

**FUNDAÇÃO UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS  
MESTRADO EM HISTÓRIA DA LITERATURA**

**A FORÇA DA POESIA: UMA LEITURA DE MARIA CARPI**

**Dissertação apresentada como requisito  
parcial e último para a obtenção do grau  
de Mestre em História da Literatura.**

**Valéria Ferreira de Oliveira**

**Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Aimée Teresa G. Bolaños  
Orientadora**

**Data da defesa:**

**Instituição depositária:  
Núcleo de Informação e Documentação  
Fundação Universidade Federal do Rio Grande**

**Rio Grande, outubro de 2007**

***Voei sem saber se eram reais  
as asas que me levavam. Mas,***

***em verdade, fui carregada  
para além de meu nascimento***

***à desconhecida árvore.***

***Ter chegado não é bater  
à porta da Eternidade.***

***Ter chegado é quando o Eterno  
Vem a nossa casa e vai entrando.***

*Maria Carpi*

## AGRADECIMENTOS

Muitas pessoas contribuíram na construção desse trabalho, que foi árduo, porém bastante gratificante:

a Deus, por guiar meus passos;

aos meus pais, Maria Edília Ferreira de Oliveira e Luiz Sutil de Oliveira, pelo amor incondicional, e às minhas irmãs, Rosane, Rose, Izabel e Séia, pelo estímulo e alegria sempre presentes;

a minha querida Aimée Teresinha G. Bolaños, que com paciência, amizade e sabedoria, orientou meus caminhos acadêmicos;

às professoras e aos professores do curso de graduação, especialmente à Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Néa de Castro, à Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Elena Palmero, ao Prof. Dr<sup>o</sup>. Carlos Alexandre Baumgarten, ao Prof. Dr<sup>o</sup>. José Luis Fornos e ao Prof. Dr<sup>o</sup>. Antonio Mosqueur, por acreditarem na minha capacidade;

ao Elton, pelo carinho e incentivo, para que eu nunca desista de meus sonhos;

aos meus colegas de turma, em especial aos grandes amigos Marcela, Paulo, Ênio, Paula e Dionei;

às amigas e colegas de trabalho Ana, Clau, Dani e Jane: sem vocês cursar o mestrado seria impossível;

enfim, a todos aqueles que me ajudaram de alguma forma, meu muito obrigado.

## RESUMO

A presente dissertação integra um olhar do conjunto da poesia de Maria Carpi, escritora gaúcha de reconhecida trajetória. Sua obra poética é caracterizada temática e estilisticamente, centrando-se o estudo na leitura crítica de *A força de não ter força* como livro e na análise de poemas representativos. Por se tratar de uma obra com uma poética peculiar, tributária do barroco, o estudo, igualmente, reflete a reapropriação moderna do barroquismo literário, permeada a poesia de Maria Carpi de signos contraditórios, imagens dissonantes e espaços dialógicos, que evidenciam sua criatividade artística e significação cultural.

## RESUMEN

La presente disertación ofrece una mirada de conjunto de la poesía de Maria Carpi, escritora gaúcha de reconocida trayectoria. Su obra poética es caracterizada temática e estilísticamente, centrándose este estudio en la lectura crítica de *A força de não ter força* como libro y el análisis de poemas representativos. Por tratarse de una obra con una poética peculiar tributaria del barroco, el trabalho, igualmente, reflexiona sobre la reapropiación moderna del barroquismo literario, permeada la obra de Maria Carpi de signos contradictorios, imágenes dissonantes y espacios dialógicos que evidencia su creatividad artística y significación cultural.

## SUMÁRIO

RESUMO	04
RESUMEN	05
1 INTRODUÇÃO	07
2 APRESENTAÇÃO DE MARIA CARPI	12
2.1 Vida e obra	12
2.2 O espelho da crítica	34
3 REAPROPRIAÇÃO DO BARROCO NA MODERNIDADE	47
4 UMA LEITURA DE <i>A FORÇA DE NÃO TER FORÇA</i>	57
4.1 Do amado	58
4.2 Da vertigem	66
4.3 Da vastidão	74
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	82

BIBLIOGRAFIA	86
ANEXO 1 – DIALOGANDO COM MARIA CARPI	89

## **1 INTRODUÇÃO**

A história da poesia feminina latino-americana é caracterizada por uma diversidade cultural própria. Isso ocorre devido à heterogeneidade de sua constituição étnica, à maneira como aconteceu o desenvolvimento do seu processo histórico e, ainda, como foram estabelecidas as estruturas sociopolíticas na América Latina. No seio dessa unidade contraditória de significativa pluralidade cultural, as mulheres escritoras criaram um projeto muito peculiar, o qual se desenvolveu ao longo de uma trajetória literária: “Siempre presentes aunque en mucho menor número que los hombres, en nuestros anteriores movimientos poéticos de mayor o menor renovación, y no siempre desde el margen”<sup>1</sup>, a presença do discurso de autoria feminina não é marca da atualidade, isto é, constitui uma experiência artística histórica e consciente, que se afirma ao longo de uma tradição literária, na qual as poetisas conseguiram expressar sua íntima rebeldia e utopias.

Nesse contexto, pode-se dizer também que a poesia brasileira feminina conta com vozes de grande relevo. Cecília Meireles, Adélia Prado, Hilda Hilst, Ana Cristina César, Gilka Machado, entre tantas outras, integram um cenário de diversidades e de pontos em comum. Em meio a tal panorama, destaca-se Maria Carpi, poeta gaúcha, como uma das vozes mais autênticas e culturalmente significativas da poesia sul-rio-grandense.

Assim, na presente dissertação, apresento uma leitura da obra carpiana e detenho-me em *A força de não ter força* (2003), focalizando as estratégias utilizadas na sua formação discursiva estética.

□

Por sua vez, a escassez de estudos que contribuíssem com um novo olhar sobre a escritura carpiana, motiva minha leitura. Essa análise tornou-se necessária e pertinente, já que sua fortuna crítica é bastante reduzida, apesar de ser reconhecida por autores de renome como Luiz Antônio de Assis Brasil, Moacyr Scliar, Donaldo Schüller e Nélide Piñon. Então, o trabalho configura-se como sendo um dos possíveis olhares sobre o texto carpiano, sem ter a pretensão de uma visão totalizadora.

O primeiro capítulo, “Apresentação de Maria Carpi”, está subdividido em duas partes. Na primeira, *Vida e obra*, proponho uma abordagem, mesmo que sucinta, da obra da poeta em seu conjunto e ofereço uma síntese biográfica. No total foram oito obras lidas em seus aspectos temáticos e formais, sendo comentados alguns poemas representativos de cada livro, para que fosse traçado um panorama da sua trajetória literária.

Na segunda subdivisão, dialogo com a crítica da obra carpiana. Em “O espelho da crítica”, resenho os principais textos da sua fortuna crítica: “A dor iniciação à alegria” e “A poesia de Maria Carpi: uma viagem iniciática em busca do Ser”, de Nelly Novaes Coelho, “Poesia de Maria Carpi bebe o século em um sorvo só”, de José Nêumanne Pinto e “O paradoxo perfeito”, de Luis Paulo Faccioli.

Além dos textos críticos, procurei um aporte teórico que servisse de auxílio à leitura de *A força de não ter força*. Então, no segundo capítulo, que intitulo “Reapropriação do barroco na modernidade”, utilizo os teóricos Irleamar Chiampi e

---

<sup>1</sup> BARQUET, Jesús. *Escrituras poéticas de una nación: Dulce María Loynaz, Juana Rosa Pita y Carlota Caufield*.



Haroldo de Campos, que propiciam em seus estudos uma caracterização de motivos e estratégias do barroco, uma vez que a obra estudada abre-se a essa inspiração literária.

A análise de *A força de não ter força* constitui o terceiro capítulo, intitulado “Uma leitura de *A força de não ter força*” e subdividido em três partes. Na primeira, “Do amado”, trabalho com três poemas: “Amor, essa força de não”, “Na casa da infância não havia” e “A tua palavra que foi dispersa”. Na segunda parte, “Da vertigem”, analiso “Nós sempre amamos na penumbra”, “O fruto do amor é gerar” e “Ocorre que eu já bebere”. Na terceira e última parte, “Da vastidão”, estão os textos poéticos “Quem sofrerá a leveza”, “Quem, ninguém” e “Ao me chamar mulher”. Saliento nas subdivisões os aspectos temáticos e estilísticos da obra, para compreender os recursos discursivos utilizados, sobretudo, os que têm a ver com o barroquismo, a temporalidade e o imaginário do sujeito poético enunciador.

O olhar sobre a temporalidade na poesia, o barroquismo e abertura da obra em *A força de não ter força* levou-me aos teóricos Octavio Paz, Ana Maria Lisboa de Mello, Afonso Romano de Sant’Anna, Umberto Eco.

A obra carpiana é cortada, visceralmente, pela presença problematizante do tempo. Os tempos passado, presente e futuro se confundem de forma a constituir um espaço privilegiado, que possa dispersar o fluxo temporal. Paz entende que pensar o tempo é entender o homem em sua inexorabilidade, não em virtude de sua condição humana, mas de uma necessidade interior. Certamente o autor é um dos teóricos que reflete acerca do tempo e de sua relação intrínseca com o homem. Seus estudos direcionam um olhar em virtude da concepção de poesia, de instante,

---

de linguagem, elementos de suma importância para elucidar a visão de sujeito e temporalidade em que a pesquisa está centralizada.

Então, a existência substancial da categoria tempo é um processo de criação artística que se revela de diferentes formas na conjugação do sujeito lírico na obra *A Força de não ter força*. Por sua vez, Mello oferece um referencial teórico que se vincula à poética do imaginário, modalidades propostas por Jean Burgos. O sistema modal, por conseguinte, é composto por uma estrutura tripartida: uma de revolta, outra de negação e uma de aceitação em relação ao fluxo temporal. Esses esquemas dão conta de apresentar a vinculação inerente do homem com o tempo, que se cristalizam em imagens, respondendo aos impulsos do imaginário. Dessa forma, o referencial auxilia a pensar como se revela a prática discursiva do sujeito lírico, ou seja, sua postura frente ao transitório, ao contingente.

Sant'Anna tributa com uma visão global e enriquecedora do barroco, compreendendo o estilo nas mais variadas manifestações: urbanismo, moda, gastronomia, música, guerra, poesia. O barroco prima pela abundância, dissonância e formas alargadas e, mais que um estilo epocal, transcende os séculos XVII e XVIII, colocando-se como uma estratégia de organização de pensamento intemporal.

A fim de entender melhor as particularidades da obra *A força de não ter força*, que se estrutura como uma obra aberta, utilizo a teoria de Eco como sendo uma das possíveis propostas de análise. O pensador em seus estudos propõe uma relação de fruição entre a obra e os receptores. Um olhar não-unívoco, mas um campo cheio de probabilidades interpretativas, coerentes com o próprio texto. Essa visão de abertura corrobora a compreensão dos recursos discursivos utilizados pelo sujeito poético enunciador, pois a obra em análise não somente é aberta por seu final,

marcado por dúvidas e questionamentos, como toda sua estrutura contribui para esse processo.

Ressalto também, que na presente dissertação há uma entrevista, com a poeta Maria Carpi, falando de poesia, temática e trajetória literária.

Por fim, vale mencionar que levanto algumas questões norteadoras com objetivo de respondê-las ao longo da dissertação, quais sejam: A obra *A força de não ter força* é dividida em três partes: “Do amado e do não amado”, “A vertigem sem abismo” e “Elegias à vastidão de um epílogo”. Em virtude dessa tripartição, quais seriam as temáticas abordadas no livro lido e no conjunto da produção carpiana? Como caracterizar o estilo de Maria Carpi em *A força de não ter força* e como sua poesia dialoga com a tradição barroca? De que maneira o eu-lírico, na sua temporalidade, se configura em *A força de não ter força*?

Considerando tais questões, tenho como objetivo, neste trabalho, apresentar um estudo introdutório da obra de Carpi, oferecendo uma imagem de conjunto de sua produção poética, na sua orientação temática e estilística. Pretendo também realizar uma interpretação do livro *A força de não ter força* em função da análise textual, focalizando o sujeito enunciador e o trabalho com a temporalidade, no contexto da influência estética do barroco.

## 2 APRESENTAÇÃO DE MARIA CARPI

“Confesso que gostaria, tendo ainda tempo, saúde e muita persistência, deixar uma visão de mundo através da poesia. Prefiro, no entanto, as cordas aos metais e, seria o máximo, terminar a música com um coro de múltiplas vozes.”

(Maria Carpi – “Uma orquestra em Sol maior”)

### 2.1 Vida e obra

Maria Carpi (Guaporé, 1939) surge no cenário literário sul-rio-grandense no final do século XX. Filha de Leonida Carpi, que tinha o violino como parte de si mesmo, e Elisa Margarida Bonatto, a poeta seguiu a linhagem da família em linhas e letras, como ela mesma afirmou. Estuda até os quinze anos no Ginásio Monsenhor João Batista Scalibrini, completando seus estudos em Porto Alegre, no internato do Colégio Nossa Senhora do Bom Conselho.

Em 1958 ingressa na Faculdade de Direito da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, com dezenove anos de idade. No ano seguinte começa a trabalhar no Departamento de Administração da mesma Universidade e depois no

Departamento de Cultura e Difusão. No ano de 1963 forma-se como advogada e, logo após, em 1964, casa-se com Luis Carlos Versoni Nejar.

Mora, depois do casamento, em Taquari, RS, e, sucessivamente, em Itaqui, São Jerônimo, Erechim e Caxias do Sul, cidades onde advoga e leciona em colégios públicos. Em 1967, tem sua primeira filha, Carla. Nos anos subseqüentes nascem Rodrigo (1970), Fabrício (1972) e Miguel (1974).

Aos 39 anos de idade, presta concurso para a Defensoria Pública do Estado, serviço prestado pela Assistência Judiciária da Procuradoria-Geral do Estado do Rio Grande do Sul. Sendo aprovada assume o cargo, no Juizado de Menores da capital, hoje Vara dos Direitos da Infância e da Juventude.

No ano de 1982 passa a dar aulas na Faculdade de Direito da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul e participa nos movimentos que promulgaram a criação do Conselho Estadual de Direitos (CEDICA) e dos Conselhos Tutelares. Ainda nesse ano ingressa no Instituto dos Advogados do Rio Grande do Sul, participando respectivamente como conselheira do CEDICA, por duas gestões; da primeira, representa a Defensoria Pública e, da segunda, a OAB/RS. Paralelamente às atividades de defensora pública e professora, mescla-se a carreira literária, que terá seu primeiro esboço em 1990.

O reconhecimento de suas obras ocorre através dos prêmios que recebeu, como o de Revelação Poesia pela Associação Paulista dos Críticos de Arte (1990), Érico Veríssimo (1991), Menção Honrosa na Casa de las Américas (1999), em Cuba, pelo ainda inédito *As sombras da vinha*, duas vezes o Açorianos (1996 e 2004) e, recentemente, o Ages (2007).

A poeta estréia madura na literatura, aos 51 anos de idade, com a obra *Nos gerais da dor* (1990). Nesse livro os poemas compartilham um único motivo: a dor

contida, que se transforma em palavra poética. No discurso aparece a dor em suas múltiplas manifestações: saudade, solidão, desejo, medo. A inclinação lírica perpassa a reflexão existencial do eu e do mundo para explorar a capacidade sugestiva e inventiva da linguagem. Dessa forma, o aspecto nuclear da obra exprime a angústia da alma humana, sintetizando o descompasso entre o sofrimento e a esperança, que tende a permanecer como deflagradora de uma possível felicidade. São versos geralmente brancos, que prescindem de métrica, e exploram tanto de maneira metafórica quanto realista a dor física e espiritual. E, mesmo sendo um livro de estréia, a obra é marcada pelo culto à arquitetura do verso, demonstrando *Nos gerais da dor* que nada tem de iniciante.

Então a obra *referida* restringe-se a 62 poemas, curtos, que têm a dor como eixo temático. O discurso, por sua vez, é marcado por um tom coloquial, em que a metáfora ganha papel de relevo dentro da enunciação “A alegria tem pontas,/ arestas, como luzes,/ disparadas de uma estrela”. (CARPI, 1990, p. 25) Por conseguinte, a obra organiza-se através de três acepções: a dor individual, a dor coletiva e o elegido da dor. A partir do desvelamento desses pontos, tem-se como premissa nos versos uma dor compartilhada, que liberta o ser do estado uno, para este buscar subsídio e alento na união. Assim, os primeiros versos são marcados pelo tom individual, no qual a primeira pessoa do discurso registra suas inquietudes:

Eu acolho o vazio,  
como um vagido.  
Eu acolho o silêncio,  
como um gemido.  
Eu acolho a luz  
como um cego de nascença.  
(CARPI, 1990, p. 11)

Logo após, o nós direciona o processo enunciativo “Nunca mais seremos os mesmos/ depois que podíamos ter partilhado/ o sofrimento do Amor” (Idem. p. 37) e

abre um espaço de transformação, pois toda a interação gera aprendizado, escolhas e aceitações. Por último aparece a elegia, que tem em sua definição mais simples o canto melancólico destinado ao luto ou à tristeza, porém esse viés é quebrado quando a autora coloca no centro da dor a alegria, invertendo o sentido atribuído à composição poética, afirmando “A Alegria/ é da Dor, o centro” (Idem. p. 35) A elegia, dessa maneira, provoca um novo olhar e a temática da obra não se limita apenas à dor para encontrar na alegria sua maior expressão.

Certamente, o significado da obra está em expressar não a dor amorfa, contemplativa, mas aquela que une as pessoas e faz a todos irmãos. Moacyr Scliar, no volume *Autores Gaúchos*, publicação do Instituto Estadual do Livro, comenta que Maria Carpi na obra *Nos gerais da dor* se propõe a

Trabalhar a dor, com o único instrumento que permite ao ser humano suportá-la: a palavra. Armada desse instrumento, a um tempo frágil e poderoso, ela percorre o sombrio território - Os gerais da dor. E de lá retorna trazendo uma mensagem que é, ao mesmo tempo, enlevo e encantamento. (*Autores Gaúchos*, 2002, p.18)

Dor que se transfigura em versos e desperta emoções. *Nos gerais da dor* é um livro que se caracteriza pelo caráter metafórico, marcado pelo esplendor da linguagem, que comove e problematiza as relações profundas do ser humano com o sofrimento. Em *Decodificou a própria morte*, Maria Carpi dialoga com o alocutário o seguinte:

Decodificou a enunciação  
da própria morte, o vitral  
da Dor, em anjo tutelar,  
propiciador e os estilhaços  
de vidro eram-lhe, embora  
lhe rasgassem a pele,  
gotas de orvalho matutino.  
(CARPI, 1990, p. 49)

A dor promove o encontro dos seres e credencia os instantes vividos à alegria de um novo amanhã. Ao longo do livro a dor igualmente aparece personificada, constituída de ações humanas, balizadas muitas vezes por rasgos da fantasia e doses de uma realidade dura, cruel. Assim, temos: “Dor é a única/ pessoa que nos testa” (Idem. p. 35) e “A Dor/ é uma pessoa/ que te confronta” (Idem. p. 40). A dor instiga o confronto, a batalha e desmistifica a complacência e a aceitação. Gera o teste e possibilita renovar as esperanças em meio a crises e contradições.

*Desiderium desideravi ou O desejo de desejar-te* (1991) aparece um ano após a obra *Nos gerais da dor*. Divide-se em oito cantos, que têm como subtítulos: “A árvore”, “A água”, “A fruta”, “O fogo”, “A luz”, “A pedra”, “A voz”, “O desejo”. À última divisão do livro, Carpi dá o nome de “Epílogo”. O livro – igualmente ao anterior – estrutura-se a partir de um tema central, ou seja, o desejo que, por vezes, se mostra calmo, submisso, acolhedor e, em outros momentos, revela-se ousado, infrator, disposto a romper os obstáculos para alcançar o gozo e a plenitude.

Dessa forma, os poemas se organizam rítmica e imageticamente pelos mecanismos da contenção e do ímpeto, pelo tom velado e imprudente. Essa oscilação gera uma linguagem contraditória, ao mesmo tempo em que privilegia um tom imperativo ao longo do processo textual:

Se uma palavra te tocar,  
esqueça as outras  
que recuam ao silêncio.  
Se uma voz te evocar,  
emudeça a murmuração  
que penetra a nuvem.  
(CARPI, 1991, p. 67)

Na obra, o desejo oscila entre o corpo e a alma, entre o profano e o sagrado, entre a medida e a desmedida. E é sobre esse fio tênue que o desejo tenta



equilibrar-se. Desse modo, o eu configura-se no tu e vive no ato desejado. A respeito desse livro, Maria Carpi comenta que o desejo só se “apaga quando absorve seu objeto. O desejo de desejar-te só se dá de pessoa a pessoa. Não se apaga e mais se aviva sempre que exercido”. O discurso ainda evidencia que é o desejo que nos põe em movimento, inundando a vida e dando razões para se continuar a caminhada.

Nesse sentido, o núcleo temático principal, isto é, o desejo, ganha dimensões humanas, associadas primordialmente aos atos de força e revelação, que difundem a autoconsciência do sujeito lírico, seu estar no mundo, sentimentos e vontades. Posso ainda ratificar que flui da lírica carpiana em todo momento a instância da palavra como fonte criadora, sobretudo no que concerne à reordenação do real, à capacidade inventiva e transformadora da linguagem poética.

Um a um os poemas se unem pelo fio condutor do desejo, que tem como alvo o outro. Dessa maneira, o tu apresenta-se como objeto de felicidade e constitui a afirmação da própria existência do desejo. Além disso, o desejo cumpre-se no discurso não como reflexo de todo e qualquer anseio, pois ao estar interligado ao complemento nominal *de desejar-te*, a carga semântica do vocábulo limita-se ao prazer de sentir vontade de desejar o desejo do outro, pois:

Mais visível do que a árvore  
é a sua enunciação. Tu ainda  
não te revelas e eu tenho  
de viver antes da presença,  
a fruição de tua vinda.  
(CARPI, 1991, p. 7)

Muito mais do que viver para si, o sujeito lírico faz de sua existência a vida do outro, que é princípio de sonhos e revolta diante da passagem do tempo e, com isso, afirma “Ao contar os dias, achei-os/ longos, no tênue fio do tempo/ porque aproveitei-

te um só momento” (Idem. p. 75). Certamente, o canto lírico busca a eternidade, pois a única maneira de esperar pelo ser de adoração e veemência é ignorando o passar das horas. Dessa forma o desejo quer fazer-se eterno, imortal:

Se eu morrer a desejar-te,  
que não seja de um só golpe.  
Mas absorva os consumíveis

dias, um a um, com a água  
de teu rosto. Se eu viver  
a desejar-te, não acrescente  
um côvado à Noite intemporal.  
(Idem. p. 70)

Portanto, a luta para escapar ao contingente é necessidade vital do eu-poético, que não se conforma com a temporalidade degradante dos dias. Em suma, entre a vida e a morte só há espaço para o ato de desejar. Desejo ardente, avassalador, que mesmo posto à mercê da finitude, aspira pela lentidão do golpe mortal, dia após dia, para desfalecer desejando o outro. O eu-lírico vive à noite intemporal e através disso propaga e pereniza a sua história.

*Vidência e acaso* (1992) é o terceiro livro de Maria Carpi. Composto por 85 poemas, que na maioria das vezes prescindem de métrica e rima, a obra sistematiza-se através do jogo entre a previsão futura e a incerteza factual, entre a profetização e a causalidade. Dessa forma, o contraste entre vidência e acaso dissemina a contradição e corrobora para o jogo da verdade e da mentira:

O acaso tem pressa  
e é certeza.  
A vidência se acumula  
e é promessa.  
Vaguidão, sem lume.  
(CARPI, 1992, p. 22)

No texto, o eu-lírico se abre ao desconhecido, pois só ele é capaz de evitar o marasmo e a previsibilidade da vida. Com efeito, a possibilidade de reconhecer que o tempo posterior está fora de nosso controle, ao invés de gerar o caos, auxilia a fantasia e o devaneio. Sem interrogações e sabendo da exatidão precisa das coisas, perder-se-ia o essencial da vida, isto é, a expectativa que, mesmo muitas vezes encoberta pelas decepções, vivifica a alma quando não mais acreditamos nela.

Mutuamente vidência e acaso convivem no discurso, invadidos por uma linguagem dicotômica, na qual o coloquialismo se sobrepõe através de um sentido crítico. As passagens cotidianas, a vida corriqueira, irrompem através da matéria literária vivenciada, revelando um dramático sentimento de mundo, que encontra no jogo entre opostos a renovação da vida. Vidência, vivência e evidência são vocábulos explorados ao longo dos poemas e, pode-se dizer, que possuem uma relação profunda com os planos onírico e real, abstrato e concreto. Mais uma vez o paradoxo semântico faz-se presente. O caráter indefinido da vidência em oposição ao definido da vivência/evidência implica um conhecer-se a si mesmo, alargar os horizontes, compreendendo que nem sempre o que está oculto deve ser problematizado e, sim, reconhecido como algo que dá sabor a nossa existência. Sendo assim, a vidência profetiza o futuro, porém não garante sua realização tal como o redimensionou. Dessa forma Donald Schüler aponta que:

Vidência e acaso não demitindo o processo de organização, preserva a inteligibilidade em seu próprio corpo. A vidência, Verbo que desde a origem se fez carne, recolhe o que o acaso dispersou (...). Em jogo está o destino do homem num mundo que não evidencia seus projetos. Iluminado pela Vidência, o homem não corre o risco de dissolução pela força do acaso. (SCHÜLER, 1992, p. 6)

Nesse sentido, Schüler defende que somente o acaso faz com que ultrapassemos as malhas do tédio, já que se vivêssemos à mercê de nossa condição

visionária, a monotonia tomaria conta de nossa existência. Porém é a vidência que ilumina os passos e dá vazão à esperança. Dessa forma, há um equilíbrio entre vidência e acaso, um não exclui o outro, para enfim ambos se completarem:

Uma vidência, pássaro  
não exclui, do acaso,  
o ovo e o ninho, ao cego.  
Uma vidência, água,  
não exclui do acaso,  
a sede que a desperte  
da rocha, ao incrédulo;  
uma vidência, fogo  
não exclui do acaso,  
a rebentação de uns olhos  
mansos, ao incauto.  
(CARPI, 1992, p. 76)

Portanto, o efeito antitético da temática vidência/acaso não elimina uma ou outra do processo de entendimento textual. Para que se entenda a obra em seu conjunto, é necessário unir o que parece estar separado. E somente, concatenando os opostos, a palavra poética se abre à possibilidade de sentidos. Então o recurso antitético enuncia-se com grande força e se oferece como reflexão crítica do ser-pessoa e de seu estar-no-mundo.

O livro *Os cantares da semente* é lançado no ano de 1996. Dividida em VI cantos, a obra é marcada pela presença de poemas curtos e longos, que propiciam aos textos uma cadência sonora muito particular, interligada a uma linguagem bem coloquialista. Por sua vez, esta confere aos poemas um tom conversacional, predominando a busca por um espaço dialógico.

E eis então, o objeto de canto de Maria Carpi: a semente. Através desse *leitmotiv*, que representa a vida ou ainda o princípio gerador, a poeta desvenda, ao longo dos escritos, a origem do homem, suas contradições e, principalmente, seus

anseios e angústias para enfim reiterar a esperança e o comprometimento do ser humano consigo e com o outro.

A poeta parte do canto “A semente em mim”, ou seja, da busca da sensação primeira para então, nos versos posteriores, atingir à segunda pessoa pronominal, “A semente em ti” e, depois, abarcar a “Semente em nós”. A semente, gradativamente, vai adquirindo espaços. A elocução carpiana parte de um ponto uno e coeso e fragmenta-se em tu, para multiplicar-se no discurso em nós, sinônimo de coletividade, em que o eu, para multiplicar-se e eternizar-se, depende do todo: “A semente gera um rosto/ de outro rosto,/ para os frutos caminharem”. (CARPI, 2000, p. 112)

Dessa forma, o eu-poético renuncia sua condição de unicidade e parte em busca do coletivo. Entendo que essa manifestação da busca da parte pelo todo, configura-se como um momento elevado, já que o discurso não é mais a expressão integral de um único sujeito, mas sim o encontro dos homens. Luis Antonio de Assis Brasil define a “Semente em nós como o abstrato da Humanidade, que nos irmana todos e nos faz andarilhos, sujeito às quedas. Mas sempre a semente a aparar-nos”. (ASSIS BRASIL, 2000. p. 10)

Nesse sentido a lírica carpiana é um espaço de alteridade e a semente alude de maneira vertiginosa a força que nos sustenta e protege, porque:

Ao eclodir uma semente  
 límpida do teu jardim  
 ou do peito cativa,  
 não importa o muro da carne,  
 ela é coletiva. E a dor,  
 empurrada para dentro, punhal,  
 furtiva aos olhos e ouvidos,  
 não é dor privativa. Essa dor,  
 essa árvore, é usina geral.  
 (CARPI, 2000, p. 101)

A semente cria o mundo e forma o homem, matéria-prima que constrói o poema. A autora, não obstante, nos chama a refletir acerca da palavra como princípio pulsante e a semente como elemento motriz, que fabrica os sonhos e embala as emoções. Em seus versos irmana o verbo, o diálogo com o leitor, a presença mística e inquietante da palavra. A sensibilidade de Maria Carpi em construir os versos de *Os cantares da semente* projeta-se no âmbito dos sentidos, para enfim abarcar códigos dispostos a serem motivo de compreensão e estabelecer um diálogo fecundo entre o objeto poético e seu destinatário.

*Caderno das águas* surge em 1998. Por conseguinte, o trabalho divide-se entre poemas de livros inéditos como *As ervas e os sonhos*, *Palavra tombada*, *A distância do rosto*, *O corpo da luz*, etc, e poemas de livros publicados, como: *Nos gerais da dor*, *Desiderium desideravi*, *Vidência e acaso* e *Os cantares da semente*. Segundo a autora o livro seria, então, uma coletânea de poemas destinados principalmente à leitura de estudantes e, sendo assim, Carpi ratifica “Busquei-me nas linhas de minha infância e adolescência, como se leitora do que posteriormente escrevi, a indicar-me alguns núcleos de poesia que faiscavam no fundo do coração, tal ametista lacrada na pedra ou nos olhos dos animais”. (CARPI, 1998, p. 7)

Outrossim, o universo da obra *Caderno das águas* tem como eixo central a memória, principalmente aquela ligada à existência pretérita. Além disso, há recorrência nos escritos à vida campesina e a episódios cotidianos, que compreendem o lar, o círculo de amizades e a íntima relação com a natureza. Com isso, o eu-lírico decodifica o universo exterior, revelando no discurso a trama metafórica, isto é, a filtração do real pelo processo da criação literária como no poema *O Poeta Esqueceu-se de Anotar*.

Um verso não anotado

É um cardume de peixes  
Solerte às redes e continua  
A reproduzir-se no caderno  
Das águas espelhadas.  
(Idem. p. 18)

Dessa forma, o sujeito lírico tem como objeto de criação o ambiente familiar. Sua elocução é feita através da descrição de espaços e acontecimentos triviais, que ganham uma dimensão poética. Então, usurpando de uma linguagem coloquial e de um discurso em que predomina a composição em primeira pessoa, o eu-poético verbaliza cenas da infância “Quando matei com pedras/ a cobra que surgira das pedras/ alertaram minha mãe” (Idem. p. 21) ou ainda narra o ambiente escolar “Em minha primeira escola,/ havia uma biblioteca”. (Idem. p. 16) As reminiscências englobam, assim, o circunstancial e disseminam o retorno ao ambiente pueril.

A natureza, no livro *Caderno das águas*, também aparece como co-autora do cenário reinventado. Assim, a relação intrínseca entre o ambiente natural e o sujeito enunciator se caracteriza pela presença constante de elementos como a terra, a água, o vento, que dinamizam as construções imagéticas do texto e possibilitam o entrelaçamento do presente com o passado. Então, o impulso memorialístico surge como elo de temporalidades. O antes e o agora são pontos que se entrecruzam e redimensionam instantes ora vividos:

Para eu viajar necessito ficar em mim.  
Entrar no miocárdio, sem bagagem,  
sem extravios e baldeações. É o ponto  
das coordenadas com as estrelas,  
a medula das visões, o moinho d'água.  
(Idem. p. 55)

O diálogo do presente com o passado permite a reconstituição da vida pretérita, que se materializa nos versos através da linguagem, tornando o antes passível de manipulação. As lembranças permanecem vivas através dos sonhos,

que permitem a viagem, o transcender a outro tempo, movimento que só é possível pela força vertiginosa do pensamento. Em suma, o livro atenta-se para a busca do espaço pretérito, sendo que muitos dos poemas adquirem aspectos narrativos. Contudo, o foco memorialístico igualmente coaduna-se a elucubrações existenciais, sentimentos de mundo e reiteraões de amor e esperança.

*A migalha e a fome (2000)* surge dois anos após *Caderno das águas*. O livro é composto por 143 poemas reunidos em cinco cantos: “A lavoura da fome”, “A página branca e a migalha”, “A colheita do faminto” e “Ode de amor e fome”. Por sua vez, o discurso carpiano, na obra em questão, apresenta-se direto, ousado e participante, o qual implica não uma visão apocalíptica de mundo, mas de descoberta interior/exterior. É uma poesia enraizada na miséria humana, tanto no sentido espiritual quanto no material e, pode-se dizer que a temática da fome é o ponto de partida do sujeito lírico para refletir sobre o entorno e sobre si mesmo.

Em vista disso é válido ressaltar que o grande poder comunicativo da obra vem interligado a um conjunto fascinante de metáforas, que sublimam o circundante e fazem do canto manancial de esperança e de sonho. Quase todos os poemas possuem uma dimensão metafórica, rica em associaões insólitas, ou seja, são palavras disseminadas ao longo do texto poético que a principio unem-se e não possuem nenhuma relação entre si, mas ao estabelecerem contato, formam uma cadeia semântica de som, imagem, cor, e movimento como estas: “Carrego o Verbo como um jumento/ em séqüito de mariposas ao focinho” (CARPI, 2000, p. 40) e, mais “O quinto cálice convoca suaves/ lábios de brisa e aventa verde/ a tenda entre meus braços”. (Idem. p. 145)

Com freqüência, nos poemas da obra *A migalha e a fome*, a imaginação apodera-se de movimentos imprecisos e ganha contornos surrealistas, os quais



abarcam o enlace de planos distintos em um discurso pleno de lucidez. A poeta, então, cria espaços que contrariam a lógica universal e deságua em estruturas repletas de invenções, deixando transparecer os conflitos existenciais entre o eu-lírico e o mundo:

Com o viço  
do capim entre os escombros,  
entre dentes do cavalo  
de narinas transparentes,  
entre lagartixas de sílabas  
riscando a pátina do sonho,  
atravessada na pele, tê-la.  
(Idem. p. 129)

O enlace surpreendente entre imagens não usuais é uma ocorrência fortemente apresentada nos poemas desse livro. Por sua vez, no canto II, “A página branca”, a autora explora a metapoética, ou seja, os interstícios da palavra poética que se desdobra sobre si mesma. Com a união de elementos, que por vezes não têm nenhuma relação aparente, a escritora lança questionamentos em relação à linguagem e privilegia a própria feitura da escrita.

Em suma, seu texto não se compraz apenas com a idéia de refletir acerca da temática da fome, mas vai além, para abarcar os efeitos de sentido que a linguagem artística produz. Sua criação poética, então, decorre através de uma dupla orientação, ou seja, a fome não se restringe somente a alimentos, mas à falta de palavras. Dessa maneira, a linguagem é o próprio objeto de reflexão literária:

A página é a trama  
e a migalha, o descampado.  
A página é a fatura do real  
e a migalha, poesia e sonho.  
(Idem. p. 75)

Com efeito, a fome no livro de Maria Carpi não é negativa, carente, ela é manancial, substrato para cantar a vida e dar vazão à alegria. Sobre a obra, a poeta fala o seguinte “no livro *A migalha e a fome*, onde contraponho a fome gerada por nossa cultura de exclusão à fome de amor, deixo a página em branco e o rosto do faminto falarem. Seria explicar demais que a primeira tem fome da tua palavra e o segundo, de justiça e convívio participativo”<sup>3</sup>. Nesse sentido, a fome adquire na obra *status* metafórico e já não traduz mais a falta de alimentos, mas de palavras, que encontram nos versos solidez para anunciar as inquietações do ser humano, que perpassa o próprio âmbito da linguagem:

Uma página em branco  
nada mais é do que a pele  
que necessita ser tocada  
para que algo, ou alguém,  
desperte. Tanto pode ser  
a escama de um peixe [...]  
(CARPI, 2000, p. 52)

Dessa maneira, a poesia torna-se objeto crítico do discurso, isto é, absorve a reflexão como processo revelador da instância da criação e de seus desdobramentos. Assim, o caráter metalingüístico de parte da obra privilegia a própria textura do texto e a página branca, como definiu Carpi, mescla-se aos escritos e já não mais corresponde à brancura, ao vazio, ao silêncio. A página depois de escrita é um espaço de significações, de pluralidade de sentidos, vozes e pensamentos concatenados. Juntos página em branco e os sinais gráficos constroem a significação do poema, daí decorre a existência de um espaço dialógico entre autor-leitor.

---

<sup>3</sup> Ver: *Autores gaúchos*: Maria Carpi. Porto Alegre: IEL: CORAG, 2002. p. 8.

Em sínteses, a eleição da fome para expor suas elucubrações literárias consiste em gritar ao mundo seu descompasso diante da omissão e despertar um olhar fecundo em relação ao discurso não só como ato crítico da realidade circundante, mas como elemento revelador do próprio fazer literário. Por conseguinte, o tema da fome não explora somente a perspectiva denotativa de sua significação e sim articula o processo literário ao nível de estratégia textual, reforçando o caráter amplo e plural dos artifícios comunicativos.

*As sombras da vinha*, obra de 2005, está composta por 109 poemas que prescindem de métrica, sendo que seus versos alternam-se entre uma linguagem coloquial, espontânea, mesclada por expressões da língua culta com termos populares, aproximando-se da oralidade, e uma linguagem sem ligação evidente entre si, que rompe com a coerência sintática, com a logicidade do processo comunicativo, evidenciando um caráter polissêmico, que permite variados níveis de leitura. Por conseguinte, a obra se constitui a partir da recriação de um espaço poético singular, no qual a aventura amorosa está aliada à descoberta da invenção literária, sendo o livro, dessa forma, um canto de amor, dividido entre o desejo e a partilha, entre o efêmero e o eterno.

Valendo-se de repetições, como em “Vou te acender,/ pedra com pedra. Vou te acender/ cepa com cepa” (CARPI, 2005, p. 35), de frases interrogativas “Quem pode garantir/ estar o real na epiderme/ ou se há outra pele/ à obscura sina?” (Idem. p. 93), de inversões sintáticas “Afundando-te as raízes/ no indecifrável e regando-te/ com meu moinho d’água/ eu já te amava, sem moderação” (Idem. p. 219), de paralelismos em oposição “Entre/ sentar-se à direita ou à esquerda/ da glória e a solidão do cálice” (Idem. p. 195), entre outros processos de construção discursiva,

Maria Carpi percorre os espaços da criação poética visceralmente, deixando emergir o cotidiano, a tensão corpo *versus* alma, e a aprendizagem de amor e de vida.

Ao longo do discurso, pode-se elucidar que a lírica reúne em seu veio a busca pelo simbólico e pela filiação do canto a imagens surreais, que se cruzam formando uma rede de sentidos, conjugando-se pela busca densa das significações das palavras. No dizer de Thiago Mello “Das vozes brasileiras, a de Maria Carpi se distingue por seu poder de invenção: criação que inaugura, fundante. Num idioma poético que é só dela: madura como a uva no instante em que se sabe amadurecida”<sup>4</sup>. Com efeito, o livro *As Sombras da vinha* é peculiar nesse sentido, pois evidencia uma sólida arquitetura literária, envolvida de maneira peculiar pela consciência criativa, que edifica os instantes e permeia a imaginação.

Na obra as imagens são dinamizadas pelas trilhas dos vinhedos, pelos parreirais pingando, pelo vinhateiro que não cansa de colher as uvas e praticar a poda e pelo vinho que espera envelhecer nos odres em seu devido tempo. São quadros profundamente marcados por uma linguagem rica em sinestésias, com forte apelo visual, além de uma grande carga sensual recorrente na maioria dos escritos.

Pode-se dizer ainda que geralmente os versos carpianos prescindem da métrica tradicional, das formas fixas de versificação como, por exemplo, o soneto, e de rimas, o que não significa que os mesmos sejam desprovidos de musicalidade e visibilidade rítmica. Então, cada segmento tem uma cadência sonora muito particular, que se estende ao longo dessas escrituras e perpetua a junção harmoniosa entre a criação poética e o compasso musical, que estão ambos em consonância:

Amar é de alto risco.

---

<sup>4</sup> Depoimento de Thiago Mello, que se encontra na contracapa do livro *As sombras da vinha* (2005).

Não é a estrela distante,  
 mas sua precipitação.  
 Sem asas, na infinitude.  
 Sem olhos, na intensidade.  
 Sem barca, em mar revolto.  
 Com o êxtase gerando  
 a profecia rente ao tumulto  
 de sílabas. Não mais vir  
 à tona do estranhamento,  
 tal o vinho que a si corporifica  
 a cota do pranto dos sonhos.  
 (Idem. p. 27)

Enfim, no universo de *As sombras da vinha* a temática amorosa perpassa a metalinguagem e o autoconhecimento, desvelando-se ambos através da relação profunda com a natureza e com a existência. O processo da busca de entendimento do eu-lírico desenvolve-se a partir de um processo de contraponto, de desnudamento interior e entrega, no qual tentar a definição do que seja amar reflete o âmago de si mesmo. Assim, a poeta celebra o amor e tenta defini-lo em sua complexidade, pois sabe que o mesmo pereniza a contradição, ou seja, a dimensão humana que se revela nos diferentes matizes de nossa existência.

*O herói desvalido* (2006), até o momento, constitui a última publicação de Carpi. A poeta, em quatro cantos, “O cavalo e os lugares”, “Vulnerável é o sítio”, “O caimento dos frutos” e “Um ramo de alegria”, depura o cenário da desvalia e toma como protagonista o herói desvalido, marcado por uma projeção ambígua, que por um lado representa a faceta nobre, gloriosa e, por outro, a condição humana da desventura, da queda.

Nos dois primeiros cantos, “O cavalo e os lugares” e “Vulnerável é o sítio”, a escritora descreve os espaços por onde herói desvalido transita, os sentimentos e percalços do protagonista, o cavalo companheiro na jornada de seu guia. Juntos, montaria e montador confundem-se na amplidão da caminhada e um necessita do outro para prosseguir:

[...]Rincha o caminho ao caminhante:

Tu és barco e eu, correnteza  
das águas. Naveguemos o inóspito.  
Tu sem minhas mandíbulas,  
és pedra. Eu, sem ti o vazio.  
Tu comigo, rasgas as brenhas.

Eu contigo, invadimos o semeador.  
O caminho valido se encarna  
caminhante desvalido. Um herói,  
A custo e a pé; do rio, cavalo deitado.[...]  
(CARPI, 2006, p. 23-24)

Carpi prende-se ao infortúnio e à desventura do herói e revela em “Vulnerável é o sítio” quão grande é a fragilidade do ser, que sentenciado pela desvalia, encontra no amor a força para continuar a luta.

Por sua vez, “O caimento dos frutos”, terceiro canto, metaforiza a própria queda da vida, o herói desprovido de tudo. Entretanto, mesmo caindo, tombando, o herói ama, resiste, luta. O fruto que cai, germina, brota e suporta as tempestades e os ventos. Dessa forma, a derrota sugere um recomeço, pois da queda do fruto surge a semente, que se multiplica, preservando em seu fim o começo e o renascer de uma nova vida.

Assim, tem-se a ciclicidade, o eterno retorno da existência, em suas diferentes formas, pois morrer também é recomeçar. A desvalia, a derrota deflagra o ressurgir. Dos frutos nasce a semente, responsável por um novo amanhecer. Assim, o desvalido brota, torna-se ramo para reunir em si alegria, poesia, crença e beleza. Essa superação do ser começa com a força adquirida na fraqueza, com o amor sucumbido ao infortúnio. O herói desvalido lança-se ao vôo, à luz, como afirma Paulo Bentancur, em seu estudo, “Ressurreições”:

Intitulada “O caimento dos frutos”, esta parte, a penúltima, surpreende com o admirável lembrar de que é preciso cair amando, que sem amor não há queda. E, se há amor, mesmo caindo não se chamará tombo, mas dissensão de um manto. A descida da poeta – na maciça maioria de seus pares, autocondenados ao inferno – termina com o delicado sussurro de

quem colhe assim que mão e rosto beijem a terra. E a beijam, aliás. (BENTANCUR, 2006, p. 9)

Mesmo perdendo tudo, a força é intrínseca ao herói e, com os restos, com as sobras, com o nada que lhe resta, ao herói desvalido une-se o recomeço, o erguer-se ante a queda total, já que “Só ressuscita quem acompanhou/ o próprio enterro antes das exéquias.”. Apesar de tanta perda, ingloria e sofrimento, no íntimo, nas profundezas de seu ser existe amor, bravura, valentia, que revigoram o herói na desvalia e o fazem trilhar o caminho. Em suma, as perdas para o herói redimensionam seu conhecimento, por isso o último canto, “Um ramo de alegria”.

O herói desvalido prende-se ao paradoxo. Ele é o nada e o tudo. Nos poemas existe o processo de deseroicização do herói, pois são as perdas que perpetuam o conhecimento. A imagem do herói desvalido revela duas constantes: desvalia e heroicização. Então, esse fio condutor paradoxal revela-se multifacetado, disforme, dois em um:

O herói invicto entra no estandarte,  
Entra nos espelhos, na alegoria,

Entra na fotossíntese e reclames.  
O desvalido lacra a visão e apura  
o corpo. O invicto é a celada;  
o sem valor, o rosto. Aquele

liga; esse desliga. Aquele tece;  
esse desfia-se. Aquele, imortal;  
esse agônica eternidade. Sua  
economia épica é o irreconhecível;  
sua estratégia, o recuo, o recuo.  
(CARPI, 2006, p. 71)

Por fim, o último canto é um hino à alegria e ao amor. Carpi narra a história do herói desvalido em sua ingloria, desamor, porém marca profundamente seus escritos

com a ressurreição de uma nova vida. Há, acerca do poema, um depoimento da própria poeta:

Em outro livro, *O herói desvalido*, após cantar a vulnerabilidade, o desequilíbrio, a desvalia e o caimento dos frutos, no IV canto, celebro a Alegria. A poesia não é um falso otimismo, uma felicidade descartável, um reclame de revista e vídeo. É a consagração da alegria, mesmo na adversidade. (In: *Autores gaúchos*: Maria Carpi, 2002, p. 11)

A alegria tece os versos “lança tentáculos e ganchos,/ em toda fresta e desvios.” (Idem. p. 167), amadurece as esperanças. Em suma, o herói desvalido supera a queda e encontra dentro de si mesmo a força que o sustenta e o revigora.

Em sínteses, posso dizer que Carpi sempre está em busca de algo capaz de dar sentido à vida. O amor, a esperança, a alegria são elementos partilhados em todos os momentos da escrita e trazem consigo a possibilidade de superação dos conflitos homem *versus* mundo. A poeta, com efeito, trabalha com temas universais, inerentes aos questionamentos da existência, que transcendem o tempo e o lugar onde foram escritos. A respeito de sua obra, Carpi elucida:

No começo – e falo de livros ainda inéditos – havia um fio condutor não tão evidente. Porém, à medida que avanço no refletir poético, apetece-me mais a trabalhar em torno a um núcleo, isto é, um tema do universo que me atrai, apaixonando-me sem repouso. O poema é mais do que a casa dessa inflexão poética, é o corpo vivente. (In: *Autores gaúchos*: Maria Carpi, 2002, p. 7)

Partindo de temas específicos, isto é, da dor, da vidência, do desejo, da fome, a poeta aglutina em sua escritura a capacidade de abranger outros segmentos. Então os eixos temáticos centrais também servem para discutir e criticar a exploração dos menos favorecidos, a desunião, a falta de sonhos e a redescoberta do papel de cada um no mundo. Certamente sua escrita é epifânica, reveladora,



capaz de abrir caminhos em meio a obstáculos e dialogar com seu leitor, pois jamais encerra seu caudal de possibilidades e significações.

Através de uma linguagem coloquial e ao mesmo tempo recorrente ao uso de imagens dissonantes, metáforas, antíteses, seus textos apontam para a busca pela significação profunda das palavras. Percebe-se, então, um discurso que ultrapassa as incógnitas diárias e expressa os conflitos humanos envolvendo tanto o sentido da vida quanto a arte literária, ou seja, o fazer poético. Assim, instaurando a própria compreensão do ser humano, a autora privilegia em seus textos a função poética e metalingüística, que se revela no processo da criação literária.

Igualmente o paradoxo faz-se presente em vários momentos: dor/ alegria, vidência/ acaso, individual/ coletivo, contrapontos que convergem para uma escritura inquietante pois o mundo, ao se revelar paradoxal e complexo, tem seu desvelamento através de uma linguagem antitética, barroca. Dessa forma a escritora define que não busca na poesia o verso, porém o reverso e assim subscreve “Há conexões mesmo na disparidade [...]. A poesia vai aclarando conforme a intensidade do desejo de mais luz; mesmo de noite, vai aclarando e unindo as esferas” (Idem. p. 8)

Em suma, a arte literária em Maria Carpi revela a natureza íntima do ser humano. Ao longo de sua escritura, a poeta demonstra forte unidade de temas que nos encaminham para um mundo em movimento, em intensa transformação. Carpi vislumbra a realidade periclitante, a alegria como manancial do ser, a interação individual-coletivo dinamizando o universo, inter-relação intrínseca necessária ao desenvolvimento do eu-todo, pois ambos dependem um do outro para perdurar e evoluir continuamente. Por sua vez, o discurso abarca signos contraditórios, imagens dissonantes e, longe de constituírem códigos fechados, seus poemas

abrem-se ao âmbito plurissignificativo. Assim, na conjugação de formas antitéticas, na busca por um espaço dialógico, no questionamento de si e do mundo, sua poesia perpetua o constante aprendizado de criar e recriar-se.

## 2.2 O espelho da crítica

A crítica, desde a primeira publicação poética de Maria Carpi, teve o seu trabalho como enfoque. *Nos gerais da dor* (1990), livro estreante, obteve recepção favorável da crítica especializada e colocou-se dentro do conjunto carpiano como um marco no itinerário lírico da autora, já que alcançou reconhecimento imediato de figuras de renome como Nélida Piñon, Armindo Trevisan, Luis Antonio de Assis Brasil, Nelly Novaes Coelho, entre outros.

Nélida Piñon<sup>4</sup> ratifica que o livro *Nos gerais da dor* “é uma pungente genealogia da dor humana, que nos fustiga enquanto se credencia ao uso perfeito e harmonioso de cada vocábulo poético”. Comenta, todavia, que os versos lhe deixaram desprevenida e, conseqüentemente, emocionada, cada vez que consolidava a leitura dos poemas. Outrossim, a experiência de Armindo Trevisan (Idem. p. 163) se coaduna à análise anterior. Defende em suas considerações que a temática da dor consegue estimular o coração e dar-lhe esperança; além disso, a dose de musicalidade faz-se presente nos poemas, cujo tom metafórico vem acentuar o poder de emoção.

---

<sup>4</sup> Ver: Sumário crítico do livro *Os cantares da semente* (1996), p. 158.

Essa delicada expressão da dor também encontra subsídios nas palavras de Luis Antonio de Assis Brasil (Idem. p. 160), que compartilha sua visão em relação à poesia carpiana, afirmando que o canto revela a dor contida, porém enobrecedora e benéfica, transformada em matéria de alegria. Ainda ressalta que Carpi possui uma profunda afinidade com Camões, ou seja, a escolha da temática da dor e suas nuances de estilo “És uma poeta, e não somente na intenção, mas também na arquitetura do verso. E poeta altíssima, para empregar uma expressão camoniana – Camões é um poeta aliás com quem guardas muitas afinidades”.

Igualmente à obra *Nos gerais da dor*, Nelly Novaes Coelho dedica um ensaio “A dor: iniciação à alegria”, que se encontra no livro *A literatura feminina no Brasil Contemporâneo* (1993). A crítica primeiramente destaca o espaço singular conquistado pela escritora gaúcha na literatura brasileira, isto é, “Espaço de alta temperatura poética e autêntica grandeza humana, que o tempo sem dúvida confirmará plenamente”. O livro mostra com grande maturação tanto existencial quanto poética a metafísica da dor e, tal qual Guimarães Rosa, a poeta tem na dor sua verdadeira força de alegria. Essa alegria a ser descoberta é parte intrínseca da ficção do escritor de *o Grande sertão: veredas* e do pensar contemporâneo, que se empenha em descobrir a condição humana e a relação homem-Deus. Coelho ainda destaca que o tema abordado é reiterado desde sempre, sendo que sua configuração ao longo dos anos tem ganhado diferentes matizes, como por exemplo: a dor bíblica, castigo imposto aos homens devido aos pecados, a dor como caminho para a comunhão com Deus, a dor narcísica ou aniquiladora, presente na poesia decadentista finissecular e, por conseguinte, a da solidão humana, aprofundada em nosso século pela incomunicabilidade.

O homem, dessa forma, arrastado pelo naufrágio existencialista, tem na dor uma fresta, um caminho, que o conduzirá ao âmago oculto das realidades, explica. Então, é a partir daí que o avesso das coisas começa a ser questionado. Guimarães Rosa, nesse sentido, abre veredas no sertão para aprofundar as indagações existenciais ou metafísicas, já que “No avesso do homem se intui Deus. No âmago da dor se intui a alegria”. Segundo a crítica esse hùmus está presente nos poemas de Maria Carpi e revela o discurso como expressão autêntica do espírito contemporâneo, que tenta encontrar no corpóreo a saída para se descobrir os mistérios da existência.

Ainda segundo a ensaísta, a consciência do corpo também transforma a dor e essa passa a ser sentida como iniciação ou, todavia, como transcurso para se descobrir a verdade última do ser. Outro processo que igualmente acaba se revelando inerente ao ser é o da experiência intransferível, principalmente aquela do amor amputado. Mas, sobretudo no texto, há algo que interfere de maneira contundente na dor, captando suas faces escura e luminosa, conferindo-lhes perenidade. Nesse ponto observa que *pedra e livro* são metáforas que aparecem nos versos carpianos e mantêm uma essencial relação entre o sofrimento e a transfiguração do mesmo pela alegria obscura que o discurso consolida no livro. Por fim, conclui que os poemas dinamizam amor e vitalidade intensamente, pois a poesia não somente consegue transmutar a dor em alegria, mas concede voz à grandeza humana encontrável muito raramente.

Semelhante opinião encontramos nos escritos de Lara de Lemos (In: *Autores gaúchos: Maria Carpi*, 2002, p. 16), só que agora dedicada ao livro *Desiderium desideravi* (1991). A crítica evidencia o equilíbrio entre forma e conteúdo do texto, além do mesmo não se contentar com o circunstancial, para ir em busca do âmago

da vida e do homem. Antônio Carlos Vilhaça complementa que a poeta encontrou o caminho certo para a vida, com uma poesia tão íntima, universal e verdadeira, estando “no ápice da poesia”.

Outro estudo dedicado à obra da poeta em questão, de José Nêumanne Pinto, publicado em *O Estado de São Paulo* (2001), com o título “Poesia de Maria Carpi bebe o século em um sorvo” discute somente o volume *A migalha e a fome* (2000), consolidando que o discurso não só aborda o tema da fome do ponto de vista social e material, mas também individual e espiritual. Sendo a fome um problema social crônico, ressalta que ela já produziu grandes obras-primas como *A fome*, do Prêmio Nobel dinamarquês Knut Hamsun, *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos. Outrossim, ganhou relevo com os estudos do nordestino Josué de Castro há quarenta anos e ainda continua servindo de exploração política e demagógica.

Primeiramente, o escritor trata de elucidar a estruturação da obra e diz que esta possui 143 poemas, sem títulos, numerados e divididos em quatro partes. Abordando a fome nas perspectivas social, individual, material e espiritual, Carpi, em seu percurso, chega à página em branco, metáfora da fome que é saciada pela migalha. Ratifica depois dessa assertiva que a voz da poeta não se prende a estilos, isto é, não é moderna nem arcaica, não é de vanguarda nem de retrocesso. É uma poesia que não se impõe e não se omite, que participa e preserva, partindo do real como algo palpável. A ligação com o real é elucidada através de um trecho do poema de número 24 “E debruçar-me à janela das coisas/ deixando o chapéu de palha seca/ num prego pendurado, feito sol”. Tem-se então a descrição do cotidiano, acrescida de elementos abstratos e, finalmente a metáfora “feito sol”, comparação absurda, que contém imaginação e beleza e, “aliás, nada tem de realista, mas pode

até, sem exagero nenhum, ser definido como surrealista (com imagens como “resmas de borboleta à boca molhada”).

Logo depois, sugere José Nêumanne Pinto, que a poesia parte de um elemento abstrato para chegar a uma cena do cotidiano doméstico “E o encadeamento dos sonhos/ como uma réstia de cebolas/ sobre o fogão que ficou acesso”, afirmando que ao contrário do poema anterior, este é nostálgico e o fogo é elemento desencadeador da reconstrução da lembrança da casa da infância, que se desvela real e mítica, tendo os versos “um certo parentesco” com a poesia de Adélia Prado, porém “tudo o que em Adélia é explícito, em Maria chega de forma sub-reptícia sem arroubos de fé nem confissões de amor místico”. Com efeito, ainda afirma que em *A migalha e a fome* existe a digressão sobre o processo da criação. Tal digressão é metafórica e salienta não a fome de alimentos, mas de palavras, sendo “O desafio da página em branco o seu tema favorito”. O autor também esclarece o subtítulo *Uma sonata em dó menor*, dado à quarta parte do livro, que ele define como a piedade, ou seja, o tipo de expressão que o faminto exerce sobre o saciado. José Nêumanne Pinto, por fim, sintetiza a poesia de Maria Carpi através dos versos “Uma lentidão de séculos/ a um único sorvo, sem vagas” e “Essa desobediência interferente,/ sem ordem natural com as coisas”, dizendo que acrescentar mais palavras seria inútil, pois os escritos bastam por si.

Maria Carpi também tem seu nome impresso na série *Autores gaúchos* (2002), do Instituto Estadual do Livro (IEL), onde se encontram alguns depoimentos de pessoas dos meios literário e jornalístico, além do ensaio “A poesia de Maria Carpi: uma viagem iniciática em busca do Ser”, de Nelly Novaes Coelho. Por conseguinte, também é válido ressaltar que existe uma entrevista *Uma orquestra em Sol maior*, elaborada por Fabrício Carpinejar no fascículo.

A importância da obra carpiana é confirmada por João Gilberto Noll (In: *Autores gaúchos*: Maria Carpi, 2002, p. 14), que argumenta em relação ao livro *A migalha e a fome* e acentua o curso cada vez mais denso dado à obra de alto lirismo e expressão da consciência, representando o que há de melhor no campo poético brasileiro. Marcos Konder Reis (Idem. p.14) defende com o mesmo entusiasmo a premissa de Maria Carpi revelar-se poeta grande e verdadeira “Mas, devo dizer seu livro ou sua parábola? Sim, porque você com seu livro, nos dá uma parábola”, acrescentando que não é fácil ficar dentro dessa parábola rica, com uma nova forma de ser pensada, tanto densa de sacramentos quanto carregada de paradoxos.

Com efeito, sem se limitar a constituir uma personalidade, Maria Carpi já nasceu pronta, com uma produção que não se insere em modelos pré-estabelecidos, reforça o crítico Miguel Sanches Neto (Idem. p.14), que teve uma de suas maiores surpresas ao ler *Caderno das águas* (1998), em meio à poesia muito ruins nesse mesmo ano, considera ele. Corrobora, todavia, que Carpi não ligou seu nome a nenhuma corrente literária e conservou seu próprio estilo, levando o leitor a confrontar-se com um novo universo referencial. Sinval Medina (Idem. p.14) sublinha o tom coloquial e burilado, que revela a ourivesaria das emoções. A obra oscila entre a infância e as asperezas da vida adulta, o campo e a cidade, o sensual e o materno, elementos que dão à lírica um selo especial, de grande vigor poético.

Com a publicação de *Os cantares da semente* (1996), Volnyr Santos destaca que a poeta depura a matéria vivencial e recorre à solidariedade, objetivando uma perspectiva de mundo e também um sentimento de mundo. Xosé Lois García (Idem. p.14), a respeito da obra, acrescenta que a mesma possui uma afirmação existencial e “gera o panteísmo transparente por onde o ser humano transita”. Nesse sentido, percebe-se que o livro *Os cantares da semente* atinge uniformidade de opiniões,

assim como *Vidência e acaso* (1992). Acerca desta obra, Elvo Clemente evidencia no veio discursivo a contradição, elemento inerente em todos os momentos da existência e em todos os versos. O jogo do acaso com a vidência, da verdade com a mentira, do ser que se quer não ser, são construções presentes. Donald Schüler reafirma a percepção da obra e afirma que

*Vidência e acaso*, não demitindo o princípio de organização, preserva a inteligibilidade em seu próprio corpo. A vidência que desde a origem se fez carne recolhe o que o acaso dispersou. Sem antecipar o fim, evidencia-se o fim, evidencia-se no percurso. (Idem. p. 15)

Assim se consegue tocar as coisas mínimas, insignificantes. Da mesma maneira a morte figura na vida, pois existe beleza no desgaste, no esgotamento, sendo o leitor testemunha desse processo que se desenvolve em sua presença, elucida ainda o escritor.

O ensaio de Nelly Novaes Coelho “A poesia de Maria Carpi: uma viagem iniciática em busca do Ser” começa os versos do primeiro poema de abertura da obra *Desiderium desideravi*. Através dessa construção poética, Nelly busca respaldo para evidenciar a problemática nuclear do universo carpiano, que vem se construindo desde o livro inaugural *Nos gerais da dor*. A referida problemática é de natureza histórico-existencial e se desdobra em grandes interrogações, evidenciadas em momentos de crise civilizacional: “Quem sou eu? Qual o meu lugar no mundo? Qual a tarefa que me cumpre realizar? Para onde vou depois da morte?”. São questões que convergem para o problema do tempo em mutação e para a busca do conhecimento do ser em si e de seu estar no mundo. Conhecimento que caberá a nós conquistar para preencher o vazio deixado pelo saber antigo, já esgotado, porém vigente, todavia.



É nesse limiar entre apocalipse e gênese que o poeta tem a tarefa reveladora de descobrir as verdades para revelá-las aos demais e Carpi está entre as vozes que vêm assumindo tal papel. Através dos versos que Coelho define como sendo a profissão de fé da poeta “Eu acolho o vazio como um vagido/ eu acolho o silêncio como um gemido/ eu acolho a luz como um cego de nascença”, a crítica declara que o vazio deve ser sentido como nascimento, o silêncio como um momento de nascer e a luz como algo que ainda está invisível. Acrescenta, todavia, que a luz tem na árvore uma de suas manifestações metafóricas, sendo a mesma em sua origem a representação da vida cósmica, do conhecimento, ou seja, a sabedoria negada aos homens, desde os tempos bíblicos, por tentarem alcançá-la. É nesse culto que se desdobra a poesia, “numa verdadeira viagem iniciática”, objetivando a dinâmica relação “eu-outro” ou “eu-mundo”. Porém, na partida, a persona poética reconhece sua imaturidade e consciente assume sua tarefa de busca. No ensaio, então, recorda os versos de Antônio Machado “Caminhante/ não há caminho./ Este se faz ao caminhar”. Caminho multiforme que se revela livro a livro. Nesse contexto, a poeta dá vazão ao “novo homem”, isto é, ao ser feito de tempo, assumido por Guimarães Rosa e por vozes da geração de 60. Por conseguinte sublinha:

Há, pois, uma nova consciência do humano a ser conquistada nesses nossos tumultuados tempos de desnorteamentos, perda e violências: a do eu, como pertença essencial do todo que, por sua vez, depende dele para perdurar e transformar-se continuamente; e do qual, ao mesmo tempo, o eu depende para sua evolução contínua em novas dimensões de consciência e de vida. (COELHO, 2002, p. 37)

Com efeito, a imanência e não a transcendência seria talvez uma das respostas ao “que eu sou?”. Existe uma interação eu-todo dinamizando o universo da escritora que podemos sentir, manifestando-se no júbilo com que comunga com a

terra-mãe, com os acasos, atravessados pelo desejo e amor, viagem iniciática desde a década de 90, sendo uma poesia cheia de vida e humanidade, finaliza a crítica.

Quanto à entrevista feita por Fabrício Carpinejar “Uma orquestra em Sol maior”, o jornalista e escritor destaca que “Maria Carpi é uma tecelã verbal”. Compara suas metáforas com a naturalidade em que se mexe na terra. Demonstra ainda que a timidez do canto afiou suas palavras, “lápiz de ponta fina, descascado todas as manhãs com o mesmo apuro de um fruto”. Carpi teve sua infância carregada de cipós, bibliotecas, tempo em que disciplinou os ouvidos, captou distrações e devolveu-as em forma de poesia, adiciona. Na entrevista a poeta declara que se disciplinou somente na maturidade e, assim completa “E creio que, no meu caso, a poesia esperou por mim. Há poetas esplêndidos que a árvore já está no fruto. Sou daqueles cuja árvore precisa ficar na semente por muito tempo e vários ciclos”.

O interesse pela literatura da escritora sul-rio-grandense também se revela no ensaio “O paradoxo perfeito” (2003), de Luis Paulo Faccioli, em relação ao livro *A força de não ter força* (2003). O escritor, primeiramente, navega nos escritos de Jorge Luis Borges, autor de inúmeros contos inclusive “O Aleph”, ponto do espaço em que estariam contidos todos os demais pontos. O *Aleph* seria uma diminuta esfera, com pouco mais de três centímetros, no qual a soma de todo o universo espacial se encontrava. Além desse intrigante paradoxo focado no enredo, existe por trás uma bela história de amor, intensa, desesperada, definida assim pelo próprio Borges, confessando ter amado realmente Beatriz Viterbo. Carlos Argentino Danieri também faz parte do enredo, personagem igualmente real, a quem Borges desdenha por suas aspirações literárias, que tão pretensioso quanto medíocre acaba ganhando o Prêmio Nacional de Literatura. As elucubrações, hajam vista,

servem de questionamentos e uma delas é o que leva a poesia de Carpi a ter algo em comum com a prosa de Borges. Essa associação de idéias que Faccioli instaura faz o crítico apresentar o primeiro poema carpiano da obra em questão:

Amor, essa força de não  
ter força; essa paz não  
dando a paz; esse rosto  
incandescente, nunca  
lido, que se sobrepõe  
aos demais e reluta  
quando todos fenecem  
e mais se aviva encoberto.

(CARPI, 2003, p. 11)

Com efeito, poderia se pensar que o amor coincide perfeitamente entre ambos os textos, tanto no que concerne ao ponto, *O Aleph*, que vive em total escuridão em uma casa de Buenos Aires e aviva-se mesmo encoberto, tal qual o amor da escritora. A esfera permite visualizarmos o símbolo do próprio amor, porém essas coincidências, defende o ensaísta, não passam de mero exercício de especulação retórica. Certamente, o que aproxima “*O Aleph*” de *A força de não ter força* são os paradoxos encontrados em ambos, que servem aos textos de alicerce. O primeiro é um paradoxo perfeito entre o maior e o menor plano espacial, ou seja, todo o universo contido em um só ponto. Ainda defende:

Os espelhos e o infinito, elementos recorrentes em sua obra, são levados assim as últimas conseqüências. O amor de Borges – minúsculo, porque unilateral – busca no espaço a explosão de seu acontecimento, mas acaba encontrando na concentricidade da esfera sua expressão mais bem acabada. (FACCIOLI, 2003, p. 2)

Por conseguinte, Carpi compõe “Do amado e do não amado”, primeira parte das três divisões do livro em questão, e traz contrapontos para dentro de um universo denso, pronto a explodir e transfigurar-se. Assinala então o crítico que o não amado necessariamente significa antítese ao amado e, sim, aquele que se

coloca antes e depois do amado. Outra significativa similitude com o conto borgeano é a densidade, pois uma primeira leitura já demonstra um texto tenso, rico em significados, que não perde a fluidez. Outros elementos ressaltados são a preferência por tercetos, porém aparecem também dísticos, quadras e alguns poemas com uma única estrofe, sendo todos curtos e sem títulos, pois “O fato de existir uma única temática dispensa a formalidade”. Considerando o discurso movido por acepções incomuns e metáforas peculiares, o autor afirma que as idéias não são um mero jogo, e o arrebatamento vem do conteúdo:

Maria Carpi é essencialmente verbo, movimento sem adjetivação falsa ou fácil lirismo. Percebe-se que há muita carpintaria sob a cadência de seus versos. Uma leitura mais lenta e meticulosa é que eles pedem, e somente dessa forma o leitor vai descobrir o quão forte e denso é o tecido poético. (FACCIOLI, 2003, p. 2)

A primeira parte foi escrita nos anos 80 e somente em 1990 foi agregado ao material uma segunda parte, “A vertigem sem abismo”. Na virada do milênio, houve revisão do material e a este foi adicionada “Elegias à vastidão de um epílogo”. E apesar de tantos anos separarem as três partes da obra, a tessitura permanece rigorosamente a mesma. Carpi trabalha o texto, lustra, elimina os excessos e, somente depois de vinte anos relutando, dá o aval para a publicação. Assim, a poeta dignifica seu trabalho e faz o avesso de Carlos Argentino Danieri, de quem Borges avalia o seguinte “compreendi que o trabalho do poeta não estava na poesia; estava na invenção de razões para que a poesia fosse admirável; naturalmente, esse ulterior trabalho modificava a obra para ele, mas não para os outros”. Em sínteses, mais uma vez, a poeta estrutura seus poemas a partir da negação, do contraponto, mostrando que a contradição pode ser um complemento e, como os paradoxos de Borges, acaba criando um outro perfeito.

Sublinho então que, apesar de a fortuna crítica de Maria Carpi ser bastante reduzida, o meio acadêmico a destacou desde sua primeira publicação. É com o livro estreante *Nos gerais da dor*, que comentários acerca da poeta e de sua obra incidiram notoriamente e, por sua vez, a cada novo texto de poemas lançados, o cenário crítico continua a enfocar seu trabalho. Desde que se inicia na carreira de poeta, Carpi mantém uma intensa atividade literária e publica em média um livro a cada dois anos. Um deles, *As sombras da vinha* (2005), não foi apenas editado no Brasil, mas também em Cuba, onde ganhou o prêmio Menção Honrosa no *Casa de las Américas* (1999). Podemos ainda presenciar seus poemas no livro *Antología de la poesía brasileña* (2001) de Xosé Lois García, onde se encontra, igualmente, uma pequena bibliografia da escritora. Vale ressaltar que o trabalho poético de Carpi aparece igualmente no *Dicionário crítico de escritoras brasileiras* (2002), de Nelly Novaes Coelho.

Então, a crítica, ao enfocar seus livros, afirma ser característico da poeta o trabalho centrado em eixos temáticos muito bem definidos, como a dor, a vidência, o desejo, a fome. Essa recorrência a temas específicos marca de maneira visceral a construção literária da escritora, pois as coletâneas, muitas vezes, demoram anos para serem concluídas e publicadas, o que torna a tarefa mais árdua e complexa. Nas análises pode-se verificar, todavia, que a crítica especializada coincide em vários seguimentos e defende o pressuposto que Carpi canta as memórias da infância, o cotidiano, a alegria, elementos que aglutinam em si a busca por um espaço dialógico, em que o ser humano juntamente com o outro forma parte de um todo, uno e coeso, necessário ao desenvolvimento pessoal e espiritual de cada um. Outrossim, é necessário salientar que o sofrimento e o abandono aparecem nos textos como premissa de um novo despertar, que possibilita o processo de

conhecer-se a si e o mundo, pois a dor e a exclusão não são amorfas, contemplativas e, sim, inquietantes, instigadoras a revelar uma visão fecunda da condição humana.

Igualmente, o olhar daqueles que analisam seus textos aponta para um discurso abundante em metáforas, rico em sinestésias, em musicalidade, elementos caracterizadores de uma escrita que roga conjugar em seu veio o equilíbrio entre forma e conteúdo. Outro fator importante em destaque é a presença do coloquialismo, unido, muitas vezes, a um conjunto de imagens dissonantes, que perpassam o âmbito da livre associação de idéias. Nesse sentido, a lírica carpiana plasma em seu conjunto o descompromisso com uma corrente literária e preserva em seu seio a originalidade, a recusa a modismos, como foi salientado.

Outro ponto de convergência entre os intelectuais, como Luis Antonio de Assis Brasil, Elvo Clemente, Luis Paulo Faccioli é o fato de sua lírica apresentar-se através de uma estratégia discursiva antitética, aproximando-se muitas vezes ao estilo de Luis Vaz de Camões. O uso de recursos como o contraponto, a contradição, marca visceralmente o discurso carpiano, não como exclusão de sintagmas, mas como complemento de sentidos.

Destaco ainda que um dos vazios deixados pela crítica é o fato de não assinalar que Carpi faz uma releitura da corrente literária barroca e, portanto, não a distingue como sendo uma das vozes mais significativas, nesse sentido, da nossa alta modernidade. Certamente dizer que Carpi insere-se em um campo não reduz seu espaço plurissignificativo dentro do cenário literário, mas de certa maneira propicia uma nova forma de leitura, que viria a acrescentar ao que tem sido feito até então.

### 3 REAPROPRIAÇÃO DO BARROCO NA MODERNIDADE

“Saber que por instantes algo viene para completarlos, y que ampliando la respiración se encuentra un ritmo universal. Inspiración y espiración que son un ritmo universal. Lo que se oculta es lo que nos completa y es la plenitud en la longitud de la onda. El saber que no nos pertenece y el desconocimiento que nos pertenece forman para mí la verdadera sabiduría”.

(José Lezama Lima – *Confluencias*)

Percebo que o universo lírico de Carpi se oferece como uma releitura atual tanto de motivos quanto de estratégias da vertente barroca. No universo teórico, uma das estudiosas que se destaca no que se refere à instância textual e histórica do barroco é Irlemar Chiampi<sup>61</sup>, que defende a premissa de uma reordenação de nosso passado ibérico, mediterrâneo, colonial, americano em relação à escritura

---

moderna, ou seja, a passagem de um barroco marginal e excluído à conquista da legibilidade estética para alcançar a legitimação histórica. Nas palavras de Chiampi:

El barroco, encrucijada de signos y temporalidades, la razón estética del duelo y la melancolía, del lujo y del placer, de la convulsión erótica y el patetismo alegórico, reaparece para atestiguar la crisis/fin de la modernidad y la condición misma de un continente que no pudo incorporar el proyecto del Iluminismo. (CHIAMPI, 2000, p. 17)

Muitos são os poetas e ensaístas que se reapropriam do barroco: Severo Sarduy, Haroldo de Campos, Luis Rafael Sánchez, Octavio Paz, entre outros e até antecessores como José Lezama Lima e Alejo Carpentier. Dessa forma, o barroco é colocado no centro de debate intelectual dos anos 60 e 80 em relação à modernidade e pós-modernidade, permitindo interpretar a experiência latino-americana como uma modernidade dissonante.

Defende a crítica que, para se verificar o significado cultural sobre o processo de reapropriação mais recente, faz-se necessário esboçar ciclos e reciclagens que sucedeu ao barroco na modernidade latino-americana. Então assinala duas vertentes: a legibilidade estética e a legitimação histórica. Aquela corresponde aos primeiros momentos do barroco na nossa história literária, isto é, modernismo e vanguarda e esta começa com a chamada “nueva novela”, que inicia nos anos 50, avançando no período do *boom*, anos 60, completando-se nas décadas de 1970 e 80 com o grupo de escritores, poetas e ensaístas mencionados. A essa última etapa dá-se o nome de *posboom*. Com efeito, as inserções do barroco na modernidade literária da América Latina constam de uma trajetória de cem anos e coincide com os ciclos de ruptura e renovação poética: 1890, 1920, 1950, 1970. Acerca desses ciclos, afirma o seguinte:



En ellos la continuidad del barroco revela el carácter contradictorio de esa experiencia moderna, que canibaliza la estética de la ruptura producida en los centros hegemónicos, al tiempo que restituye lo incompleto e inacabado de su propia tradición para nutrir su búsqueda de lo nuevo. (Idem. p. 18)

Chiampi esboça três ciclos de inserção do barroco na modernidade literária da América Latina. Os versos de Rubén Darío “Como la Galatea gongorina/ me encanto la marquesa verleniana” (apud CHIAMPI, 2000, p. 19), registram, mesmo de que de forma incipiente, a primeira reapropriação barroca. Ainda comenta que o preciosismo verbal aliado à versificação excessiva constitui-se na primeira transformação da legibilidade estética do barroco. Por sua vez, a mescla americana, gala e hispânica configura-se em uma versão coerente com o projeto modernista de alinhar nossa literatura ao parnasianismo e ao simbolismo.

O segundo ciclo recai sobre os poetas vanguardistas. Chiampi usa como exemplo Jorge Luis Borges, que nos manifestos ultraístas de 1921, celebra a tendência “jubilosamente barroca” de Ramón Gómez de la Serna, o creacionismo de Huidobro, Quevedo, Gracián e, sobretudo, Góngora, precursores do “transformismo prismático” das percepções da metáfora ultraísta. Para os precursores da estética dos prismas, a estética funcionaria como modelo poético e referência crítica à busca de inovação. Igualmente estaria contra a expressão da poesia de expressão direta e banal. Assim, às técnicas e aos experimentos dos vanguardistas latino-americanos faltou uma preocupação de ordem cultural, ou seja, interpretar a corrente por seu conteúdo hispânico ou americano e, ao contrário disso, era apreciado como estética universal.

José Lezama Lima seria um dos poetas que mais se beneficiou com a leitura barroca, mas é visível que seu reaproveitamento da vanguarda sobrepassa a retórica da metáfora. Desde seus livros *Muerte de Narciso* (1937), *Enemigo rumor*

(1941) e *La fijeza* (1949) existe a recuperação da poética barroca. Haja vista que a metáfora barroca nos textos de Lezama Lima opera através de analogias imprevisíveis, criando a duração imaginária no discurso para ir “en busca del rumor misterioso del mundo invisible” (2000, p. 20).

Ressalta, todavia, que a plena modernização do barroco realizou-se somente no momento em que houve revisão crítica do significado dessa estética. Então, o terceiro ciclo inaugura-se quando a experimentação com as formas barrocas e o conteúdo americano juntam-se, ou seja, há uma consciência americanista de reivindicação cultural. A reapropriação do barroco requer uma dialética, isto é, converter o particular em universal e o universal em particular, passos efetuados por Lezama Lima, nos anos 50, e por Alejo Carpentier, nos 60. Com efeito, argumenta:

La reivindicación de Lezama es clara: lo barroco es “cosa nuestra”, es ibérico y americano (e ibérico por los efectos del descubrimiento y la colonización, portuguesa o española) y no cabe ampliar su concepto como “constante artística” o “voluntad de la forma”,[...] no es, por lo tanto, un fenómeno transhistórico o una etapa a que las culturas arriban por la fatalidad histórica o el cansancio del clasicismo; es el hecho americano que supone “el humus fecundante que evaporaba cinco civilizaciones”, o sea el mundo ibérico, u “la arribada a una confluencia”, o sea el descubrimiento. (Idem. p. 22)

Na obra *La expresión americana* (1957), assinala a escritora, o barroco figura como paradigma modelador e autêntico da origem americana. Seria a estética da curiosidade, do conhecimento ígneo, luciferino e fáustico, que se manifesta tanto entre os literatos da elite quanto entre artistas populares, índios ou mestiços.

Nesse sentido, Lezama lança mão de duas categorias estéticas, que não pertenciam ao barroco europeu. A primeira delas é a tensão, ou seja, “suerte de marca formal que em vez de acumular, como el barroco europeo, combina los motivos para alcanzar la “forma unitiva”. Assim, a combinação de motivos teocráticos

com incaicos não seria a acumulação de elementos religiosos de culturas distintas, porém seria um impulso à busca da finalidade de seu símbolo. A segunda categoria corresponde ao plutonismo, conteúdo crítico do barroco americano em correlação com a tensão formal. O plutonismo é “el fuego originário que rompe com los fragmentos y los unifica”. Então, o barroco americano se direciona através de um duplo sentido, o da unificação e o da fragmentação, produzindo uma nova ordem cultural. Lezama o chama de arte da contraconquista.

Com efeito, o olhar do escritor cubano revela uma direção oposta à escolástica com finalidade propagandista e persuasiva dos dogmas católicos e, assim sendo, o barroco lezamiano perfilará a premissa contrária à catequese, à política subterrânea, à condição conflitante e dolorosa dos mestiços, deixando de ser um pretérito perfeito para tornar-se algo permanente em nossa modernidade.

No que concerne a Alejo Carpentier, Chiampi sublinha ser a revisão crítica do barroco mais influente na América Latina e com maior divulgação fora de suas fronteiras. Com o ensaio “Tientos y diferencias” (1964), o escritor cubano “reivindica lo que él designa como “estilo” en su prosa para justificar el barroquismo descriptivo de sus novelas”. Ou seja, seu objetivo consistia em vincular seu conceito de real maravilhoso americano a uma reflexão lingüística sobre o estilo barroco, uma vez que acabaria por promover razão estética em sua prosa narrativa. Dessa forma, a proliferação de significantes para nomear objetos da realidade se justifica como modo de inscrever os contextos americanos na cultura universal, para serem compreendidos. Em Carpentier o barroco passa da legibilidade estética à legitimação na natureza e na história.

Depois de elucidar alguns pontos em relação a Carpentier e Lezama, a escritora deixa claro que as afinidades entre ambos são de caráter externo, já que a

mimesis pós-realista não equivale à tensão formal do segundo, muito menos o plutonismo corresponde ao real maravilhoso. A diferença essencial de cada um está na prática discursiva que ambos adotam. A retórica em Carpentier comporta a transparência, a comunicação, a legibilidade de imagens, ao contrário da *poiesis* simbólica/diabólica em Lezama, que não comunica um significado, o qual não esteja no mesmo dispositivo do incondicionamento poético. Em síntese, a clareza de um contrasta com a dificuldade do outro.

Assim, se é admissível que tanto o devenir plutônico quanto o real maravilhoso são versões meta-históricas da América Latina, este teria como conjetura os feitos sócio-históricos, como a mestiçagem cultural ou a heterogeneidade do continente e aquele configuraria a imaginação especificamente americana, gerada na colonização, pelo espaço gnóstico americano, ou seja, o lócus de confluência da diversificação, que corrobora para o diálogo do homem e da natureza inaugurado em nossa história pelo “Señor Barroco”. Em suma, esclarece Chiampi:

Más interesante que discutir la verdad antropológica de estas ideas o insistir en sus discrepancias con Lezama es anotar que, al disolver la especificidad americana de lo barroco, Carpentier trata de universalizarlo, dentro de una suerte de modernidad transhistórica y transgeográfica, al tiempo que sustrae la negatividad que todavía persistía, en los años sesenta y setenta, en la evaluación de esa estética. (Idem. p. 27)

Desse modo, Carpentier dissocia o barroco das interpretações negativas que ainda persistiam nos circuitos intelectuais contemporâneos e setores ortodoxos da Cuba socialista, de vê-lo como estética do excesso, do mau gosto, do artifício e da complicação verbal inútil e no plano ideológico visto como um legado pré-iluminista e ibero-católico, ou ainda, instrumento ideológico colonialista.

A escritora, após elucidar alguns pontos consideráveis entre Lezama e Carpentier, esboça uma série de textos latino-americanos produzidos nesses últimos vinte anos, os quais sobretudo inserem a seu ver a plenitude da festa barroca. Três textos de Severo Sarduy são citados: *Cobra* (1972), *Maitreya* (1978) e *Colibrí* (1988). Também *La guaracha Del Macho Camacho* (1976), *La importancia de llamarse Daniel Santos* (1989) e *Yo El Supremo* (1974), obras de Luis Rafael Sánchez. Haroldo de Campos aparece com *Galáxias* (1964-1976) e Carlos Germán Belli com *Oh Hada Cibernética!* (1962) e *Canciones y otros poemas* (1982).

São obras que recuperam e recriam a concepção barroca, ou seja, festejam a modernização do barroco. Daí o quarto ciclo, isto é, da inserção da literatura neobarroca em nossa modernidade e afirma ser a continuidade da tradição, com a renovação de algumas experiências anteriores, por isso o neo. Sem cortes, mas configurando a expansão dos experimentos do barroco clássico reciclado por Lezama e Carpentier, porém agora com uma visão mais forte dos valores ideológicos da modernidade.

Com isso, elucidada que existem duas categorias fundamentais e interdependentes que aparecem ameaçadas nos textos neobarrocos: a temporalidade e o sujeito. Nos textos a orientação temporal entra em crise e os processos de leitura vislumbram a agrupação de fragmentos, destituídos de desenvolvimento. Um exemplo desse tipo de leitura é *Cobra*, onde não existe uma cronologia verificável, ou ainda uma sucessão linear de acontecimentos. Nesse sentido o relato apresenta-se metamorfoseado, havendo uma ilusão de movimentos, já que “esa novela destruye la noción de acontecimiento fabular y desordena, así, los dos soportes de la temporalidad narrativa, la consecución (el antes que, el durante, el después de) y la consecuencia (lo causado por)”.

Por conseguinte, em *Matreya* existe um hábil jogo de espaços, porém resultam *em uma viagem que regressa ao mesmo ponto de partida*. *La Guaracha del Macho Camacho*, também traz à tona o efeito da imobilidade, em que quatro personagens têm duas vidas entrelaçadas em um presente eterno. *Concierto Barroco* (1974), de Alejo Carpentier, igualmente trabalha com o tempo: diferentes temporalidades se confluem em seu texto “los clavincímbalos, órganos y violines (o de Vivaldi, Haendel y Scarlatti), con la batería de calderos de cobre que el esclavo Filomeno golpea con cucharas, espumaderas, batidoras, etc...”

Em suma, nos textos referidos não existe uma percepção de avanço ou retrocesso, há uma impressão de confusão, de caos, de desorientação. A quebra do sentido de movimento histórico “es la quiebra de la categoría del sujeto”, declara Chiampi. O desaparecimento do sujeito e a crise da historicidade têm sido freqüentemente associados com os textos pós-modernistas, como o descentramento e a pós-história agregados à cultura pós-moderna.

Os textos, defende, são espaços eufóricos de intensidades, conjunções de heterogeneidades, de infrações, de simultaneidades, que não alcançam à unificação. A escritura neobarroca se oferece como exercício máximo de estetização para se reconhecer os conteúdos do barroco na atualidade. A reciclagem dos temas não é um mero jogo destituído de significado cultural e sim:

Juego y reflexión, el neobarroco invierte, en su practica discursiva del debilitamiento de la historicidad y el descentramiento del sujeto, el paradigma de la visión pesimista de la historia oficial que el barroco teatralizó en la tiranía y el martirio del soberano. Si el barroco es la estética de los efectos de la contrarreforma, el neobarroco lo es de la contramodernidad. (Idem. p. 36-37)

O resgate do barroco configura-se em uma estética e uma política literária que conduz ao abandono da presença surda do século XVIII em nossa mentalidade

e, por sua vez, também não cabe reduzi-lo a uma espécie de princípio abstrato dos fenômenos, ou ainda de salvação da modernidade decadente, considera. Igualmente não é uma descoberta recente. É uma tradição que a América Latina recuperou estética e ideologicamente.

Finalizando seu primeiro esboço, sublinha que o desafio seria a historiografia revisar o cânon moderno e observar fora do mesmo as possibilidades de uma leitura diversa da nossa literatura. Haroldo de Campos, através do trabalho *O seqüestro do barroco na formação da literatura brasileira: o caso de Gregório de Mattos* (1989), é citado como proposta exemplar, que destrói o paradigma que ordenava a literatura brasileira, ou seja, a encarnação do espírito nacional.

Também de grande interesse resulta a visão que Haroldo de Campos outorgou ao barroquismo literário brasileiro com seu texto anteriormente citado. Nele, Campos propõe o resgate do barroco, ou ainda uma outra alternativa de se compreender a origem da historiografia literária brasileira. Colocando as críticas, inerentes ao texto, em segundo plano, detenho-me no resgate que o autor empreende a Padre Antônio Vieira e, sobretudo, a Gregório de Mattos Guerra, um na prosa e outro na poesia, operadores de um código que traçou a nossa diferença. Dada a importância de cada escritor, Campos defende:

Nessa aparente contradição entre presença (pregnância) poética e ausência histórica, que faz de Gregório de Mattos uma espécie de demiurgo retrospectivo, abolido no passado para melhor reativar o futuro, está em jogo não apenas a questão da “existência” (em termos de influência no devir factual de nossa literatura), mas, sobretudo, a da própria noção de “história” que alimenta a perspectiva segundo a qual essa existência é negada, é dada como uma não existência (enquanto valor “formativo” em termos literários). (CAMPOS, 1989, p. 10-11)

A linguagem barroca vincula-se à demasia e à perda parcial do objeto. O barroco é a estética da “superabundância e do desperdício” ou a poética “da vertigem do lúdico”, da ludicização absoluta de suas formas”, que produz, no espaço americano, um poema crítico, reflexivo e metalingüístico, um “poema da aventura do conhecimento”.

Campos sustenta ainda que a produção de Gregório de Mattos foi bastante representativa de um estilo (barroco), e transcende espaço e tempo, prolongando seus efeitos para além daquela época literária. Por isso, Campos busca dar outro enfoque à origem historiográfica brasileira, pois a poesia de Mattos não evidencia um ciclo evolutivo concluso, mas sim, um movimento cambiante da diferença, com suas rupturas e transformações, com seu processo aberto, contínuo, de constante renovação:

Nossa literatura, articulando-se com o Barroco, não teve infância (in-fans, o que não fala). Não teve origem “simples”. Nunca foi informe. Já “nasceu” adulta, formada, no plano dos valores estéticos, falando o código mais elaborado da época. Nele, no movimento dos seus “signos em rotação”, inscreveu-se desde logo, singularizando-se como “diferença”. (Idem, p. 64)

Então, olhando da perspectiva de uma historiografia não-linear, inconclusa, com sua pluralidade e diversidade, Gregório de Mattos existiu e existe, viveu e vive, ressoa em nossa literatura até os dias de hoje:

É com Gregório, com sua poesia da “função metalingüística” e da “função lúdico-poética”, com sua poética da “salvação através da linguagem” (Wisnik), que “sincronizam” e “dialogam” o João Cabral, engenheiro de poemas combinatórios, ou a vanguarda que, já em 1955, propugnava por uma “obra de arte aberta” e por um neobarroco”. É o legado de Gregório que reclamam, quase nos mesmos termos, Oswald de Andrade, fazendo nos anos 40 um balanço de nossa literatura, e Mário Faustino, inesquecível companheiro de geração [...]. (Idem, p. 66)



Em suma, Campos, em seu trabalho não linear, porém mosaical passa a dar voz ao antes inexistente “Boca do Inferno”, valorizando o poeta nas óticas lírica, religiosa e satírica. Considera ainda que seja no não-fechamento, no caráter inconcluso, que se pode vislumbrar Gregório de Mattos. O poeta contribui pioneiramente para que possamos pensar esse paradigma aberto, não dogmático, por isso a reivindicação, o seqüestro. O barroco possui ação duradoura, vive entre nós até hoje. Estilo de extremos, de proliferação metafórica, labirintos, expressões duradouras e intemporais.

#### **4 UMA LEITURA DE A FORÇA DE NÃO TER FORÇA**

“Tenemos, en cambio, el barroco, constante del espíritu, que se caracteriza por el horror al vacío, a la superficie desnuda, a la armonía lineal-geométrica, [...]. Es decir, es un arte en movimiento, un arte de pulsión, una arte que va de un centro hacia fuera y va rompiendo, en cierto modo, sus propios márgenes”.

(Alejo Carpentier – *Razón de ser*)

*A força de não ter força* (2003) configura-se, como as obras anteriores, em torno a um núcleo central. O fio condutor dos versos é o amor, que ultrapassa limites convencionais de tempo e de espaço, disseminando a junção de contrários: sagrado/profano, sonho/realidade, separação/encontro. Dessa forma, o conteúdo imagístico textual é resultado de um contraste de antíteses semânticas que se coadunam de maneira relevante em toda a escritura.

O livro possui três secções: “Do amado e do não amado”, “A vertigem sem abismo” e “Elegias à vastidão de um epílogo”. A primeira foi escrita na década de 80

e, somente em 1996, Carpi agrega aos escritos o segundo segmento. Por conseguinte, a última subdivisão foi agregada às outras partes com a virada do milênio, em janeiro de 2001. Nesse sentido, *A força de não ter força* leva 23 anos para ser concluída e publicada. E, mesmo com tantos anos separando um segmento do outro, as partes possuem um fio condutor intrínseco dinamizando o universo textual, que é a manifestação do jogo de contrários, da dualidade, com o predomínio de figuras como metáforas, sinestésias, hipérbatos, aliterações, antíteses, descritivismos e rememorações dissonantes.

#### **4.1 Do amor**

Abre-se o primeiro poema do *corpus do livro*:

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

dando a paz; esse rosto  
incandescente, nunca

lido, que se sobrepõe  
aos demais e reluta

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

Dividido em quatro dísticos e oito versos brancos, o poema apresenta em sua abertura o “Amor”, palavra significativa para a compreensão global da obra. Através dela é que ocorre o desdobramento do poema, pois as atribuições que virão após o

termo apresentam-se como formas díspares de definição do amor, motivo de canto do eu-lírico.

“Essa força de não ter força” é a primeira definição proposta pelo sujeito poético e alude explicitamente ao nome da obra em questão. Assim, a explicação acolhe um significado dual, ou seja, a natureza controversa de ter e não ter força. Contudo, os elementos dispersos no poema não têm como intuito a anulação de sintagmas, mas a interação dos mesmos, para formar uma rede de sentidos a partir da interação de idéias antagônicas.

Então, a definição ao mesmo tempo em que afirma, nega o motivo de canto do eu-lírico e adentra mais e mais em elucubrações díspares, de grande amplitude significativa. O rosto, metonímia utilizada como representação da estrutura física do ser humano é a única parte corporal que se mostra, reluta, inflama e crepita, enquanto os demais (pessoas) sucumbem-se aos poucos. O eu *versus* o mundo também é um processo ilustrativo da poesia. O eu-lírico parte de uma percepção individual e comparatista em relação à alteridade e encontra no individual a força motriz que o impulsiona e o revigora.

Em seu livro *Barroco: do quadrado à elipse* (2000), Affonso Romano de Sant’Anna vale-se de fugas e contrapontos para falar da temática central da obra, que é a metamorfose do quadrado renascentista em elipse barroca. O autor tenta compreender o barroco em todas as suas manifestações: pintura, ciência, religião, música, literatura, filosofia, guerra, urbanismo. Dos palácios e monumentos de Roma chega a Minas Gerais, traduzindo uma visão global e enriquecedora do estilo, que perdura até os tempos de hoje. Nas palavras de Sant’Anna:

A elipse é barrocamente uma concha. E a concha está na origem etimológica da palavra barroco, pois é de uma pérola deformada, feia, irregular, extraída do interior da concha que viria a origem da

palavra barroco, termo que, espiralando semanticamente seu significado, chegaria às artes e à cultura em geral.

Mas há algo intrigante e aparentemente conflitante entre o sentido geométrico e o sentido retórico da elipse. Na geometria, a elipse é o excesso de círculos espiralados e rampantes, que voltam reincidentemente sobre si mesmos. Na retórica, a elipse é falta, carência e ocultamento.

Elipse: dupla inscrição: excesso e falta. Repetição e diferença. Antíteses. (SANT'ANNA, 2000, p. 23)

Assim que um tema é lançado, logo surge outro contraposto no poema carpiano, daí a sedução por paradoxos, repetições e tensões extremas, elementos que estão no cerne do barroquismo literário. O eu-lírico, portanto, valoriza os extremos, que o levam, muitas vezes, à perda do sentido de “realidade”, pois o sujeito plenamente apaixonado está em constante conflito. O eu infere, no poema, que o amor é e não é: força, paz, chama, o amor, certamente, não é nem um e nem outro, ele é a junção, é o todo dos elementos antitéticos dispostos no canto.

Então, fulcro das tematizações de um universo pulsante, em chamas, o amor, cuja desordem de sintagmas a ele atribuída retém o processo cabal das contradições existenciais, configura-se no motivo de canto do sujeito poético. Assim, através da manifestação do contraste de idéias e definições, percebo a enfática contribuição dos advérbios ao desenvolvimento dos versos. O “não” e o “nunca” reforçam a natureza dual da definição do amor. O “quando” opera como elemento comparativo, o eu *versus* o outro, e o “mais” intensifica o avivamento amoroso, todavia encoberto.

Contudo, a vitalidade do sujeito enunciativo está no apercebido ou ainda no ocultado, pois a chama do amor torna-se mais intensa quanto menos visível. Os versos da oitava estrofe confirmam o caráter opositivo entre os verbos avivar/encobrir, que acolhem o fluxo paradoxal, oscilando entre o mostrar-se e o esconder-se. Entretanto, mesmo as expressões inserindo o contraponto, não são de

maneira alguma excludentes, ou seja, uma completa a outra de forma mútua, pois o jogo de contrários acentua a dependência dos elementos dispostos no poema. Enfim, à medida que menos se mostra, o rosto aviva-se mais.

Assim, o amor logra comportar a oposição de pensamentos. A natureza controversa de sua definição une faces distintas, ou seja, ao mesmo tempo em que os vocábulos se repelem, atraem-se no corpo discursivo. O amor denota sentimentos inconciliáveis, ou ainda as contradições presentes na alma humana.

Por conseguinte é válido ressaltar que a lírica carpiana incorpora tanto imagens pretéritas como se lança a visões futuras. O universo imaginário da poeta caracteriza-se pela abordagem contrastiva de elementos: sonho/real, eu/outro, separação/encontro. Contudo o jogo antitético é fonte de equilíbrio e cria o mundo poético. É através dele que as imagens se formam e ganham amplitude significativa.

Em Carpi a dimensão poética assume contornos universais. O eu-lírico divaga entre o presente e o passado e, assim, joga com temporalidades distintas, caminhando em direção ao infinito. Sua linguagem é polifônica, um labirinto de confluências tanto de tempo, quanto de espaço, em que prolifera a vertigem. A poeta, na encruzilhada de tempos, plasma em seus versos as reminiscências, como no poema a seguir:

Na casa da infância não havia  
cortinas, mesmo assim o vento  
empurrava-lhes o tule antes

de secar-me a boca. O vento  
formigado de prenúncios e  
cheiros. Lembrei-me de tuas

mãos tocando-me. Foi em  
outra casa? Em outro instante?  
Não me percebo antes delas.

Aguardo-as, inclinando-me  
a que me sintam, com o peso

de uma cabeça dormente

no regaço. Um peso, um estorvo  
desbotado que persiste no  
sonho acometido de lucidez.  
(Idem. p. 40)

O poema estrutura-se a partir de cinco tercetos e quinze versos livres. O tom coloquial e ao mesmo tempo burilado concede a elocução uma cadência sonora própria. A presença de vogais nasalizadas, ou seja, de sons fechados |a|, |e| e |i| em palavras como: vento, antes, instante, sintam, dormente, entre outras, no conjunto textual, marcam o drama existencial do eu-lírico, que busca transcender a outro tempo.

A reiteração do fonema |t| aparece em todo o corpo da poesia, representando a variação temporal. A aliteração do |t| aproxima-se da movimentação dos ponteiros de um relógio, que marcam, sobretudo, o passar das horas, o fluxo contínuo da vida. Assim, até o terceiro verso os verbos no pretérito demarcam o contexto, corroborando as reminiscências. Logo após há uma quebra e a ação verbal volta-se ao presente “Não me percebo antes delas”.

O verbo aguardar, igualmente, implica a atualidade dos fatos, sobretudo em uma ação contínua, que pode processar-se durante um período indeterminado. O eu insiste em esperar pelo encontro com o outro. Pode-se verificar que as mãos são responsáveis pela sedução do eu, que se sente inebriado e envolvido pelo toque. Elas podem ser vistas como símbolo de força, carinho e aconchego.

Nesse sentido, é através do passado que o eu-lírico vivencia e presentifica suas inquietudes. O instante fugaz é apreendido pela recordação do toque de mãos e daí advém os questionamentos que perpassam a esfera textual. O sujeito enunciativo só se reconhece a partir do encontro com outra parte corpórea que não é

a sua. As mãos acometem a lembrança, preenchem o espaço pretérito e redimensionam os momentos por vir. Octavio Paz, ao referir-se ao instante, afirma que:

En cada instante quiere realizarse como totalidad y cada una de sus horas es monumento de una eternidad momentánea. Para escapar de su condición temporal no tiene más remedio que hundirse más plenamente en el tiempo. La única manera de vencerlo es fundirse con él. No alcanza la vida eterna, pero crea un instante único e irrepetible y así da origen a la historia. (PAZ, 1986, p. 191)

A idéia de instante, e não de um estado de longa duração, surge de uma determinada disposição anímica do sujeito poético. A poesia é a expressão de um instante fugaz, que somente é possível de ser registrado através da palavra. Com isso, o leitor, entra no clima do poema e reedita a mesma disposição interior do eu, já que é “un instante henchido de toda su particularidad irreductible y es perpetuamente susceptible de repetirse en otro instante, de re-engendrarse e iluminar con su luz nuevos instantes, nuevas experiencias”. (Idem. p. 187) Em virtude dessa reedição, o poema é sempre algo presente e isso o faz escapar do transitório, do contingente, transcender o tempo e o lugar em que foi escrito.

Então, os questionamentos da poesia carpiana perpassam o literário “Foi em/outra casa? Em outro instante?”. As inquietações trazem à tona a descoberta da condição do eu-lírico, ou seja, a de não pertença ao mundo antes de ser tocado. Por um momento o sujeito poético apreende o passado “Lembrei-me de tuas/ mãos tocando-me”, que acaba se revelando como um processo de autoconhecimento, mas de duplo sentido, ou seja, ao mesmo tempo em que há o devaneio, o sonho, a rememoração, o sujeito é acometido pela lucidez.

Em suma, nos versos finais desvela-se a antítese, isto é, o jogo sonho/realidade. No momento da vertigem tem-se a oportunidade de escolha:

afastar-se do devaneio ou entregar-se ao êxtase inumano, porém a decisão do eu-lírico une os dois elementos, o onírico e o real.

As duas estrofes finais não respondem as inquirições, contudo revelam a natureza ambígua do pensamento lírico. Sonho e lucidez convivem em um mesmo patamar e convergem à espera. Assim, o passado redireciona o presente e, apesar dos instantes memorialísticos serem fugazes, os sentimentos são duradouros, interferindo nas reações futuras. Como pode ser constatado, as lembranças transcendem o mero registro factual, isto é, marcam o presente e o futuro para sempre.

O poema a seguir também problematiza o aspecto temporal, porém concede-lhe outros contornos, que não o das recordações:

A tua palavra que foi dispersa,  
a recolho e embrulho em meu ser.

Sou o teu livro inédito e tu, meus  
escritos  
póstumos. Ao escrever em tua pele,  
as letras movem-se ao bico da cotovia.  
De todas as versões sobre mim,  
a única autêntica és tu. Meu corpo  
foi corpo diante de tua necessidade  
e a alma estremeceu a teu ajuste.  
Nessa perseguição, o tempo não  
corre e as águas fendem-se  
para que passemos a pé enxuto.  
(CARPI, 2003, p. 47)

Poema marcado pela forte presença de pronomes possessivos: “tua, teu, meu(s)”, disseminados ao longo do corpo discursivo, que implicam não a posse do sujeito enunciador, mas sua possessão pelo ente de adoração e veemência. Também nos versos os pronomes pessoais do caso reto “eu e tu” interferem



visceralmente na trama textual, evidenciando ambos um contraste de desejos e submissões.

O verbo “ser” também tributa para a revelação dos anseios poéticos. As flexões verbais “sou/ és” ratificam que a primeira pessoa do singular no discurso é o prolongamento do tu, é o rosto submisso que encontra na alteridade as mais diferentes formas de perpetuar-se. Nesse sentido, o eu possui várias faces, fragmenta-se em distintos “eus”, contudo suas máscaras brotam da necessidade de querer ajustar-se aos propósitos do amado “De todas as versões sobre mim, / a única autêntica és tu”.

É possível dizer ainda que a estruturação das orações tem a segunda pessoa do singular como sendo causa oracional e a primeira como conseqüência dos próprios atos, já que a *persona* poética molda-se a partir do outro, condicionando suas atitudes e afirmações.

O tempo também sofre alterações impostas pelo sujeito lírico ou ainda, serve como objeto de manipulação. Dessa forma, há por parte da poeta a intenção de reter o fluxo contínuo da vida. Há então, por isso, a negação do fluir temporal “Nessa perseguição, o tempo não/ corre”.

Negar a condição inexorável humana fornece ao eu um local de proteção inóspito, que corresponde à necessidade de perpetuação do encontro. Buscar outro lugar que esteja fora dos limites convencionais exprime por um lado estar longe do mundo e um encontrar-se com o ser que ama, já que o contexto dos versos implica o desejo irrefutável de doação, somente corporificado quando o outro se realiza em sua plenitude.

Em síntese, os três poemas transcritos anteriormente pertencem à primeira subdivisão do livro *A força de não ter força*. A parte “Do amado e do não amado”

caracteriza-se por dar vazão intensamente ao jogo de contrários quando tenta definir o amor em sua amplitude e complexidade semânticas. Por vezes, também, aparecem as recordações da infância, a busca pelo passado, a descrição do primeiro amor, que não necessariamente significa ser a primeira vez que se ama. Em suma, o eu-lírico dissemina seu canto polarizando sentimentos destinados ao amado e ao não amado, pois este ensina a morrer e aquele destila o aroma da vida.

#### **4.2 Da vertigem**

A voz carpiana em ação dissemina nos versos o caráter sensitivo, o som, os acentos, a luz e a verticalidade:

Nós sempre amamos na penumbra.  
 Antes da aurora abrir, antes da noite  
 cobrir. O sol a pino incluso nas veias  
  
 que latejam a claridade como rios.  
 O dia para nós é desenlace; o acalanto  
 da noite, desenredo. Antecipamos  
  
 as estrelas, antecipamos o frêmito  
 morno das sementes. O fermentar  
 do maduro no corpo da nudez  
  
 claro escura, os vieses da seda  
 na aspereza, inteirados do nosso  
 vir a desfalecer da visão recíproca.  
 (Idem. p. 69)

No poema, junto da expressão de amor à natureza e da acentuada vocação de terra, presente em imagens vegetais, a poeta mostra um intenso contraste entre

sombra e luz, noite e dia, buscando explicar a ocorrência do amor entre os amantes, ou ainda, a maneira como nós amamos.

O eu-lírico, então, manifesta seus acometimentos através do pronome “nós”, voz que redimensiona o processo de canto, pois o eu representa a fala do todo e não da parte. Então, o sujeito da enunciação através do individual expressa as emoções coletivas, complexas e antagônicas.

A poeta é a voz de todos e a sua própria voz. O ser ao mesmo tempo é uno e dual, representa o todo, porém é um só. O sujeito é múltiplas vozes em consonância, movimento, tensão, por conseqüência, o amor transfigura sentimentos cambiantes, ímpares, um constante ir e vir no duelo incessante de seus paradoxos.

A construção do discurso amoroso tem como premissa as fases distintas do tempo. Primeiramente, existe a descrição da aurora, minutos antes do amanhecer e significa o despertar da paixão. Depois vem o dia, que nasce com sol, latejando, queimando a claridade e já não se pode mais escapar ao amor. Logo, os amantes antecipam as estrelas, à noite, pois ela é aconchego, desfecho, encontro, sublimação.

Cada acepção conota o amor em seus diferentes estágios. Por fim, os desalinhos e as incompletudes dão vitalidade à vida, mesclando o claro e o escuro, o macio e o áspero, o desfalecer em meio ao turbilhão de sentimentos divergentes, recíprocos e avassaladores.

Na poesia de Maria Carpi triunfa a espontaneidade, através da inserção do coloquial e do familiar, que dão ao texto uma grande amplitude comunicativa. Ao mesmo tempo em que evidencia o espontâneo nos versos, trabalha com a auto-reflexão, todavia, com o questionamento individual/coletivo e o jogo com aspectos

temporais da condição humana, elemento que comporta e a consciência da finitude das coisas e o temor, como se pode apreciar neste poema:

O fruto do amor é gerar  
quem ama. Fora do amor  
não há lugar nem tempo.  
A vertigem sem abismo.

O amor em si mesmo  
é o continente corpóreo  
de minha luz vertida.  
Não temo pela água nem

pela sede temo não tê-lo.  
Não temo de não ser  
nele contida. Unicamente  
temo que me seja esvaída

essa indigência em tê-lo.  
Não quero em mim sua  
plenitude. Ponho no final,  
o começo e a vê-lo anoiteço.  
(Idem. p. 81)

Musicalidade e ritmo são elementos que funcionam em consonância no discurso carpiano, sobretudo compartilham a dimensão metafórica e o toque formal, o desvelamento desse discurso. Observo então, nos quartetos, que a poeta percorre o caminho da música, manipula os sons através da reiteração fonética |m|, |n|, repetições que destacam em toda a extensão textual o vocábulo “amor”, que parece repetir-se constantemente, vivo, intenso, pulsante. Então, a aliteração entre os fonemas |m| e |n|, cria uma cadência sonora significativa para a compreensão global da escritura, já que o amor se propaga como foco expressivo enunciador.

Logo após ressaltar que “O fruto do amor é gerar/ quem ama”, o eu-lírico adverte que fora do amor não existe lugar, nem tempo mas sim uma linha tênue, dissonante, entre ter vertigem e não ter abismo. “A vertigem sem abismo” adquire dimensão maior no tocante à pluralidade semântica, pois caracteriza o ato amoroso

como um sentimento complexo, por vezes antagônico, que ultrapassa o particular e atinge o universal. Nesse sentido, o amor na poesia é visto como forma de experiência, observação, conhecimento de si e do mundo.

O sujeito poético, contudo, não deseja a plenitude amorosa, porém a eternidade do sentimento. Por isso, existe o temor do desgaste corporal, do físico, da matéria. A grandiosidade do medo encontra-se na transitoriedade da vida, no inexorável e tênue exercício de viver. O eu não teme a sede nem a água e muito menos o amor desmedido, imensurável; o medo, certamente, está no transitório, na existência que se esvai aos poucos, incessantemente, sem trégua e encaminha-se à morte.

Para alargar os dias existe a manipulação da sucessão temporal, ou seja, há inversão da ordem cronológica dos acontecimentos. A tensão subjacente a partir do contraste entre o mortal e a busca pela imortalidade, leva o sujeito enunciativo a inverter os sintagmas e colocar no final o começo das coisas “Ponho no final,/ o começo”. O eterno retorno é marca dessa poesia, pois as forças corrosivas do tempo provocam o desgaste, entretanto o ser roga o eterno para que a condição amorosa lhe seja perpétua.

Nos últimos versos, a partir da imagem construída “a vê-lo anoiteço” pode-se apreciar que o eu utiliza uma forma verbal distinta, anoitecer, dificilmente ou quase nunca conjugada em primeira pessoa do presente para evidenciar através da comparação com a noite seu sentimento de mundo. É preciso assinalar que o eu só anoitece em si mesmo quando retém a figura do ser amado, pois a imagem do outro se propaga como alento em meio à angústia da consciência de passagem do tempo.

Então, o eu-lírico diante da passagem implacável do tempo, utiliza a antítese fim e começo para constituir um novo caminho que não àquele preso ao efêmero. A

imagem poética compõe a inversão do processo cronológico e ressalta através do paradoxo subentendido: morte (fim) e vida (começo) a ruptura com o desfecho adjacente, ou seja, a busca pela contenção temporal.

Ao discorrer sobre as modalidades do imaginário propostas por Jean Burgos, Ana Maria Lisboa de Mello explica que as leituras possíveis do texto decorrem das estruturas do imaginário do leitor, o qual seleciona e dá existência à pluralidade interpretativa do discurso. Entretanto, a leitura não é indeterminada, ou seja, existem esquemas que guiam o processo textual e o leitor é o responsável por atualizar o potencial do texto. Dessa forma, as linhas de força oportunizam respostas às indagações humanas sobre o sentido do estar-no-mundo e a temporalidade. Sendo assim, as formulações são ilimitadas; contudo Burgos delinea três posturas em relação à passagem tempo: a de revolta, a de negação e a de aceitação.

Essa tríade, portanto, irá evidenciar três modalidades de estruturação dinâmica do imaginário, que são: a de conquista ou regime antitético, a de regime eufêmico ou de negação do tempo e a de progressão ou regime dialético. Nesse sentido o texto carpiano sintoniza-se com a primeira modalidade em questão e, de acordo com Ana Maria Lisboa de Mello,

A conquista responde ao sentimento de revolta diante do trânsito do tempo e da degradação que engendra. Essa revolta é a manifestação de uma tendência orgânica que refuta a finitude, neutralizando a angústia gerada por ela. (MELLO, 2002, p. 100)

Assim, a escrita de revolta busca deter o fluir temporal e o discurso do eu-lírico intui a postura de dominação do tempo. O eu burla as dinâmicas começo e fim, colocando em relevo apenas a primeira. Recomeçar propicia o despertar de um novo amanhã, o renovar do amor e da própria existência.

Carpi joga com os tempos presente, passado e futuro, colocando-os em intensa conexão. A subversão temporal invade a poesia carpiana constantemente. A sucessão dos acontecimentos parece suceder fora dos limites temporais:

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

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

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

O paralelismo aparece de forma contundente nos dois primeiros versos, tanto na estruturação frasal como nos modos verbais utilizados pelo eu-lírico para expressar suas ações e sentimentos. O termo “Ocorre que eu” rege as sentenças e manifesta a revelação factual, em que a primeira pessoa do singular aparece como agente e sujeito dos próprios acontecimentos.

Primeiramente, água é utilizada como lenitivo para aplacar a voraz sede de amor do eu. Dessa forma, a ação praticada ocorre antes do ato de transpassar o limite corpo-água, pois o verbo “bebera”, no pretérito mais-que-perfeito, submete o entrecho ao contato com o passado antes do próprio passado, pois afundar é uma ação posterior ao beber. Cortando visceralmente o pretérito através dele mesmo, a poeta manipula os mecanismos da sucessão temporal, que se esvaem para dar forma ao cenário, impregnado de imagens escorregadias. Dessa forma, fica o leitor obrigado a decifrar as elucubrações, se o mesmo quiser fazer parte desse mundo, que delinea os sonhos e marca profundamente a vida.

Essas imagens impregnadas de sensações que permeiam o texto marcam intensamente o fazer artístico, pois a dimensão literária sugere a vida, desperta um

novo mundo dentro de cada um de nós, sendo essa nova instância imagética produto de uma disposição anímica, de um estado momentâneo e fugaz, reeditada quando o leitor estabelece uma interação em profundidade com a escrita.

Do mesmo modo, se sucedem os versos do segundo terceto, inebriados agora pelo provar da fruta. Contudo, a prova do fruto ocorre antes do mesmo receber o olhar de seu admirador. Certamente a observação deveria perenizar a idéia de contato com o objeto (fruta), pois seria o olhar o responsável pelo acometimento da aspiração em relação ao que se deseja. Porém, a idéia primordial, a visualização do objeto de desejo é refutada, já que o eu-poético ignora a sentença de olhar o objeto que aspira para depois saboreá-lo.

A lírica carpiana tanto incorpora imagens pretéritas como se lança a visões futuras. O universo imaginário caracteriza-se pela abordagem contrastiva de elementos: sonho/realidade, eu/outro, separação/encontro. Contudo o jogo antitético é fonte de equilíbrio e cria o mundo poético. É através do paradoxo que as imagens se formam, ganham amplitude significativa, estando sempre no centro dos versos a alegria. Nesse sentido, a imaginação forma imagens que ultrapassam o real e a poesia é o vetor que suscita tais imagens:

A imaginação não é, como sugere a etimologia, a faculdade de formar imagens da realidade; é a faculdade de formar imagens que ultrapassam a realidade. É uma faculdade de sobre-humanidade. Um homem é um homem na proporção em que é um super-homem. Deve-se definir um homem pelo conjunto das tendências que o impelem a ultrapassar a *humana condição*. [...] A imaginação inventa mais que coisas e dramas; inventa vida nova, inventa mente nova; abre olhos que têm novos tipos de visão. (BACHELARD, 1997, p. 17-18)

Portanto, o poema potencializa as imagens e é através da palavra poética que o ser humano dá vazão ao tênue, ao fugaz. A imaginação ultrapassa o real-empírico e forma visões imprevisíveis. A manipulação temporal, presente na poesia de Carpi,



dinamiza mundos e dá sentido à existência e, nessa direção, os devaneios surgem como possibilidade de revelar o mundo e o ser humano.

Assim, o universo poético de Carpi é prenhe de possibilidades, pois incorpora o contraditório, o tempo em mutação, o impasse do ser em relação ao objeto desejado. Em seu discurso o poder da imaginação rompe os limites convencionais de tempo e espaço. A antítese, a disjunção, o paradoxo, constituem o cerne da lírica carpiana, repleta de imagens dissonantes, unidas pela semântica dos contrários.

É possível visualizar-se ainda, no sexto verso, um processo de inversão sintática, que além de enfatizar o verbo no infinitivo *ocorrer*, coloca-o como foco da expressão e não o sujeito *eu* como princípio ordenador, a fim de formar uma unidade de sentido com o restante dos elementos, que encerram a idéia de tempo passado.

Logo a seguir, o advérbio de tempo *antes*, nos três versos finais, desempenha a mesma função de *ocorrer*, verbo que corporifica, nos outros dois tercetos anteriores, a idéia de passado e, por conseguinte, torna a ação de adormecer anterior à tentativa de ultrapassar os montes. Assim, a posse do amado concretiza-se antes do eu ultrapassar os montes, pois a busca incessante pelo outro evidencia que, mesmo antes do encontro, o sujeito enunciador já havia transposto os montes para adormecer ao lado do amado.

Versos essencialmente centrados no outro, desencadeando um conjunto de ações, que propagam um mundo paralelo, porque constroem planos além do concebível aos olhos humanos, porém não aos olhos de quem ama. O poema perfaz um jogo temporal intenso, deslocando a visão futura ao passado, o presente antes do passado, o passado futuro anterior do mesmo. Com isso, passado, presente e futuro mesclam-se sem denotarem momentos conflitantes, enfim, juntam-se para dar

vazão à experiência onírica, de devaneio, criada pelo sujeito discursivo, que está disposto a reordenar o tempo para partir ao encontro do amado.

“A vertigem sem abismo”, segundo canto de *A força de não ter força* desdobra-se a partir de um jogo intenso de temporalidades. Passado, presente e futuro se entrecruzam, misturam-se, através de um intenso jogo do ir e vir de tempos distintos. O eu-lírico em seus escritos aponta a fugacidade do tempo, a brevidade da vida. Contudo, não aceita a passagem temporal de forma pacífica, corporificando o desejo da inversão cronológica dos instantes “Ponho no final,/ o começo e a vê-lo anoiteço.” e, conseqüentemente, sua anulação. Sant’Anna, acerca do sentido especial do tempo barroco, declara:

Enquanto a estética renascentista é mais uma estética de espaço, do aqui e do agora, e as linhas tendem geométrica e terrenamente para o infinito atrás dos pontos de fuga, a estética barroca é mais temporal e ocupa-se elipticamente da eternidade. (SANT’ANNA, 2000. p. 137)

A temática do tempo é elemento motriz da poesia carpiana e representa, sobretudo, o desejo do infinito e do eterno, que se materializa em inversões e anulações temporais, pois o que se espera é a duração contínua dos sonhos e paixões, posto que é o amor o fio condutor da obra *A força de não ter força*.

### **4.3 Da vastidão**

Os caminhos trilhados pela poeta percorrem fugas e contrapontos, através de um jogo de dúvidas e incertezas bem próprias do estilo barroco, como se pode apreciar no poema a seguir:

Quem sofrerá a leveza

de meu sangue nas  
artérias do vento,

com focinho de barca?  
Quem eu absolverei  
da expulsão do éden

com meu jardins  
e córregos? Quem  
olhando-me, surpreenderá

sua solidão em mim  
banhar-se, mais tarde  
na epiderme, mais

tarde no enredo?  
Quem, esse alguém,  
me chamará mulher,

clareando os sentidos  
e antecipando a si mesmo  
a pronúncia das ondas,

na coincidência da luz  
e das sementes e tomará  
corpo, dando-me corpo?  
(CARPI, 2003, p.104)

Essas perguntas insistentes pairam em todo o processo textual. Em busca por repostas, o eu-lírico passa a inquirir sobre sua vida, seu amado e o que lhe espera futuramente. O amor, por sua natureza complexa e antagônica, desperta incertezas e aflições em relação ao futuro, por isso as indagações do sujeito poético persistem.

Noto, igualmente, que os verbos no futuro do presente do indicativo “sofrerá, absolverei, surpreenderá, chamará, tomará” são dinamizadores do universo textual, já que reforçam as indagações, à medida que o sujeito é sucumbido pela ânsia infundável de perguntas e contradições.

Dessa forma, o eu presentifica os anseios que lhe importam. Acima de tudo constrói imagens desestabilizadoras, que unem elementos insociáveis “artérias do vento”, “focinhos de barca”. Assim se pode dizer que o último canto, “Elegias a

vastidão de um epílogo” é prenhe de associações insólitas. São representações decorrentes de uma disposição anímica envolta em indagações, muitas vezes, incompreensíveis, ou ainda, as inquirições revelam imagens dissonantes, as quais não traduzem uma explicação da lógica formal.

Através de um jogo de associações, o discurso problematiza a solidão, o amor e o embate entre os pólos conhecido e desconhecido. Nos dois versos finais o sujeito poético implora para esse alguém tomar forma, corpo, pois somente o amado/desconhecido poderá compor sua vida e alargar sua história.

As inquirições, feitas pelo eu, contribuem a sua própria descrição:

Quem, ninguém,  
reunindo partícula  
a partícula, da poesia

que sou, dispersa  
e avulsa, em todos  
os poros e pigmentos,

em declives e cacimbas,  
nas juntas e artelhos,  
me inscreverá mulher

e iniciará da vida  
a litania, pertencendo-me  
com o carmesim

dessa aurora, dessa  
posse despossuída, a romper  
as ânforas da escrita?  
(Idem. p. 106)

Os versos trazem as repercussões da fragmentação interior do eu. Assim, o poema abre espaços para o sujeito lírico dispersar suas angústias e paradoxos. Pode-se ainda dizer que o descentramento do eu acontece à medida que sua vida sofre a interferência do outro e, dessa forma, o universo multifacetado, caracterizador da cultura da alta modernidade, ganha forma. Do contraponto fundado na antítese e no paradoxo.

Assim, cada pergunta leva a outra mais intrigante e o pronome interrogativo “Quem” é o mantenedor da aura de mistério, angústia e fascinação identitária. É através da reiteração do “Quem” que os poemas se desdobram em um processo notável de antíteses, hipérboles e ambigüidades.

“Peregrinei no exterior de mim./ Alardeei no convexo de mim.” (Idem. p. 57) também são versos que disseminam uma existência fragmentada, desagregada e contraditória, pois o olhar sobre uma face convexa reflete a luz e diverge os raios em várias direções. Sem ter um ponto fixo que una todos os raios, o convexo distorce a imagem, para corporificar a multiplicidade do ser. Assim, a face convexa estabelece a diversidade, a fragmentação, a perda de unidade do sujeito e do mundo.

Os questionamentos, mais do que as frases intercessoras ou suplicantes, são matéria fundamental para o eu-lírico falar do mundo e de si mesmo. A poeta vale-se da imagem “da poesia/ que sou,” para negar a natureza humana finita. A poesia, por ser eterna, paira acima do contingente, escapa ao passageiro. Por isso, ser poesia é perpetuar-se continuamente, é ultrapassar épocas, gerações, é driblar a própria morte. A poeta sendo poesia reclama para si o eterno.

Assim, o canto final não delinea respostas e abre-se a um manancial de questionamentos, que convergem para um único vocábulo, “Quem”, que articula todos os poemas da última divisão. Cabe, então, ao leitor reflexionar tanto sobre a temática amorosa, que perpassa todo o processo textual da obra *A força de não ter força*, quanto sobre a poesia, pois ao penetrar no reino das palavras, a poeta descobre-se sendo poesia e sem respostas definitivas:

Ao me chamar mulher,  
quem ainda gerará  
o abismo e ao propor-lhe

o sintagma “minha”  
quem será vertigem  
e a precipitação ao alto

silêncio? Um filme  
para trás, um retrós,  
com o cabelo preso

à nuca e o suor, o suor  
de um réquiem sem agonia  
das árvores, fecundando

o ar e o fogo de esferas  
vagantes. Ao me chamar  
mulher, casulo desfeito

contra os muros de pedra  
e as vinhas, alertando  
pombas e caracóis

no pasto e o sangramento  
das ovelhas na roca  
da fiação do verso,

quem, pastor de minhas  
sombras reunidas,  
quem, orvalho de meus

balidos, quem a igualar  
a respiração e sustos,  
favorecido pela fome,

garantirá mulher  
a meus sucessivos  
nascimentos e sendo-lhe

entrelaçada, abrirá  
a cancela do arvoredado,  
desviando-me dos véus

da literatura para a lavra  
e o néctar das aves de sua  
ossatura encarnando-me,

com a dolência dos sonhos?  
(Idem. p. 107-8)

No último poema do canto “Elegias à vastidão de um epílogo”, o foco da enunciação recai sobre “Ao me chamar mulher,” organização que evidencia uma

mudança de nível sintático e semântico preponderante, pois o eu-lírico coloca-se como centro da rede discursiva e, por conseguinte, ordenador dos anseios, que não mais surgem em função do outro “Quem”, mas do sujeito poético.

As interrogações e os verbos no futuro guiam a reflexão sobre amor contraditório e sem respostas definitivas. O eu interliga seus anseios à natureza e propõe a vertigem e a precipitação ao amado, mesmo que o tempo sublime-se em um porvir inalcançável e distante. O “minha” entre aspas, também chama atenção pela posse despossuída do outro, pois o sujeito poético tem o sonho, o abismo, a paixão incontrolável, o jorro intermitente do desejo e da espera.

Preso ao presente, o eu não sabe o que lhe espera futuramente, entretanto seus sentimentos se consolidam na esperança de um amor puro e pleno, por isso a imagem “pastor de minhas sombras reunidas”. O amado garantirá liberdade, renascimento, sustentação e poesia. O sonho é construído pelas intercessões e o futuro nada mais é do que uma aspiração.

Dessa forma, as perguntas são anseios e constatações do eu-lírico em relação a si e ao mundo, como também são questionamentos tributados a uma estratégia textual. “Elegias à vastidão de um epílogo”, canto final, termina de forma interrogativa, sem idéias conclusivas deixando o texto em aberto, no terreno da dubitação.

Essa abertura produz um espaço singular, onde autor e leitor são co-participantes do processo discursivo. A obra *A força de não ter força*, no último canto, abre-se ao dialogismo fecundo, proliferante. A elocução rejeita o dado conclusivo, a manifestação unívoca, pois se tratando, sobretudo, do amor, como eixo temático, a pertinência da dúvida e dos contrários, nada mais é do que a manifestação contrastiva, por vezes antagônica, do sentimento amoroso. Então, por

se tratar de uma obra com características peculiares e tributárias do barroco, busco em *A obra aberta*<sup>5</sup>, de Umberto Eco, um possível caminho analítico para refletir sobre o texto lírico em questão e, em especial, o último canto, “Elegias a vastidão de um epílogo”. Ressalto ainda que a obra não reflete uma abertura somente em seu final, mas em toda sua estrutura. Sobre essa evidente ligação da obra *A força de não ter força* com a corrente literária barroca, deixo o texto de Eco falar:

Num rápido esboço histórico encontramos um aspecto evidente de “abertura” (na moderna acepção do termo) na “forma aberta” barroca. Nesta, nega-se justamente a definitude estática e inequívoca da forma clássica renascentista, do espaço desenvolvido em torno a um eixo central, delimitado por linhas simétricas e ângulos fechados, convergentes para o centro, de modo a sugerir mais uma idéia de “essencial” do que de movimento. A forma barroca, pelo contrário, é dinâmica, tende a uma indeterminação de efeito (em seu jogo de cheios e vazios, de luz e sombra, com suas curvas, suas quebras, os ângulos nas inclinações mais diversas) e sugere uma progressiva dilatação do espaço; a procura do movimento e da ilusão faz com que as massas plásticas barrocas nunca permitam uma visão privilegiada, frontal, definida, mas induzam o observador a deslocar-se continuamente para ver a obra sob aspectos sempre novos, como se ela estivesse em contínua mutação. (ECO, 2005, p. 44)

---

<sup>5</sup> No livro *Obra Aberta*, de Umberto Eco, o autor inicialmente aborda que seu objeto de pesquisa sintetiza-se em um estudo já visto pelas estéticas contemporâneas, que é o da obra de arte como uma “mensagem fundamentalmente ambígua, uma pluralidade de significados que convivem em um só significante”. Dessa forma, a ambigüidade caracteriza toda a obra de arte, sendo que tal condição, nas poéticas contemporâneas, torna-se uma finalidade explícita.

A ambigüidade é um valor, e os artistas contemporâneos voltam-se aos “ideais de informalidade, desordem, causalidade, indeterminação dos resultados,”. Neste sentido, tem-se como premissa os momentos em que a arte contemporânea se vê em meio à desordem, não àquela cega, sem possibilidade ordenadora e, sim, a desordem fecunda, evidenciada pela cultura moderna.

Igualmente defende que o espírito do ensaio não a divisão das obras de artes em abertas e fechadas, pois a ambigüidade, acredita, é uma característica de qualquer obra e tempo. A noção de obra aberta é um modelo hipotético, construído de análises concretas, úteis para indicar uma direção das artes contemporâneas.

Eco, também pensa a obra aberta como um modelo, que pressupõe a individuação de diversas operações em uma forma comum, elaborando-se um modelo para indicar algo em comum a diversos fenômenos.

Assim, a hipótese de um modelo constante, observada a relação produção-obra-fruição em casos diferentes, as obras apresentam similaridades estruturais. Contudo, a estrutura de uma obra aberta não é isolada e nem é a descrição de um grupo de obras. Porém, é um grupo de obras que possuem uma relação frutiva com seus receptores. Sendo assim, o modelo é teórico e independe das obras definidas como abertas.



Assim, fica pertinente falar em abertura quando se tem uma pluralidade de indagações e uma releitura moderna da arte literária barroca e, nesse sentido, a última parte reforça e contribui de maneira expressiva a um caudal de interpretações. Entretanto, os limites dessa abertura, coincidem com os limites do próprio texto:

O autor oferece, em suma, ao fruidor uma obra a acabar: não sabe exatamente de que maneira a obra poderá ser levada a termo, mas sabe que a obra levada a termo será, sempre e apesar de tudo, a sua obra, não outra, e que ao terminar o diálogo interpretativo ter-se-á concretizado uma forma que é a sua forma, ainda que organizada por outra de um modo que não podia prever completamente: pois ele, substancialmente, havia proposto algumas possibilidades já racionalmente organizadas, orientadas e dotadas de exigências orgânicas de desenvolvimento. (Idem. p. 62)

Os textos são reinventados à medida que o leitor continuamente entra em contato com o universo da palavra, daí as interpretações. Cada fruidor traz consigo uma bagagem cultural, gostos, tendências que lhe são próprias e, sendo assim, o texto sofre contínuas influências, múltiplas ressonâncias, sem jamais deixar de ser ele próprio<sup>6</sup>. Então, é possível dizer que “Elegias à vastidão de um epílogo” possibilita a fruição, a constante reconstrução do texto e o diálogo com a alteridade. O amor, por ser elemento fundante da obra *A força de não ter força*, materializa os contrários, abarca o intemporal e abre-se, por sua vez, aos questionamentos.

O amor é inquiridor e instigante, gera a dúvida e incita a busca por respostas. O poema é em si a afirmação dos desejos do eu-lírico em relação ao amado/desconhecido e à negação das respostas advindas de um caudal de

---

<sup>6</sup> Vale a pena ressaltar que Eco defende que “abertura” não significa absolutamente “indefinição” da comunicação, “infinitas” possibilidades da forma, liberdade da fruição; há somente um feixe de resultados frutivos regidamente prefixados e condicionados, de maneira que a reação interpretativa do leitor não escape jamais ao controle do autor. (2005, p. 43)

interrogações concatenadas a um futuro incerto, porém almejado. A dúvida conduz à afirmação e à negação, ou ainda, à tensão entre os contrários. Não obstante, o paradoxo é o próprio amor, em sua ascensão e queda, silêncio e precipitação, realidade e sonho.

## **5 Considerações Finais**

Chegando ao final deste estudo percebo que ainda podem ser feitas diversas contribuições em relação à poesia de Maria Carpi, pois a amplitude temática e estilística da sua obra implica leituras inesgotáveis, pela riqueza da produção textual.

As obras de Carpi são formadas por núcleos temáticos bem definidos. Dor, desejo, fome, vidência, semente, são fios condutores da sua poesia. Por sua vez, os eixos temáticos conduzem à reflexão sobre o eu e o mundo, às memórias da infância e a vida adulta, ao embate entre a verdade e a mentira, à preocupação e ao questionamento social, ao fazer poético. Vale ainda dizer, que o canto carpiano parte de uma atitude individual para a coletiva. A dor une os seres, a semente ampara, a fome solidariza e faz a todos irmãos.

O livro *A força de não ter força*, igualmente, estrutura-se através de um fio condutor. Então, percorrendo a semântica profunda dos poemas da obra e articulando as partes “Do amado e do não amado”, “Vertigem sem abismo” e “Elegias à vastidão de um epílogo”, evidencia-se a constância do eixo temático que é o amor em sua complexidade. O livro elabora poeticamente os antagonismos e questionamentos existenciais que se projetam nos jogos de temporalidades, tanto do acontecer transpessoal, quanto da própria história pessoal ficcionalizada. O fator

temporal, vinculado profundamente à memória, é fundamento do seu imaginário amatório. O eu-lírico, ao definir o amor, reúne elementos paradoxais, pois ao afirmar algo, logo acaba por negar, com outra imagem, o pensamento. A afirmação e a negação convivem no processo discursivo, sem ambas se anularem, e o amor comporta a carga semântica díspar de ser e não ser força, paz e chama.

Cabe destacar ainda que passado e presente fundem-se no discurso poético de Carpi e, o instante fugaz, memorialístico, surge como elo entre diferentes tempos, propiciando um retorno às origens, ou ainda, à vida pueril, nas memórias da infância. Os instantes logram repetir-se, completos e únicos, capazes de transpor as barreiras da sucessão temporal. A poesia é capaz de revelar a vida humana e os instantes são os vetores desse processo, como pensa Octavio Paz. Através dos instantes epifânicos, os momentos compõem a história de cada um e são eternizados na criação poética.

Dessa forma, a consciência do tempo leva ao conhecimento da transitoriedade da vida. Por isso, existe a busca de identidade no fluxo temporal e a procura por um lugar de proteção inóspita, desprovido da finitude das coisas. Alargar os dias, dominar a sucessão temporal são recorrências da escritura carpiana, fortemente marcada por tais desejos.

Os questionamentos jorram incessantemente no transcurso do livro e resultam dominantes em “Elegias à vastidão de um epílogo”. Por sua vez, as perguntas dão lugar a um sujeito múltiplo e dialógico. Sua poesia é obra aberta, no sentido da teoria de Umberto Eco, sobretudo o que tem a ver com as estratégias discursivas do sujeito enunciativo. As constantes inquirições e dúvidas do eu-lírico dinamizam e abrem o universo textual, além de despertarem uma intensa

interlocução entre escritura e destinatário, unidos o eu poético discursivo e o leitor pela força poética que as imagens são capazes de suscitar nos seus efeitos estéticos.

A visão do amor no tempo, da temática amorosa nos seus nexos com a instância temporal, especialmente se repararmos na linguagem rica em antíteses, paradoxos e hipérboles, nas imagens divergentes e dissonantes, leva a pensar que a escritura de Carpi pode ser vista como uma reapropriação barroca moderna. O profundo e constante diálogo com o barroquismo literário evidencia-se através de uma poesia permeada de fugas e contrapontos. Cabe destacar a dinâmica do claro e do escuro, do centramento e do descentramento, do finito e do infinito, do passageiro e do imortal. A inspiração do barroco carpiano funde os contrários, a carga semântica paradoxal jamais tem o intuito de anular as argumentações, mas sim de confrontar e completar sentidos. Portanto, a atração pelos signos contraditórios, linguagem díspar, imagens dissonantes marca os textos e, conseqüentemente, a poética de Maria Carpi. A poeta investe nos processos desestabilizadores da escrita para construir significados e expressar uma peculiar visão de mundo que indaga sobre o tempo e o ser, evidenciando que os temas e modos compositivos do barroco transcendem tempo e espaço; daí a natureza transtemporal dessa estética, artisticamente produtiva até hoje e ostensiva na poesia carpiana.

Sua poesia canta o amor em sua precipitação, vertigem e antagonismo, coloca a alegria como centro pulsante da vida e a palavra poética como instância reveladora do eu e do mundo. Seu tom conversacional burilado alterna-se através de uma elocução de fácil significação a outra permeada de imagens de diversa filiação artística e signos contraditórios, predominando a busca por um espaço

dialógico. A efusão vocabular preenche quadros onde impera a recriação do real, a intervenção no entorno e, longe de constituírem códigos fechados, os versos carpianos seduzem e inquietam, problematizam e questionam a existência, o fazer poético, o tempo em mutação, ou seja, grandes temas universais que jamais esgotam seu caudal plurissignificativo. Em suma, em todas essas manifestações, a dimensão humana perfaz o discurso literário e, assim, seu teor criativo tende a dinamizar o círculo da comunicação na poesia.

Maria Carpi, então, destaca-se como uma das vozes mais singulares tanto da poesia gaúcha quanto da brasileira, evidenciando-se na sua obra os vínculos criativos com uma tradição poética ibérica barroca, se bem não excludente, que nos distingue em alguns dos nossos principais rasgos constitutivos. Sua poesia é uma germinação, um ponto de partida e de nascimento que se lança ao futuro, mas também implica uma volta às origens, mas uma volta advertida. Supõe escolhas estéticas, cheias de conseqüências artísticas, que têm partido do conhecimento e do próprio fazer poético nas confluências. Como diz Lezama Lima, e não é casual a citação do seu clássico ensaio, precisamente chamado “Confluencias”, no final das minhas considerações:

Pero el hombre no solo gemina, sino también elige. Yo subrayaría la semejanza entre esos dos hechos que son para mí igualmente misteriosos, pues al elegir damos comienzo a un nuevo germen, solo que como está en más directa relación con el hombre, le llamaremos acto. En la dimensión poética realizar un acto y elegir son como una prolongación del germen, pues ese acto y esa elección están dentro de la llamada conciencia palpatoria de los ciegos, si así me atrevo a llamarla es con el convencimiento de una mínima aproximación. (LEZAMA LIMA, 1988, p. 418)

## BIBLIOGRAFIA

### Textos da autora

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

\_\_\_\_\_. *Desiderium desideravi*. Porto Alegre: Movimento, 1991.

\_\_\_\_\_. *Vidência e acaso*. Porto Alegre: Movimento, 1992.

\_\_\_\_\_. *Pequena antologia*. Porto Alegre: Petit Poá, 1992.

\_\_\_\_\_. *Os cantares da semente*. Porto Alegre: Movimento, 1996.

\_\_\_\_\_. *Caderno das águas*. Porto Alegre: WS Editor, 1998.

\_\_\_\_\_. *A migalha e a fome*. Rio de Janeiro: Vozes, 2000.

\_\_\_\_\_. *A força de não ter força*. São Paulo: Escrituras, 2003.

\_\_\_\_\_. *As sombras da vinha*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.

\_\_\_\_\_. *O herói desvalido*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2006.

### Textos teóricos/críticos

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Tradução de Antônio Leal e Lídia do Valle S. Leal. Rio de Janeiro: Eldorado, 1999.

BARQUET, Jesús J. *Escrituras poéticas de una nación*: Dulce Maria Loynaz, Juana Rosa Pita y Carlota Caulfield. La Habana: Ediciones Unión, 1998.

BAUMGARTEN, Carlos A. *A crítica literária no Rio Grande do Sul*. Do romantismo ao modernismo. Porto Alegre: IEL/EDIPUCRS, 1997.

BOSI, Alfredo. *A fenomenologia do olhar*. In.: NOVAES, Adauto (org.). *O olhar*. São Paulo: Cia. das Letras, 1988.

\_\_\_\_\_. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1994.

CAMPOS, Haroldo de. *O seqüestro do barroco na formação da literatura brasileira: o caso de Gregório de Mattos*. Salvador: FCJA, 1989.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira. Momentos decisivos*. São Paulo: Martins, 1964.2v.

\_\_\_\_\_. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000.

\_\_\_\_\_. *Na sala de aula*. São Paulo: Ática, 1989.

CARPENTIER, Alejo. *Concierto barroco*. La Habana: Ediciones Unión, 1993.

\_\_\_\_\_. *Razón de ser*. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1984.

CESAR, Guilhermino. *História da literatura do Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Globo, 1971.

CHIAMPI, Irlemar. "El barroco en el ocaso de la modernidad". In: Chiampi, Irlemar. *Barroco y modernidad*. México: Fondo de Cultura Económica, 2000.

COELHO, Nelly Novaes. *Dicionário crítico de escritoras brasileiras*. São Paulo: Escrituras, 2002.

\_\_\_\_\_. "A dor: iniciação à alegria". In: \_\_\_\_\_. *A literatura feminina no Brasil contemporâneo*. São Paulo: Siciliano, 1993.

ECO, Umberto. *Obra aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. Tradução de Giovanni Cutolo. São Paulo: Perspectiva, 2005.

ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano: a essência das religiões*. Tradução de Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

FACCIOLI, Luis Paulo. "O paradoxo perfeito". In: *Em rascunho*, dez. 2006.

GARCÍA, Xosé Lois. *Antologia de la poesía brasileña*. Santiago de Compostela: Laiovento, 2001.

GOLDSTEIN, Norma. *Versos, sons e ritmos*. São Paulo: Ática, 1990.

Instituto Estadual do livro. *Autores gaúchos: Maria Carpi*. Porto Alegre: IEL/CORAG, 2002.

LIMA, José Lezama. "Confluencias". In: *Confluencias: seleccion de ensayos*. La Habana: Editorial Letras cubanas, 1988.

\_\_\_\_\_. *La curiosidad barroca*. In: *Confluencias: seleccion de ensayos*. La Habana: Editorial Letras cubanas, 1988.

\_\_\_\_\_. *Poesía completa*. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1994.

LIMA, Luiz Costa. *Pensando nos trópicos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.

MELLO, Ana Maria Lisboa de. "Imaginário e poesia". In.: *Poesia e imaginário*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2002.

MOREIRA, Maria Eunice. *Regionalismo e literatura no Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: EST/ICP, 1982.

PAZ, Octavio. *El Arco y la Lira*. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.

PINTO, Neumann. "*Poesia de Maria Carpi bebe o século num sorvo só*". O Estado de São Paulo, Caderno 2,18/03/2001  
< <http://www.revista.agulha.nom.br/mcarpi.html#neumann>

RUSSOTTO, Márgara. "Punta y pomo: la voz femenina en la poesía latinoamericana". In: PIZARRO, Ana (org.). *América Latina: Palabra, Literatura e Cultura*, vol. 2 Emancipação do discurso. São Paulo: Memorial da América Latina, 1994.

SCHÜLER, Donaldo. *A poesia no Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987.

TURCHI, Maria Zaira. "Crítica do imaginário – percursos e perspectivas". In.: TURCHI, Maria Zaira. *Literatura e antropologia do imaginário*. Brasília: Ed. da UNB, 2003.

ZILBERMAN, Regina. *A literatura no Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1992.



## ANEXO 1 – DIALOGANDO COM MARIA CARPI

Por: Valéria F.de Oliveira  
Data: 06/08/2007

### **V.F.O. : No seu conceito e prática escritural, o que é poesia?**

M.C.: Nenhum poeta daria um conceito de poesia, porque conceituar é da ordem da razão e poesia abre outra via, a da criatividade. Mas podemos pensar poeticamente, coisa que considero ainda pouco usada pelo ser humano. E que lhe daria maior e melhor qualidade de vida. Muito se desenvolveu o raciocínio filosófico, científico, teológico, mas pouco avançou a se permitir a riqueza de um raciocínio em termos poéticos. Quem pensa poeticamente, viverá poeticamente. Torna-se uma opção de vida, não lhe sendo necessário escrever. Já o escritor de poesia é aquele que pode assumir duplamente a poesia. Aprimora-se como ser humano e transpõe a experiência de sua existência no ato de escrever. Mas é possível haver uma dicotomia, um dilaceramento entre ser e escrever. Na prática escritural, a poética fundamentalmente opera **uma transposição de sentido**.

E a imagem trazida pela metáfora é tanto mais rica quanto menos percebermos esse envio e a mutação de sentido. Ou mesmo, a possibilidade de vários sentidos, conforme o enfoque posterior do leitor.

**V.F.O.: Quais são seus principais temas e como os mesmos se estruturam na trajetória de seu processo criativo?**

M.C.: Alguns críticos perceberam que eu sou uma poeta temática, isto é, encontro um núcleo poético e o vou desenvolvendo. Nessa desenvoltura, uso o meu raciocínio poético. Chamo assim uma forma de pensar que vai além da filosofia, justamente pelo recurso da transposição de sentido. Heidegger viu isso em Holderlin e Heráclito. Aliás, vários filósofos necessitam desse salto ou dessa fundura, quando se encontram numa encruzilhada do pensamento. Os temas? Tudo o que pode uma pessoa, exercendo a sua sensibilidade, absorver ou não absorver durante a sua existência e que diz respeito a qualquer ser humano, em qualquer lugar ou tempo. Por exemplo: *A Migalha e a Fome* (publicado pela Vozes, 2002). Durante muito tempo, debrucei-me sobre esse núcleo temático e anotava. Eu não tenho pressa, amadureço junto com o meu pensar. Depois comecei a reunir os poemas em vários cantos. A Lavoura da Fome, A Página Branca e a Migalha, A Colheita do Faminto e Ode de Amor e Fome. Portanto, vários prismas. Primeiro a fome gerada por nossa cultura de exclusão e deixo o faminto falar, mas pondero que há uma fome positiva: a do criador e a do amor. E também as desenvolvo. Gosto de explorar os contrários.

**V.F.O. :O que motivou o processo da escritura do livro *A Força de Não Ter Força*?**

M.C.: Esse livro tem uma trajetória peculiar. Percorreu três etapas de minha vida, a primeira parte escrevi aos 40 anos, a segunda aos 50 e na virada do século, já com 60 anos, escrevi o epílogo. Não planejei isso, mas aconteceu: reuniu sob o mesmo título poemas escritos em tempos diversos. O bom é que o leitor não sente

essa interrupção na escrita. O núcleo temático dele é o Amor que amadureceu necessitando do amadurecimento da própria autora. Eu gosto das coisas que escapam a toda determinação.

**V.F.O.: O jogo entre o claro e o escuro, entre o falso e a verdade, entre o amor e desamor, emerge constantemente de sua poesia. Comente essas aparentes antinomias.**

A existência toda se apresenta nessa dupla face das como dizes?, aparentes antinomias. E muitas vezes, trocam de posições, alteram-se, mudando de roupa e de cor. É o movimento da própria vida querendo atingir o ponto de maturidade.

**V.F.O.: Que importância tem sua leitura sobre a tradição barroca americana? Pode se falar de uma presença barroca em sua forma poética, relativa tanto à visão, quanto às formas compositivas?**

M.C.: Nessa pergunta, há várias afirmações. Todas as leituras que fiz, e não só a barroca, que alcancei um pouco mais tarde, foram importantes para mim, como o conhecimento de pessoas e experiências vividas. Você, como leitora, pode chegar à conclusão de “uma presença barroca” em minha poética. Não me analisei, com a devida distância crítica, para presenciar a trajetória. Escrevo inserida em minha história individual, mas posso adiantar que amo os contrapontos, as antíteses e paradoxos, os oxímoros. Amo Antônio Vieira, Aleijadinho, Lezama Lima, mas não uso uma linguagem de conceitos, preciosa, de certa escrita barroca. Gosto da dobra, da fissura, das frestas, mas é sempre o tema que impõe a sua linguagem. Deixo-me governar, quando sou tomada pelo mesmo.

**V.F.O.: Quais são suas referências literárias paradigmáticas no processo de criação poética? Com quais mulheres poetas se identifica?**

M.C.: Eu acredito que nenhum poeta terá paradigmas ou parâmetros em seu processo criativo. Senão, não teríamos a invenção poética. O mais apropriado seria “famílias eletivas”, com elos de afinidade com os temas e norteamento da procura, mas com dicção diversa.

**V.F.O.: Como se vê na poesia gaúcha e brasileira?**

M.C.: Novamente você me propõe um distanciamento para ter uma visão da obra, que ainda está **in fieri**. Eu não quero ocupar um lugar, mas gostaria de dar, através da poesia, uma visão de mundo. Ter a chance de proferir a palavra como um ponto de comoção no universo dos seres. Apesar de ser mais inédita do que publicada, sinto-me sempre começando.