

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA

PROGRAMA DE PÓS - GRADUAÇÃO EM LETRAS.

AS IMAGENS DO AR NOS POEMAS

DE

TASSO DA SILVEIRA.

TESE SUBMETIDA À UNIVERSIDADE FEDERAL DE  
SANTA CATARINA PARA A OBTENÇÃO DO GRAU DE MESTRE  
EM LITERATURA BRASILEIRA.

ROZA DE OLIVEIRA

JUNHO - 1980.

ESTA DISSERTAÇÃO FOI JULGADA ADEQUADA PARA A  
OBTENÇÃO DE GRAU DE MESTRE EM LETRAS - ESPECIALIDADE:  
LITERATURA BRASILEIRA E APROVADA EM SUA FORMA FINAL PE  
LO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS DA UNIVERSIDADE  
FEDERAL DE SANTA CATARINA.

*Celestino Sacht*

PROF. DR. CELESTINO SACHET  
COORDENADOR DA ÁREA DE LITERATURA BRASILEIRA.

BANCA EXAMINADORA:

*Maria Helena Camargo Régis*

PROFA. DRA. MARIA HELENA CAMARGO RÉGIS  
( ORIENTADORA )

*Celestino Sacht*

PROF. DR. CELESTINO SACHET

*peripom*

PROF. M. ALCIDES BUSS

O F E R E C I M E N T O :

A Sebastião de Oliveira e Elazir  
R. de Oliveira - meus pais.

A Juarez, José, Paulo, Roseli,  
Flávio, Rosane e Francisco Carlos de Oli  
veira - meus irmãos.

A Augusto Carlos Vasconcelos -  
meu incentivador.

## A G R A D E C I M E N T O S

À Universidade Federal de Santa Catarina e seu Programa de Pós-Graduação em Letras com sua equipe docente e administrativa.

Ao Prof. Paulino Vandressen, pelo apoio junto à Coordenação de Aperfeiçoamento do Pessoal do Ensino Superior.

À Profa. Maria Helena Camargo Régis, pela confiança, compreensão e carinho a mim dispensados, como orientadora deste trabalho.

Ao Prof. Celestino Sachet, por ter me motivado a estudar um autor paranaense para a realização deste trabalho.

À Profa. Maria Carolina G. Koerich, pelo apoio e estímulo dados num dos momentos difíceis da minha jornada estudantil em Florianópolis.

À Profa. Annemarie dos Santos Ebiner, por ter me revelado Gaston Bachelard.

Ao Dr. Manoel Stenghel Cavalcante e sua equipe médica do Hospital de Clínicas de Curitiba, pelos cuidados que me foram dispensados em 1976 e 1977.

Ao Deputado Benedito Pinto Dias, do Legislativo paranaense, pelo estímulo, apoio e interesse pela causa educacional.

Ao Dr. José Vaz de Carvalho, atual Prefeito de Paranavai, por ter me apontado, nos meus 15 anos de idade, a carreira do Magistério.

A todos os parentes, colegas de trabalho e amigos que me apoiaram e me incentivaram.

SUMÁRIO

RESUMO .....	vii
ABSTRACT .....	viii
QUADRO DE ABREVIACOES .....	ix
INTRODUÇAO .....	1
Notas .....	5
I - TASSO DA SILVEIRA E O SEU CONTEXTO CULTURAL .....	6
1.1 - Tendências do Modernismo Brasileiro .....	6
1.2 - A Tendência Espiritualista do Grupo Festa.....	7
1.3 - Tasso e seus Poemas na Crítica Literária .....	13
Notas .....	17
II - GASTON BACHELARD E SEUS POSTULADOS NA CRÍTICA	
CONTEMPORÂNEA .....	19
2.1 - A Nova Crítica .....	20
2.2 - O Posicionamento Literário de Bachelard .....	22
2.3 - A Lei dos Quatro Elementos .....	23
2.4 - O Sentido da Palavra Elemento .....	24
2.5 - A Psicanálise Bachelardiana .....	25
2.6 - A Imagem .....	28
2.7 - O Caráter tríplice das Imagens .....	30
2.8 - Traços da Imaginação Bachelardiana .....	32
2.8.1 - Sonhos materializantes .....	32
2.8.2 - Sonhos desmaterializantes .....	32
2.8.3 - A Visão do Ritmo .....	33
2.9 - Considerações Finais .....	35
Notas .....	36
III - TASSO DA SILVEIRA E OS ELEMENTOS .....	38
3.1 - O Fogo .....	39
3.2 - A gua .....	46
3.3 - A Terra .....	51

3.4 - O Ar .....	60
Notas .....	62
IV - O AR .....	63
4.1 - O Sonho do Vôo .....	66
4.1.1 - O Arremesso Inicial do Vôo .....	67
4.1.2 - O Vôo Onírico .....	76
4.1.2.1 - As Asas Oníricas .....	76
4.1.2.2 - Os Pássaros .....	82
4.1.2.3 - A Barca Aérea .....	84
4.1.3 - A Trilogia do Leve, do Luminoso e do Musical.....	92
4.2 - O Ar e o seu Movimento .....	96
4.2.1 - O Ar Colérico .....	98
4.2.2 - A Ar Suave, Calmo .....	105
4.3 - O Ar Desmaterializado - O Silêncio .....	112
Notas .....	122
CONCLUSÕES .....	126
Notas .....	133
BIBLIOGRAFIA.....	134

## RESUMO

Consiste o presente trabalho numa abordagem do imaginário, baseada nos pressupostos filosóficos e literários de Gaston Bachelard.

A consideração da imagem não é limitada apenas ao dado metafórico. Ela é focalizada em sua amplitude total: na sua primitividade ou literariedade, implícita ou explícita, nos níveis semântico, fônico e rítmico, evidenciando assim, tudo o que trai certas predileções secretas da imaginação.

Segundo a "lei dos quatro elementos" formulada por Bachelard, todas as imagens poéticas estão filiadas a uma matéria, isto é, a um elemento primordial, quer seja o fogo, a água, a terra ou o ar.

Tendo por base seu método psicanalítico, determinamos nas imagens dos poemas de Tasso da Silveira o elemento de sua predileção, atualizando a análise psicológica do mesmo, evidenciando as suas qualidades, tendências, orientações etc.

O posicionamento objetivo, determinista, é tonalizado pelo subjetivismo, pois o elemento não é considerado apenas em sua materialidade ou estaticidade. Está em evidência a sua mobilidade na passagem do concreto para o abstrato, do real para o transcendente, do plano humano para o cósmico.

Tal mobilidade denominada dinamismo e ativismo transpõe a análise para um plano abstrato, metafísico, que conduz a uma fenomenologia do imaginário, em termos bachelardianos.

O Ar constitui nos poemas de Tasso o elemento que assume relevância entre os demais, por ser o mesmo sonhado na sua leveza, fluidez, verticalidade e desmaterialização. Esta se traduz em silêncio, na união com o infinito, com o mistério que se resume em Deus.

## ABSTRACT

The work now consists of a touch of the imaginary based upon the philosophical and literary presupposed of Gaston Bachelard.

The consideration of the image is limited only to the given metaphorical. It is focalized in its total extent; in its primitiveness or literary aspect, implicit, or explicit, in semantic, phonic and rhythmic levels, thus showing all that possibly could betray secret predilections of imagination.

According to the "law of the four elements" formulated by Bachelard, all the poetical images are affiliated to matter, that is, to a primordial element, whether it be fire, water, land or air.

Having for basis his psycho-analytical method we determine in the images of Tasso de Silveira's poems the element of this predilection actualizing the psychological analysis of the same, putting in evidence his qualities, tendencies, orientations, etc..

The objective assertion, determinist is conditioned by the subjectivism because the element is not considered but in its materiality or stability.

Its mobility is in evidence in the passage of the concrete to the abstract, from the real to the transcendent, from the human plan to the cosmic.

Such mobility called dynamism and activism trespasses the analysis to an abstract plan, metaphysical, that leads to a phenomenon of the imaginative, in terms bachelardian.

The Air in Tasso's poems establishes the element that takes relevance among the others for being the same dream in its lightness, fluidity, verticality and desmaterialization. This manifests itself in silence, in union with the infinite, with the mystery that resumes itself in God.

## QUADRO DE ABREVIACOES

Os Poemas de Tasso da Silveira, de 1918 a 1960, estão reunidos atualmente num so volume intitulado "Puro Canto", cujas obras são as seguintes:

Fio d'gua - A Alma Heróica dos Homens - Alegorias do Homem Novo - As Imagens Acesas - Canto do Cristo do Corcovado - Discurso ao Povo Infiel - Descobrimento da Vida - O Canto Absoluto seguido de Alegria do Mundo - Cantos do Campo de Batalha - Contemplao do Eterno - Canoes  Curitiba - Puro Canto - Regresso  Origem.

Destas obras extraimos poemas das seguintes para o nosso trabalho:

Fio d'gua	( F. A. )
A Alma Heróica dos Homens	( A. H. H )
As Imagens Acesas	( I. A. )
O Canto Absoluto	( C. A. )
Alegria do Mundo	( A. M. )
Contemplao do Eterno	( C. E. )
Puro Canto	( P. C. )
Regresso  Origem	( R. O. )

O Volume "Puro Canto, que reúne tais obras, possui 388 páginas e foi editado no Rio de Janeiro na GRD. em 1962.

Posteriormente surgiu:

Poemas de Antes	( P. A )
-----------------	----------

## INTRODUÇÃO

A responsabilidade da escolha de um tema para uma Dissertação de Mestrado, levou-nos em primeiro lugar, a meditar sobre as várias manifestações estéticas na Literatura Brasileira.

Do Barroco ao Modernismo, inúmeros caminhos foram desvendados. O Simbolismo e o Modernismo no entanto, detiveram-nos por mais tempo, até decidirmos de uma vez por todas na escolha de uma das tendências do Modernismo, importante, tanto pelas nossas íntimas predileções, quanto pela revelação de valores pouco explorados pela crítica.

Entre as tendências, dinamista-objetivista, primitivista-nacionalista e espiritualista, optamos pela última.

Pouco se tem escrito sobre a corrente espiritualista do grupo "Festa" do Modernismo brasileiro. Entre os seus integrantes, apenas Cecília Meireles tem sido a mais estudada e conhecida.

O paranaense Tasso da Silveira, líder do movimento, além de poeta, romancista, ensaísta, dramaturgo e crítico, (1) salvo raras exceções, não tem sido estudado com o devido carinho que sua obra poética requer, havendo, no entanto, sobre ele e sua obra em geral, além de grande variedade de livros e capítulos, mais de mil notas e artigos distribuídos em revistas e jornais desde 1918 até hoje.

Da leitura atenta de sua obra poética resultou um elo, uma empatia entre muitos de seus poemas e a nossa sensibilidade, evidenciando assim uma abertura para a realização de uma pesquisa. Restava, desde então, a escolha de uma teoria a ser aplicada, para que a unidade poética desse autor pudesse se evidenciar.

Com a visão formalista e estruturalista do artesanato poético, já havíamos nos familiarizado através das aulas de teoria, ministradas pela Professora Maria Helena Régis, no

Curso de Pós-Graduação na U.F.S.C. .

Tentamos, desde então, baseados em Jakobson, Fónagy , Todorov, Ossip Brik, Samuel Levin etc., seguir tais princípios teóricos. Estes consideram a poesia como arte verbal encarando a linguagem poética como estrutura na qual estão relacionados os diferentes níveis: o sônico, o morfológico, o sintático, e o semântico.

A tentativa de aplicação destas teorias em Tasso da Silveira, revelou-nos que as mesmas, por si sós, não seriam suficientes para conduzir a pesquisa a um denominador comum. Algo mais se fazia necessário para chegarmos a uma unidade característica da obra.

Empenhados na busca, em nossas divagações mentais, lembramo-nos de que alguém nos havia feito, de relance, um comentário sobre um filósofo francês que se dedicara à poesia: a Professora Annemarie do Santos Ebiner, da Faculdade de Filosofia Ciências e Letras de Paranavaí, nossa colega, amiga e sempre mestra.

Surgiu, desde então, o desejo de conhecer a obra de Bachelard para tentar, depois, um posicionamento na obra de Tasso.

A princípio, quisemos nos dedicar apenas ao estudo de dois de seus livros: "A Água e os Sonhos" e "O Ar e os Sonhos". Entretanto, pareceu-nos impossível penetrar no pensamento deste filósofo, sem a leitura de todas as suas obras relacionadas com o imaginário poético. Seus conceitos chaves encontram-se muito dispersos, pois em cada obra sobre os elementos seu pensamento vai evoluindo, implicando uma retomada de posição. Sua leitura exigiu, um vai-e-vem entre uma e outra obra, incluindo o que tem sido escrito sobre ele, para penetrarmos na sua doutrina.

Sua teoria propõe uma nova maneira de explicar o autor pela obra e a obra pelo autor; condicionando os sonhos escritos, símbolos, imagens etc., pela estrutura da imaginação que os produz, classifica a mesma entre as quatro variedades de temperamentos imaginários.

Desta forma, Bachelard dá aos críticos uma concepção nova de imaginação poética, fornecendo-lhes novos meios de abordar a obra literária.

Dispondo de um primeiro princípio de organização que é o elemento, Bachelard medita sobre a natureza e as características próprias dos quatro elementos originais: fogo, água, terra e ar, descobrindo em cada um deles, princípios próprios, individualizantes, orientações, que dão certa coerência ao imaginário.

Para a realização deste trabalho, fizemos uma seleção dos poemas de Tasso ligados ao fogo, à água, ao ar e à terra.

Notamos que na grande maioria dos poemas há a presença de dois ou mais elementos.

Bachelard reconhece que a imaginação não se isola num único elemento, pois ela empresta dos outros muitas imagens. Ele sabe que, para o poeta da água, existe também o céu, a terra, a chama.

No entanto, ele minimiza a importância desta dispersão para salvaguardar a "doutrina tetravalente dos temperamentos poéticos", cuja lei atribui à toda imaginação criadora um dos quatro elementos.

Bachelard assegura que embora o poeta pareça se unir a todos os elementos, um exame atento provará a sua fidelidade a um elemento que impregna as metáforas das demais substâncias. Se um terrestre evocar o mar e o céu, estes revelarão a dureza da pedra.

O poeta da água sonha o céu liquidamente, o aéreo e evoca os demais elementos aereamente, isto é, na sua leveza, fluidez e transparência.

Havendo, pois, na imaginação poética um elemento privilegiado, propomos revelar no desenvolvimento deste trabalho como Tasso da Silveira, filiando-se aparentemente aos quatro elementos, liga-se com mais profundidade ao ar.

Para designar as múltiplas imagens que o sonhador profeta sobre as coisas, usaremos os termos: sonho, devaneio, fã

tasia, sonho acordado, com base na terminologia bachelardiana.

Após situarmos nosso poeta no seu contexto cultural, apresentaremos os princípios básicos do pensamento bachelardiano. No desenvolvimento propriamente dito, será feita uma abordagem em síntese sobre o relacionamento de Tasso com o fogo, a água e a terra para, daí, penetrarmos no âmago do tema a que nos propomos: revelar as imagens do Ar nos poemas de Tasso da Silveira.

Utilizamos como livro básico para esta pesquisa a 3<sup>a</sup> obra de Bachelard sobre os elementos intitulada "L'Air et les Songes", que tem por subtítulo "Essai sur l'Imagination du Mouvement" (2).

O elemento Ar constitui pois, o princípio de ordenação das imagens do presente trabalho, que se desenvolve a partir:

1- de uma tendência psíquica implícita no elemento Ar que é a de se elevar, tendo como imagem arquetípica o Sonho do Vôo.

2- do arquétipo aéreo - Vento e sua ambivalência.

3- da qualidade mais característica do Ar que é a de ser uma matéria sem matéria, isto é, imaterial.

O estudo dos níveis, fônico, semântico e sintático só será evidenciado para enfatizar a imagem ligada ao elemento ou aos arquétipos.

## NOTAS DA INTRODUÇÃO

## 1- Nota Biobibliográfica

Tasso A. da Silveira nasceu em Curitiba, Paraná, a 11 de março de 1895 e faleceu a 3 de dezembro de 1968.

Publicou as seguintes obras:

POESIA- Fio d'Água, (1918); A Alma Heróica dos Homens, (1924); Alegorias do Homem Novo, (1926); As Imagens Acesas, (1928); Canto do Cristo do Corcovado, (1923); Discurso ao Povo Infiel, (1933); Descobrimento da Vida, (1936); O canto Absoluto seguido de Alegria do Mundo, (1940); Cantos do Campo de Batalha, (1945); Contemplação do Eterno, (1952); Canções a Curitiba, (1955); Puro Canto, (1956); Regresso à Origem, (1960); em 1962, os poemas completos, com o título de Puro Canto; Poemas de Antes, (1965).

ROMANCE - Só tu Voltaste?, (1941); Silêncio, (1943); Sombras no Caos, (1958).

ENSAIO E CRÍTICA- Jackson de Figueiredo, (1916); Romain Rolland, (1919); Dario Veloso, (1921); A Igreja Silenciosa, (1922); Alegria Criadora, (1928); Definição do Modernismo Brasileiro, (1931); Tendências do Pensamento Contemporâneo, (1933); Os Caminhos do Espírito, (1937); O Estado Corporativo, (1938); 30 Espíritos-Fontes, (1938); Gandhi, (1940); Gil Vicente e outros Estudos Portugueses, (1940); Jackson de Figueiredo (novo Perfil), (1945)

TEATRO - As Mãos e o Espírito, (1943).

2- BACHELARD, Gaston. L'air et les songes. 10<sup>e</sup> réimp, Paris, libr. José Corti, 1976.

## I- TASSO DA SILVEIRA E O SEU CONTEXTO CULTURAL

### I.1. TENDÊNCIAS DO MODERNISMO BRASILEIRO

Nas primeiras décadas deste século, a arte em geral, e, principalmente a literatura, foi marcada por um movimento denominado Revolução Modernista que teve, tanto no Velho como no Novo Mundo, um único denominador comum: a necessidade de "libertação da forma" dos moldes tradicionais, variando os novos ritmos propostos de acordo com o mundo interior a ser expresso.

Ao contrário do que se passava na Europa, as posições de vanguarda na Literatura Brasileira delinearam-se a partir da atuação de grupos que se caracterizaram pela necessidade de pensar na realidade e no destino do Brasil.

Tendo Tristão de Ataíde bipartido o Modernismo Brasileiro no dinamismo objetivista de Graça Aranha e no primitivismo paulista, reclamando a falta de uma terceira corrente marcada pelo elemento espiritual, Tasso da Silveira frisava no seu livro "Definição do Modernismo Brasileiro" que este terceiro grupo já existia - o de Festa. (1)

Assim sendo, consideremos estas três tendências tão divergentes do nosso Modernismo.

1- a do "dinamismo objetivista" de Graça Aranha que representa a "concepção materialista" da civilização, exaltando o progresso material, o futuro em oposição ao passado, e a razão contra a fé. Fazendo a apologia de tudo o que é civilizado, volta-se para as inovações propostas pelos europeus. Em torno desta tendência reúnem-se: Ronald de Carvalho, Guilherme de Almeida, Teixeira Soares, Álvaro Moreira, Vila Lobos, Agripino Grieco etc., defendendo o culto do movimento e da velocidade, do progresso material e da grandeza técnica.

2- a do "primitivismo paulista" que, contrariando a

primeira, nega a civilização, rejeita o passado e o futuro, enaltecendo o presente. Parte do pressuposto de que o Brasil em termos artísticos, deve partir do nada, descivilizar-se. Contradizendo a inspiração dos temas europeus, na busca da renovação, seus adeptos inspiram-se nos motivos primitivos da terra e da gente brasileira. São seus principais representantes: Oswald de Andrade, Raul Bopp, Osvaldo Costa, Antônio de A. Machado, cujos ideais se encontram no Manifesto Pau-Brasil e na Revista Antropofagia.

3- a do "espiritualismo" que, opondo-se às duas primeiras, defende um conceito de evolução literária que não rompesse bruscamente com as tradições brasileiras e que não ficasse fora do âmbito universal.

Teve como nota característica a valorização do elemento místico, e os seus aliados se congregaram em torno da Revista "Festa" que teve 12 colaboradores: Cecília Meireles, Aluizio J. Rocha, Silveira Neto, Tasso da Silveira (líder), Andrade Murici, Henrique Abílio, Adelino Magalhães, Wellington Brandão, Barreto Filho, Porfírio S. Neto, Lacerda Pinto, Brasília Itiberê, Abgard Renaut, Murilo Araújo, Carlilo Filho, Moisés Marcondes e Plínio Doyle. (2)

Festa interessou-se pela discussão de problemas filosóficos e espirituais, tendência que explicou também o seu posicionamento com respeito à matéria artística tanto do ponto de vista criador, quanto do crítico e do ensaístico.

## 1.2. A TENDÊNCIA ESPIRITUALISTA DO GRUPO FESTA

Tasso da Silveira foi, além de poeta, líder e teorizador do grupo "Festa". No seu livro "Definição do Modernismo

Brasileiro", Tasso explicou o significado do movimento e da palavra:

"Festa, celebração, exultação. Comunhão íntima do espírito com o sentido de eternidade da hora fugaz. Euforia do caminho encontrado, desopressão da finalidade entrevista. Festa de aceitação do esforço rude para atingir a conquista magnífica. Festa de invocação das milagrosas energias transformadoras" (3)

Através dos editoriais da Revista Festa, os escritores dessa corrente deram-nos o seu recado, bem como a tônica do movimento, suas aspirações, seu comportamento estético e a linha do seu pensamento filosófico.

Com suas raízes no mundo transcendental do Simbolismo, a corrente espiritualista opunha-se a um rompimento radical com o passado, defendendo um conceito de renovação em termos evolutivos e não revolucionários. E, segundo a tese do crítico inglês Bowra, o modernismo nasceu das teorias estéticas do Simbolismo, como sempre defendeu o grupo "Festa" (4)

Os integrantes do grupo "Festa", valorizando a importância de uma tradição literária, contrariamente ao que seria de se esperar num momento de "renovação", de inovação, voltam-se diretamente para o seu passado imediato, que continha no seu âmago o culto do vago, do misticismo, da poesia pura, eiva da de um vocabulário de cunho transcendente, com ritmos fluidos e livres, e do destaque dado à palavra ampliando seu campo de significações, com a exploração do seu poder de sugestividade ligado aos seus valores plásticos, substanciais.

Reconhecendo o significado do Simbolismo, para melhor definir seus objetivos, "Festa" dedica-se tanto ao estudo de sua estética quanto de seus grandes expoentes.

Esta filiação histórica do grupo "Festa" foi confirmada por Tasso num artigo no qual revaloriza tal movimento literário. Para ele o Simbolismo se revela duplamente fecundo em suas duas tendências análogas às de "Festa": a) preocupação espiritualista; b) caráter universalista.

A estas duas coordenadas fundamentais de "Festa" ali

a-se uma terceira: a contribuição representada pela Literatura Brasileira ao panorama artístico mundial esboçada nas seguintes palavras de Tasso:

"Os da corrente espiritualista (que eu preferi a chamassem totalista) não encontrarão, talvez tão viva correspondência no consciente sentimento popular. E isto porque o pensamento que os orienta já significa uma elaboração superior do espírito filosófico, a que só pequeno escol intelectual pôde atingir. Eles querem, a expressão virgem e luminosa de nossa alma profunda, afirmada perante os outros povos como uma realidade digna de existir. Mas as indicações mais altas das virtualidades íntimas dessa alma, pretendem eles bebê-las na fonte viva da tradição. E além disso consideram a realidade brasileira integrada na realidade universal, coparticipando dessa perene permuta de forças interiores entre os povos, que faz a complexa grandeza do mundo de nossos dias" (5).

Nota-se pois, a necessidade de fixar na literatura a especificidade brasileira, sem esquecer no entanto, os elementos universalistas, dentre os quais Tasso da Silveira põe em evidência os componentes cristãos. Chama-se pois, "totalista" essa tendência que exprime o

"Anseio de totalização, de expressão integral, de afirmação definitiva". (6)

Esse "anseio de totalização", significa a presença na arte das realidades humanas, transcendentais; materiais e espirituais.

Entende-se por "expressão integral" o sentido de afirmação da realidade brasileira em toda sua complexidade, lembrando, no entanto, de que há por detrás de cada povo, além das tendências particulares e individuais, aquele substrato profundo denominado "pensamento cósmico", que nos filia a uma realidade que ultrapassa o meramente local e nacional (7).

O escritor em sua visão particular do Eterno, do Absoluto, na revelação do seu modo de ser, de sua individualidade, dá a sua contribuição particular ao concerto harmônico

do universo.

Na valorização do elemento místico, podemos vislumbrar a longa tradição da mística brasileira que tem em Anchieta o seu iniciador. Foi o elemento místico, o formador da nossa literatura que só veio, no entanto, alcançar sua mais alta expressão no grupo "Festa". O espiritualismo poderia ter sido considerado como o movimento original brasileiro, reforçado pelo atavismo, não fosse o mesmo uma resultante de um comportamento ocidental, o que nos leva a compreendê-lo como um movimento que se insere mais na ordem do universal do que nacional.

"Festa" aceitou as colocações de Valéry e Claudel com respeito à diferença entre a linguagem literária e a científica. Enquanto esta se faz com idéias, a linguagem literária, como toda arte, é feita de "matéria", isto é, de sons, de peso e de número.

Segundo Valéry, na linguagem literária, as palavras tendem a perder sua importância significativa em favor do seu aspecto material, enquanto que na linguagem científica desaparece a sua materialidade em proveito do sentido, do seu "fim último". (8)

Para Claudel o objetivo da poesia não é o mundo dos sonhos, das ilusões ou idéias e sim, a realidade que nos cerca, à qual "a Fé acrescenta o universo das coisas invisíveis" (9).

Tasso da Silveira no seu ensaio crítico "A Enxurrada" analisa o que entende por renovação na literatura, criticando a onda de imbecilidade atualizada no verso em nome da sua "libertação" dos esquemas tradicionais, dando a sua lição de poesia:

1- As velhas normas do verso caíram, mas subsiste a Lei do Verso.

É muito mais difícil ser verdadeiramente poeta sem rima, sem os velhos ritmos, do que no esquema antigo.

A arte atual é, portanto, uma forma de seleção .

2- Embora seja impossível dar um compêndio de "arte modernista" porque ela está se realizando ainda e nenhuma estética foi jamais escrita "a priori", sugere a apreensão das seguintes palavras: Velocidade, Totalidade, Brasilidade, Universalidade. (10)

As inovações propostas por "Festa" foram mais em termos formais, técnicos, do que temáticos. A Revista manteve pois, sua resistência a temas considerados "modernos", não aceitando tão facilmente a invasão da "máquina", por representar a mesma uma ameaça para o domínio do espírito. Sua indulgência estendia-se apenas à máquina limitada pela ação do homem, por ele conduzida e controlada.

"Festa" evidenciava, pois, a projeção, na obra de arte, do mundo interior do artista, capaz de revelar a Beleza do Universo partindo de sua própria realidade, numa jornada cheia de angústias e de perplexidades, no entanto, em direção a Deus, no caminho para o Eterno, em tempo de Festa. (11)

Ao totalismo, à universalidade e à brasilidade, une-se um quarto postulado: o da velocidade expressional ou síntese caracterizadora da criação poética, própria para traduzir o dinamismo da vida moderna, contaminada por processos materiais que alteraram o seu ritmo, com a era tecnicista.

"Festa" caracteriza pois, o período de transição que atravessa o mundo, situando-se sua problemática na defasagem entre a preocupação com a vida material e a espiritual, dando relevância à problemática do homem ansioso por desfrutar das possibilidades oferecidas pelo progresso material, descurando-se, conseqüentemente, do "enriquecimento interior".

Para Tasso da Silveira, a Arte deve primar pela concretização do anseio comum a todos os homens: desejo de romper as cadeias que aprisionam o ser humano, ansiando pela libertação do espírito que o conduzirá ao Infinito. A realização artística deve, portanto, ser compreendida como a conquista gradativa desse ideal.

A arte é também revelação - de Deus, do próprio homem, e do mundo exterior de acordo pois, com o tipo de sensibilidade peculiar a cada artista. Há aqueles cuja sensibilidade se dirige para a "realidade viva das coisas", outros para a "beleza do universo" e há aqueles cuja sensibilidade tenta desvendar o mistério da alma humana. E se as limitações do ser humano tolhem sua apreensão do Infinito, são compensadas por outro lado, por algo que transcende o pensamento atual e individual, fazendo-o assumir o pensamento da espécie - o pensamento cósmico total, ampliando suas possibilidades de compreender a realidade e transmiti-la a seus semelhantes num processo de comunhão e enriquecimento.

Esta colocação traz como consequências fundamentais: a aproximação da arte, ciência, e da filosofia, atribuindo à arte a sua função específica, primordial: transmitir com fidelidade os anseios e tendências de uma nação, de uma Raça. Filosofia, ciência e arte, completam-se mutuamente na tentativa de explicação do mistério: a primeira, "penetrando no dinamismo da vida"; a segunda, à procura do mistério da Forma e a terceira, ansiedade pela "comunhão com o espírito de Deus".

Arte ciência e filosofia constituem, pois, o mesmo esforço de "libertação" do espírito. (12)

Paralelamente às produções do grupo, "Festa" salientou-se pelas contribuições críticas que muitos dos seus integrantes deram aos nossos estudos literários. Foram apadriñados por um crítico do Simbolismo, o paranaense Nestor Vitor. Este foi um dos primeiros críticos brasileiros a se afastar das divagações em torno do meio, da raça e do momen-

to histórico, concebendo a obra de arte como uma atividade autônoma. Abandonando o determinismo cientificista de sua época, realizou ele uma crítica baseada nas sensações que a obra lhe oferecia, num impressionismo fundamentado numa concepção de crítica como criação. Para ele os sentidos humanos, vivenciais, espirituais, extraterrenos, transcendentais e eternos, residem no substrato da forma, (13) num equilíbrio entre a subjetividade e a objetividade. (14)

Henrique Abílio, integrante do grupo "Festa", deixou-nos o exemplo dessa nova modalidade de crítica no seu livro "Crítica Pura" (1938) considerado por Tasso da Silveira e reafirmado por Leodegário de Azevedo, como obra precursora da "Nova Crítica" no Brasil. (15) Esta consistiu na busca de um novo rumo para a atividade crítica baseada num rigorismo conceitual e metodológico, estribada no conceito da autonomia do fenômeno literário e da possibilidade de abordá-lo por uma crítica estética visando os seus elementos intrínsecos, estruturais, e não só as circunstâncias externas que o condicionam.

### 1.3. TASSO DA SILVEIRA E SEUS POEMAS NA CRÍTICA LITERÁRIA

A produção poética de Tasso da Silveira consta de 11 livros com 468 poemas, tendo sido alguns traduzidos para o francês, italiano, espanhol, alemão, inglês, húngaro e romeno, (16); e outros musicados por compositores de renome como Camargo Guarniere, Lorenzo Fernandez e Brasília Itiberê.

Reunidos num só volume intitulado "Puro Canto" (372 poemas) estão 10 de seus livros, sendo o último "Poemas de Antes" (96 poemas).

Sem nos prendermos às polêmicas travadas em torno do ideário de Tasso como líder do grupo Festa, vamos situá-lo dentro da visão que alguns dos nossos críticos tiveram de seu acervo poético.

Mário de Andrade não viveu a tempo de apreciar a obra desse autor na sua totalidade.

Suas apreciações, resumidas pelo limite da crônica no livro "O Empalhador de Passarinho", (17) vão da 1<sup>a</sup> obra "Fio d'Água" ao "Canto Absoluto" publicado em 1940.

Qualificando Tasso de poeta notável, lamenta, no entanto, que o mesmo considere a intensão do bom comportamento na arte como a sua mais legítima concepção estética.

Diz ele ainda, que Tasso como poeta está longe do medíocre, sendo em muitos aspectos admirável e que, no entanto, coibiu suas liberdades com o seu intelectualismo e a ambição de criar dentro do certo e do já provado.

Acha seus movimentos rítmicos excelentes e concordantes com o sentido dos textos geralmente leves e dotados de ótimas cadências.

Andrade Murici apresenta na obra "Panorama do Simbolismo Brasileiro" (18) 16 poemas de Tasso dentre os quais há 4 do penúltimo livro "Regresso à Origem" e 10 do último livro "Poemas de Antes".

Massaud Moisés, na obra intitulada "O Simbolismo", enquadra Tasso da Silveira entre os escritores que, surgidos de pois de 1922, continuaram doutrinariamente vinculados ao Simbolismo, embora atingidos pelas novidades trazidas pela geração da Semana da Arte Moderna.

Prossegue o mesmo crítico afirmando que, salvo nalguns raros momentos, tais escritores foram marginais ao Modernismo, ou melhor, rigorosamente antimodernistas. E que os mesmos, não raro "passadistas", ideologicamente românticos, assumem posições poéticas um tanto desvinculadas da realidade histórica e literária contemporâneas, possuindo no entanto, peças de superior quilate. (19)

Mário da Silva Brito incluindo comentários de outros críticos e selecionando três poemas de Tasso em seu livro "Poesia do Modernismo" diz que na obra "Puro Canto" Tasso apresenta-se mais depurado, e com maior preocupação de atingir a essência poética, como o faz em algumas peças que são

realmente canto puro e límpido.(20)

Para Leodegário de Azevedo Filho Tasso é neo-simbolista e uma das vozes mais altas da poesia de influxo filosófico e religioso dentro do Modernismo Brasileiro.

Diz ele que não raro se diz entre nós que os poetas' de influência religiosa e filosófica quase sempre falham, não conseguindo dar aos poemas a necessária construção estética. E que a afirmação, embora genérica, comporta algumas exceções incluindo, neste caso, Tasso da Silveira - que considera em alguns casos, injustiçado pela crítica. Para ele o pensamento religioso e filosófico de Tasso não faz da sua poesia uma poesia dirigida. O que se tem é uma poesia naturalmente comprometida com a visão que o autor tem do mundo, não escondendo as suas fontes de influência metafísica. E que na medida em que o poeta consegue transformar a sua emoção religiosa em emoção estética, o que se tem é uma poesia autêntica. (21)

Tasso foi valorizado por outros críticos também. Alceu Amoroso Lima assim escreve em 1962 na capa de Puro Canto:

"A grande, a inefável beleza, a nobre música destes poemas - que vem coroar toda uma vida e toda uma obra dedicadas ao incessante amor e à procura incansável dessa fugidia Beleza, que tudo prepara para a eternidade neste mundo de coisas efêmeras em que vivemos - é bem o alto complemento de toda essa obra e de toda essa vida" (22)

De todo legado crítico que esteve ao nosso alcance, o que exporemos abaixo, constitui, em síntese, características da obra poética de Tasso.

a) Combinação de elementos modernos e tradicionais.

b) A rima é muito frequente, apresentando a sua técnica de rimar duas características.

1<sup>a</sup> - propensão para os versos agudos.

2<sup>a</sup> - apego às rimas claras em al - ar - ais.

O poeta utiliza em muitos poemas o processo do romanceiro português, empregando a rima única, ou mais ou me -

nos única que atravessa poemas inteiros.

c) A técnica do verso não apenas se prende em muitos casos à tradição, pois através dela o poeta também recria ritmos esquecidos dentro da própria tradição rítmica do idioma, recorrendo ainda na maioria das vezes, em suas últimas obras, ao verso livre.

d) A tendência para o conceituoso, a delicadeza, a sugestividade.

e) Sua forma estrófica caracteriza-se por estrofes curtas, pouco palavrosas, refletindo o espírito do haikai do rubai e do dístico, indo às vezes até à sextilha.

f) O motivo central de sua poesia é o sentimento de eternidade.

g) No substrato imaginístico dos seus poemas estão as imagens: do mar, do barco, das estrelas, das estradas, da torre, dos pássaros, das árvores, do vento, da luz, do fogo, e do silêncio.

h) Recorre freqüentemente ao processo de concretização do abstrato, revelando uma visão expressionista da realidade, a qual se alterna às vezes com o puro impressionismo.

i) O sentimento de Deus, que é o próprio sentimento do Absoluto e do Eterno, unifica toda a sua obra poética.

Tendo Gaston Bachelard muito para nos oferecer em termos de uma contribuição para uma apreciação crítica, vamos observar, nos próximos capítulos, em que consiste a mesma, e como serão desvendados os novos valores em Tasso da Silveira.

## NOTAS DO 1º CAPÍTULO

- 1- SILVEIRA, Tasso da. Definição do modernismo brasileiro. Rio, Forja, 1932, p. 19, 30.
- 2- CACCESE, Neusa Pinsard. Festa. S. Paulo, U.S.P., I. de Estudos dos Brasileiros, 1971, p. 17.
- 3- SILVEIRA, Tasso da. Definição do modernismo brasileiro. Op. cit., p.21.
- 4- BOWRA, M. The Heritage of simbolisme. [Cit.in] AZEVEDO FILHO, leodegário. Poetas do modernismo. V.4, Brasília, Mec. e INL., 1972, p. 83.
- 5- CACCESE, Neusa Pinsard. Festa. Op. cit., pág. 66.
- 6- Idem, ibidem, p. 66.
- 7- Idem, ibidem, p. 103.
- 8- Idem, ibidem, p. 69.
- 9- Idem, ibidem, p. 69.
- 10- Idem, ibidem, p. 125.
- 11- Idem, ibidem, p.105.
- 12- Idem, ibidem, p. 48.
- 13- SILVEIRA, Tasso da. Nestor Vítor. Nossos Clássicos. Rio de Janeiro, Agir, 1963, p.10.
- 14- MOISÉS, Massaud. O simbolismo. Ed. 4, São Paulo, Cultrix, p.269.
- 15- SILVEIRA, Tasso da. [Introdução de] Crítica pura - ABÍLIO Henrique, São Paulo, S.E. Panorama Ltda e AZEVEDO Leodegário. Poetas do Modernismo. Op. cit., p.49.

- 16- AZEVEDO FILHO, Leodegário. Tasso da Silveira. --- [org. Poetas do modernismo. V.4, Brasília, Mec. e INL., 1952, p.54.
- 17- ANDRADE, Mário de. O empalhador de passarinho. São Paulo, Martins, 1955, p.77.
- 18- MURICI, Andrade de. Panorama do movimento simbolista brasileiro. Dep. Imprensa Nacional, 1962.
- 19- MOISÉS, Massaud. O simbolismo. Op.cit., p. 17 e 67.
- 20- BRITO, M. da Silva. Poesia do modernismo. Ed.2, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1968, p. 165.
- 21- AZEVEDO FILHO, Leodegário. Tasso da Silveira. Op.cit. p.60.
- 22- LIMA, Amoroso A. [Capa de] Puro Canto. de SILVEIRA, Tasso da. Rio, ed. GRD., 1962.

## II - GASTON BACHELARD E SEUS POSTULADOS NA CRÍTICA CONTEMPORÂNEA.

Nascido em Bar-Sur-Aube, Champagne, na França em 1884, e tendo vivido até 1962, Gaston Bachelard se insere no pensamento contemporâneo como filósofo das ciências e do imaginário poético.

Das duas vias do seu pensamento, a científica e a poética, interessa-nos a última, da qual ele é considerado filósofo e, em certos aspectos, como crítico.

Enrique Anderson Imbert no livro "Métodos de Crítica Literária" cita Marcel Raymond, Albert Béguin e Gaston Bachelard como os fundadores da "Nova Crítica" francesa da qual se originaram os seguintes grupos: o de Georges Poulet, Roland Barthes, Charles Mauron e Jean Paul Weber. (1)

Por sua vez, Michel Mansuy no livro "Gaston Bachelard et les Éléments" considera-o como um dos quatro ou cinco mestres da crítica contemporânea. (2) O mesmo afirma que quase todos os principais representantes da nova crítica devem-lhe algo, mesmo não se prendendo exclusivamente a ele. Muitos críticos que se inspiraram em suas obras, inspiraram-se também em Sartre, na psicanálise ortodoxa, na fenomenologia e no marxismo. Sobretudo os mais notáveis tentam livrar-se de um só mestre para criar um método e fazer valer um sistema que lhes seja próprio. Embora não sejam tais críticos bachelardianos diretos ou puros, Mansuy os considera bachelardizantes. Entre estes ele cita Roland Barthes, quando o mesmo interroga sobre a significação onírica dos espaços na obra de Racine; J.P. Richard, em suas obras "Poésie et profondeur" e "L'Univers Imaginaire de Mallarmé"; J. Starobinski, quando fala a respeito da transparência na tese sobre Jean-Jacques Rousseau, descrita em termos bachelardianos, e J. Rousset em "Forme et Signification". (3)

Pierre Trotignon, no livro "Filósofos Franceses da

atualidade", diz que o pensamento de Bachelard constitui uma das fontes essenciais da renovação da crítica literária, que, sob o nome de "Nova Crítica" procura nos desembaraçar da leitura psicológica e anedótica das obras literárias. (4)

O texto assume para ele importância primordial, subestimando o condicionamento histórico e social na sua abordagem. Afirma que será preciso sempre voltar à obra para compreender o poeta, que a obra de gênio é a antítese da vida. (5)

## 2.1.

### A NOVA CRÍTICA

Antes da abertura cultural do século XX, a crítica fundamentada no método lansoniano, era uma crítica reducionista em face da recorrência à obra para reduzi-la a elementos exteriores a ela. Considerada como reflexo da sociedade, de acordo com a perspectiva de Taine da influência da raça, do meio e do momento histórico, a obra era sempre reduzida a algo imediatamente fora dela e não encarada por si mesma.

Além de ser reduzida a algo exterior e anterior a ela, a arte literária era muitas vezes considerada até mesmo superior a si mesma.

"na medida em que se considerava que a literatura fosse apenas um epifenômeno, uma espuma na superfície de uma realidade mais ampla" (6).

A crítica literária estava pois, a partir da segunda metade do século XIX, atingindo também o dealbar deste século, fundamentada numa orientação historicista, sociológica e psicológica, profundamente marcada pelas teorias deterministas.

Contra tais teorias desencadeou-se um movimento que favorecia a compreensão da autonomia do fenômeno literário e de uma crítica estética fundada na análise da obra em si mesma e na de seus elementos intrínsecos.

Tal movimento renovador constituiu-se num desdobramento da tendência da crítica estética e a ele é que se dá o nome de "Nova Crítica".

Esse movimento de renovação da crítica e de revisão estética da literatura, vincula-se às tendências universais que caracterizam a atual fase da história crítica, na qual se podem citar o grupo do Formalismo ou Estruturalismo eslavo, o grupo espanhol de Dámaso Alonso, a Estilística teuto-suiça, o grupo italiano da Autonomia Estética o "New Criticism anglo-americano" e a Nouvelle Critique francesa. (7)

Evidencia-se, desde então, a conscientização exata do papel relevante da crítica em meio à criação literária e aos gêneros de literatura imaginativa.

Mesmo não sendo um gênero literário, e sim uma atividade reflexiva de análise e julgamento da literatura, a crítica passa a ter afinidades com a filosofia e a ciência, embora não seja qualquer uma delas. É uma atividade, autônoma, obediente a normas e critérios próprios de funcionamento, assumindo pois, uma posição específica no quadro da literatura.

Este novo rumo para a atividade crítica baseia-se no rigorismo conceitual e metodológico, no conceito da autonomia do fenômeno literário e na possibilidade de sua abordagem por meio de uma crítica estética que visa mais aos elementos intrínsecos, estruturais, isto é, a obra em si mesma, e não apenas às circunstâncias externas que a condicionam.

Embora seja usada a denominação de "Nova Crítica" para designar a nova atitude de modo global, os seus adeptos não oferecem unicidade de métodos, nem de idéias ou aspirações. Caracteriza-os, de uma maneira geral, a atitude de busca. No entanto, cada qual, por sua vez, emprega os seus próprios meios e segue caminhos diferentes.

Encarado o texto literário como objeto em si, a análise concentra-se nos seus elementos constituintes, tendo por base a linguagem, por ser esta entendida como estruturas de significados. Porém, o exame do material lingüístico levou muitos novos críticos, leitores de Levy-Brühl e de James Frazer, de Jung e de Ernest Cassirer a servirem-se da Antropologia, e da Psicanálise, do estudo das normas simbólicas da mitologia, e da história dos ritos, para mostrar como as metáforas poéticas procedem de uma visão mágica do universo, com suas raízes no pensamento primitivo.

Com base nesses pressupostos consideraremos em que consiste a contribuição de Bachelard para a renovação da crítica literária.

## 2.2 - O POSICIONAMENTO LITERÁRIO DE BACHELARD

Gaston Bachelard foi um filósofo do imaginário, cuja maior preocupação foi constituir aos poucos uma filosofia da imagem literária. Embora não pretendesse ser crítico literário, quis contribuir para que a crítica literária fosse renovada, pois ele estava muito consciente da necessidade de tal renovação.

"Se nossas pesquisas pudessem chamar a atenção, elas deveriam dar alguns meios, alguns instrumentos para renovar a crítica literária" (8).

Bachelard estava convencido de que havia uma carência da causa material na filosofia estética. Pois esta substituiu o poder individualizante da matéria, atendo-se sempre à noção de "indivíduo" e à noção de "forma". Esquecia-se a mesma de que há, na matéria, uma individualidade em profundidade que dá a ela, em suas mínimas parcelas uma totalidade.

Meditada em sua perspectiva de profundidade, uma matéria constitui um princípio mais importante do que as formas.

A matéria pode ser valorizada em dois sentidos: no sentido do aprofundamento e no do impulso ou élan. No primei-

ro sentido, ela aparece como insondável, como um mistério; no segundo, ela apresenta-se como uma força inesgotável, como um milagre. Tanto num sentido quanto no outro, a meditação duma matéria educa uma "imaginação aberta". (9)

Na opinião de Bachelard, uma doutrina da imaginação humana só será completa, quando, ao estudo das formas, for atribuída sua justa matéria. Uma doutrina filosófica da imaginação deve, antes de tudo, estudar as relações da causalidade material com a causalidade formal, (10) pois as imagens poéticas têm uma matéria.

Na "Psicanálise do Fogo", Bachelard já havia se preocupado com este problema, propondo distinguir os diferentes tipos de imaginação pelo signo dos "elementos materiais" que inspiraram as filosofias tradicionais e as cosmologias antigas, nas quais a sabedoria tranqüila e permanente se enraíza numa constância substancial.

Para Bachelard, muito mais que os pensamentos claros e as imagens conscientes, os sonhos estão sob a dependência dos quatro elementos fundamentais.

Desde então, ele crê possível fixar, no reino da imaginação, uma "lei dos quatro elementos" que classifica as diversas imaginações materiais, segundo se prendam ao fogo, à água, ao ar ou à terra.

### 2.3. A LEI DOS QUATRO ELEMENTOS

É Bachelard quem contribui com uma inovação até então, inusitada no universo da crítica literária, criando a lei dos quatro elementos ou a doutrina tetravalente dos temperamentos poéticos que assim se resume:

"O devaneio tem quatro domínios, quatro pontes, pelas quais se lança no infinito". (11)

Segundo este filósofo, para que um devaneio se desenvolva com a constância que requer uma obra escrita é necessário que o mesmo encontre a sua matéria, que um elemento material lhe dê sua substância, seus princípios e sua poética específica.

Conseqüentemente, as almas que sonham sob o signo do fogo, da água, do ar e da terra, diferenciam-se umas das outras.

A denominação: poeta do fogo, da água, do ar ou da terra, implica, segundo Bachelard, no seguinte:

1- que o elemento tonalize a imaginação de forma positiva e negativa, como uma força do bem e do mal.

Para abarcar a alma na sua dialética nos seus contrários, o elemento deve pois atualizar-se de forma ambivalente.

2- na adesão pura e simples do "eu" sonhador ao elemento com o qual se funde, abraçando o seu destino, quer seja, ígneo, aquático, aéreo ou terrestre.

A "lei dos quatro elementos" constitui um princípio fundamental, uma forma arquetípica que reaparece sob suas diversas vestes físicas ou metafísicas.

#### 2.4. O SENTIDO DA PALAVRA ELEMENTO

O devaneio, segundo Bachelard, tem, pois, quatro domínios, quatro eixos através dos quais se lança no espaço infinito.

A palavra elemento requer, no entanto, um esclarecimento especial. Os quatro elementos são, na obra bachelardiana noções muito cultas e muito íntimas. São noções muito cultas, porque Bachelard empresta de espíritos sutis, filósofos gregos, escolásticos., da Idade Média, alquimistas, todos abstraídos de quintessência.

O fogo, a água, o ar e a terra são, tanto disposi-

ções íntimas, quanto realidades objetivas. Para os antigos filósofos, os elementos entram na composição do mundo exterior e na do mundo interior, do macrocosmo e do microcosmo.

É despojado de toda aparência diretamente material que nós podemos reencontrar o elemento no âmago do nosso ser: o fogo se reduz a calor, fluido, luminosidade; a água se reduz à pura liquidez, à pura fluidez, à solubilidade integral, à aquosidade; o ar é leveza, fluido, e a terra é dureza, solidez.

O elemento na obra literária é muito mais orientação, tendências, exaltações, do que matéria.

## 2.5. A PSICANÁLISE BACHELARDIANA

Bachelardota em suas obras, sobre os quatro elementos, uma psicanálise especial que embora seja em muitos aspectos tributária da Psicanálise clássica ou freudiana, diferencia-se dela, contradizendo-a em muitos dos seus aspectos.

Diferente da simbólica freudiana, sua Psicanálise é considerada uma energética que busca o homem no mundo das matérias e das forças. É no mundo material que se condensa a energia psíquica. A densidade da matéria tem uma significação psíquica. Poeta em alemão é "Dichter", que significa literalmente "condensador". A poesia deve, pois, ser medida em peso, na gravidade de suas imagens.

Dessa forma Bachelard abre à Psicanálise um campo de pesquisa original chamado Psicanálise Elementista, colocando a sua poética sob o signo dos quatro elementos das filosofias primitivas que marcaram os quatro temperamentos filosóficos.

Ao contrário de Freud que busca por trás da imagem o inconsciente social, o dado patológico, Bachelard busca o in-

consciente material. Segundo a sua opinião a imaginação, sob as suas múltiplas formas, oculta uma substância ativa que determina a unidade e a hierarquia da expressão.

Sua Psicanálise especial tendo como princípio básico o elemento, possui, no entanto, alguns matizes da psicanálise comum:

a) Sob a fabulação e o sentido claro busca uma significação secreta, uma confissão inconsciente do autor. Para ele, são os subentendidos que fazem o valor da obra.

b) Liga as imagens literárias ao sonho, pois considera a imaginação a irmã gêmea do mesmo:

"Nosso ser onírico é um. Ele continua no próprio dia a experiência da noite. (12)

c) Bachelard une também a imaginação ao instinto, ou melhor, a uma tendência psíquica entrevista no Elemento.

Ele afasta, no entanto, a libido do campo puramente sexual generalizando-a em suas ligações com todas as funções orgânicas. Assim sendo, a libido solidariza-se com todos os desejos, com todas as necessidades humanas, sendo pois considerada como energia psíquica que se manifesta através da fome do sexo, da agressividade, devaneio etc., assim como o calor, a luz, a eletricidade etc. são atualizações da energia física.

Considerada, pois, como uma dinâmica do apetite, a libido ou energia psíquica se apazigua nas suas diferentes formas de satisfação, de bem-estar.

d) O complexo são culturais. Ao invés de serem dados patológicos, perturbações, os complexos são reveladores.

Bachelard define o complexo na psicologia literária como as "atitudes irrefletidas que comandam o próprio trabalho da reflexão". (13)

Tais atitudes irrefletidas subordinam-se ao condicionamento cultural, à formação intelectual do escritor e não aos seus problemas instintivos.

Segundo este filósofo, a Psicanálise das obras li-

terárias constitui uma disciplina diferente por seu método e seu objeto. O crítico só pode conhecer o homem através da leitura, segundo o que ele escreve, de acordo com o que ele escreve.

Em face do material de que dispõe, ele crê mais sábio, mais interessante, limitar o seu estudo a uma zona psíquica que não é a do inconsciente profundo. Ele prefere estudar, nos diferentes ramos da imaginação, a marca cultural, em vez da instintiva - a natureza marcada pela cultura. Para ele, tal zona cultural é muito interessante, porque ela é realmente humana. É neste nível que se formam os "complexos de cultura" que são uma descoberta de Bachelard.

Num complexo de cultura unem-se os sonhos naturais e as tradições adquiridas.

No livro "A Psicanálise do Fogo", Bachelard revela e desata inúmeros complexos, cuja mitologia, embora seja uma herança do freudismo, supera, no entanto, a imaginação freudiana. Atualiza ele nesta obra os seguintes complexos: o complexo de Prometeu (o ladrão do fogo); o complexo de Empédocles (o suicida do Etna); o complexo de Novalis (a Fênix renascida das cinzas); e o complexo de Hoffmann (as salamandras nas chamas do ponche).

Nas obras posteriores, os complexos continuam a proliferar sob a pena deste filósofo do imaginário: o complexo de Lãutrémont (as metamorfoses caniceiras); o complexo de Caron e o complexo de Ofélia (a morte na correnteza); o complexo de Cisne (quem adora o Cisne e deseja a banhista); o complexo de Jonas (do engolimento) etc..

Designar complexos culturais constitui um jogo para Bachelard.

Isolados por este procedimento, os complexos de cultura são naturalmente enxertados ou implantados sobre os complexos mais profundos, postos em evidência pela Psicanálise clássica, porém, susceptíveis de se impregnar de estetismo,

de se colorir de nuances pessoais.

Efetivamente, Bachelard reivindica para o psiquismo humano variedade e liberdade. Ele cria um simbolismo muito mais flexível que o da Psicanálise freudiana.

Para Bachelard a literatura é um folclore em ato, uma mitologia viva. (14)

Inspirado pelo conceito de "inconsciente coletivo" de Jung, Bachelard atualiza em sua obra o inventário dos sonhos típicos da humanidade, desde as suas mais primitivas eras. Tais sonhos correspondem às experiências essenciais, às grandes emoções, à maneira de ser, portanto, aos arquétipos do homem.

A imaginação se define, para ele, como uma projeção do ego sobre certos espetáculos ou certas recordações valorizadas, traindo segredos íntimos na linguagem das coisas exteriores.

## 2.6.

### A IMAGEM

A imagem ocupa um lugar de destaque na obra bachelardiana, que a vê sob seus dois aspectos característicos :

a) Imagens primeiras ou originais - que são os arquétipos que incentivaram a imaginação, fazendo-a trabalhar desde os tempos mais primitivos.

A Psicanálise já havia, de certo modo, feito o inventário das imagens primeiras: para Freud, a casa, a gruta, a serpente, o rochedo, o punhal, a mina, o número 3 etc., são símbolos que, no sonho se carregam de sentido: para Jung, o rei, o mágico, a fada, o guerreiro, o dragão, a água, o peixe, a árvore etc., têm grande valor nos sonhos e nos mitos.

Bachelard, no entanto, não considera como primeiras ou fundamentais, todas estas imagens, por não se ligarem, na sua totalidade, aos elementos. O elemento é, pois, fundamental para ele. Entre as suas imagens primeiras, podemos citar: a árvore, a pedra preciosa, o céu azul, a pasta, o vento, o sonho do vôo, o labirinto, o ventre, a serpente, a raiz, etc.

Em suas obras sobre os elementos, Bachelard esclarece as raízes vitais da imagem primeira e enumera as múltiplas metáforas poéticas que a mesma tem produzido.

Em seus estudos ele mostra que a imagem primeira tem por privilégio elevar-se facilmente até o nível cósmico, resumindo o destino do homem e do mundo. Percutida em sua profundidade, ela contribui para revelar os alicerces da alma sonhadora. Considerada em sua proliferação ela surge coroada de rica frondagem poética que são suas imagens literárias.

b) Imagens literárias ou elaboradas - são as que nascem duma longa tradição escrita, permanecendo, no entanto, por suas nuances próprias, simultaneamente originais.

A imagem literária, nos estudos bachelardianos sobre o imaginário, engloba, não somente as metáforas etc., mas também nomes concretos, que, embora evocando uma realidade aparentemente simples, traem no autor obsessões, predileções secretas, atualizando uma orientação característica da imaginação.

Nem todas as imagens literárias têm idêntico valor. Somente merecem consideração aquelas que proliferam sobre um elemento sonhado autênticamente, em profundidade.

A Psicanálise não faz muita distinção entre o que se poderia chamar imagem implícita ou explícita.

Bachelard se interessa mais pelo conteúdo oculto das imagens do que pela sua significação explícita, pois se interessa pela carga de inconsciente que nela se oculta.

Sendo plurissignificativa, a imagem centraliza impressões diversas, provindas de vários sentidos, o que poderia causar problemas relacionados com a sua classificação.

Porém, como já vimos, Bachelard dispõe dum primeiro princípio de organização que é o elemento. Este dá ao devaneio uma continuidade real, oferecendo ao sonhador imagens de uma mesma família. Ele prepara as grandes sínteses que dão caracteres um pouco regulares ao imaginário. (15) A partir desse princípio de ordenação, Bachelard desenvolve sua enquete atendo-se às qualidades do elemento, às imagens primeiras ou a uma tendência, a um destino do elemento.

## 2.7. O CARÁTER TRÍPLICE DAS IMAGENS

Segundo Bachelard, cada elemento pode ser sonhado de três maneiras diferentes, o que dá às imagens os seguintes caracteres: estático, dinâmico e ativista.

1- Imagens materiais ou estáticas - são as que se prendem ao substrato material das coisas. Elas se atualizam nos sonhos das substâncias, traduzindo a intimidade do sonhador com a matéria, sobre a qual ele projeta seus segredos e aspirações. A imaginação material é pois, a imaginação da plenitude calma, da intimidade e do repouso.

2- Imagens dinâmicas - as que traduzem transformações, metamorfoses, transfigurações...

A imaginação dinâmica não se detém na substância, na materialidade do elemento. Antes, ela busca nele uma força, um princípio de mobilidade, de transformação. É caracterizada pelas imagens sempre mais desmaterializadas, sempre mais distantes das realidades concretas. Ela implica também uma idéia de força orientada para a energia, que Bachelard denomina imaginação ativista, que consideraremos a seguir.

3- Imagens ativistas - são as imagens da energia, na luta contra o elemento adverso. Elas se atualizam no trabalho, no ataque do sonhador contra as substâncias, na projeção da sua agressividade sobre o objeto ou o elemento que lhe parece agressivo. Tais imagens servem de instrumento para o psicólogo do imaginário fazer a psicologia da cólera.

Bachelard a faz no lirismo dinâmico do ferreiro, nas imagens dadas pelo furacão, na luta do sonhador contra o mar agitado...

As imagens ativistas são produtos da cólera, da cólera abstrata, da luta em si, que funda a imagem dinamicamente pura, que é a imagem sem imagem.

A imaginação dinâmica serve de elo entre a psicanálise e a fenomenologia ou metafísica da imaginação, com a qual Bachelard vai nuançando suas obras, a partir do livro "A Água e os Sonhos". Deste, até o estudo da Terra, o filósofo coloca-se "diante da imagem", julgando-a segundo um critério extrínseco. Alia ele a análise psicológica da imagem material, à subjetividade e à fecundidade psíquicas da mesma.

Nas obras, "A Poética do Espaço" e "A Poética do Devaneio", Bachelard adere resolutamente à fenomenologia, rejeitando todo e qualquer determinismo em relação à imagem, para ver na mesma uma origem; um começo absoluto sem nenhum antecedente.

Fiel a esta orientação, ele se coloca "na origem, no ponto de partida da imagem". Tal método solidariza-se com o seu objeto: a imaginação criadora. Assim sendo, ele recebe a imagem do poeta como um eco e revela a repercussão do mesmo em sua consciência, o que o torna um poeta secundário.

Ele vive a experiência, ele a reimagina. Isto significa que a fenomenologia da imagem não se constitui, com Bachelard, num corpo de doutrinas. Ela emerge da consciência individual do crítico que reimagina a imagem para compreendê-la.

Psicanálise do conhecimento imaginado, psicanálise elementista e dinamismo imaginário, constituem os degraus nos quais o pensamento de Bachelard estagiou até tornar-se fenomenólogo da imagem.

Fundamenta-se, no entanto, o presente trabalho, na psicanálise elementista e no ativismo dinâmico do elemento, sendo a imagem considerada do ponto de vista estático, dinâmico e ativista.

## 2.8. TRAÇOS DA IMAGINAÇÃO BACHELARDIANA

Bachelard se dedica a três tipos especiais de devaneios que muito satisfazem aos atributos particulares do seu espírito, que são os da matéria, da abstração e do ritmo.

### 2.8.1. SONHOS MATERIALIZANTES

A imaginação material de Bachelard é evidente. Ele sonhou muito sobre as substâncias. As formas através das quais se apresentam os elementos, a penetração na intimidade de cada uma delas, e a fusão o atraíram muito.

Um tal interesse pelas substâncias levou-o a substancializar até mesmo noções abstratas como, por exemplo, a noite. Ele se refere à matéria noturna na intenção de designar tão intensamente a obscuridade repousante que ela chega a se tornar concreta. Ele fala em substância da profundidade, em calor doce e úmido; materializa o imponderável pelo uso que faz do substantivo e do adjetivo verbal.

Ele se preocupa também com a materialidade da linguagem que é voz e vocalização e com as palavras, por serem as mesmas um movimento criado no ar (16). Interessam-lhe as essências substanciais da linguagem: sons líquidos, ásperos, pastosos, aéreos, metálicos, orvalhados, cristalinos etc., que fundam a prosódia analógica, integrando o poema num universo sonoro pré-significativo.

### 2.8.2. SONHOS DESMATERIALIZANTES OU DINÂMICOS

A estes, Bachelard se dedica com muito mais carinho. Sua imaginação matemática tem grande preferência pelos devaneios que vão aos poucos desmaterializando as imagens para fi

nalmente conservar somente as linhas ~~que tendem para o nada~~ ou para o infinito. Agrada-lhe aliar as correspondências entre os movimentos íntimos e as funções algébricas. Ao contemplar a realidade, ele sonha com a abstração que poderia ordená-la.

A imagem do eixo orientado apresenta-se, para ele, rica de prolongamentos sonhados. Na sua visão, ela se lança para o infinito cada vez que ele evoca uma idéia de transformação, de transfiguração, de metamorfose ou de aventura. Ele situa pois, todas as coisas, todas as imagens, em relação a um sistema de eixos orientados: o eixo da horizontalidade e o da verticalidade.

Para Bachelard toda verticalidade participa da plenitude do eixo vertical (17): o instante poético; a casa, quando tem escadas, porão e sótão; o homem, por ser matéria e espírito...A própria palavra possui tanto uma raiz quanto uma verticalidade, por condensar significações latentes ocultas sob o sentido comum.

### 2.8.3

### A VISÃO DO RITMO

Subsiste também na imaginação bachelardiana uma verdadeira paixão pelo ritmo. Trata-se, no entanto, do ritmo num nível muito intelectualizado, ligado à filosofia da duração.

Opondo-se a Bergson, que considera o "élan vital" como uma duração contínua, Bachelard põe em evidência a descontinuidade do devenir do ser vivo, constituído por vitórias e derrotas, por aquisições e perdas, por progressões e pausas.

Para o nosso filósofo, a vida e o espírito obedecem a uma dialética, por estarem os mesmos sempre sujeitos ao jogo alternado dos contrários.

Sua dialética difere da hegeliana, na qual a síntese vai além das contradições. Para ele, a vida, a dialética, a imaginação e a moral baseiam-se nas oscilações rítmicas: o sim e o não; o mais e o menos; o fraco e o forte. etc...

Para a formação da curiosa ética rítmica de Bachelard, muito contribuiu a obra do filósofo brasileiro Pinheiro dos Santos, denominada "Ritmanálise", acolhida e comentada por ele na "Diáletica da Duração" e citada em várias de suas obras sobre o devaneio poético.

No sentido que lhe dá Pinheiro dos Santos a ritmanálise constitui uma psicanálise de todos os fatores de inércia que paralisam as vibrações do nosso ser. (18)

Para este autor o equilíbrio global do indivíduo reclama um acoplamento harmonioso dos contrários. (19)

Bachelard ritmanalisou o que aos olhos de muitos parecia inerte ou dono de apenas um movimento, movimentos opostos que lhe garantiam uma eficácia a toda prova. Na árvore, na montanha, por exemplo, Bachelard percebe a existência de uma dialética rítmica no movimento sonhado para o alto e para baixo que nelas ele desvenda, através do eixo orientado. Ele nos ensina assim, a observarmos as imagens, não em suas aparências sucessivas, mas numa duração vivida dialéticamente.

Uma interpretação ritmanalisada bem curiosa ele nos dá de um verso de Mallarmé sobre um rio que ostenta uma indolência de um lago plissado de hesitações/ (Divagações pág. 16). Baseado neste verso Bachelard dinamiza todo o rio através do devaneio poético que revela que tais hesitações da mais tranqüila das águas são as mesmas hesitações da sua fonte que sente a nostalgia dos abismos subterrâneos. Partindo do primeiro movimento da fonte, da primeira claridade, da primeira impressão aérea ele dá imaginação da fonte a seguinte definição:

"surgir é hesitar em sair" (20)

Os escritores dialetizam os contrários sem se contradizerem, numa sutil ritmanálise, jogando com as palavras, para delas tirarem um duplo, um triplo, um quádruplo sentido.

## 2.9.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A experiência poética de Bachelard tem uma origem filosófica e outra literária.

A primeira, ligada à sua concepção de duração, prende-se à descontinuidade do tempo, feito de instantes plenos, separados por lacunas.

A origem literária baseia-se no seguinte: quando Bachelard lia um poema ou uma obra em prosa, ele não se detinha no desenvolvimento, na fabulação, na trama, na estrutura da obra, mas apenas na imagem nova e rica que lhe fazia viver um instante pleno, rico, vertical, de cujo relato surgiu a sua teoria.

Baseados neste fato, alguns críticos lamentam por não ter Bachelard considerado um texto no seu conjunto, deixando de se interessar pela estrutura da obra, como algo superior que comanda a origem e o afloramento das imagens. (21)

Porém, como já afirmamos anteriormente, Bachelard não pretendeu ser crítico literário e sim, quis dar uma contribuição para a crítica através da sua concepção nova da imaginação poética, fornecendo-nos novos meios de abordagem.

Analista do espaço interior, além do estudo da verticalidade, da dialética subida e descida, teve também a preocupação ética de ensinar o homem a se endireitar, a se erguer, pela terapêutica das imagens cujo exemplo notório é o do pinheiro à beira do precipício.

Lamentamos também a lacuna deixada em sua obra pela ausência do misticismo ligado aos Elementos.

Determinados assim os eixos da filosofia bachelardiana do imaginário, resta-nos evidenciá-los em Tasso da Silveira.

## NOTAS DO 2º CAPÍTULO

- 1- IMBERT, Enrique A. Métodos de crítica literária. Trad. Eugênia M.A. e Silva. Coimbra, Almedina, 1971, p.144.
- 2- MANSUY, Michel. Gaston Bachelard et les éléments. Paris, José Corti, 1967, p. 374.
- 3- Idem , ibidem, p. 378.
- 4- TROTIGNON, Pierre. Os filósofos franceses da atualidade. Trad. Nydia Ramalho e Antônio E.V. de Almeida. São Paulo, Dif. Européia do Livro, 1969, p.106.
- 5- BACHELARD, Gaston. Lautréamont. Ed. 7, Paris, José Corti, 1974, p. 102.
- 6- MELQUIOR, José Guilherme. Tendências da crítica contemporânea. Correio do Povo [jornal] Porto Alegre, 5/4/75.
- 7- COUTINHO, Afrânio. A literatura no Brasil. Modernismo. V.5, Rio de Janeiro, Sul Americana, 1970, p. 541.
- 8- BACHELARD, Gaston. L'eau et les rêves. Ed. 13, Paris, José Corti, 1976, p. 25.
- 9- Idem, ibidem, p. 4.
- 10- Idem, ibidem, p. 4.
- 11- BACHELARD, Gaston. La psychanalyse de feu. França, Gallimard, 1976, p. 148.
- 12- BACHELARD, Gaston. L'air et les songes. Éd.10, Paris, José Corti, 1976, p. 31.
- 13- BACHELARD, Gaston. L'eau et les rêves. Op. cit. p. 25.
- 14- MANSUY, Michel. Gaston Bachelard et les éléments. Op. cit., p.134.

- 15- BACHELARD, Gaston. L'air et les songes. Op.cit. p. 19.
- 16- Idem, ibidem, p. 145.
- 17- MANSUY, Michel. Gaston Bachelard et les éléments. Op.cit.,  
p. 105.
- 18- BACHELARD, Gaston. Le droit de rêver. Éd. 1, Paris, Pres-  
Universitaires de France, 1970, p. 161.
- 19- MANSUY, Michel. Gaston Bachelard et les éléments. Op. cit.,  
p. 110.
- 20- BACHELARD, Gaston. Le droit de rêver. Op. cit., p. 162.
- 21- POULET, Georges. Les chemins actuels de la critique. Paris,  
Union Générale d'Éditions, 1968, p. 212.

### III - TASSO DA SILVEIRA E OS ELEMENTOS

Numa leitura superficial, tem-se à primeira vista, a impressão de que Tasso seja um poeta tetravalente. O fogo, a água, o ar e a terra estão presentes na grande produção poética, o que não é de estranhar num poeta de gênio, que naturalmente apela para as imagens de todos os elementos.

Partindo, no entanto do princípio, que aliás, constitui um fim na obra bachelardiana de que o sonhador adere ao seu elemento de escolha, abraçando psíquicamente o destino do mesmo, veremos que embora poetizando sobre todos os elementos, não constituem todos uma via psíquica que dá ao sonhador o destino da viagem sonhada.

O poema de abertura da obra o "Canto Absoluto" do qual destacaremos alguns fragmentos, evidencia um certo caráter tetravalente da sua poética.

(Fragmentos)

(C. A. pág. 131 / 132)

.....  
Meu canto de origens fundas  
como o dos ásperos rochedos  
imemoriais..

.....  
Meu canto livre como o vento,  
meu canto puro como o fogo,  
meu canto plástico como a água,  
meu canto diáfano como o ar.  
.....

Observermos pois como se apresentam os elementos  
na obra de Tasso.

### 3.1 - O FOGO

Bachelard escreveu a "Psicanálise do Fogo" com intenções epistemológicas. Ele quis mostrar nesta obra o quanto a imaginação é nociva para o conhecimento científico. Porém, através dos documentos literários que ele utilizou para provar a sua tese, o fogo desvendou-lhe perspectivas novas e o orienta para o estudo do que ele condenava como filósofo das ciências - o imaginário.

O fogo constitui uma das realidades privilegiadas estando entre as mais carregadas de sonho e de humanidade. Ele está na lareira, no fogão, no centro de nossa vida, no brilho dos olhares, no nosso sangue, além de iluminar nossa inteligência.

"É quando se tem mais chama que se é mais totalmente a gente mesmo". (1)

Porém o fogo não se limita apenas a estes aspectos empíricos e fisiológicos. Tem também seu lado transcendente, como toda matéria possui seu aspecto físico e metafísico.

Deus falou ao povo de Israel ao pé do Monte Sinai, por meio do fogo. (2)

Há no Antigo Testamento várias revelações de Deus através do fogo. No Novo Testamento há uma referência à manifestação do Filho de Deus nas labaredas de fogo. (3)

Além desses aspectos valorativos carregados de inconsciente, de surrealidade, ligam-se também ao fogo as suas manifestações: calor, eletricidade, luz, movimento, febre, digestão, etc.. (4)

A alquimia evidenciava pelo menos trinta variedades de fogo: fogo material, fogo vegetal, fogo infernal, fogo artificial, fogo corrosivo, fogo natural, fogo sobrenatural, fogo filosófico etc..

No entanto, por mais interessantes que se apresen-

tem tais relacionamentos, não constituem os mesmos o elemento original do fogo. Este se encontra, antes de tudo, nas velhas lendas inspiradas pelo mesmo: contos, mitos gregos, celtas, germânicos, sul-americanos, australianos etc..

Bachelard percebeu que tais crenças antigas sobreviviam no século XVIII, constituindo o substrato inconsciente das teorias sobre o fogo. Tais preocupações levaram Bachelard a perguntar aos mitólogos e sociólogos o sentido de tais lendas vindas do fundo dos tempos. Ele teve também a curiosidade de indagar como os romancistas e poetas tratam o mito do fogo, consultando autores do século XVIII, e, para ampliar seu campo de observação, ateve-se a um grande número de escritores posteriores. Todos forneceram-lhe elementos de comparação que ampliaram suas visões e lhe permitiram retroceder, em relação à atitude inicial.

Se tantos erros têm sido cometidos sobre a natureza do fogo, se, mesmo na atualidade muitos espíritos cultos têm sobre ele noções bem ingênuas, é porque não é possível mesmo ter a seu respeito a atitude realmente objetiva indispensável ao conhecimento científico. O fogo nos seduz e nos possui inteiramente para que o consideremos com o olhar frio, objetivo, de cientista. Ele foi e sempre será objeto de cobiça instintiva.

Tal conclusão levou Bachelard a se tornar indulgente para com o imaginário e a fazer dele, objeto de sua pesquisa, de seu interesse filosófico.

As valorizações que têm sido dadas ao fogo têm por base a sua concepção substancialista e a animista.

A imaginação material vê no fogo uma substância na qual são projetados os instintos possessivos, sexuais, digestivos...

Para a imaginação dinâmica, etérea, aérea, desmaterializada, o fogo traduz uma embriaguês diferente da que se prende aos instintos terrenos.

Para os antigos, o fogo, que era divino, diviniza o que ele havia destruído, ressuscitando-o.

A morte nas chamas é a mais solitária das mortes.  
É realmente uma morte cósmica, na qual todo o universo se a  
niquila ou se destrói com o sonhador. (5)

Observemo-la no seguinte poema de Tasso:

A CRUZ

(C. A. pág. 165)

Das mãos do Senhor erguiam-se labaredas,  
dos pés do Senhor erguiam-se labaredas,  
dos flancos do Senhor erguiam-se labaredas  
de dor...

O corpo divino se estorcia como um tronco verde na  
queimada.

O incêndio de dor crepitava violento  
em toda a carne do Senhor.

E as mãos que tinham abençoado infinitamente  
eram agora folhas crestadas,  
e os pés que tinham sagrado os caminhos do mundo  
eram rebentos retorcidos.

e a cabeça que abrigava os pensamentos eternos  
era uma fronde que ia tombar reboando.

O incêndio de dor crepitava violento  
na alma e na carne do Senhor.

E as chagas eram brasas vivas,  
e as palavras que brotavam trêmulas  
dos lábios que haviam pronunciado as verdades divinas  
eram outras chamas, mais altas e puras,  
de dor infinita.

O incêndio de dor crepitava violento  
e enchia do seu rumor imenso  
a grande noite  
do mundo...

Diz Bachelard, ao se referir à tendência que tem o

fogo para as alturas, que o fogo jamais se submete à gravidade, antes, é o seu perpétuo antagonista. (6)

A verticalidade está presente em quase todos os devaneios de Tasso ligados ao fogo. Notemo-la por exemplo neste poema:

8

(C.E. pág. 284)

O fogo é pura adoração.

Quando mãos insidiosas  
o ateiam  
na seara fluorescente  
ou na choupana humilde  
ou no palácio fastigioso  
ou no flanco sereno da montanha,  
ele ignora o gesto de pecado  
de que nasceu.

E se ergue límpido e inocente  
para Deus.

Diz Bachelard que a verdadeira idealização do fogo, submete-se à dialética fenomenológica do fogo e da luz.

Como todas as dialéticas sensíveis que nós encontramos na base da sublimação dialética, a idealização do fogo através da luz repousa sobre uma contradição fenomenal: às vezes o fogo brilha sem queimar: então o seu valor é todo pureza.

Tal idealização do fogo na luz, vem a ser o princípio da transcendência novalisiana:

" A luz não é somente um símbolo, mas um agente de pureza" (7)

Novalis descreve a passagem do fogo íntimo à luz celeste. Seres que viveram através da chama primeira dum a-

mor, terminam na exaltação da pura luz.

Tasso nós dá, no soneto abaixo um exemplo dessa transposição:

VII (P.C. pág. 332)

Teu corpo de ouro de mulher-menina,  
 é uma candeia de luz alta e pura.  
 Se acaso vens, tudo se transfigura,  
 Toda a noite da vida se ilumina.

Tua alma de ouro, ao pobre que se inclina  
 sobre teus olhos claros à procura  
 de consolo, é uma fonte peregrina  
 de bondade, de sonho, de doçura.

Tuas mãos de ouro têm arquipotente  
 força maga: a seus gestos, nascem vidas,  
 brotam da sombra palmas e rosais.

Tua voz de ouro é canto amanhecendo,  
 que às palavras mais gastas e perdidas  
 dá profundos sentidos virginais.

Neste soneto, a valorização substancial atinge a do ouro nos acoplamentos: corpo de ouro, alma de ouro, mãos de ouro, e voz de ouro.

O ouro, para o alquimista é o receptáculo do fogo elementar cuja quintessência é toda fogo.

A fundição e a forja dos minerais têm fornecido aos sonhadores inúmeras metáforas.

No poema que se segue, Tasso da Silveira eleva o lirismo da forja ao nível cósmico, na união do destino do homem e do universo.

O ferreiro, que fazia  
cantar bem cedo a bigorna,  
levantava-se ainda noite  
para a forja alta acender.  
E quando o fole assoprava  
como um pulmão de gigante  
e as chamas saltavam vivas  
clareando a oficina escura,  
saltavam também as chamas  
da forja, do amanhecer.  
E o artífice humilde e simples  
labutava tão perdida,  
tão funda e serenamente,  
que se diria irmão-gêmeo  
do divino e eterno artífice  
que fundia o sol candente  
na forja do amanhecer...

No livro "A Chama de uma Candeia" Bachelard se refere aos devaneios da pequena candeia, da vela, os quais nos levam ao reduto da familiaridade.

Diz ele que há no sonhador cantos sombrios que toleram somente uma luz vacilante:

"Um coração sensível ama os valores frágeis".  
(8)

No devaneio da luz fraca, vacilante Bachelard percebe uma luta que corresponde à da fraca luz contra as trevas, como se tais imagens nos ensinassem a amar o claro-obsuro da nossa visão íntima.

Notemos a imagem da luz frágil e tênue no seguinte poema de Tasso:

## LUA MINGUANTE

( A.H.H. pág. 71 )

Por detrás da neblina a lua empalidece  
no céu fosco, Oh! o luar silente, monacal!

Envolta na neblina  
a alva luz ilumina  
de uma luz leve e tênue a noite êrma e aromal.

É uma lâmpada suave  
que se olvida, se esquece...

É uma lâmpada suave,  
coando a luz suave e fina  
pela janela azul de uma alcova nupcial...

Sugestão de neblina,  
teu perfil suave me aparece.

E ilumina... Ilumina  
de uma luz suave e leve a noite êrma e aromal...

Diz Bachelard que no devaneio da luz frágil, o sonhador quer se conhecer como ser sonhante, longe das clari-  
dades do pensamento. Para ele tais imagens simbolizam as ve-  
las internas.

Restam ainda alguns poemas de Tasso nos quais o fo-  
go se acha implícito ou explícito.

Podemos, no entanto, afirmar que o fogo não consti-  
tui em Tasso a via psíquica, o universo no qual o sonhador  
se funde para a atualização da viagem onírica.

As qualidades e as tendências do fogo em seus poe-  
mas estão, em vários de seus aspectos, ligadas às do ar: ver-  
ticalidade, pureza e espiritualidade.

## 3.2 - A ÁGUA

De todos o elementos, a água constitui o mais homogêneo, por não se diferenciar em objetos diversos. Grande no entanto é o número de suas qualidades. É sobre estas que se prendem as imagens aquáticas, quer sejam inspiradas pela leveza límpida, pela profundidade, pela feminilidade, pela doçura ou violência do elemento líquido. Cada uma de suas qualidades se liga a um sentimento ou a um instinto, e está disposta na obra "A Água e os Sonhos" de Gaston Bachelard de modo a mostrar sucessivamente a imaginação material, a dinâmica e a ativista.

A imaginação material como já vimos, é a que sonha sobre o corpo, sobre a substância do elemento, emprestando-lhe qualidades e diferentes formas.

No poema abaixo, ele sonha com o frescor cristalino da fonte em duas de suas estrofes, para dinamizá-lo na última, através da metamorfose: verso- fio d' água.

( F. A. pág 9 )

Fio d'água, humilde e brando,  
Da transparência dos cristais:  
Tão claro e límpido vais  
Cantarolando,  
Que deixas ver, lá no fundo,  
A areia fina alvejando...

Tão diáfano! até parece  
Que a areia é que vai cantando...

Verso meu, fio d'água oriundo  
Da fonte da dor... pudesse  
( Ai de mim! )

Fazer-te tão claro assim,  
 que se visse, lá no fundo,  
 - só - minha alma cantando  
 ou soluçando...

Tal dinamismo no entanto, constitui uma materialização do abstrato.

Nas imagens poéticas do reflexo, Bachelard distingue duas tendências:

1- as da contemplação de si mesmo, na atualização do complexo de narciso.

Tasso num de seus sonetos, atualiza este complexo, no devaneio do amante que se contempla na mulher substancializada em água:

### XVIII

(P. C. Pág. 337)

Acerquei-me, água clara e transparente,  
 de ti, que és a alegria que procuro.  
 Refletias o céu distante puro,  
 ao tumulto de em torno indiferente.

Sobre ti debrucei-me ansiadamente,  
 expectante, perplexo, inseguro:  
 refletiste um semblante adolescente,  
 tanto ao teu esplendor me transfiguro.

Quis em ti refrescar meu lábio ardente.  
 Não pude. Como a um súbito esconjuro,  
 rudes mãos invisíveis me agarraram.

Os meus olhos, porém, perdidamente

sonharão para sempre o sonho, puro  
que nesse instante efêmero sonharam.

2- as tendências das ampliações cósmicas do Narciso,  
quando o sonhador projeta sobre todas as coisas seu narcisismo  
inveterado.

Notemos a atualização deste narcisismo em Tasso:

### NARCISO E O CÉU

( C.A. pág. 138 )

Este céu de ouro nítido,  
mirando-se na água sereníssima,  
é Narciso.

Narciso que se despercebia das coisas todas em torno,  
das montanhas imóveis na líquida faiscação da luz macia,  
das árvores em balouços esquecidos e lentos,  
das ninfas ágeis e frescas como frêmitos de alvorada  
na tarde mansa,  
das coisas todas que, no entanto, se saturavam da graça  
pura do seu corpo,  
- porque a alma inteira se lhe fundia no êxtase da sua  
própria imagem refletida.

Narciso, que era,  
na harmoniosa alma helênica,  
uma adivinhação comovida  
do ser infinito e absoluto  
que eternamente se contempla a si mesmo.

Michel Mansuy refere-se, a uma terceira tendência  
sobre o narcisismo que é a do Narciso intelectual, que se  
observa para se conhecer, que, através da introspecção (simbo-

lizada pelo espelho das águas), mergulha no fundo de si mesmo para se compreender.

Este Narciso mais espiritual do que intelectual, está também presente em Tasso:

### NARCISO

(I. A. pág.105)

Olho, como Narciso, a minha imagem  
na água morta do espelho.  
Oh, por certo, não é para perder-me  
no doce enlevo  
de mim mesmo...

As sombras do quarto põem no cristal lúcido  
reflexos verdes de folhagem.  
E, também refletida, a lâmpada da rua,  
para além da janela,  
é, embaciada e redonda,  
uma nevoenta lua...

Olho-me, como Narciso  
na água morta do espelho.  
Não por me deixar perder no encantamento  
dos traços fundos do meu rosto,  
dos rudes traços entre os quais  
são como oásis de doçura  
meus olhos leais...

Mas para ver além, para ver lá no fundo,  
através desses traços,  
como através da grades de um calabouço,  
a prisioneira de joelhos,  
a eterna prisioneira...

Não há na imaginação material de Tasso imagens das águas profundas, pesadas, melancólicas, escuras, que fundam a poética da morte nas águas, na atualização dos seguintes complexos: complexo de Caron, que atualiza a morte natural nas águas dado pela reunião dos seguintes elementos: o rio, a lama, a morte, a barca e o náutico; complexo de Ofélia, para o qual a água torna-se o elemento da morte jovem e bela, da morte florida sem orgulho nem vingança, do suicídio masoquista.

A água não se apresenta também em Tasso como elemento colérico que atualiza as imagens da luta em si, da cólera animalizante, dada pela imaginação ativista.

A tônica mais profunda da união de Tasso à água, à água salgada, é dada pela imaginação dinâmica que põe em relevo não a sua substância e sim o seu princípio de transformação, de transfiguração, de metamorfose.

As imagens dinâmicas da água salgada serão estudadas paralelamente às imagens dinâmicas do ar, pois em Tasso raramente estão separados os dois elementos da aventura ao infinito como ele mesmo confessa no seguinte poema em prosa:

#### MAR E VENTO

( P. A. 53 )

Mar e vento. É o que somos. Mar, com profundidades abissais, com tormentas, e com a infinita inquietação prisioneira. Vento, com a ânsia e o destino da liberdade igualmente infinita.

Mar e vento fundindo-se no mar. As ondas são vento liquefeito, e o vôo do vento é uma medida das solidões do mar.

Na vasta natureza, e na vastidão do que somos, o que nasce desse encontro é a cantiga. O vento e o mar fundindo-se numa queixa única, e infinita. A cantiga é sempre queixa, e sempre queixa infinita. Mesmo quando fala de deslumbra

mento.

### 3.3 - A TERRA

Enquanto no fogo, na água e no ar o devaneio busca a substância sob aspectos efêmeros, com o elemento terra, a matéria está carregada de experiências positivas. Nele a forma se evidencia com uma realidade tal tornando-se difícil dar corpo à devaneios atingindo a sua intimidade.

O elemento "terra" para Bachelard não é um simples corpo material. Ele se dispersa em objetos ou múltiplas realidades: é areia, húmus, limo, cascalho, rocha, metal, madeira, borracha, montanhas, cavernas, labirintos, raízes, serpentes, etc..

Bachelard divide o estudo da terra em dois grandes temas:

- a- os devaneios da vontade
- b- os devaneios do repouso,

dedicando a cada um deles, um volume.

O livro "A Terra e os Devaneios da Vontade" trata das imagens que atualizam a ação do sujeito sobre a matéria. São evidenciadas nele as visões enérgicas depreendidas da imaginação da luta contra a matéria, brutalizando-a ou modelando-a. Tais imagens do ativismo dinâmico põem em relevo os caracteres resistentes ou maleáveis da terra.

As imagens do ativismo dinâmico são bem escassas em Tasso. Seleccionamos, no entanto, dois poemas, que, embora illustrem o tema, não constituem exemplos típicos da energia humana contra a resistência material:

#### HÚMUS

( As I. A. pág. 121 )

Os cavouqueiros ergueram num gesto unânime  
as enxadas pesadas

e desferiram o primeiro profundo golpe  
sobre o chão duro.

E, depois, no mesmo ritmo de forças,  
outro golpe, e mais outro,  
e mais outro...

à beira da vala semi-aberta  
foi-se amontoando a terra úmida  
vinda dos secretos recessos  
do chão humilde...

... foi-se amontoando o húmus negro  
surpreendido pelas enxadas,  
na ânsia das gêneses prodigiosas,  
e que é luz clara da hora ardente  
parecia pulsar e ferver ainda  
de desejo criador...

#### GÊNESE

(I.A. pág. 119)

O pedreiro preparou a argamassa  
e foi juntando pedra a pedra  
e erguendo o muro.

Foi lentamente criando  
a realidade concreta do muro alto,

Foi lentamente criando  
em gestos essenciais  
e em silêncio  
perdido no infinito de si mesmo

como um Deus!

No segundo livro sobre a terra, intitulado "A Terra e os Devaneios do Repouso", Bachelard se dedica ao estudo das imagens terrenas da intimidade. Nele são examinadas as imagens do repouso, do refúgio e do enraizamento.

A imaginação material do repouso, da intimidade tranquila, nos refúgios subterrâneos aparece nos seguintes poemas de Tasso:

15

(C.E. pág. 297)

O poço de Nhá Celina  
era fundo, fundo, fundo.  
Lá dentro havia outro mundo.  
Sob a água azul, quieta, quieta,  
a gente via a Mãe d'água  
no seu palácio de vidro  
alcatifado de musgo.

A água era sombria e fria,  
mas lá dentro era tão bom!  
Quando os homens da Assistência  
tiraram da água o Néquinho,  
ele já estava dormindo.

Nhá Celina sacudiu-o,  
beijou-o, chamou, por ele,  
ficou rouca de gritar.  
Mas ele apertou os olhos,  
cerrou os dentes miudinhos,  
nunca mais quis se acordar...

## O POÇO

(R. A. O. pág. 360)

O poço estreito e profundo  
é que era o centro do mundo.  
Havia outras coisas mais:  
a cerca de ripa tosca,  
além da cerca, o banhado,  
onde as rãs em tom magoado,  
cantavam na noite fosca  
velhas cantigas irreais:  
vago, perdido distante,  
no descampado da frente,  
o dormente chafariz,  
ensinando a toda gente  
seu jeito de ser feliz.

Mas o poço é que era o centro  
do mundo, com a água inquietante  
dormindo, a sonhar, lá dentro.  
Quando a branca madrugada  
surgia no azul etéreo,  
do fresco e puro mistério  
do poço é que, em debandada,  
a matinal passarada  
erguia o vôo triunfante.  
E quando a sombra suspensa  
sobre o mundo, serenava  
meu juvenil alvoroço,  
as estrelas fascinadas  
tombando da noite imensa  
caíam na água do poço.

Bachelard ligou as imagens do repouso nos refúgios  
subterrâneos às tendências primeiras do ser, ligadas à neces

sidade de refugiar-se no centro das coisas.

Para ele, as imagens do refúgio nos abismos subterrâneos, da casa onírica, da caverna imaginária, enfim, de todo espaço arredondado ou circular, constituem imagens isomorfas ligadas ao ventre - o arquétipo da cavidade acolhedora, da segurança e do repouso.

Tais imagens consideradas em sua fonte, constituem todas, imagens de um ser habitado por um outro ser.

O conjunto das figuras do refúgio, das imagens ligadas à fenomenologia das cavidades formam o que Bachelard denomina o "complexo de Jonas". O personagem arquetípico da história bíblica engolido pelo peixe e devolvido depois de três dias, constitui na linguagem alquímica, não um personagem a rejuvenescer, mas um princípio material a ser renovado (9).

O complexo de Jonas liga-se ao valor de bem estar. Ele marca todas as figuras de refúgios com o signo primitivo do bem-estar doce, quente, jamais atacado, atualizando o absoluto da intimidade, do inconsciente feliz. (10)

Efetivamente, em face das tendências primitivas do "ser", ligadas à necessidade de se refugiar no centro das coisas, Bachelard é levado a jogar alguma luz sobre as múltiplas aspirações denominadas sob nome de "retorno à mãe" pela psicanálise clássica.

A descida num ventre, manifestação passiva do complexo de Jonas, simboliza o retorno ao seio maternal, a aspiração do repouso, da segurança no seio materno.

Muito sensível à significação das figuras, Bachelard descobre até no círculo e na esfera um traço do retorno à mãe. Torna-se pois, um grande sonho humano encontrar o formato do primeiro repouso.

Assim sendo notamos que além dos dois poemas anteriores do refúgio na cavidade terrestre, outro poema se apresenta em Tasso, que constitui de certa forma uma atualização do complexo de Jonas, na aspiração do repouso e da segurança do ventre:

## JARDIM FECHADO

( R. A . O. pág. 362)

Quem tem um jardim fechado  
pode esconder-se do mundo  
para o repouso profundo  
do coração torturado.

Quem tem um jardim fechado,  
tem santo recolhimento,  
tem pensamentos divinos,  
tem o silêncio sagrado,  
e o tempo a escoar-se tão lento,  
tão leve, tão deslumbrado,  
que só batem hora os sinos  
da torre do esquecimento.

Num jardim fechado, a vida  
pulsa mais fundo e secreta.  
Nele, a calma apeteçada  
vem para o desesperado,  
os sonhos vêm para o poeta,  
a Amada vem para o amado.

Quem tem um jardim fechado  
pode, num gesto profundo,  
(se a alma é nobre, não pequena)  
dele trazer para o mundo  
este bálsamo sagrado:

Um pouco de paz serena  
do coração sossegado.

Tais devaneios constituem a antítese dos sonhos de evasão, já que o sonhador se instala num universo reduzido.

Não há na obra de Tasso os devaneios liliputianos, os sonhos microscópicos, nos quais o sonhador se instala num objeto minimizado como um grão, uma noz, ou até um átomo.

Ausentes também estão os devaneios centrados sobre o instinto de propriedade, do sentimento de posse.

A terra, com suas características de peso, de obstáculo, é atualizada em Tasso, dentro da visão cristã, como si nônimo de pecado, na sua equivalência com os desejos carnavais. Dentro desta perspectiva ela será estudada no capítulo 4.1.1.

A ambivalência se faz presente, no entanto, pois, a lém da visão da terra como peso, como sinônimo de pecado, Tasso sonha-a também espiritualizada, na sua leveza, participando do bailado divino:

#### CARICATURA

( I.A.pág. 125)

A terra - mendiga escondeu-se num canto de  
sombra

para espiar,  
através da janela da noite,  
as estrelas dançando a sua prodigiosa dança lenta  
no salão do Infinito.

Entre espelhos profundos,  
sobre veludos raros,  
as estrelas dançam em êxtase .

E esqueceram-se de tudo  
e embebedaram-se  
do ritmo sereníssimo...

E a Terra, despercebida e humilde,  
tomou-se também  
da encantada volúpia.

E arrepanhando o vestido roto de gaze que lhe  
deram,  
e em que ainda brilham vidrilhos,  
pôs-se a imitar, na sombra,  
os movimentos harmoniosos  
do bailado divino.

A esta imagem dinâmica da terra segue-se outra ainda mais espiritualizada.

Como os demais elementos, o fogo, a água, e o ar, a terra constitui em Tasso um símbolo de espiritualidade, de existência altamente contemplativa, em face do seu destino sagrado:

#### CANTO DA TERRA

( C.A. pág. 139 )

Terra florente e fresca, não vagueiam  
pelos abismos insondáveis  
outros mundos assim como tu és.

Nos imensos espaços  
roda a ronda infinita das esferas.  
Mas são mundos ardentes, referventes,  
ou mundos mortos, áridos, vazios.

Só tu, fresca e florente,  
és em meio do cósmico deserto  
um milagre de vida e de frescor.

Só tu tens graça amanhecendo.  
 Só tu, na eterna ronda,  
 vais como uma túnica levíssima  
 de águas constantes e de espumas.  
 Só tu te engrinaldaste  
 de frondes verdes e neblinas.

Terra humana e divina,  
 nos espaços profundos  
 não rolam outros mundos em um destino  
 igual ao teu:  
 teu destino essencial e transcendente.

Só tu levas na ronda alucinante  
 o homem de alma imortal, e a sua dor.

E foste o teatro do divino drama  
 do Deus feito homem, que nasceu de ti.

Terra, Nossa Senhora dos espaços,  
 tu geraste em teu seio o teu Criador.

Os dois últimos poemas embora falem da terra, não se ligam às suas características fundamentais: peso e resistência. Ela é sonhada, portanto, muito mais dentro da Visão aérea, dada pela leveza e espiritualidade com que é dinamicamente sonhada.

No soneto que se segue, as imagens terrenas dos desejos carnis, boca, fome, pão e sede, metamorfoseiam-se em imagens aéreas ligadas à música, leveza e espiritualidade:

O ÚLTIMO SONETO (A.M. pág. 181)

Ainda hoje a Vida, a carcereira,  
deu-me por entre as grades da prisão  
a minha bilha de água verdadeira  
e o meu pedaço humílimo de pão.

A fome fez da minha boca mendigueira  
uma cítara, e a sede de-lhe a afinação  
que têm as folhas outoniças da amendoeira  
para os dedos sutis da viração.

Assim, cada bocado de centeio  
que trituro nos dentes, sabe-me, antes,  
a um manjar esquisito e sem igual.

E cada sorvo de água, fresco e cheio,  
vibra em meu paladar cordas ressoantes  
de secreta lascívia espiritual.

Na metamorfose do pão, da fome e da sede em musicalidade (cítara) e leveza aérea (dedos sutis da viração), Tasso dialetiza no último verso o carnal e o espiritual /lascívia espiritual/ numa sutil ritmanálise que atualizá o gozo dos prazeres carnavais e espirituais. Nota-se porém, que a metamorfose, na passagem do terreno para o aéreo atualizou no poema uma libido no outro nível, no nível desmaterializado da satisfação espiritual.

3.4 - O AR

Embora Tasso da Silveira tenha revelado, nos versos iniciais deste capítulo, uma aliança com os quatro elemen-

tos, ele demonstra no entanto, maior fidelidade a um elemento. Este, como já vimos, chega a impregnar as metáforas do fogo, da água e da terra.

Tal elemento, à medida que nos empenhávamos na busca duma dominante na obra de Tasso, foi tomando vulto e são às suas imagens que mais vamos nos ater neste trabalho.

Após uma minuciosa seleção das imagens, notamos que a maioria delas revelam qualidades ligadas acima de tudo ao elemento ar: leveza, fluidez, transparência, verticalidade, desmaterialização e espiritualidade.

Este elemento, com suas qualidades muito mais imateriais do que materiais, será estudado a partir do próximo capítulo.

## NOTAS DO 3º CAPÍTULO

- 1- MANSUY, Michel. Gaston Bachelard et les éléments. Op. cit., p. 34.
- 2- BÍBLIA SAGRADA. Êxodo. 19:18. Trad. João Ferreira de Almeida. Ed. 14, Rio de Janeiro, Impr. Bíblica Brasileira, 1961.
- 3- BÍBLIA SAGRADA. II Tessalonissenses 1:8. Op. cit.
- 4- MANSUY, Michel. Gaston Bachelard et les éléments. Op. cit., 35.
- 5- Idem, ibidem, p. 38.
- 6- BACHELARD, Gaston. La psychanalyse du feu. Op.cit., p. 134.
- 7- Idem, ibidem, p. 174.
- 8- BACHELARD, Gaston. La flame d'une chandelle. Paris, Presses Universitaires de France, 1970, p. 7.
- 9- BACHELARD, Gaston. La terre et les rêveries du repos. Ed. 7, Paris, José Corti, 1976, p. 146.
- 10- Idem, ibidem, p. 150.

#### IV - O AR

"O Ar e o Sonho" livro consagrado à imaginação material e dinâmica do fluido aéreo, tem como subtítulo: "Ensaio sobre a Imaginação do Movimento".

Na introdução do mesmo, Bachelard, pede ao leitor a permissão para reconduzi-lo sem cessar à característica principal que ele quer examinar nas imagens aéreas que é a sua mobilidade. Tal característica externa do ar será pois, associada ao mobilismo que as imagens aéreas induzem em nosso ser.

Além da mobilidade da imaginação dinâmica, ele trata também das relações da força e da forma na imagem, metamorfose, e, em particular da desmaterialização das imagens.

Numa introdução muito filosófica, ele trata do mobilismo imaginário atualizado pelo devaneio que os poemas provocam no leitor convidando-o a uma "viagem imaginária" (1), isto é, despertando nele através de grupos de imagens bem ordenadas e selecionadas, um "movimento da imaginação". Sendo o poema considerado por Bachelard uma espécie de estimulante psíquico, o mesmo deve produzir no leitor uma indução dinâmica que se traduz pelo mobilismo atualizado pela facilidade de passar do real para o imaginário, acrescentando a toda imanência, uma transcendência.

É pela imaginação dinâmica que se estabelece a correspondência entre o movimento visual, cinemático, exterior, e o movimento vivido interiormente. Somente a simpatia por uma determinada matéria é que pode produzir esta participação dinâmica, estabelecendo entre as coisas e nós uma correspondência de materialidade.

O ar, fluido, móvel, leve, dominando as alturas serenas, convida a imaginação a tornar-se leve, a elevar-se, a desmaterializar-se. Na opinião de Bachelard ele se coaduna muito bem com a imaginação dinâmica que é a do "élan" aventureiro.

O sonhador aéreo vive intensamente o desejo de se lançar para o alto, isto é, para a luz, para a pureza, para a espiritualidade, adequando-se a uma filosofia do total vir-a-ser:

" No reino da imaginação o ar nos liberta dos devaneios substanciais, íntimos, digestivos. Ele nos liberta de nosso apego às matérias: ele é pois a matéria da nossa liberdade". (2)

A mobilidade das imagens revelada pela simpatia da imaginação dinâmica pelos fenômenos aéreos outorgando a consciência dum bem-estar, duma leveza, dá à vida ascensional uma realidade íntima, uma verticalidade real que se atualizará na intimidade dos fenômenos psíquicos. Esta verticalidade constitui um princípio de ordem, uma lei de filiação na conquista dos degraus de uma sensibilidade especial: O eixo vertical bem explorado pode nos ajudar a determinar a evolução psíquica humana, a "diferencial da valorização humana" (3)

Torna-se também importante fazer sentir no problema da imaginação dinâmica a intervenção dum fator ponderal que se expressa pela necessidade de pesar todos os termos, pesando o psiquismo que os mesmos mobilizam. (4)., Desta forma, pode ser determinado em que medida as emoções, no seu devenir, nos tornam leves ou pesados, atualizando pois, a diferencial positiva ou negativa. A mesma corresponde à duplicidade do eixo vertical orientado para cima ou para baixo, o que faz com que as imagens dinâmicas da altura sejam comandadas pelas dialéticas do entusiasmo e da angústia.

Bachelard justifica o seu apego às imagens imateriais, por estarem as imagens do ar sempre conduzindo à desmaterialização, em cuja dinâmica está a marca realmente aérea da imaginação.

A psicologia detalhada do impulso para o alto torna-se possível somente com uma certa amplificação.

Cabe ao psicólogo metafísico instaurar na imaginação dinâmica um verdadeiro amplificador psíquico. (5)

Os fenômenos aéreos, dando-nos exemplos de subida , de ascensão, de sublimação, ligam-se aos princípios fundamentais duma psicologia denominada por Bachelard "psicologia ascencional". (6)

O "Ar e o Sonho" constitui, pois, um ensaio de psicologia ascencional, porque nele as imagens são avaliadas tendo em vista as suas características ascencionais explícitas ou implícitas.

Ele discerne, em primeiro lugar, nas imagens do ar o traço dum desejo primário do ser humano: o de voar, de se elevar, de dominar a infinitude aérea.

Tal tendência, latente no ser, atualiza-se através de uma experiência comum aos seres humanos: a de voar em seus sonhos noturnos.

Sem nos prendermos às representações objetivas que este sonho tem deixado na vida real, do balão às naves espaciais, consideraremos este vôo em si, este vôo abstrato, como um eixo em torno do qual reuniremos as imagens coloridas e diversas dos poemas, consideradas como o devaneio acordado. Os poemas são, pois, o sonho diurno, unido por estreitas correspondências ao sonho do vôo noturno.

Através da psicologia ascencional fundada por Bachelard pretendemos pois, estudar a continuidade do sonho no devaneio. Com isto provaremos também a unidade do nosso ser onírico que continua no dia a experiência noturna.

Após os estudos das imagens ligadas ao instinto do vôo, Bachelard se atém aos seguintes arquétipos ou imagens primeiras relacionadas com o ar: o céu azul, as constelações, as nuvens, a árvore aérea e o vento.

Deliberamos revelar as imagens bachelardianas do ar nos poemas de Tasso ordenando-as a partir:

1- do instinto do vôo - agrupando poemas através dos quais será feita a psicologia da projeção do ser que quer se lançar para o alto; em seguida, a psicologia do vôo propriamente dito.

2- do movimento do ar - evidenciando seu caráter

ambivalente na apreciação do vento forte, colérico, como também do suave, doce, incluindo o sopro.

3- da qualidade mais característica do ar, que é a desmaterialização.

#### 4.1. O SONHO DO VÔO

O Sonho do Vôo constitui para muitos uma realidade nos seus sonhos felizes de propulsão. Sonhamos que somos leves e que nos elevamos como pássaros num vôo feliz e pleno.

Contrário às conclusões da Psicanálise clássica que considera o Sonho do Vôo como a sublimação dos desejos voluptuosos, sensuais, Bachelard vê no mesmo a manifestação de um estado subjetivo fundamental que corresponde à paixão que o ser humano tem pela altura. Diz ele que esta paixão está enraizada no âmago do nosso ser e que devemos nos ater à felicidade, à leveza que sentimos quando conseguimos voar em nossos sonhos noturnos.

Condensando em si uma força com direção e sentido, o Sonho do Vôo constitui uma experiência susceptível de mostrar o caráter vectorial do psiquismo. E isto, não tanto por seu movimento, quanto por seu caráter substancial íntimo que o submete à dialética da leveza e do peso. Daí as duas espécies diferentes do Sonho do Vôo: sonhos leves e pesados.

O peso liga esse sonho a um elemento naturalmente adverso - a terra, enquanto a leveza tem no ar o elemento ideal para a sua concretização.

Peso e leveza marcam, sucessivamente, no Sonho do Vôo, o pesadelo do terrestre na ânsia de tornar-se aéreo; a realização plena e feliz do vôo, num sonho no qual o nosso instinto latente de voar se realiza plenamente. Em torno destes dois caracteres se acumulam todas as dialéticas da alegria e da tristeza, do entusiasmo e do desânimo, do bem e do mal.

## 4.1.1. O ARREMESSO INICIAL DO VÔO.

Para o sonhador aéreo, as imagens terrestres nas suas características essenciais: peso, resistência, dureza... tornam-se repugnantes. Elas equivalem à angústia, cansaço, pesadelo, sofrimento. Para o asceta cristão, a terra é o sinônimo de pecado, equivalendo metaforicamente à carne, vista sob o ângulo da incontinência, cupidez, luxúria, preguiça, gula, orgulho, crueldade, dureza.

Nos textos que se seguem, o elemento terra, em tal acepção, se oculta por trás de um dos seus fenômenos - a montanha, constituindo a mesma o peso a ser superado.

Neles, através da psicologia da projeção, tentaremos detectar os desejos do soerguimento, da verticalidade. Tais desejos constituem forças caracterizadas por um dinamismo especial, intermediário entre o salto e o vôo, que se exprime pela tensão em face dos desafios impostos pela terra ao ser que tenta os primeiros movimentos para a conquista do vôo.

Tal tensão é a consciência duma força que vai agir, prendendo-se pois, à própria essência da psicologia projetante que une representação e vontade.

Notemos, pois, nos textos que se seguem, a tensão, o conflito, os desafios e sofrimentos impostos ao ser terrestre trabalhado por forças que querem deixar a terra.

## PERFEIÇÃO

(F.A. pág. 18)

- 1- Doida escalada!... O olhar nevoento e baço
- 2- vou subindo a montanha...E, dia a dia,
- 3- mais incerto e mais trêmulo é o meu passo,
- 4- mais a dúvida enorme me angustia...
- 5- Cada degrau vencido é uma agonia.

6- Sofro... mas para a altura inda ergo o braço.

7- Sonho! - agudo punhal, lâmina fria,

8- com que eu mesmo, sorrindo, me trespasso...

9- Ah! terei de rolar esse declive

10- que vim galgando, quase morto, exausto,

11- vendo perdido o meu esforço em vão?

12- Ou chegarei à força que em mim vive,

13- lá no alto, mas erguendo em holocausto.

14- roto e a sangrar, meu próprio coração?

O elemento terra está implícito na imagem da escala da da montanha como uma dificuldade a ser superada. Tal imagem naturaliza um movimento íntimo, o movimento do ser terrestre, pesado, dinamizado pelo desejo de deixar a terra e tornar-se aéreo.

O ser se apresenta, pelas imagens do texto, dominado, esmagado pelas forças terrenas, pela dinâmica da gravidade que dá às imagens um certo peso.

Na 1<sup>a</sup> estrofe o peso se oculta por trás dos adjetivos: nevoento, baço, incerto, trêmulo; e na 2<sup>a</sup>, por trás dos substantivos agonia - punhal, e do verbo angustiar.

Ao peso natural da imagem terrestre da montanha liga-se o peso do ritmo dos quartetos, pela intensa pontuação, pelas reticências, que correspondem, no nível respiratório às pausas necessárias à respiração do ser ofegante, cansado.

As reiteraões do /i/ agudo nas rimas: dia - angustia - agonia - fria - correspondendo à agudez da própria dor, constitui um dado significativo que se harmoniza nesta atmosfera de dor, de sofrimento, de tensão, que domina o texto.

Nos tercetos, a dialética do abismo e do cimo, da terra e do céu, do terreno e do celeste é instaurada pela dúvida, pelo dualismo, pelas imposições do corpo - de natureza

terrena, e pelas imposições da alma - de natureza aérea. Aliás, este dualismo já se acha implícito na própria montanha, que pode ser vista como terrena, como resistência, como peso para o terrestre e como aérea, isto é, na sua linha vertical, como um dos meios propícios para a elevação, para a busca do ar infinito. A dualidade é imposta no texto ao próprio "Sonho" nos versos 7 e 8:

/Sonho! - agudo punhal, lâmina fria,  
com que eu mesmo, sorrindo, me trespasso.../, na antítese de nível semântico que consagra o sonho como algo que fere, que faz sofrer - (punhal) e como algo ligado ao prazer, à felicidade "sorrindo me trespasso".

Este dualismo caracterizado pelo estado conflituoso tenso, oriundo dos apelos terrenos e aéreos no ser de dupla natureza, atualiza em Tasso, sinais da estética barroca que teve como eixo espiritual ou ideológico o dualismo, o contraste, o conflito, a tendência para o pessimismo na luta das tendências terrestres contra as aéreas.

No texto abaixo, o pessimismo do ser esmagado pelas forças terrenas constitui a nota dominante.

#### CARNE

( F. A. pág. 18 )

- 1- Para purificar-me eu me faço o verdugo
- 2- de mim mesmo, e me obrigo ao cilício da dor.
- 3- Luta improfícua! Em vão minhas forças conjugo:
- 4- sou vencido na liça... o instinto é o vencedor...
  
- 5- Debalde eu me revolto e os ímpetos subjugo,
- 6- à explosão do desejo em vão tento me opor.
- 7- Alma! Tu sofrerás do corpo o eterno jugo,
- 8- curva-te para sempre ao domínio opressor!
  
- 9- Carne, que me tornaste um rastejante verme!

10- Ah! pudera fazer-te impassível e inerme:

11- brasa que se apagou, sombra extinto clarão...

12- Carne, que matarás o sonho que me exalta!

13- Negra barreira a erguer-se, intransponível, alta

14- no caminho lustral da minha redenção!...

O caráter dualista se instaura no texto na concreção da duplicidade do "eu", revelada através do "eu", que martiriza - de natureza aérea - o próprio "eu" que sofre - de natureza terrena. /... eu me faço o verdugo/ de min mesmo... onde a nota pleonástica só o é em termos formais pois, em termos ideológicos eles se diferenciam no contraste do "eu" aéreo, espiritual que luta contra o "eu" terrestre, carnal, numa luta vã, em face do domínio da natureza terrestre, tornando pesada a substância do ser, impedindo-a de transpor a "montanha" a /negra barreira... intransponível, alta/ (verso 13). A atmosfera pesada, densa, conflituosa, se revela nos termos em que preponderam elementos disfóricos, ligados à ansiedade, à angústia, ao pesadelo, no domínio do pesado (corpo = terra) contra o leve (alma = ar); das trevas (negra barreira) contra a luz (sonho = caminho lustral).

As metáforas oriundas de uma das mais importantes características da terra - o peso- atualizado em verdugo - dor - instinto - jugo - opressor - negra barreira, aliam-se correspondências no nível fônico: as rimas dos quartetos têm todas o apoio rítmico em vogais fechadas que atualizam um movimento de fechamento dos órgãos bucais na prolação dos mesmos num movimento para dentro, contrário, pois, à luz, à claridade: verdugo - conjugo - subjugo - jugo / dor - vencudor - opuor - opresuor - fonemas que, do ponto de vista da imaginação material, são escuros, pesados em consonância com a semântica da dor, da opressão, das trevas. A metáfora da terra - carne - ligada no próprio texto a jugo, verme, negra barreira, tem no termo, também metafórico: corpo - o catalizador de todas as forças na luta contra a alma, de natureza aérea. Interessante se torna a

meditação dos detalhes fônicos destes dois termos contrastantes: corpo e alma. Nestes, o terreno e o aéreo não se limitam apenas ao nível morfológico. Há também no nível fônico destes dois termos contrastantes, significações emprestadas pelos movimentos articulatórios que se aliam à significação comum dos termos, fazendo dos mesmos, exemplos dignos de provarem a motivação da linguagem.

Tais observações repousam sobre as vogais dos termos: /corpo/ e /alma/. Segundo a teoria articulatória de Fónagy (7) a vogal fechada e reiterada /o/ da palavra /corpo/ articula-se provocando o fechamento dos órgãos bucais, num movimento para dentro, correspondendo, pois, a fechamento, escuridão, limitação, de conformidade com a semântica da terra, vista sob o signo do pecado.

O termo /alma/, no entanto, assenta a sua vocalidade na vogal /a/, reiterada, cuja prolação resulta dum movimento dos órgãos bucais totalmente oposto ao da vogal /o/. Na articulação do /a/, a boca se abre livremente, dando passagem a um som que se pode estender ilimitadamente no ar. A vogal /a/, no seu movimento articulatório, tem o mesmo significado do termo /alma/: liberdade, abertura, amplitude, o ... ilimitado...

Bachelard não subestimou este aspecto da linguagem. Chegou mesmo a dedicar o capítulo "A Declamação Muda" no livro "O Ar e os Sonhos" ao estudo da motivação da linguagem poética, vista sob a perspectiva do sopro. Diz ele que o sopro poético torna-se uma realidade na vida do poema, para quem quer seguir as lições da imaginação material aérea (8)

Refere-se ele nesse capítulo a Charles Nordier, seu mestre, que estabeleceu, à margem do saber histórico, uma etimologia baseada nos órgãos bucais, uma etimologia atual, que nos permite perceber ativo em nós, em nossa própria boca, o movimento fonador.

Bachelard nos dá, baseado em Nordier, a etimologia mímica da palavra "alma" (âme) através da valorização profunda do "gesto bucal", isto é, da valorização aérea. Manda-nos

ele vivermos a palavra "alma", respirando, pronunciando-a na sua plenitude aérea, estabelecendo o acordo entre a palavra e o sopro. E, que, para exprimi-la do fundo da imaginação, o sopro deve dar sua última reserva, por ser a mesma, uma das raras palavras que concluem uma expiração. Silenciando todo o nosso ser para escutarmos somente o nosso sopro, tornamo-nos aéreos, e poderemos ouvir o nome "alma" que tem a primeira vogal suspirada, dando assim um realismo ao último suspiro.

No livro "A poética do Espaço", analisando o fonema /a/ do vocábulo /vasto/ em Baudelaire, Bachelard considera-o como a vogal da imensidão, o espaço sonoro que começa num suspiro e que se estende ilimitadamente (9).

Retomando pois, os dois termos em destaque, observamos que /alma/ é o vocábulo da respiração feliz, para fora, para o ilimitado, enquanto /corpo/ atualiza uma respiração limitada, fechada, para o interior.

Embora tenhamos feito tantas considerações sobre o caráter aéreo do termo /alma/, o que predomina no texto acima é o elemento terra visto por trás das metáforas carne e corpo.

Sendo, de acordo com Bachelard, cada poema considerado como um sopro poético, podemos perceber, com base no ritmo pesado peculiar ao poema em estudo, um sopro atormentado. Suas palavras, ao serem pronunciadas, estampam na própria face um ar infeliz, um ar de quem respira mal, de quem liga o sentido tenso e conflituoso dos termos à sua própria expressão, pois é comum vivermos em nosso semblante, em nossa respiração, a carga emotiva das palavras que pronunciamos. (10)

Percebe-se, pois, nestes textos de Tasso a intuição dinâmica de uma queda no interior do ser, de uma queda íntima, atualizando a sinonímia da queda moral.

Vamos observar no texto abaixo, as imagens atualizadas pelo esforço do soerguimento, o movimento que dialetiza as forças do ser, contra as forças do elemento numa correspondência entre a igualdade da ação e da reação, na história psicclógica da vitória orgulhosa, conquistada sobre o elemento adver-

so - a terra, na vitória sobre o seus desafios, seu peso, sua gravidade.

ORGULHO

( F. A. pág. 28 )

- 1- Subo... Distendo o olhar... O horizonte é amplo e vasto...
- 2- Estou mais só. Porém mais livre... Ave, Libertas!
- 3- Deixei o lodo imundo... E quanto mais me afasto,
- 4- vou sentindo mais luz e as asas mais abertas...
  
- 5- Lutei para subir, em passadas incertas,
- 6- de fraguado em fraguado... É de sangue o meu rasto...
- 7- Entretanto, cheguei! E sinto que despertas
- 8- dentro de mim, novamente, oh! sonho ingênuo e casto!
  
- 9- orgulho, eu te atingi! Foi um másculo esforço!
- 10- Hoje, afinal, descanso os membros fatigados
- 11- das misérias vilãs que carreguei no dorso...
  
- 12- Bendito sejas tu, na ampliãõ que dominas,
- 13- pois me cerras o ouvido aos pequeninos brados
- 14- e me ocultas à vista as coisas pequeninas...

O presente soneto se estrutura sobre dois movimen -  
 tos atualizadores de dois tempos: a) tempo da duração da ter -  
 ra, tempo ativo da gravidade que faz dos seres, seres raste -  
 jantes, limitados pelo peso de suas vértebras; b) tempo da  
 duração aérea, da liberdade, da leveza, da conquista de um mo -  
 vimento novo, da perspectiva ilimitada da imensidão, e, conse -  
 quentemente, da conquista do silêncio.

Vamos nos ater em primeiro lugar, ao tempo da terra.  
 É o tempo passado que se textualiza através de versos, de  
 fragmentos, que contam a história psicológica da vitória orgu -  
 lhosa conquistada sobre o elemento adverso, através da tensão  
 que caracteriza a fase de reparação do ser. o verso 3: /dei -

xei o lodo imundo.../ lembra o "ser" em simbiose com a terra, explícito no verso 9 do soneto anterior: CARNE: /Carne que me tornaste um rastejante verme/. Do verme ao ser rastejador, conscientiza-se o ser; no seu movimento, de suas limitações, como também de suas pesadas articulações. Sua consciência é lombar e seu movimento é difícil e penoso. A dor da torsão tem necessidade de vértebras, a tortura cria a torsão: Versos 5 e 6 /Lutei para subir, em passadas incertas,/ /de fraguedo em fraguedo... É de sangue o meu rasto.../ e, nos versos 10 e 11 /...membros fatigados/ das misérias vilãs que carreguei no dorso.../.

Nota-se, pois, que estes versos aproximam-se, pela dinâmica da torsão que caracteriza o ser terrestre, da poética de William Blake (11) que submete também tudo o que há de terrestre à dinâmica da torsão.

A metamorfose é dolorosa, pois as formas novas surgem de um protoplasma torturado. São formas de dores já que o certo sai do torto. (12)

Tal pesadelo do terrestre que atualiza o arranco inicial do vôo nos revela que o estado aéreo é uma conquista lenta, é uma liberação bem difícil e penosa.

Diz Bachelard que, tanto no reino da imaginação, quanto no da paleontologia, os pássaros surgem dos répteis, que certos vôos de pássaros dão continuidade ao movimento da serpente. (13)

O soneto em apreço nos revela que o ser humano em seu vôo onírico triunfa da carne rastejante, (da terra).

No tempo do ar, há o canto da vitória do aéreo, da vitória do ser que desafiou a terra, da metamorfose do verme em ave: /Ave, Libertas!/ que atualiza a ave como sinônimo de liberdade, como o ser que personifica o ar livre.

O tempo da duração aérea, neste soneto atualiza, no espaço aéreo, o horizonte, como perspectiva ilimitada da imensidão. Esta grandeza tem, no primeiro verso /Subo... distendo o olhar... O horizonte é amplo e vasto./, correspondências em termos qualitativos e quantitativos: é o maior verso do poema,

o único de treze sílabas neste soneto duodecassílabo, atualizando, em consequência, maior quantidade de sopro.

No verso 4: /Vou sentindo mais luz e as asas mais abertas/ surgem mais dois elementos aéreos: a luz e as asas, ligados à leveza substancial do ar.

Nos versos 7 e 8 há a referência a um sonho que nos transforma em seres leves, seres da pátria aérea/... E sinto que despertas/ dentro de mim, novamente, oh! sonho ingênuo e casto!/.

Ser o herói na luta do terrestre e do aéreo, é ser todo poderoso, é igualar-se a um super-homem sem imitadores, por isso é sentir-se só: verso 2 / estou mais só.../; é ser condenado a viver a psicologia do orgulho, é pertencer, ao grupo dos heróis lendários, é ser um Hércules, é ser um Atlas, um Prometeu...

"É o orgulho que dá a unidade dinâmica ao ser, é ele que cria e alonga a fibra nervosa. É o orgulho que dá ao élan vital seus trajetos retilíneos, seu sucesso absoluto". (14)

A vitória sobre o elemento terra torna-se pois, salubre, tonificante, renovadora. Um dos mais ingênuos orgulhos do alpinista é contemplar do cimo da montanha a pequenez dos seres terrestres. Lá do alto, tudo que era considerado grande torna-se minúsculo.

Numa apóstrofe ao "orgulho", a este complexo de superioridade, o sonhador exalta a cegueira e a surdez: versos 13 e 14: /pois me cerras o ouvido aos pequeninos brados/ e me ocultas à vista as coisas pequeninas/. Neles a negação do ouvir e do olhar comuns, terrenos, determina o ouvir e o ver novos, a audição do inaudível e a visão do invisível. Atualiza-se pois, um universo silencioso na satisfação, não mais dos sentidos exteriores, e sim dos interiores, quando as vozes e as visões terrestres se calam, na atualização da espiritualidade, da verdadeira liberdade, como veremos no último capítulo.

Conquistada a liberdade aérea, veremos no próximo capítulo, como se atualizam nos poemas de Tasso da Silveira as imagens do "vôo onírico".

## 4.1.2.

## O VÔO ONÍRICO

Sendo o ar a pátria da viagem ao infinito, vamos nos ater às imagens da liberação do ser dadas pela imaginação material e dinâmica do fluido aéreo, na atualização do vôo onírico.

O vôo onírico, em seu aspecto dinâmico puro, revela que a impressão dominante é feita de uma verdadeira leveza substancial, duma leveza de todo o ser, como se correspondesse a um dom súbito, que se mobiliza sob uma propulsão leve, fácil e simples. Tal movimento libera em nós um poder de mobilidade até então desconhecido e que os sonhos nos revelam.

O vôo onírico não é um meio para se atingir um fim. Ele é realmente a "viagem imaginária" a mais real de todas, a que engaja a nossa substância psíquica, a que marca profundamente o nosso devir psíquico substancial.

Vamos pois, desvendar em alguns textos de Tasso da Silveira, a origem dinâmica, para que a vida elementar e profunda do vôo onírico seja evidenciada.

## 4.1.2.1.

## AS ASAS ONÍRICAS

Em alguns poemas de Tasso as imagens do vôo onírico são dinamicamente puras, pois a leveza e o movimento é que as caracterizam.

Todos que já tiveram em seus sonhos noturnos um vôo feliz, reconhecerão que a impressão dominante é a da leveza substancial. Voamos, porque de repente nos tornamos leves, do nos de um impulso fácil e simples: um leve golpe de calcanhar, isto é, um simples impulso, um pulinho contra a terra, libera em nós um poder de mobilidade que nos era desconhecido e que

somente os sonhos nos revelam.

No nosso vôo noturno não existem asas sobre os nossos ombros. Nota-se pois, que o princípio do vôo onírico não se submete à imagem formal das asas sobre os ombros. Seu princípio é muito mais profundo. É pois, este princípio que a imaginação dinâmica deve procurar. Observemo-lo por exemplo, no seguinte poema:

GOUACHE

(O.A. pág. 148)

- 1- Dona sem filhos,
- 2- mas de alma infinitamente maternal:
- 3- quando passas por entre berços, à procura
- 4- do sorriso infantil,
- 5- vais tão de leve, tão suavemente,
- 6- e tão iluminada de doçura,
- 7- que és como a sombra
- 8- da Virgem-Mãe que passasse
- 9- pelos jardins do céu...

O título deste poema nos remete a temas aparentemente variados, susceptíveis, porém, de uma unidade. Na história da literatura portuguesa (1892) encontramos o livro de João Barreira intitulado "Gouaches" do qual derivou a moda do poema em prosa entre os simbolistas e que alcançou sua plenitude no Modernismo. O termo "Gouache" nos remete também ao impressionismo por ser a tinta diluída em água, usada nas telas impressionistas, pintura caracterizada pelos contornos leves, diluídos, empenhada em retratar o momento fugaz, o instantâneo.

Este poema de Tasso, além de dar a tônica de sua modernidade, da liberdade e da leveza de ritmos é impressionista por exprimir uma impressão fugitiva, momentânea.

A leveza das tintas corresponde no poema a leveza do ritmo livre, leve, numa única estrofe sem ponto final, que atualiza em seu contexto, termos ligados à abstração, à leveza,

ao imponderável: alma - maternal - sorriso - leve - suavemente - iluminado de doçura - sombra da Virgem-Mãe - jardins do céu.

Na opinião de Bachelard, precisamos pesar a matéria dum adjetivo para conhecer a vida metafórica da linguagem. O adjetivo leve, implícito nos termos acima e explícito na locução adverbial do verso 5 /vais tão de leve, tão suavemente,/ revela que a imaginação de Tasso dá a sua adesão substancial às qualidades do ar.

Atualizando, pois, no verso 5 a impressão dinâmica da leveza, do vigor voador dos pés leves, delicados, nota-se no texto uma correspondência com a experiência da primeira tese da estética de Nietzsche:

"Tudo o que é bom e leve, tudo o que é divino corre sobre pés delicados" (15).

Tal dinamização dos pés liga-se a um tipo de racionalização que está de acordo com a experiência dinâmica primitiva que é a asa no calcanhar. As asas de Mercúrio não são outra coisa senão o pé dinamizado.

Podemos considerar estas pequenas asas nos pés na simbolização do sonho aéreo, como o signo da sinceridade do sonhador:

"Quando um poeta, em suas imagens, sabe sugerir tais asas minúsculas, pode-se estar certo de que o seu poema está em ligação com uma imagem dinâmica vivida" (16).

Esta imagem dinâmica vivida é o sonho do vôo noturno tão comum aos seres humanos.

Bachelard cita como exemplo de um texto puro do ponto de vista da imaginação dinâmica, isto é, de um texto sem a racionalização das asas implantadas nos ombros para figurar a leveza do vôo onírico, o 11º sonho de Rilke:

"Depois a rua 21. Nós a descíamos juntos, ao mesmo passo, um contra o outro. Seu braço enlaçava meus ombros.

A rua era larga, matinalmente vazia; havia um padeiro que descia, que se inclinava, o suficiente para erguer no passo dum criança seu pequeno peso. E ela ia como se tivesse nos pés pequenas asas" (17).

Bachelard admite que tal leveza corresponde à recordação imensa e sem data do estado aéreo, dum estado onde nada pesa, onde a matéria em nós é nativamente leve. E chega mesmo a questionar se esta leveza não seria o sinal desta força confiante que vai nos fazer deixar a terra, que nos faz crer que vamos subir naturalmente para o céu, com o vento, com o sopro, levados diretamente pela impressão de felicidade inefável.

No poema "A Dança De Eros Volússia" (A.M. pág. 177) Tasso demonstra novamente a sua sinceridade a esta dinâmica primitiva da leveza do vôo onírico no dinamismo dos pés. Observemo-la pois, nestes fragmentos:

O corpo frágil surgiu  
de uma névoa longínqua,  
diáfano, leve, imaterial:  
no ar sereno traçou um ritmo de encanto,  
e tudo em torno  
se imaterializou.

.....

O corpo frágil surgiu  
de distâncias ignotas  
e ao nosso olhar parado  
abriu-se como uma flor misteriosa  
e os pés ágeis criaram  
no chão  
arabescos inéditos

.....

asas de ave  
bêbadas de infinito  
debatendo-se tontas  
no espaço azul...

.....

Neste poema, Tasso poetiza um instante dinamizado no

Balet de Eros Volússia no qual sugere as minúsculas asas nos pés: /e os pés ágeis criaram/ no chão arabescos inéditos/, e, também à leveza substancial em /o corpo frágil surgiu/ de uma névoa longínqua,/ diáfano, leve, imaterial/. Verifica-se pois, que o traço dinâmico da leveza, mais uma vez se faz presente nos seus poemas. Nesta leveza substancial, e nesta sugestão de asas nos pés, Tasso atualiza a correspondência com a imagem dinâmica do sonho do vôo noturno.

É no pé que residem, para o homem sonhador, as forças voadoras (18).

A imagem do calcanhar dinamizado nos poemas de Tasso é dotada da maior das realidades poéticas: a realidade onírica. Bachelard em suas pesquisas de metapoética designa tais asas do calcanhar sob o nome de asas oníricas (19).

Há num dos versos do poema "Comédia da Arca" de Tasso da Silveira, (P.C. págs. 350, 352) a referência explícita a tais "asas oníricas":

(fragmento)

Cada alma tem seu mundo à parte. Quando  
um poeta avança pela incerta via,  
fruindo ou sofrendo, amando ou soluçando,

descobre em tudo uma fisionomia  
que só para ele existe e patenteia,  
para os mais se escondendo, fugidia.

É no mar, o "seu" barco, vela cheia,  
que lento singra. É, na colina mansa,  
"seu" catavento que revoluteia..

"Suas", as asas líricas em dança.

As asas nos pés, ou asas de Mercúrio, constituem as asas do vôo humano. Elas têm uma intimidade muito profunda pois

são capazes de atualizar o vôo e céu dentro de nós. É como se estivéssemos no seio de um universo voador, ou como se o cosmo voador se realizasse na intimidade do nosso ser.

Na opinião de Bachelard, de todas as partes do corpo são as asas que mais participam do que é divino. Atributo da volatilidade, é a asa, o ideal oculto da perfeição, em quase todos os seres.

Poderemos sempre reconhecer nas asas oníricas uma consistência particular que não pertence às imagens reunidas pela fantasia. Elas induzem a devaneios naturais. Diz Bachelard que não é de admirar que os mitos e os contos reencontrem por toda parte do mundo, asas no calcanhar: Jules Duhen, em sua tese sobre a história do vôo, conta que no Thibet os santos budistas viajam nos ares com a ajuda de certos calçados chamados pés leves. Ele faz alusão ao conto do sapato voador tão difundido nas literaturas populares da Europa e da Ásia. As Botas de Sete Léguas não têm outra origem.

Em nossa experiência íntima da noite, voamos porque todo o nosso corpo se torna leve. Não vivemos nesta experiência do "élan", e do vôo, o sonho das asas sobre os ombros, porque só conseguimos voar por sermos donos de uma grande leveza. A não ser por contaminação imaginária, nenhum sonhador vive o sonho das asas batentes. Muitas vezes este sonho não é senão o sonho da queda. Defendemo-nos contra a vertigem agitando os braços, atualizando uma dinâmica da qual se originam as asas sobre os ombros.

É, pois, o dinamismo da queda que explica o sonho do bater das asas no seguinte poema:

XXXII

( P.C. pág. 344 )

Somos aves do mar, batendo, ansiadas,  
as asas, num viveiro de pomar.

Em torno, ao vento, agitam-se as ramadas:  
ao vento vivo que nasceu do mar.

Ah, que nunca dobremos resignadas,  
 as asas, nem deixemos de sonhar.  
 O vento vem em trêmulas lufadas;  
 e no canto do vento vem o mar...

Se entre as formas efêmera nascemos  
 foi para que a alma eterna que trouxemos  
 em si mesma realize a soluçar,

a absoluta beleza, à nostalgia  
 das origens divinas a que um dia  
 retornaremos, como para o mar...

4.1.2.2.

#### OS PÁSSAROS

Os pássaros motivam muito o sonhador aéreo. São o pre-  
 texto para um grande impulso da imaginação. Não por causa das  
 suas brilhantes cores - o que é belo neles é primitivamente o  
 vôo. A imaginação dinâmica considera-o como o arquétipo da  
 beleza primeira. Esta imagem do vôo é-nos dada pelo seguinte  
 poema de Tasso:

#### FLÂMULA

( I.A. pág. 123)

- 1- O goemão mergulhou na onda verde e lasciva
- 2- e depois aflorou na espuma leve
- 3- e abriu em sereno vôo
- 4- as asas decorativas
- 5- recortadas na luz como um desenho a carvão.
- 6- E o céu de seda azul com a insígnia branca
- 7- daquelas asas palpitantes,
- 8- ficou sendo a flâmula livre da beleza
- 9- desfraldada no ar de ouro

10- ao vento do infinito...

Este poema atualiza o vôo da goemão, ave pertencente a dois universos: a água e o ar. O 4º verso /as asas decorativas/ mantém estreitas relações com o que dissemos anteriormente sobre o "vôo onírico" com respeito à independência que o mesmo mantém em relação às asas. A leveza substancial é o atributo essencial do vôo onírico, não as asas. A metamorfose do céu em flâmula livre da beleza (verso 8) decorrente da fusão da insígnia branca (asas) na seda azul (céu) constitui uma espécie de sublimação, à qual, numa análise dos poemas de Shelley, Bachelard denomina "evanescência na luz" (20). Diz o filósofo que na metapoética de Shelley as qualidades se reúnem por sua leveza mútua. É que a poesia de Shelley, volátil, instável, arden<sup>te</sup>, e imponderável, está sempre prestes a se sublimar por não ter mais corpo.

"Todas as suas descrições têm este traço comum e significativo à medida que elas se desenvolvem de estrofe a estrofe, o objeto perde um a um os seus detalhes individuais e seu aspecto sólido, para se transformar num vago e luminoso fantasma" (21).

Trata-se pois, do romantismo do vôo, da passagem do fenômeno em sua substância (corpo de ave) à sua atmosfera - à adesão pura e simples no ar, na liberdade infinita.

Pela graça e liberdade dos movimentos é o pássaro que simboliza nos poemas de Lautréamont, a atividade fácil e feliz.

Distanciando-se para o céu, o pássaro se desindividualiza tornando-se apenas um vôo em si (22).

Para Blake o vôo é a liberdade do mundo. O pássaro é pois, o ar livre personificado.

A língua alemã dá ao pássaro o máximo de liberdade. Ela não diz elipticamente: livre como o ar, e sim "livre como o pássaro no ar" (23)

O goemão, como já vimos, sugere a proximidade do ar e da água nas suas mais estreitas afinidades. Vôo e nataçã

propõem ao homem o mesmo ideal de propulsão fácil, de uma felicidade onírica, de alguma forma miraculosa.

Diz Gerard Genette (24) que o parentesco entre os pássaros e peixes está de algum modo inscrito na natureza que dele nos oferece naturalmente duas figuras simétricas: a do pássaro aquático e a do peixe voador, seres nos quais estão naturalmente concentradas estas duas dinâmicas - nadar e voar. A dinâmica natural do cosmos, do nado e do vôo num só ser, liga-se o princípio da continuidade das imagens dinâmicas da água no ar.

Muitos pintores inspiram-se na natação para resolver o problema do vôo na representação dos anjos. Tais artistas estão conscientes da continuidade do nado no vôo. Diz Bachelard que este princípio não é outro senão o vôo onírico, no qual a viagem aérea aparece como uma transcendência da viagem sobre as ondas.

#### 4.1.2.3.

#### A BARCA AÉREA

Paralelamente ao mundo físico onde a passagem da água ao estado gasoso é um fenômeno natural, no mundo do imaginário, o fenômeno da transcendência da água ao ar, do nado ao vôo, do embalo da água ao embalo do vento, torna-se também aceito pelas leis do imaginário.

No livro "A Água e o Sonho" Bachelard enfatiza o tema poético da barca (25), ligando a mesma à doçura do berço infantil, onde o ser se acha entregue a uma felicidade sem limites.

Os sonhos da barca ligam-se também ao gosto do infinito, por ser a água meio natural que nos convida à viagem imagi

nária. É, pois, nesta acepção de meio dinâmico para o viajor que o mar é visto por Tasso em vários poemas:

M A R

(F.A pág. 29)

(fragmento)

Embarcar, navegar - meu sonho e meu tormento -  
rompendo da neblina o tenuíssimo véu...  
É à tristeza da lua, e ao queixumes do vento,  
a minha barca, o mar, eu, a saudade e o céu ...

A nostalgia da viagem ilimitada, da viagem em si é poetizada por Tasso, no texto abaixo, na imagem do veleiro acorrentado, ligada ao mito de Prometeu; do mar ilimitado, como o meio dinâmico para o viajor e na imagem da "vela branca", identificada com a alma trêmula:

NOTURNO

(R.O. pág. 359)

Veleiro ao cais amarrado  
em vago balouço, dorme?  
Não dorme. Sonha, acordado,  
que vai pelo mar enorme,  
pelo mar ilimitado.

Se acaso me objetardes  
que veleiro não é gente  
e, assim, não sonha nem sente,  
sem orgulhos nem alardes  
eu direi: por que haveria  
de falar-vos do homem triste  
mas de olhar grave e profundo  
que, à amargura acorrentado  
sonha, no entanto, que vive  
toda a beleza do mundo?

Melhor é dizer: Veleiro...  
 veleiro ao cais amarrado,  
 sob as límpidas estrelas.  
 Vela branca é uma alma trêmula,  
 sobretudo se cai sombra  
 do alto abismo constelado.  
 Veleiro sim, que não dorme  
 mas na silente penumbra  
 sonha ao balouço, acordado  
 que vai pelo mar enorme,  
  
 pelo mar ilimitado.

As expressões "não dorme", "sonha acordado", reiteradas no poema, ligam-se à própria reflexão sobre o devaneio que é para Bachelard o sonho acordado, o sonho dos poetas que se dá na "silente penumbra" por se constituir num obscurecimento da razão lógica, da objetividade, favorecendo e criando assim a atmosfera propícia ao sonho, ao devaneio.

O interior do poeta é esse mar, essa infinitude na qual os barcos navegam:

Pois quanto mais alto e fundo  
 e perdido é o sonho, vejo  
 que os barcos todos do mundo  
 navegam no meu desejo.

(P.A. pág. 19)

Confessa também num de seus poemas que os seus barcos são sonhos, e que os mares não são os da realidade objetiva.

NOTA À MARGEM DE UM CONTO DE "AS MIL E UMA NOITES"

(P.A. pág. 20)

Simbá viveu aventuras:  
 viveu aventuras épicas,  
 viveu aventuras líricas,

viveu aventuras trágicas,  
até que a vida findou.  
Mas isto não me interessa.  
Só me encantaram na história  
da Sherazada quimérica  
os barcos de puro sonho  
e os mares inexistentes  
em que Simbá navegou.

Tanto no poema anterior quanto neste, os /barcos que navegam no meu desejo/ e /os barcos de puro sonho/em que Simbá navegou/ são por sua natureza aéreos. Diz Michel Mansuy que tu do que no homem não é propriamente físico, a vida, o espírito, a imaginação, o sonho, a fala, acomodam-se num simbolismo aéreo (26).

Diz Bachelard que o devaneio da barca tem uma intimidade duma estranha profundidade. Além das reminiscências do berço infantil, ele corresponde também segundo Balzac, aos pensamentos que flutuam numa alma (27).

Essa transposição está bem evidente neste poema de Tasso, no qual o mar é o sonho e a alma a própria nave.

#### A SOMBRA ETERNA

(A.A.H.H. pág. 62)

No mar - alto do Sonho a alma é uma nave...  
Há o horizonte que foge... A ânsia incontida...  
E o espaço livre... E o céu profundo e suave...  
E a rota imensa, para além, perdida...

Na montanha da glória, augusta e grave,  
há a solidão serena... E o vôo de ave  
que é a divina vertigem da subida...

Mas por que na ilusão mais alta e pura  
vem sempre um leve travo de amargura,

- névoa de dor -, uma surdina de ais?

Imperfeição das almas? Impureza?

Não. É a sombra da vida; é essa tristeza...

É a tristeza de tudo. Nada mais.

Submetido este poema a uma psicanálise do imaginário podemos detectar nele dois elementos paralelamente opostos, instaurando no mesmo um sentido dialético.

Nos dois quartetos, por trás das metáforas "mar - alto do sonho" "nave", "espaço livre" "céu profundo e suave" , "montanha da glória" e "vôo de ave", está o elemento ar - o arquétipo, o centro dinamizador que deu origem a tais metáforas.

Em contrapartida, nos dois tercetos, as metáforas se opõem às do primeiro grupo: "travo de amargura", "névoa de dor", "surdina de ais", "sombra da vida", "tristeza"... que, submetidas à intervenção do fator ponderal - são pesadas e, como já vimos que a qualidade revela o elemento, a terra, o mais substancial de todos, o mais pesado apresenta-se como a força criadora de tais metáforas.

Nota-se que o movimento dialético, originando-se na oposição dos elementos ar/terra, dá origem a ritmos opostos na semântica da alegria e da tristeza, do impulso e da fadiga.

No entanto, dando continuidade à nossa colocação anterior, numa transposição metafórica, é no ar que se atualiza a metáfora de natureza aquática consignada no primeiro verso do soneto:

/No mar - alto do Sonho a alma é uma nave.../ É perto da água, é sobre a água que aprendemos a vagar sobre as nuvens, a nadar no céu. Lamartine exprime essa continuidade material da água e do ar, quando "os olhos errantes sobre a imensidade do céu"... (28).

Mais uma vez torna-se evidente que o princípio da continuidade das imagens dinâmicas da água e do ar não é outro senão o vôo onírico. Desde que se tem compreendido o sentido profundo da felicidade embalada, desde que a temos aproximado

da doçura das viagens oníricas, a viagem aérea aparece como uma transcendência fácil da viagem sobre as ondas. Do berço a quático ao aéreo, o sonhador realiza o superlativo da felicidade embalada.

No poema abaixo, além da origem aérea surpreendente que Tasso dá ao mar, a viagem transcende para o ilimitado.

### VIAGEM

(P.A. pág. 29)

- 1- O mar nasceu do lento balouço
- 2- dos eucaliptos ao vento.
- 3- E o surdo farfalho foi marulho,
- 4- e as hastes longas foram mastros,
- 5- e a longa viagem recomeçou.
- 6- Ou não teria cessado nunca, irmãos aflitos?
- 7- Vamos, em verdade singrando sempre águas perdidas
- 8- em barcos inexistentes,
- 9- não à procura da princesa distante
- 10- ou da cidade desconhecida:
- 11- vamos sempre singrando águas perdidas,
- 12- talvez porque sejamos quilha, velas, e mastros nós mesmos
- 13- ou porque exista em nós o mar.
- 14- O mar nasceu do surdo farfalho
- 15- dos eucaliptos ao vento,
- 16- e a grande viagem continuou.
- 17- Não vou no navio bêbado de Rimbaud
- 18- mas numa nave sereníssima
- 19- com a ponta dos mastaréus batendo nas estrelas
- 20- e as velas infladas a ventos de eternidade.
- 21- E não vou encontrar a princesa longínqua
- 22- nem a cidade ilusória,
- 23- mas a distância apenas,
- 24- a distância, a distância, a distância, a distância...
- 25- Não sei se não sou eu próprio essa nave
- 26- e se não é a própria vida esse mar,
- 27- sei que continuarei navegando eternamente

28- e um dia ultrapassarei todos os horizontes

29- e ainda ficarei navegando.

Observando o poema acima do ponto de vista da linguística estrutural, notamos no mesmo a ocorrência sistemática de elementos fônica e semânticamente equivalentes em posições equivalentes.

A tais estruturas Samuel R. Levin dá o nome de "acoplamentos" (29)

Trata-se de estruturas peculiares à linguagem poética, cuja função é a de unificar os textos nos quais as mesmas aparecem.

As funções sintagmáticas da linguagem estruturam lingüisticamente o poema. Os paradigmas são considerados por Levin tanto em seu aspecto lingüístico quanto no extralingüístico.

No poema em apreço tornam-se muito significativos dentro da temática que ora estamos desenvolvendo, os acoplamentos:

- dos versos 1- O mar nasceu do lento balouço  
e 14- O mar nasceu do surdo farfalho
- dos versos 2 e 15 - dos eucaliptos ao vento.

Tais acoplamentos revelam a origem aérea do mar nascido do movimento e da sonoridade do vento na sua atuação sobre os eucaliptos. Aparentemente a equivalência entre os versos 1 e 14 existe apenas nos planos sintático e silábico. O morfológico parece se diferenciar, por nos dar no verso 1 uma impressão visual - /lento balouço/ e no verso 14 uma impressão auditiva - /surdo farfalho/. No entanto podemos considerá-los semânticamente equivalentes neste contexto já que percebemos que /surdo farfalho/ atualiza a mimese do /lento balouço/ dos eucaliptos.

O verso 3: /E o surdo farfalho foi marulho,/ atualiza um acoplamento sintagmático com vários níveis de equivalência: surdo, farfalho e marulho, correspondem-se semânticamente por estarem ligados a som fraco, débil, quase imperceptí -

vel. Há entre farfalho e marulho pelo menos dois tipos de equivalências: ambos são trissílabos paroxítonos; além dessa correspondência silábico-acentual há neles um paralelismo fonético muito expressivo: o da líquida /lh/ que nos remete à teoria articulatória do simbolismo fonético que extrai um significado do movimento dos órgãos da articulação: ao ser articulado o fonema /lh/ percebe-se neste movimento, um leve umedecimento da língua em contacto com a zona palatal, instaurando assim a metáfora fonética da água, da liquidez.

O verso 4: /e as hastes longas foram mastros/, instaura através dos termos hastes, longas, mastros, as correspondências com a verticalidade, segundo os princípios da imaginação dinâmica, constituindo tais termos, eixos orientados para o alto.

O verso 5: /e a longa viagem recomeçou/ acopla-se com o verso 16: / e a grande viagem continuou/, num perfeito paralelismo sintático e silábico. Os adjetivos /longa/ e /grande/ se inserem no mesmo campo semântico de extensão, de grandeza. Os verbos /recomeçou/ e /continuou/, unem-se através do sema do movimento que atualiza no poema o mito do eterno retorno. Tal viagem é acima de tudo aérea, em face do seu caráter abstrato, transcendente como o atesta o verso 8: /em barcos inexistentes./ e a expressão /águas perdidas/ reiteradas nos versos 7 e 11.

O caráter cíclico da viagem, atualizado no verso 5, /e a longa viagem recomeçou/ questionado no verso 6, /Ou não teria cessado nunca, irmãos aflitos?/, torna-se continuativo na reiteração do advérbio /sempre/ nos versos 7 e 11 e na assertiva do verso 16: /e a grande viagem continuou./.

O sentido da verticalidade sugerida no verso 4 é intensificado nos versos 19 e 20 que evidenciam a nau /com a ponta dos mastaréis batendo nas estrelas/ e as velas infladas a ventos de eternidade./.

Tendo por base a origem do espaço onde se atualiza esta nave: um espaço nascido do mobilismo do vento que dá ao

eucalipto impressões cinéticas da ondulação marinha; as impressões auditivas acentuadas nos termos anomatopaicos da verso 2: /farfalho/ e /marulho/ e a sua verticalidade considerada nos versos 18, 19 e 20, a imagem da barca aérea salta aos nossos olhos. Tal barca está em busca do infinito como comprova o verso 24: /a distância, a distância, a distância, a distância.../ Este verso, distanciando-se da sua natureza convencional por não ser formado pela sequência de palavras diferentes, torna-se, segundo Gilberto Mendonça Teles, afetado e enriquecido, por ser formado por uma única palavra que se repete, que se desdobra como uma onda sonora (30).

Carlos Buosono incluindo esta forma de reiterar entre os "signos de sugestão" usa para a mesma o termo: "Superlativização" concluindo assim as suas considerações:

"Toda reiteração possui virtudes intensificadoras do significado" (31).

Ao sentido contínuo e eterno da viagem, explícito no verso 27: /sei que continuarei navegando eternamente/ acrescenta-se o da sua continuidade numa esfera de transcendentalidade total, como atestam os versos 28 e 29: /e um dia ultrapassarei todos os horizontes/e ainda ficarei navegando/.

A semântica da enorme viagem num universo ilimitado, transcendente, alia-se o ritmo livre, com versos longos, largos, na grande estrofe de 29 versos deste poema, numa verdadeira fusão da forma e do significado.

Reforçando o que já dissemos anteriormente, o sonhador aéreo povoa o espaço de seres e objetos que vão nele usufruir liberdade total, na busca constante do infinito, numa projeção não da libido no nível da sensualidade, mas da sua própria alma sedenta do ilimitado, do êxtase da transcendência suprema.

#### 4.1.3. - A TRILOGIA DO LEVE, DO LUMINOSO E DO MUSICAL NO VÔO ONÍRICO.

Acabamos de perceber nos poemas anteriores, que a

mobilidade, a leveza, isto é, o impulso fáoil o élan feliz, são uma constante nos devaneios aéreos.

O "élan" feliz, no entanto, não ocorre nas trevas e sim na luminosidade. O vôo onírico se atualiza num espaço luminoso, claro, diáfano e musical.

Esta observação constitui uma das mais penetrantes das que fez Bachelard. Diz ele que o diáfano, o leve e o sonoro determinam uma espécie de reflexo condicionado da imaginação. (32)

Notemos como se aliam, som, claridade e musicalidade no seguinte poema:

UM POEMA QUE LI OUTRORA

(A.H.H. pág. 50)

A madrugada, fresca e linda,  
rompendo as trevas, encontrou  
a Natureza adormecida ainda.

Súbito, uma ave, num pipilo  
límpido e claro, despertou  
a árvore enorme que lhe dera asilo...

E a árvore, comovida,  
transmitiu à floresta secular  
o doce frêmito de vida.

E a floresta levou-o ao céu distante,  
e o céu mandou-o ao mar...

E, assim, no deslumbramento desse instante,  
toda a Terra, a florir, pôs-se a cantar!...

Unem-se neste poema: claridade do dia (madrugada); musicalidade límpida e clara em /pipilo límpido e claro/;

verticalidade em /E a floresta levou-o ao céu distante/ e o momento feliz e pleno da musicalidade do cosmos: /E, assim, no deslumbramento desse instante,/ toda a terra, a florir, pôs-se a cantar! .../

Bachelard estabeleceu, baseado nos estudos da poética de Shelley e Baudelaire, as correspondências dinâmicas no primeiro, e as materiais no segundo.

Diz ele que, enquanto a correspondência baudelairia na resulta dum acordo profundo entre as substâncias materiais, a correspondência shelleana é uma sincronia de todas as imagens dinâmicas da leveza. Nos seus poemas, música, claridade e leveza se unem por ser sua poesia volátil, instável, imponderável, sempre prestes a se sublimar.(33)

Tais correspondências estão condensadas no seguinte soneto de Tasso:

#### MATINAL

( A.H.H. pág. 69)

Vens tão simples e clara - ao sol, que é um hino,  
a sorrir, na manhã de ouro e cristal...  
Vens ... No límpido ambiente matutino,  
és um suave gorjeio matinal...

Chegas, e de alegria eu me ilumino!  
E tudo mais, num frêmito auroral,  
se transfigura, ao teu condão divino  
numa clara surdina musical...

Oh! que eu não possa -( vais partir...) - pela arte,  
na harmonia de um verso eternizar-te,  
ó timbre de ouro e luz vibrando no ar!

Ah! se ficasses, nota de ouro, ecoando...  
Ah! se ficasses, límpida, cantando

na alma que emudeceu por te escutar!....

As correspondências dinâmicas, as cinestésias, fazem deste poema uma luz cantante uma vibração luminosa e uma claridade musical: o sol é um hino - a clara surdina é musical - o timbre de ouro e a luz vibram no ar.

O último terceto sintetiza: a nota de ouro, límpida, cantando.

Em oposição ao terrestre, no mundo aéreo tudo é homogêneo: a luz produz sons; da melodia nasce a luz; as cores possuem movimento. Os objetos são, ao mesmo tempo, sonoros, diáfanos e móveis.

Para Bachelard, a trilogia do sonoro, do diáfano e do móbil ou leve, é, segundo sua tese sustentada no livro "O Ar e os Sonhos", uma produção da impressão íntima da leveza. Diz ele que tal impressão não nos é dada pelo mundo exterior. Ela constitui uma conquista de um ser outrora pesado e confuso, que, por meio do movimento imaginário, atendo-se às lições da imaginação aérea, tornou-se leve, claro e vibrante.

(34)

Transpondo esses atributos do sonhador aéreo para o mundo dos sentimentos, a leveza corresponde à felicidade, o claro ou diáfano à confiança; e o vibrante ou musical, ao amor.

Enquanto a visão terrena está ligada ao peso, à angústia, aos rumores e ecos estridentes, o psiquismo aéreo rejeitando-os, deleita-se com uma espécie de silêncio que dá lugar às audições, às sutilezas musicais leves, diáfanas, luminosas da prática aérea: /na alma que emudeceu por te escutar!.../

No ar o sonhador projeta pois, a liberdade aérea: esta fala, canta, ilumina, voa...

## 4.2.

## O AR E O SEU MOVIMENTO

O ar constitui o único elemento que só se manifesta por meio do movimento. A sua pobreza como matéria, como substância é compensada pelo dinamismo que lhe é peculiar. Como elemento que é, puro e simplesmente dinâmico, tem no vento e no sopro as suas formas mais características de manifestação.

Bachelard nos revela, em sua filosofia do imaginário, que muitas imagens nascem do movimento.

O movimento do ar deu origem, na imaginação primitiva, a inúmeras imagens de seres que podem ser psicanalisadas nos poemas. Isto demonstra, efetivamente, que da imaginação do movimento ou das forças surge a imaginação das formas.

Partindo do princípio de que "o movimento cria o ser", (35) Bachelard faz, nos seus estudos sobre o ar, o inventário das imagens oriundas do movimento aéreo, contribuindo pois, para que pudéssemos psicanalisá-las nos poemas de Tasso da Silveira.

Consideremos, pois, a imagem dos "cavalos de vento" no seguinte poema:

## OS CAVALOS DO TEMPO ( R.O. pág. 379 )

- 1- Os cavalos do Tempo são de vento.
- 2- Têm músculos de vento,
- 3- nervos de vento, patas de vento, crinas de vento.
- 4- Perenemente em surda galopada,
- 5- passam brancos e puros
- 6- por estradas de sonho e esquecimento.
- 7- Os cavalos do Tempo vão correndo,
- 8- vêm correndo de origens insondáveis,
- 9- e a um abismo absoluto vão rumando.

- 10- Passam puros e brancos, livres, límpidos,  
 11- no indesejado, imemorial esforço.  
 12- Ah! são o eterno atravessando o efêmero:  
 13- Levam sombras divinas sobre o dorso...

A imagem, na sua primitividade é encontrada na lenda árabe da formação do cavalo. A mesma relata que quando Deus resolveu criar o cavalo, chamou o Vento Sul e lhe disse:

"Eu quero tirar do teu seio um novo ser, condensa-te despojando-te de tua fluidez". Mediante a obediência do vento, Deus lhe toma um punhado, sopra por cima e o cavalo aparece!"(36)

No entanto, a forma cavalo originada primitivamente da fluidez, da leveza e da velocidade aérea, tem no poema acima uma materialidade - músculos, nervos, patas, e crinas que volta a ser fluídica na reiteração da locução adjetiva /de vento/ (versos 1,2e3), num processo ultra rápido de materialização do imponderável e de desmaterialização do ser formal, instaurando no poema a mimese da velocidade. A sugestão dinâmica dos três primeiros versos desdobra-se na aceleração do ritmo fluido e leve, a partir da segunda estrofe. Tal dinamismo rítmico é intensificado pela atualização do adjetivo verbal /galopada/ (verso 4) e pela reiteração da forma verbal ativa /correndo/ (versos 7 e 8), num mobilismo intenso do ir e vir imediatizado/vão correndo/, levando-nos à percepção de algo vital que corre, e que na sua aceleração torna-se apocalíptica.

O ar só tem seu poder sobre a imaginação numa participação essencialmente dinâmica. É no dinamismo do ar que se atualizam as ambivalências que correspondem essencialmente à violência ou à doçura.

Aos elementos, fogo, água, terra e ar, prendem-se ambivalências profundas e duráveis, de uma constância tal, que Bachelard chegou a enunciar como lei primordial da ima

ginação a seguinte fórmula:

"Uma matéria na qual a imaginação não pode viver duplamente, não pode desempenhar o papel psicológico de matéria original". (37)

Há pois, nos quatro elementos ambivalências psicológicas que favorecem a atualização do duplo poético, permitindo, assim, uma infinidade de transposições.

Para que o elemento material prenda a alma na sua totalidade, torna-se necessário pois, que haja nele, dupla participação: do desejo e do temor; do bem e do mal; da cólera e da doçura. (38) Tal maniqueísmo do devaneio aéreo será percebido em Tasso nos textos que se seguem, nos quais o dinamismo do vento será vivido em seu duplo ardor: destruidor e vivificante, colérico e afetuoso.

#### 4.2.1. O AR COLÉRICO

Tasso nos dá, através de alguns de seus poemas, imagens ativistas do ar.

O ar em sua movimentação extrema, corresponde à energia excessiva que se manifesta também nos outros elementos, nos animais e nos homens sob o nome de cólera, furor, ira, tempestade.

O ar violento nos dá o tema da fúria elementar, que é, acima de tudo, movimento.

Bachelard percebeu nos poemas dos grandes sonhadores da cosmogonia uma verdadeira valorização da cólera:

"Uma cólera inicial é uma vontade primeira". (39)

Esta vontade primeira que se manifesta por meio do ato colérico puro, faz com que algo se crie, se atualize. E o primeiro "ser" criado por esta cólera, é o turbilhão.

No poema que iremos apreciar, o turbilhão cosmogônico desperta, nos sonhos da paisagem silente, anseios de verticalidade e, no "eu" lírico, ligações afetivas com o

infinito:

O TUFÃO

(A.A.H.H. pág. 47)

- 1- Ao tufão que passou sonambulicante,
- 2- a paisagem silente,
- 3- sonhando extremeceu...
  
- 4- Agitou-se convulsa, em agonia...
- 5- Quis erguer-se, mirou a erma distância,
- 6- e para a altura fria,
- 7- para a altura vazia,
- 8- para a altura sem fim os braços estendeu...
  
- 9- Oh! no seu turbilhão, a ventania,
- 10- que vertigens do além, que ressonâncias
- 11- de tumultos oceânicos trazia?
  
- 12- Oh! no seu turbilhão a ventania
- 13- que infinitos espaços percorreu?

Nota-se neste poema, a manifestação dos efeitos da cólera do ar sobre a paisagem.

Ao dinamismo do vento, sucede pois o dinamismo da natureza, personificada através do animismo que constitui o é lan primordial entre o homem e o mundo. (40)

O verso 4 /agitou-se convulsa, em agonia,/ atualiza o movimento colérico da natureza, movimento dono de um único eixo - o da verticalidade como o comprova a reiteração em aná fora do termo "altura" na segunda estrofe: versos 6, 7 e 8 /e para a altura fria/para a altura vazia,/para a altura sem fim os braços estendeu/.

As veleidades do "eu" lírico, atualizadas nas duas últimas estrofes revelam a união da imaginação e da vontade :

"Vivendo-se intimamente as imagens do tufão ,  
compreende-se o que é uma vontade furiosa e  
vã" (41)

Ao contrário da filosofia de Schopenhauer, a Vontade e a Representação não são consideradas por Bachelard como dois poderes rivais. Elas se unem nos poemas nos quais a vontade de contemplar, é antes uma vontade de participar do movimento contemplado.

O vento furioso é o símbolo da cólera pura, sem objetivo, sem pretexto. A tempestade sem preparação, a tragédia física sem causa, constitui tema predileto dos escritores da tempestade.

O turbilhão cosmogônico tem, pois, como característica primordial o movimento, o movimento puro, a luta em si, que dá origem, na imaginação dinâmica, a formas que nascem do movimento visual ou auditivo do vento encolerizado.

O poema abaixo atualiza as impressões visuais do dinamismo e do ativismo aéreo.

10

(C.E. pág. 254)

- 1- Do fundo do crepúsculo,
- 2- o vento tombou como uma ave ferida
- 3- sobre os tufos e as palmas verdes
- 4- do dormente jardim.
  
- 5- Bateu, raivoso, as possantes asas,
- 6- rodopiou exasperado
- 7- entre as frondes em pânico.
- 8- E, miraculosamente recompondo
- 9- o perdido equilíbrio,
- 10- em brusco, violento arranco
- 11- ergueu vôo outra vez para, o espaço sem fim...

Do movimento excessivo do ar surge, pois, a forma da ave ferida que cai, atualizando o tempo da cólera, da agressividade.

Este caráter animalizante da cólera, Bachelard de<sub>u</sub>monstra-o em "Lautréamont" (42) obra dedicada ao problema da imaginação animalizante, isto é, da imaginação dinâmica que

se especializa nos movimentos animais.

O tempo da agressão animal se atualiza nos versos 5, 6 e 10 /Bateu, raivoso, as possantes asas,/ rodopiou exasperado/.../ em brusco, violento arranco,/nos quais a seqüência de verbos e adjetivos denotam ações e estados do ser agressivo atualizando um ritmo nervoso no nível semântico e no nível fônico na reiteração das oclusivas /b/t/p/d/c/ em ba teu/possantes/ rodopiou/exasperado/brusco/ violento/ arranco. revivendo, através da materialidade da linguagem, os movimentos do ser em fúria manifestados através de golpes, batidas, pancadas, etc. Os sons rangentes constituem também a marca do animal colérico. A repetição da vibrante /r/ em /raivoso/ /rodopiou/ e /arranco/ constitui também um dado caracterizador da fúria animalesca.

No devaneio dinâmico é o movimento que cria o ser. A ave ferida, na sua queda, constitui a forma nascida do movimento excessivo do vento. Tal metamorfose contribui para a realização imediata do ato colérico.

Os sonhadores da tempestade, povoam seus sonhos de fantasmas que se originam do mobilismo aéreo. Tais fantasmas nascem mais das impressões auditivas do que das visuais. Diz Bachelard que ouvir é mais dramático do que ver. (43) É do ouvido impressionado que surge a maioria das imagens formais do devaneio da tempestade.

Além da forma visual (queda da ave ferida), Tasso povoa seus sonhos aéreos com os fantasmas que nascem das impressões auditivas. A obra de Emily Brontë "O Morro dos ventos Uivantes" (44) inspirou-lhe o seguinte poema:

#### BALADA DE EMILY BRONTË

(A.I.A. pág. 111)

- 1- No Morro do Vento Uivante
- 2- o vento passa uivando, uivando...

- 3- No Morro do Vento Uivante
- 4- há um velho casarão sombrio
- 5- cheio de salas vazias
- 6- e corredores vazios...
- 7- À noite toda uma porta
- 8- geme agoniadamente.
- 9- Pelas vidraças partidas
- 10- silvam longos assovios,
- 11- No ar do abandono e do medo
- 12- passam bruscos arrepios...

- 13- No Morro do Vento Uivante
- 14- o vento passa...
- 15- Emily Brontë
- 16- não pares a história... Conta!'
- 17- conta, conta, conta, conta!

- 18- Dá-me outra vez aquele medo
- 19- que encheu minha infância morta
- 20- de sonhos e de arrepios...

21- No Morro do Vento Uivante...

- 22- Depois que os anos passaram
- 23- como ficaram meus dias
- 24- vazios... vazios...

A contaminação das imagens do vento com a dos cães e das serpentes evidencia-se nos versos 2 e 10:

/ O vento passa uivando, uivando /  
/ Silvam longos assovios /

A imagem da serpente implícita no verbo "silvar", acha-se, no entanto, mais intensificada por meio da reite-  
ração do fonema /s/ surdo, numa espécie de imitação no ní-  
vel fônico do silvar ofídico:

/ Pelas vidraças partidas  
 silvam longos assovios  
 passam bruscos arrepios / ( versos 9, 10 e 12 )

A contaminação das imagens do vento com as da serpente é muito comum em vários folclores. Na Abissínia é proibido assoviar à noite para não atrair serpentes e demônios. Com os Yakoutes não se deve assoviar nas montanhas para não perturbar o repouso dos ventos que dormem. Os Canaques assoviavam ou não, em determinadas épocas do ano, nas quais os ventos elísos devem ser atraídos ou repelidos (45). O temor do primitivo prende-se mais ao mundo do que ao objeto. O terror cósmico pode se realizar, aliás, num objeto particular, mas primitivamente o terror existe num universo de ansiedade antes de todo e qualquer objeto designado:

" É o assovio do vento que faz estremecer o homem que sonha, o homem que escuta".(46)

Bachelard cita Saint-Pol Roux como o poeta que, no sonho do animismo violento do vento, animismo criador de inúmeros seres nos devaneios da tempestade, reencontrou, inconscientemente, nas suas estâncias o nó onírico de numerosas lendas. Um dos temas que Bachelard reconhece em seus poemas, por seu movimento, é o tema da caçada infernal (47), ligado ao conto natural do vento uivante de vozes queixosas, prantivas e agressivas.

Tasso da Silveira atualiza este tema da caçada infernal num texto em que a animalidade se revela, através da fúria animalesca do vento, em seus caracteres terrestres e aéreos:

8

( C.E. pág. 253 )

- 1- O caçador eterno
- 2- soltou na noite os ventos, como cães.
- 3- E ao trágico ladrido da sinistra matilha
- 4- as sombras, corças ariscas,

- 5- pularam, ágeis, para o fundo dos grotões.
- 6- E, aves brancas e tímidas,
- 7- do seio da noite enorme
- 8- as estrelas romperam
- 9- em fúlgida revoada
- 10- para as puras, etéreas solidões...

Os ventos noturnos separando as trevas - / as sombras, corças ariscas, / e a luz na imagem das estrelas/ aves brancas e tímidas, /imprimindo-lhes sucessivamente a marca terrestre e aérea, na dialética do abismo e das alturas, tem, no nível semântico a afirmação da sua animalidade nos termos /cães/ ladrido/ matilha/. E, nos adjetivos /trágico/ e /sinistro/ a marca duma cólera ameaçadora, agoureira. O tempo da metamorfose dos ventos noturnos em /cães/, é atualizado no verso 3: /E ao trágico ladrido da sinistra matilha/, tempo marcado pela dinâmica do ser furioso que se revela também nas ressonâncias dos encontros vocálicos /tr/dr/ em /trágico, ladrido, sinistra/ ligados aos rumores terrestres, aos choques, e aos ecos dos abismos, como também aos uivos animais nas repetições do /i/ em /trágico, ladrido sinistra e matilha/ em analogia com os ganidos, perceptíveis na animalidade do vento.

Tendo como fundamento a assertiva de que "o movimento cria o ser" como provou através do mobilismo aéreo, que suscitou na imaginação primitiva os mais variados seres, Bachelard procura demonstrar que a cólera produz o grito e que do grito nascem as imagens. A força pois, que cria os seres, as imagens, é um grito de cólera.

O grito tem, pois, sua origem primordialmente nas manifestações coléricas da natureza; ele é sempre a primeira realidade verbal como a primeira realidade cosmogônica.

" O vento gritante está no primeiro plano da fenomenologia do grito" (48)

Anterior ao grito do animal está o grito do vento : as matilhas do vento uivam antes dos cães; o trovão urra antes do urso.

Bachelard não vê no turbilhão, na tempestade, na cólera, seres doadores de poder.

Tal qual o movimento turbilhonante, é a imaginação dinâmica, tudo é movimento, nada é estático:

"O movimento cria o ser, o ar turbilhonante cria as estrelas, o grito dá as imagens, o grito dá a palavra, o pensamento. Pela cólera, o mundo é criado como uma provocação. A cólera atualiza o ser dinâmico. Ela é o ato começando!"  
(49)

Há poemas nos quais a tempestade constitui a força primitiva, a voz primeira. Ouvir a tempestade dum alma tensa é entrar em comunicação com um universo furioso. Pode-se, pois, estabelecer um confronto entre a fúria de uma alma e a da natureza. Obedecendo ao princípio da projeção dinâmica, podemos observar que nos poemas detentores de metáforas da fúria, há total correspondência da alma com a dinâmica do universo. Tal correspondência se atualiza pois, entre a vida dum elemento em fúria e a vida de uma consciência infeliz. Há pois, uma extraordinária correspondência entre o universo e o homem numa comunicação interna, íntima, substancial. (50)

#### 4.2.2. O AR SUAVE, BRANDO

Após percebemos o movimento intensivo do ar através do vento em sua fúria animalizante, vamos notá-lo em suas manifestações de carinho e doçura numa perspectiva vitalizante e criadora.

O poema que ora vamos apreciar, embora não apresente grande valor estético, foi selecionado a título de ilustração da teoria em pauta.

14

( C. E. 286 )

- 1- Ia sozinho, tão sozinho,
- 2- na angústia viva que hoje sou.
- 3- Somente o vento, no caminho,
- 4- me acarinhou, me consolou.
- 5- Vendo que o pranto me corria,
- 6- o vento foi, rodou, voltou,
- 7- veio com mão leve e macia
- 8- e a minha lágrima enxugou.

O movimento leve do ar anima-se no poema em gestos doces, carinhosos, consoladores.

Enquanto nos poemas do vento colérico, o macrocosmo e o microcosmo fundiam-se na fúria abstrata, neste poema podemos notar um paralelismo oposto entre o universo interior-angustiado, e o universo exterior no qual o ar se apresenta leve, carinhoso, apaziguado.

Dando continuidade ao dinamismo reversível, notaremos no texto que se segue, o processo de materialização do abstrato, que dá ao vento forma humanizada, e da abstratização do concreto, na desmaterialização da árvore, reduzida à pura fluidez.

#### FALA DA ÁRVORE

(P. A. pág. 21)

- 1- Mãos prateadas do vento
- 2- nos meus verdes cabelos...
- 3- Braços elásticos do vento
- 4- cingindo o meu torso núbil...

- 5- Corpo fluídico do vento
- 6- fundindo-se no meu:
- 7- fazendo-me toda vento,
- 8- fazendo-me puro vento...

Neste poema Tasso faz da árvore, o eixo do seu devaneio dinâmico. Pelo seu posicionamento vertical na natureza, a árvore é considerada um ser aéreo.

Bachelard nos cita o que diz Francis Jammes, em simpatia com o caráter vertical, da árvore:

"Eu sonho com as árvores porque as mesmas estão em constante busca de seu equilíbrio aéreo...tal é a vida desta figueira semelhante a dum poeta à procura da luz e a dificuldade de conquistá-lá".(51)

O caráter substancialista do ar, dado pelos substantivos materializantes e animizadores do vento, humanizado em mãos, braços e corpo, dão ao poema a nota da doçura e do afeto.

Da fusão do corpo do vento com o da árvore surge a imagem da fluidez, da liberdade, do ar sem limites: versos 7 e 8:

fazendo-me toda vento,  
fazendo-me puro vento...

na evidência feliz de que o ser atingido pela dinâmica do ar torna-se como ele, leve, fluido, ilimitado.

O caráter animista do texto faz com que se atualize entre o vento, a árvore e o sonhador, o fenômeno da fusão, da união do macrocosmo e microcosmo, em leveza de ritmos associada à respiração feliz do sonhador e do seu universo.

Todo e qualquer poema constitui um fenômeno da respiração. Ele é um sopro que se materializa por meio das palavras.

O tema "vento" em Tasso apresenta-se cheio de profundidade e de complexidade. Há nele correspondências com os textos bíblicos nos quais "pneuma" significa, ao mesmo

tempo, o fenômeno do deslocamento do ar atmosférico, o fenômeno da respiração e o princípio da animação vital.

Observemos, por exemplo, os seguintes versos:

O vento passa  
como uma força de oculta origem  
sobre os vinhedos.

.....

o vento é um sopro criador. ( C. A. pág. 159 )

A idéia do vento ligada ao dinamismo vital, expressa-se também no poema abaixo, no qual o uso da maiúscula na palavra Vento pode estar ligado tanto à influência simbolista quanto ao sentido de totalidade da sua natureza de ser que encerra uma multiplicidade na sua unidade aparente:

V

( P. A. pág. 47 )

A grande presença é a do Vento.  
Do Vento de mãos inumeráveis  
esculpindo incessantemente, inquietamente  
as alvas dunas.

A grande presença é a do Vento,  
enfunando águas e velas,  
rodopiando nos cataventos  
cantando na fronde das casuarias.

A grande presença é a do Vento,  
faminto de formas puras,  
insaciável de sonho e vida.

A repetição neste poema surge como nota caracterís-

tica, constituindo valor rítmico de grande expressividade: o acoplamento dos primeiros versos de cada estrofe, /A grande presença é a do Vento/, o paralelismo do movimento contínuo a atualizado através dos verbos no gerúndio - /esculpindo/ en fando/ rodopiando/ cantando/, e das reiteraões dos advérbios - /incessantemente/ inquietamente/, são recursos que dão ao poema intensa mobilidade.

Diz Gilberto Mendonça Teles que a poesia moderna , na ânsia de expressar o inefável, encontra na repetição um poder dinamizador e, ao mesmo tempo, um meio para sugerir mais além do que podem comportar as estruturas primárias do idioma. (52)

Apoiando-se, pois, o texto em repetições de termos puramente dinâmicos, atualiza ele, por este processo, além da intensificação do movimento e da continuidade da ação, uma ânsia de superação do indizível.

Observamos que, do dinamismo do ar, atualizado nos poemas de Tasso emanam reminiscências do pensamento indiano:

"O vento para o mundo, o sopro para o homem, manifestam a expansão das coisas infinitas. Eles levam ao longe o ser íntimo e o fazem participar de todas as forças do universo". (53)

Vento e sopro englobam nos poemas de Tasso três importantes processos: o físico, o psíquico e o metafísico.

1- o físico - entrevisto na correspondência com os fenômenos meteorológicos: vento, brisa, aragem, tufão ...e no processo somático da respiração, do sopro.

2- o psíquico - ao qual pertence tudo que no ser humano não é propriamente físico: sensações, idéias, emoções , imagens etc..

Segundo Jung o nosso psiquismo é bipolar. Ele distingue, nessa zona o "animus" (espírito) e a "anima" (alma). Va

lendo-se dessa contribuição, Bachelard nos revela que ao "animus" pertencem os projetos e as preocupações, e, à "anima" pertence o devaneio.

Diz Michel Mansuy que estas duas entidades psíquicas têm a mesma raiz que o grego "anemos" - Vento. E que "espírito" significa etimologicamente "sopro". (54)

Jung nos revela ainda que os nomes com que o homem batiza suas experiências são muito reveladoras, tendo em vista que o termo "alma" no alemão é "seele", no inglês - "soul", no gótico - "saiwala" e no germânico primitivo - "saiwalô" que é aparentado com o grego - "aiolos" com a significação de movente, matizado, cambiante. E que "saiwalo" é, por outro lado, derivado do velho eslavo - "sila" - força. Segundo ele, tais relações elucidam pois, o significado original da palavra "seele" - "alma" - força movente, força vital. (55)

Neste nível o ar corresponde:

a) ao "espírito" (animus) que ordena, que organiza o pensamento e as imagens;

b) à "alma" (anima) que sonha, que vive na plenitude de suas imagens.

3- o metafísico - que corresponde ao insondável, ao mistério, ao transcendental.

Várias são, na Bíblia Sagrada, as manifestações da cólera divina através do vento. Foi o vento oriental que trouxe os gafanhotos que praguejaram todo Egito, como manifestação da Ira de Deus sobre Faraó. (56)

Isaiás profetizando contra a cidade de Ariel diz que a mesma será visitada pelo Senhor dos Exércitos com trovões, terremotos, grande ruído, tempestade, labareda de fogo e tufão de vento. (57)

O Sopro de Deus também pode ser destruidor e vivificador. Ao profetizar o reino do Messias, diz o profeta que ele matará o ímpio com o sopro dos seus lábios. (58) No entanto, ao fazer o homem do barro, Deus soprou em suas narinas e o barro se pôs a viver. (59)

A sequência cólera - doçura; rumor - silêncio, entre vista em vários dos poemas que acabamos de apreciar também é muito comum neste plano transcendental.

A manifestação de Deus a Elias no Monte Horebe, foi precedida pela fúria de três elementos: houve um vento forte que fendeu os montes e quebrou as rochas, terremoto e fogo, após o que, Elias pôde ouvir a voz mansa e delicada de Deus. ( 60)

A valorização do ar em Tasso, quer como universo, quer como movimento, prende-se à participação do mesmo, numa forma ou de outra, numa realidade que o transcende.

No seu "POEMA" de 12 estrofes na obra "Regresso à Origem", tornam-se relevantes as seguintes estrofes :

Vento na grande noite, vento antigo.  
zoando - zoando nos mastros junto ao cais.  
Que acentos graves, no seu canto amigo,  
de profundos chamados ancestrais.

.....

Vento na grande noite... foi um vento  
assim de vaga e rimorenta voz,  
que de mim fez um trágico lamento  
na minha noite de agonia atroz.

Agora, ao canto amigo, de sagrados  
ritmos, voltam denovo a amanhecer  
os milenários mundos sepultados  
no mais fundo recesso do meu ser.

.....

Ao vento de rimorenta voz, sucede o vento amigo,  
de sagrados ritmos, o sopro vivificador, a voz divina - o  
silêncio.

## 4.3. O AR DESMATERIALIZADO - O SILÊNCIO

O sonhador aéreo, após sua adesão substancial ao ar, na materialização das suas imagens, na familiaridade com os seres do universo aéreo, acaba aderindo à sua característica básica primordial que é a desmaterialização. O ar é o mais imaterial dentre os quatro elementos.

Em vários textos, considerados anteriormente, pudemos observar que Tasso se entregou a devaneios, cujas imagens materializadas através do pássaro, da bailarina, da barca, etc., foram se desmaterializando progressivamente, conservando apenas as linhas, que tendiam para o infinito.

O poema abaixo, fala da liberdade de que goza, desde então, o sonhador aéreo, após haver ultrapassado a fase da materialização.

## LIBERTAÇÃO

( A.M. pág. 183)

- 1- Nossos desejos se purificaram
- 2- e o nosso pensamento
- 3- foi subindo, ascendendo, serenando...
  
- 4- Nossas paixões se altearam
- 5- como o vento,
- 6- que, depois de varrer o pó do chão,
- 7- para as estrelas trêmulas se eleva,
- 8- e, mais alto que a sombra, além da treva,
- 9- fica ressoando,
- 10- longe e livre, na ignota solidão...

O movimento verticalizante do pensamento de Tasso neste poema constitui a via para o silêncio, como o comprova o verso 3/ foi subindo, ascendendo, serenando.../.

Há nele correspondências com o pensamento bachelar

diano, habituado a usar sempre o trampolim do real para chegar ao irreal, do concreto para o abstrato, fazendo da geometria e da química, a base para a sua meditação do eixo verticalizante das imagens poéticas. Para ele, a imagem geométrica do eixo orientado é particularmente rica de prolongamentos sonhados. Ele vê-se lançar para o infinito, cada vez que ele evoca uma idéia de transformação ou de aventura. (61)

Como grande matemático, ele ligou a abstração geométrica às linhas desmaterializantes na verticalidade do devaneio.

De acordo com a sua imaginação geométrica, todas as coisas situam-se em relação a um sistema de eixos perpendiculares: - um horizontal, outro vertical. O eixo horizontal, ligado ao élan vital instintivo, desliza na superfície das coisas sem refletir.

O eixo vertical é o do pensamento que se detém um instante para refletir, que se eleva até as alturas para contemplar a vida, que se desperta para sonhar, para contemplar a vida, que se desperta para contemplar a beleza.

"Esta linha perpendicular ao eixo temporal da simples vitalidade dá precisamente a consciência do presente, meios de fuga, de evasão, de expansão, de aprofundamento, que dão ao tempo presente a aparência duma eternidade". (62)

A 1ª estrofe deste poema:

Nossos desejos se purificaram

e o nosso pensamento

foi subindo, ascendendo, serenando...

se alia, também, ao pensamento bachelardiano quando este busca na química, novas correspondências sobre o eixo vertical. O corpo, volatizado no alambique, ou sublimado na fornalha, abandonando suas impurezas no fundo do recipiente, subindo em vapores leves, num movimento ascendente de purificação, de liberação, de desmaterialização, de abstração.

A adesão à plenitude aérea, corresponde à felicidade, ao gozo de sentir-se liberto de todo entrave material e

corporal como o comprova o poema abaixo:

## V

(P. C. pág. 331)

- 1- Este mundo terreno, palpitante
- 2- de formas claras, já não é mais meu.
- 3- Para mim, todo gozo é arquidistante,
- 4- toda alegria humana se perdeu.
  
- 5- Nem quero mais que o toque degradante
- 6- da terra, a que em mim tudo esfaleceu,
- 7- volte a ferir-me no preciso instante
- 8- em que, como jamais, sou eu, sou eu.
  
- 9- Amando-te na tua angelitude,
- 10- no teu fulgor de estrela foragida,
- 11- na tua graça sobrenatural,
  
- 12- Não amo a realidade desta vida:
- 13- amo a luz, o silêncio, amo o que ilude,
- 14- amo o intangível, amo o sonho, o irreal.

A negação dos valores terrenos, da materialidade, das formas, entrevista nos quartetos deste soneto, resulta do encontro e da consciência da adesão do sonhador ao estado aéreo implícita no verso 8: /em que como jamais, sou eu, sou eu./

De posse da sua real individualidade, da conscientização da sua natureza aérea, o que é material, o que é terreno, é relegado em favor do que é imaterial, sem forma, - a luz, o silêncio, o intangível, o irreal.

A felicidade aérea está, pois, caracterizada no último terceto:

Não amo a realidade desta vida:  
 amo a luz, o silêncio, amo o que ilude,  
 amo o intangível, amo o sonho, amo o irreal.

A poesia, considerada por Bachelard o devaneio diurno, tem suas correspondências com o sonho noturno. O fenômeno do repouso ótico e do repouso verbal faz com que haja entre os dois certa aproximação. O sono caracteriza-se pela negação do ver e do ouvir dentro da perspectiva da realidade, da objetividade material. Tanto a poesia pura, quanto o sono, se atualizam numa espécie de silêncio, que se caracteriza pelo ver, falar e ouvir dentro de outra perspectiva diferente da realidade objetiva.

A negação da visão das imagens materializadas se manifesta em alguns poemas de Tasso nos quais podemos observar um esvaziamento progressivo no ar, da atmosfera:

No poema abaixo o não ver se atualiza pela ausência de representatividade do ser:

35

(P. C. pág.318)

Ninguém procure Verônica  
 não mais existe. Morreu.  
 Foi tênue véu de neblina  
 que a mão do sol desteceu.

Foi sombra de fim de tarde,  
 veio a noite, esfaleceu.

Verônica, a pura e triste,  
 ninguém procure: nem eu.  
 Não foi jóia preciosa,  
 anel, broche, camafeu,  
 que, embora perdido, existe.  
 Foi lua de fim de noite,  
 veio a alvorada, morreu.  
 Ninguém procure Verônica,  
 a não ser no sonho meu...

A idéia do esvaziamento no poema abaixo, liga -se à ausência dos sons, no emudecimento dos seres do espaço terrestre, aquático e aéreo:

## FRONTEIRA

(R. O. pág. 378)

- 1- Há o silêncio das estradas
  - 2- e o silêncio das estrelas
  - 3- e um canto de ave, tão branco,
  - 4- tão branco, que se diria
  - 5- também ser puro silêncio.
  - 6- Não vem mensagem do vento,
  - 7- nem ressonâncias longínquas
  - 8- de passos passando em vão.
  - 9- Há um porto de águas paradas
  - 10- e um barco tão solitário,
  - 11- que se esqueceu de existir.
  - 12- Há uma lembrança do mundo
  - 13- mas tão distante e suspensa.
- 
- 14- Há uma saudade da vida
  - 15- porém tão perdida e vaga,
  - 16- e há a espera, a infinita espera
  - 17- a espera quase presença
  - 18- da mão de puro mistério
  - 19- que tomará minha mão
  - 20- e me levará sonhando
  - 21- para além deste silêncio,
  - 22- para além desta aflição.

Evidencia-se entre a 1<sup>a</sup> e a 2<sup>a</sup> estrofes um ritmo dialético, na semântica do presente quase ausente na 1<sup>a</sup> estrofe, e da ausência quase presença na 2<sup>a</sup>.

Na 1<sup>a</sup> estrofe, à imanência e ao emudecimento dos seres quase ausentes, atualiza-se no 3<sup>o</sup>. 4<sup>o</sup> e 5<sup>o</sup> versos uma im -

pressão sinestésica de cunho simbolista: /e um canto de ave ,  
tão branco,/tão branco, que se diria/também ser puro silêncio/  
onde há a correspondência entre o som e a cor, a audição e a  
visão.

No entanto, tal impressão sinestésica só existe su -  
perficialmente, pois o branco, cor que se tornou verdadeira ob  
sessão no simbolismo, liga-se à tradução do vago, do mistério,  
da liquidez, da espiritualidade, da pureza (63)

A ritmanálise da expressão "canto branco" nos dá a  
dialética da audição atenta e da audição recolhida.

Esta dialética atualiza a tensão na busca dum além  
do som, enquanto o ouvido recolhido goza do seu bem.

"As imagens visuais do ouvido atento conduzem a  
imaginação além do silêncio" (64)

Sendo o canto, por sua natureza, aéreo e o branco a  
síntese do vago, da espiritualidade e da pureza, os dois se  
harmonizam no único sentido da audição, na síntese: canto-si -  
lêncio, onde o epíteto "puro" torna-se redundante, enfático, já  
que o silêncio que ora estamos considerando é desmaterializa -  
ção, é pureza.

Este sentido do canto puro, silencioso, desmateriali  
zado, Tasso enfatiza no poema que se segue:

33

(P.C. pág. 317)

- 1- A cantiga que cantavas
- 2- não tinha acompanhamento
- 3- nem de nenhum instrumento,
- 4- nem de outra voz, nem do vento,
- 5- nem de água em murmúrio vão.
  
- 6- Subia pura na noite.
- 7- Subia serenamente
- 8- fresca, simples, inocente,

- 9- pálida, límpida, nua,  
 10- para os astros, para a lua,  
 11- no seio da solidão.

- 12- Afora o canto que entoavas,  
 13- tudo era recolhimento  
 14- no vasto e perdido mundo.  
 15- Tudo era êxtase profundo.  
 16- Ao teu canto claro e lento,  
 17- tudo era deslumbramento.  
 18- Não havia voz de vento,  
 19- nem água em murmúrio vão.

- 20- Teu canto, no vasto mundo,  
 21- não tinha acompanhamento...

Ao silêncio visual dos poemas anteriores, sucede, no poema acima, o silêncio auditivo.

A temática do canto puro se atualiza neste poema com maior intensidade do que no poema anterior.

O tema da poesia pura, se torna pois, muito evidente através da "cantiga" que se atualiza num universo silencioso, onde o emudecimento dos elementos é total, e, até mesmo intensificado no paralelismo do 4º, 5º, 18º e 19º versos que evidenciam o mutismo do ar e da água.

- 4- nem de outra voz, nem de vento,  
 5- nem de água em murmúrio vão.

- 18- Não havia voz de vento,  
 19- nem água em murmúrio vão.

Na 2ª estrofe condensam-se os seguintes temas:

- a) da verticalidade da cantiga: versos 6 e 10:

Subia pura na noite  
para os astros, para a lua,  
no seio da solidão.

b) das suas qualidades essenciais: versos 8 e 9:

fresca, simples, inocente,  
pálida, límpida, nua,

c) da noite ligada à idéia do espaço feliz, do vazio, do silêncio propício à atualização da "cantiga" pura.

Enquanto a noite é temida pela imaginação angustiada que a tem como sombra espessa, pesada, sinistra, povoada de fantasmas; para a imaginação feliz, ela é o espaço silencioso, abstrato, vivificador, mantendo suas correspondências com o espaço íntimo na sua profundidade.

Esta marca aérea, fundada na dinâmica de desmaterialização, marca pois, a fusão do ser sonhador num universo infinito e sem formas visíveis e audíveis que culmina no emudecimento da voz; na negação dos aspectos substanciais do canto, revelada no poema que se segue:

21

(P.C. pág. 312)

Neste cair de tarde  
meus cantos são prelúdios.

São começos, apenas,  
de largas sinfonias  
que tombam subitamente  
sem chegar à expressão.

O mistério é muito fundo

para que possa enchê-lo outra música  
que não a do silêncio.

Para além das palavras, há a realidade intangível, mediante a qual, o sonhador aéreo, se detém encantado, e este é, segundo Goethe o mais alto estado que a consciência pode alcançar: o do silêncio interior (65). Este funda o paralelismo perfeito entre o espaço aéreo desmaterializado e o seu sonhador.

É na escala da desmaterialização do espaço aéreo que nós poderemos ver em ação o devaneio aéreo, que tem a sua real atualização na fusão aérea. A fusão do ser sonhador num universo tão pouco diferenciado quanto possível, num universo infinito e sem forma atesta o despojamento total que pode conduzir ao êxtase religioso:

#### SILÊNCIO

(R.O. pág 382)

- 1- Venha o silêncio unânime, profundo,
- 2- e alto, grave silêncio, venha enfim.
- 3- Tombe o silêncio - antigo - sobre o mundo,
- 4- o silêncio coeterno se erga em mim.

- 5- O silêncio de gênese, fecundo,
- 6- o silêncio essencial, coeterno sim:
- 7- pois de seu puro seio é o ser oriundo,
- 8- pois que ele em Deus sempre existiu assim.

- 9- Porque a vida se fez fragor crescente
- 10- de rochedos rolando na vertente
- 11- de uma montanha lívida, lunar.

- 12- E a alma agoniada entrelaçou-se inteira
- 13- à absoluta esperança derradeira
- 14- de, no silêncio ainda poder sonhar...

A segunda estrofe deste soneto põe em destaque a te  
mática das origens.

O silêncio de gênese, fecundo  
o silêncio essencial, coeterno sim:  
pois de seu puro ser é o ser oriundo  
pois que ele em Deus sempre existiu assim.

A assertiva de que no silêncio está a origem do ser, vem enriquecer o nosso tema. O sonhador aéreo abandonando os rumores da matéria, aderindo ao universo silencioso, funde-se no elemento de sua eleição, na sua pureza substancial, no seu silêncio, que se resume em Deus.

Diz Alceu Amoroso Lima que há um mundo que a palava  
vra não pode atingir, que está para lá da palavra, que é o mundo  
do sobrenatural, o da vida mística e que só o silêncio pode  
alcançar. (66)

Nota-se pois, uma certa intencionalidade neste soneto  
to por ser o último do livro "Regresso à Origem".

## NOTAS DO 4º CAPÍTULO

- 1- BACHELARD, Gaston. L'air et les songes. Op.cit., p. 10
- 2- Idem, ibidem, p. 157.
- 3- Idem, ibidem, p. 18.
- 4- Idem, ibidem, p. 20.
- 5- Idem, ibidem, p. 21.
- 6- Idem, ibidem, p. 16.
- 7- FÓNAGY, Ivan. Le langage poétique; forme et fonction. Dio-  
gène. Paris, (51), juil.- sept., 1965, p. 79.
- 8- BACHELARD, Gaston. L'air et les songes. Op. cit., p. 271.
- 9- BACHELARD, Gaston. A poética do espaço. Trad. Antonio C. Leal  
e Lídia V.S. Leal. Rio de Janeiro, Eldorado, p. 147.
- 10- BACHELARD, Gaston. L'air et les songes. Op. cit. p. 97.
- 11- Idem, ibidem, p. 95 a 98.
- 12- Idem, ibidem, p. 95.
- 13- Idem, ibidem, p. 95.
- 14- BACHELARD, Gaston. L'eau et les rêves . Op.cit., p. 214.
- 15- BACHELARD, Gaston. L'air et les songes. Op. cit., p. 42.
- 16- Idem, ibidem, p. 42.

- 17- Idem, ibidem, p. 39.
- 18- Idem, ibidem, p. 40.
- 19- Idem, ibidem, p. 40.
- 20- Idem, ibidem, p. 60.
- 21- Idem, ibidem, p. 60.
- 22- BACHELARD, Gaston. Lautréamont. Op. cit., p. 49.
- 23- BACHELARD, Gaston. L'air et les songes. Op. cit., p. 94.
- 24- GENEETE, Gérard. Figuras. Trad. [em equipe], São Paulo, Perspectiva, 1972, p.11.
- 25- BACHELARD, Gaston. L'eau et les rêves. Op. cit., p. 177 - 180.
- 26- MANSUY, Michel. Gaston Bachelard et les éléments. Op. cit., p. 245.
- 27- BACHELARD, Gaston. L'eau et les rêves. Op. Cit., p. 179.
- 28- Idem, ibidem, p. 179.
- 29- LEVIN, Samuel. Estruturas lingüísticas em poesia. Trad. José Paulo Paes. São Paulo, Cultrix, 1975, p. 14 - 58.
- 30- TELES, Gilberto Mendonça. "Drumond" a estilística da repetição. Rio de Janeiro, José Olímpio, p. 32.
- 31- BUOSÑO, Carlos. Teoria de la expressão poética. V.1, ed. 5, Madrid, Gredos, p. 214.
- 32- BACHELARD, Gaston. L'air et les songes. Op. cit., p. 65.
- 33- Idem, ibidem, p.19.
- 34- Idem, ibidem, p. 19.

- 35- Idem, ibidem, p. 258.
- 36- Idem, ibidem, p. 263.
- 37- BACHELARD, Gaston. L'eau et les rêves. Op, cit., p. 17.
- 38- Idem, ibidem, p. 17.
- 39- BACHELARD, Gaston. L'air et les songes. Op. cit., p. 257.
- 40- GINESTIER, Paul. Pour connaître la pensée de Bachelard. Paris, Bordas, s/d, p. 126.
- 41- BACHELARD, Gaston. L'air et les songes. Op. cit., p. 257.
- 42- BACHELARD, Gaston. Lautréamont. Op. cit., p. 51.
- 43- BACHELARD, Gaston. L'air et les songes. Op. cit., p. 259.
- 44- BRONTE, Emily. O Morro dos Ventos Uivantes. São Paulo, abril Cultural, 1971.
- 45- BACHELARD, Gaston. L'air et les songes. Op. cit., p. 259 a 260 .
- 46- Idem, ibidem, p. 260.
- 47- Idem, ibidem, p. 262.
- 48- Idem, ibidem, p. 360.
- 49- Idem, ibidem, p. 258.
- 50- BACHELARD, Gaston. L'eau et les rêves . Op. Cit., p. 233.
- 51- BACHELARD, Gaston. L'air et les songes. Op. cit., p. 233
- 52- TELES, Gilberto Mendonça. "Drumond" a estilística da repetição. Op. cit., p. 46.
- 53- BACHELARD, Gaston. L'air et les songes. Op. cit., p. 10.
- 54- MANSUY, Michel. Gaston Bachelard et les éléments. Op. cit., p. 245.

- 55- JUNG, Carl G. O homem à descoberta da sua alma. Trad. Camilo N. Pais. Porto, Tavares Martins, 1962, p. 64.
- 56- BÍBLIA SAGRADA. Êxodo. 10:13. Op. cit.
- 57- BÍBLIA SAGRADA. Isaiás. 29:6. Op. cit.
- 58- BÍBLIA SAGRADA. Isaiás. 11: 4. Op. cit.
- 59- BÍBLIA SAGRADA. Gênesis. 2: 7. Op. cit.
- 60- BÍBLIA SAGRADA. I Reis. 19:13. Op. cit.
- 61- MANSUY, Michel. Gaston Bachelard et les éléments. Op. cit., p. 104.
- 62- Idem, ibidem, p. 105.
- 63- MOISÉS, Massaud. O simbolismo. Op. cit., p. 41.
- 64- BACHELARD, Gaston. La terre et le rêveries du repos. Op. cit., p. 88.
- 65- LENVAL, Lubienka H. de. Silêncio gesto e palavra. Trad. Jaime Cunha. Lisboa, Aster, p. 29.
- 66- LIMA, A. Amoroso. Da inteligência à palavra. Rio de Janeiro, Agir, 1962, p. 30.

## CONCLUSÕES

As imagens dos elementos nos poemas de Tasso sintonizam com os ideais do grupo "Festa" do Modernismo, na valorização do cósmico, compatível com o ideal de universalidade pregado pelos adeptos desta corrente.

Valorizando sobretudo os aspectos vivenciais que sugerem o Absoluto e o Eterno, os seus poemas, salvo algumas exceções, afastam-se do regional, do pitoresco, do quotidiano, do efêmero.

A matéria é universal, havendo nela, no entanto, uma individualidade profunda, que lhe dá, em suas mínimas parcelas, uma totalidade. O que significa que, a um elemento particular, com suas tendências e orientações, é possível unir um devaneio que comanda as crenças, as paixões, o ideal, enfim, toda a filosofia de uma vida.

Sendo o elemento um indutor do devaneio, o sonhador a ele se liga, no entanto, dando-lhe uma alma conforme os seus desejos. Através da imaginação material ou estática, dinâmica e ativista, ele compreende a vida do universo de acordo com a sua visão íntima.

Diz Michel Dufrenne que a poesia atesta a unidade do homem e do mundo. (1)

Emil Staiger, por sua vez, torna bem claro o sentido da "disposição anímica", ligada à fusão, ao ato de estarmos nas coisas e elas em nós. (2)

O sonhador experimenta, através da experiência estética de um elemento, a sua conaturalidade com a natureza.

A idéia da vontade humana, antes de ter sido racionalizada em modelos psicológicos, foi, e continua sendo inspirada pelos espetáculos da natureza, nos seus fenômenos ativistas: a força do vento, a violência da tempestade, a obstinação do mar sempre renovada, a lentidão da terra, a perseverança do

vegetal... ( 3)

O homem torna-se eterno, segundo Dufrenne, ao descobrir em si a eternidade do ser, isto é, do elemento no qual ele se funde:

"O homem realiza sua natureza ao integrar-se na natureza, ou antes, ao compreender que está integrado nela". ( 4)

Como vimos anteriormente, a tetravalência, presente em quase todos os grandes poetas, não constitui, segundo Bachelard, a marca da natureza própria do sonhador e, que as duas características básicas da união da obra de arte a uma força cósmica elementar são a ambivalência e a fusão.

As imagens do fogo, da água e da terra estão presentes na obra poética de Tasso, no entanto, somente o ar, com sua substância e seus princípios fornece-lhe a via para a atualização da viagem onírica:

- por se apresentar na obra como elemento ambivalente, através de imagens positivas e negativas, como força do bem e do mal, capaz de abarcar a alma humana nos seus contrastes, na sua dialética.

- por ter o sonhador abraçado o destino deste elemento na sua adesão às imagens da leveza, da verticalidade e do silêncio.

Com base nos poemas estudados, observamos que o onirismo aéreo de Tasso prende-se a duas origens:

1- Ele surge do contraste vivido entre a sujeição do corpo e a espontaneidade do espírito; do desejo que o corpo seja capaz de voar tão rápido quanto seus pensamentos.

A paixão da velocidade, da leveza, da ascensão talvez tenha surgido da ânsia de suprimir o hiato entre a celeridade dos pensamentos, dos sonhos, e a lentidão desesperadora da carne.

Tasso cobriu este aspecto dramático do seu onirismo

com as imagens da terra e do ar, na dialética do pesado e do leve, do carnal e do espiritual, do verme e da ave.

Nosso destino é duplo: somos "élan" e enraizamento, leveza e peso, ar e terra, o "Sopro de Deus no Barro".

2- O onirismo aéreo surge também da consciência que temos, em certos momentos, da nossa leveza. Sendo dada tal consciência pelo sonho do vôo noturno, o sonhador que a ele se prênde, povoa os seus poemas com imagens aéreas, sublimando o desejo de voar, de elevar-se, de tornar-se leve.

A sua nostalgia do Infinito é sublimada, ora na identificação com os seres da pátria aérea - pássaros, estrelas, nuvens, luz, som..., ora através das qualidades e orientações do ar, como leveza, mobilidade, transparência, verticalidade e desmaterialidade.

O sonhador aéreo vê também no ar o elemento propí-cio à abstração e ao misticismo, por ser o mesmo desprovido de matéria.

Se na linguagem da água, Deus é Oceano e na do fogo é Chama Ardente, na linguagem do ar Deus é Puro Espírito, e, como este elemento, imaterial e imperceptível aos olhos carnaís.

Tasso percorreu, com o ar, os caminhos da abstração e do misticismo.

Notemos nos versos abaixo, a aproximação que ele faz do pensamento e do ar:

Criar pensamentos  
que sejam como serenos pássaros  
do mar,  
ou como os livres ventos oceânicos.  
Porque só eles trazem nas asas  
o vasto e puro alento  
das distâncias eternas.

A sua poesia transborda da substância de origem metafísica. Tudo que o cerca é transfigurado em símbolos de poesia comunicando às coisas um sentido transcendente. Muitos de seus poemas lembram os Salmos bíblicos recriados poeticamente, como o que transcrevemos abaixo:

Senhor, em presença de tua Face,  
eu dançarei.

Porque toda alegria e toda beleza  
é ritmo e dança.

E a alegria absoluta  
e o absoluto esplendor  
são uma dança eterna.

Senhor, em tua divina presença,  
eu dançarei.

Dançarei como as frondes, como as flores,  
às brisas matinais.

Dançarei como os pássaros  
ao profundo frescor dos céus.

Dançarei como as ondas, como as nuvens,  
como os ventos oceânicos,  
à ebbriez dos horizontes sem fim.

Dançarei como os mundos,  
as sagradas estrelas,  
à hipnose da grande noite.

Senhor, em presença de tua Face  
dançarei, dançarei,  
dançarei...

dançarei...

( C.E. pág. 249)

A imagem do silêncio é, no entanto, o ponto mais alto do seu lirismo, numa espécie de comunicação com Deus, como por

exemplo neste poema:

Na torre esguia e branca  
 abro o mirante para Deus.  
 Dobra-se o corpo sobre os joelhos,  
 mas ergue-se a alma ereta e pura,  
 sentindo próxima a Presença.  
 E a torre vai crescendo, vai crescendo,  
 vai subindo, subindo,  
 imerge em onda clara e fresca  
 de vida e de alegria.  
 Vai subindo, subindo,  
 vai crescendo, crescendo,  
 até que transpõe, de súbito,  
 a fronteira  
 do efêmero.

( P.A. pág. 123)

O tema do silêncio, embora percorra sutilmente toda a sua obra poética, surge com maior frequência nos seus últimos livros.

O silêncio como o ideal de plenitude do sonhador aéreo, é em Tasso uma espécie de comunicação com Deus, na fusão do "canto" no puro e eterno silêncio:

Na hora do canto ausente,  
 evocarei o canto imemorial  
 dos pássaros, das águas e dos ventos.

Evocarei o canto comovido  
 dos homens nas estradas do destino.

Evocarei o canto onipotente  
 dos arcanjos em face do Senhor.

Na hora, que torres antigas marcarão,  
do meu canto fundir-se  
em puro e eterno silêncio...

Diz Alceu Amoroso Lima que à medida que o homem passa da vida sensual à vida intelectual, tudo nele tende à expressão verbal. Mas à medida que o homem vai adiante, e a sua vida poética, e, ainda acima, a sua vida mística tendem a ultrapassar a sua vida intelectual - tudo no homem tende, então, à manifestação do silêncio. E o silêncio deixa de ser um vazio, uma privação, um estado de pobreza anterior ao surto enriquecedor e iluminativo da inteligência, para ser um estado de perfeição, de superação, de plenitude, em suma, que aproxima a natureza humana da natureza angélica. E leva o homem à vida contemplativa, à vida que anuncia o estado perfeito de Graça e de Glória, que é Visão e não mais palavra. É o estado de união com Deus, o estado que leva o homem, mesmo ainda em sua condição terrena, a aproximar-se do estado perfeito da vida fixada na eternidade. ( 5)

Avultam, em face do que acabamos de expor, as seguintes características dos poemas aéreos:

- Adesão ao caráter substancial quase insubstancial que é o da leveza. À leveza das substâncias, dos seres, corresponde, nos poemas à leveza dos ritmos. Enquanto o ritmo dos poemas da terra é lento, pesado, cheio de encontros consonantais, de ecos, que traduzem o rumor terreno; nos poemas cuja tônica é a leveza, alia-se à leveza das substâncias, a leveza dos ritmos, sempre mais fluidos, sem choques...

- Susceptibilidade pela dinâmica da verticalidade, pois para o sonhador aéreo tudo convida à elevação.

- Revelação da pureza como um dado imediato da consciência poética, que, em correspondência com a profundidade absoluta do espaço aéreo vazio, deve, conseqüentemente, atualizar a visão pura, absoluta, sem formas, ou seja, a poesia pura.

- União da concepção da poesia pura, silenciosa, à idéia de ausência, de desmaterialização entrevista nos seguintes versos de Tasso:

Por que cessar o meu canto:  
 nada há mais para eu cantar?  
 só é puro e profundo o canto  
 quando nada há que cantar.

(P.C. pág. 328)

O silêncio dá, pois ao seu lirismo o mais alto grau de sublimação, numa espécie de comunhão profunda com o ar, com a sua mais pura característica que leva o sonhador ao êxtase espiritual.

Diz Lubienka de Lenval que o silêncio interior é o ponto de encontro da alma com Deus.(6)

O culto do vago, do imaterial, herança do Simbolismo tão simpática aos do grupo "Festa" tem no ar o elemento ideal para a realização dos seus ideais estéticos.

Os sonhadores do ar, sublimando os seus ideais de verticalidade, praticam em seus devaneios, nos termos de Richard Bach, "experimentos de aeronáutica avançada" (7) na evasão vertical, mística, na ânsia de aproximação dos ideais supremos da perfeição, da espiritualidade, da transcendência ideal que é, em Tasso, a descoberta de Deus.

## NOTAS DA CONCLUSÃO

- 1- DUFRENNE, Mikel. O poético. Trad. Luiz A. Nunes e Reasylyvia K. de Souza. Porto Alegre, Globo, 1969, p. 174.
- 2- STAIGER, Emil. Conceitos fundamentais de poética. Trad. Celeste A. Galeão. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1972, p. 59.
- 3- DUFRENNE, Mikel. O poético. Op. cit. p. 204.
- 4- Idem, ibidem, p. 207.
- 5- LIMA, Alceu A. Da inteligência à palavra. Op. cit., p. 38.
- 6- LENVAL, Lubienka de. Silêncio, gesto e palavra. Op. cit., p. 38.
- 7- BACH, Richard. Fernão Capelo Gaivota. Trad. Antonio Ramos R Rosa e Madalena Rosálees. Rio de Janeiro, Nórdica, 1977, p. 73.

## BIBLIOGRAFIA

- ABÍLIO, Henrique. Crítica pura. São Paulo, S.E.Panorama, s/d.
- ANDRADE, Mário de. O empalhador de passarinho. São Paulo, Martins, 1955.
- AZEVEDO FILHO, Leodegário A.de. Estruturalismo e crítica de poesia. Rio de Janeiro, Gernasa, 1970.
- \_\_\_\_\_. Tasso da Silveira . --- [org.] Poetas do modernismo. V. 4, Brasília, MEC - INL., 1952.
- BACHELARD, Gaston. La psychanalyse du feu. França, Gallimard, 1976.
- \_\_\_\_\_. L'air et les songes. Éd. 10, Paris, José Corti, 1976.
- \_\_\_\_\_. La flame d'une chandelle. Paris, Presses Universitaires de France, 1970.
- \_\_\_\_\_. Le droit de rêver. Éd. 1, Paris, Presses Universitaires de France, 1970.
- \_\_\_\_\_. Lautréamont. Éd. 7, Paris, José Corti, 1974.
- \_\_\_\_\_. L'eau et les rêves. Éd. 13, Paris, José Corti, 1976.
- \_\_\_\_\_. La terre et les rêveries du repos. Éd. 7, Paris, José Corti, 1974.
- \_\_\_\_\_. La terre et les rêveries de la volonté. Éd. 8, Paris, José Corti, 1976.
- \_\_\_\_\_. La poétique de la rêverie. Éd. 3, Paris, Presses Universitaires de France, 1965.
- \_\_\_\_\_. A poética do espaço. Trad. Antonio C. Leal e Lídia V.S. Leal. Rio de Janeiro, Eldorado, s/d.
- BÍBLIA SAGRADA. Trad. João Ferreira de Almeida, ed. 14, Rio de Janeiro, Imp. Bíblica Brasileira, 1961.
- BOSI, Alfredo. História da literatura brasileira. Ed. 2, São Paulo, Cultrix, 1978.

- BRONTE, Emily. O Morro dos Ventos Uivantes. Trad. Oscar Mendes, ed. 2, São Paulo, Abril Cultural, 1971.
- BOUSŌNO, Carlos. Teoria de la expressăo poética. V.1, ed. 5, Madrid, Gredos, s/d.
- CACCESE, Neusa Pinsard. Festa. Săo Paulo, U.S.P. Inst. de Estudos dos Brasileiros, 1971.
- CASTAGNINO, Raul H. Que   literatura? Trad. Luiz Aparecido Caruso, Săo Paulo, Mestre Jou, 1969.
- CAVALCANTE, Povina. Viagem ao mundo da poesia. Rio de Janeiro, Irmăos Pongeth, 1957.
- COUTINHO, Afrânio. A literatura no Brasil. Modernismo. V. 5, Rio de Janeiro, Sul Americana, 1970.
- \_\_\_\_\_. A literatura no Brasil. Simbolismo - Impressionismo. V. 4, Rio de Janeiro, Sul Americana, 1969.
- DUFRENNE, Mikel. O poético. Trad. Luiz A. Nunes e Reasylyvia K. de Souza. Porto Alegre, Globo, 1969.
- FILHO, Adonias. Tasso da Silveira e o tema da poesia eterna. Săo Paulo, S.C. Panorama, 1940.
- FÓNAGY, Ivan. Le langage poétique; forme e fonction. Diog ne, Paris, (51), Juil. - Sept., 1965.
- GENNETTE, Gérard. Figuras. Săo Paulo, Perspectiva, 1972.
- GINESTIER, Paul. Pour conna tre le pensée de Bachelard. Paris, Bordas, s/s.
- GOMES, Oscar Martins. Tasso da Silveira e o seu itinerário luminoso. Letras (17), 1979.
- IMBERT, Enrique Anderson. Métodos de crítica literária. Trad. Eug nia M.A. e Silva. Coimbra, Almedina, 1971.
- JAKOBSON, Román. Questions de poétique. Paris, Seuil, 1973.
- JAPIASSÚ, Hilton. Para ler Bachelard. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1976.
- JUNG, Carl G. O homem   descoberta da sua alma. Trad. Camilo N. Pais. Porto, Tavares Martins, 1962.

- LENVAL, H. Lubienska de. Silêncio gesto e palavra. Trad. Jaime Cunha, Lisboa, Aster, s/d.
- LEVIN, Samuel. Estruturas lingüísticas em poesia. Trad. José Paulo Paes. São Paulo, Cultrix, 1975.
- LIMA, A. Amoroso. Da inteligência à palavra. Rio de Janeiro, Agir, 1962.
- MANSUY, Michel. Gaston Bachelard et les éléments. Paris, José Corti, 1967.
- MOISÉS, Massaud. O simbolismo. Ed. 4, São Paulo, Cultrix, 1973.
- MURICY, Andrade. Panorama do movimento simbolista brasileiro. Rio de Janeiro, Dep. Imprensa Nacional, 1962.
- MELQUIOR, José Guilherme. Tendências da crítica contemporânea. Correio do Povo, [jornal] Porto Alegre, 5/4/1975.
- PIRE, François. De l'imagination poétique dans l'oeuvre de Gaston Bachelard. Paris, José Corti, 1967.
- POULET, Georges. Les chemins actuels de la critique. Paris, Union Générale d'Éditions, 1968.
- QUILLET, Pierre. Introdução ao pensamento de Bachelard. Trad. César A.C. Fernandes. Rio de Janeiro, Zahar, 1977.
- RÉGIS, Maria Helena C. Linguagem e versificação em broquéis. Porto Alegre, Movimento, 1976.
- ROBERT, Paul. Micro Robert. Dictionnaire du Français Primordial, S.N.L. - Le Robert, 1976.
- SERULLAZ, M. O impressionismo. Trad. João Carlos Bruni, São Paulo, Dif. Européia do Livro, 1965.
- SILVEIRA, Tasso A.da. Fio d'água. In: \_\_\_\_\_. Puro Canto. Rio de Janeiro, GRD., 1962.
- \_\_\_\_\_. A alma heróica dos homens. In: \_\_\_\_\_. Puro Canto. Rio de Janeiro, GRD., 1962.
- \_\_\_\_\_. As imagens acesas. In: \_\_\_\_\_. Puro Canto. Rio de Janeiro, GRD., 1962.
- \_\_\_\_\_. O canto absoluto. In: \_\_\_\_\_. Puro Canto. Rio de Janeiro, GRD., 1962.
- \_\_\_\_\_. Alegria do mundo. In: \_\_\_\_\_. Puro Canto. Rio de Janeiro, GRD., 1962.

- \_\_\_\_\_. Tendências do pensamento contemporâneo. In: \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_. Puro Canto. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira,  
 1935.
- \_\_\_\_\_. Contemplação do eterno. In: \_\_\_\_\_. Puro Canto.  
 GRD., 1962.
- \_\_\_\_\_. Puro Canto. In: \_\_\_\_\_. Puro Canto. Rio de Ja -  
 neiro, GRD., 1962.
- \_\_\_\_\_. Regresso à origem. In: \_\_\_\_\_. Puro Canto. Rio  
 de Janeiro, GRD., 1962.
- \_\_\_\_\_. Poemas de Antes. Rio de Janeiro, GRD., 1966.
- \_\_\_\_\_. Definição do modernismo brasileiro. Rio de Ja -  
 neiro, Forja, 1932.
- \_\_\_\_\_. Nestor Vítor. Nossos Clássicos. Rio de Janeiro,  
 Agir, 1963.
- STAIGER, Emil. Conceitos fundamentais de poética. Trad. Celeste  
 Aída Galeão. Tempo Brasileiro, 1972.
- TODOROV, Tzvetan. Les sens des sons. Poétique. Paris, (2), sept.  
 1971.
- TROTIGNON, Pierre. Os filósofos franceses da atualidade. Trad.  
 Nídia Ramalho e Antonio E. V. de Almeida. São Paulo, Difu-  
 são Européia do Livro, 1969.
- TELES, Gilberto Mendonça. "Drummond" a estilística da repetição.  
 Rio de Janeiro, José Olímpio, 1970.