

# A demiurgia da mão no cosmos poético de Sertania, de Nivaldete Ferreira

Ana Laudelina Ferreira Gomes – UFRN

## RESUMO

À luz do pensamento bachelardiano, faço uma leitura do livro Sertania, da escritora Nivaldete Ferreira, enfocando a demiurgia da mão onírica em seu cosmos poético.

Palavras-chave: Mão onírica. Ritmanálise. Devaneio ativo. Imaginação material dinâmica.

## RÉSUMÉ

Selon la pensée bachelardienne, je fais une lecture du livre Sertania, de l'écrivain Nivaldete Ferreira, qui focalise le démiurge de la main onirique dans son cosmos poétique.

Mots clés: Main onirique. Rythmo-analyse. Rêverie active. Imagination matérielle dynamique

*“O homem pensa porque tem mãos”  
Anaxágoras*

## INTRODUÇÃO

Há três anos organizei de última hora uma pequena confraternização de final de semestre acadêmico convidando amigos e colegas de trabalho mais chegados. Nivaldete veio com amigos, até então não a conhecia. A festa foi muito boa em muitos sentidos, entre eles, pelo início de uma nova e bonita amizade entre mim e Niva, apelido com o qual passei a chamá-la.

Lembro de ter me surpreendido, e continuar a me surpreender, com o jeito maroto de moça inocente em uma mulher forte impossível de passar despercebida, qual uma “menina buchuda”, como diriam aqui no nordeste<sup>1</sup>. Mulher menina que não

só escreve poesia, mas respira poesia, vive poesia, e não preciso ir muito além para revelar minha admiração por ela. Este é um dos motivos da escolha deste trabalho para publicação neste dossiê. Convicta de que “só olhamos com uma paixão estética as paisagens que vimos antes em sonho” (BACHELARD, 1989a, p. 5), gostaria de poder dividir algumas paisagens apaixonantes com outros potenciais leitores apaixonados.

Há um ano fui convidada para apresentar Nivaldete num evento, embora aqui em Natal ela seja muitíssimo mais conhecida que eu. Evento cultural dedicado à memória de escritores da terra<sup>2</sup>. Aceitei o convite e me preparei para a apresentação lendo com cuidado as principais produções literárias da escritora, algumas já minhas conhecidas, outras deliciosamente novas. Foi o caso de “Sertania”, livro de poemas publicado em 1978, com ilustrações da própria autora – uma das múltiplas expressões de sua capacidade multimídia, ao lado da dramaturgia, da música, do romance e da literatura infanto-juvenil. Confesso que o título não me estimulava muito, não me oferecia identificação alguma. Mas qual minha surpresa! Para além da catarse do que viveu quando criança no sertão da Paraíba, dos arcaísmos considerados pela poeta como um brinde às “[...] palavras virgens [...] a palavra bela adormecida, que você deve acordá-la, dar-lhe um beijo para despertá-la” (FERREIRA apud CASTRO, 2001), em “Sertania” encontrei uma ilustração concreta do trabalho demiúrgico da mão onírica de que nos fala Gaston Bachelard, tema sobre que discorri naquela

<sup>1</sup> Menina buchuda = mulher com jeito de menina

<sup>2</sup> Apesar de Niva não ter nascido por aqui, mas na Paraíba, em Nova Palmeira, terra da também escritora Zila Mamede, nos meios intelectuais locais é considerada potiguar.

apresentação e que reviso e trago aqui novamente num esforço de elucidação de um exercício de leitura de imagens pelas imagens como requer o método bachelardiano, na abordagem da imaginação dos elementos.

## MATÉRIA-MÃO: DINAMISMO E COSMOS POÉTICO

A semelhança de Empédocles, que buscou as raízes da realidade nos quatro elementos materiais da natureza (água, ar, fogo e terra), Gaston Bachelard encontrou neles a base cósmica do imaginário poético e filosófico<sup>3</sup>.

A meditação das imagens literárias associadas aos quatro elementos num vasto passeio pela literatura universal permitiram que o pensador falasse da materialização do imaginário, tratando da imaginação material ligada a cada um destes elementos e de suas nuances específicas de acordo com o dinamismo particular que lhe é conferido por diferentes sonhadores<sup>4</sup>.

Para Bachelard, ao cantarmos um elemento material, apesar de “acreditarmos estar sendo fiéis a uma imagem favorita [...] na verdade estamos sendo fiéis a um sentimento humano primitivo, a uma realidade orgânica primordial, a um temperamento onírico fundamental” (1989a, p. 5). É assim que o pensador estabelece uma associação entre fidelidade material e fidelidade poética.

Os quatro elementos materiais são pensados como arquétipos, noção que toma de empréstimo a Carl Jung, concebendo-a na acepção que lhe dá Robert Desoille: “um arquétipo é antes uma série de imagens ‘resumindo a experiência ancestral do homem diante de uma situação típica, isto é, em circunstâncias que não são particulares a um só indivíduo, mas que podem impor-se a qualquer homem

[...]” (BACHELARD, 1990b, p.161-2). Os arquétipos comandariam imagens dominantes que estão na fonte de toda imaginação. Enquanto arquétipos, cada um dos elementos apresenta distintos atributos materiais, atributos estes que correspondem a diferentes formas de valorização da matéria.

Compreendendo a imaginação e as imagens em sua materialidade, e estas em sua condição arquetípica, Bachelard distinguirá quatro tipos predominantes de imaginação as quais estarão associadas às imagens poéticas: “Acreditamos poder falar de uma lei das quatro imaginações materiais, lei que atribui necessariamente a uma imaginação criadora um dos quatro elementos: fogo, terra, ar e água [...]” (1990a, p. 8).

Mas os arquétipos, e as imagens poéticas, não são pensados como símbolos fixos, mas enquanto símbolos motores, mais propriamente como ritmos. Neste ponto é particularmente importante retomar o tema da valorização da matéria, pois valorizar uma matéria é dar a ela um ritmo próprio, um dinamismo particular. Pela imaginação criadora, o sonhador valoriza de uma maneira singular as matérias suscitadas em seu devaneio poético, singularidade que confere à imaginação material um caráter dinâmico, o que dá sentido à noção de imaginação material dinâmica.

A valorização das matérias do devaneio está associada à valorização do próprio ser. Bachelard discorda das “descrições psicológicas” de seu tempo relativas à imaginação, por entender que partem do postulado de que as imagens reproduzem as sensações. Para o pensador, o problema estaria no fato de a qualidade ser sempre colocada como relativa àquilo que é experimentado, vivido, enfim, como “aquilo que conhecemos de uma substância” (1990b, p. 61). Sua concepção é outra: é preciso levar em conta o sentido e a função da adesão apaixonada às substâncias que amamos. Sua tese é a de que “a maneira pela qual *amamos* uma substância, pela qual *enaltecemos* a qualidade, manifesta uma reatividade de todo nosso ser”. Assim, a qualidade por nós imagi-

3 Imaginário poético e filosófico é a terminologia usada por Pessanha (1988). Sobre os quatro elementos na filosofia pré-socrática, consulte Souza (1973).

4 Em se tratando de um sonho em estado de vigília (o devaneio poético), seria mais apropriado falar em devaneadores, mas, sendo uma palavra inusual em nossa língua, optamos por sonhadores.

nada em nossos devaneios “nos revela a nós mesmos como sujeito qualificante” (1990b, p. 62).

Uma vez que o campo da imaginação criadora ultrapassa o campo das qualidades percebidas, segundo Bachelard, residiria aí o problema do valor subjetivo das imagens da qualidade, já que o valor da qualidade está no sujeito imaginante e não no contexto das sensações objetivas: “Ao invés de buscar a qualidade no todo do objeto como signo profundo da substância, será preciso buscá-la na *adesão total* do sujeito que se envolve a fundo naquilo que imagina” (1990b, p. 62-63).

“Imaginar uma qualidade é dar-lhe um valor que ultrapassa ou contradiz o valor sensível, o valor real” (1990b, p. 64). As qualidades representam mais devires que estados. No campo do imaginário, os adjetivos, antes de meramente oferecer qualidades aos substantivos, caracterizando o sujeito da oração, indicam movimento, indicam ação, expressam a vontade que é suscitada pelos devaneios dos objetos e que pede para ser despertada por uma mão onírica que lhe oponha força e resistência correspondente. Assim, a imagem de um vinho aveludado, está, antes de tudo, suscitando a vontade de aveludar, de amaciar. Do mesmo modo, uma montanha de curvas suaves, indicaria a vontade de suavizar. Um caminho estreito, a vontade de estreitar.

Para Bachelard, é pela dinamização das imagens da matéria que a imaginação revela sua unidade na fusão sujeito – objeto. Pois viver uma imagem dinâmica é viver a mutação das forças psíquicas imaginantes. Assim, os arquétipos vão ressoar num ritmo pela valorização ideativa de um sonhador sobre a matéria de seu devaneio. Enquanto arquétipos e ressoando em ritmos próprios, os elementos da natureza – hormônios da imaginação criadora – são propulsores de imagens poéticas, imagens materiais dinâmicas.

Mas é preciso estar atento para a inversão que Bachelard propõe ao tratar da imagem. Apesar de valer-se de algumas categorias da psicanálise de seu tempo, com ela manteve constante debate, a propósito do qual se inseria o tema da busca da realidade

sob a imagem. Propôs o inverso: “sobre a realidade buscar a positividade da imagem”. Postulava que a imagem poética tem um ser próprio, um dinamismo próprio e que, por isso mesmo, a leitura de imagens deveria se ater a este dinamismo, ao movimento, à ação mais do que a um simbolismo fixo associado a cada um dos elementos materiais. Assim é possível entender porque sonhadores de mesmo temperamento poético (aquático, ígneo, terrestre ou aéreo) sonham diferentemente as mesmas matérias e, a despeito disso, ser possível a comunicabilidade das imagens.

As qualidades materiais estão adormecidas nas coisas, nos objetos de devaneio, diz Bachelard, é o ser humano que as desperta. O homem trabalha a matéria, aplica-lhe uma força, força que fala sobre sua própria vontade: “A matéria é nosso espelho energético”. Medimos nossas próprias forças no trabalho contra as matérias. Elas resistem a nós, provocando-nos devaneios de resistência. Assim participamos de sua força, e colocamo-nos numa condição psíquica nova. Em lugar do olho contemplativo de um sujeito inerte distanciado de um objeto igualmente passivo, temos a mão onírica, ativa, demiúrgica, que põe sujeito e objeto em nova condição pela ação mútua que um exerce sobre o outro. “É o movimento que cria a visão”, diz Bachelard (1990a, p. 44). Matéria e mão onírica agiriam uma sobre a outra e neste dualismo energético ativo, o devaneio poético, “[...] idealiza ao mesmo tempo o sujeito e o sonhador” (BACHELARD, 1988, p. 54). A matéria é dinamizada pelo sonhador, traz a marca de uma singularidade. Esta relação está fortemente indicada no livro “*Sertania*”, de Nivaldete Ferreira, e é o que procuraremos demonstrar.

## SERTANIA E A DEMIURGIA DA MÃO

“*Sertania*” (FERREIRA, 1979) revela Nivaldete como uma poeta dos dedos, das mãos, do toque corporal pelos dedos, pelas mãos, uma poeta da manipulação das matérias do devaneio pela mão onírica. Meditemos sobre algumas das paisagens oníricas de seus poemas.

A casa simples tem nervos, “nervos nus”, não somente ao toque da vista, mas “dos dedos<sup>5</sup>”. As mãos se douram “sob a palmatória, não havendo água que os dedos lavem/terroso mel<sup>6</sup>”. “As mãos a(r)gilosas da louceira” imitam as mãos de Deus, são mãos demiúrgicas, delas “Nascem almas/Às multidões/De minúsculos Adões<sup>7</sup>”. A “mão cruza de gestos/O espaço” como “Solene e longa/Benedura<sup>8</sup>”. O botador de água usa os dedos para contar “mais uma diafa/E quase um sonho<sup>9</sup>”.

A manipulação das matérias do devaneio fica patente na passagem em que a poeta ao invés de dizer “rendeira rendando”, diz “rendeira dedos rendando”, os dedos são o motor do devaneio a manipular a renda<sup>10</sup>. Os dedos retornam na expressão da ausência do pai, que é sentida como “toque”: “Apenas toco a árvore seca/De tua ausência<sup>11</sup>”.

Essa mão que trabalha a matéria aparece também de forma implícita em um dos objetos favoritos do devaneio de Nivaldete em “*Sertania*”: fazedores de todo tipo de coisas, artistas, artesãos, enfim, criadores.

A poeta nos fala do fazedor de gamelas, como “escultor” e de seu diálogo com a matéria de sua criação. Ele trabalha a matéria e ao trabalhá-la, seu psiquismo é trabalhado, como na formulação bachardiana: ao fazer gamelas, o velho fazedor de gamelas “Escava ao leve o mulungu<sup>12</sup>, espaço que diminui o mulungu, mas também o infinita<sup>13</sup>”.

Todo trabalho de costura é acompanhado por um “olho atento”, que não é o verdadeiro condutor do trabalho, pois, ao final, “só resta ao olho espavorido – a cicatriz do tecido”. É a mão onírica novamente a trabalhar, juntando os fios:

5 “*Rancho*”. (FERREIRA, 1979, p. 44).

6 “*A ceia da palmatória*”. (FERREIRA, 1979, p. 45).

7 “*A louceira*”. (FERREIRA, 1979, p. 73).

8 “*A fazedora de chapéus*”. (FERREIRA, 1979, p. 57).

9 “*Botador d’água*”. (FERREIRA, 1979, p. 65).

10 “*Rend(eir)agem*”. (FERREIRA, 1979, p. 49).

11 “*A meu pai*”. (FERREIRA, 1979, p. 51).

12 “*Corticeina*”. (FERREIRA, 1979).

13 “*O fazedor de gamelas*”. (FERREIRA, 1979, p. 60).

Olho atento e a fina lança vai  
Juntando fio a fio  
O inemorragico  
Corte do linho.<sup>14</sup>

A mão age e faz crescer o material trabalhado:

Fitilhos  
Da cabeleira de palha  
Dobram-se aos dedos  
Donde vão crescendo  
Alfarjas que se costumam  
Formas graves de chapéu.<sup>15</sup>

A cantoria solta, libera o verso do cantador, cantoria e cantador provocam-se. O aço líquido vibra manso, tranqüilo, dá liquidez ao verso, fluidez à palavra musical:

Escuma o verso, a cantoria  
Se as unhas de vidro experimentam  
O pescoço modiglianino  
Em que escorre,  
De aço e ralo  
O cabelo vibrátil da viola.<sup>16</sup>

O trabalho sobre a madeira também é objeto de devaneio:

Espaceja o aço  
Talhos na madeira  
E se recurva o dorso  
A quebrar ossos  
Ao corpo vegetal<sup>17</sup>.

O devaneio poético sobre o processo de criação está presente também na atenção às mulheres. A gravidez está associada ao trabalho numa olaria. Fala de “mais uma Maria” a fugir no escuro [escondida] para não alardear o espanto alheio. No parto,

Rangem por fim  
Os elásticos da carne  
À sanguilavada expulsão  
Do que se compôs no silêncio  
Da uterina olaria:

14 “*A cerzideira*”. (FERREIRA, 1979, p. 26).

15 “*A fazedora de chapéu*”. (FERREIRA, 1979, p. 57).

16 “*O cantador*” (FERREIRA, 1979, p. 69).

17 “*O lenhador*” (FERREIRA, 1979, p. 77).

O filho (de mais uma Maria)<sup>18</sup>.

Um contraponto correspondente aparece onde o parto é o da louça<sup>19</sup>. E onde a várzea está associada à mulher inseminada:

A várzea dorme  
Inseminada  
De ramas de batata  
Qual mulher  
De muitos filhos preenhe  
Que generosa os dará  
À fome dos homens  
E dos bichos<sup>20</sup>.

A gravidez também aparece associada à oficina e à fiagem:

Oficina do silêncio  
Fiando filhos  
No calado das areias  
Várzea<sup>21</sup>.

As mulheres trabalhadoras são objeto de devaneio de Nivaldete Ferreira: a cerdizeira, a rendeira, a fazedora de chapéu, a passadeira.

Este contato íntimo com as matérias nas imagens literárias nivaldeteanas sugere-nos seu temperamento poético, no sentido formulado por Bachelard. A poeta mostra-se afeiçoada às lanças, às facas, às foices, aos alfinetes, a todo tipo de instrumentos e ferramentas cortantes, espetantes, a armas brancas, todos associados à imaginação da terra. Não por acaso, “*Sertania*” nos remete a uma terra chamada sertão. Devaneio que se estende também a resultados da manipulação destes instrumentos perigosos: os fermentos, os cortes, as cicatrizes. Sertão ferido, cortado, rachado, cicatrizado? Poderiam ser estes os principais valores oníricos relevados em sua poética.

A agulha de costura é “fina lança”. Inemorrágico é o “corte” no linho. A costureira deixa à tona a “ci-

catriz do tecido”. Fina lança que vem fechar as duas partes do linho cortado, como dois lábios<sup>22</sup>.

As astes dos agaves<sup>23</sup> são “agulhas verdes”, como se a terra estivesse agulhando ou fosse agulhada<sup>24</sup>. Remete-nos a uma terra hostil. São agulhas dedos, quererão tocar os homens, espetá-los, furá-los, costurá-los? São dedos “sagitais<sup>25</sup>”. Dedos que serão ceifados, restando apenas o punho. A terra sem dedos. A máquina ceifa a terra, ceifa seus dedos sagitais. A boca do motor engole também os dedos das mulheres que com ele trabalham. Mulheres e terra estão em correspondência, ambas perdem os dedos, ceifados ou engolidos pela máquina. Pensando-as como símbolos do feminino – mulher e terra – não poderíamos dizer que o devaneio de Nivaldete nestes poemas nos remete a uma luta inglória da razão e imaginação, sendo esta sucumbida por aquela, resultando em uma perda da capacidade de sonhar? Sertão, terra seca, falta água para despertar sonhos de fluidez.

Quando o elemento água aparece, vem combinado com o elemento terra, na sua marca de dureza, são “águas estropiadas”. Águas que têm corpo, águas “feridas”, que sentem (se machucam). Águas “de pedras, de pontas e humanas diluências”. Águas que tudo dissolvem, nos diz Bachelard. De capacidade de se diluir no humano, diz Nivaldete. De humanizar todo o ser pela água que tudo dilui, diríamos com Bachelard. Fazer a diluição das durezas petrificantes, das hostilidades pontiagudas. Águas correndo para seu destino: a profundidade, águas que “por fim repousarão num pântano<sup>26</sup>”.

Em correspondência com as lanças e as pontas afiadas, Nivaldete dá lugar à água cáustica. Lençóis são lavados em “sabão de soda”. A água não está presente somente na lavagem da roupa, mas nas gotas que pingam nas telhas. Assim, ao lado da água corrosiva, temos a água lenta de um tempo a con-

18 “*Geretriz*”. (FERREIRA, 1979, p. 70).

19 “*A louceira*”. (FERREIRA, 1979, p. 73).

20 “*Várzea*”. (FERREIRA, 1979, p. 79).

21 Idem. (FERREIRA, 1979, p. 79).

22 “*A cerzideira*”. (FERREIRA, 1979, p. 26).

23 Sisal de que se faz a corda.

24 “*Campo de agave*”. (FERREIRA, 1979, p. 29).

25 Que tem forma de seta.

26 “*Águas*”. (FERREIRA, 1979, p. 30).

ta-gotas, água curativa que vem como remédio às friezas da solidão:

Inverno sobre telhas  
No chão lentipinga uma goteira  
Conta-gotas  
Dos remédios da solidão<sup>27</sup>.

Nivaldete também é sensibilizada pelos fios, os tecidos, as vestes, os panos, pela tecelagem, rendagem, fiagem, pela costura, todos associados ao elemento terra. A veste

Renova a pele gasta  
E a alma terrestre [daquele que a usa]<sup>28</sup>.

As manhãs, o que nasce, são “panos de sol”, são consciências nascentes, que nascem para a vida e para a morte:

Manhã se rasga  
Panos de sol  
Quieta luz  
Sob que nascem  
Vidas e mortes<sup>29</sup>.

Os túmulos do cemitério, “em branco escuro/apontados à terra” são como “esculturas de lenço”, “adeuses petrificados”, mas não tão sólidos, não tão duros, pois “de pano<sup>30</sup>”.

Devaneando sobre o algodão, a poeta nos fala da penugem do algodão que não chega a pena de pássaro, e que “em pano se transformará<sup>31</sup>”. Penugem que não pode voar. O vôo não é dado pela asa, pelas penas, mas pelo movimento, Bachelard (1990a) nos diz que, no reino da imaginação, a asa já é uma racionalização, pois não se voa porque se tem asas, mas se cria asas porque se voa. Esta penugem-asa

do algodão do devaneio nivaldeteano é para vestir, cobrir, no máximo acenar.

A sensibilidade de Nivaldete Ferreira pelos panos, tecidos, vestes, pode também ser observada nos poemas dedicados à palavra, à linguagem e sua novidade. O vácuo desnuda a “não palavra”:

Toda palavra traz em si a não palavra.  
[...]  
O que se gera no vácuo  
Inexoravelmente cumpre  
A lei do habitar-se dele<sup>32</sup>.

Qual seria a lei do habitar-se do vácuo, do vestir-se de vácuo? Não ocupar lugar algum, ser o próprio espaço do nada, do oco, do vazio? O devaneio poético de Nivaldete sugere que a palavra poética se gera no vácuo, no espaço onírico do vazio, onde não há antecedentes, como formula Bachelard (1994b) na sua alusão à poesia como metafísica instantânea.

A mão onírica aparece também na expressão gestual: é solar, obra da consciência idealizadora, criante, que coloca em outro patamar o esquecido, o sepultado. Associa-se ao poder de exaltação do elemento fogo, que, como uma fênix, dá impulso ao ressurgimento (BACHELARD, 1990c). É o novo, como o nome do poema. Obra de um desenterrar para iluminar, novo é o que é capaz de atingir a consciência pela ressonância que passa a obter:

Novo será  
O gesto  
Que ao útero dos gestos  
A novidade exuma  
E a põe  
Sob a (velha)  
Luz do sol<sup>33</sup>.

Novo como a palavra poética. Na trilha da “não palavra”, das ambigüidades da linguagem, encontramos a “não cadeira”. Nivaldete tece em pedra, com os dedos, a não cadeira, o poial<sup>34</sup>. Trata-se de uma pedra tecido, feita de muitos fios. Pedra male-

27 “Inverno”. (FERREIRA, 1979, p. 38).

“Festa”. (FERREIRA, 1979, p. 50).

28 “Contraluz”. (FERREIRA, 1979, p. 37).

“Cemitério”. (FERREIRA, 1979, p. 78).

“Algodão”. (FERREIRA, 1979, p. 80).

29 “Contraluz”. (FERREIRA, 1979, p. 37).

30 “Cemitério”. (FERREIRA, 1979, p. 78).

31 “Algodão”. (FERREIRA, 1979, p. 80).

32 “Da palavra”. (FERREIRA, 1979, p. 21).

33 “Novo”. (FERREIRA, 1979, p. 22).

34 Assento em pedra na entrada de uma casa, junto às paredes.

ável, fiável, através da qual a poeta convida o leitor a mergulhar profundamente em seu devaneio poético. Por isso, vai nos falar de um poial que não é só para sentar, mas principalmente para entrar, pois não tem a dureza da pedra, mas a flexibilidade do fio, do tecido. Para se entrar no poema, é preciso seguir a trama dos fios, arranjar-se na teia das imagens e das palavras:

Não cadeira: poial  
Que com meus dedos  
Em pedra teci.  
Senta, mas principalmente  
Entra.  
E se algo houver que nos separe  
Será este papel: rasga-o,  
Cava-lhe a porta e entra.  
E se algo ainda houver que te impeça,  
Há de ser o poema, ele é a porta<sup>35</sup>.

Nivaldete sabe que entre leitor e o poema se coloca uma barreira imaginária, espaço onírico que abriga o impedimento de entrar-se. Convida então o leitor a rasgá-la, a desfazer-se da mediatização da dureza e amolecê-la. Amolecendo-se junto, convida ao abrir-se para o devaneio poético do escritor, ao repouso da *ânima*<sup>36</sup>. Mas tal passagem não é tranqüila, exige vontade, ímpeto, vigor de *ánimus*, força projetiva para rasgar, para cavar o subterrâneo profundo do psiquismo. Para ultrapassar a dimensão de *ânima* em todo devaneio poético, o leitor não poderá ficar somente em estado contemplativo, não poderá deixar-se iludir pela fantasia ocular, tal como o escritor, terá que fazer uso da mão onírica.

Mão demiúrgica que no poema “Rend(eir)agem” apresenta-nos tão bem o cosmos poético de *Sertania*: a manipulação da matéria, a mulher trabalhadora, os instrumentos cortantes, espetantes, os fios e a tecelagem, tudo presente e integrado numa mesma

imagística. Os pontos da rendagem espetados pelo alfinete da rendeira são

Minúscula constelação  
D’estrelas manuseáveis  
Nesse céu que sob as mãos  
Da rendeira se aquece<sup>37</sup>.

Assim, elucida-se a manipulação da matéria pela mão trabalhadora da artesã da poesia que é Nivaldete. A matéria se aquece. Ao manuseá-la, a escritora aponta a vida e a resistência de ambas. Nos ilustra a força da matéria onírica e a demiurgia da mão.

## REFERÊNCIAS

BACHELARD, Gaston. *A poética do devaneio*. Tradução Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

\_\_\_\_\_. *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*. Tradução Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

\_\_\_\_\_. *O ar e os sonhos: ensaio sobre a imaginação do movimento*. Tradução Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

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

\_\_\_\_\_. *Fragments de uma poética do fogo*. Organização e notas Suzanne Bachelard. Tradução Norma Telles. São Paulo: Brasiliense, 1990.

\_\_\_\_\_. *A terra e os devaneios da vontade: ensaio sobre a imaginação das forças*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

\_\_\_\_\_. *Instante poético e instante metafísico*. In: BACHELARD, Gaston. *O direito de sonhar*. Tradução José Américo Pessanha et al. 4. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1994. p. 181-202.

\_\_\_\_\_. *Espaço onírico*. In: BACHELARD, Gaston. *O direito de sonhar*. Tradução José Américo Pessanha et al. 4. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1994.

\_\_\_\_\_. *A poética do espaço*. São Paulo: M. Fontes, 1996.

37 “Rend(eir)agem”. (FERREIRA, 1979, p. 49).

35 “Não cadeira”. (FERREIRA, 1979, p. 23).

36 “Ânima” é uma categoria junguiana, contraponto completar de *ánimus*, ambos princípios de polarização de psiquismo, o primeiro associado ao repouso da alma (à imaginação) e o último a seu caráter mais objetivo (à razão). Sobre isso, consultar Bachelard (1988), especialmente o capítulo II: “Devaneios sobre devaneios: *ánimus* e *ânima*”.

\_\_\_\_\_. **La intuición del instante**. Buenos Aires: Siglo Veinte, [19--].

CASTRO, Marize. Nivaldete Ferreira entrevistada por Marize Castro. Natal, **Tribuna do Norte**, 06 de maio de 2001. Coluna “Além do nome”.

FERREIRA, N. **Sertania**. Natal: Universidade Federal do Rio Grande do Norte, 1979.

PESSANHA, José Américo Motta. Bachelard e Monet: o olho e a mão. In: NOVAES, Aduino et al. **O olhar**. São Paulo: Cia das Letras, 1988. p. 149-165.

SOUZA, José Cavalcante de (Org.). **Os Pré-socráticos: vida e obra, fragmentos, doxografia e comentários**. Consultoria de José Américo Motta Pessanha. São Paulo: Nova Cultural, 1973.