da referida obra, a poeta “descobre que a alegria é o centro da dor. Tudo aqui é intimidade. É vida interior transformada em versos. Maria ousou desnudar-se. Ousou desvendar seu drama. E atingiu, com seus poemas fortes e lúcidos, a culminância da grande criação” (CARPI, 1990, p.6).

Maria Carpi, em determinados poemas, faz uso de letra maiúscula em alguns termos, especialmente aqueles que fazem referência a sentimentos, chamando, dessa forma, a atenção do leitor para a proporção dos mesmos, envolvendo-o na busca de uma solução, pois está convidado a partilhar a dor, não na mesma proporção do eu lírico, mas de forma que possa compreendê-la. Assim, a poeta confere uma importância maior para palavras como: “Tristeza”, “Alegria”, “Dor”, “Corpo”, “Ferida”, “Sofredor”, desnudando, assim, na construção de seus versos, a “Dor” existencial, conforme veremos nos poemas que seguem.

Ó Saberá a Tristeza carregar  
 a Alegria e servi-la e  
 retribuir-lhe a seiva que  
 a prestimosa apura, dia a  
 dia, daquela outra, ferida?  
 Saberá a Tristeza pedir  
 que a Alegria assumo-lhe  
 o lugar que pacientemente  
 sustenta, à retaguarda,  
 durante a queixa ou recolha  
 do que a lamuriosa, ao chão,  
 cair deixa? Saberá a Alegria  
 qual água que tendo tudo  
 para voar, suave, se submete  
 à gravidade, ser ave de asas  
 caladas? Saberei, pássaro  
 sendo, não só a casa e o  
 corpo, mas o mínimo grão  
 levantar da correnteza ao  
 sopro eterno? Saberei,  
 sendo peso, à pedra dar  
 sonho e leveza? Sendo  
 alma, ganhar-me corpo?  
 (CARPI, 1990, p.14)

O poema de número 6 apresenta o par antitético “Tristeza / Alegria”, estando essas palavras grafadas com letra maiúscula chamando a atenção do leitor para o valor das mesmas na composição do poema.

Ao serem personificados, os dois sentimentos ganham forma e passam a realizar ações pertencentes ao homem. A “Tristeza” deve retribuir o trabalho realizado diariamente pela “Alegria”, e essa deve assumir de forma paciente o lugar daquela. Portanto, ambas necessitam uma da outra para dar continuidade a suas existências. O eu lírico, porém, questiona-se sobre a servidão da “Alegria”, colocando em dúvida se ela se submeterá e conseguirá carregar tanta tristeza de forma calada. A incerteza provocada deve-se ao fato de o eu lírico acreditar que a alegria é leve e tem poder de voar, podendo, assim, manter-se afastada da tristeza; no entanto, ela, a alegria, permanece no mesmo lugar, estanque, suportando toda a dor.

Além disso, a “Alegria” e a “Tristeza” são interrogadas pelo eu lírico, pois ambas pertencem às profundezas do ser, levando-o a um questionamento sobre a sua condição humana, isto é, questiona a si mesmo e sua existência, porém não saberá responder, já que muitos mistérios integram uma possível resposta. A esse respeito Nelly Novaes Coelho enfoca que “no âmago da dor se intui a alegria” (COELHO, 2002, p.415) já que o corpóreo e a materialidade se completam, “como caminho para descoberta da essência ou do princípio misterioso da vida” (COELHO, 2002, p.415).

Assim, no poema, o eu lírico transita entre diversas contradições, entre um ser que sofre, mas tem consciência da presença da alegria, entre a vida e a morte; sobre como a matéria pode transformar-se em alma; e de como a alegria submete-se a um ser corporal que carrega tamanha tristeza. O eu lírico busca na água e no ar respostas, mas não as encontra a não ser pela imaginação e pelos devaneios. O elemento água, no texto poético, apresenta uma visão dupla e dúbia, da alegria e a da dor. Então, antes de ser imagem, ela é um desejo, porque a representação materializa-se na água devendo absorver todo o sofrimento do eu lírico e esse deve conviver com os dois sentimentos sem conseguir libertar-se de nenhum deles. Deduzimos, então, que o elemento água, no contexto, naturaliza o sofrimento que se encontra sedimentado no eu lírico, devolvendo-lhe um pouco de doçura ao interior. Isso pode ser percebido na teoria estudada na qual, para Bachelard, a nossa imagem é naturalizada pela água que devolve um pouco da inocência e de naturalidade ao ser.

O elemento ar vem impregnado de imagens e símbolos dando margem à ascensão figurada, isto é, o eu lírico tem desejo de elevação, de sublimação. Bachelard formula um ideal, uma transcendência com a qual o ser ganha forças para atravessar espaços infinitos

ligando o mundo real e o imaginário. Por meio da imaginação aérea, o ar pode tornar-se puro e perfeito, quase angelical.

No poema, tanto o pássaro como a água permanecem estagnados sentindo toda a dor do eu lírico sem manifestar-se e, mesmo podendo libertar-se, eles não ultrapassam as barreiras impostas pela dor que não os deixa seguir seu rumo. A dor impõe ao eu lírico um corpo sofredor cuja alma se encontra aprisionada e sofre.

Os poemas da obra mostram a dor nas suas diferentes formas, mas sem deixar que o eu lírico liberte-se dela. Como podemos perceber no poema de número sete, no qual novamente o eu lírico é movido pela dor, uma dor encapsulada.

7 O corpo padece-nos  
na cápsula da Dor,  
quanto mais Corpo.  
Que eu não abra um  
marisco, sem abrir  
o mar. Que eu não  
capte um inseto, sem  
captar o vento. Que  
não alcance tua  
boca, tangível, sem  
arrojar-me contigo,  
dorido, ao inacessível.  
(CARPI, 1990, p.15)

O eu lírico, no poema, encontra-se dentro de uma cápsula, enclausurado pela dor e quanto mais humano tenta ser, mais dor sente. A cápsula representa um espaço pequeno, onde o ser está limitado e qualquer ação que o eu lírico realizar não servirá para libertá-lo, porque, para isso, ele precisa algo mais intenso e consistente como conhecer o mar e suas profundezas. O mar é uma “energia material, primitiva e eterna, formado pela água que provoca metáforas e ilustram um amor inolvidável” (BACHELARD, 1989, p.121). Assim, observamos que o eu poético necessita abrir o mar, essa força material imensa e imprecisa, que no poema representa um espaço maior que o da cápsula; entretanto não há um convívio amistoso entre o mar e o eu poético. O mar fascina o ser humano, ele busca subterfúgios para atrair o homem, por meio de suas lembranças inconscientes. Nessa luta, vencer o oceano é como enfrentar a existência.

No poema, o eu poético necessita “abrir o mar”, isto é, o desconhecido, para voltar-se para dentro de si, momento em que rompe com a incerteza e busca o amor. Além de “abrir o mar”, o eu lírico necessita “captar o vento” que, conforme Bachelard, “fornece imagens de

uma melancolia ansiosa bem diversa da melancolia oprimida” (BACHELARD, 1990, p. 236), assim, o eu poético precisa da leveza de todo o ser, não se voa somente porque se tem asas, mas por encontrarmos no sonho onírico algo profundo, baseado nas nossas lembranças, pois o ar, representado pelo vento, é libertador.

O eu poético precisa estar em sintonia com os dois elementos: o “mar” (água) e o “vento” (ar) para alcançar o ser amado, pois ele encontra-se “inacessível”. Esses dois elementos formam imagens no poema que poderão abolir ausências ou encurtar distâncias, mesmo que sejam doridas. No poema, a “boca” que é “tangível” remete ao ser amado e Bachelard a esse respeito esclarece que “a boca, os lábios – eis o terreno da primeira felicidade positiva e precisa, o terreno da sensualidade permitida” (BACHELARD, 1989, p.122).

O poema trata do sofrimento, da “Dor”, uma dor corporal, de falta, de ausência, mas também uma dor existencial, no qual os elementos água e ar apresentam-se subjacentes para compor o que poderá se tornar acessível. No poema, o verso “Arrojar-me contigo” nos leva a perceber uma entrega plena do eu poético, mas no encerramento do mesmo as palavras “dorido” e “inacessível” reafirmam a condição do eu poético de dor e de algo inalcançável.

8 Eu deixo ir-se ao vento  
sarador, o que poderia  
ter sido. Ir-se à água  
lavadora, o que poderia  
ter tido. Ir-se ao fogo  
purificador, a Árvore  
e os frutos do que podia,  
dolente, não ter amado.  
(CARPI, 1990, p.15)

No poema de número 8, a palavra “dor” não se encontra de forma isolada, porém ela está subentendida nos versos que o compõe e nas palavras “sarador”, “lavadora”, “purificador” e “dolente”. Então, para o eu poético o desejo sentido seria explicado sob dois aspectos do sentir e do não sentir.

Além disso, o eu lírico abandona tudo que tem e deixa que elementos o vento (ar), a água e o fogo assumam o papel de amenizar a dor. Bachelard prevê a escolha de um ou dois elementos na composição de uma imagem e, Maria Carpi apresenta em seu poema três elementos cósmicos a água, o fogo e o ar, mas eles não se combinam entre si apenas estão presentes para auxiliar na formação de imagens.

A água, no poema, lavará a dor, e Bachelard determina que o ser, quando se banha, quebra sua própria imagem, porque não se reflete; é necessário, portanto, que a imaginação substitua o real, alcançando um desejo. O desejo do eu lírico torna-se claro quando manifesta que precisa da água para libertar sua dor. A água, dessa forma, deve levar a dor sentida embora, como um rio que carrega em seu leito pedras, areia, galhos, troncos. O eu lírico solicita ao elemento fogo que o auxilie, purificando a dor do amor. Para isso, ele lança ao fogo o que amou, mas poderia não ter amado, já que esse sentimento causou sua dor. Nesse processo, o fogo apresenta-se como purificador. O eu lírico busca, então, na chama do fogo, algo que o conforte e que o ajude a cicatrizar a dor do amor. Também o ar exerce, no poema, o papel de curador.

A palavra “Árvore” ganha uma dimensão maior, pois, escrita em letra maiúscula, chama a atenção do leitor para sua relevância frente ao eu lírico e tudo o que a imagem dela representa para ele. Bachelard destaca que o mundo vegetal está ligado ao mundo dos devaneios que geram imagens íntimas porque guardam as melhores lembranças, mesmo assim, o eu poético a deixa ir por saber que os frutos foram amados. Sobre a árvore, Sandra Regina Tornquist, citando Durand, nos mostra que ela une três níveis “o subterrâneo, pelas raízes, a superfície, pelos frutos, e o ar, pelos pássaros, devido à aproximação de visões opostas, que se complementam” (TORNQUIST, 2009, p.85). Então, ao estabelecer uma comunicação, o vegetal torna-se símbolo das relações existentes entre o céu e a terra, transfigurando-se pela simbologia no centro, no eixo do mundo. .

Notamos, ainda, que os elementos presentes no poema estão adjetivados: “vento sarador” é aquele que cura; “água lavadora” a que limpa e leva as impurezas e “fogo purificador” queima e renova. Assim, todos os elementos têm a função de sublimar a dor do eu poético, portanto, sarar, lavar, purificar e amar são afirmações do eu lírico no seu enfrentamento com as dores sentidas e sofridas.

9 A Ferida, cicatrizada, dói.  
 A Ferida, curada, dói.  
 A Ferida – que é uma estampa – dói,  
 quando as nuvens se acumulam  
 e prensam a atmosfera de  
 nossos corpos, suarentos,  
 necessitados de água, taperas  
 nos Gerais da Dor. Almas.  
 (CARPI, 1990, p.16)

O poema de número 9 traz a denominação da obra *Nos gerais da dor*. Esse título encaminha para uma apresentação instigante da temática e insere o leitor em um universo

poético repleto de imagens e sensações dolorosas. Além disso, os “gerais da dor” podem ser compreendidos como o lugar onde a dor impera, se propaga e transcende.

Toda a dor transforma-se em “Ferida”. Esse substantivo, grafado com letra maiúscula e repetido, mostra ao leitor que a lesão sofrida não é recente, pois se apresenta “cicatrizada”, “curada” e transformada em “estampa”. Podemos notar que a dor sentida demonstra-se desmedida e marcou de maneira profunda o eu lírico, o que é registrado pelo eu poético pela repetição da palavra “dói”. O eu lírico registra que a dor é maior quando as “nuvens se acumulam” e tornam o ambiente pesado o que leva ao devaneio de lembranças infelizes e angustiantes, pois elas transitam em várias direções podendo transportar tudo, inclusive a dor.

O eu poético encontrando-se saudoso busca no elemento água conforto para suas tristezas. Ele descobre-se solitário nos “Gerais” - morada de todas as dores existenciais – e não se encontra satisfeito, pois o seu corpo se tornou tapera, está abandonado, de tal forma que necessita da água para purificá-lo e devolver-lhe a vitalidade, renovando-o. Além disso, o poema está finalizado com a expressão “Almas” que pode representar a essência do homem, a sua imaterialidade.

10 Esta gota que necessito  
 beber, esta gota antes  
 de meu nascimento, há  
 milênios, eu secaria se  
 não a sorvesse, esta gota  
 límpida, em sua pequenez,  
 imensa na claridade, esta  
 gota quis antes que eu  
 lhe matasse a sede própria.  
 (CARPI, 1990, p.16)

O poema de número 10, seguindo a temática do livro *Nos gerais da dor*, metamorfoseia a dor e a transforma em falta e necessidade. A presença do elemento água no texto poético minimiza o sofrimento, pois o eu poético “secaria se não a sorvesse”; portanto, esse elemento representa o que há de mais importante no momento, porque o acompanha “antes do nascimento” e, como consequência, é tão necessária que ele “secaria”, sua vida chegaria ao fim, se não pudesse beber desse líquido. O eu poético, ao evidenciar que necessita da água antes mesmo do nascimento, a transforma em alimento. Percebemos, então, que a água, sendo de grande importância, uma pequena gota bastaria para saciar o eu poético, porque ela guarda, na sua pequenez, a essência da vida, além disso, a água é uma bebida fundamental, nutritiva, que serve como alimento e para minimizar a dor.

Além disso, a água, conforme consta em Bachelard, aparece como um destino essencial que transforma o ser. Fica claro, no poema, que o destino do eu lírico depende da água, de uma pequena gota para que renasça, logo, a água deixa de ser somente a substância que sacia a sede e passa a compor a imagem de uma matéria indispensável, pois no reino das imagens, a água segue o curso da vida e da morte, e, no poema, ela evoca imagens de vida ligadas ao nascimento e de morte quando o eu lírico afirma que secaria se não a sorvesse.

A leitura da obra *Nos gerais da dor* nos faz perceber que sua temática é o sofrimento o qual está expresso, principalmente, pela palavra “dor”. Dessa maneira, os textos poéticos estão impregnados de dor humana, que parece não ser agressiva, pois pertence ao íntimo do sujeito poético. As imagens que estão tomadas de amargura aparecem enfatizadas não somente pelas palavras e expressões escritas, pois a “dor” é matéria de criação do sujeito poético, portanto se apresenta subjacente em todos os poemas.

### **3.2 *Desiderium desideravi ou O desejo de desejar - te***

Em sua segunda publicação *Desiderium desideravi ou O desejo de desejar-te* (1991), Maria Carpi divide o livro em oito cantos que possuem os seguintes subtítulos: “A árvore”, “A água”, “A fruta”, “O fogo”, “A luz”, “A pedra”, “A voz”, “O desejo” e uma última divisão, denominada como “Epílogo”. Embora duas partes sejam nominadas água e fogo, elas não serão abordadas na íntegra, mas, sim, apenas os poemas que contemplem os objetivos propostos para esse trabalho. O título da obra poética já assinala ao leitor o tema pelo qual a autora irá transitar: “o desejo”. De acordo com a referência na aba do livro que não possui autor específico, a obra surge para completar a primeira, *Nos gerais da dor*, pois ambas procuram “interpretar os sinais que fundamentam o que há de essencial na vida do homem e das sociedades”.

Sob um olhar mais geral na obra *Desiderium desideravi - O desejo de desejar-te*, constatamos que os poemas encontram-se arranjados de forma numérica e, nas diferentes partes, o primeiro texto poético inicia sempre com o número 1 (um); nota-se, dessa maneira, ausência de títulos específicos. A poeta também não segue uma elaboração regular na estrutura poética, mas mistura as formas estruturais estabelecidas pelas convenções literárias; desta maneira, podemos verificar a presença de estrofes formadas por dísticos, tercetos, quartetos entre outros.

O leitor é guiado, por uma linha tênue na qual o desejo encontra-se dividido entre corpo e alma, o físico e o espiritual, e o eu lírico busca um equilíbrio entre ambos. Além

disso, a construção dos poemas se associa ao estar no mundo e aos sentimentos e anseios que o eu lírico procura mostrar por meio de uma linguagem contraditória, todavia em tom imperativo o que constitui a própria afirmação do desejo, já que muito mais que viver para si, o eu lírico sobrevive na existência do outro, do “desejar-te”. Percebemos que o desejo se coloca entre a vida e a morte, porque o eu lírico precisa fugir da passagem do tempo para seguir desejando. Na obra em questão, ocorre um ciclo, pois o primeiro canto inicia com a árvore e termina fazendo referência, no epílogo, a ela, dando noção de início e fim da vida. As imagens poéticas presentes nos poemas que seguem, convidam o leitor a fazer parte do desejo do eu lírico.

1 Voei sem saber se eram reais  
as asas que me levavam. Mas,  
em verdade, fui carregada  
para além de meu nascimento

à desconhecida Árvore.

Ter chegado não é bater  
à porta da Eternidade.

Ter chegado é quando o Eterno  
vem a nossa casa e vai entrando.  
(CARPI, 1991, p.7)

O poema de número 1 pertence ao primeiro canto da obra, designado como “Árvore”. Uma “árvore” que, segundo Bachelard (1990, p. 209), poderá representar o princípio da imaginação material e dinâmica, pois a mesma concentra em si diversas possibilidades, inclusive de elevar a vida terrena à celeste e também pode criar novas probabilidades de imaginação. O escritor acredita que o mundo vegetal encontra-se ligado ao mundo dos devaneios, sendo eles indutores de devaneios particulares, porque guardam fielmente as lembranças; no entanto, para o eu poético, a árvore apresenta-se “desconhecida”.

A presença da morte, no poema, ocorre de maneira sutil, sendo percebida pelas expressões grafadas em letra maiúscula “Eternidade” e “Eterno”, contemplando o ciclo vital já que tanto na natureza (árvore) quanto na vida do ser humano esse ciclo se completa.

A imagem das asas permite que o eu poético seja levado para além do seu nascimento, ultrapassando o limite comum da existência humana, então as imagens aéreas podem intervir no ser humano, já que o sujeito é a própria imagem gerada no devaneio. Isso ocorre, no poema, quando o eu poético não sabe se as asas que a “levavam eram reais”, no



entanto afirma que foi “carregada para além do seu nascimento”. Dessa forma, vê-se que o poema sugere certa espiritualidade e uma transcendência e Bachelard expõe que “nossa alma livrando-se do envoltório carnal que a retém nessa vida inferior, encarna-se num corpo glorioso mais leve, mais rápido” (BACHELARD, 1990, p.68). Ainda pode se perceber a presença da asa como algo imaterial que marca a perfeição nos seres, e o homem também deve assumir sua condição etérea.

Então, o ser que voa, nesse caso o eu lírico, forma diferentes imagens e o ser, que foi carregado para além do seu nascimento, afirma que “ter chegado não é bater / à porta da Eternidade”, mas “é quando o Eterno / vem a nossa casa e vai entrando”, reafirmando que experimentou um voo onírico, uma experiência de transcendência, um voo simbólico que só existe por meio das imagens.

1 Uma água somente  
é água se for o  
inteiro rosto e  
o rosto, maduro,

não o sentem as palavras.

Abro os olhos  
quando afundo  
e os fecho  
quando ressurjo,

a dar-te a água  
de me encontrares,  
de repente, uma  
árvore trás os muros.  
(CARPI, 1991, p.13)

O poema 1 faz parte do segundo canto “Água” e está composto por estrofes de quatro versos, sendo que a primeira e a terceira encontram-se intercaladas por uma estrofe de apenas um verso. O texto inicia com a palavra “água”, e é com ela que ocorre o desdobramento do poema e das imagens poéticas. Essa água, segundo o eu poético, deverá ter um rosto “inteiro” e “maduro”, no qual as palavras não o sentem; portanto, a água remete à introspecção do ser que deseja um encontro com a plenitude e consigo mesmo, pois o sujeito, ao contemplar-se profundamente, toma consciência de sua intimidade. Assim, o eu poético utiliza o par antitético “afundo” e “ressurjo” para demonstrar a sua incerteza frente à realidade e às escolhas que precisa fazer já que o mesmo fecha os olhos frente ao real e os abre na

profundeza. Então, o ser tem liberdade de escolher o que quer ver e o que não quer ver; portanto, o eu poético deve fazer sua escolha e, no poema, demonstra que ela já foi feita. Além disso, o movimento de abrir os olhos ao afundar e de fechá-los quando ressurgir dá liberdade de decisão ao eu poético para que ele possa realizar o seu desejo mais profundo de ser encontrado e de encontrar-se. Na finalização do texto, a árvore se faz presente e sugere uma imagem que alimenta o universo do sonhador.

6 Tu me indagas com urgência  
e a tua busca é a medicina

que me falta. Eu te respondo  
com paixão e o meu aguardo

é a turva água, clareada,  
um sendo o ar do outro, no

descompasso dos dias e na  
dessimetria dos sítios, um

sendo o ar do outro que  
alimenta, do frágil amor, as chamas.  
(CARPI, 1991, p.15)

O poema 6 encontra-se no canto “Água” e sugere como temática o amor desejado, manifesto pelo questionamento de um “Tu” e pela resposta de um “Eu”. Responder ao questionamento exige, portanto, do eu poético um posicionamento acontecendo, então, uma comunicação, um diálogo, uma interação entre o “eu” e o “tu” na qual um se oferece e o outro o encontra. Ainda nesse diálogo, o eu lírico responde “com paixão”, buscando suporte para a relação.

Portanto, se o eu lírico, ao responder “com paixão”, deseja que a água turva se torne clara, porque essa tem o poder de renovar, diferente da água turva que sendo impura pode ser acusada de todos os malefícios, pois para o inconsciente a turva é um receptáculo, uma substância do mal. Assim, o eu lírico toma consciência de que a água turva que traz pensamentos negativos torna-se clara e o renova.

Ainda para que o eu lírico encontre o amor desejado um deverá ser o “ar do outro” e mesmo havendo um “descompasso” e uma “dessimetria”, ocorre uma relação de vivência entre ambos e essa necessita ser renovada e mantida. Por consequência, o ar também precisa “alimentar” as “chamas” do “frágil amor”. Então, constatamos que o ar no poema é responsável por alimentar a vida e a chama do amor que se apresenta “frágil”. A chama tem o

poder de criar e expandir o mundo, povoando a fantasia do sonhador que, por meio de imagens, suscitam calma e serenidade e esse é o desejo do eu poético. Além disso, um sopro pode apagá-la e uma faísca a reaviva. Então, essa chama pode ser considerada como o amor que é precário e é reativado.

O texto poético relaciona as forças da natureza por meio de três elementos água, ar, e fogo que parecem ser fundamentais para concretização do amor fragilizado, e o eu lírico deseja que haja uma renovação e, para tanto, se percebe que entre o “eu” e o “tu” há uma relação intensa e nessa interação pressupõe-se a existência de um “nós”.

10 Para alcançar de tua água,  
deixo correr todos os rios

e fontes e transbordar o  
mar de meus olhos e descer

o pranto de meu riso. Para  
alcançar de tua água, na

saciedade e na sede, amo  
o vento que desloca as

sementes longe da árvore  
e os pássaros que emigram

sobre as outras águas e  
os ciclos. E mais amo,

cristalina, ver-te sem ver.  
(CARPI, 1991, p.17)

A imagem poética da água no texto 10 nos remete para a busca do eu poético que deseja alcançar um ser inatingível “ver-te sem ver”. Para encontrar esse ser amado, ele deixa “correr todos os rios e fontes / transbordar o / mar dos seus olhos”, além de deixar ir coisas que lhe são preciosas como “o vento que desloca as sementes”, e os “pássaros que emigram”. Esse amor cria, no devaneio, imagens que levam o eu poético a concretizar o seu desejo de amar, mesmo sem ver.

O eu poético percorre as diferentes formas que a água pode assumir: rios, fontes, mar, pranto. A água assume diferentes aspectos, ganha novos valores pelo devaneio e não é mais vista como o líquido que sacia a sede, mas como uma substância com capacidade de formar diversas imagens que despertam sentimentos e emoções como os que o poema sugere.

No poema, o vento “desloca as sementes” e os “pássaros emigram”, existindo um elo de ligação entre ambos, pois há uma desacomodação que traz mudança para o eu lírico, mas faz com que “ciclos” se completem. O vento e os pássaros estabelecem uma relação direta com o elemento ar, porém, no poema não ganham a dimensão de elevação, mas levam o ser a participar das forças do universo e abandonar tudo o que lhe é significativo, torna-se límpido como a água “cristalina”. O eu lírico continua desejando, pois há uma amplitude em seu amar, conforme afirma “e mais amo”, e esse amor ultrapassa a presença física em “ver-te sem ver”.

3 Se no fogo conseguirmos  
nos dar as mãos,

o nosso escutar  
é um canto de cotovia

subindo

das funduras

de um vale,

rama a rama.  
(CARPI, 1991, p.34)

O texto poético de número 3 encontra-se no quarto canto da obra denominado “Fogo”. No poema, o eu lírico almeja, no “fogo”, entrelaçar as mãos com outro ser e, ao realizar esse desejo, seu “escutar” será um “canto de cotovia”. O fogo, no poema, representa o amor, um sentimento íntimo e universal e as imagens geradas por esse elemento saem das profundezas e se oferecem como amor.

O eu lírico só conseguirá sair do fundo do vale, subir, ao escutar a cotovia e esse pássaro forma imagens de leveza e singularidade porque voa alto representando, assim, uma força simbólica. Então, a cotovia permite uma interpretação de elevação, uma vontade de transcendência que o eu lírico acredita ser capaz de conseguir realizar com a ajuda do canto dessa ave e o alçar voo dela evoca alegria, desperta a pureza, levando-o a uma evolução. No poema, ao “dar as mãos”, e no momento em que o “escutar” se transforma no “canto da cotovia”, ao ascender “das funduras”, o eu poético supera todos os pontos obscuros, incompreensíveis realizando seu desejo de estar em sintonia com o amor.

7 A raiz do fogo quando  
aprofunda-se, sabe do

rumor das folhas verdes.  
As ramadas tenras do

fogo aos ventos, é a  
outra ponta da raiz,

espelhada. O mergulhador  
volta à superfície.  
(CARPI, 1991, p.35)

Ao lermos o poema de número 7, a primeira imagem que se forma é de uma árvore, cuja imagem é de verticalidade que se expande para baixo pela ação da raiz e para o alto enquanto “folhas verdes” e “ramadas”, porém, no poema, supõe-se uma inversão dessa imagem, pois o texto poético inicia com a raiz quando se aprofunda seguida da “outra ponta da raiz, espelhada”. Na teoria de Bachelard, a árvore também é estudada de maneira invertida e ele a considera um espelho opaco “que duplica toda realidade aérea com uma imagem subterrânea” (BACHELARD, 1990, p. 225). No poema, portanto, há uma duplicidade de pensamentos antitéticos que ultrapassam os limites da superficialidade para atingir a profundidade, porém, ao alcançá-la, “volta” à superfície. Assim, percebemos que há um entrelaçamento entre esses opostos, mas, ao mesmo tempo, um afastamento. Esse movimento é o conteúdo para o devaneio do sujeito poético, é no contraste de profundidade e da superfície que se configura a voz do eu poético.

No poema, a “raiz do fogo” tem conhecimento acerca do “rumor das folhas verdes” o que exprime a duplicidade do saber, pois conhece a profundidade e a superfície. Para essa duplicidade, Bachelard afirma que a raiz faz o sonhador imergir da superfície para a profundidade do inconsciente. O fogo, no poema, pressupõe estar na profundidade, mas também na superfície que revela a realidade. O fogo de raízes é experiência de profundidade e pode revelar a lei da inversão, já que ele está dialetizado, pois faz a comunicação entre superfície e profundidade. Portanto, no poema “raiz”, “fogo”, “rumor”, “ventos”, “espelhada”, “aprofunda-se” e “superfície” são expressões que entrelaçam elementos contrários, porém formam uma unidade, uma imagem literária dinâmica e só essa é capaz de recusar as leis da lógica tradicional.

Em *Desiderium desideravi* ou *O desejo de desejar-te*, Maria Carpi aborda, imagetivamente, os desejos inacabados. No entanto, a sensação de alcançar o outro, de certa

forma, encoraja o eu poético, que em um provável contato com o outro, procura reconciliar questões afetivas e existenciais.

Ademais, os títulos dos cantos que se constituem por, na sua maioria, elementos da natureza, árvore, água, pedra... são subsídios invocados para expressar a voz do eu poético e seus desejos, desse modo, tudo está emoldurado pelo olhar do sujeito poemático que, em cada verso, constrói um mundo de certezas e incertezas para “o desejo de desejar-te” que está introjetado.

### **3.3 Vidência e acaso**

*Vidência e acaso* é a terceira obra publicada por Maria Carpi, no ano de 1992, entretanto, no ano de 2013, houve uma segunda edição revisada, que será usada nesta dissertação. A obra encontra-se organizada por poemas dispostos em ordem numérica de 1 a 85, sem títulos. Segundo Nelly Novaes Coelho, o núcleo temático dos textos poéticos é “o contínuo embate entre o visível (o “acaso” que aparentemente dirige a vida humana) e o invisível (a “vidência”, o olhar interrogante que, nos momentos de iluminação, vê a verdade oculta pelas aparências)” (Autores Gaúchos, 2002, p.37). Os poemas convidam o leitor a fazer parte de um jogo, o da vida, no qual o presente e o futuro são parte desse movimento. Dessa maneira, a vidência e o acaso se contrapõem e se completam e fazem parte do decorrer da vida do ser humano.

O tempo não pode ser controlado, pois ele auxilia a formação de fantasias e devaneios, e o eu lírico vive entre a previsibilidade e a imprevisibilidade da vida. Além disso, o leitor precisa participar, criando imagens que podem transpor o mundo real e adentrar no mundo imaginado, isto é, da transubjetividade. Acerca desse universo irreal, percebemos que os contrários se atraem como a vidência e o acaso, o desejo e o desejado, e o poema sistematiza a união dos elementos contrários, como afirma Donaldo Schüller na introdução da obra:

A força da vida age na exuberância das aparições. No originado a origem mantém aberto o poder de originar. Metáforas pululam abundantes, criam configurações móveis, múltiplas, raras. Em obras descentradas, os signos giram ao acaso, cabendo ao leitor organizá-los em sentidos indecisos, balizados por escassas palavras vagas (SCHÜLER, 2013, p.7-8).

Assim, segundo Donaldo Schüller, o leitor passa a ter o papel de constituir significações para a obra, buscando possibilidades interpretativas. Schüller faz referência que o acaso pode fazer com que ultrapassemos a vida cotidiana e o tédio diário de nossa existência,

mas que a vidência é quem gera a esperança nos seres equilibrando e completando a própria “vidência” e também o “acaso”, como o leitor poderá verificar nos seguintes poemas.

9.

O Acaso não vai lograr  
mais do que demorei

frente à Vidência, como  
a água em sua amurada,

onde a árvore se debruça  
para ouvir as gaivotas

degustarem as ondas do  
rosto. Se queimarem os

ramos, antes queimam o  
verde e depois o seco.

Antes da lástima, a labareda  
do fruto sumarento.  
(CARPI, 2013, p.29)

O eu lírico, assim como o “Acaso”, não vai esperar frente à “Vidência” como a água contida e não vai permitir que o acaso se demore, porque está ligado aos acontecimentos imprevisíveis da vida. Essa água representa, no poema, uma força de imaginação e um tipo de destino que não é duradouro, mas que transforma o ser já que a água é o elemento da transitoriedade. Portanto, os acontecimentos que o destino reserva são incertos, duvidosos, e o eu poético parece preferir sentir a passagem do tempo como “ondas do rosto”, isto é, as rugas que a idade proporciona são aceitas, porque podem representar sentimentos que ele, ao longo da vida, experimentou, pois o ser ligado à água sofre um processo contínuo de “desmoronar constantemente” (BACHELARD, 1989, p. 7).

Além disso, o rosto é considerado, no senso comum, o espelho da alma porque reflete os sentimentos. Assim, o eu lírico pretende queimar primeiro os ramos verdes, pois esses demoram mais para se avivar e parecem representar aquilo que resta da juventude. Por outro lado, os ramos secos queimam rapidamente, se deterioram deixando as cinzas como confirmação de sua passagem.

O fogo, dessa forma, é importante porque o eu lírico o prefere à “lástima”, pois o mesmo tem poder de renovação. Portanto, o eu lírico elege o fogo com “labaredas” e que seja “sumarento”, um fogo substancial, abundante. Bachelard (1994, p. 33), a esse respeito, mostra

que são as palavras inflamadas que são capazes de criar metáforas com o poder de superar as imagens tranquilas, transmitindo ao ser humano excitações flamejantes tal como as sentidas pelo eu lírico no poema.

38.

Gostaria de te ensinar  
o sabor da água na nascente

dos frutos e da água vertente,  
sossegada, no dentro de outra

água, ausente, transbordando.  
O sabor do mar recluso

na cava da colina e tantos  
cordeirinhos em nossas

dobras. Um alarde de sol,  
um azul, em tuas tardes

de vento e chuva. O sabor  
do amor pondo água nas águas.  
(CARPI, 2013, p.87)

No poema de número 38, o eu lírico realiza uma imersão nos diversos tipos de águas presentes na natureza: as da nascente, as vertentes, as reclusas, a chuva, para, a partir delas, ensinar o amor. No poema há uma relação do sujeito poético com a água e, esse elemento está associado a um tipo de intimidade, já que as diversas águas potencializam diferentes interpretações simbólicas.

Observamos no texto poético que a água cria imagens de intimidade relacionadas ao amor sexualizado e esse elemento evidencia o feminino e revela ainda que a mesma guarda a sensualidade. Complementando a ideia de intimidade, o eu lírico aponta o desejo de ensinar o amor a partir da “água nascente” e da “água vertente”, portanto, a partir da pureza da água, pois esse sentimento ganha importância comprovada pelo verbo “gostaria” que expressa um desejo. Essa relevância sugere que, diferente do mar que se encontra em constante fluxo e refluxo, no poema, o mesmo está “recluso” na “cava da colina”, guardado para ser despertado. Pressupomos, então, que essa imagem marítima está ligada ao elemento água e sua pureza. Ainda, a água “vidente” prevê a união sexual de dois corpos que se concretiza quando “o sabor / do amor” põe “água nas águas”, valorizado por um “alarde de sol”.



61.

O vento é Acaso e a árvore,  
Vidência. Mas o vento que

circunda a árvore faz-se  
Vidência, sonora, audível.

Sua pureza é Vidência extrema.  
Reúne brasas, junta achas,

a moldar sopros contrários.  
E logo, onde era fuligem,

vertem intensas labaredas.  
Sua pureza é toda a árvore.

viva, incendiada resina,  
ao cêntuplo dos frutos.

Onde chama frágil, cativa,  
faz-se clareza, ágil, voadora.  
(CARPI, 2013, p.133-134)

No poema de número 61, encontramos o jogo de contrários que a “Vidência” e o “Acaso” proporcionam ao eu lírico e esse corrobora para a criação de imagens e devaneios. Para o sujeito poético, “o vento é o Acaso” e a árvore é a “Vidência”. Por outro lado, o vento ao circundar a árvore, não é mais acaso, mas é vidência “sonora e audível”, portanto sai do silêncio e se manifesta pela sonoridade. Há assim um movimento com esses dois elementos que constituem o fazer poético e, para Bachelard, a mobilidade “graças ao imaginário é essencialmente aberta, evasiva” considerando, ainda, que esse preceito é diferente da “imagem que abandona seu princípio imaginário e se fixa numa forma definitiva” (BACHELARD, 1994, p.72).

Nesse processo de movimento, a “pureza” é a “Vidência extrema” porque reúne elementos para moldar os contrários e, como consequência, a fuligem se transforma em labareda. Nesse movimento de transfiguração percebemos a imagem sutil e implícita de uma Fênix e o estudioso indica que “a imagem de uma Fênix que não diz seu nome é mais preciosa” (BACHELARD, 1994, p.78). O teórico, sobre o fogo que nasce das cinzas, faz referência ao mito desse pássaro e compara a Fênix mitológica à Fênix dos poetas, pois observa nela um ser da duplicidade, pois ela mesma se inflama e renasce de suas cinzas. Portanto, no poema, o eu poético se apropria dessa imagem dúbia e transformadora, convidando o leitor a acessar o limite do real e do sonho, do mundo dos significados para o

mundo das mudanças, pois, ao surgir da “fuligem” e verter em “intensas labaredas”, há um processo de purificação e percebe-se que “a pureza é toda a Árvore / viva / incendiada resina” e a “chama frágil” faz-se “ágil” e “voadora”. Desse modo, o texto poético parece estabelecer uma sugestiva ideia de rápida regeneração, como Fênix que ressurge.

Assim sendo, há um maravilhamento na multiplicação de imagens pelo encadeamento de palavras e expressões, aproximando e distanciando vidência e acaso. Vê-se que “O vento é o acaso”, a “árvore é Vidência”, o vento que circunda a árvore é vidência, a pureza também é vidência extrema e, por isso, emoldura os contrários e a pureza é toda “árvore”.

### 63.

No Acaso, o fogo é fogo  
e o sopro apenas sopro.

na Vidência, estão ambos  
conjugados. No Acaso,

terra e água jazem  
sem lampejo de arribação.

Na Vidência, a terra  
é sopro e a água em fogo

alado vai. No Acaso,  
estamos separados;

na Vidência, um é do  
outro a respiração, num

corpo de muitas almas.  
(CARPI, 2013, p.73)

No poema de número 63, o eu lírico mostra que, no “Acaso”, os elementos são apenas substâncias estando separados, logo o fogo, assim como o ar (sopro), a água e a terra são apenas eles mesmos, porém, quando transportados para a “Vidência”, transformam-se em imagens que, combinadas, modificam a matéria e passam a criar novos devaneios. Os elementos “conjugados” passam de substâncias do mundo para uma imaginação da matéria, isto é, transformam-se em valores e a teoria contempla que os elementos não são imaginados em sua imobilidade, mas sim, no seu dinamismo. No poema, a terra se transforma em ar e a água em “fogo alado”.

O eu lírico ainda aponta para as diferentes nuances que os elementos assumem quando se encontram na “Vidência” e no “Acaso”, dois contrários que se completam. Deprendemos, portanto, que há uma relação da vidência e do acaso com os quatro elementos que, às vezes, estão individualizados, mas em determinados momentos, vão se encontrar na imaginação criadora, formando uma unidade. A obra de Bachelard ilustra esse princípio e expressa que os elementos existem por si mesmos e na imaginação se modificam, assumindo diversas probabilidades como a de transcender. Assim, não haverá acordo possível entre dois mundos que se excluem ou se contradizem a não ser pela vidência, pois nela cada um dos elementos deve abandonar a individualidade e se reconstituir com outro elemento e, nesse movimento da imaginação, há um encontro de “duas almas” em um só “corpo”, porque “um é do / outro a respiração”.

No poema temos a presença dos quatro elementos que se mesclam na imaginação do sujeito poético, reafirmando a teoria de Bachelard, já pontuada, mas que se faz necessária para um melhor entendimento da análise proposta, quando pondera que “essas combinações imaginárias reúnem apenas dois, nunca três elementos” (BACHELARD, 1994, p.99). O teórico diz que os elementos que se harmonizam são a água e a terra; a água e o fogo; a terra e o fogo e o ar e a água. As articulações presentes no poema aliam os elementos água e o fogo, e terra e ar, isto é, o feminino e o masculino, porém, a combinação terra e ar contradiz a de Bachelard que não prevê, numa mesma esfera de imaginação e devaneio, a união da terra com o ar presente no poema de Maria Carpi.

66.

Uma Vidência, pássaro,  
não exclui, do Acaso,

o ovo e o ninho, ao cego.  
Uma Vidência, água,

não exclui, do Acaso,  
a sede que a desperte

da rocha, ao incrédulo.  
Uma Vidência, fogo,

não exclui, do Acaso,  
a floração de uns olhos

mansos, ao incauto.  
(CARPI, 2013, p.143)

O poema 66 de Maria Carpi, além de estar na obra *Vidência e acaso* está contemplado no *Caderno das águas*, entretanto, nesse ele recebeu o título de “O ovo e o ninho”, entretanto não houve alteração no texto poético. Esse título está enfatizado de forma significativa porque aborda a imagem do ovo e do ninho já na primeira estrofe. Sobre esse assunto, Bachelard considera que “para o *pássaro*, o ninho é indiscutivelmente uma cálida e doce morada” (BACHELARD, 1993, p. 105, grifo do autor), portanto, a imagem do ninho representa o espaço da intimidade e da segurança. O ninho, no poema, aponta para sentimentos de abrigo, de refúgio, e o ovo representa o início da vida e é tranquilidade. Observa-se que a casa onírica e o ninho não conhecem as hostilidades do mundo e que a vida tem início com um sono tranquilo no qual os ovos são chocados, assim toda a vida é um “bem-estar” (BACHELARD, 1993, p.115).

Além disso, o eu poético aponta para as visões provocadas pelo ar (*pássaro*), pela água e pelo fogo que não afastam a imprevisibilidade, as coisas inesperadas da vida, pelo contrário, eles as atraem. Nem mesmo o “cego” (que não vê), o “incrédulo” (que não acredita), o “incauto” (que é descuidado) se deixam atingir pelos acasos da existência, pois, no poema, a *vidência* não permite que o ovo e o ninho, a sede e o rompimento da calma excluam os elementos que impedem a presença do acaso. Portanto, tanto a *vidência* quanto o acaso apresentam-se como formas contrárias, mas que se complementam e que levam ao devaneio. Também encontramos, no texto poético, repetições - “uma *vidência*” e “não excluído o acaso” - que reiteram a imagem da *vidência* e do acaso como processos de oposição e aproximação entre ambos. Esses fornecem um ritmo ao poema e colaboram para a construção do significado do mesmo.

A *vidência*, no texto poético, encontra-se ligada aos elementos ar (*pássaro*), água e fogo e são esses que constituem o fazer poético porque fortalecem as imagens despertadas no leitor já que no mundo das imagens podemos encontrar um caminho de ambivalência, porém nenhum dos elementos exclui o acaso.

Em *Vidência e acaso*, Maria Carpi traz uma série de textos reflexivos e poéticos nos quais a *vidência* – previsão - e o acaso – o imprevisto -, além de outros elementos como o amor, o sonho, o vento... se apresentam em imagens ambíguas e contraditórias que ora se aproximam e por vezes se afastam. A autora nos traz uma poesia pensativa que remete aquele que lê tanto ao silêncio quanto à sonoridade, realizando um jogo de contradições e de semelhanças nas quais o leitor se sente convidado a fazer parte da construção de sentidos do texto poético.

### 3.4 *Os cantares da semente*

A quarta obra de Maria Carpi, *Os cantares da semente*, é lançada no ano de 1996 e está dividida em seis cantos intitulados: “A Semente em Mim”, “A Semente Palavra”, “Mãe Obscuridade”, “A Semente em ti”, “A Semente em nós” e “O Semeador e a Semente”. Os cantos estão compostos por poemas que se apresentam sem títulos, apenas numerados que, de acordo com Luiz Antonio de Assis Brasil, “lembram o *opus musical*” (ASSIS BRASIL, 1996, p.8). A temática utilizada por Carpi para compor seus escritos é a semente que, no decorrer dos “cantos”, de maneira gradativa, vai adquirindo espaços até alcançar o coletivo, parte da individualidade do “eu” para transformar-se no semeador que sintetiza todos os caminhos percorridos pela semente. Segundo Assis Brasil, a autora deixa, dessa forma, o leitor livre em suas próprias fantasias para que o conteúdo poético se revele e se desvele por si mesmo. Sobre *Os cantares da semente*, Assis Brasil ainda afirma que:

É uma coletânea pessoal de crenças transmutadas num sentir poético elevado, de linguagem rara, mas não pernóstica, resgatando recursos esquecidos do idioma. Como tal, envolve o leitor do início ao fim, numa aventura inesquecível (ASSIS BRASIL, 1996, p.11).

Assim, os códigos utilizados pela autora na criação de seus poemas projetam-se no âmbito dos sentidos, estabelecendo um diálogo entre os poemas e o leitor, o que pode ser percebido na amostra de poemas abaixo.

1.  
A semente privou-me  
das asas

para que eu, alto,  
voasse.  
(CARPI, 1996, p.15)

O poema de número 1 está no canto primeiro “A Semente em Mim” e nesse texto poético, ao mesmo tempo em que a semente (matéria) priva o eu lírico de voar, porque retirou dele as asas, ela também possibilita a sua ascensão, a sua elevação contemplando a teoria que afirma ser a asa condutora para o alto. No poema, eu poético foi destituído de asas para poder voar, para elevar-se e, pela dinamicidade exposta, vê-se que ele, mesmo estando privado do movimento de suas “asas”, consegue voar por meio do seu imaginário e percorre dimensões com o devaneio.

Além disso, o título do canto “A Semente em Mim” pode ser entendido como uma metáfora da prenhez e do nascimento da palavra já que a germinação da semente como a da

palavra é inevitável. O eu poético ainda trava uma luta de contrários porque sem asas, a semente, no poema, ganha leveza e pode “alto” voar, comprovando o que afirma a teoria quando essa diz que o ser voante não está preso, é livre, formulando, assim, uma dialética de leveza e de peso.

## 11

Meu pai quer que eu estude  
as leis; minha mãe convida-me  
ao devaneio.

Meu pai é, do mundo,  
a estrada pouca.

Minha mãe, da Semente,  
a boca.

Meu pai diz:  
a semente é impura.

Minha mãe nada diz,  
Com seus claros olhos

de Semente.  
(CARPI, 1996, p.21)

Nesse poema, que também está no canto primeiro “A Semente em Mim”, existem duas forças antagônicas sugeridas pela presença de um pai e de uma mãe. O pai, no poema, representa a disciplina, o que é convencional, o que está postulado pelo senso comum como correto; a mãe é a liberdade, o fato de cada um poder escolher e decidir de acordo com a sua própria vontade. Então, cabe ao eu lírico decidir qual lado vai seguir, se os ensinamentos do pai ou a liberdade da mãe.

É necessário chamar a atenção para o terceiro verso, “ao devaneio”, pois essa expressão utilizada na composição do poema tem relação com a teoria de Bachelard, porque tanto no texto poético quanto nos estudos realizados pelo teórico, o devaneio leva a divagar, a transportar o pensamento para outro plano que não o real, portanto poesia e teoria se completam.

## 19.

As sementes fluem da fonte  
 aos rios que as navegam,  
 a provar da palavra sem balsas,  
 a inundação da morte única.

As sementes timbram na harpa  
 dos ventos, a provar da palavra  
 sem distâncias, a respiração  
 da morte única. As sementes

acendem o limo da morada  
 e a segadora, sobre os joelhos,  
 lê o pergaminho do olvido.  
 (CARPI, 1996, p.54)

O poema de número 19 encontra-se no segundo canto “A Semente Palavra”, e Luiz Antonio de Assis Brasil, na apresentação da obra, declara, com relação a esse canto em que “brilha o verbo” que pode ser entendido como uma entidade procriadora e a palavra como um elemento de criação porque “é a palavra que funda que perturba por sua força telúrica. É a escrita, com sua poderosa carga, que se coloca como artífice da emoção” (CARPI, 1996, p.9).

No poema, o eu poético leva o leitor ao surgimento da palavra que metaforicamente está representada pela “semente”. As sementes “fluem da fonte”, “timbram na harpa dos ventos” e “acendem o limo da morada” e, nesse percurso, não encontram impedimentos o que pode ser comprovado pelas expressões “sem balsas” e “sem distâncias”. Nesse movimento há um rompimento e um possível surgimento de novas palavras “sementes”, como também o eu poético declara que as palavras podem ser lembradas quando se “lê o pergaminho do olvido”. Nota-se no poema uma sequência de devaneios, porque, enquanto a “palavra” não está aprisionada pela escrita, ela movimenta-se e forma diferentes potencialidades, entretanto, ao ser escrita, morre. Essa ideia está reiterada com a expressão “da morte única”, mas ela revive quando lida.

A água que, segundo Bachelard, é fluida e contínua, proporciona uma poesia espontânea e viva que se escoia da fonte, naturalmente, sem sobressaltos e dessa forma ela se apresenta no poema. O fogo se faz presente no verso “acendem o limo da morada” e nos remete ao aconchego da casa onde ele está aceso, aquecendo e dando conforto para o eu poético.

Além da água e do fogo, podemos perceber a presença do elemento ar por meio da palavra “ventos” que, no poema, é o espaço onde “as sementes timbram” e por meio da

mobilidade produzem sonoridade. A esse respeito, o teórico declara que “o vocábulo fundamental que corresponde à imaginação não é a imagem, mas o imaginário (BACHELARD, 1989, p.1), então, a mobilidade que a imagem possui pode ser explicada no reino da imaginação, isto é, “as sementes”, ao se movimentarem, suscitam um caminho possível de ser percorrido pelas palavras.

1.  
Às vezes,  
é coisa difícilima  
ser semente.

É coisa  
muito desenterrada.  
(CARPI, 1996, p.65)

O poema de número 1 está no canto terceiro “Mãe Obscuridade” que, de acordo com Assis Brasil, retoma as dúvidas e as certezas de quem gera (p.9). Assim, o eu poético aparece no poema como gerador da palavra e já utiliza a primeira estrofe para afirmar que somente “às vezes” é difícil “ser semente”.

Na segunda estrofe, o eu poético reafirma a dificuldade do ato da escrita na expressão “É coisa / muito desenterrada”, demonstrando o esforço para transformar as ideias em palavras grafadas, assim, o eu poético evidencia a complexidade de existir como semente porque é preciso desenterrá-la e isso gera inquietação, dúvidas e até certezas.

8.  
As sementes que correm  
pelos olhos,  
  
as que molham os lábios,  
engasgando-te,  
  
as que afogam o coração  
e penetram os ossos,  
  
não são mais fundas  
do que, da semente,  
  
o desejo, antes da pressa  
e das névoas.  
(CARPI, 1996, p.77)

O texto poético de número 8 está contido no canto quarto “A Semente em ti”. Nesse poema, o eu lírico parece estabelecer um diálogo com outro ser, que poderá ser o próprio



leitor, falando sobre a dor que pode estar tanto no outro como em si mesmo, estabelecendo, assim, uma relação com o título do canto, pois a semente que vai germinar está no outro.

Ao tratar da dor, as sementes apresentam-se como metáfora de lágrimas, e o eu poético estabelece uma comparação com o desejo, pois, para ele, as sementes “que correm/pelos olhos”, que “molham/os lábios” e que “afogam/o coração”, não são “mais fundas”, isto é, parece não ter maior dimensão que o “desejo” existente antes da “pressa” e das “névoas”. Há, portanto, um germinar da dor manifestado pela imagem da semente como lágrimas e essas sempre evocam o elemento água. Lágrimas quase sempre estão relacionadas à tristeza, daí pode-se, em algumas ocasiões, visualizar na água a projeção da angústia e da dor. Sendo assim, a posição adotada por Bachelard é de que “quando o coração está triste, toda a água do mundo se transforma em lágrimas”, pois a imagem das lágrimas explica a tristeza das águas (BACHELARD, 1990, p.94).

## 19.

Os misericordiosos herdarão  
a terra.

Os incendiados herdarão  
a água.

Os pacíficos herdarão  
a campina do ar.

O fogo cabe à semente  
que, não queimando, alteia  
os olhos que a submergem.  
(CARPI, 1996, p.107)

O poema de número 19 está no canto quinto e denomina-se “A Semente em nós” que, de acordo com Assis Brasil, “reflete sobre um ser coletivo, um nós abstrato” (CARPI 1996, p. 10).

No poema ocorre uma intertextualidade com o texto bíblico do Evangelho de São Mateus, capítulo 5, versículos 1 a 12, que é um longo discurso proferido por Jesus com as Bem-aventuranças e essas podem ser consideradas como ensinamentos. Para o eu poético, no texto 19, há também um anúncio profético em que se apresenta uma condição e um resultado, como no texto bíblico, pois para ele os “misericordiosos”, os “incendiados” e os “pacíficos” irão receber, pela herança – “herdarão” - respectivamente três elementos a terra, a água e o ar, sugerindo, assim, uma demarcação do inventário de cada um. Ao fogo caberá a “semente”

não queimada e que pode ser entendida como a palavra que não foi escrita, mas que “alteia / os olhos que a submergem”, sugerindo inquietação com o ato de escrever. No texto poético de Maria Carpi, encontramos os quatro elementos cada um formando imagens de devaneio.

29.

A palavra ainda não é semente  
na mão do sementeiro latejando.

A palavra ainda não é semente  
suspensa no ar gorjeando.

A palavra ainda não é semente  
ao estalar o corpo contra

O solo. Nem é semente a palavra  
da haste do trigo em fogo

e os riachos que o ferem. Somente  
A palavra é a semente quando

o grão retorna e a profere.  
(CARPI, 1996, p.153)

O poema acima, de número 29, denominado “O Sementeiro e a Semente” pertence ao canto sexto que encerra *Os cantares da semente*. Na introdução da referida obra, Assis Brasil aponta que esse canto “recorda a figura de quem lança à terra a esperança do fruto; este sementeiro é a síntese de todos os que criam e espargem expectativas” (CARPI, 1996, p. 10).

O eu poético proporciona uma reflexão sobre a origem da palavra e o ato de escrever. Ele busca aquela que gera, que germina, que produz. A primeira, a segunda e a terceira estrofes mostram que a “palavra ainda não é semente” nem na mão do sementeiro, nem no momento em que foi lançada e nem mesmo quando atinge o solo. Logo, o eu poético afirma que a palavra não é semente e finaliza sua reflexão dizendo que a mesma só será semente quando “o grão retorna e a profere”. Portanto, o eu poético, no contraponto entre semente ser palavra e palavra não ser semente, descobre que a palavra será semente só quando enunciada. Na teoria estudada, igualmente, há uma reflexão sobre a “palavra” que adquire um significado maior no devaneio e sobre esse assunto, Agripina Encarnación Alvarez Ferreira, em sua obra *Dicionário de imagens, símbolos, mitos, termos e conceitos bachelardianos* (2013), nos mostra que Bachelard, em seus estudos, especifica que “um sincretismo da sensibilidade impede que as palavras se cristalizem em sólidos perfeitos. Uma ambivalência nova permite à palavra entrar não só nos pensamentos, mas também nos devaneios” (p. 148). Portanto, no

senso comum, a palavra tem cunho usual, porém assume uma dimensão poética quando transposta para o mundo da imaginação e do devaneio. A presença dos elementos ar, terra (solo), fogo e água, no texto poético, têm função de auxiliar a semente na sua tarefa de germinar, já que os elementos são necessários para o surgimento da palavra, pois “a palavra é a semente quando / o grão retorna e a profere”, isto é, só é palavra quando falada.

Em *Os cantares da semente*, Maria Carpi registra o imaginário pelo movimento, pelo ritmo, e pela metáfora da “semente” que gera, que é caminho, que é criação, e a presença dos elementos cósmicos revigoram as imagens poéticas de devaneio criadas em cada um dos poemas da obra.

### 3.5 *Caderno das águas*

A obra *Caderno das águas* é uma antologia que reúne poemas já publicados e outros inéditos, ela surge no cenário literário no ano de 1998. Diferente das demais até aqui publicadas, nesse livro os poemas possuem título, inclusive aqueles que eram apenas numerados nas outras obras receberam uma denominação. Segundo Maria Carpi, o livro é uma coletânea de poemas destinados à leitura de estudantes, já que a autora buscou na sua infância e adolescência “núcleos de poesia que faiscavam no fundo do coração” (CARPI, 1998, p.7). A partir da citação acima se pode afirmar que o eixo central dos textos poéticos passa a ser a memória, pois encontramos em seus poemas referências a uma vida interiorana, episódios cotidianos familiares, de seu ciclo de amizades e uma forte ligação com a natureza. As lembranças, pela linguagem, tornam-se vivas e, por meio do devaneio e das imagens despertadas pelos poemas, criam um elo entre o leitor e o passado da escritora, além de reafirmarem a vida e os sentimentos de amor e de esperança pontuados por Maria Carpi, conforme perceberemos nos textos poéticos seguintes.

O poeta esqueceu-se de anotar

Um verso não anotado  
é um cardume de peixes  
solerte às redes e continua

a reproduzir-se no caderno  
das águas espelhadas.  
Um verso não escrito

é um verso solto, imenso,  
uma ave não detida  
no cerco pouco do papel

nem saciada com o alpiste  
 escasso de tua boca.  
 São plumas que sobem

acima da sonolência,  
 deixando-te nostálgico  
 e desperto. Uma ave não

ferida na tinta da palavra  
 e que te agradece,  
 levando-te ao improvável.  
 (CARPI, 1998, p. 18)

O título do poema afirma ao leitor que “O poeta esqueceu-se de anotar” e passa a uma série de metáforas nas quais o sujeito poético nos conduz a uma reflexão sobre o que acontece com “um verso não anotado” ou “não escrito”, dizendo que o mesmo está livre e age com desembaraço, deixando o eu poético nostálgico. Um “verso não escrito” é uma ave não ferida “na tinta da palavra”, não está aprisionado, por isso, ele agradece e ao fazer isso conduz o eu poético para o devaneio “improvável”. Essa dimensão imprevisível é que leva ao esquecimento, à dúvida e às inquietações donde nascem as imagens. Por outro lado, o “verso não anotado” se multiplica, se intensifica no “caderno das águas espelhadas”, verso que dá título ao livro de Maria Carpi. Bachelard, a respeito das águas espelhadas, explica que a água reflete uma imagem de duplicidade e de continuidade. Assim, o verso, no poema, se reproduz e se multiplica no “caderno das águas”. Dessa forma, tanto para o escritor quanto no poema, a densidade das imagens criadas na superfície é diferente daquelas das profundezas, porque na superfície as imagens são refletidas e podem representar uma visão dupla das coisas dependendo do ser que as observa, porém, nas profundezas as imagens não se refletem.

Além disso, o “verso não escrito” do poema está metaforizado em “cardume de peixes”, em “uma ave não detida” e “não ferida” e em “plumas” parece, desse modo, que o eu poético está preocupado com o verso que não foi escrito, mas ao mesmo tempo percebe que o mesmo o leva ao devaneio. Há, portanto, uma relação de conflito entre o ato de escrever e a imaginação do sujeito poético que o leva a uma inquietação, pois anotar o verso implica aprisioná-lo. Essa inquietação do poeta manifesta-se nos estudos de Bachelard quando relaciona que a imaginação tem capacidade, por meio do irreal, de fascinar e inquietar. A partir dessa afirmação que seduz e inquieta compreende-se como se relacionam o ato de escrever, o devaneio e as imagens poéticas, colocando o verso como um ser presente no qual ainda há algo não visto, não percorrido e não escrito. A partir da imagem em que o poeta

“esqueceu-se de anotar” podemos antever que ele se refere a tudo aquilo que veio primeiro na memória e como não foi anotado, ficou esquecido e por mais que tente lembrar a ideia inicial não se apresenta da mesma maneira, pois para ele essa ainda era a melhor, “um verso solto, imenso”.

### Do Amor e da Água

Se houver um sol  
intenso arrodado  
de sol, é porque  
estou, do Amor,  
à sombra. Se houver

uma fonte reclinada  
na fonte, é porque  
estou, em Amor,  
imersa. Se houver

silêncio e somente  
silêncio do sol e  
da água silenciados,  
é porque – Amor e eu –  
somos boca a boca.  
(CARPI, 1998, p. 72)

No poema “Do amor e da água”, o sujeito lírico expressa condições para que o amor se concretize, proferidas pela expressão “se houver”. Assim, para o eu poético, se existir um sol intenso, simbolicamente representando o fogo, e se existir uma fonte reclinada, a água, só então, ele estará à sombra e imerso no amor.

Ao mesmo tempo, se houver o silêncio de ambos, do fogo e da água, o amor será consolidado o que é demonstrado pela expressão imagética “Amor e eu-/somos boca a boca”. Assim, os versos finais condensam as ideias anteriores, confirmando que serão necessárias determinadas situações para contemplar o amor.

O texto poético sugere um contraponto entre os elementos água e fogo, pois o amor precisa da intensidade do fogo e da calma da água para que aconteça. Bachelard, sobre esses elementos, teoriza que o fogo é um elemento masculino, ele é potente e ativo. Já a água é um elemento feminino e, metaforicamente, no poema, ambos estão sexualizados, sendo que o amor envolve todo o eu lírico, auxiliando-o na formação das imagens que no devaneio tomam forma e se adensam.

A voz e as vozes

As vozes não são a Voz.  
As vozes, sem a brandura da Voz,  
são turbulência na água,  
são tremores na terra,  
são desvarios do vento.

Deixa-as, passantes,  
em seu fulguramento.  
Dentro da cava do desejo,  
serás fortalecimento de silêncio,  
como grãos, sem celeridade.  
(CARPI, 1998, p.76)

O título “A voz e as vozes” remete o leitor para as diferentes vozes e sua importância fazendo ainda com que esse observe e analise sobre quem é a voz e quem são as vozes. A “Voz”, no poema, se apresenta pessoal e única parece representar a intimidade. Já as vozes representam várias manifestações e são “passantes”, elas não se fixam, são superficiais. Além disso, o eu poético propõe um diálogo no qual ordena “Deixa-as” e, ao mesmo tempo, afirma que nesse momento haverá um “fortalecimento de silêncio”.

As marcas de sonoridade, no texto poético, são dadas pela utilização de figuras de linguagem como aliterações e paralelismos. Alfredo Bosi afirma que “levado por sua hipersensibilidade sonora, algumas vezes o poeta cria efeitos musicais que tendem a valer por si mesmos” (BOSI, 1994, p.292). Portanto, algumas palavras apresentam efeitos musicais que são ressaltados pela repetição de fonemas como os utilizados no poema, como “Vozes”, “Voz”.

O eu lírico necessita da “brandura da Voz” e afirma que sem ela a presença do som vai ser “turbulências”, “tremores” e “desvarios” que representam a vibração das vozes e, para ele, essas manifestações são desnecessárias. Esses sons, que não são de suavidade, acontecem na água, na terra e no vento que também se encontram em movimento e causam no eu poético inquietações. O eu lírico, então, deixa que as “vozes” múltiplas passem com seu “fulguramento”, porque elas não vão poder ajudá-lo a ouvir a “Voz” em sua brandura e sem pressa. Dessa forma, reafirmando a ideia anterior, as vozes estão em desordem, são movimentos bruscos e repentinos e ainda são vozes soltas no ar. E quando a “Voz” se entenece, se enche de brandura passa a ter outro significado para o eu lírico, constituído de força, ordem e resolução.

Os três elementos se apresentam no poema seguindo a teoria de Bachelard como dinâmicos e não estáticos, seguindo a proposta de uma imaginação material e dinâmica, que

ao lidar com as forças ativas encontra-se ligada diretamente às substâncias materiais e imateriais do mundo.

A obra *Caderno das águas* é uma antologia de poemas de outras obras e inéditos, por esse motivo foram selecionados três textos poéticos para representá-la, pois os poemas conforme afirma a autora na nota introdutória da obra: “Verifiquei que o texto escrito já era uma segunda leitura de outra subjacente” (CARPI, 1998, p. 7). Embora a obra *Caderno das águas* (1998) traga em seu título a água, os poemas que a contemplam não tratam apenas desse elemento, mas também, do fogo, do ar e da terra. Os poemas realizam um encontro e um desencontro com as diferentes possibilidades que o texto poético é capaz de gerar durante a leitura, despertando devaneios diversos.

### 3.6 *A migalha e a fome*

Dois anos depois do lançamento do *Caderno das águas*, Maria Carpi publica, no ano de 2000, mais uma obra cujo título denomina-se *A migalha da fome*. No livro, a autora convida o leitor a refletir sobre a temática da fome em vários aspectos: filosóficos, religiosos, físicos e sociais, expondo a fome da vida sem constrangimentos. A obra reúne 143 poemas divididos em quatro cantos: “A lavoura da fome”, “A página branca e a migalha”, “A colheita do faminto”, “Ode de amor e de fome”. Os poemas revelam, por meio de um conjunto interligado de imagens, questões inquietantes sobre a existência humana. A escritora, nos poemas, institui espaços imaginários que contrariam a lógica universal e mostram o conflito interno vivido pelo eu lírico e o mundo, mostrando que a fome não se restringe apenas aos alimentos, mas também às palavras, as quais ela procura privilegiar na sua composição. Além disso, poderemos perceber nos poemas que seguem que a fome não se apresenta de maneira negativa, mas, sim, como fonte inesgotável de vida.

15

Não se passa recibo à fome.  
Sua lavratura não comporta  
reconhecimento de firmas  
ou múltiplos carimbos cartoriais.

*A causa mortis* não está estancada  
no que desfalece, mas ceifando  
no multiplicador. E as exéquias  
da alma afogada no entulho.

Tomba-se no calendário da fome  
e nascem-lhe árvores do passamento.  
A fome não é a travessia,  
mas a outra margem sempre

adiada pela enchente dos rios.  
E de balsa o corpo a jeito  
com os ossos firmemente amarrados.  
Um livro ainda na árvore.

Uma árvore ainda na pedra.  
A pedra ainda na fundura.  
O rio, fundo, nas alturas fluindo  
de um amor ainda no peito.  
(CARPI, 2000, p.25)

O poema de número 15 está no canto I “A lavoura da fome”. No texto poético, Maria Carpi desenvolve uma reflexão sobre a existência do ser humano no mundo e, para isso, vale-se da temática da fome. Não a fome no seu sentido denotativo, como condição carnal, mas como metáfora da condição humana e seus conflitos existenciais.

Na primeira estrofe, o sujeito poético afirma que a fome é tão presente e tão real, a ponto de não precisar e não comportar nenhum ato legal para a comprovação de sua existência. Já na segunda estrofe, sugere que a “*causa mortis*” encontra-se em movimento porque ela não está no que morre, mas sim na intensidade do que foi “ceifado”, ao mesmo tempo pode se perceber que não há honrarias fúnebres para a morte da fome, pois ela não acaba apenas diminuída naquele que a multiplica.

O poema ainda faz referência à árvore que, para Agripina Encarnación Alvarez Ferreira, possui um sentido interno e transcende, nasce com o homem e o acompanha durante a vida até seu momento final, pois o ser humano como a árvore “vive entre a terra e o céu, entre o sensível e o inteligível” (FERREIRA, 2008, p. 29). O eu lírico aponta um contraponto entre a água – rio- que flui nas alturas, transmutando o movimento da fome tratada no poema e que nunca é saciada. Além disso, nos dois últimos versos, o eu poético modifica seu discurso relativizando a linguagem da fome, deslocando-a para a do amor e esse é, como a fome, nunca saciado, pois ele não é o fim, mas o princípio de potencialidades transformadoras.



27

A casa da infância não  
foi incendiada tábua a tábua,  
quando das chamas soltas.

A casa da infância também  
não desmoronou tijolo a tijolo,  
quando da demolição inócua.

A casa da infância não afundou  
o sol sombra a sombra,  
quando do ofuscamento da memória.

A casa intacta, lamparina,  
desceu às profundidades quando  
foram devolvidos à faminta terra

os seios que me amamentaram.  
E o encadeamento dos sonhos  
como uma réstia de cebolas  
sobre o fogão que ficou aceso.  
As achas estalando a chapa  
generosa e paciente a que um cozido

de ervas fumegando, confortasse  
a foragida dos cabelos orvalhados.  
O leite na sonoridade da fome.  
(CARPI, 2000, p.37)

O poema de número 27, também está no canto I. Nele, o eu lírico recorda a infância pela imagem da casa. A “casa da infância” não foi destruída nem pelo fogo, nem pela demolição e nem mesmo pelo “ofuscamento da memória”. Portanto, ela encontra-se inteira, íntegra e vive na memória do sujeito poético. Para Bachelard, a casa, na vida do homem, constitui um “centro de abrigo” (BACHELARD, 1993, p.26) e sua função primeira é de abrigar e proteger.

Além disso, o teórico a considera como “uma das maiores forças de integração” (BACHELARD, 1993, p. 26) e, no poema, a casa estando íntegra, apesar dos momentos de dor e tristeza como a morte materna registrada nos versos “foram devolvidos à faminta terra / os seios que me amamentaram”, serve de apoio para as dores do mundo exterior, fornecendo, ao eu poético, resistência. Ao mesmo tempo, proporciona um “encadeamento de sonhos”, de lembranças, nas quais o fogo, elemento de tranquilidade e aconchego, aparece para aquecer e manter viva a memória, pois “o fogão ficou aceso”, sugerindo que as lembranças são como

um fogo que não se apaga e “não há dúvida de que o fogo aquece e reconforta” (BACHELARD, 1989, p.20).

Complementando, podemos inferir que esses devaneios do sujeito poético sobre a “casa da infância” apontam para a teoria de Bachelard quando assinala que “existe para cada um de nós uma casa onírica, uma casa de lembrança-sonho, perdida na sombra de um além-passado verdadeiro” (BACHELARD, 1993, p.34). Sobre essa casa onírica, o teórico ainda afirma que ela é lugar de sossego, de tranquilidade e permanece em nossa lembrança sem desaparecer e, no poema, o eu poético relembra a casa da infância com toda emoção mostrando que ela nunca será esquecida. Finalizando, há no texto poético uma relação íntima entre a “fome” e os conflitos existenciais do ser humano, pois a “fome da terra” traz à consciência de que não somos eternos e “o leite na sonoridade da fome” remete ao saciar da fome.

## 17

Nem sempre a página não  
escrita é sufoco de luz não  
eclodida. Talvez seja uma

labareda sem necessidade  
de achas. Uma delivração  
que vai direto ao núcleo

incandescente uma página  
bruxuleando ao crepúsculo  
de uma colheita de uvas

tardias, esquecidas na sebe.  
E não há lacuna entre a fruta  
prensada no vento e a testa

sem febre do escrevente.  
O essencial de tal página  
em seu movimento de ondas

não remadas, é a visibilidade  
do esmorecido ao tato, o rosto  
ao alvoroço de que o tocasses.  
(CARPI, 2000, p.65)

O poema de número 17 está no canto II “A página branca e a migalha”. Bachelard, na sua obra, *A chama de uma vela*, faz referência ao processo de escrita, à solidão do poeta, frente à página em branco e a esse respeito afirma que “a página branca é um nada, um

doloroso nada, o nada da escrita” (BACHELARD, 1989, p. 109). Assim, o teórico assinala que a página em branco provoca um processo doloroso de escrita, porém, no poema, o eu poético sugere que “nem sempre a página não / escrita é sufoco de luz”.

Embora haja uma aparente dificuldade na intenção de escrever porque as ideias podem estar prontas para a página que as espera, nem sempre essa é escrita. O eu poético, ao encontrar-se frente à “página não / escrita”, percebe que ela não se apresenta como enfrentamento, porque o que ele precisa já habita a sua memória. Não há necessidade de ser alimentada pelas “achas”, porque é como “labareda” em sua intensidade. Além disso, o poema sugere um movimento, associado a “ondas não remadas”, observando que o “essencial de tal página” é a “visibilidade / do esmorecido”, a impossibilidade de tornar-se visível e ser lida.

## 22

A intensidade da fome,  
o timbre da boca na corda

sol do alaúde. A saturação  
do faminto, o matiz

da navegação dos olhos  
ao corpo da luz em debruns

e bainhas de voos enovelando  
nichos. A fome verdeja

antes de madura. E amarelece  
a página do rosto, quando

se retira em favos. O corpo  
que foi porão, cova, último

andar da matéria, sobe  
em pregas, liame e liame,

com fogo absorvendo  
tudo o que a alma desceu

água de sua pele rasurada.  
(CARPI, 2000, p.108)

O poema de número 22 está no canto III “A colheita do faminto”. Nele, o eu poético fala sobre a “intensidade da fome”, realçada pelas expressões “fome” e “faminto” e discorre

sobre essa intensidade, comparando-a ao som de um instrumento musical no tom da nota “sol” e faz referência à “saturação / do faminto”, expressando o excesso de fome que causa uma sensação nebulosa e de espaço delimitado pela privação. A fome está “verdejante”, viçosa antes de chegar ao extremo. Essa ausência quando não é saciada “amarelece / a página do rosto” e quando “se retira em favos” sugere a presença da morte.

No poema, o corpo “foi porão, cova”, e na teoria, esse espaço é o lugar onde a racionalização se torna lenta e com menor clareza (BACHELARD, 1993, p. 36-37), portanto, o eu poético também se encontra impotente frente à fome intensa.

O eu poético, por meio do fogo, busca uma forma de eliminar as coisas negativas, inclusive a fome, então ele consome tudo que foi encontrado no subterrâneo, “absorvendo / tudo o que a alma desceu”, esse fogo é purificador. No último verso, a água representa a vida que foi “rasurada”, isto é, retirada do corpo.

Em *A migalha e a fome* já nos surpreendemos ao olharmos a ilustração da capa do livro constituída pelo quadro de Jean-François Millet, um pintor romântico com um olhar para a realidade e gosto pela representação do rural. Assim, o conceito denotativo das palavras “fome” e “migalha” já se metaforizam na própria capa. Dessa maneira, a “fome” se apresenta, nos textos poéticos, individual, coletiva, material e espiritualmente, pois existem fomes que não são saciadas e, portanto, se eternizam.

### **3.7 A força de não ter força**

No ano de 2003, Maria Carpi propicia aos leitores mais uma obra *A força de não ter força*. A mesma apresenta-se dividida em “Livro I: Do amado e do não amado”, “Livro II: A vertigem sem abismo” e, encerrando, “Elegias à vastidão de um epílogo”.

Os poemas, nessa obra, não se apresentam numerados como nas anteriores, e a temática geral é regida pelo amor e esse está revelado num contexto de não sofrimento e tristeza, mas de alegria e, assim, a fraqueza, o “não ter força”, torna-se uma coragem. Essa posição é reforçada pela autora na epígrafe de abertura da obra como podemos confirmar a seguir:

Escrevo este livro  
graças ao Amor  
que mudou-me  
para que eu não mudasse  
o sentido da Vida.  
(CARPI, 2003, p.5)

Vemos que o amor, pela poesia, encontra-se transfigurado, ele mudou para que o eu lírico “não mudasse / o sentido da Vida”. De forma transparente, o amor desencadeia uma série de inquietações e afirmações que devem ser seguidas pelo leitor, pois o ser não amado é aquele que se apresenta antes do ser amado. A respeito da obra a autora registra que:

A primeira parte deste livro (Do amado e do não amado) foi escrita na década de 80, num ano difícil em nível individual, mas principalmente coletivo, razão pela qual, num texto sobre amor, surgem sem controle três odes aos desaparecidos (CARPI, 2003, p.109).

Maria Carpi ainda referencia que a segunda parte foi acrescida no ano de 1996 depois de revisar a primeira que já havia escrito e, finalmente, no ano de 2001, a autora revisa novamente e inclui “Elegias à vastidão de um epílogo”. Nos poemas que seguem, teremos uma síntese poética das palavras de Maria Carpi, que estão na vertigem e na vastidão.

Amor, essa força de não  
ter força; essa paz não

dando a paz; esse rosto  
incandescente, nunca

lido, que se sobrepõe  
aos demais e reluta

quando todos fenecem  
e mais se aviva, encoberto.  
(CARPI, 2003, p. 11)

O poema acima faz referência ao título do livro *A força de não ter força* e há uma afirmação de que o “Amor” é o responsável por guiar o leitor em todos os poemas dessa obra, pois estão impregnados das diferentes manifestações desse sentimento.

No texto poético anterior, há uma contradição de ideias com relação ao amor, as quais podem ser comprovadas nas seguintes expressões “força”, “não ter força”; “paz”, “não dando a paz” que sugerem sentimentos confusos e certa ansiedade quando o eu lírico está envolvido pelo amor.

O amor também se manifesta no “rosto” que se torna “incandescente”, demonstrando o calor interior do ser que se manifesta e se propaga na face e simbolicamente nos remete ao fogo. O rosto que “nunca” foi “lido”, se “sobrepõe / aos demais” e quanto mais “encoberto”, mais ele se “aviva”. Assim, o título da obra *A força de não ter força* encontra-se expresso no poema de abertura da mesma, revelando o contexto geral desenvolvido por Maria Carpi.

Como Abraão levou a  
esperança à voracidade  
do fogo, dobrado ao

inacessível, curvo-me  
diante de teu apagado  
brilho e ofereço a queda

dessa faca ao mar,  
coberta de profundidades  
e espesso desatino.  
(CARPI, 2003, p. 14)

O poema acima faz parte do livro I “Do amado e do não amado”. Nele ocorre uma intertextualidade com o texto bíblico, mais precisamente com Gênesis, capítulo 22. Nele, Abraão, em obediência ao seu Deus, toma seu filho Isaac e o oferece em sacrifício: “Abraão colocou a lenha às costas de seu filho e ele levava nas mãos o fogo, e o cutelo” (Bíblia, p.17-18). Abraão é posto à prova. Assim, o fio condutor do poema é a história de Abraão que se curvou diante de uma ordem. O eu poético compara-se a esse personagem bíblico e se curva diante do outro - “teu” - e oferece a queda da “faca” ao “mar” que metaforicamente pode representar uma luta coberta de sofrimento e “desatino”, travada entre o ser e a entrega. Os elementos fogo e água encontram-se no poema, o primeiro como fogueira voraz, e o segundo representado pelo mar profundo e espesso e ambos têm a incumbência de auxiliar o eu poético na superação de suas lutas.

Amor, és meu pai e minha mãe.  
Cingiste-me de timidez em teu  
campo de cinamomos, onde  
apenas os ventos e os rios  
da funda estrela punham-me  
no além, até crescerem-me

os seios e madurar-me a seda  
das entranhas. Eram as núpcias  
em rimas e a não ser insensata,

fui eu mesma o azeite a queimar  
e o amor pelo amor, encarcerada  
chama. Eram as núpcias cevas

e a vida inteira para despir-me  
das páginas a não invadir o amado  
com outros aromas e deixá-lo

dizer: vem, sejamos íntimos.  
(CARPI, 2003, p.59)

O poema acima tem como temática o amor em seus diferentes exercícios: o filial, o amor por outro ser que pode resultar na união em núpcias. O eu lírico encontra primeiro o amor familiar e vive-o em um mundo telúrico e cheio de pureza. Em um segundo momento, ocorre uma transformação, e a menina afasta-se da infância para se tornar mulher como pode ser observado nos seguintes versos: “Crescerem-me/ os seios e madurar-me a seda/das entranhas”. Ao tornar-se adulta, encontra o amor carnal que conquista o sujeito poético e se entrega ao fogo do amor e à sua intimidade. No poema, o fogo representa o amor sexualizado e Bachelard, ao estudar a sexualização do fogo e relacioná-lo ao seu sentido primitivo, enfatiza que ele “é, por excelência, o traço-de-união de todos os símbolos. Une a matéria e o espírito, o vício e a virtude” (BACHELARD, 1989, p. 61). Além disso, aparecem no poema as palavras “ventos” e “rios”, que são elementos da natureza e compõem o espaço da infância do eu poético, estando configuradas a leveza do ar e a pureza da água.

Sabendo-o, a água sai do leite,  
a terra se abre, o sol se derrama  
no pomo que se parte, o alarido

inaugurando toda a esfera.  
Sabendo-o, deito-me sob a luz  
que me viu nascer e provo  
a seiva da esfera no semblante  
úmido da noite, sendo-lhe da  
matéria do sonho, a gustação

e o translado sonoro dos frutos,  
que o meu sabor é sabê-lo  
e o meu saber é saboreá-lo.  
(CARPI, 2003, p. 72)

O poema encontra-se no livro II “A vertigem sem abismo”. Nele, o eu lírico afirma que no ato de “saber” ocorrem diferentes manifestações da natureza que podem ser percebidas quando a “água sai do leite”, quando “a terra se abre” e “o sol se derrama”. Essas revelações não são silenciosas porque há um “alarido/inaugurando toda a esfera”, portanto, há um clamor. A temática do texto poético é o amor, expresso pelo pronome oblíquo “o”, e o eu lírico revela que “sabendo-o”, isto é, ao conhecê-lo se tranquiliza, se conforta, se deleita e prova a seiva, se entrega. Bachelard, na obra *A poética do devaneio*, ao estudar as imagens formadas por um sonhador, realiza um estudo sobre a matéria do sonho e acredita que, ao

sonharmos, ultrapassamos fronteiras, nas quais homem e mundo estão em perfeita harmonia porque se completam. Assim, uma imagem faz nascerem novas imagens que não se contradizem no mundo do sonhador. Completando a ideia, para o teórico “o devaneio é uma atividade onírica na qual subsiste uma clareza de consciência. O sonhador de devaneios está presente no seu devaneio” (BACHELARD, 2009, p. 144), como sugere o poema em “deito-me sob a luz” para ser “matéria do sonho”. No final do poema ocorre um jogo com as palavras “saber” e “sabor” nos versos “que o meu sabor é sabê-lo” e “o meu saber é saboreá-lo”, o que possibilita a leitura do amor sexualizado. Esses dois últimos versos encontram-se também nos poemas das páginas 71, 73 e 74 da obra *A força de não ter força*, dando continuidade à temática do amor sexualizado.

Ocorre que eu já bebera  
da água quando me afundei  
nos vãos para encontrá-la.

Ocorre que eu provara da  
fruta quando a traduzi dos  
olhos, a sorver-lhe a delonga.

E antes de varar os montes  
para ver-te em mim vertido,  
me houvera adormecido contigo.  
(CARPI, 2003, p. 97)

No poema acima igualmente do livro II “A vertigem sem abismo”, o eu poético, ao procurar o amor, descobre que já o havia encontrado e traduz esse movimento de descoberta numa oposição de ideias. Além-se ainda a uma explanação desse propósito com uma profusão de imagens relacionadas às ações de “beber”, “provar”, “sorver”, “varar” e “ver” que antecedem o encontro. Assim, pressupõe que essa dinâmica entre o “encontrar” e o “ver-te em mim vertido” é quebrada por uma aproximação já existente e que os verbos são elementos fundamentais para intensificar a ação do eu poético, eles dão sentido ao que já se realizou, ao que se concretizou e expressam um conhecimento anterior.

A água aparece no segundo verso e permeia todo o poema sendo a substância criadora das imagens poéticas. Segundo Bachelard, a água reúne ideias contraditórias, pois são as experiência oníricas em relação a ela que insinuam certezas ambivalentes e multifacetadas. Ele considera que as mais belas imagens são constitutivas de ambivalência e que uma matéria precisa ser vivida duplamente pela imaginação (BACHELARD, 1989, p.23).

Maria Carpi escreve na obra *A força de não ter força* uma poesia densa e rica em significados trazendo como unidade temática o amor, cantado em suas diversas nuances.



Além disso, seus poemas refletem uma coragem, a força de um ser que não possui força de lutar contra o amor, que sente por tudo aquilo que o rodeia. Podemos perceber, então, que o amor é a força que integra todos os poemas que fazem parte dessa obra.

### 3.8 *As sombras da vinha*

*As sombras da vinha*, publicada em 2005, está composta por 109 poemas numerados. O título faz referências às “sombras” e essas possuem uma duplicidade de sentidos.

Na obra, as imagens poéticas se formam pelas trilhas dos vinhedos, os parreirais pingando, o vinhateiro, as uvas e o vinho que precisa esperar envelhecer para amadurecer e ser saboreado a seu devido tempo. Além disso, os poemas trazem uma temática amorosa, que se desdobra em várias fases do amor, revelando, também, uma relação com a natureza e, assim, o leitor precisa entendê-las para poder desnudar-se interiormente e se entregar às dimensões imaginárias criadas pela linguagem poética. A esse respeito, Thiago de Mello na primeira orelha do livro ressalta que as metáforas criadas por Maria Carpi: “Tem a consciência de que o próprio ser que funda a poesia é, ao mesmo tempo, adubo e pasto. Adubo das palavras, pasto de luz” (CARPI, 2005). Esse escritor adverte ainda que essa obra “não é livro de fácil acesso”, o que pode ser percebido nos poemas que seguem.

2  
 Era de ir-se  
 no barco da solidão,  
 ao mar alto da  
 ondulante presença.  
 Era de ir-se  
 no barco de marfim.  
 (CARPI, 2005, p. 9)

O poema acima sugere um desejo de realizar uma viagem, evadir-se, pois o eu poético pretende “ir-se”, expressão que se reitera em viajar no “barco da solidão” e no “barco de marfim”. Para essa “viagem”, o eu lírico encontra-se solitário, porque afirma que irá consigo mesmo na sentença “ir-se”, então, ele é o próprio barqueiro e conduz o seu destino para o “mar alto da / ondulante presença”. O mar representa a imensidão, um lugar que o eu lírico deseja estar, e a palavra “marfim” simbolicamente representa a pureza e pode ser associado ainda à noção de inquebrável, incorruptível.

Essa viagem, então, não está necessariamente ligada à morte, como afirma Bachelard, pois, para ele, a morte é uma viagem feita no barco dos mortos e a água em

movimento pode ser vista como uma viagem jamais feita. Nesse poema, Maria Carpi não acompanha a teoria proposta nesse trabalho, porque ela utiliza o barco e a água para uma viagem desejada.

## 5

A troca de alianças  
 não se deu ao se darem  
 mutuamente os corpos,  
 mas com a permuta  
 das sombras e a virada  
 do incêndio em frescor  
 de uvas nunca pisadas.  
 O corpo pede água  
 e queima o apacador.  
 A sombra pede fogo  
 e aplaca o abrasador.  
 (CARPI, 2005, p. 15)

No poema de número 5, temos uma cumplicidade entre dois amantes que aconteceu com “a permuta / das sombras” e quando o “incêndio” transformou-se em “frescor / de uvas nunca pisadas”, existindo uma insinuação de que essa cumplicidade ocorreu antes mesmo da “troca de alianças” que, no senso comum, representa uma união. Houve, portanto, um processo de mudança.

No poema ocorre uma inversão de papéis que acontece entre os elementos água e fogo, porque a água é quem possui o poder de queimar, ela “queima o apacador”. Já o fogo é quem “aplaca o abrasador”, portanto, ele diminui, suaviza a ação. O amor, então, está representado pelo fogo e pela água, podendo explicar a mudança e a permanência, criando valores e contradições.

## 7

Há um arado sutil  
 lavrando-me. Nenhuma  
 paisagem. Verdor  
 algum ou folhas secas.  
 O árido com o árido  
 entremeado de sulcos.  
 Não lembro o que a boca  
 comeu ou ainda aguarda  
 depositado nos celeiros.  
 Nem o que os pássaros  
 e os ventos desperdiçam.  
 Lembro que sou terra  
 e novamente me revolvem.  
 (CARPI, 2005, p.19)

No poema de número 7, o eu lírico se compara à terra, ela é árida, seca e pressupõe-se um elemento duro que metaforicamente pode demonstrar “o ensejo de uma força humana” (BACHELARD, 2001, p.52) . Além disso, a terra, no poema, aparece como um cenário que é estéril, representado pela expressão “nenhuma paisagem” e, para Bachelard, “uma paisagem é um estado de alma” (BACHELARD, 2001, p. 57). Sendo assim, o estado de alma do eu lírico é como o da terra árida que não possui vivacidade, nem “verdor / algum ou folhas secas”, ela encontra-se marcada pelas rachaduras de uma terra improdutiva como “o árido com o árido”. Essa aridez trouxe o esquecimento para o eu poético que demonstra não lembrar o que comeu nem o que está guardado para saciá-lo. Notamos que os pássaros e os ventos poderiam produzir um ar de leveza, mas esses não elevam o eu poético, como Bachelard referencia em seus estudos.

O estudioso, na obra *A terra e os devaneios da vontade*, mais precisamente no capítulo III, “As metáforas da dureza”, pontua que “as imagens da dureza são com muita regularidade *imagens do despertar*; a *dureza* não pode permanecer inconsciente, reclama a nossa atividade” (BACHELARD, 2001, p. 58, grifos do autor). Verificamos que no final do poema, há um movimento de desacomodação em que o eu poético recorda que é “terra / e novamente me revolvem” como se houvesse um “despertar”.

## 15

Vou te acender,  
pedra com pedra.  
Vou te acender,  
cepa com cepa.  
Vou te acender,  
água com água.  
Vou te acender,  
sopro com sopro.  
Em toda convergência,  
vou te acender.  
E para que eternamente  
crepites, vou te acender  
na divergência de tu-comigo.  
(CARPI, 2005, p. 35)

O poema de número 15 apresenta uma repetição do verso “Vou te acender” que nos remete a um jogo de palavras utilizado por Maria Carpi para reforçar a temática amorosa da obra em questão. Além disso, o texto poético nos mostra a vontade do eu lírico em provocar e manter no outro o sentimento do amor, o que pode ser percebido pela utilização das expressões colocadas em cheque “pedra”, “cepa”, “água”, “sopro” que serão usadas para

cultivar aceso esse sentimento. O eu lírico expressa o desejo de “acender” com a “convergência” dessas expressões. O texto poético propõe um diálogo em que o “eu” - voz que se manifesta no poema - fala com o outro representados ambos, no final do poema, pela expressão “tu – comigo”, que os incorpora em uma unidade indissociável. A esse respeito, Newton Aquiles Von Zuben, na introdução da obra *Eu e Tu* de Martin Buber enfatiza que “todo eu e tu fala de encontro, pretende ser um diálogo que não pode ser impessoal, mas interpessoal, acontece num clima de mistério” (BUBER, 2001, p.46). Mesmo que ocorram divergências, mudança de perspectiva entre o eu lírico e o seu amado “tu”, ele continuará alimentando esse amor “eternamente” para que não silencie, mas continue crepitando, pois só assim poderá transformá-lo em nós, no “tu-comigo”.

O elemento fogo perpassa todo o poema no “acender” e cabe a ele a incumbência de manter a chama do amor e, de acordo com Bachelard, o amor traduz uma força íntima em que “o fogo vai brilhar e os desejos vão ser satisfeitos” (BACHELARD, 1989, p. 39); além disso, o teórico afirma que “o fogo anima tudo, age por si e contém em si a força de agir” (BACHELARD, 1989, p. 79). Os demais elementos, água e ar, presentes no poema, não conseguem, por si só, produzir energia e calor, no entanto, eles auxiliam o eu poético na sua luta para manter o amor e servem como alimento para manter acesa a chama, o fogo.

### 73

A água puxada das raízes  
 pelas cordas do tato e da demora,  
 buscada no encosto dos hálitos,  
 içada dos poros do rosto,  
 a água da imersão dos frutos,  
 a água do primeiro banho  
 e da unção derradeira,  
 a água dos selados lábios  
 é sempre conversão ao vinho.  
 (CARPI, 2005, p. 151)

A água é o elemento constitutivo do poema, pois o eu poético apresenta a água desde a sua retirada pelas plantas por meio das raízes das entranhas da terra, perpassando pelo suor que escorre do rosto, passando para sua presença nos frutos, rememorando o nascimento com a presença da água do primeiro banho até chegar ao seu porvir, à morte, “unção derradeira/ a água dos selados lábios”. Percebemos que essa não é uma água fácil, mas é sofrida, difícil, profunda e intensa e, por sua trajetória, dentro do poema, podemos prever que a mesma seja pura e Bachelard, a esse respeito, acredita que “os condutos por onde a seiva da

videira sobe são tão estreitos que só deixam passar o suco mais puro e sutil” (BACHELARD, 1990, p. 251). Então, toda água referenciada no poema se converte ao vinho, como afirma o eu lírico na expressão “sempre” e essa estabelece uma alusão à história bíblica, mais precisamente em João, capítulo 2, versículos de 1 a 11, na qual a mesma foi transformada em vinho por Jesus Cristo, mas, no poema, não há nenhuma referência com relação a saciar a sede como ocorreu no texto bíblico.

Pelo estudo desenvolvido por Bachelard, apreendemos que o vinho “pode ser renomado ou comum, forte ou delicado, seco ou suave, mas é sempre puro” (BACHELARD, 1990, p.255). Assim, no poema, água e vinho são substâncias líquidas e sempre puras.

Na obra *As sombras da vinha*, a poeta Maria Carpi se vale da plantação dos vinhedos para construir a sua obra. Assim como uma vinha necessita de cuidados, que vão desde o plantio em melhor época, o desenvolvimento das plantas e dos frutos, bem como as técnicas e o zelo na hora da colheita até a transformação do fruto em vinho, a escritora elabora sua construção poética por meio de um árduo trabalho, de construção do verso com a presença, também, dos elementos cósmicos teorizados por Bachelard.

### **3.9 O herói desvalido**

*O herói desvalido* é publicado no ano de 2006 e recria poeticamente um personagem marcado pela ambiguidade, pois de um lado encontra-se a parte da nobreza e da glória, em síntese, o reconhecimento; e do outro, o da queda e da desventura, a desvalorização. Sobre essa duplicidade, Durand registra que uma imagem pode representar uma inversão e se pluraliza, isto é, ela pode estar dividida em duas uma mais ativa “na grande imagem, no arquétipo, de herói” e outra passiva (DURAND, 2004, p.38).

Maria Carpi divide a obra em quatro cantos: “O cavalo e os lugares”, “Vulnerável é o sítio”, “O caimento dos frutos” e “Um ramo de alegria”. Na apresentação do livro, Paulo Bentancur realiza uma síntese dos cantos. Para ele, o primeiro canto apresenta “o cenário da desvalia, uma espécie de precipício sutil onde a queda se faz horizontal porque a dor já brota de sua própria resistência”. No segundo, esclarece que o lugar habitável é vulnerável e nota-se a presença de duas dores: uma delas quente e a outra fria. No terceiro canto, ele destaca a queda e afirma que “é preciso cair amando, que sem amor não há queda”. E, o último canto, para Bentancur, confirma a superação frente a um “sentimento permanente e mortal” (BENTANCUR, 2006, p. 8 a 12).

Nos quatro cantos observamos os espaços percorridos pelo “herói desvalido”, e a poeta demonstra na construção de sua escrita desde a compreensão da fragilidade do ser humano que, mesmo em queda, encontra forças e resistência até o amor e o desamor. Paulo Scott, na primeira orelha do livro, afirma que: “O herói desvalido mostra quão lacunoso e íngreme é o habitual – as ilhas que se formam a nosso redor” (CARPI, 2006). Na poesia, mesmo que se encontre uma possível derrota, essa representa um recomeço, completando o ciclo eterno das existências da subida e da queda, da desventura e do ressurgir. A análise dos poemas que seguem mostra essa trajetória.

### 13

Começou a chover sobre o chão  
onde o depositaram com a escuta,  
durante a noite, da água intermitente.  
Não perderá rumo a guia do fruto.

Não ficará a seco essa semente.  
Se faltar o sumo das nuvens  
grávidas, a vertente desde o gargalo  
das sombras buscará o corpo

para a umidade do plantio.  
Vinde, companheiros, ao jazimento  
nomeável. Vinde com esmero  
à hora trágica. Acendei as velas

da compaixão à hora do ventre  
abrir-se sobre palhas, pois nasce.  
Rodeai a cova sem número.  
Acercai-vos ao começo do morrer.  
(CARPI, 2006, p. 39)

O poema de número 13 está localizado no canto 1 “O cavalo e os lugares”. Em um primeiro momento, o eu lírico lembra que há uma chuva, mas que essa não é contínua, no entanto, a semente “Não ficará a seco”, encontrará outra forma de garantir a umidade. Mesmo que não chova encontrará na terra a água necessária para nascer. O eu lírico faz um chamamento para o momento do nascimento da semente, pois esse antecipa a “hora trágica”, a morte. Isso ocorre porque desde o momento do nascimento ocorre o início de um ciclo vital, o da vida e o da morte e, consciente do seu papel, o eu poético segue conclamando a todos para o “começo do morrer”.

Esse ciclo de vida e morte nos remete à teoria estudada por Bachelard, pois a água para ele é um elemento “transitório”, assim como a vida. Ainda, para o teórico, “a água corre

sempre, a água cai sempre, acaba sempre em sua morte horizontal cotidiana”, além disso, “o sofrimento da água é infinito” (BACHELARD, 1989, p. 7) e esse sofrimento, no poema, está representado pela semente e sua busca pela água, pois essa é um alimento completo, ela é também aquela que “dessedenta o homem e sacia a sede da terra, é um elemento nutritivo” (BACHELARD, 1989, p. 129). No poema, ela nutre e sacia a semente que, simbolicamente, está representando o “herói desvalido” que está subentendido no segundo verso pelo pronome oblíquo “o”.

## 11

A minha insuficiência ainda  
 não ardeu de todo. Ainda  
 está verde em sua lenha.  
 Atravessou a lucidez,

há de atravessar a visagem.  
 Queimou todas as setas,  
 há de queimar a desorientação.  
 Misturou-se à claridade,

há de pastar as sombras.  
 Cicatrizou a beleza,  
 há de pôr brasa à anomalia.  
 Apagou-se em sua vagem,

há de frutificar a desolação.  
 A minha insuficiência ainda  
 não crepitou o extravio.  
 Ainda não deu lume à fúria.

O grão se ergue para servir.  
 (CARPI, 2006, p. 85)

O texto poético de número 11, localizado no canto 2 “Vulnerável é o sítio”, já no primeiro verso, o eu lírico faz referência ao título da obra e ao subtítulo do canto por meio da palavra “insuficiência”, pois os mesmos sugerem que o “herói” encontra-se indefeso e o “sítio vulnerável”. Verificamos, ainda, que parece haver uma fusão da voz do eu poético com a do “herói”.

No poema, a “insuficiência” do herói “ainda / não ardeu de todo”, não queimou todas as possibilidades que se apresentaram e conseguiu manter-se lúcida, embora a lucidez não se apresentasse de forma consciente, portanto, ele encontra-se desorientado num espaço entre o real e o irreal e precisa encontrar forças para continuar sua luta, uma luta contra si mesmo,

contra a sua fragilidade frente à dualidade da vida e, também, à procura de forças para sobreviver. A condição de sobrevivência vem acompanhada pelo fogo, que está representado por várias palavras como: “ardeu”, “lenha”, “queimou”, “claridade”, “brasa”, “apagou-se” e “crepitou”. O eu lírico encontra nesse elemento a força para “queimar”, destruir a “desorientação”, a “anomalia”. Além disso, a “desolação” e o “extravio” não aconteceram e ainda não houve vazão à “fúria”, à agressividade, e essa mudança pode ser vista como renovação. Assim, por meio do fogo que consumiu as forças que o impulsionavam para a queda, ele renasce como o grão e “se ergue para servir”. O fogo, no poema, está relacionado com o desejo de mudança e, na teoria, é um agente de transformação e se movimenta entre a destruição e a criação. Ele é purificador, pois, ao queimar, destrói as coisas que não são essenciais, deixando o que é fundamental e vital, como ocorreu no texto poético.

## 11

O desequilíbrio é a passagem  
sustentada pelas lêmneas  
do ar. O desequilíbrio me faz  
entrar no mundo e desviar-me

do encontro. O desequilíbrio  
me faz entrar na escrita e ser  
do ignoto a assinatura,  
quando o subterrâneo plana.

Nos beirais, debruça-se  
o extravio, como se navios  
coalhados às margens  
siderais do leite derramado.

Desequilíbrio-me de tanto  
olhar. A vidência atravessa  
os limites e o pé floresce  
na atmosfera invadida.  
(CARPI, 2006, p. 125)

O poema acima representado pelo número 11, localiza-se no canto 3 “O caimento dos frutos”. Essa queda contida no título do canto leva ao senso comum de que os frutos geralmente encontram-se nas alturas e, com a passagem do tempo e seu amadurecimento, caem. Assim como o fruto, o eu lírico necessita percorrer o caminho do amadurecimento até chegar à queda e estar preparado para enfrentar a vida e o mundo.

No poema, o eu poético evidencia um “desequilíbrio” demonstrado por um embate de forças contrárias, pois a ambiguidade está expressa, no poema, porque no seu



“desequilíbrio” consegue “entrar no mundo”, “desviar do encontro”, “entrar na escrita” e “ser / do ignoto a assinatura”. Dessa forma, o eu lírico sugere um desequilíbrio, um não conseguir se manter no mundo, muito menos nas palavras, porque ambos necessitam de estabilidade. Ele se desequilibra “de tanto olhar” e, ao atravessar os limites, invade a atmosfera e “floresce”, preconizando, assim, um encontro com a estabilidade. Sobre esse assunto, Bachelard na sua obra *A poética do espaço* (1993) escreve sobre a dialética do exterior e do interior, falando da inversão dessas dimensões e afirmando que o ser, estando fechado, tem necessidade de sair e, estando fora, precisa voltar, porém, nesse movimento de entrar e sair nunca atingirá o centro (BACHELARD, 1993, p.218 -219), assim como no poema o eu poético realiza esse movimento pelo equilíbrio/desequilíbrio.

No poema, encontramos a presença do ar que, de acordo com Bachelard (1990), conduz o ser humano à elevação, mas que pode representar a queda, um ser que cai. O escritor a respeito do elemento ar delibera que ele não forma imagens, mas as transforma. O infinito, então, é uma região onde a imaginação se firma como pura, livre, solitária, vencida e vitoriosa, ao mesmo tempo. As imagens do ar podem representar a elevação e o aniquilamento em sua própria altura. No poema, esse elemento sustenta o desequilíbrio, por meio da expressão “lêndas / do ar”, mas é também o espaço no qual o eu lírico “floresce”, evolui.

## 8

A alegria não se traz  
na algibeira, moedas  
do sossego e da permuta.  
Nem no farnel, bocado  
a mastigar. Não invade  
de verdes o latifúndio.  
A alegria, substância  
da carne, sorve o suor  
da fadiga. Sua imensidão  
é estrita ao caminhante  
e abre-lhe os campos  
em oceano. Seu repouso  
é o levante dos olhos.  
Quem vem lá? Quem  
emerge, água, da chaga  
aberta em ramas e rios?  
Quem esfria o fogo  
e torna tépido o beijo  
gélido? E exaurindo-se,  
na vida nos escreve?  
(CARPI, 2006,p.153)

O poema de número 8 está no Canto 4, “Um ramo de alegria” e, de acordo com o título desse canto, o que permeia o texto poético é a própria alegria. Ao tratar da “alegria”, o eu poético afirma que a mesma não representa sobra, não é “moeda” de troca, não é migalha “bocado / a mastigar”, ela também não é imensidão, pois “não invade / de verdes o latifúndio”, mas é “substância / da carne”, portanto possui uma dimensão maior, e o eu lírico precisa conquistá-la, pois a mesma não se encontra à disposição, não é uma oferta ou um donativo. “Sua imensidão / é estrita ao caminhante”, por isso ela circunda o ser que a busca e é para ele que ela se manifesta, abre “os campos / em oceano”. Depois de efetuar essas afirmações, o eu poético chega a vários questionamentos, para os quais não emite nenhuma resposta, mas esses podem levar o leitor a tentar respondê-los, refletindo sobre as inquietações desse eu poético para chegar à conclusão de que a resposta para as interrogações é a alegria.

No poema, a imaginação se apresenta por meio da água para gerar imagens de expansão “aberta em ramos e rios”, e o eu poético necessita dessa força para expressar sua intranquilidade/tranquilidade. O fogo, como a água, faz parte do imaginário do eu poético já que o homem, de acordo com a teoria, é um ser em conflito com os elementos da matéria que na imaginação podem modelar o mundo.

Maria Carpi, em *O herói desvalido*, desenvolve uma trajetória poética na qual o herói percorre, nos quatro cantos que compõem a obra, diferentes perspectivas existenciais. Reafirmando essa ideia, Paulo Scott, na orelha do livro, declara que “o desvalido é mais que o somado ao herói, é um jogo de quatro: de válidos e validos, de inválidos e desvalidos. Há uma trama caleidoscópica que se destrava para alinhar impasses periféricos, há uma singular percepção da vida, uma resistência que não se confunde com estagnação”. Portanto, Maria Carpi vale-se da imagem do herói não como vencedor, mas como aquele que, mesmo estando em queda, possui forças para levantar e superar as dificuldades a ele impostas.

### **3.10 A chama azul**

O livro *A chama azul*, chega ao cenário literário no ano de 2011 e difere das outras obras escritas pela autora, porque propõe uma leitura poética sobre a vida de Joana d’Arc. O título destaca duas imagens distintas, a da chama e a do azul. Simbolicamente, a chama representa, de acordo com CHEVALIER e GHEERBRANT (1988), “um símbolo de

purificação, de iluminação e de amor espirituais. É a imagem do espírito e da transcendência, a alma do fogo” (p. 232). Para esses autores, o azul:

É a mais profunda das cores: nele, o olhar mergulha sem encontrar qualquer obstáculo, perdendo-se até o infinito, como diante de uma perpétua fuga da cor. Imaterial em si mesmo, o azul desmaterializa tudo aquilo que dele se impregna. É o caminho do infinito, onde o real se transforma em imaginário. [...] o azul é o caminho da divagação, e quando ele se escurece, de acordo com sua tendência natural, torna-se o caminho do sonho (CHEVALIER e GHEERBRANT, 1988, p. 107).

Maria Carpi se utiliza dessas duas imagens significativas para criar seus textos poéticos e, diferente do senso comum no qual a chama é vermelha, a escritora a torna azul. Dessa forma *A chama azul* ganha forma e significado próprio.

No início da referida obra encontra-se a epígrafe “A força da vida está na semente. A força da semente emerge da possibilidade de morrer. A semente é Antígona na tumba e Joana em labaredas” (CARPI, 2011, p. 5), que faz referência a duas mulheres que arriscaram a vida em nome de um bem maior. *A chama azul* encontra-se dividida em três partes “Joana e a espada”, “Joana e a interna chama” e “Joana e a voz”.

Os poemas aparecem em ordem numérica, porém, os números reiniciam sempre em cada nova parte. Além disso, pode-se observar que os mesmos estão intercalados por imagens do artista plástico e escritor Alfredo Aquino as quais permitem ao leitor realizar várias interpretações. Maria Carpi não utilizou, nas suas composições poéticas, a biografia de Joana d’Arc, mas teceu um novo universo de imagens para que a realidade não encontrasse acessibilidade na razão, todavia criasse uma nova dimensão para a imagem da mulher. Coerente ao assunto, Armindo Trevisan na apresentação da obra *A chama azul* esclarece que:

Maria Carpi parte do lado invisível de Joana D’Arc. Tenta penetrar no seu universo transcendente, através de metáforas de assombrosa força lírica. No entanto, o que constitui a grandeza de Maria é, paradoxalmente, a razão da dificuldade de sua compreensão: quantos leitores serão capazes de decodificar seu universo metafórico? (CARPI, 2011.p.14).

O universo proposto pela autora, no entender de Trevisan, não é de fácil acesso, muito pelo contrário, ele exige do ser que lê e não se oferece a ele, porém possibilita ao leitor deixar sua imaginação divagar, relacionando-a com a história e com a religiosidade despertada pela trajetória de vida de Joana. Assim, constatamos que nessa obra a escritora realiza um pacto com o leitor, visto que a poesia é uma criação somada à criatividade de quem lê, como afirma Trevisan: “Uma poesia dessa natureza é voo. Quem tem medo de voar não deve ler esse poema” (CARPI, 2011, p.20).

Maria Carpi se utiliza da história de vida de Joana para a criação de seus poemas, e o sujeito poético está representado por uma voz lírica em terceira pessoa que se esconde no próprio poema e assume o comando, indicando os fatos que acontecem e guiando o leitor, podendo, assim, ser considerada uma informante que conhece e sabe tudo, inclusive os passos de Joana. O que se pode perceber é que essa voz não é Joana, nem a escritora Maria Carpi, entretanto, ela se manifesta e demarca uma sabedoria que surpreende. Observamos, ainda, que nessa obra e o título *A chama azul* já antecipa que o elemento a ser trabalhado é o fogo como nos poemas que seguem.

1.

Essa mão, esse invólucro  
do divino frêmito, não desceu  
às cinzas. Nenhuma tocha

ateou fogo ao corpo de Joana,  
pavio aceso de uma vela  
sobre o mar, levantando ondas

de outro fogo. O ancião  
a anteviu arder na sarça  
que era a arca da coroa

e não se apagava. Tocha  
alguma deu incêndio  
à lenha seca que implorava

perdão desde o machado  
que a cortou para servir  
de labareda à infâmia.  
(CARPI, 2011, p. 29)

Localizado em “Joana e a espada”, o texto poético de número 1 induz o leitor a pensar na preparação para o ato de queimar, pois o “invólucro / não desceu / às cinzas” e ainda não foi ateadado fogo ao corpo de Joana, mas o “ancião / a anteviu arder na sarça”. O fogo no poema tem duplo valor, o de purificar, pois está previsto que Joana será queimada como mostra o verso anterior, e o de caminho, isto é, de luz que guia, pois a vela do barco é orientação e, portanto, indica uma metáfora de Joana que como a vela no mar guia seus soldados “Joana / pavio aceso de uma vela / sobre o mar”. O fogo também pode ter sentido duplo de purificação e de destruição e as imagens formadas a partir desse elemento bastam por si mesmas.

A água, no poema, está representada pela imagem do mar. Esse é uma grande extensão de água e a vida no mar pode ser considerada uma aventura com os perigos existentes, assim como Joana, no poema que ao percorrer seu caminho teve que lutar contra os perigos e serviu de “labareda à infâmia”.

### 1.

Joana incendiava Deus desde  
as entranhas, e a água das faces  
do rochedo vestia-lhe a nudez

das preces. Sem espelho,  
incendiava. Sabia que os rios  
correm para o mar. É destino

da água doce precipitar-se  
ao sal. Nem todos alcançam  
a inclinação da pele líquida

ao fogo da crisálida. Uns ficam  
pelo caminho, ou por secarem  
os veios, ou por sofrerem desvio

ou por se quedarem lagos  
do reflexo de si mesmos.  
Lagos do incêndio apagado.  
(CARPI, 2011, p.45)

O texto poético que se encontra acima também possui a numeração 1, porém faz parte de “Joana e a interna chama” e pode se antever, por meio desse subtítulo, a força da fé que existia em Joana.

No primeiro verso há uma confirmação dessa fé quando “Joana incendiava Deus”, sugerindo uma invocação constante em suas orações, pois ela era movida pela crença na divindade e pela confiança nas vozes que a orientavam. No texto poético, a presença do fogo ocorre em “incendiava”, “fogo” e “incêndio”. O fogo funciona como um *calidum inatum*, como uma supremacia concedida ao eleito e, no poema, esse fogo interior liga intimamente Joana a sua fé e ela tem consciência dele.

Nos versos “sabia que os rios / correm para o mar” e que “a água doce precipita-se / ao sal”, nota-se que Joana detinha um saber natural, porém não possuía informação de leitura e escrita, por isso no poema “a água vestia-lhe a nudez”, disfarçava seu obscurantismo desse conhecimento. Além disso, podemos perceber que há uma mudança, demonstrada pela palavra “crisálida”, mas nem todos sofrem essa transformação, porque “uns ficam pelo

caminho” outros “secam”, sofrem “desvios”, e outros ainda se entregaram ao “reflexo de si mesmos”.

#### 4.

Sempre descendo dos montes  
e contornando vielas, na fala  
das águas mansas, lhe ocorre

ser um fragmento fora de lugar,  
no texto das pedras. Sem arreios  
e sem armadura, desfolha

o rosto e segue o itinerário  
do fogo, sem apear do corpo.  
Não há nenhum raciocínio

que conduza a semente  
subir as labaredas da árvore.  
Nenhum artifício ou catapulta  
abre-lhe caminho. Arder  
de tal maneira que o apagar  
da chama seja a consumação

da noite e o raiar do dia,  
a talha de leite sobre a mesa.  
Os lábios amornados de sono.  
(CARPI, 2011, p. 52)

O poema de número 4 está localizado na parte “Joana e a interna chama” e no início do texto poético o pronome oblíquo “lhe” faz referência a Joana que descobre “ser um fragmento fora de lugar”, significando que não se encontra no espaço que lhe era reservado; mesmo assim, segue “o itinerário / do fogo”, “sem arreios, sem armadura”, vencendo os obstáculos do caminho, sem perder sua essência ou identidade, pois nenhum ser acreditaria que uma aldeã fosse capaz de realizar os feitos pregados por ela.

O fogo, no poema, se apresenta como vida e morte, pois “o apagar / da chama seja a consumação / da noite e o raiar do dia”. Assim, é necessário queimar, morrer para surgir. A morte assume o poder de sabedoria, da consagração de forças e do desejo de mudanças. Esse desejo de mudança é expresso pelo arder do fogo. Além do fogo, a água se faz presente, sendo ela adjetivada como “águas mansas” e Bachelard trata dos diferentes tipos de água, inclusive as calmas. Portanto, água e fogo são elementos constitutivos do texto poético.

No final do poema, está expressa a paz e a tranquilidade necessárias para serenar a luta travada até então nos versos “a talha de leite sobre a mesa / os lábios amornados de sono” referenciando o amanhecer, um novo dia que se oferece.

7.

O bem, como a luz,  
não se dá por milagre.  
Ambos são gerados

e depois nutridos.  
Aumenta a privação,  
a água evapora na boca,

o bosque ardendo verdes.  
Joana apascenta o bem  
deixando que a escolha,

dando-lhe o cavalo  
para a travessia, florindo  
o calcanhar ao ventre.

É árvore, erguendo-se  
das raízes, que vira pássaro.  
É água, desalojada

da fonte, que vira fruto.  
(CARPI, 2011, p. 83)

O texto poético de número 7 está em “Joana e a voz” e nele Mara Carpi parece valer-se da mesma “voz” ou “vozes” escutadas por Joana e são essas, transfiguradas na elaboração poética, que conduzem as linhas do poema. Nele há uma comparação entre o bem e a luz, mostrando que nenhum deles é milagroso e, por isso, não acontecem por acaso, pois ambos são “gerados” e precisam, depois de existir, ser alimentados e nutridos. Após o “bem” e a “luz” serem gerados, aumentam as dificuldades que podem ser observadas nas expressões “privação/ a água evapora na boca” e quando o bosque, verde, arde em chamas. Mesmo nas adversidades, Joana vigia, observa o “bem”, metaforizado no poema, deixando que ele a escolha, pois é quem vai realizar a “travessia”, ele é “árvore” que brota das raízes e “vira pássaro”, e “água, desalojada / da fonte” que vira “fruto”. No poema encontramos o símbolo árvore e os elementos água e ar (representado pelo pássaro) e esses conjugados permitem a formação de devaneios que são gerados pelas diferentes expressões simbólicas presentes no poema.

9.

Sempre é possível  
tomar o mal para si,  
tomar a cólera para si,

ingressar nos desvãos.  
O bem para si é demasia  
de Joana com as tranças

cortadas e o balde solto  
ao pé do poço. O bem  
se arroga repartindo-o

em tantas chamas de pão  
na desproporção da fome.  
O centro do consumo

no veludo da chama azul.  
(CARPI, 2011, p. 88)

O poema de número 9 localiza-se na parte “Joana e a voz” e o último verso traz o nome do livro *A chama azul*. Nesse texto poético, o mal está presente em qualquer momento e em qualquer espaço e se pode apossar dele quando convier. Somente o bem, então, não serve mais porque precisa da fúria e da maldade, pois a guerra apresenta imagens de tristeza, está cercada pelos maus e por suas armadilhas, sendo preciso contornar e vencê-las.

A visão, no decorrer do poema, se modifica, o bem aparece e desaparece como um lampejo, já que ainda está no interior, portanto, tudo é dramático e ele encontra-se metaforizado em chamas que são rápidas e não satisfazem a fome interior. Para Bachelard a chama cria horizontes de valores que são conquistados pela luz que se propaga delas e também oportuniza a criação de um mundo onde tudo pode acontecer. O teórico explana que as chamas contam as lutas travadas e produzem certa intimidade; além disso, ele aponta o azul como sendo uma escuridão tornada visível, o movimento de um acordar como as lutas de Joana que transformaram a realidade da França.

Maria Carpi, na obra *A chama azul*, apresenta uma poesia cheia de subjetividade ímpar, com metáforas provocativas, gerando uma estranheza e uma inquietação para o leitor.



#### 4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Para contemplar o propósito do trabalho, que era refletir sobre a produção poética de Maria Carpi, analisando a presença dos quatro elementos cósmicos, e os significados que eles assumem no contexto geral da obra, buscamos embasamento teórico em Gaston Bachelard e seus estudos sobre o fogo, a água, o ar e a terra, além do espaço e do devaneio.

Embora tenhamos observado que a poesia de Maria Carpi está formada por temas bem definidos como a dor, o desejo, o amor, a fome, a morte, a semente, a vidência e o acaso, os quais se apresentam como fios condutores de sua poética, constatamos que a poeta engendrou seus escritos também com os quatro elementos, como foi demonstrado nas análises, utilizando-os para a criação de imagens poéticas e devaneios. Assim, ela liga o fogo, a água, o ar e a terra aos núcleos temáticos de sua obra e os transforma em outras possibilidades interpretativas.

Assim, a obra da poeta conjuga-se com a teoria de Bachelard de tal forma que a presença dos elementos são matéria para a imaginação criadora, pois provocam e despertam diferentes imagens e disposições poéticas conforme o sujeito lírico se identifique mais com esse ou aquele elemento. Portanto, as imagens formadas pelos elementos podem ser vistas como elo de ligação entre a poesia de Maria Carpi e a teoria de Gaston Bachelard.

Nas análises apresentadas nesta dissertação, observamos que, nos poemas da escritora, a água está presente e se mostra de diversas maneiras, pois forma imagens simbolicamente variadas, conduzindo o leitor para a alegria, à dor, à naturalidade das coisas, à maternidade. Ela aparece como purificadora, como mudança, revela sentimentos de introspecção, de dúvida, sofrimento. Além disso, se evidencia como destino e encontra-se também sexualizada. Por outro lado, se apresenta de diversos modos: corrediças, calmas, fluidas, nascentes, como lágrima, como mar, forma ambivalências, representa uma viagem, transforma-se em seiva entre outras imagens simbólicas. O mundo constituído pela água é sentido e visto pela poeta que dialoga com esse elemento em várias e diferentes passagens poéticas.

O ar aparece nos escritos de Maria Carpi, principalmente, como voo onírico, além de conduzir o eu poético para ascensão e queda. Está presente ainda como símbolo de leveza e pureza do ser sugerindo elevação. O ar, nos textos poéticos da escritora, ao se transformar em pássaro, se personifica, abole ausências e se transforma em confidente. Ele, ainda, é purificador, aparece representado pelo vento, possui movimento de leveza e de liberdade.

Já o fogo, na obra da escritora, se apresenta como purificador, sugere complexos como o da Fênix, estabelece desejo de aconchego, de proteção. Ele, ainda, se transforma em destino, está sexualizado, é destruidor, rápido, calmo, cria imagens contrárias, remete à dor, mas também é confortador e representa o amor personificado como chama, além disso, manifesta-se como renovador, como sustenta Bachelard em sua teoria.

A terra, nos poemas de Maria Carpi, sugere sentimentos de intimidade, de acolhimento, proteção, representa a mãe que gera e acolhe, é o espaço interior das coisas, mas esse elemento também pode levar à desestabilidade e até à morte. Ocorre ainda que, na obra da autora, a terra está relacionada ao plantio e é matéria recorrente, havendo uma relação de familiaridade com esse elemento, pois existem várias menções dessa em seus poemas. Maria Carpi cita em seus poemas a árvore, a semente, a enxada, as ervas, o arado, a plantação criando um espaço imagístico interiorano, já que passou a infância e parte de sua vida em cidades do interior do Rio Grande do Sul, e reafirma essa ligação nos seguintes versos: “Apesar de ser interiorana, / sinto-me bem na capital, / prevenindo-me na viagem / em trazer uma reserva / de campos.” (CARPI, 1998, p. 57).

Além disso, nos seus escritos encontramos a terra sob o jugo do arado, sendo preparada para receber a semente e também a presença da labuta da semeadura e do semeador, com o qual a terra se comunica sem ser molestada, mas é acarinhada para receber o plantio. Bachelard, no entanto, não trabalha a terra preparada para o plantio e justifica-se dizendo que seria necessário escrever uma nova obra para abordar esse aspecto. Portanto ocorre um contraponto entre teoria e a obra de Maria Carpi.

Além de enfocar os quatro elementos, a poeta aborda a “árvore” e essa, para Bachelard, é considerada como o quinto elemento que, na imaginação material e dinâmica, liga o subterrâneo à visão aérea, podendo ser considerada “a mãe do fogo”. Nos poemas de Maria Carpi, essa árvore está personificada e apresenta diferentes imagens que ultrapassam o limite do real, marcando a passagem do tempo, as imagens da infância, a delimitação de espaço. Assim, a árvore desperta devaneios e conduz o sonhador a outras dimensões de pensamento.

Os aspectos acima descritos puderam ser comprovados e verificados com a análise dos textos no decorrer do trabalho, tanto que depreendemos que cabe reconhecer a importância dessa poeta gaúcha que conjuga lirismo, sonoridade, construção poética e aborda questões que revitalizam o imaginário de seus leitores, pois cria um universo próprio. Podemos dizer que sua poesia vai além da letra escrita e, por meio do devaneio, das imagens poéticas e dos quatro elementos, não permite àquele que lê ficar indiferente, portanto,

podemos registrar que a poesia de Maria Carpi cumpre seu papel de transcender. Ela também não permite uma cisão entre os núcleos temáticos de sua obra e os quatro elementos cósmicos; pelo contrário, eles coexistem e servem como uma forma de apreensão desses núcleos. A poesia da autora ainda vai mergulhar na cultura bíblica - como no poema de número 19 presente em *Os cantares da semente* e Abraão que está na obra *A força de não ter força* - e na cultura histórica com Joana d'Arc, na obra *A chama azul*. Portanto, a poeta faz uso do universo das palavras e com sua voz torna sua poesia uma força capaz de gerar devaneios; além disso, há uma dialética que anima a imaginação de cada um dos elementos cósmicos. A escritora ousou na sua criação poética e, com espantosa coragem e determinação, mostrou a força de seu fazer literário, por meio de uma profusão de imagens geradoras de valores distintos.

Em toda a produção de Maria Carpi, vê-se que a água é o elemento que se manifesta em maior quantidade, seguida pelos elementos terra, ar e fogo. Eles auxiliam a escritora na composição de seus textos poéticos e provocam diferentes interpretações simbólicas e podem dizer mais do que pretende a autora ou do que aquele que lê, pois as imagens assumem simbologias diversas que encerram significados e, para interpretá-los, é necessário sair de si e adentrar o poema.

Chegando ao final deste estudo, percebemos, ao longo da presente dissertação, que a produção poética de Maria Carpi se desdobra em múltiplas facetas, e apresenta também uma dubiedade que não se relaciona com duplicidade, mas sim, com incerteza, imprecisão, pois transforma as imagens poéticas em várias outras possibilidades. No final de alguns poemas, há uma quebra na sequência, o que provoca um desequilíbrio de sentido, deixando certa ambiguidade e despertando no leitor, em alguns momentos, perplexidade, seduzindo-o para uma segunda leitura. Há, também, uma singularidade, uma riqueza vocabular, uma amplitude temática que se constata pelo seu trabalho literário que abarca uma profusão de imagens, com valores distintos, pois implicam múltiplas leituras provocando e convidando o leitor a tentar apreender e decifrar seus poemas, porque neles a ação da imaginação criadora se sobressai e há uma sensação de mergulho em um mundo simbólico.

## REFERÊNCIAS

BACHELARD, Gaston. *A psicanálise do fogo*. Lisboa: Litoral, 1989.

BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

BACHELARD, Gaston. *O ar e os sonhos: ensaio sobre a imaginação do movimento*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

BACHELARD, Gaston. *A terra e os devaneios da vontade: ensaio sobre a imaginação das forças*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BACHELARD, Gaston. *A terra e os devaneios do repouso: ensaio sobre as imagens da intimidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BACHELARD, Gaston. *A poética do devaneio*. 3. ed. São Paulo: WMF. Martins Fontes, 2009.

BACHELARD, Gaston. *A chama de uma vela*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.

BACHELARD, Gaston. *Fragmentos de uma poética do fogo*. São Paulo: Brasiliense, 1990.

BARBOSA, Elyana. *Bachelard: pedagogia da razão, pedagogia da imaginação*. Petrópolis: Vozes, 2004.

BARBOSA, Elyana. *Gaston Bachelard: o arauto da pós-modernidade*. Salvador: EDUFBA, 1996.

BENTANCUR, Paulo. Ressureições. In: CARPI, Maria. *O herói desvalido: poemas*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2006.

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

BÍBLIA. Português. *Bíblia sagrada*. Tradução de Antonio Pereira Figueiredo. Rio Grande do Sul: EDELBRA, 1979.

BRASIL, Luiz Antonio de Assis. A semente e seus cantares. In: CARPI, Maria. *Os cantares da semente*. Porto Alegre: Movimento, 1996.

BUBER, Martin. *Eu e tu*. Tradução de Newton Aquiles von Zuben. São Paulo: Cortez e Moraes, 2001.

CAMUS, Albert. *O mito de Sísifo*. Tradução de Ari Roitman e Paulina Watch. Rio de Janeiro: Record, 2010.

CARPI, Maria. *Nos gerais da dor*. Porto Alegre: Movimento, 1990.

- CARPI, Maria. *Desiderium desideravi* ou *O desejo de desejar-te*. Porto Alegre: Movimento, 1991.
- CARPI, Maria. *Vidência e acaso*. Porto Alegre: Movimento, 1992.
- CARPI, Maria. *Vidência e acaso*. 2.ed. Porto Alegre: Movimento, 2013.
- CARPI, Maria. *Os cantares da semente*. Porto Alegre: Movimento, 1996.
- CARPI, Maria. *Caderno das águas*. Porto Alegre: WS, 1998.
- CARPI, Maria. *A migalha e a fome*. Petrópolis: Vozes, 2000.
- CARPI, Maria. *A força de não ter força*. São Paulo: Escrituras, 2003.
- CARPI, Maria. *As sombras da vinha: poemas*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.
- CARPI, Maria. *O herói desvalido: poemas*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2006.
- CARPI, Maria. *A chama azul*. Porto Alegre: Age, 2011.
- RIO GRANDE DO SUL. Secretaria de Estado da Cultura. Instituto Estadual do Livro. *Maria Carpi*. Porto Alegre: IEL: CORAG, 2002. (Autores Gaúchos – Nova Série; v. 9)
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.
- COELHO, Nelly Novaes. *Dicionário crítico de escritoras brasileiras*. São Paulo: Escrituras, 2002.
- DURAND, Gilbert. *O imaginário: ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem*. Rio de Janeiro: DIFEL, 2004.
- DURAND, Gilbert. *A imaginação simbólica*. Tradução Carlos Aboim de Britto. Lisboa : Edições 70, 2000.
- DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário: introdução à arqueologia geral*. Tradução Hélder Godinho. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- FERREIRA, Agripina Encarnación Alvarez. *Dicionário de imagens, símbolos, mitos, termos e conceitos bachelardianos*. Londrina: EDUEL, 2008.
- FELICIO, Vera Lucia G. *A imaginação simbólica*. São Paulo: EDUSP, [ s.d.].
- OLIVEIRA, Valéria Ferreira de. *A força da poesia: uma leitura de Maria Carpi*. 2007. 92 f. Dissertação (Programa de Pós – Graduação em Letras - Mestrado) Universidade Federal do Rio Grande.

PERKOSKI, Norberto; RICHTER, Sandra. Imaginação criadora e conhecimento: imagem e metáfora em Gaston Bachelard. In: OLIVEIRA, Rejane Pivetta de (Org.). *Literatura para pensar e intervir no mundo*. Porto Alegre: UNIRITTER, 2013.

VILLAÇA, Antônio Carlos. Apresentação. In: CARPI, Maria. *Nos gerais da dor*. Porto Alegre: Movimento, 1990.

TORNQUIST, Sandra Regina. *A obra poética de Carpinejar: relações com regimes dominantes e modalidades do imaginário*. 2009. 169 f. Dissertação (Programa de Pós – Graduação em Letras - Mestrado) Universidade de Santa Cruz do Sul, UNISC.

TREVISAN, Armindo. Apresentação. In: CARPI, Maria. *A chama azul*. Porto Alegre: Age, 2011.

SCOTT, Paulo. Orelhas do livro. In: CARPI, Maria. *O herói desvalido*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2006.

#### ENDEREÇO ELETRÔNICO

SECRETARIA DE CULTURA DO RIO GRANDE DO SUL.

Disponível em: <<http://www.cultura.rs.gov.br>>. Acesso em 24 março 2014 e em 17 ago. 2014

DEFENSORIA PÚBLICA DO ESTADO DO RIO GRANDE DO SUL.

Disponível em: <http://www.defensoria.rs.gov.br>. Acesso em janeiro 2015.

**ANEXOS**

## ANEXO A

### A TRAJETÓRIA DE MARIA CARPI

O texto abaixo, que trata dos dados biográficos de Maria Elisa Carpi, foi embasado, em sua maioria, na obra *Autores Gaúchos* e no site da Secretaria de Cultura do Estado do Rio Grande do Sul.

Nascida em 1939, na cidade gaúcha de Guaporé é filha do italiano Leonida Carpi e Elisa Margarida Bonatto. Maria Carpi recebeu uma educação contraditória como alguns dos seus poemas, regrada pela mãe e anarquista pelo pai. Do pai, Carpi traz lembranças que a marcaram profundamente, como o seu violino e, da mãe o avental branco, usado para cozinhar. O instrumento musical e o objeto deixaram sinais em sua infância e surgem na composição de algumas de suas poesias.

Maria Carpi estudou até sua adolescência no Ginásio Monsenhor João Batista Scalibrini, terminando-os na capital do Estado, Porto Alegre, no internato do colégio Nossa Senhora do Bom Conselho. Jovem, ingressa na Faculdade de Direito da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), aos dezenove anos de idade. Como aprendera com seu pai a reivindicar seus direitos, participa da política estudantil desta universidade, cuja luta era a Campanha da Legalidade. Nessa luta, dois lados opostos buscavam defender seus ideais. De um lado, os militares não queriam que João Goulart, então vice-presidente, assumisse a presidência da República do Brasil e lutavam para que novas eleições fossem convocadas. Do outro, políticos e setores da sociedade brasileira, liderados por Leonel Brizola, defendiam a manutenção da ordem jurídica vigente no Brasil e a posse do vice-presidente que, com a renúncia de Jânio Quadros, deveria assumir a presidência.

Maria Carpi estuda e trabalha no Departamento de Administração e mais tarde no de Cultura, da UFRGS. Nesta sua caminhada estudantil, atreve-se publicar poesias no jornal do estudante, da Universidade, *A Toga*. O periódico era distribuído gratuitamente, dirigido e editado por estudantes da Faculdade de Direito da UFRGS, e visava informar e divulgar os acontecimentos da universidade, bem como as manifestações dos seus alunos.

Formada em advocacia, seu primeiro grande feito, nesta área, foi a defesa de seu pai, preso pelo golpe militar (1964) no interior do estado. Sua atuação foi considerada uma façanha, “visto que a ordem jurídica vigente encontrava-se paralisada” (Instituto Estadual do livro, 2002, p.41). Em seguida, sua vida pessoal também se transforma e Maria Carpi casa-se com Luiz Carlos Versoni Nejar. Depois do casamento, sua residência não se fixa e várias cidades gaúchas passam a fazer parte de sua jornada de trabalho como advogada e professora,



lecionando em colégios públicos. A chegada de sua primeira filha, Carla, ocorre no ano de 1967, em Guaporé, sua cidade natal. Nos anos seguintes passam a fazer parte da família: Rodrigo (1970), Fabrício (1972) e Miguel (1974).

Maria Carpi escrevia desde sua juventude, mas sem dar muita importância para seus apontamentos. Todavia, em 1976, a escritora desabrocha e retoma seus escritos, principalmente as poesias. A poeta, inspirada nos acontecimentos de sua infância, passa a ver o mundo de forma universal. De acordo com Carpi:

O poeta é ecumênico: os rios podem emanar da mesma fonte e serem diversos. O poeta é responsável pela autoria do livro e pela autoria do mundo (CARPI /Instituto Estadual do livro, 2002, p. 9).

Além de voltar a escrever, Maria Carpi intensifica seus estudos com a finalidade de prestar concurso público, realizado no ano de 1978. Após a aprovação no concurso para Defensoria Pública do Estado, serviço prestado pela Assistência Judiciária da Procuradoria-Geral do Estado do Rio Grande do Sul, assume o cargo e trabalha no juizado de menores. No ano de 1982, ela passa a ministrar aulas na Faculdade de Direito da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul e participa das reuniões que acabam por definir a criação dos Conselhos Tutelares e do Estatuto dos Direitos da Infância e da Juventude.

Paralelo ao seu trabalho, ela cuida de sua família, educando seus filhos e passa a escrever e organizar seus poemas em livros. Seu primeiro livro é publicado somente em 1990, intitulado *Nos gerais da dor*. Com ele, recebe o prêmio de Revelação da Poesia pela Associação Paulista dos Críticos de Arte (APCA). Maria Carpi não parou mais de escrever e publicar seus poemas: *Desiderium desideravi* ou *O desejo de desejar-te*, no ano de 1991; *Vidência e acaso*, de 1992; *Pequena antologia: petit poa*, de 1992; *Os cantares da semente*, de 1996; *Caderno das águas*, de 1998; *A migalha e a fome*, de 2000; *A força de não ter força*, de 2003; *As sombras da vinha*, de 2005; *O herói desvalido*, de 2006; *Abraão e a encarnação do verbo*, de 2009; *A chama azul*, de 2011; *O senhor das matemáticas*, de 2012 e *O perdão imperdoável*, de 2014.

Seus poemas ganham o mundo e recebem prêmios como: Revelação em Poesia (1990); Prêmio Erico Veríssimo da Câmara Municipal de Porto Alegre/RS (1991); Prêmio Açorianos de Literatura na categoria poesia pela Secretaria Municipal de Cultura de Porto Alegre/RS (1996/ 2004); Menção Honrosa no Prêmio Casa de Las Américas/Cuba (1999); Finalista do Prêmio Jabuti/2001 da Câmara Brasileira do Livro, categoria Poesia e o Ages (Associação Gaúcha dos Escritores), em 2007. Premiada em várias instâncias a poeta transforma suas sensações em sentimentos que são transmitidos ao leitor por meio da linguagem escrita. A esse respeito, a poeta opina:

Ser poeta é exercitar-se em perceber o mundo, intensificar os sentidos, apurar os sentimentos, ver mais, ouvir melhor, mesmo no escuro, mesmo no silêncio. A escrita sempre será para o leitor desconhecido, o distante, o que nunca cruzará em seu caminho... (CARPI/Instituto Estadual do livro, 2002, p. 9).

A aceitação do seu primeiro livro publicado foi positiva, pois os críticos literários e os meios de comunicação constataram a qualidade dos versos que buscam um equilíbrio entre a forma e o conteúdo, fartos em sinestésias, metáforas e musicalidade. Esses elementos, aliados à riqueza vocabular, ligam o leitor a um texto povoado de imagens dissonantes que ultrapassam o mundo das ideias e povoam o imaginário. Carpi recusa os modismos e busca a originalidade em seus poemas, transportando o leitor, por meio do devaneio, para uma nova esfera da imaginação.

O público respondeu de forma afirmativa à mulher que se lançava na literatura como poeta aos 51 anos, trazendo consigo uma bagagem de conhecimentos do mundo e da vida. A poeta acredita que a poesia aguardou por ela, pelo seu amadurecimento, como podemos perceber a seguir:

Sinto e penso poesia antes mesmo de ser alfabetizada. Na mocidade continuei poeta, mas ainda não era escritora de poesias. Disciplinei-me como escritora na maturidade. E creio que, no meu caso, a poesia esperou por mim (CARPI/Instituto Estadual do livro, 2002, p. 7).

Tudo isso fez com que no ano de 2002, o Instituto Estadual do Livro elaborasse e publicasse um fascículo acerca de Maria Carpi, na *Série Autores Gaúchos*. Na obra, a autora é entrevistada por Fabrício Carpinejar que desvela a vida e as obras de Carpi. Além disso, encontramos um ensaio e depoimentos de várias pessoas de renome no cenário literário como Moacyr Scliar, Armindo Trevisan, Luiz Antonio de Assis Brasil, dentre outros que enfatizam a importância de Maria Carpi e de seus poemas na literatura brasileira.

O volume disponibiliza, ainda, poemas das várias obras, em ordem cronológica de lançamento e uma análise do seu trabalho poético realizado por Nelly Novaes Coelho que busca entender as temáticas das várias obras de Maria Carpi. A vida da poeta também é contemplada por meio de fotos, relatos e comentários, desde o seu nascimento até o ano de 2000.

Além dos livros com poemas exclusivos, Maria Carpi participou, entre outras, de publicações organizadas por Walmir Ayala em 1991- *Poemas de amor*; Luís de Moura Batista em 1993- *A magia da árvore*; Biblioteca Nacional (1994- 1999) – *Poesia sempre*; La Grieta (1996) – Argentina.

O Centro Cultural CEEE Erico Veríssimo e Stricher Filmes estão em processo de realização de um documentário, intitulado *Vida e obra de Maria Carpi*. Ele terá duração de uma hora e mostra, de acordo com a Secretaria de Cultura do Estado do RS:

O processo criativo da poeta, sua intimidade com as palavras e seus comentários sobre cada um dos seus livros. Traz ainda depoimentos dos escritores Armino Trevisan e Luiz Antônio de Assis Brasil, da editora Rosemary Alves, da professora de Literatura Nair Tesser, e dos filhos Carla Nejar, Fabrício Carpinejar, Miguel Carpi Nejar e Rodrigo Carpi Nejar. O documentário faz parte da série Conversa de Livraria, que trata da vida e da obra de importantes nomes da literatura no Estado. <http://www.cultura.rs.gov.br>

Carpi nasceu em uma cidade do interior, portanto teve o privilégio de estar ligada à terra “como um livro que precisa ser lido” (Maria Carpi /Autores Gaúchos, 2002, p. 10), de ver na água não somente a fonte para saciar a sede, mas a possibilidade de interpretar essa água; de perceber o ar não como algo invisível, e de ver no fogo a chama do desejo que pode ser encontrada em seus poemas. Esses quatro elementos interligados “servem como princípio para se pensar a vida pela raiz” (Maria Carpi /Autores Gaúchos, 2002, p. 10).

## ANEXO B

**QUADRO COMPARATIVO DOS ELEMENTOS NAS OBRAS ANALISADAS DE  
MARIA CARPI**

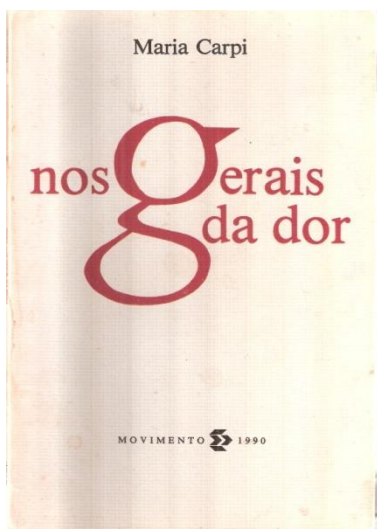
Após a leitura e análise dos poemas, verificamos que a presença dos elementos cósmicos, na obra de Maria Carpi, conforme quadro abaixo, apresenta a seguinte constituição:

LIVROS ANALISADOS	AR	ÁGUA	FOGO	TERRA	DOIS ELEMENTOS	TRÊS ELEMENTOS	QUATRO ELEMENTOS
<i>Nos gerais da dor</i>	6	17	2	4	8	4	1
<i>Desiderium desideravi</i>	7	18	5	6	23	7	0
<i>Vidência e acaso</i>	10	14	4	4	15	5	2
<i>O herói desvalido</i>	4	20	2	6	13	0	0
<i>A força de não ter força</i>	2	14	1	3	8	5	0
<i>Os cantares da semente</i>	18	28	7	27	30	10	2
<i>As sombras da vinha</i>	3	27	9	2	16	2	0
<i>A migalha e a fome</i>	5	26	13	11	20	2	0
<i>Caderno das águas</i>	10	10	3	7	17	4	0
<i>A chama azul</i>	1	1	13	0	7	2	0
<b>TOTAL</b>	<b>66</b>	<b>175</b>	<b>59</b>	<b>70</b>	<b>154</b>	<b>41</b>	<b>5</b>

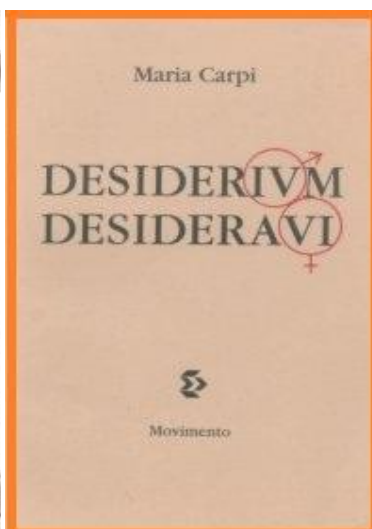
No quadro acima, mostramos a leitura dos quinhentos e setenta (570) poemas que fazem parte da obra de Maria Carpi analisada. Nele observamos que o elemento água encontra-se em maior número, seguido pelos elementos terra, ar e fogo consecutivamente. Por outro lado, Carpi se aproveita dos elementos, unindo-os em dois, três ou quatro, para formar uma mistura poética capaz de suscitar as mais diversas imagens.

## ANEXO C

## CAPAS DAS OBRAS ANALISADAS.



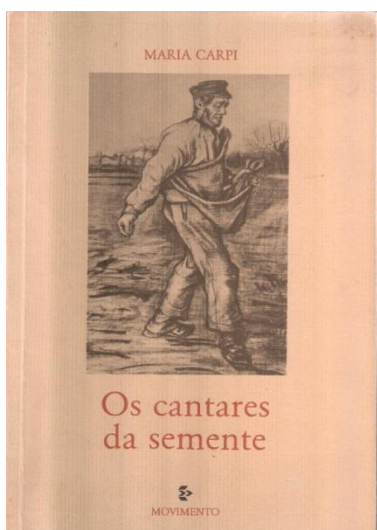
1990



1991



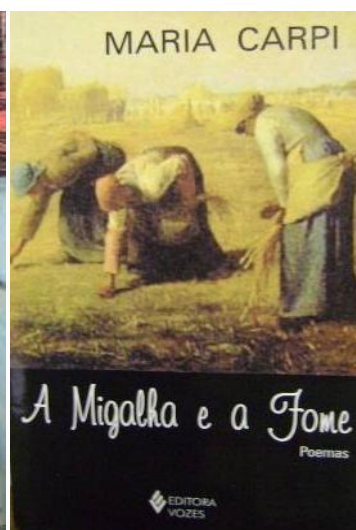
1992



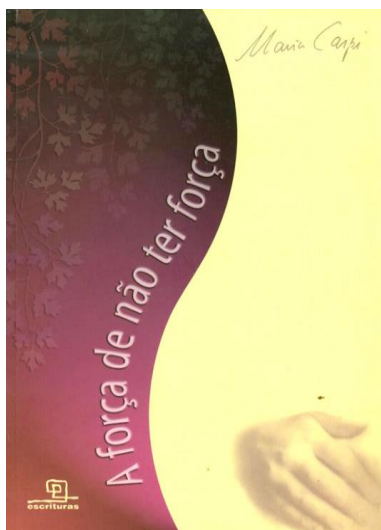
1996



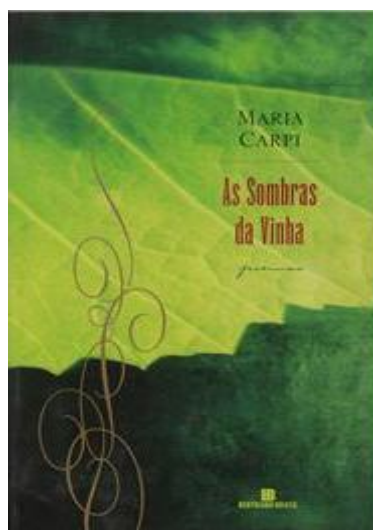
1998



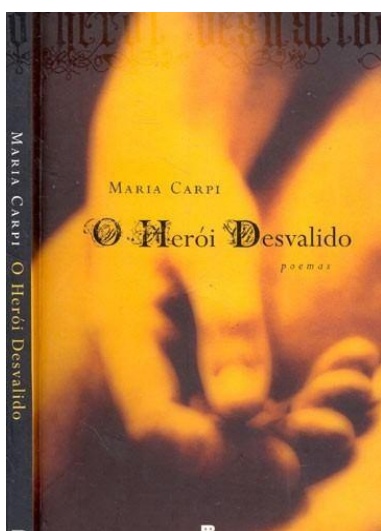
2000



2003



2005



2006



2011