

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE GOIÁS  
DEPARTAMENTO DE LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO *STRICTO SENSU*  
EM LITERATURA E CRÍTICA LITERÁRIA

**A TRANSCENDÊNCIA POÉTICA EM ADÉLIA PRADO**

ANNA CLÁUDIA PASSANI FERREIRA

GOIÂNIA, 2009

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE GOIÁS  
DEPARTAMENTO DE LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO *STRICTO SENSU*  
EM LITERATURA E CRÍTICA LITERÁRIA

## **A TRANSCENDÊNCIA POÉTICA EM ADÉLIA PRADO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Crítica Literária da Pontifícia Universidade Católica de Goiás, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre na área de Estudos Literários.

Orientador: Prof. Dr. Éris Antônio Oliveira.

GOIÂNIA, 2009



# **A TRANSCENDÊNCIA POÉTICA EM ADÉLIA PRADO**

Anna Cláudia Passani Ferreira

Orientador: Prof. Dr. Éris Antônio Oliveira

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Crítica Literária da Pontifícia Universidade Católica de Goiás, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre na área de Estudos Literários.

Apreciada por

---

---

---

GOIÂNIA

2009

## **DEDICATÓRIA**

A meus pais que me deram a(o) mundo

## EPÍGRAFE

*“Considero a poesia a passagem de Deus entre nós, o sinal luminoso de Seu dedo na brutalidade das coisas. Tocados por Ele, não morreremos. A ressurreição se garante. Claro que isso ocorre também fora da arte (...)  
A poesia é verdade. Posso inventar uma linguagem, nunca uma emoção.”*

*Adélia Prado*

## AGRADECIMENTOS

Esta dissertação deve muito a muita gente que, por um gesto amigo, uma palavra de apoio ou sugestões, ajudou-me nessa importante, prazerosa e fatigante trajetória que é a conclusão de um trabalho acadêmico. Fica-me o receio de cometer injustiça ao citar alguns nomes e esquecer outros, mas vou correr o risco para destacar aqueles que me apoiaram ao longo da realização deste estudo.

Minha família (meus pais e meus irmãos) sempre me influenciou muito com bons exemplos, valores positivos e humildade. Quero agradecer-lhes, especialmente à mamãe e ao papai, Sidinei Passani Ferreira de Oliveira/José Ferreira de Oliveira, que sempre cuidaram tão bem de mim, apoiando-me com sábios conselhos e incessantes orações.

Ao Tasso, “meu filho”, que tanta paz e alegria trouxe a minha vida.

A Anna Lígia, minha irmã, pelo carinho e apoio incondicional.

Ao Beto, meu irmão, pelas orações e diálogos sobre as epígrafes em anexo.

Letícia e Tereza Cristina, vocês são companheiras incansáveis e fiéis. Muito obrigada pelo carinho e pela dedicação.

Ao Prof. Dr. Éris Antônio Oliveira, meu orientador, que me indicou os vários caminhos a serem percorridos, com paciência, com carinho... Sua orientação foi, para mim, um aprendizado constante.

Ao Departamento de Letras e ao seu mestrado, sempre tão solícitos e amáveis comigo.

Especialmente a todas as pessoas que, verdadeiramente, têm me ensinado a cada momento da vida, mostrando-me que vale muito a pena viver, que devemos começar por ser feliz, se quisermos fazer do devaneio uma beleza eterna.

## RESUMO

Esta dissertação objetiva mostrar que a transcendência tem uma importância especial na constituição e na manifestação da poesia. Para examinar essa importância, o ponto de partida é Adélia Prado (1935...), cuja obra indica uma atitude poética nova, singularizada pela transformação da vida cotidiana. Para tanto, foi necessário buscar um suporte teórico com o propósito de mostrar o poder expressivo da obra adeliana: como a autora transfigura o cotidiano ao apresentar um fazer poético desenhado a partir de imagens simbólicas, da elaboração artística... Esse suporte foi resgatado, principalmente, da vivência sensorial de Gaston Bachelard, juntamente com outros importantes teóricos, como Suzanne Langer e Carlos Bousoño, para se comprovar o quanto o imaginário poético é crucial para a construção do gênero lírico. Dessa forma, buscamos apresentar essa transcendência a partir do poder expressivo das imagens e dos devaneios construídos ao longo desse fazer poético na lírica adeliana.

Palavras-chave: Transcendência. Imaginário. Devaneio. Lírica.



## RESUME

Cette dissertation a le but de montrer que la transcendance a une importance spéciale dans la constitution et dans la manifestation de la poésie, et par examiner cette importance, le point de départ est Adélia PRADO (1935...) dont son oeuvre indique une attitude poétique neuve, singularisée par la transformation de la vie quotidienne. Pour cela, il a été nécessaire chercher un support théorique dans le but de montrer le pouvoir expressif de l'oeuvre "adellienne": comme l'auteur transfigure le quotidien au moment de présenter un savoir-faire poétique dessiné à partir d'images symboliques, de l'élaboration artistique... Ce support a été rattaché, principalement, de l'expérience sensorielle de Gaston BACHELARD avec d'autres importants théoriciens, comme Suzanne LANGER et Carlos BOUSÓN, pour qu'on puisse éprouver combien l'imaginaire poétique est crucial pour la construction du genre lyrique. De cette manière, nous cherchons de présenter cette transcendance à partir du pouvoir expressif des images et des rêveries construites pendant ce savoir-faire poétique dans la lyrique "adellienne".

Mots-clé: Transcendance. Imaginaire. Rêverie. Lyrique.

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
CAPÍTULO I - “IMAGINAÇÃO E MOBILIDADE” .....	13
1.1. Imaginação Poética.....	13
1.2. “O Sonho de Voo”: Signo Imaginativo da Ascendência e da Transcendência do Homem .....	17
1.3. A Imaginação Imaginante.....	20
CAPÍTULO II - TRANSGIFURAÇÃO E REALIDADE.....	24
2.1. Viagem e Contemplação em Bagagem.....	27
2.2. O Esplêndido Caos .....	29
2.3. O Lugar do Poético.....	33
CAPÍTULO III - OS SONHADORES DE PALAVRAS.....	37
3.1. A Poesia de Água e de Sonho.....	42
3.2. Memória e Imaginação: um convite ao devaneio poético .....	50
3.3. “Devaneio cósmico: um fenômeno da solidão”. .....	58
CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	62
REFERÊNCIAS .....	65
ANEXO I.....	69
ANEXO II .....	79

## INTRODUÇÃO

O sentido da arte transcende todas as interpretações; no entanto, inexiste fora delas.

(MERQUIOR, José Guilherme)

A realização deste estudo pretende lançar um olhar para a lírica de Adélia Prado, verificando como a autora cria as imagens, os símbolos, a elaboração, o processo artístico e, nele, a transcendência, a transfiguração, instaurando uma literatura que resgata a obra de arte em sua plenitude, sem deixar de observar como a poeta desenha os acontecimentos mais íntimos, o corpo erotizado, a imagem de Deus humanizado, a mulher, seus haveres e afazeres. Demonstraremos como a transcendência está, também, no modo como Adélia realiza uma estética que dissemina os resíduos da linguagem, os usos coloquiais da língua, os objetos e as expressões universais, os seres e os elementos naturais, tão presentes no cotidiano de todos nós.

Buscaremos compreender também de onde vem a força desta poesia que paira entre o vazio e o pleno. Como construir uma obra que a língua esvaziou, que a ideologia empobreceu, que a cultura recusou e que, ainda, assim, surge fortemente na produção poética das últimas décadas? Como explicar o fazer de uma poesia com descuido formal, sobretudo nos poemas mais longos e, ainda assim, acabar sendo parte da construção, a ela se integrando? Talvez a resposta esteja no fato de a poesia adeliana ser elaborada a partir do princípio da entrega e da verdade. Verdade não como certeza, mas como revelação de uma voz que retumba com simplicidade pomposa, múltipla, compreendida como força cósmica, telúrica e mítica.

A lírica de Adélia Prado indica uma atitude poética nova, pela precisão vocabular, pela riqueza das imagens... . Essa atitude talvez possa ser entendida como transcendência do banal, transportada para a poesia na arte da construção da linguagem poética. Tais características habitam a sua poesia com várias marcas de modernidade, alcançando o estado de síntese pela escolha das palavras e das imagens que aguçam a imaginação do leitor.

Partiremos do pressuposto de que a imaginação constitui a formação de imagens que ultrapassam a realidade, é fonte que equilibra e cria a fantasia poética, tornando a poeta e o leitor sonhadores de palavras. Imaginário e sonho são constantes na manifestação do ser humano e, portanto, são alvo do processo de criação artística. Desse ponto de vista, destacaremos que poesia e imaginação são dotadas de uma magia encantatória que desperta no homem a cosmologia da imagem, transformando as palavras em símbolos que transmitem sonhos e memórias partilhadas.

Para isso, compreendemos imaginação tendo como referência Bachelard, que a delimita como algo que dá forma às imagens, pois na fenomenologia do devaneio poético, qualquer imagem, por mais simples que seja, é capaz de revelar o mundo. Nesse sentido, compreendemos que a poesia é o fio condutor das imagens e da imaginação; ela suscita a tomada de consciência dos fenômenos que ocorrem na alma do sonhador. O poeta está na condição de sonhador que, ao sonhar, oferece mundos que nascem de uma imagem cósmica elevada à potência máxima de exaltação. Por isso, conhecer a essência da imaginação implica lançar voo no devaneio cósmico que alimenta as imagens poéticas. Bachelard afirma que compete ao poeta o dever de ensinar-nos a incorporar as impressões de leveza em nossa vida, a dar corpo a impressões quase sempre desprezadas (BACHELARD, 2001, p.199).

É tarefa do poeta criar a aparência de “experiências”(LANGER, 2006, p221). A lírica de Adélia conduz o leitor à semelhança de eventos vividos e sentidos e o faz organizá-los de modo que constituam uma realidade pura e completamente experimentada, uma peça de vida virtual.

Carlos Bousoño afirma que o poeta precisa impedir que a língua seja considerada apenas do ponto de vista analítico se deseja expressar com propriedade sua realidade interior, se pretende não falsificar o que essa realidade tem de sintética. Também, nesse sentido, Adélia Prado resgata experiências ligadas à comunhão e à profunda cumplicidade com o homem e com sua existência concreta, tecida nas relações que os atos cotidianos geram.

Assim, neste estudo, procuramos manter um elo de complementaridade durante todo o percurso para que verifiquemos a transfiguração do mundo natural em universo lírico, procedimento que se faz via “formação presidida pelo pensamento da reflexão que oriente sua produção, bem como do exercício e da habilidade desse produzir-se” (HEGEL, 2001, p.49). A integração dessas duas esferas constitui um objeto de investigação recorrente, estudado por várias correntes teóricas. Ainda assim, apesar das inúmeras abordagens dessa questão, ela permanece em aberto, porque a palavra poética extrai seu potencial revelador das dimensões inesgotáveis da existência, em seu permanente devir.

Há uma indagação a respeito da relação que se institui na transformação da experiência cotidiana em expressão artística, autônoma e detentora de natureza própria. A partir das teorias elencadas e somadas a outras que vão, urgentemente, se fazendo necessárias, os capítulos são estruturados em três momentos: no primeiro, “Imaginação e Mobilidade” são objetos de um estudo que parte do princípio de que o mais importante é a noção de imaginação material e dinâmica: a imaginação ocupando papel central; o devaneio como a manifestação da alma do homem; e a imagem poética como único objeto

verdadeiramente sensível, concreto e material de investigação literária. O caminho está aberto para o segundo momento, e eis que surge “Transfiguração e Realidade”, onde procuramos continuar materializando, poeticamente, as teorias. Se a poesia e as artes são potências capazes de dar sentido à vida, procuramos mostrar, a partir do livro *Bagagem*, de nosso objeto de estudo, o quão verdadeira é a afirmação, fato que se desdobra e continuará se manifestando a partir da lírica adeliana. No terceiro momento, *Os Sonhadores de Palavras*, há uma reflexão poética vista como uma ligação essencial para a compreensão do mundo, a outra via de acesso a qual o homem precisa percorrer, experimentalmente, para sentir-se integrado aos problemas da ciência e da poética contemporâneas, às questões da realidade, enfim, reencontrando-se como ser humano integral. São questões fundamentais a partir da concepção bachelardiana do devaneio que será associado ao reino da imaginação, relacionado à "lei de quatro elementos", especificamente água, ar (presente em outros momentos do estudo), abrindo espaço para memória e a cosmicidade.

Para tanto, *o corpus* deste trabalho consiste, especificamente, nos livros de poesia da autora: *Bagagem*(1976), *O coração disparado*(1978), *Terra de Santa Cruz*(1981), *O pelicano*(1987), *A faca no peito*(1988), *Poesia reunida*(1991) e *Oráculos de maio*(1999). A escolha dos poemas se deu aleatoriamente, de acordo com as oportunidades oferecidas diante das teorias de base, sem deixar de lado, é claro, o envolvimento emocional com cada um deles, o que desencadeou uma dificuldade muito grande diante das ricas opções. Também, não houve qualquer preconceito ao selecionar permanente e variado interlocutor para o diálogo plausível que levasse à otimização do texto crítico. Prevaleceu, mais uma vez, a oportunidade, a sintonia e a qualidade, acima de tudo, de cada fonte consultada e citada, pinçada do acervo das muitas obras lidas, várias relidas, algumas (básicas) bem mais do que relidas.

A transfiguração do cotidiano na obra de Adélia Prado apresenta um fazer poético emanado das metáforas, dos símbolos, da elaboração artística. Assim, neste estudo, buscamos identificar a manifestação da transcendência no espaço nublado do sentido inscrito na lírica de Adélia Prado.

# CAPÍTULO I

## “IMAGINAÇÃO E MOBILIDADE”

Graças ao *imaginário*, a imaginação é essencialmente *aberta, evasiva*. É ela, no psiquismo humano, a própria experiência da *abertura*, a própria experiência da *novidade*.

BACHELARD, Gaston.

Um dos sentidos atribuídos à imaginação liga-se à idéia do inexistente. Por outro lado, ao exercê-la, desenvolvemos a capacidade para criar algo que ganha forma, torna-se possível, pois há uma força prospectiva na imaginação. A partir dessa força, temos acesso a uma presentificação daquilo que se julgava inexistente e, passa a ser perceptível. Perceber e imaginar são atos simultâneos e se impregnam mutuamente, embora, seja comum tentarmos diferenciá-los. O que Adélia Prado parece nos dizer é que, na ação de lembrar, contamos com a imaginação, pois os fatos não se revivem, reconstroem-se, recriam-se nos descontínuos e lacunares movimentos temporais da rememoração. E assim é porque há “necessidade de basear a vida complexa numa pluralidade de durações que não têm nem o mesmo ritmo, nem a mesma solidez de encadeamento, nem o mesmo poder de continuidade” (BACHELARD 2006, p.134), atendendo à diversidade dos fenômenos temporais, percebida na tarefa de seriar os seus diferentes planos. A linearidade de um tempo único para todos os fenômenos, os resume sempre de forma imperfeita.

### 1.1. Imaginação Poética

A imaginação, em Bachelard, quer dizer, antes de mais nada, aquilo que cria. Imaginar, em sua obra, aponta para a atividade do espírito ocupada com a criação, quer dizer, com o aparecimento da imagem nova, original. Como consequência, considera-se aqui o conceito de imagem como **imagem criada**, oposta, em todos os sentidos, à imagem copiada ou evocada pela memória, mas aquela que só pode surgir como original e, principalmente, como origem: a que retém em si a própria criação. Introduz-se, então, uma primeira dicotomia: a) imagem copiada, evocada; b) imagem criada, poética, fruto da imaginação poética. Portanto, imaginação em Bachelard trata menos de uma atividade de formar imagens (sejam elas copiadas ou apenas evocadas pela memória) a partir do real – uma imaginação que

interessaria bem mais às disciplinas psicológicas – do que da sua capacidade de *deformar* essas imagens, da habilidade em introduzir nessa realidade imagens inéditas, novas, pois

A imaginação não é, como sugere a etimologia, a faculdade de formar imagens da realidade; ela é a faculdade de formar imagens que ultrapassam a realidade, que *cantam* a realidade. [...] A imaginação inventa mais do que coisas e dramas, ela inventa a vida nova, ela inventa o espírito novo; ela abre olhos que têm outros tipos de visão (BACHELARD, 2002, p.17-18).

À primeira vista, o estudo da imaginação poética surge na obra bachelardiana de modo paradoxal, pois seus trabalhos epistemológicos sempre criticaram ferozmente o uso de métodos "imaginativos" na linguagem científica. Tal paradoxo desfaz-se simplesmente ao notarmos que a crítica à imaginação restringe-se apenas e tão somente (e mantém-se como tal até o fim) ao seu uso junto aos métodos científicos, nunca se estendendo à faculdades da imaginação propriamente dita, o que se constituiria em contra-senso.

A virada que se dá no pensamento bachelardiano acontece, principalmente, na ênfase com que ele trata a imaginação: se primeiro interessava-lhe investigar os saberes a respeito deste ou daquele elemento, fazendo deles uma psicanálise, a partir de determinado momento, ele passa a privilegiar, em seus estudos, o exame da imaginação que cria tais (pré) saberes, pouco importando de sua veracidade científica. Esse momento de virada aparece em *La psychanalyse du feu* (1938). Ali, Bachelard começa o livro como o perfeito epistemólogo racionalista, mas o conclui como que maravilhado pela imaginação e pelos devaneios produzidos pelo elemento *fogo* na imaginação criadora dos homens. Depreende-se facilmente essa transformação, observando-se a análise destes dois trechos do livro. O primeiro situa-se na introdução e o segundo, na conclusão:

Mas, como, para nós, o passado é ignorância, como o devaneio é impotência, eis nosso objetivo: curar o espírito de suas felicidades, arrancá-lo do narcisismo que dá a evidência primeira, dar-lhe outras certezas que não a posse, outras forças que não o calor e o entusiasmo, resumindo, provas que não sejam de modo algum chamadas (BACHELARD, 2008, p.16).

Psiquicamente, somos criados por nosso devaneio. Criados e limitados por nosso devaneio, pois é o devaneio que desenha os últimos confins do nosso espírito (BACHELARD, 2008, p.175).

A partir dessa dicotomia entre o imaginar que copia e o imaginar que cria, pode-se dar um passo a frente, distinguindo, desta vez, o imaginar formal do imaginar material, ou melhor, a *imaginação formal* e a *imaginação material*. Em primeiro lugar, deve-se, no entanto, ter em mente o que significa para Bachelard opor o material ao formal. Ele identifica

o formal ao imediato, ao visual, ao que chega à percepção e aos sentidos sem qualquer intervenção do pensamento. Ora, a crítica ao imediato, à evidência primeira, atravessa toda a obra bachelardiana, constituindo-se, de fato, num dos vértices mais potentes de seu pensamento. Ao introduzir o conceito de *imaginação material*, Bachelard quer, mais do que investigar um processo psicológico enquanto tal, supor uma atividade do espírito que não ceda à sedução das intuições primeiras, ultrapassando as facilidades do visual, da cópia da realidade, indo em direção à matéria como um inconsciente da forma.

[...] percebemos que o devaneio materializante – esse devaneio que sonha a matéria – é um além do devaneio das formas. Mais concisamente, compreende-se que *a matéria é o inconsciente da forma*. [...] Só a matéria pode receber a carga de impressões e dos sentimentos múltiplos (BACHELARD, 2002, p.53).

Imagina-se materialmente quando se consegue a ultrapassagem do que se dá como evidente para o espírito e para os sentidos, indo em direção a uma imaginação mais profunda e meditativa, o devaneio. Este último difere em tudo do sonho, pois devaneia-se ativamente, produzindo imagens novas, e mais do que isto, imagens que têm a capacidade de se conservarem enquanto novas. Para Bachelard, aquele que devaneia se aproxima do que há de mais ativo e profundo em seu espírito: a criação. A *imaginação material* distingue-se então da *imaginação formal* justamente na recusa do fácil e do evidente, privilegiando a criação de imagens que de modo algum se dão como evidência ao espírito, onde se precisa, antes, de um pensamento para criá-las, produzi-las e trabalhá-las.

Não se trata, portanto, de uma imaginação que imagine a matéria – o que significaria, ainda, copiar as formas das matérias apresentadas ao espírito, papel atribuído, como se viu, à *imaginação formal* – mas da imaginação que imagina *a partir* de uma matéria, quer dizer, que se fundamenta como uma matéria, do mesmo modo que a matéria fundamenta, antecede e determina a forma. Pode-se falar agora em uma *causalidade material*, oposta, ela também, a uma *causalidade formal*. Na causalidade formal há uma continuidade entre o visual (o formal, para Bachelard) e a imagem obtida, ao passo que na causalidade material há uma ruptura, uma descontinuidade para com o visual. Ruptura e descontinuidade atravessam todo o percurso do pensamento bachelardiano, constituindo-se, talvez, como seu ponto mais fundamental e mais original.

O conceito de causalidade material evolui dentro da obra bachelardiana – implicado na perspectiva de uma descontinuidade – para o de uma causa não causada: a imagem poética sempre ocupa a posição de causa, nunca se situando como causada, como conseqüência. Afastadas as explicações de origem esotérica, uma causa não causada só pode explicar-se



através da introdução dessa ruptura, pois a imagem material (ou poética) conserva em si o instante de sua criação (o instante descontínuo da criação), onde a descontinuidade permanece como a marca primeira da criação.

É quase sempre no inverso da causalidade [...] que acreditamos encontrar as verdadeiras medidas do ser de uma imagem poética. [...] Dizer que uma imagem escapa à causalidade é, sem dúvida, uma declaração grave. Mas as causas alegadas pelo psicólogo e o psicanalista jamais podem explicar bem o caráter realmente inesperado de uma imagem nova (BACHELARD, 2005, p.2).

Encontrar a imagem material no sentido inverso ao da causalidade aponta justamente para essa descontinuidade, pois o que se conservaria nela senão o próprio fato de permanecer original, de continuar como nova mesmo após leituras e releituras? A imagem poética verdadeira, por isso mesmo, não envelhece jamais. Um grande poema continuará um grande poema, mesmo daqui a um século, do mesmo modo que um quadro de Van Gogh ou de Cézanne permanecerão novos e originais com o passar do tempo, uma vez que se conservam e só aparecem na afirmação da descontinuidade, com relação à causas antecedentes. Talvez a sua forma envelheça (quer dizer, os objetos que lhe compõem), mas nunca o que há ali de poético. Importa aqui, não confundirmos o conceito de *material* bachelardiano com os objetos visuais e formais usados na fabricação da obra de arte. Mais uma vez, material para Bachelard indica um abandono do visual em nome do mais primitivo, do que antecede a forma, a matéria quieta e profunda anterior ao formal.

A ruptura aparece ainda em outra dimensão da poética bachelardiana: o instante poético, o instante da imaginação material, se constitui como um *instante vertical*, solitário, descontínuo em relação ao instante que lhe antecede e também ao que lhe sucede.

O dinamismo positivo da verticalidade é tão nítido que se pode enunciar este aforismo: quem não sobe, cai. O homem, enquanto homem, não pode viver horizontalmente. Seu repouso, seu sono é quase sempre uma queda. Raros são os que dormem subindo. Esses dormem um sono aéreo, um sono shelleyano, na embriaguez de um poema (BACHELARD, 2001, p.11).

A originalidade da imagem poética consiste justamente nisto: na insistência que rompe, como uma descontinuidade que se perpetua. Bachelard aposta no instante como única realidade do tempo, colocando a duração como fruto de uma ilusão psicológica. O instante poético, solitário, não tem passado nem futuro, mas, sim, um presente que se prolonga.

Ao conceber desse modo a imaginação material, Bachelard tenta aproximá-la do próprio pensamento em sua face criadora, uma vez que a imagem material se afasta, por

definição, da idéia de imagem propriamente dita, quer dizer, de uma mera forma copiada ou evocada do real. Dentro dessa vertente, a imagem poética, aparecendo principalmente como ruptura, mostra-se, antes, como não-imagem (no sentido estrito do termo imagem), como aquilo que se subtrai e antecede à qualquer forma.

[...] uma imagem que abandona seu princípio *imaginário* e se fixa numa forma definitiva assume pouco a pouco as características da percepção presente. Em vez de fazer-nos sonhar e falar, ela não tarda em fazer-nos agir. Noutras palavras, uma imagem estável e acabada *corta as asas* à imaginação. [...] O poema é essencialmente *uma aspiração a imagens novas*. Corresponde à necessidade essencial de *novidade* que caracteriza o psiquismo humano (BACHELARD, 2001, p.2).

De fato, Bachelard provoca uma inversão no percurso da imaginação, enquanto conceito, na história do pensamento. Desde Platão e Aristóteles, os filósofos vêm relegando a imaginação a um papel secundário, como mero coadjuvante, recolhadora de imagens, do pensamento. Ao contrário, dentro do pensamento bachelardiano, a imaginação ocupa uma posição nobre e privilegiada; mais do que isso, imaginar, para Bachelard, torna-se a atividade própria ao homem por excelência, a da criação.

## **1.2. “O Sonho de Voo”: Signo Imaginativo da Ascendência e da Transcendência do Homem**

Em uma análise psicológica, o sonho de voo, comum entre os homens, ganha o significado de desejos voluptuosos na análise psicológica, que, na ânsia de captar o sentido simbólico do voo onírico, acaba por lhe dar um sentido estático, desconsiderando tanto seu caráter estético como o desejo de racionalização do ato de imaginar, tratando a imaginação como descanso do pensamento, distante da razão. O que designa mais apropriadamente o sonho de voo é o sonho de se estar voando, pois já dá a idéia de movimento e oferece uma pergunta: como o homem retém a imagem do vôo para oferecê-la à volúpia onírica?

Primeiramente, observa-se que o sonho de vôo não oferece grandes variações nas imagens, isto é, compartilhando com alguém esse tipo de sonho, é provável que o outro nos apresente uma versão bem parecida com a nossa. Esse é um indício, já que aponta para uma racionalização nas viagens da imaginação. Vejamos, e aqui nos utilizaremos de um exemplo pessoal e bastante recorrente: sonhei que era uma borboleta e que sobrevoava um lugar onde havia muitas pessoas, sentadas e em pé, e um grande palco preparado para uma apresentação. Logo, as pessoas recebem quem se apresentaria: a borboleta, eu, que conduziria a palestra, e que

sobrevoava aquele cenário, até que pudesse pousar. Além do simples voo, a imaginação oferece também a mobilidade, fazendo com que sejamos nós, os sonhadores, que voamos, ainda que justificados inicialmente pela borboleta, pois há uma inteligência no próprio sonho, uma lógica do sonhador quando está sonhando. Não é um pássaro que voa, pois sentimos no sonho que somos nós, com o nosso peso, e com o absurdo de estarmos voando, sem que precisássemos bater asas para isso, pois “em relação à experiência dinâmica profunda que é o voo onírico, a asa é já uma racionalização” (BACHELARD, 2001, P.27). É a graça de voar simplesmente. No próprio sonho, sentimos a grandiosidade do acontecimento, mas justificamos de alguma forma, racionalmente: por que antes não me tomei por uma borboleta para voar? Esse é o segredo!

O segundo indício de racionalização no sonho de voo é a consciência de que podemos ascender: o homem não apenas é homem; poderá ser um homem que voa. Ora, a ideia de que o homem não é somente o que é, mas também o que poderá ser, é a própria ideia de ascendência, de que podemos subir, de que há um movimento que se dá num crescente. O homem conhece-se por meio desse sonho, por meio de uma imagem forjada por sua imaginação, ou seja, a consciência dada pela imaginação, pois, sem ela, impedido estaria o homem de conhecer a realidade. É deformando as imagens, por intermédio da imaginação no sonho de voo, para se referir à própria realidade, que o homem demonstra o caráter vetorial do psiquismo, porque abarca a oposição entre as categorias: leve e pesado, ativo e passivo, esperança e desesperança, ser-homem e dever-ser-homem-ascendente. Essa dialética, unitária no sonho, permanece em sua ânsia de unidade quando o homem se faz desperto: continua a sonhar no dia, a desejar, porque a psicologia ascensional faz parte de sua natureza. E mais: o voo daquele que sonha não é para se chegar a algum lugar, pois isso não é o mais importante; o objetivo é a ascensão. A viagem em si é que importa, pois satisfaz um dever inerente ao homem; é uma responsabilidade premente o crescer, o superar-se, o elevar-se.

Não me lembro se em minha última palestra (porque esta é uma frase que costumo citar com frequência, e a citei durante toda a minha vida) lhes falei do filósofo chinês Chuan tzu. Ele sonhou que era uma borboleta e, ao acordar, não sabia se era um homem que sonhara ser uma borboleta ou uma borboleta que agora sonhava ser um homem. Essa metáfora, a meu ver, é a mais sutil de todas. Primeiro porque começa com um sonho, e mais tarde, quando ele acorda, a sua vida ainda guarda algo dos sonhos. E segundo porque, com uma espécie de felicidade quase miraculosa, ele escolheu o animal certo. .... Uma borboleta tem algo de delicado e evanescente. Se somos sonhos, o verdadeiro modo de sugerir-lo é com uma borboleta, não com um tigre... (BORGES, 2000, p.37-38).

Quem sonha é a razão, pois há um intercâmbio entre a experiência onírica e a experiência real. As imagens do sonho são lembradas e deformadas para que possam ser

expressas pela linguagem: o sonho é a própria razão, e a razão torna o sonho linguagem. Essa afirmação fica clara quando lembramos que nesse sonho não voamos para chegar a algum lugar, não temos asas para voar; o voo como ascensão faz com que o principal não seja ir a algum lugar, mas voar, e as asas, que por ventura surjam, serão consequência do voo, e não seu motivo. É porque nos sonhos nos libertamos da imaginação formal para que nos seja oferecida a imaginação material, criadora, exatamente porque estamos dormindo, não estamos falando, nem vendo, não estamos impregnados das imagens apreendidas pelos sentidos, senão das imagens já deformadas pela imaginação: o sonho é uma experiência sensível, dinâmica. A intuição de leveza, em alguns poemas de Adélia Prado, oferece à mente o prazer do voo. Esse sonho, seja qual for, por acaso não terá a função de superar nosso medo de cair, o medo de falhar na obrigação que nos foi dada de verticalidade? O sonho não transforma o medo de cair em alegria?

...Sem dúvida, o silêncio e a noite são dois absolutos que não nos são dados em sua plenitude, mesmo no sono mais profundo. Pelo menos, devemos sentir que a vida onírica é tanto mais pura quanto mais nos liberta da opressão das formas, e quanto mais nos restitui à substância e à vida de nosso próprio elemento (BACHELARD, 2001, p.27).

Uma imaginação das formas não tem como abarcar a explicação do voo onírico, porque se o movimento não fenece, a substância, quando não se movimenta, morre. A imaginação material é a possibilidade de transformação e torna a força dinâmica pequena frente à força estática; o poder da abstração se faz maior frente ao concreto imediato.

Daí, Bachelard afirmar que é a imaginação que resiste à dialética: o pesado e o leve, por exemplo, no sonho de voo. “Assim, o problema essencial que se coloca para uma meditação que deve fornecer-nos as imagens da duração viva é, a nosso ver, o de constituir o ser ao mesmo tempo como movido e movente, como móbil e motor, como impulso e aspiração” (2001, p.267). A imagem eleva o psiquismo, ela o transforma. É nesse sentido que a imaginação é a deformação de imagens pelo ato em que a imagem extrapola a mera representação.

A imagem literária vive, ao mesmo tempo, a intimidade de quem fala e a expressão da linguagem: fala à alma por meio da linguagem objetivada, é pensamento e imaginação. Essa linguagem, a literária, terá, então, dupla eficácia, pois realiza o imaginário do homem e lhe oferece revelação, já que a linguagem é o ápice do desenvolvimento humano; impõe pela força de sonho a ascensão daquele que fala. Uma filosofia que se preocupa com o destino do homem é, necessariamente, uma filosofia da imaginação literária, para possibilitar a

continuação do movimento daquela imagem. A filosofia não fotografa as imagens, porque se assim o fizesse, estariam elas mortas, estáticas; ela as revela, dá o tom das imagens, e a arte apreende tais imagens na sua linguagem viva. A literatura é pensamento e sonho, e como afirma Suzanne Langer, “todas as formas de arte literária, inclusive a chamada ‘não-ficção’, dotada de valor artístico, pode ser compreendida pela especialização e extensão de recursos poéticos” (2006, p.222), abertos à imaginação.

Por ser aberta, a imaginação deve ser entendida como deformadora de imagens: é a “ação imaginante”, como chamou Bachelard. Com a linguagem, a imaginação literária retrata a realidade, ao mesmo tempo em que dela se liberta, porque a imaginação está além das imagens. Um poema é o desejo de se fazer novo o homem que não é plenamente satisfeito numa mera descrição das formas, mas, sim, pela do movimento, tornando a espiritualidade viva. Mas o poema não lida com as imagens tradicionais, porque essas perderam já seu significado imaginativo, daí se falar em deformação da imagem, em intenção de se fazer, por meio do poema. “O ser torna-se palavra” (BACHELARD, 2001, p.03). É a urgência do poema que faz Adélia Prado buscar todas as palavras que podem acompanhar uma imagem, ou seja, é a linguagem, no seu papel imaginante, que a autora usa para a criação de novas imagens. E para citar Langer mais uma vez:

Um poema sempre cria o símbolo de um sentimento, não pela recordação de objetos que suscitariam o sentimento em si, mas pela tessitura de um padrão de palavras - palavras carregadas de significado, e coloridas por associações literárias - afim ao padrão dinâmico do sentimento (a palavra “sentimento”, aqui, cobre mais do que um “estado”; pois o sentimento é um processo, e pode ter não apenas fases sucessivas, mas vários desenvolvimentos simultâneos; é complexo e suas articulações são fugidias). (2006, p.240)

### **1.3. A Imaginação Imaginante**

É necessário, aqui, ratificar que o sentido da imagem não é o mesmo de sua manifestação imanente. A imagem é transcendental, está para além do valor de uso ou sentido literal da expressão verbal que a constitui. Assim, tomando os textos do filósofo Gaston Bachelard, como referência, pode-se afirmar que há, na obra de Adélia Prado, poemas que nos dão a percepção do movimento contido no ar, conduzindo a imaginação ao ascender, identificado com o voo libertador. Percorre-se, agora, o caminho dos sonhos, a estrada das quimeras. Impossível, então, não se observar imagens e devaneios ligados à liberdade e ao caráter ascensional com que o ar passa a ser compreendido.

Alguns temas poéticos fornecidos pela estética nos proporcionam leveza ou alegria, que podem ser constatados, por exemplo, no poema “Verossímil”, de seu livro *Bagagem*:

Antigamente, em maio, eu virava anjo.  
A mãe me punha o vestido, as asas,  
me encalcava a coroa na cabeça e encomendava:  
‘Canta alto, espevita as palavras bem’.  
Eu levantava vôo rua acima.

(2006, p.111)

Vejamos o caráter ascensional com que o eu lírico experimenta esse momento etéreo. Em vigília, o sonho de voo é muito comum no devaneio, o sonho de voo aparece sob a dependência absoluta das imagens visuais, conduzindo o eu lírico ao traço dinâmico da leveza, marcando-o com mais constância que um desejo passageiro.

Nesta lírica, estão bem desenhados “os movimentos da alma ou a alma em movimento, isto é, em suas ligações diretas com o voo onírico” (BACHELARD, 2001, p.49). A partir de uma imaginação dinâmica, essa autora nos permite alcançar a libertação de uma imaginação formal e perceber que o sujeito enunciatador se desdobra e levanta ‘voo rua acima’.

Este poema exhibe temas da imaginação ascensional já a partir de seu título, que efetiva a realidade dessas imagens. Verossímil é virar anjo, com vestido, asas e coroa na cabeça: simbolicamente, o significado é ascensional; partindo de um devaneio, tem-se a indução de nossa apreensão para as alturas, constituindo, esses temas, um sentimento vertical.

Mas, como não estranhar o fato de Bachelard afirmar que na experiência profunda, que é o voo onírico, aqui devaneado, “a asa é já uma racionalização”? Se pensarmos no significado ascensional que asas adquire neste poema, tudo se clarifica e pode ser entendido como uma metáfora contrária usada pela autora. As asas personificam o ar, elemento que dinamiza e torna nossa imaginação leve e liberta para o imaginante. E, então, o próprio Bachelard chega a afirmar, não como uma contradição, mas como um paradoxo absolutamente necessário:

Toda a *naturalidade* da asa em nada influi nesse assunto. A *naturalidade* da asa objetiva não impede que a asa não seja o elemento natural do voo onírico. Em suma, a asa representa, para o voo onírico, a *racionalização antiga*... (BACHELARD, 2001, p.27).

No mundo do sonho, então, as asas são uma consequência; não se voa porque existem asas; têm-se asas porque se voa. É mais profundo o princípio de voo onírico, para Bachelard. E é esse princípio que a imaginação aérea dinâmica deve reencontrar e que Adélia Prado sustenta em seu poema: o sujeito enunciatador voa independente das asas, até porque elas

são apenas uma conseqüência, uma metáfora da enlouquecedora vontade de ascender e que o liberta de sua condição demasiadamente humana.

Em “A poesia, a salvação e a vida II”, poema de *O coração disparad*, o eu lírico experimenta e expressa um sentimento temporal de liberdade, transcendência e plenitude, apresentando um autoconhecimento acerca do fenômeno criador:

Eu vivo sob um poder  
que às vezes está no sonho,  
no som de certas palavras agrupadas,  
em coisas que dentro de mim  
refulgem como ouro:  
a baciinha de lata onde meu pai  
fazia espuma com pincel de barba.  
De tudo uma veste teço e me cubro.  
Mas, se esqueço a paciência,  
me escapam o céu  
e a margarida-do-campo.

(PRADO, 2006, p.121)

Para Jorge Luis Borges, o fenômeno criador da poética está na metáfora, na importância de a metáfora ser sentida pelo leitor ou pelo ouvinte como tal. Um dos modelos, para ele, essencial deste recurso, é o modelo da vida sendo um sonho – a sensação que nos invade de que a vida é um sonho. Tanto para Bachelard como para Borges, o devaneio onírico coloca-se ao lado do sentimento e, assim, neste poema, o emissor lírico vive sob um poder que está no sonho, que lhe permite sentir, não nas coisas palpáveis, mas, na emoção, no afeto que advém delas, e que o sonho transporta para além do mundo real, permitindo-lhe um contato feliz com a transcendência: o que é concreto refulge, dentro dele, como ouro, e se torna leve, belo e livre / o céu e a margarida-do-campo.

Se o sonho ajuda na distorção que a metáfora provoca, o que dizer a respeito dos ‘Desplazamientos Calificativos’ de Carlos Bousoño, quando pensamos ou nos referimos ao fenômeno criador da poética? E qual sua relação com ‘La imagen onírica’? Segundo este autor, fenômeno criador e fenômeno poético são sinônimos que estão descritos na abundante utilização dos ‘deslocamentos qualificativos’. Este recurso permite alterar o caráter linear da comunicação lingüística; as sensações, expressadas mediante a combinação das palavras, produzem, no leitor, a impressão de simultaneidade. Relacionado ele está, então, à imagem onírica, pensando em seu caráter individual, pertencente somente àquele que sonha. O sonhador, neste poema de Adélia Prado, associa a imagem visionária (universal) dos objetos reais – ‘a baciinha de lata onde meu pai fazia espuma com o pincel de barba...’- à outra (individual) onírica, graças à sua vida personalíssima, intransferível, o que lhe permite

contemplar o real a partir do fantástico, possível pela semelhança emotiva existente entre os planos da metáfora. Sem dúvida, estes são fenômenos criadores na lírica dessa autora, assim ratificados por Bousoño: ...”si la imagen está poéticamente lograda, todo hombre sensible ha de experimentar, aunque de modo oscuro, sin raciocínio, la semejanza emotiva que existe entre los dos planos de la metáfora, el real y el fantático”. (1952, p.90).



## CAPÍTULO II

### TRANSFIGURAÇÃO E REALIDADE

Eu sempre sonho que uma coisa gera,  
nunca nada está morto.  
O que não parece vivo, aduba.  
O que parece estático, espera.

(PRADO, Adélia)

A poesia e as artes em geral são potências capazes de dar sentido à vida. Ao buscar a essência da linguagem, o artista realiza o poder mágico por meio das palavras que expressam formas e cores. Efetuam mediação, comunicação pelo exercício de construção de sentidos. Assim, a palavra é sempre uma forma profunda de manifestação do ser, e a imaginação é o vetor da criação poética; ela embriaga qualquer criação artística de qualquer época ou “período” literário. A grande missão do poeta consiste em atrair essa força poética que se acha contida no imaginário e convertê-la em descarga de imagens. A experiência poética é criação do homem pela imagem e pela linguagem; é o abrir das fontes do ser. Pela imaginação, o ser humano consegue dar forma às coisas mais tênues e se autoafirmar como ser no mundo. Então, o poema apresenta-se como possibilidade aberta de significação, já que ele só se anima ao contato, à participação de um leitor que, durante a leitura, dará margem à imaginação, movimentando as imagens poéticas e alimentando-as com suas experiências. O poeta cria o poema, e o leitor, ao recitá-lo, é capaz de lhe dar uma “cara” nova. Assim, poeta e leitor se projetam, em dois momentos, para uma mesma realidade.

Esta realidade diz respeito, então, ao estabelecimento das relações sociais, que é fortemente marcado pela literatura, permanecendo e/ou transformando a ordem social e a satisfação das necessidades espirituais e materiais do homem, pois possibilita, por meio da transfiguração do real, a vivência das várias experiências da humanidade. A literatura, aqui representada pela poesia, oferece experiências que levam o homem a ver o outro e a si mesmo, tornando-o um Ser mais compreensível e humano. Essa relação literatura/homem nos leva a pensar na teoria do efeito, de Wolfgang Iser, concebida a partir de estudos realizados por diferentes vertentes literárias. Nela, existe uma orientação de que as análises literárias devem concentrar a sua preocupação no efeito do texto e em sua recepção: o sentido do texto é dado pelas perspectivas do leitor, não sendo mais algo a ser explicado, mas um efeito a ser experimentado.

Desse modo, para Iser, a pergunta sobre o que significa esse poema ou qualquer outro tipo de texto literário deve ser substituída pela pergunta sobre o que acontece com o

leitor quando a sua leitura dá vida a um texto lírico, isto porque "os textos literários produzem algum efeito, então eles liberam um acontecimento, que precisa ser assimilado" (1996, p.10) pelo leitor. A interpretação deixa de ter a função de decifrar o sentido do texto para evidenciar o potencial de sentido que ele apresenta, sendo que isso nunca pode ser totalmente elucidado, já que o efeito não deve ser explicado referencialmente e sim por meio da experiência que estimulou no leitor.

A teoria do efeito aplica-se também aos poetas, pois estes trazem para o espaço do papel a cosmicidade das imagens que evocam recordações e devaneios, canalizando memória e imaginação na essência das imagens poéticas. Bachelard complementa esse ponto de vista ao considerar que a poesia passa a ser “uma força de síntese para a existência humana” (2001, p. 119), pois une a imaginação e a memória, revelando estados da alma e, ao mesmo tempo, sendo convite ao devaneio poético: “o poeta dá à imagem um destino de grandeza” (2001, p. 168) e faz o leitor experimentar um efeito de embriaguez na alma.

Ao se referir à poesia, Carlos Bousoño salienta que ela é “a comunicação de um conteúdo anímico que o poeta estabelece verbalmente” (1952, p.71). Assim, a poesia contemporânea vem nos proporcionando um abundante repertório anímico, representado por imagens que pretendem reforçar a realidade como autêntica e universal.

Para Bousoño, a natureza da poesia está ligada à comunicação estabelecida a partir de palavras, de um conteúdo psíquico sensório-afetivo-conceitual, conhecido pelo espírito como um todo, uma síntese. E complementa:

Al escribir “comunicación de um contenido psíquico” no aludo exclusivamente a los elementos afectivos que el poema pueda transmitir, sino también a los conceptuales y a los sensoriales, tan esenciales poéticamente como aquéllos. De um poeta en cuyos versos predomine la afectividad decimos vulgarmente que nos trasmite su alma; perp de otro, en cuyos versos alcance más importancia lo conceptual-afectivo o lo sensório-conceptual, o lo sensorial prácticamente solo, no hay razón para que no podamos decir lo mismo (1952, p.19).

No dizer de Bousoño, um poema se singulariza a partir dos elementos psíquicos que contém. Mas, tais elementos só podem transparecer-se a partir de certos traços de estilo. Os traços de estilo serão, assim, igualmente, diferenciadores. Assim entendendo, é necessário pensar em poesia aliada à imagem simbólica. O poder da imagem simbólica reside na *transfiguração* de uma representação concreta por meio de um sentido para sempre abstrato. O símbolo é, pois, uma representação que faz *aparecer* um sentido secreto, é a epifania de um mistério. Assim entendida, a poesia é repleta de símbolos que constituem a cifra de um mistério, de um enigma que remete para um sentido que não está plenamente visível; são

sinais que conduzem a um sentido, cuja metade (significado) encontra-se numa espécie de obscurecimento, enquanto a outra metade (signo) é visível. O símbolo seria um signo que remete para um indizível e invisível significado e, deste modo, só pode ser captado dentro de uma imaginação simbólica.

Por sua vez, Suzanne K. Langer, em *Filosofia em Nova Chave*, define o símbolo como “matriz de intelecções”. O símbolo não existe para ser explicado, mas para inspirar e fortalecer nossa capacidade de buscar explicações. Jamais explicaremos poemas lidos, mas volta e meia eles nos sugerem explicações para o que vemos na vida real. A função eminente da literatura é a transfiguração da experiência em símbolo; seu universo simbólico nasce da experiência; as opiniões não vêm diretamente da experiência, mas do universo simbólico transmitido na cultura, especialmente na literatura de ficção. Quando a própria ficção se furta à complexidade da experiência, preferindo ater-se à imagem verossímil de uma existência previamente explicada, não é de espantar que as opiniões sejam ainda mais superficiais e levianas.

A imaginação é uma rede complexa de relações e aparece como o denominador fundamental, onde se vêm encontrar todas as criações do pensamento humano. No domínio da imaginação, a imagem não pode ser degradada, pois ela é portadora de um sentido que não deve ser procurado fora da significação imaginária. Neste sentido, Bachelard afirma que a imaginação é dinamismo organizador, “é potência dinâmica que ‘deforma’ as cópias pragmáticas fornecidas pela percepção, e esse dinamismo reformador das sensações torna-se o fundamento de toda a vida psíquica porque ‘as leis da representação são homogêneas’” (2002, p. 30).

Para Gaston Bachelard, é pela imaginação que damos formas às imagens; ela não é “a faculdade de formar imagens da realidade; é a faculdade de formar imagens que ultrapassam a realidade, que *cantam* a realidade” (2002, p.18). A poesia constitui a matéria-prima para uma fenomenologia da alma, pois suscita imagens cósmicas que pertencem ao universo anímico da consciência humana. A imaginação faz a correspondência entre as imagens e as palavras e, nesta associação, o poema é uma fonte de evocação da memória e da recordação. Estudar as imagens da infância pela obra literária e pela palavra poética é uma forma de adentrar neste universo misterioso da imaginação simbólica, pois a arte é portadora de vozes que repercutem ecos ontológicos, voz que ecoa os tons da natureza e do homem: espelho da humanidade.

## 2.1. Viagem e Contemplação em *Bagagem*

Como se sabe, o livro que se considera como de estreia de Adélia Prado é *Bagagem*. O que surpreendeu, desde logo, é que não se tratava de um livro de estreante, mas de alguém que dominava a linguagem poética que escolhera. Com um total de 113 poemas, o mais longo de todos os seus livros, seu título definia ostensivamente suas intenções, conforme explicadas em anexo. Adélia Prado, diga-se de passagem, sempre foi muito cuidadosa e, por consequência, muito feliz no batismo de suas obras. Mas esta era, ao mesmo tempo, sua revelação e poderia ser, enfim, sua condenação. Não foi isso o que ocorreu, contudo. Antecipadamente destacado, por força dos comentários de Carlos Drummond de Andrade e de Affonso Romano de Sant'Anna, *Bagagem* apresentava-se ao mesmo tempo pretensioso e contido. Pretensioso porque não era apenas uma reunião aleatória de poemas; contido, por ser, justamente, uma estréia.

Outra característica constante da escritora, em seus livros, e especialmente neste, está na organização, feita com base em uma idéia condutora central, desdobrando-se em blocos meticulosamente ligados entre si. A crítica norte-americana, Carolyn Richmond, ao traduzir a poeta mineira para o inglês, destaca desde logo esta preocupação, mostrando como aquele primeiro livro estava ideado, em cinco grandes blocos, denominados, respectivamente, **O modo poético** — o mais longo de todos - a que se seguiam **Um jeito e amor**, com dezenove poemas; **A sarça ardente I e II**, com quatorze e treze poemas, respectivamente, e **Alfândega**, com um único poema, a fechar o livro e a encerrar, igualmente, o equilíbrio geométrico proposto para o mesmo. Cada parte, por sua vez, estava ligada a uma epígrafe, à exceção do poema final. Em compensação, o conjunto do livro era antecedido por uma epígrafe mais abrangente.<sup>1</sup>

A identificação artística e literária surge logo no conhecidíssimo primeiro poema, "Com licença poética", paródia a Carlos Drummond de Andrade e também sua antítese, assim como referência a Bandeira e sua diferenciação:

Quando nasci *um anjo esbelto*,  
desses que tocam trombeta, *anunciou*:  
*vai carregar bandeira.*  
Cargo muito pesado pra *mulher*,  
*esta espécie ainda envergonhada.*  
Aceito os subterfúgios que me cabem,  
sem precisar mentir.  
Não sou tão feia que não possa casar,  
acho o Rio de Janeiro uma beleza e  
ora sim, ora não, creio em parto sem dor.

<sup>1</sup> Em anexo, há um quadro que procura delinear mais claramente esta representação, seguido de uma resignificação para as epígrafes.

*Mas o que sinto escrevo. Cumpro a sina.  
Inauguro linguagem, fundo reinos  
(dor não é amargura).  
Minha tristeza não tem pedigree,  
já a minha vontade de alegria,  
sua raiz vai ao meu mil avô.  
Vai ser coxo na vida, é maldição pra homem.  
Mulher é desdobrável. Eu sou. (grifos nossos, Bagagem, p. 23)*

A leitura deste poema nos mostra que todo o texto é constituído como uma espécie de mosaico, a partir de absorções e transformações em seu relacionamento com outros textos. Mesmo que lhe seja negada certa harmonia, e embora dialogue propositalmente com outros textos, não se confunde com ele. Assim, o poema de Adélia fala sobre outro poema, de Drummond, dialoga com ele, uma vez que ambos sugerem contextos líricos similares, modificados e alcançados pela estratégia de atribuição da expansão de sentidos, modelados e remodelados por sua sensibilidade, privilegiando a criação de imagens possíveis de serem produzidas e trabalhadas em nosso imaginário. Nós, leitores, nos vemos diante de um passado que é sempre incorporado e modificado pelo presente, recebendo uma nova significação, e só assim é que chegamos à consciência, pois participamos ativamente, na releitura/reescrita da história a partir da nossa experiência.

Permitimos destacar, no poema, aqueles elementos que se transformarão, a partir deste livro, em constantes de sua obra. Do ponto de vista da definição literária, a referência a Drummond e a Bandeira, como se viu, mas sem “vassalagem”, como ela diria em uma entrevista. Adélia Prado não aceita nem o destino de *gauche* do poeta conterrâneo, como recusa a marginalização feminina a que fora votada por Manuel Bandeira. Na elaboração de seus poemas, ela se serve da combinação dos contrários, como tristeza e alegria, tanto quanto do lirismo com a ironia. Por fim, o conteúdo de sua obra sugere uma nova linguagem feminina, não necessariamente feminista, na poesia brasileira.

Em *Bagagem* surgem, igualmente, algumas outras das características fundamentais da poesia de Adélia Prado: o sensorialismo em geral, com destaque para os gostos e paladares, os cheiros e a visão, com ênfase nas formas e, especialmente, nas cores, o que, para Susanne Langer, é chamado de “forma Significante” (que realmente tem significação) é a essência de toda arte; é isso que se quer dizer ao chamar qualquer coisa de ‘artística’: “O uso da cor, como o de formas, é primeiramente ornamental e posteriormente representativo de atributos naturais” (LANGER, 2006, p.75), tal qual acontece na lírica de Adélia Prado. O papel da memória será desde logo valorizado, a significação da mulher, a influência literária da Bíblia, sobretudo do Velho Testamento, de Guimarães Rosa e de Fernando Pessoa, a perspectiva de

uma vida boa e alegre, prene de esperança, ainda que aqui e ali marcada por tristezas passageiras, inclusive a da morte, imagens contempladas nestes versos de “O Reino de Céu”:

Depois da morte  
eu quero tudo o que seu vácuo abrupto  
fixou na minha alma.  
Quero os contornos  
desta matéria imóvel de lembrança...(2006, p.126)

O tempo, por isso mesmo, apresenta-se sob uma perspectiva escatológica - de continuada renovação, a gerar sempre o novo, até porque a perspectiva telúrica e religiosa vai conduzi-la até a ressurreição, que não é apenas espiritual, mas também material.

## 2.2. O Esplêndido Caos

Na lírica, a imaginação não é a faculdade de formar imagens, como numa fundamentação etimológica. Antes, forma as imagens fornecidas pela percepção. Como afirma Bachelard : “é sobretudo a faculdade de libertar-nos das imagens primeiras, de mudar as imagens[...] O vocábulo fundamental que corresponde à imaginação não é *imagem*, mas *imaginário*” (2001, p.1). Aqui, imagem e imaginário são usados como sinônimos; aos nossos olhos, a lírica de Adélia Prado comunga com uma das principais funções da imagem literária, a de seguir e traduzir um dinamismo da nossa imaginação, conforme se percebe perceptível no poema:

### ANTES DO NOME

Não me importa a palavra, esta corriqueira.  
Quero é o esplêndido caos de onde emerge a sintaxe,  
os sítios escuros onde nasce o 'de', o 'aliás',  
o 'o', o 'porém' e o 'que', esta incompreensível  
muleta que me apóia.  
Quem entender a linguagem entende Deus  
cujo Filho é Verbo. Morre quem entender.  
A palavra é disfarce de uma coisa mais grave, surda-muda,  
foi inventada para ser calada.  
Em momentos de graça, infreqüentíssimos,  
se poderá apanhá-la: um peixe vivo com a mão.  
Puro susto e terror.

(Bagagem, 2002, p.20)

Em “Antes do Nome” (Bagagem, 1976), Adélia Prado mostra uma profunda preocupação com a linguagem (Antes do Nome não existe a palavra; é a “despalavra”), onde os

vocábulos ‘o’, ‘porém’, ‘que’ são aspeados por serem participativos da significação, pois são relacionais de frases. Já ‘aliás’, surge como palavra de ratificação, comumente usada na linguagem falada, na busca de precisão do sentido. Essa preocupação com a linguagem em seu pode ser percebida, também, quando, ao lado de construções e de vocábulo mais comuns na linguagem oral, aparecem termos e construções mais formais, como “emerge”, “sítios escuros”, “incompreensível”, “infrequentíssimos”. São imagens que conotam uma linguagem viva, renovando a alma e o coração, como afirma Bachelard; dão esperança a um sentimento, reforçam nossa decisão de ser uma pessoa. Pela palavra, a literatura é promovida à categoria de imaginação criadora, pois essa imagem nova, ao mesmo tempo que se enriquece, enriquece a língua: “o ser torna-se palavra” (Bachelard, 2001, p. 3). Os diversos movimentos de imagens contam todas as riquezas dos tropos que se induzem ao redor de um vocábulo - “palavra”.

Segundo Langer, o poeta usa o discurso para criar uma ilusão, uma pura aparência, que é uma forma simbólica não-discursiva. O sentimento expresso por essa forma é o significado do símbolo, que se projeta mediante relacionamento entre o fato e a criação e nas conexões entre literatura e vida, explícita e claramente em primeiro lugar.

O poema Antes do Nome revela conota a profundidade discursiva, apontada por Langer, ao exprimir sua percepção, seus sentimentos diante de um mundo que aponta para o humano. Neste sentido, identificado pela presença do pronome [me] e do verbo [quero], o eu lírico preza mais o processo de evolução das palavras para se chegar ao poema, à transfiguração, por meio de uma linguagem plena de significação. Em situação de caos, isoladas, as palavras representam menos que sua capacidade expressiva:

Não me importa a palavra, esta corriqueira.  
Quero é o esplêndido caos de onde emerge a sintaxe,  
os sítios escuros onde nasce o ‘de’, o ‘aliás’,  
o ‘o’, o porém e o ‘que’[...] (PRADO, 2002, p.22)

Desta forma, as palavras são incompreensíveis até o momento em que há a transcendência para o poema, para a obra de arte, já que, ao analisar a linguagem, analisa-se a arte no contexto da imaginação literária. É imprescindível, mais do que qualquer imagem que nos impressiona, perceber qual efeito de essa imagem libera em nós. Os desejos de alteridade, os desejos de duplo sentido, os desejos de metáfora, pacientemente, procurados, transpondo a procura pela palavra. Assim, será devolvido à imaginação papel de sedução e sermos lançados a uma nova vida. Carlos Bousoño comunga dessa teoria ao afirmar, em seu “Teoria de La Expression Poetica” (p. 68) que a parte qualifica o todo quando um elemento, dentre vários

outros, sofre deslocamento e vai fixar-se em outro; quando determinada zona de um objeto propaga a outra colidante alguma característica que seja sua.

Já, ao mencionar muleta, em “muleta que me apóia”, no verso cinco, a autora parece exteriorizar seu ponto de vista em relação ao poema como obra de arte. Ela refere-se à necessidade da utilização de signos para se estabelecer a comunicação, considerando-o limitado e preso a regras e formas convencionadas que desafiam a criação de algo novo. O desejo da autora parece ser semelhante ao de uma pessoa que precisa de uma muleta para locomover-se: ambos desejam liberdade: aquela, das palavras, buscando ultrapassar seus limites significativos, indo além: esta, de movimentos, desvencilhando-se do aparato. Quem sabe até estabelecendo um contraste entre a limitação do ser humano com o poder ilimitado de Deus e uma semelhança no fato de poderem criar alguns sentidos a partir do caos. De uma maneira muito sensível, a autora apresenta o seu poema como quem ouve, ao mesmo tempo em que escreve, remexendo todas as profundezas do pensamento.

Em eventos poéticos, o elemento do fato em estado bruto é ilusório; a marca da linguagem é que faz tudo, ela cria o "fato". É por isso que peculiaridades de linguagem - fraseologia litúrgica, arcaísmo, infantilismos - são recursos poéticos utilizados, apropriadamente por essa autora, como uma forma literária distinta, chamada por Suzanne Langer de “poesia dialetal”:

O dialeto é um instrumento literário valioso, que pode ser empregado de maneira mais sutil do que escrever diretamente em seu vocabulário; pois ele se esmaece imperceptivelmente no uso coloquial de palavras, giros de expressão que refletem pensamentos estranhos, mais do que em hábitos de linguagem fixos. (LANGER, 2006, p.230).

Aqui chegamos ao princípio de criação poética; eventos virtuais são qualitativos em sua própria constituição - os "fatos" não têm existência à parte dos valores; seu **importe**<sup>2</sup> emocional é parte de sua aparência; eles não podem, portanto, ser enunciados e, depois, "sofrer uma reação". Ocorrem apenas como parecem - eles são fatos poéticos, não fatos neutros em relação aos quais somos convidados a tomar uma atitude poética.

O processo criativo da voz narradora contempla as reflexões de Langer. O pleno significado das palavras começa a ser compreendido quando se entende que a transfiguração artística atende a uma necessidade idêntica à do sonho e dá forma aos sentimentos interiores

---

<sup>2</sup> Na impossibilidade de encontrar um termo que corresponda exatamente à palavra inglesa import, que em lógica significa “conjunto das idéias ou dos sentimentos que uma palavra ou uma expressão desperta em um meio social dado além do que esta palavra ou expressão designa literalmente.” (Dic. Lalande), Suzsanne Langer, optou pelo vocábulo “importe”, sinônimo de “importância” e que por este lado se aproxima da palavra original.



do artista, permitindo que ele faça uma comunicação única, apta a traduzir a vida sentida. Começa-se a ser percebida a importância da relação entre o homem e o mundo. Como ente no mundo, o homem se distingue dos outros entes e passa a se reconhecer como ele mesmo: é a transcendência como o significado do ser no mundo “Morre quem entender”, pois quem entender a linguagem, a arte, ganhou base no ente, obteve seu fundamento.

Quem entender a linguagem entende Deus  
cujo Filho é Verbo. Morre quem entender.  
A palavra é disfarce de uma coisa mais grave, surda-muda,  
Foi inventada para ser calada (PRADO, 2002, p.22)

Se “a palavra é disfarce de uma coisa mais grave, surda-muda, foi inventada para ser calada”, reafirma-se o que é apresentado no início do poema: o material para a sua construção é a linguagem, e que é possível olhar para uma obra literária como transcendência para se chegar a uma compreensão profunda do cosmo, por ela metaforizado como Deus, via filho Dele, isto é, o Verbo (a obra de arte) é como uma peça do simbolismo discursivo, funciona como meditação, que será sentida, compreendida quando houver a transcendência. Então, “a poesia é verdadeiramente o primeiro fenômeno do silêncio. Ela deixa vivo, sob as imagens, o silêncio atento. Constrói o poema sobre o tempo silencioso, sobre um tempo que nada martela, que nada pressiona, que nada comanda, sobre um tempo pronto para todas as espiritualidades, sobre o tempo da nossa liberdade” (Bachelard, 2001, p. 256). Em *Retórica do Silêncio*, TELLES (1989, p.13) confirma essa tese, ao afirmar:

E, o silêncio é uma palavra em que, tanto por dentro como por fora, há sentidos que têm sabedoria. Não propriamente a sabedoria do calor, do não dizer por haver, por não ter nada mais que dizer. Mas a sabedoria do que não foi dito, do que ficou à margem ou talvez no centro, o que por ser mais denso, não pôde subir à superfície do rio da linguagem. Esta é, pois, uma palavra que tem sabedoria poética, que traz em si, motivados, os sentidos da língua e da linguagem, que diz e não diz, dizendo.

Estes momentos são chamados de “infreqüentíssimos”, “momentos de graça”, em que se poderá pegar, apanhar a palavra com a mão, senti-la nervosa, inquieta, querendo escapar, causando “puro susto e terror”. Aqui, a metáfora usada é o peixe (verso 11), que é o símbolo do elemento água dentro do qual ele vive. A água é, para Bachelard, uma forma simbólica levada ao campo poético; é uma vivência sensorial elementar para se desenvolver o imaginário. O peixe está associado ao nascimento, à restauração cíclica. Ele é ao mesmo tempo Salvador e instrumento da Revelação. Isso é o que a autora deixa entrever em seu poema: a palavra / peixe como símbolo de fecundidade: “Em momentos de graça, infreqüentíssimos, se poderá apanhá-la: um peixe vivo com a mão. Puro susto e terror.”

O que o poeta cria, segundo Suzanne Langer (2006, p. 221) não é um arranjo de palavras, pois “as palavras são apenas seus materiais, dos quais produz seus elementos poéticos. Os elementos são o que ele desloca e equilibra, espalha ou intensifica ou aumenta, a fim de compor um poema”. E esses elementos devem ser percebidos para além da dicção. Em sua polifonia, a lírica dessa autora se supera, refletindo-se como um eco, e a palavra, então, recebe um novo significado, o do imaginário poético. Como postula Bachelard (2001, p. 257):

Não existe poesia anterior ao ato do verbo poético. Não existe realidade anterior à imagem literária. A imagem literária não vem revestir uma imagem nua, não vem dar a palavra a uma imagem muda. A imagem, em nós, fala, nossos pensamentos falam. Toda a atividade humana deseja falar. Quando essa palavra toma consciência de si, então a atividade humana deseja escrever, isto é, agenciar os sonhos e os pensamentos. A imaginação se encanta com a imagem literária[...]

Neste sentido, o poema é visto como ‘uma forma significativa’, isto é, como um objeto sensorial altamente articulado que, em virtude de sua estrutura dinâmica, pode nos facultar uma significação das formas da experiência virtual que a linguagem corrente é especialmente inadequada para transmitir. Revelação, sentimento e simbolização constituem seu importe, termo explicado em nota de rodapé, p.18.

Nosso olhar afetivo, presente na vida cotidiana, que em estado normal está adormecido em meio a obrigações intelectuais, sociais e práticas, libera-se quando somos flechados por um poema, permitindo-nos vivenciar o estado estético em sua profunda riqueza. Aqui, escapamos da prisão dos conceitos cotidianos e liberamos a nossa inteligência para a plurissignificação. Somos capazes de esquecer o mundo banal, das significações comuns, e nos lançamos a uma vida plena de sentidos.

Essa autora criou sua lírica, fazendo com que a tarefa do poeta seja a de criar a aparência de "experiências", à semelhança de eventos vividos e sentidos, e organizá-los de modo que constituam uma realidade pura e completamente experimentada, uma peça de vida virtual. Essa ilusão de vida é a ilusão primária de toda arte poética: tem de desviar a atitude do leitor ou do ouvinte do interesse pela conversação para o interesse literário, isto é, da realidade para a ficção.

### **2.3. O Lugar do Poético**

Todo o ato de leitura pressupõe uma transcendência do texto rumo a algo que está além, neste espaço nublado de sentido. A grande poesia é sempre uma aventura de ultrapassagem, que nos coloca em contato com as incontroláveis forças humanas.

Se não apontar para o humano, o poema passará a fazer parte de um mundo de objetos (banais) e não terá nenhuma importância. O lugar do poético situa-se no espaço em que o tempo fica suspenso, possibilitando experiências plenas. A alma e o sonho são a pátria primeira da criação poética, sendo o poeta tradutor desta dimensão para a outra – secundária, a da palavra.

Para Bachelard, é impossível escrever sem sonhar. O escritor é criado pela obra, o poeta é jogado pelo jogo de seu poder, o sujeito e o objeto engendram-se mutuamente num único e mesmo ato, não há um sem o outro. Para haver criação, é necessária a perpétua tensão dos contrários. A poesia é uma pedagogia em que todo o psiquismo tem que se alimentar do que está sendo lido, não podendo lê-la como se fosse um tratado científico.

Adélia Prado considera o poema, principalmente, como uma iluminação, uma epifania, uma abertura da poesia (criação literária) para sentidos extremos, que ela metaforiza como Deus: “Quem entender a linguagem entende Deus.” E voltamos à ideia de que a poesia é freqüentar este espaço de alma e sonho: “A palavra é disfarce (...) foi inventada para ser calada.”

A dificuldade não está na linguagem, mas nas experiências que a precedem, quando a poeta se comunica com o existencial, com o humano: “Não quero a palavra, esta corriqueira./ Quero é o esplêndido caos de onde emerge a sintaxe...”. Isso explica a opção por um poema rigoroso que se institui como uma “forma significante”. O estilo nessa autora é obtido por meio de uma situação de purificação anterior, extra-estética, quando a autora participa do território da alma/sonho, para dele extrair uma mensagem límpida, que nos é transmitida em uma forma tranqüila, sem pavor, sem aspereza: “...se poderá apanhá-la: um peixe vivo com a mão./Puro susto e terror”.

A leitura dessa autora, além de confirmar os fatores antecedentes, sugere que

É a infinita sede de beleza da alma humana que buscamos na arte, pois é nela que encontramos a mais elevada potência da vida como a pulsação secreta do cosmo, em seu poder de manifestação, bem como a unidade com a criação, com o infinito (OLIVEIRA, 2007, p. 4).

A lírica adeliãna permite saciarmos nossa infinita sede de beleza da alma humana, pois as mais diversas imagens provam que seu poema é como um crepúsculo: não escureceu ainda, mas não clareou. Seu texto é bom, porque é reflexivo, já que, ao lê-lo, percebemo-nos desequilibrados, desalojados e acolhidos ao mesmo tempo. Em Adélia Prado, a voracidade é equilibrada pelo amor ao detalhe, ao “insignificante”, captado ali no cruzamento entre o cotidiano e o tempo, fato que pode ser contemplado no poema Registro:

Visíveis no facho de ouro jorrado porta adentro,  
 Mosquitinhos, grãos maiores de pó.  
 A mãe no fogão atíça as brasas  
 E acende na menina o nunca mais apagado da memória:  
 Uma vez banquetecendo-se, comeu feijão com arroz  
 Mais um facho de luz. Com toda fome. (2007, p.115)

A poesia de Adélia, desde *Bagagem*, tenta captar as vozes diferentes de seu tempo, e os ecos variados que vêm da literatura de seus antecessores. O livro inaugural faz o contraponto, tenso, do silêncio e da densidade, por meio da articulação entre o detalhe e um dizer incessante que se desloca para o limite da fala. A angústia da influência é a bússola para entender a história universal da poesia e em *Bagagem* ela se torna deliberadamente ostensiva. A noção de poesia assume a pluralidade de falas e gestos, ações e desejos, num universo que derruba as fronteiras entre o divino e o profano. A poesia “pega” a poeta e o leitor com “sua roda dentada” e os força “a escutar” imóveis “o seu discurso esdrúxulo” (“Sedução”, p.62). O fazer poético assume a dimensão da voracidade, da fome inesgotável, como as interrogações e o jogo concretista final de “A poesia” metaforizam:

Recita “Eu tive um cão, depois “Morrer dormir”, ele dizia.  
 Eu recitava toda poderosa.  
 “Eh trem, ele falava, guturando a risada, os olhos  
 amiudados de emoção, e começava a dede:  
 “Estrela, tu estrela, quando tarde, tarde, bem tarde,  
 brilhaste e volveste o teu olhar para o passado,  
 recordas-te e dirás com saudade: sim, fui mesmo ingrato.  
 Mas tu lembrarás que a primavera passa e depois volta  
 e a mocidade passa e não volta mais”.  
 A última palavra, sufocada. O que estava embaçado  
 eram seus óculos. Ó meu pai, o que me davas então?  
 Comida que mata a fome e mais outras fomes traz?  
 Eu hoje faço versos de ingrato ritmo.  
 Se os ouvisses por certo me dirias com estranheza e amor:  
 ‘Isso, Delão, isso!’ O bastante pra começar recompensada:  
 Agora as boas, pai, agora as boas:  
 “Eu tive um cão”, “estrela, tu estrela”.  
 “Morrer dormir, jamais termina a vida”,  
 jamais,  
 jamais,  
 já  
 mais (2007, p.130).

A obra de arte de Adélia Prado abre uma clareira em nossa alma e, por ela, nos compreendemos. Assim, a nossa vida íntima, tonalizada pela imaginação, torna-se autêntica, reveladora e rica. A vida externa, precisa, concreta é, na realidade, remota, menos real. (Vivemos na cegueira, como postulou Platão no mito da caverna). Mas essa opacidade pode abrir-se graças ao imperativo salutar da formatividade artística. Nesse âmbito, a linguagem

assume parâmetros radicalmente inovadores, indicativos de uma especial obediência criadora, dotada de profunda possibilidade interpretativa, propensa a desencadear em nós, leitores, o sentimento marcante de profundidade, de encanto, de deslumbramento.

## CAPÍTULO III

### OS SONHADORES DE PALAVRAS

O fato central de minha vida foi a existência das palavras e a possibilidade de tecê-las em poesia.

BORGES, Jorge Luis

Neste capítulo, desenvolvemos uma reflexão poética, vista em sua condição de elo e complementaridade na compreensão do mundo, a outra via de acesso à qual o homem precisa percorrer, experimentalmente, para sentir-se integrado aos problemas da ciência e da poética contemporâneas, às questões da realidade, enfim, reencontrando-se como ser humano integral. Teremos como ponto de apoio Bachelard, uma vez que este considera haver relações sutis entre o poeta e o mundo, na instauração de algo que se situa na origem de imagens visuais fantásticas de que nenhuma observação, quer seja real, quer seja formal, saberia dar conta. E para buscar o real, o método bachelardiano investiga estruturas da imaginação e chega aos quatro elementos da matéria, para ele, elementos poéticos (ar, terra, água, fogo) após haver caracterizado o universo imaginário de vários poetas e a eles chegado pelo devaneio.

Tanto quanto Bachelard, Adélia Prado é uma Sonhadora de palavras, o que pode ser confirmado pela oportuna fala da professora Vera Queiroz a respeito da autora, ao afirmar que o universo da emissora lírica pode ser circunscrito em pelo menos grandes cinco eixos.

Um primeiro diz respeito à família literária com a qual sua poesia dialoga, em que se incluem aqueles autores e obras com que, explícita ou implicitamente, ela mais se identifica. Encontra-se aí a filiação a Guimarães Rosa, a Murilo Mendes, a Fernando Pessoa, a Castro Alves e, sobretudo, a Carlos Drummond de Andrade, a quem dois poemas importantes são dedicados. Outro eixo que polariza esta obra diz respeito à tematização da palavra poética, uma de suas mais importantes vertentes. É aí que surge o aproveitamento literário das formas de linguagem coloquial e popular, dos resíduos de linguagem, no sentido de que esse material se constitui das expressões mais banalizadas, recuperadas pela poesia e revestidas de novas cargas de significação. Um terceiro eixo organiza-se em torno do elemento "província", visto não apenas como lugar social e geográfico, mas como universo cosmogônico, suporte das experiências plasmadoras do seu fazer poético e metonímia do grande mundo. Outro eixo constitui-se nos temas recortados sob a égide de Deus, do tempo e da memória realizam a

síntese entre os mitos de Deus e da poesia, esta última vista como a encarnação humana da palavra fundadora: a palavra divina. O poeta faz-se porta-voz e instrumento da criação, aproximando-se assim da vertente romântica fundadora de nossa literatura. Por fim, a questão do feminino surge na poesia adeliana no modo como ela dá a ler um conjunto de práticas culturalmente marcado, de modo que o sujeito lírico ora com ele se identifica, ora dele se afasta, num movimento pendular entre a tradição e a ruptura, o diálogo com os poetas masculinos e a explicitação de sua diferença, de que o poema "Com licença poética", que abre "Bagagem"<sup>3</sup>, é exemplar.

Adélia Prado institui, portanto, uma flexibilidade temática circundante e enraizada no chão da província, capaz de provocar no leitor uma aproximação tão grande que se torna impossível separar o real do imaginário, o que a caracteriza, também, sonhadora de palavras.

São dois poetas que devaneiam com muita intensidade em suas obras: Bachelard em sua poética, e Adélia em seus poemas. Aliás, são dois devaneadores que estão muito próximos em seus imaginários, pois um devaneio, diferentemente do sonho, não se conta. Para comunicá-lo, é preciso escrevê-lo com emoção, com gosto, revivendo-o melhor ao transcrevê-lo. E aqui tocamos no domínio devaneador do amor escrito, um dos eixos que sustenta a arte desses autores. Para Bachelard, "...Ainda existem almas para as quais o amor é o contato de duas poesias, a fusão de dois devaneios" (2006,p.8). E para Adélia, esse contato acontece na emoção plena ao se escrever o devaneio do amor, como no poema Para o Zé:

Eu te amo, homem, hoje como  
toda vida quis e não sabia,  
eu que já amava de extremoso amor  
o peixe, a mala velha, o papel de seda e os riscos  
de bordado, onde tem  
o desenho cômico de um peixe - os  
lábios carnudos como os de uma negra.  
Divago, quando o que quero é só dizer  
te amo. Tecó as curvas, as mistas  
e as quebradas, industriosa como abelha,  
alegrinha como florinha amarela, desejando  
as finuras, violoncelo, violino, menestrel  
e fazendo o que sei, o ouvido no teu peito  
pra escutar o que bate. Eu te amo, homem, amo  
o teu coração, o que é, à carne de que é feito,  
amo sua matéria, fauna e flora,  
seu poder de perecer, as aparas de tuas unhas  
perdidas nas casas que habitamos, os fios  
de tua barba. Esmero. Pego tua mão, me afasto, viajo  
pra ter saudade, me colo, falo em latim pra requintar meu gosto:  
'Dize-me, ó amado da minha alma, onde apascentas  
o teu gado, onde repousas ao meio-dia, para que eu não  
ande vagueando atrás dos rebanhos de teus companheiros'.

<sup>3</sup> Poema já citado e transcrito na página 22.

Aprendo. Te aprendo, homem. O que a memória ama  
fica eterno. Te amo com a memória, imperecível.  
Te alinho junto das coisas que falam  
uma coisa só: Deus é amor. Você me espicaça como  
o desenho do peixe da guarnição de cozinha, você me guarnece,  
tira de mim o ar desnudo, me faz bonita  
de olhar-me, me dá uma tarefa, me emprega,  
me dá um filho, comida, enche minhas mãos.  
Eu te amo, homem, exatamente como amo o que  
acontece quando escuto oboé. Meu coração vai desdobrando  
os panos, se alargando aquecido, dando  
a volta ao mundo, estalando os dedos pra pessoa e bicho.  
o que não queria dizer amo também, o piolho. Assim,  
te amo do modo mais natural, vero-romântico,  
homem meu, particular homem universal.  
Tudo o que não é mulher está em ti, maravilha.  
Como grande senhora vou te amar, os alvos linhos,  
a luz na cabeceira, o abajur de prata;  
como criada ama, vou te amar o delicioso amor:  
com água tépida, toalha seca e sabonete cheiroso,  
me abaixo e lavo teus pés, o dorso e a planta deles  
eu beijo (99-100)

O amor escrito, então, exprime o sentimento num belo esforço para imitar imagens e metáforas. É um devaneio poético escrito, que vai nascer na construção de uma página literária e ser, para nós, um devaneio transmissível, um devaneio inspirador, vale dizer, uma inspiração na medida de nossos talentos de leitores. Assim, o enunciador lírico em *Para o Zé* deixa evidente que para se dizer um amor, é preciso escrever e descrevê-lo:

Nunca se escreve demais. (...) O amor nunca termina de exprimir-se e se exprime tanto melhor quanto mais poeticamente é sonhado. Os devaneios de duas almas solitárias preparam a doçura de amar.  
(...) ...as grandes paixões se preparam em grandes devaneios. Mutilamos a realidade do amor quando a separamos de toda a sua irrealidade (BACHELARD, 2006, p.8)

Importante em *"Para o Zé"* é a presença do doméstico concreto em seus detalhes mais sutis e repletos de signos do cotidiano. A descrição dos objetos da casa, comuns aos amantes, é rica, misturando-os aos sentimentos que provocam no enunciador. Devaneia o eu lírico diante dos objetos da casa e das lembranças que evocam, e por este motivo os objetos imperceptíveis "mala velha", "o papel de seda", "bordados", "guarnição da cozinha" misturam-se aqui a objetos e situações pouco comuns: "violoncelo" e "violino", "oboé", "abajur de prata". O amor pelo homem faz da mulher uma divagadora, uma industriosa, delicada e "alegrinha" senhora, escutando o coração de seu homem. Torna-se fina como os instrumentos que cita, torna-se menestrel, "trovador" de seu oposto.

A mulher ama o homem de sua casa, desde o coração até a carne de que é feito; ama nele a presença permanente a seu lado; ama até as aparas de suas unhas e os fios de barba,



daquele que lhe é diferente, contraponto, masculino por quê: "Tudo que não é mulher está em ti, maravilha." São tão fortes os sentimentos que : "Como grande senhora vou te amar, os alvos linhos, / a luz na cabeceira, o abajur de prata; / como criada ama, vou te amar, o delicioso amor; / com água tépida, toalha seca e sabonete cheiroso, / me abaixo e lavo teus pés, o dorso e a planta deles / eu beijo".

Esses versos refletem um gosto de Adélia Prado pelo papel feminino, por um prazer de resgatar o belo do que é ser oposta e amante de um masculino, independentemente de que conotações possam ter tais atitudes, porque revelam o feminino servindo e declarando-se. Este feminino é humilde ao lavar com água tépida e sabonete cheiroso, como Cristo, os pés de seu homem. Novamente está presente a mistura de Prado entre o religioso e o amor humano; por mais concretizado que este último possa ser no poema pela elucidação dos costumes da casa, e por ser Zé conhecidamente seu marido, está carregado de profundidade religiosa, buscada na fonte de um cristianismo de humildade e não distinção entre corpo e espírito.

Intercalados trechos de erudição na linguagem e pompa no discurso com trechos coloquiais e "feios" - "Amo até a barata, quando descubro que assim te amo, / o que não queria dizer amo também o piolho. Assim, / te amo do modo mais natural, vero-romântico, / homem meu, particular homem universal" - estes versos repetem uma característica da autora em estudo. O que também é a intenção de Ter requinte. Ao falar ao amado, constrói versos cheios de detalhes e com encadeamento, tornando as adjetivações longas, musicais e importantes; recupera sempre o ouvinte ou leitor para a importância do enunciado e para os detalhes, pois é muito grande o amor por tudo que é do masculino, ao que ele se relaciona, ou ainda, ao que dele surge.

O devaneio é uma matéria muito fluida, e tanto pode ser aquele de uma consciência que se perde, que diminui, que adormece, como fugas para fora do real, o devaneio das idealizações; quanto aquele que cria, na linguagem de Bachelard, uma consciência poética, aquela que quer libertar-nos dos fardos da vida. Assim, em Adélia Prado, o sujeito enunciator faz com que todos os sentidos despertem e se harmonizem, preparando-se, gerando a força com que trarão à tona o ato criativo e, com este, a expressão do maravilhar-se. A este maravilhar-se também chamamos inspiração. São estes impulsos de imaginação que o fenomenólogo da imaginação deve tentar reviver.

Para que haja este tipo de fenomenologia do devaneio, é preciso fazer uso da escrita. E o poema em questão corrobora a fala de Bachelard de que o amor ainda é, para duas pessoas que se amam, o contato entre duas poesias, a fusão de dois devaneios. Mas, não é menos verdade que grandes paixões preparam-se em grandes devaneios. Assim, é precisamente

através da fenomenologia que procedemos à distinção entre sonhos e devaneios. Nos sonhos, não há interferência da consciência, os sonhos são autônomos; enquanto que nos devaneios há uma interferência possível da consciência que torna esta distinção decisiva. Há uma passagem belíssima de Victor Hugo, escrita em *En Voyage*:

Aquilo não era nem uma cidade, nem uma igreja, nem um rio, nem cor, nem luz, nem sombra; era devaneio. Fiquei imóvel por muito tempo, deixando-me penetrar suavemente por esse conjunto inexprimível, pela serenidade do céu, pela melancolia da hora. Não sei o que se passava no meu espírito, nem poderia dizê-lo; era um desses momentos inefáveis, em que sentimos em nós alguma coisa que adormece e alguma coisa que desperta (In:BACHELARD, 2006, p.12).

A fenomenologia do devaneio nos ensina que para devanarmos bem, devemos dizer: comece por ser feliz; então o devaneio torna-se beleza; torna-se um devaneio cósmico e não caótico. Em sua essência mais funda, o devaneio brota da solidão, e porque não pensarmos, então, que talvez não haja uma fenomenologia do devaneio, mas uma fenomenologia que brota do devaneio. Não é do íntimo mais íntimo do ser humano que tudo brota? Não será a fenomenologia uma espécie de “alma nascente”?

O devaneio "não se conta". (BACHELARD, 2006, p.7). De fato, lembramos memórias e contamos lembranças a nós mesmos e aos outros. Mas a vivência de um devaneio soa estranha quando contada, quando narrada. Inscrita em um momento do afeto diante de, o devaneio ou se cala ou se escreve. Por isso, ele é o gesto da poeta, uma escritora que, não narrando, escreve o que pensa, dizendo o que sente. Mas o que escreve quem devaneia? A escrita carregada de sentidos e de sentimentos de sua imediata vivência. E não será outra a razão por que Bachelard lembra as cartas de amor... que já não se escrevem mais, pois os amantes, envolvidos no surto do devaneio desvairado de seu amor, escrevem-se de longe (não raro, nem tanto), o que é impossível dizer falando quando se está junto. E não porque entre os dois a inibição ou o pudor tolha o que, no silêncio solitário da noite, fica fácil colocar no papel. É porque há uma intensa fala do afeto que só se diz por escrito, mesmo quando para ser lida, depois, diante do outro. Teremos todos vivido essa experiência? E por que não lembrar o amante desesperado de *O Amor nos Tempos do Cólera* (Garcia-Marquez, 1985), que ademais de suas infinitas cartas não respondidas, escritas no ímpeto do amor por muito tempo impossível, tornou-se em praça pública um escrevinhador gratuito de cartas de amor de quantos, como ele ou mais afortunados (embora analfabetos), precisassem dizer algo por escrito à pessoa amada, próxima ou distante?

Mas, se o devaneio que não se conta e se escreve cabe na poesia e lembra a carta de amor, a sua linguagem se aproxima à de nosso sujeito lírico. Porque também sobre ele se quer

dizer sem pensar. Se quiser contar o que se sente sem colocar entre "isto" e o leitor, nada mais do que as palavras que, da maneira mais tortuosamente direta e imediata, sem mediações (poesias e cartas de amor não têm notas de rodapé), é preciso dizer, exatamente, "isto mesmo"

Assim, é todo um universo que contribui para a nossa felicidade quando o devaneio vem acentuar o nosso repouso. A quem deseja devanear bem, devemos dizer: comece por ser feliz. Então o devaneio percorre o seu verdadeiro destino: torna-se devaneio poético: tudo, por ele e nele, se torna belo...(BACHELARD, 2006, p.13)

### 3.1. A Poesia de Água e de Sonho

Em sua primeira obra sobre metafísica da imaginação poética, “A água e os sonhos”, de 1942, Bachelard lança seu projeto materialista do devaneio poético, o que dará subsídios para desdobramentos futuros sobre quatro outras configurações da imaginação poética: “o imaginário não encontra suas raízes profundas e nutritivas nas imagens, a princípio ele tem necessidade de uma presença, mais próxima, mais envolvente, mais material”(BACHELARD, 2002, p.126).

Tendo como referencial a imaginação, Gaston Bachelard se diferencia por seu olhar encantador de transcendência poética diante das complexidades da natureza. Para ele, assim como para Adélia Prado, é preciso que haja uma causa sentimental, uma causa do coração, para que se torne uma causa formal e a obra seja cheia de luz, discernindo todos os sufixos da beleza e encontrando, por trás das imagens ocultas, as imagens que se mostram, indo na profundidade da força imaginante. Assim se definem o Bachelard noturno, em “A água e os sonhos”, e a poeta Adélia Prado, em toda a sua obra.

Em “A água e os sonhos”, há uma reflexão filosófica sobre as águas, diferenciando-as em diversas categorias: **as águas claras**, definidas pela naturalização da imagem, desenvolvendo a inocência e a naturalidade da contemplação da imagem projetada, fazendo analogia ao narcisismo e contrapondo a imagem que se vê no espelho à imagem que se vê na água. **As águas profundas**, que são águas dormentes, águas mortas e águas pesadas, num devaneio de Edgar Poe, falando da alegria e da dor que existem nas lembranças e contemplação diante das águas, sendo elas claras ou escuras. A água, em seus reflexos, duplica o mundo e as coisas, duplica também o sonhador e não simplesmente uma imagem vaga numa experiência onírica. **As águas compostas** se mesclam de todas as cores, de todos os sabores, de todos os cheiros, compreendendo a dissolução dos sólidos na água, a

combinação das diversas matérias, havendo um deslumbramento, também, quando se encontram líquidos que não se misturam. Para o devaneio materializante, todos os líquidos são água, tudo que escoar é água; a água é o único elemento líquido. **As águas maternais**, as águas femininas, são comparadas com o amor de uma mãe, uma mãe imensamente grande, eterna, e projetada no infinito. Assim, a natureza é para o homem adulto. **As águas violentas**, as águas do mar, com suas ondas na fúria e numa raiva animal, pisoteiam corpos como uma raiva humana. São reflexões filosóficas sobre a profundidade da água. Uma nova maneira de pensar e viver as águas, diferente da concepção ambientalista tão comumente abordada nos dias atuais, em que ela aparece como objeto necessário à sobrevivência. Ao contrário, Bachelard faz um devaneio, cria imaginações e sonhos a partir da matéria, numa concepção filosófica de complexidade (não menos necessários à nossa sobrevivência?).

Para Bachelard, o filósofo da imaginação da matéria, a água doce é a verdadeira água mítica. A intuição sonhadora reserva um privilégio a água doce, que refresca, lava, mata a sede, molha a terra. Mesmo que a água do mar anime diversas mitologias, nenhuma destas pode ser considerada mitologia primitiva, porque o sal impede um dos devaneios mais naturais que existe, o devaneio da doçura. Além disso, as viagens distantes, as aventuras marinhas são sempre da ordem da narração, o herói dos mares sempre volta de longe e nunca fala da costa.

Como mostra Bachelard, a profundidade da água é um tipo de destino essencial, que metamorfoseia constantemente a substância do ser. A certeza heraclitiana de que não nos banhamos duas vezes na mesma água do rio traça para o ser humano o mesmo destino da água que corre, matéria poética do belo poema O amor no éter, de Adélia Prado, de seu livro Terra de Santa Cruz:

Há dentro de mim uma paisagem  
entre meio-dia e duas horas da tarde.  
Aves pernaltas, os bicos mergulhados na água,  
entram e não neste lugar de memória,  
uma lagoa rasa com caniço na margem.  
Habito nele, quando os desejos do corpo,  
a metafísica, exclamam:  
como és bonito!  
Quero escavar-te até encontrar  
onde segregas tanto sentimento.  
Pensas em mim, teu meio-riso secreto  
atravessa mar e montanha,  
me sobressalta em arrepios,  
o amor sobre o natural.  
O corpo é leve como a alma,  
os minerais voam como borboletas.  
Tudo deste lugar  
entre meio-dia e duas horas da tarde (PRADO, p.23).

Toda obra poética, que mergulha profundamente no germe do ser para encontrar a sólida constância e a bela monotonia da matéria, adquire suas forças na ação vigilante de uma causa substancial, mas, assim mesmo, deve florescer, adornar-se. Primeiro, deve seduzir o leitor pela exuberância da beleza formal, para depois fazê-lo encontrar as imagens que se ocultam através da força imaginante.

No reino da imaginação, há uma “lei de quatro elementos” (BACHELARD, 2002, p.4) classificando as diversas imaginações materiais, conforme sejam associadas ao fogo, ao ar, à água e a terra.

Toda obra de arte recebe componentes de essência material, cujos elementos se aliam às almas poéticas; portanto, para que um devaneio resulte em uma boa escrita, é preciso que ele encontre sua *matéria* “que lhe dê sua própria substância, sua própria regra, sua poética específica” (BACHELARD, 2001, p.4).

Adélia Prado, ao realçar a presença da água, elemento feminino, em *O Amor no Éter*, revela ser fiel a um sentimento humano primitivo, a uma realidade orgânica primordial, a um temperamento onírico fundamental, visto ser a água não apenas um ornamento de suas paisagens ou uma “substância” de devaneio do emissor lírico, personagem memorialista por excelência (reflexão para um momento posterior) porque se percebe que, sob as imagens superficiais da água, existem imagens mais profundas, abrindo-se, sob a imaginação das formas, a imaginação das substâncias e reconhecendo também a imaginação material da água como “um tipo particular de imaginação” (BACHELARD, 2001, p. 6).

Com esse conhecimento de profundidade num elemento material, constata-se que a água é “*um tipo de destino*” não só o das imagens fugazes, o de um sonho que não se acaba, “mas um destino essencial que metamorfoseia incessantemente a substância do ser” (idem, ibidem, p. 6) ; por isso, o mobilismo de Heráclito é uma filosofia *concreta*, uma filosofia *total*, uma vez que não se banha duas vezes nas águas do mesmo rio. E em sua profundidade, o ser humano tem o destino da água que corre. A água é mesmo o elemento transitório; “é a metamorfose ontológica essencial entre o fogo e a terra” (BACHELARD, 2001, p. 7).

Pode-se dizer que *O Amor no Éter* é um poema em vertigem, porque é, também, consagrado à água, elemento que aparece com riqueza metafórica. Nos versos,

Há dentro de mim uma paisagem  
entre meio-dia e duas horas da tarde.  
Aves pernaltas, os bicos mergulhados na água,  
entram e não neste lugar de memória,  
uma lagoa rasa com caniço na margem.

O mergulhar dos bicos na água simboliza um mergulho do sujeito enunciador na memória a partir da imagem especular da lagoa; é a água se constituindo como espelho e, dali em diante, “alguma coisa de sua substância desmorona constantemente” (BACHELARD, 2001, p. 7). Na perspectiva da imaginação materializante, a morte da água é sonhadora e o seu sofrimento infinito; é um elemento transitório: a morte cotidiana revela uma nova vida para o sujeito enunciador.

No dizer do filósofo Gaston Bachelard, o espelho aprisiona em si um segundo mundo que lhe escapa, no qual o homem se vê sem poder se tocar, encontrando-se separado dele por uma falsa distância, que pode diminuir, mas não transpor. Esta ilusão proporcionada pelo espelho não acontece com a “fonte”, pois esta é para o homem um “caminho aberto”. O espelho da fonte é um motivo para a “imaginação aberta”: o “reflexo um tanto vago, um tanto pálido, sugere uma idealização.

Diante da água que reflete a imagem, “Narciso sente que sua beleza *continua*, que ela não está concluída, que é preciso concluí-la” (BACHELARD, 2001, p. 24. Grifo do autor)<sup>4</sup>. É, pois, diante da fonte especular que Narciso tem a revelação de sua identidade e de sua dualidade, fazendo das águas, neste poema, este espelho aberto às profundidades do eu:

Habito nele, quando os desejos do corpo,  
a metafísica, exclamam:  
como és bonito!  
Quero escavar-te até encontrar  
onde segregas tanto sentimento.

Ainda para Bachelard, é perto da fonte que nasce um “narcisismo idealizante”. Esta “idealização” pode exercer um papel positivo na obra literária, uma vez que o narcisismo nem sempre é neurotizante, como sugere a psicanálise clássica. O narcisismo generalizado transforma “todos os seres em flores e dá a todas as flores a consciência de sua beleza. Todas as flores se *narcisam* e a água é sempre para elas um instrumento maravilhoso do narcisismo” (BACHELARD, 1989, p.24. Grifo do autor).

Na perspectiva de Chevalier & Gheerbrant, o espelho reflete a verdade, a sinceridade, o conteúdo do coração e da consciência. Na doutrina budista, o espelho é “símbolo da **sabedoria** e do **conhecimento**, sendo o espelho coberto de pó aquele do espírito

---

<sup>4</sup> O filósofo Gaston Bachelard estudou longamente esse mito. Para ele, o papel deste narciso é idealizador. Isto se nos afigura tanto mais necessário, escreve, porque a psicanálise clássica parece subestimar o papel dessa idealização. Com efeito, o narcisismo nem sempre é neurótico. Tem também um papel positivo na obra estética (especialmente)...A sublimação nem sempre é a negação de um desejo; não se apresenta em todos os casos como uma sublimação contra instintos. Pode ser uma sublimação por um ideal (BACE, 34-34). Essa idealização se liga a uma esperança... (In:CHEVALIER/GHEERBRANT,2008,p.630).

obscurecido pela ignorância” (2002, p. 394. Grifos do autor). Neste sentido, o espelho reflete, mais que uma imagem, a inteligência criativa e o conteúdo anímico do poeta, pois ele tanto busca o reflexo das palavras quanto o meio através da qual elas podem refletir e expandir as vozes perdidas no sonho; focalizando e refratando a fugacidade do instante poético.

A magia da contemplação do espelho, como fonte de revelação do ser, faz parte do imaginário poético de poetas brasileiros, como Cecília Meireles, Ferreira Gullar..., rendendo, para a Literatura Brasileira, uma lavra de poemas, cuja essência é uma profunda reflexão acerca da condição existencial.

Um detalhe ínfimo da vida das águas pode converter em símbolo psicológico essencial para o eu lírico. Este e a lagoa se identificam, pois estão envolvidos pela solidão, pelo mistério do amor (sentimento que anestesia) e ao próprio espaço/situação que, juntos, fazem nascer o questionamento e, a partir daí, tentar encontrar a resposta para seus devaneios: “Quero escavar-te até encontrar/onde segregas tanto sentimento.”

Assim, passa a compreender que o devaneio é um universo em emanção, um alento que se evola pela mediação de um sonhador. Naquele momento, “...entre meio-dia e duas horas da tarde”, o eu lírico materializa os seus devaneios e, pela água, o sonho adquire substância. Se no reino da imaginação, há uma “lei de quatro elementos” (BACHELARD 2001, p.4) não é possível deixar de reconhecer o caráter ascensional que o poema apresenta.

Como postula Bachelard, cada poeta nos faz um convite a uma viagem que tem por destino o imaginário. Com esse propósito, Adélia Prado ficcionalizou, em profundidade, a nossa contínua paixão de nos elevar, de experimentarmos a sublimação aérea, o que constitui uma ambição instintiva de nosso psiquismo. O movimento ascendente exprime, “em sua ordem despojada, o amor dos seres, o desejo das coisas. Seria ele a prece da matéria, a única língua no fundo falada por Deus?”(BACHELARD,2001, p.57).

Neste poema, o eu lírico percorre um extenso e multiforme percurso. Primeiro, mergulha na água de si mesma; depois ascende às alturas. A viagem dessa poeta evoca a aspiração às alturas, processo representativo do cogito dinâmico, por meio do qual nosso ser se envolve na busca da leveza e da liberdade. A mente criativa capta nesse movimento de elevação a dinamicidade do imaginário, que em sua forma esguia, figurativiza sua tendência para a altura e para a luminosidade. O mundo que a altura anima é o mais diferenciado e fluido dos universos, que carrega consigo os signos da leveza e da alegria.

O grande indutor poético que atua eficazmente na desobstrução do cérebro é o elemento onírico. Neste sentido, nos diz Bachelard, comentando Richter: “Certo, no interior de meu sonho, de tudo poder, escalo num voo rápido muros altos como o céu, para ver

aparecer do lado de lá, de repente, uma imensa paisagem luxuriante, e pelas leis do *desejo* e do *sonho*, a imaginação deve recobrir de montanhas e de pradarias todo o espaço em derredor...” (2001, p.32).

A viagem ascensional do sujeito lírico a partir de “uma lagoa rasa com caniços na margem” preenche adequadamente os desejos manifestos na realidade onírica.

O sujeito enunciator consegue uma imagem profundamente sublimada das profundezas cósmicas, onde seu ser fora inundado por uma luminosidade profunda e benfazeja, primeiro pelo princípio instaurador da vida, a água; em seguida, esses reflexos luminosos, advindos de um mergulho em si mesmo, o envolvem à altura, e então ele nos diz:

O corpo é leve como a alma,  
os minerais voam como borboletas.  
Tudo deste lugar  
entre meio-dia e duas horas da tarde.  
(PRADO, p.23).

Essa profundidade luminosa instaura-se como recompensa pela longa peregrinação à profundidade e às alturas, em que o mundo natural é totalmente reabsorvido pela imaginação. Isto faz com que os objetos percam sua rigidez material e se transformem numa profunda visibilidade transparente, na qual nos tornamos conscientes da transfiguração, e passamos a focalizar o cosmo como um espelho sem aço que nos faculta um céu inteiramente translúcido, no qual se realiza a visão em sua pureza imaginante.

A água é origem e veículo de toda vida, sobretudo nas tradições judaica e cristã. É um dom do céu e símbolo universal de fertilidade e fecundidade. Assim, essa água clara, que formou uma lagoa, adquire um conceito essencial para a compreensão da psicologia humana, onde a “humanidade imaginante é um *além* da natureza naturante” (BACHELARD, 2001, p.11) porque só o enxerto pode dar à imaginação material a exuberância das formas por transmitir à imaginação formal a riqueza e a densidade das matérias; por isso, é importante a união de uma atividade sonhadora e idealista para “sentir” a presença da bela metáfora heraclitiana.

Só se compreende a profundidade se se permanecer muito tempo na superfície irisada, como o eu lírico que, depois de mergulhar, encontra na memória, a água viva, a que renasce de si, a que não muda, a água, órgão do mundo, alimento dos fenômenos corredios, elemento vegetante. A água, ao agrupar imagens, dissolve as substâncias e ajuda a imaginação em sua tarefa de desobjetivação, em sua tarefa de assimilação.

Só se pode perceber o caráter feminino da água pela imaginação ingênua e pela imaginação poética quando se compreender que toda combinação dos elementos materiais é



para o inconsciente, uma união (BACHELARD, p.15); por isso, fala-se na *maternidade* das águas que nascem, crescem e formam as lagoas.

Nas culturas tradicionais, a fonte simboliza a origem da vida e “se a própria fonte vem do *pântano* da *Memória*, como deixar de evocar, aqui, o inconsciente?” (CHEVALIER/GEERBRANT, 2008, p.446). A memória era adorada como o recipiente de todo conhecimento que leva à perfeição. Segundo o texto órfico, a primeira fonte com a qual se deve ter cuidado é a de Letes, o Esquecimento, que leva o sono da morte enquanto a que garante a imortalidade é a da memória da qual se deve beber se se for “filho da Terra e do Céu estrelado” (idem, ibidem, p. 446).

O simbolismo da água pode se reduzir a três temas dominantes: “fonte de vida, meio de purificação, centro de regenerescência” (CHEVALIER/GEERBRANT, 2008, p.15), encontrados nas mais antigas tradições, formando as mais variadas combinações imaginárias. A água representa *a infinidade dos possíveis* (idem, ibidem, p.15), contendo, simultaneamente, todas as promessas de desenvolvimento e todas as ameaças de reabsorção. Mergulhar nas águas e delas sair sem se dissolver totalmente, exceto por uma morte simbólica, é retornar às origens, carregar-se num imenso recipiente de energia e “nele beber uma força nova: fase passageira de regressão e desintegração, condicionando uma fase progressiva de reintegração e regenerescência” (idem, ibidem, p. 15), como o devaneio do sujeito lírico, que depois de escavar e encontrar onde segrega tanto sentimento, anuncia:

Pensas em mim, teu meio-riso secreto  
atravessa mar e montanha,  
me sobressalta em arrepios,  
o amor sobre o natural.

Essa é uma simbologia de vida; viver significa, portanto, buscar-se a si própria, assumindo sua identidade como ser-no-mundo, buscando as suas razões e cumprindo o seu destino.

A água límpida e cristalina é também metáfora de uma das maiores valorizações do pensamento humano, o da pureza, cuja imagem, associada à pureza ontológica, faz com que os mitólogos reconheçam a supremacia da água doce sobre a água dos mares.

Nos devaneios relacionados com as águas naturais, elas não precisam de infinito para prender o sonhador, porque a sua linguagem é uma realidade poética contemplada “pelo devaneio hídrico que pressiona a água oculta do céu” (BACHELARD, 2001, p.161). A autora em exame nos mostra essa imagem no poema **Morte morreu**, uma vez que as águas ruidosas ensinam os pássaros e os homens a cantar, a falar, havendo, portanto, uma continuidade entre a palavra da água, a palavra humana e o canto dos pássaros :

Quando o ano acinzentava-se em agosto  
 e chove sobre árvores  
 que mesmo antes das chuvas já reverdeceram,  
 da mesma estação levantam-se  
 nossos queridos  
 e os passarinhos que ainda vão nascer.  
 “Ó morte, onde está tua vitória?”

Eh tempo bom, diz meu pai.  
 A mãe acalma-se,  
 tomam-se as providências sensatas.  
 Todos pra janela, espiar as goteiras:  
 "Chuva choveu, goteira pingou  
 Pergunta o papudo se o papo molhou".  
 Pergunta a menina se a vida acabou (p. 19).

Assim, a água surge como um ser total: tem corpo, alma e voz, sendo, portanto, “uma realidade completa” (BACHELARD, 2001, p.17). A imaginação inventa vida, mente nova; abre olhos que têm novos tipos de visão para o sujeito lírico se educar com os devaneios, por exemplo, em: ““Oh, morte, onde está tua vitória?” Eh, tempo bom, diz meu pai. A mãe acalma-se, tomam-se as providências sensatas.”

A água imaginativa impõe o seu *dever* psicológico na lírica adeliãna ao enunciador lírico pela água móvel da chuva, anunciada pelo acinzentamento do mês de agosto, evocando a vida, a regenerescência; logo, a água oculta do céu faz renascer. A imaginação material quer que a água tenha participação na vida:

Os sinais precursores da chuva despertam um devaneio especial, um devaneio muito vegetal, que vive realmente o desejo da pradaria pela chuva benfazeja. Em certas horas, o ser humano é uma planta que deseja água do céu (BACHELARD, 2001, p. 161).

A água é a matéria com que a Natureza prepara os castelos do sonho em reflexos comoventes. O eu enunciador tem imagem da *profundidade plena* porque medita no para-peito da janela; logo, todos os objetos da profundidade o colocam no rastro das imagens, porque desse casamento entre céu e água nascem metáforas simultâneas, infinitas e precisas.

O devaneio materializante, devaneio que sonha a matéria, é um “além do devaneio das formas” (BACHELARD,2001,p.53) cuja contemplação em profundidade é uma perspectiva de aprofundamento para o sujeito lírico. Percebe-se no poema que a *imaginação material* encontra na água a matéria pura por excelência, oferecendo-se, portanto, como símbolo natural para a pureza. A água pura torna-se um ímã para atrair e unir a família.

A psicologia da purificação decorre da *imaginação material*, pois, pela purificação, a família do eu lírico participa de uma força fecunda, renovadora, ao contemplar a chuva, que lava e faz renascer.

Desde o título, o poema "Morte morreu" denota uma preocupação para com a vida. A chegada da chuva instaura na família certa esperança que se traduz pelo dito infantil e popular reproduzido no poema.

Toda a preocupação com a ausência de água típica do mês de agosto se esvai e resta na menina a indagação sobre se, de fato, a vida, um dia, vai terminar. É exatamente o que diz o título, "Morte morreu", ou seja, a chuva decretou a morte da morte e introduziu no universo cotidiano o prazer de *espiar as goteiras* através da janela.

Observa-se a chuva para renascer, por ter a água um poder íntimo que permite curar; é uma substância do bem. A cura, em seu princípio imaginário, é considerada do duplo ponto de vista da imaginação material e da imaginação dinâmica. Com sua substância fresca e jovem, a água ajuda a se sentir enérgico em: “tomam-se as providências sensatas. Todos pra janela espiar as goteiras”.

A água é a senhora da linguagem fluida sem brusquidão, da linguagem contínua que abrandava o ritmo, proporcionando-lhe uma matéria uniforme, e o verdadeiro campo para o estudo da imaginação é a obra literária, onde a água ensina a conviver com o mistério da vida, apesar das dores e das lembranças que, ao som da água correndo e daquela que reflete, que convida a um mergulho na memória, trazem-nos os devaneios e os sonhos.

### 3.2. Memória e Imaginação: um convite ao devaneio poético

Lembrar não é reviver, mas refazer, reconstruir, repensar, com imagens e idéias de hoje, as experiências do passado. A memória não é sonho, é trabalho<sup>5</sup> (BOSI, p.19).

As imagens que temos de nosso passado não são as mesmas das experiências do tempo real. O que foi vivido há vinte, trinta anos, não pode ser revivido em todos os seus pormenores. Daí o caráter transformador, renovador e reconstrutor da memória. BOSI afirma que nos valemos do que está a nossa volta no presente para resgatar a imagem das lembranças; não há como retomá-las integralmente, porque mudamos, não permanecemos intactos desde os acontecimentos rememorados. Impossível que um adulto conserve imutável todo o sistema de representações da infância para que ele pudesse reviver, na totalidade, os momentos de outrora.

---

<sup>5</sup> É assim que Bosi define o questionamento sobre a tarefa da memória, ao mencionar Halbwachs e seu pensamento de que o “caráter livre”, “quase onírico” da memória é “excepcional”.

Reviver o passado é, supostamente, a materialização de um mergulho nas próprias reminiscências. Para BOSI, as experiências pretéritas são construídas de uma forma diferente no presente como meio de se “encontrar” diante das incertezas. E como afirma Bachelard (2006): “A memória é um campo de ruínas psicológicas, um amontoado de recordações” (p.94).

No entanto, podemos perceber que esse conflito de tempo, ainda que persista como fonte que impulsiona a própria escrita, adquire – por força do ato lírico- um apaziguamento consolador e libertador, que nos eleva a condição de devaneadores. “O ser do devaneio atravessa sem envelhecer todas as idades do homem, da infância à velhice”, como afirma BACHELARD (2006, p.96).

Em consonância às contribuições acerca das pesquisas que envolvem os questionamentos sobre a memória, Bachelard aponta para a morada do homem, a casa. Tendo-a como refúgio para as inquietações humanas e considerando-a lugar das primeiras descobertas da criança, percebe-se uma recorrência memorial na obra de Adélia Prado à casa paterna, quase sempre como busca e retomada deste espaço perdido na infância.

Na vida do homem, a casa afasta contingências, multiplica seus conselhos de continuidade. Sem ela, o homem seria um ser disperso. Ela mantém o homem através das tempestades do céu e das tempestades da vida. É corpo e é alma. É o primeiro mundo do ser humano. Antes de ser “jogado no mundo”, como o professam as metafísicas apressadas, o homem é colocado no berço da casa. E sempre, nos nossos devaneios, ele é um grande berço. Uma metafísica concreta não pode deixar de lado esse fato, na medida em que ele é um valor, um grande valor ao qual voltamos nos nossos devaneios. O ser é imediatamente um valor. A vida começa bem, começa fechada, protegida, agasalhada no regaço da casa (BACHELARD, 2006, p.26).

Adélia Prado vai falar desta casa, desta infância, destes ícones temporariamente adormecidos na mente, e então irá “acordá-los” por meio de momentos epifânicos, seja por respostas ao mundo, seja por respostas para si mesma, vivenciados na transcendência da arte poética. Assim, dá-se o entrelaçamento entre o espírito que se lembra e a alma que se alimenta de uma fidelidade ao passado, idéia afirmada por BACHELARD, que a confirma em:

“Somente quando a alma e o espírito estão unidos num devaneio pelo devaneio é que nos beneficiamos da união da imaginação e da memória. É nessa união que podemos dizer que revivemos o nosso passado. Nosso ser passado imagina reviver” (2006, p.99).

Em “A casa”, poema que compõe o livro *O coração disparado*, Adélia Prado destaca, enfaticamente, a natureza afetiva e mágica da memória quando se refere a uma “casa

de esquina”, não como uma localização geográfica, mas aquela reconstruída memorialisticamente:

É um chalé com alpendre,  
forrado de hera.  
Na sala,  
tem uma gravura de Natal com neve.  
Não tem lugar pra esta casa em ruas que se conhecem.  
Mas afirmo que tem janelas,  
claridade de lâmpada atravessando o vidro,  
um noivo que ronda a casa  
- esta que parece sombria –  
e uma noiva lá dentro que sou eu.  
É uma casa de esquina, indestrutível.  
Moro nela quando lembro,  
quando quero acendo o fogo,  
as torneiras jorram,  
eu fico esperando o noivo, na minha casa aquecida.  
Não fica em bairro esta casa  
infensa à demolição.  
Fica num modo tristonho de certos entardeceres,  
quando o que um corpo deseja é outro corpo pra escavar.  
Uma idéia de exílio e túnel. (2006, p.15).

Do poema, percebemos o enraizamento no concreto, no espaço, no gesto, na imagem, no objeto, habitando, liricamente, o universo adeliانو. É-nos possível, então, visualizar cenas e projeções do interior para o exterior e vice-versa, no movimento de imersão das coisas no sujeito e de emersão do que lhe vai de mais íntimo: movimentos que acabam por se inter-relacionar, “... num modo tristonho de certos entardeceres”. Esses motivadores involuntários da memória mobilizam a busca erótica de “continuidade do ser” (BATAILLE, 1980, p.17; 91-2), que ocorreria pela penetração de um corpo em outro corpo.

A casa é a casa, onde não há limites para a fantasia e para o desconhecido e é, ainda, o lugar do “exílio”, que se quer compartilhado, pois “o que um corpo deseja é outro corpo pra escavar”. E o que se espera escavar no outro é uma travessia, uma passagem, um “túnel” para a vida. Essa casa existe e é “indestrutível”, porque construção de memória (“infensa à demolição”).

Em “ruas que se desconhecem”, situa-se a morada da memória, uma vez que ela penetra o inconsciente, com suas dimensões incapturáveis a nos deixarem a sensação da falta e das lacunas intraduzíveis pela palavra. E porque a memória resguarda o silêncio, o que ela edifica não se esgota e não se destrói. A casa é possuidora de uma força incalculável e sustenta uma permanência que não se deixa controlar. A “casa aquecida” de Adélia Prado nos oferece uma experiência poética que instiga, iluminada pelo vigor revitalizante da memória, com a simbólica “claridade de lâmpada atravessando o vidro”, desnudando transparências insuspeitadas.

As lições heideggerianas também passeiam pela lírica desta autora. Heidegger afirma que “poeticamente o homem habita” (HEIDEGGER, 2002, p.165-81) quando vivencia a essência do habitar, construindo-se e questionando-se em sua humanidade.

A consciência adeliã da memória se explicita também em *O coração disparado*, no poema, cujo título “Subjeto”, parece-nos preservar a idéia do que se lança de baixo, do mais profundo território do inconsciente para a consciência: em associações espaço-temporais de objetos, lugares, sensações etc. que o recordador parece querer conservar tais quais foram vividas e / ou imaginadas e, ao mesmo tempo, quer transmiti-las com palavras, embora saiba que estas as deformam, por conformá-las sempre diferentemente:

O cheiro da flor de abóbora, a massa de seu pólen,  
para mim, como óvulo de coelhas.  
- Vinde zangões, machos tolos,  
picar a fina parede que mal segura a vida,  
tanto ela quer viver.  
Ainda que não vos houvesse  
eu fecundaria essas flores com meu nariz proletário.  
- Ora, direis, um lírio ignóbil.  
Pois vos digo que a reproduzo em ouro  
sobre meu vestido de núpcias, meu vestido de noite.  
Dentro do quarto escuro,  
ou na rua sem lâmpadas, de cidade ou memória,  
um sol.  
Como pequenas luzes esplêndidas (2006, p.21).

Como em toda a escrita lírica da memória, em “Subjeto”, o verso, cortando as frases, expõe os cortes entre o vivido ou o possivelmente vivido e o narrado, de forma predominantemente poética, abrindo-se traços profundos e transversais para a passagem do imaginário e, com ele, o trânsito para o sentido simbólico das imagens lembradas que, acionadas pela imaginação, reúnem, muitas vezes, o que nos poderia parecer sem nenhuma relação aparente, não fosse o significado emocional e existencial que têm elas para o recordador. Para Bachelard, “[...]num devaneio, uma vez que nos lembramos, o passado é designado como valor de imagem. A imaginação matiza desde a origem os quadros que gostará de rever [...]” (2006, p.99).

E como não atentar para a impossibilidade de se criarem fronteiras entre memória e imaginação? Cabe-nos reconhecer, conforme sintetizou Eduardo Portella, o caráter inventivo da memória: “C’est une invention d’ont la memoire nous fournit elle même la matière première.” (2003, p. 3). A força da memória está, mesmo, em sua inclinação para metamorfosear-se e recriar-se. Adélia Prado, em seu poema, integra memória e criação ao reconhecer a humana necessidade de ver o mundo através de, uma vez que o que ficou para trás, torna-se irresgatável

em sua realidade palpável, assim como o que , na memória, já se projeta para o futuro. Essa nova maneira de ver é a própria experiência do acontecer memorante.

Desse modo, a recordação do que estaria subjacente na memória caminha, direcionada pelas forças geradoras das sensações, da “flor de abóbora” com o seu “pólen” para a “fecundação”, as “núpcias”, o “quarto escuro” ou a “rua sem lâmpadas”, que se iluminam pelo “ouro” da “flor de abóbora”, já agora bordada no “vestido de noite”, a resplandecer como um sol, conjugando todas as “pequenas luzes esplêndidas” e aí o valor esplendoroso do que poderia aparecer como um “lírio ignóbil” é o que se preserva. E, se essa “rua” é “de cidade ou de memória” não importa. O que importa para a recordadora é a natureza solar do seu desejo simples e “proletário” de viver e de produzir vida.

Em sua dimensão metamemorialística, o poema explicita, ainda, a postura adeliã de dramatização da memória, que dinamiza a interação, desde sempre existente no memorialismo poético, entre narração e lirismo. Em “Subjeto”, o lírico se associa ao narrativo e ao dramático e, assim, todas as dimensões do humano se juntam para trazer à tona fragmentos que permitem reconstituir a vida fragmentada pela cronologia.

Os discursos diretos ou indiretos do sujeito, a associarem fala e gesto, impõem a forma do monólogo, que intensifica a convicção, transmitida pela recordadora, da densidade dos pequenos-grandes momentos de “luzes esplêndidas”; como também são aqueles rememorados em “Solar”: "Minha mãe cozinhava exatamente: / arroz, feijão roxinho, molho de batatinhas. / Mas cantava" ( 2006, p23).

Esses são momentos epifânicos, ensolarados, que Adélia Prado conserva no exercício poético de epifania da linguagem, quando se atinge o máximo de sentido, no mínimo de palavras, deixando-se irradiar a natureza “solar” iluminadora e fecundante do silêncio, pelas entrelinhas do poema e pelas entrelinhas da memória, assim como no poema “Impressionista”:

Uma ocasião,  
meu pai pintou a casa toda  
de alaranjado brilhante.  
Por muito tempo moramos numa casa,  
como ele mesmo dizia,  
constantemente amanhecendo (Bagagem, 2006, p.36).

Este poema e o anterior, “Solar”, remetem-nos a Bachelard, em seu *A Poética do Devaneio*, ao afirmar:

Mas, pela virtude da vida imaginada, o poeta acende em nós uma nova luz: nos nossos devaneios, pintamos quadros impressionistas do nosso passado. Os poetas nos convencem de que todos os nossos devaneios de criança merecem ser recomeçados (2006, p.100).

Se, em “Subjeto”, a poeta de Divinópolis ressalta, de início, o poder evocativo do olfato, em “O guarda-chuva preto”, o olhar se encarrega de mobilizar memória e metamemória, na construção dos versos:

Esquecido na mesa,  
 com o cabo voltado para cima  
 e as bordas arrepanhadas,  
 é como seu dono vestido,  
 composto no seu caixão.  
 Não desdobra a dobradiça,  
 não pousa no braço grave  
 do que, sendo seu patrão,  
 foi pra debaixo da terra.  
 Ele vai para o porão.  
 Existe um retrato antigo  
 em que pousou aberto,  
 com o senhor moço e sem óculos.  
 Guarda-chuva, guarda-sol,  
 guarda-memória pungente  
 de tudo que foi em nós  
 um pouco ridículo e inocente.  
 Guarda-vida, arquivo preto,  
 cão de luto, cão jazente (PRADO 2006, p 11)

No quarto verso, o símile introduz o pensar dinâmico e simultâneo na vida e na morte, porque simultâneos são seus modos de ser. A partir do mesmo verso, pela agilidade nas associações, que caracteriza o estilo adeliانو, ligam-se sujeito e objeto, num processo de analogias, encadeamentos e gradações que culminam na metamorfose de um simples “guarda-chuva preto” em um “guarda-memória pungente” e, pela pungência da memória, um “guarda-vida”. E, como “guarda-memória”, o sujeito recordador se pluraliza e nos inclui a todos em nossa finitude. Aquele “guarda-chuva preto” passa a simbolizar, então, o “arquivo preto” de todos nós, como a querer a autora nos remeter para a “consciência comemorativa da memória”, que detém, no prefixo “com”, a sua ação como um resgate sempre comunitário, mesmo quando recomposto individualizadamente.

Nos desdobramentos finais da “imagem-lembrança”: “guarda-chuva”, “guarda-sol”, “guarda-memória”, “guarda-vida” parece-me delinear-se a atuação da memória como revelação repentina de um passado (aí gravado em “um retrato antigo”) que busca presentificar-se no discurso.

Na forma do presente do indicativo do verbo “existir”, fica textualizado o presente presentificante, a permitir que o presentificado (“o senhor moço e sem óculos”) chegue até nós e nos ponha em guarda (“cão de luto, cão jazente”) para a nossa transitoriedade. Daí a importância de se reforçar a relação que Bachelard estabelece entre memória e imaginação, pois



nossos devaneios nos conduzem a isso. E o poeta bem sabe que a casa mantém a infância imóvel ‘em seus braços’<sup>6</sup>:

*Casa, aba da pradaria, ó luz da tarde,  
De súbito adquires uma face quase humana.  
Estás perto de nós, abraçando, abraçados.*

As imagens da infância, presentes nos poemas de Adélia Prado, apenas confirmam a manifestação de uma infância permanente, uma infância imóvel e, neste sentido, os devaneios poéticos são a continuidade dos devaneios de infância. Mas, para que as imagens de criança retornem com a mesma beleza, a alma e o espírito devem estar em comunhão, já que os dois não possuem a mesma memória. Somente quando entram em harmonia é que a imaginação e a memória atingem a plenitude do devaneio – “imaginamos reviver o passado”. Os poetas lançam um convite à imaginação, a imaginar esta infância perdida, a inventar o passado, como se o devaneio voltado para a infância devolvesse vida às vidas que não aconteceram, mas que foram imaginadas na infância. O devaneio poético resgata estas imagens que ficaram na memória, esboçando a profundidade do tempo e da alma de criança num passado desaparecido.

Do livro *Bagagem*, podemos apresentar, ainda, dois outros poemas que fazem alusão a esse devaneio da memória. O primeiro é “Leitura”, em que Adélia Prado volta às origens ao lembrar-se de momentos guardados em sua memória. Os verbos conjugados no pretérito imperfeito sugerem um rememorar da vida passada:

Era um quintal ensombrado, murado alto de pedras.  
As macieiras tinham maçãs temporãs, a casca vermelha  
de escuríssimo vinho, o gosto caprichado das coisas  
fora de seu tempo desejadas.  
Ao longo do muro eram talhas de barro.  
Eu comia maçãs, bebia a melhor água, sabendo  
que lá fora o mundo havia parado de calor.  
Depois encontrei meu pai, que me fez festa  
e não estava doente e nem tinha morrido, por isso ria,  
os lábios de nove e cara circulados de sangue,  
caçava o que fazer pra gastar sua alegria:  
onde está me formão, minha vara de pescar,  
cadê minha binga, meu vidro de café?...

A poeta confere, no presente, os melhores e mínimos detalhes, marcas de um passado precioso. Para a autora, nada está morto, acabado, desde que seja lembrado, e como o próprio título já sugere, existe o fazer da leitura viva de um passado guardado na memória:

---

<sup>6</sup> Rilke, trad. francesa de Claude Vigée, apud Les Lettres, ano 4, n<sup>os</sup>. 14-15-16, p. 11. in. BACHELARD, Gaston. A Poética do Espaço. 2005. p. 27.

...Eu sempre sonho que uma coisa gera,  
 nunca, nada está morto.  
 O que não parece vivo, aduba.  
 O que parece estático, espera (2006, p.17).

Em “Clareira”, Adélia ainda descreve a saudade do tempo em que as comadres e os compadres se visitavam aos domingos e o desejo da volta desse costume, embora haja dúvida, por um momento, quanto a ter inventado ou não essa vida:

Seria tão bom, como já foi,  
 as comadres se visitarem aos domingos.  
 Os compadres fiquem na sala, cordiosos,  
 pitando e rapando a goela. Os meninos,  
 farejando e mijando com os cachorros.  
 Houve esta vida ou inventei?  
 Eu gosto de metafísica, só pra depois  
 pegar meu bastidor e bordar ponto de cruz,  
 falar as falas certas: a de Lurdes casou,  
 a das Dores se forma, a vaca fez, aconteceu,  
 as santas missões vêm aí, vigiai e orai  
 que a vida é breve.  
 Agora que o destino do mundo pende do meu palpite,  
 quero um casal de compadres, molécula de sanidade,  
 pra eu sobreviver (2006, p.35).

Neste sentido, “a poesia é uma força de síntese para a existência humana” (BACHELARD, 2001: 119), já que ela possibilita analisar a infância de forma tão mágica, que traz para o espaço do poema o mesmo maravilhamento da infância vivida. Desperta a cosmicidade da infância, unindo imaginação, memória e poesia. Os poetas põem o leitor/ouvinte em presença de lembranças que revelam estados de alma, convidando-os a mergulhar nas profundezas da lembrança até encontrar a paz e reencontrar as imagens de seu passado. Assim, memória, poesia e imaginação caminham juntas quando se trata de devaneios voltados para a infância.

As estações da infância marcam a memória com signos indelévels; são lembranças revividas somente no devaneio e que permitem canalizar memória e imaginação na essência das imagens poéticas, vivas e desenhadas na obra desta autora, Adélia Prado.

### 3.3. “Devaneio cósmico: um fenômeno da solidão”.

Quando um sonhador de devaneios afastou todas as “preocupações” que atravancavam a vida cotidiana, quando se apartou da inquietação que lhe advém da inquietação alheia, quando é realmente o autor da sua solidão, quando, enfim, pode contemplar, sem contar as horas, um belo aspecto do universo, sente, esse sonhador, um ser que se abre nele (BACHELARD, 2006, p.165).

Ao iniciar este capítulo V, de *A Poética do Devaneio*, Bachelard prova que o sonhador passa a ser o *sonhador do mundo*, pois, ambos, sonhador e mundo, abrem-se um para o outro, e o homem que sonha esse mundo, percebe-se grande; ele é uma *Grandeza*. A lírica de Adélia Prado se abre a uma *Grandeza*.

A grandeza desta poeta também parte de um princípio que estabelece uma relação entre cosmicidade e solidão, pois em sua alma de sonhadora existe uma raiz que não necessita de um deserto para estabelecer-se e crescer, basta que sua alma esteja disponível, em “situação de solidão” sonhadora. Assim, a lírica desta poeta se abre para o mundo, e as próprias recordações se estabelecem como quadros: “os cenários dominam o drama. As recordações tristes adquirem pelo menos a paz da melancolia” (BACHELARD, 2006, p.14).

Para Bachelard, recordar é um fenômeno que se encontra ligado diretamente ao fenômeno do devaneio. Devaneio que é, ao contrário do sonho noturno, o lugar privilegiado da imaginação poética. É que o sonho noturno é um sonho sem sonhador; o eu se perde no abismo da noite de forma que não exercemos nenhum controle sobre o que está sendo sonhado. Já no devaneio, sentimo-nos presentes, permitindo uma tomada de consciência de si do sujeito cósmico. “Noutras palavras, o devaneio é uma atividade onírica na qual subsiste uma clareza de consciência. O sonhador de devaneio está presente no seu devaneio. Mesmo quando o devaneio dá impressão de uma fuga para fora do real, para fora do tempo e do lugar, o sonhador do devaneio sabe que é ele que se ausenta” (BACHELARD, 2006, p.144).

Ao se ausentar em seu devaneio solitário, o sonhador do devaneio cósmico, aqui representado pelo sujeito enunciador do poema abaixo, coloca-nos diante do mundo, desse cosmos, e assim podemos contemplar uma lírica entregue sem limites nem reserva, de corpo e alma à imagem que acaba de encantá-la. Em “Domus”, poema do livro *Oráculos de maio*, este encantamento acontece diante de uma singularidade em sua configuração, na medida em que todo ele vai se construindo mediante um processo de representação insólita, estranha:

Com seus olhos estáticos na cumeeira  
a casa olha o homem.  
A intervalos

lhe estremecem os ouvidos,  
 de paredes sensíveis,  
 discernentes:  
 agora é amor,  
 agora é injúria,  
 punhos contra a parede,  
 pânico.  
 Comove Deus  
 a casa que o homem faz para morar,  
 Deus  
 que também tem os olhos  
 na cumeeira do mundo.  
 Pede piedade a casa por seu dono  
 e suas fantasias de felicidade.  
 Sofre a que parece impassível.  
 É viva a casa e fala (2007, p.21).

A estranheza, de início, já se estabelece a partir do inusitado título em latim: Domus. O vocábulo estrangeiro, pouco usado, quebra por si só o automatismo da leitura, desperta a curiosidade, força a uma tensão especial e acaba provocando a necessidade de se fazer um novo ajuste no esquema perceptivo habitual. O caráter de ancestralidade do latim, seu uso propriamente restrito ao âmbito jurídico e, no contexto religioso da poética adeliãna, uma discreta remissão ao latim litúrgico (há referências ao canto gregoriano), tudo contribui para conferir à palavra Domus uma aura solene, de respeitosa condição. Situação que se choca, obviamente, com o prosaísmo de sua tradução: casa. Mas exatamente o que o poema vai elaborar é o sequestro desse caráter comum, vulgar, da casa, construindo-a em nova e inusitada configuração. Da imagem real e isolada desta casa, nasce um universo transfigurado que multiplica os exemplos desse poder de cosmicidade das imagens poeticamente privilegiadas, pois,

Um cosmos particular se forma ao redor de uma imagem particular tão logo o poeta dá à imagem um destino de grandeza. O poeta dá ao objeto real o seu duplo imaginário, o seu duplo idealizado. Esse duplo idealizado é imediatamente idealizante, e é assim que um universo nasce de uma imagem em expansão (BACHELARD, 2006, p.168).

Logo de início, os dois primeiros versos colocam o leitor diante de uma realidade paradoxal em sua inversão, e fantasmagórica: não é o homem que olha a casa, é a casa que olha o homem. Com olhos estáticos. Do alto da cumeeira. Impassível, tudo vê. Dotada de visão, a casa se antropomorfiza. Mas, por causa de suas proporções, ela cresce e se agiganta, como um fantasma, diante do homem. Daí em diante, surge uma expectativa diante do que pode acontecer.

Do terceiro ao décimo verso, a casa vai aparecendo dotada de nova capacidade sensorio-perceptiva: a audição capaz de identificar o significado humano de cada barulho. Os dois pontos colocados após o adjetivo “discernentes” indicam que a discriminação opositiva que se segue não é um desempenho do sujeito lírico, mas atos de discernimento executados pela casa, como que dizendo de si para si: “este barulho, agora eu sei, é manifestação de amor; aquele, de injúria; o outro, de pânico...”, semelhando a experiente mãe que sabe captar as nuances expressivas de cada lamento, de cada gemido de sua criança.

Visão e audição, privilegiadas, cada qual a seu modo, conjugam-se na projeção de uma imagem em construção da casa, nesses versos que compõem o primeiro movimento do poema e corroboram a afirmação de Carlos Bousoño de que o homem é único como ser psicológico individual.

Iniciam o segundo movimento os versos “Comove Deus/ a casa que o homem fez para morar”. Podemos observar que atendendo à economia textual, o verso Comove Deus imprime um ritmo de progressividade temática, pelo agenciamento de dois elementos novos.

O primeiro posicionamento em destaque, chamando para si as atenções, é o verbo “comove”, que tem por agente a casa, e cujo teor semântico-representativo acrescenta a ela, para além da visão e da audição, que se inscrevem mais no âmbito da racionalidade, a capacidade do sentimento, em acréscimo significativo à sua progressiva humanização. Coerentemente se mantém o método indireto de apresentação, para que, através da ação e do comportamento do eu lírico, possa-se ir aos poucos, construindo a sua personalidade.

Mas, é preciso lembrar que o texto poético não se esgota numa progressividade linear. Antes, realiza-se como uma rede ou constelação de relações que vão associando os seus múltiplos elementos e níveis numa dinâmica pluridirecional, variavelmente, potencializadora. Neste sentido, pode-se perceber que o “comove” irradia, retroativamente sobre os versos anteriores, a sua semântica passional, envolvendo-os nessa atmosfera sensível de comiserção que, então, começa a se criar na cena do poema.

O segundo elemento novo é Deus, que aqui só comparece na condição de afetado pela compaixão que a casa nele suscita, e que o remete à sua própria experiência, similar e simétrica a casa, só que em escala planetária, pois ele “também tem os olhos na cumeeira do mundo”. Desta forma, os versos instauram uma dimensão fundamental, e o sujeito lírico instaura um devaneio que une cosmos e substância : a casa sacramentada como *Grandeza*, e acontece o encontro entre o micro-cosmo e o macro-cosmo – a casa é um pequeno mundo; o mundo, uma grande casa.

É interessante observar o rendimento artístico da estratégia composicional desse segundo movimento. A poeta, buscando um impacto emocional mais intenso, em razão do clima passionai instaurado, opta por uma estruturação de caráter psicológico, “a poesia comunica conceitos psíquicos” (BOUSOÑO,1975, p.35) e, para isso, inverte a ordem lógica causal que vincula esses versos (11-15) aos três versos seguintes. Opera um corte brusco na cena anterior e, numa tomada em close, mostra em primeiro plano, no verso onze, o efeito: um Deus comovido. Só depois, nos versos dezesseis a dezoito é que vai revelar a razão pela qual Deus é levado a se comover, e não de forma explicativa, mas ainda pelo processo de dramatização: “Pede piedade a casa por seu dono/ e suas fantasias de felicidade./ Sofre a que parece impassível.” É como se a própria casa, sofrendo com as dores humanas, se ajoelhasse e implorasse a Deus , enternecendo-o. Sem dúvida, alcança-se por esse método psicológico, uma intensa carga de dramaticidade poética que dificilmente a forma linear, cronológica, causal, objetivaria alcançar.

Retomando o procedimento retroativo, nesta situação com referência interna explícita, o sujeito enunciadore proclama: “Sofre a que parece impassível.” O “parece impassível” retroage até o verso inicial do poema e , à luz de uma leitura, agora global e integradora, procede à resignificação de “olhos estáticos”, impondo uma compreensão de estático, não mais como impassibilidade, mas como vigilância amorosa, misericordiosa, materna. Ao sofrer com o sofrimento do homem que habita suas entranhas, a casa revela sua compaixão e, na impotência sofredora e maternal, faz o que pode fazer: provoca a compaixão do próprio Deus.

Neste poema, é possível perceber que a autora transcende o concreto ao colocar a casa no lugar do homem e materializar a idéia de que a casa não serve somente como um abrigo; é, também, um porto seguro para sonhos e devaneios, é um canto, onde é possível um reencontro com nossa intimidade.

Ao conceber essa representação insólita, estranha, a voz narradora permite que nós, leitores, deparemo-nos com um espaço que fornece imagens poéticas, nas quais a imaginação se atraca e inventa, na sua divagação, outras imagens que enriquecem o universo e suas metáforas. A poeta Adélia Prado, em sua “situação de solidão” sonhadora, vem ajudar o sonhador, renovando as belas imagens do mundo, possibilitando-lhe o alcance da saúde cósmica.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A arte nos humaniza porque nos coloca diante de nós mesmos, diante de nossos afetos.

(Adélia Prado)

O mistério, o inusitado, o imprevisível convivem com a poesia. Nos pedaços em que ela se cala, entre uma linha e outra, surge o poeta. A arte de Adélia Prado tem como combustível esse mistério, esse vazio. Escreve como quem inspira (um verso) e expira (outro verso). Exercício respiratório, associação livre de idéias, catarse, espasmo, orgasmo, seja o que for, faz bem. Apesar do sofrimento de nem sempre conseguir dizer o que deseja. Como sempre. Apesar de o desejo não se inscrever, realiza-se, por alguns instantes, o desejo de fazer um poema. Adélia planta flores na borda do vazio existencial. A partir daí e apropriando-se de aspectos da realidade cotidiana, a autora produz obras que perturbam os sentidos e propõem uma nova concepção estética de inserção do sujeito em seu contexto social.

Para o poeta, para o escritor, o que de fato importa é o ato de escrever, atendendo a um desejo de expressão. É o brincar com a palavra, fazer dela seu instrumento e seu objeto, envolver-se com ela e, por seu intermédio, mostrar-se. A escrita de Adélia Prado é carregada de sentidos e sentimentos de sua imediata vivência, o que vem ao encontro de uma das idéias do filósofo/poeta Bachelard, de quem mais nos apossamos para dar vazão a este estudo, e cujas teorias tão bem se encaixam para o momento: para comunicar um devaneio “é preciso escrevê-lo, escrevê-lo com emoção, com gosto, revivendo-o melhor ao transcrevê-lo.” (2006, p.7).

Expressão da criatividade, a literatura desperta a livre associação e instiga o imaginário do leitor e do autor, unindo-os na forma em que cada um viaja em seu imaginário. A obra de Adélia Prado não é puro passatempo para quem lê e lhe aprecia o valor estético, mas emoção que instiga e aguça a curiosidade dos mais atentos. Um leitor que se delicia com um de seus poemas, ou outra qualquer forma de expressão literária, e busca, nas entrelinhas das palavras escritas, aquelas que ficaram ao nível do não dito, mergulha em seu fazer poético.

Pela literatura, a força do imaginário vem transfigurar o real, exigindo que o leitor também aperte os olhos, aguçe a visão crítica ao seu redor e vislumbre um novo tempo, uma nova forma de olhar a natureza humana. Essa transfiguração do real é confirmada, de uma maneira ou de outra, por todos os teóricos citados neste trabalho, revelando a imprescindível necessidade de o artista criar a partir de um devaneio que se manifesta na alma do homem: é a

imagem poética como único objeto verdadeiramente sensível, concreto e material de investigação literária.

Ficou patente uma poesia voltada para imagens responsáveis por engendrar o próprio ser, não formando imagens, mas sim as deformando, a fim de transformar o existente e dar possibilidade ao que ainda não foi dito, porque não foi percebido de outra maneira, além da comum. É uma lírica que privilegia a beleza concreta, material e dinâmica. Primeiramente, a autora identifica-se existencialmente com uma matéria que vai comandar a forma, a capacidade de aprender, acompanhar e valorizar o uno e o múltiplo, transcendendo a lógica racional. Imaginar é ausentar-se em busca de uma vida nova, de um acréscimo na vida de alguém, ao invés da mesmice. É supera-se, entendendo que o devaneio faz parte do homem, já que é um silêncio capaz de condicionar a expressão das profundezas da alma, ocupando o primeiro lugar na formação do ser meditativo.

Patente, também, ficou uma poesia que apresenta o ar como elemento da leveza e da liberdade. São versos que se traduzem no ímpeto ascensional, com o ritmo e a análise do voo e da queda (os cimos do espírito e os abismos da matéria): a vontade louca de subir é tensionada pelo temor de cair, o prestígio do voo é ameaçado pela vertigem da queda. Nos poemas, então, existe a presença de um sujeito lírico sonhador, que vê, sente e exprime a vertigem da altura: a zonzeira é a consciência da altura desmedida. A vertigem provoca-se para melhor fruir o gozo e o êxtase de superá-la. Tudo se reúne e se enriquece ao subir. A elevação e a libertação estão presentes como elementos motivadores e originários das imagens poéticas.

O verso de Adélia Prado é uma aventura artística. Desse modo, a água é mais um elemento que nos aparece como ser total, com corpo, alma e voz. Talvez seja uma realidade completa, pois, apesar da variedade de seus espetáculos, a água tem a garantia de uma unidade. Assim, são imagens que acabam desembocando em outro momento, o da memória, mais um processo de constituição do texto poético adeliانو. Sua poesia prova que a ordem imanente do trabalho poético estaria na unidade de sentidos constituída, também, pela relação existente entre memória e imaginação: devaneio e lembrança apresentam-se em total harmonia. O devaneio desta autora é o *devaneio operante*, o devaneio que prepara obras, o devaneio como *forma significante*, como aquele que desloca o real e o qualifica metaforicamente, constituindo, de maneira precisa, o devaneio cósmico que o universo recebe como uma unidade de beleza.

Com esse enfoque, a lírica adeliana é uma fantasia, isto é, etimologicamente, o espaço em que a autora deposita e/ou exorciza seus fantasmas, camuflados pela palavra. A



partir de sua obra, percebemos que há sempre algo além do raso, do superficial, fazendo com que nós, leitores, nos aprofundemos no texto e gostemos (muito) do que lemos. E vamos, então, certificando-nos de que a literatura só se dá quando há um desvendamento, quando o texto permite que o leitor o adivinhe.

Assim, pela revolução de uma linguagem estética transgressora e universal, unindo tradição e ruptura, a poeta Adélia Prado espelha flagrantes da cultura, paixões, anseios e realizações do homem humano e tantas formas de expressão da vida. Essa vida que, fecundada pela semente do fascínio que se escorre nas veias do discurso, faz-se transfigurada, a cada página desvelada, a cada mistério perscrutado com beleza, engenho, arte e sutileza .

## REFERÊNCIAS

“Adélia é que é a mulher de verdade”. Entrevista a Augusto Massi. Folha de S. Paulo, 27/05/84.

*A BÍBLIA SAGRADA DE JERUSALÉM*. Nova edição-revista. São Paulo: Edições Paulinas, 1987.

*A BÍBLIA SAGRADA NA LINGUAGEM DE HOJE*. 4 ed. São Paulo: Sociedade Bíblica do Brasil, 1988.

*A BÍBLIA VIVA*. 7ª ed. São Paulo: Mundo Cristão, 1994.

BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

\_\_\_\_\_. *O ar e os sonhos.: ensaio sobre a imaginação do movimento*. São Paulo : Martins Fontes, 2001.

\_\_\_\_\_. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

\_\_\_\_\_. *A poética do devaneio*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BATAILLE, Georges. *O erotismo*. 2 ed. Trad. João Bénard da Costa. Lisboa: Moraes, 1980.

*BÍBLIA SAGRADA*. Trad. das línguas originais por João Ferreira de Almeida. Edição Contemporânea. São Paulo: Vida. 1994.

BORGES, Jorge Luis. *Esse Ofício do Verso*, Organização de Calin-Andrei Mihailescu, tradução de José Marcos Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade: lembrança dos velhos*. São Paulo: Cia das Letras, 1994.

BOUSOÑO, Carlos. *Teoria de La Expression Poetica*. Biblioteca Romanica Hispanica. Editorial Gredos : Madrid, 1952.

*CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA* - nº 09. Rio de Janeiro : Instituto Moreira Salles, 2000.

\_\_\_\_\_. n° 09. Fotos do acervo da autora. Rio de Janeiro : Instituto Moreira Salles, 2000.

CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos; mitos, sonhos costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Coordenação: Carlos Sussekind; .tradução: Vera da Costa e Silva et al. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympo, 1990.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Estética*. Tradução de Álvaro Ribeiro e Orlando Vitorino. Lisboa: Guimarães Editores, 1993<sup>a</sup>.

HEIDEGGER, Martin. *El ser y el tiempo*. Trad. José Gaos. México: Fondo de Cultura Económica, 1977.

\_\_\_\_\_. ... *Poeticamente o homem habita...* In: Ensaios e conferências. 2ed. Trad. Márcia Sá C. Schuback. et al. Petrópolis: Vozes, 2002,

ISER, Wolfgang. *Estética da recepção, teoria do efeito e o papel do leitor na literatura*. Trabalho apresentado no mestrado-PUC. Goiânia, 2008.

JR, Arnaldo Nogueira. *Releituras – Resumos Biográficos e Bibliográficos*. Disponível em: [http://www.releituras.com/aprado\\_bio.asp](http://www.releituras.com/aprado_bio.asp). Acesso em 30/07/2008.

LANGER, Suzanne. *Filosofia em Nova Chave*. São Paulo: Perspectiva, 1971.

\_\_\_\_\_. *Sentimento e Forma*. São Paulo : Perspectiva, 2006.

LURKER, Manfred. *Dicionário de Simbologia*. São Paulo : Martins Fontes, 2003.

MERQUIOR, José Guilherme. *A astúcia da mímese: ensaios sobre lírica*. 2 ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 1997.

O Poema: leitores e leituras/ Viviana Bosi (organizadoras) ... [et al.].2 ed. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.

OLIVEIRA, Éris Antônio de. *Sobre o Processo Formativo na Lírica*. Mestrado em Letras da UCG, 2007.

OLIVEIRA, José Humberto de. *Comentários sobre as epígrafes em anexo*. São José dos Campos: material não publicado, 2009.

PLATÃO. *O Mito da Caverna* (in “A República”). 6° ed. Ed. Atena, 1956, p. 287-291.  
Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Literatura>. Acesso em 30/07/2007.

PORTELLA, Eduardo. *Paradoxes de La mémoire*. Diogène, Paris, 201: 3-4, 2003.

PRADO, Adélia. *Bagagem*. Rio de Janeiro: Record, 2006.

\_\_\_\_\_. *O coração disparado*. O Rio de Janeiro:Record, 2006.

\_\_\_\_\_. *O Pelicano*. Rio de Janeiro: Record, 2006.

\_\_\_\_\_. *Oráculos de maio*.

\_\_\_\_\_. *Terra de Santa Cruz*. Rio de Janeiro:Record, 2006.

PRADO, Adélia. *Poesia Reunida*. São Paulo : Siciliano, 2002.

QUEIROZ, Vera. "O vazio e o pleno", coletado da *internet*, em 15 de agosto de 2007, no endereço eletrônico <http://www.secrel.com.br/jpoesia/vqueir01.htm>.

STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1997.

*Vocabulário ortográfico da língua portuguesa/Academia Brasileira de Letras*. --5. ed.—São Paulo: Global, 2009.

**ANEXOS**

## ANEXO I

Se buscarmos uma representação mais clara, teremos o seguinte esboço:

<b>Secção</b>	<b>Epígrafe</b>	<b>Autor</b>	<b>Poemas</b>
O livro enquanto totalidade	Cântico das Criaturas	S. Francisco de Assis	113
O modo poético	Salmo 126,6	Coleção supliciai	66
Um jeito e amor	Cântico dos Cânticos	Salomão	19
A sarça ardente - I	Êxodo	Moisés	14
A sarça ardente - II	Êxodo	Moisés	13
Alfândega	...	...	1

Observe-se que há um desenho claramente delineado no livro. Do conjunto de poemas, a primeira parte abarca mais que a metade. As outras três partes somam 46 poemas. O poema final, combinado com a quarta parte, alcança o mesmo número de poemas — 14 — que a anterior, e pode-se, pois, sugerir, que exista, de fato, uma relação entre a última e aquela quarta parte, pela soma dos poemas, da mesma maneira que entre a quarta e a terceira partes, pela titulação. Mais que isso, também pelas epígrafes retiradas da mesma fonte, o segundo livro de Moisés, denominado *Êxodo*. Se tomarmos o conjunto do livro, verificaremos que, de fato, *Bagagem* quis-se desde logo como uma identificação artística e literária, tanto quanto uma apresentação pessoal.

### Uma resignificação para as epígrafes de *Bagagem*

#### **O livro na totalidade**

Podemos pensar em uma leitura para o que Adélia Prado busca ao apresentar seu livro *Bagagem*, a partir de um conjunto de epígrafes. Os cinco blocos não foram denominados ao acaso. Vejamos, qual a relação que podemos depreender deles com a obra.

A epígrafe mais abrangente diz respeito ao todo do livro, tanto que serve a sua abertura, como uma apresentação da estréia da autora:

Louvai o Senhor, livro meu irmão, com vossa  
Letras e palavras, com vosso verso e sentido,  
Com vossa capa e forma, com as mão de todos  
Que vos fizeram existir, louvai o Senhor.

Da imitação do “Cântico das criaturas” de São  
Francisco de Assis, a quem devo a graça deste livro.

É uma imitação do “Cântico das criaturas”, de São Francisco de Assis, a quem a autora diz dever a graça do livro. Bem escolhida a epígrafe, pois ela revela seu agradecimento à materialização da obra, letras e palavras, verso e sentido, capa e forma, além de todos que ajudaram em sua existência concreta.

De acordo com alguns testemunhos credíveis, o Santo concebeu a ideia deste **Cântico por três razões**: alcançar conforto nas suas enfermidades humanamente intoleráveis; promover a edificação do próximo; oferecer-se como expiação a Deus, correspondido pelas pessoas com ingratidão através do abuso das suas criaturas.

Por isso, o *Cântico das Criaturas* é dirigido à humanidade de todos os tempos e lugares como chamamento apaixonado à aproximação reverente e ao amor agápico para com todas as criaturas.

Trata-se de uma lírica animada por uma dinâmica universal nas dimensões Céu-Terra, irmanadas e convergentes no centro comum de atração e princípio originário: Deus Criador.

Francisco exalta precisamente a “camaradagem” – que vê sol, vento e fogo como nossos irmãos; lua, estrelas e água como nossas irmãs; e a Terra como nossa mãe comum. E com essa “camaradagem”, animado de espírito fraterno, ele realizou uma autêntica revolução nas relações homem-natureza, tratando as criaturas por um “nosso” cheio de ternura.

Em *conclusão* deste lindíssimo poema, fica-nos um apelo ao louvor, à bênção, ao agradecimento. Um apelo dirigido a todas as criaturas, no estilo do cantor **ecuménico, mas apontando especialmente às criaturas humanas**. Dá-nos a impressão de uma verdadeira explosão de amor, que quer envolver todos os seres da criação na mesma onda de místico entusiasmo.

## O Modo Poético

Apresentada a obra, **O modo poético** abre o primeiro bloco do livro (o mais longo, com 66 poemas) e sua epígrafe é uma transcrição do salmo 126-6:

Chorando, chorando, sairão espalhando as sementes.  
Cantando, cantando, voltarão trazendo seus feixes.  
Escrito nos salmos.

Para a professora Claire Nancy Siddaway, o salmo tem uma clara relação com o resultado de um trabalho. Precisamos trabalhar na seara: esta imagem de transformação – semear e colher a ceifa – envolve o trabalho árduo e demorado de homens. O semear com

lágrimas traz uma recompensa: receber a colheita. Esta imagem de plantar sementes é muito usada no Novo Testamento para representar nosso trabalho espiritual, o quê, no livro de Adélia Prado se solidifica como espiritual e material.

### **O que a semente significa?**

A parábola do semeador deixa claro que haverá várias reações à palavra de Deus. Às vezes encontramos dureza quando evangelizamos e o resultado é que podemos ficar desanimados e até chorar. Às vezes sofremos, e há muitos obreiros que têm sofrido e até morrem na seara. Podemos chorar diante da consciência da nossa incapacidade, ou da urgência da obra, ou da necessidade dos perdidos. Precisamos ser obedientes, pacientes e não desfalecer.

Devemos semear muito e em toda época; “Aquele que semeia pouco, pouco também ceifará; e o que semeia com fartura, com abundância também ceifará” (2 Co 9:6; Ec 11:1,4,6). Temos certeza de que nosso trabalho não é em vão (1 Co 15:58; Is 55:10-13).

E assim, Adélia Prado abre o primeiro dos cinco blocos de seu primeiro livro. Uma Bagagem recheada de um árduo trabalho, que ela tem certeza de que não será em vão. **O modo poético** é um prazer, mas traz dor a sua criação, a sua concepção, o que não a faz desfalecer ante a dificuldade em se preparar esse terreno para a agricultura, até porquê, “o ceifeiro recebe desde já a recompensa e entesoura o seu fruto para vida eterna; e dessarte se alegram, tanto o semeador como o ceifeiro”(Jo4:36).Vejamos o poema que dá título ao capítulo:

...Um poeta sem orgulho é um homem de dores,  
muito mais é de alegrias.  
A seu cripto modo anuncia, às vezes quase inaudível

Em delicado código:  
cuidado, entre as gretas do muro  
está nascendo a erva...?  
Que a fonte da vida é Deus,  
Há infinitas maneiras de entender. (O modo poético, p.80.)

### **Um jeito e amor**

Confortai-me com flores, fortalecei-me  
com frutos, porque desfaleço de amor.  
Cântico dos Cânticos



O texto acima, epígrafe que abre o segundo bloco do livro, com 19 poemas, está em cantares ou Cântico dos Cânticos 2.5, com a seguinte tradução:

- “Sustentai-me com passas, confortai-me com maçãs, pois desfaleço de amor.” (versão Almeida Revista e Atualizada, Sociedade Bíblica do Brasil, Barueri-SP).
- “Tragam passas para eu recuperar as minhas forças e maçãs para me refrescar, pois estou desmaiando de amor.” (versão Nova Tradução na Linguagem de Hoje, Sociedade Bíblica do Brasil, Barueri-SP)
- A referência a passas[...] maçãs, provavelmente seja a de metáforas relacionadas às carícias e aos abraços do amado (Bíblia de Estudo NVI). Tem razão a poeta Adélia Prado em reconhecer nas frutas o símbolo do amor ofertado, do amor a ser colhido e vivido em sua plenitude. Ainda, no Cântico dos Cânticos, pede-se ao vento para espalhar perfumes no seu jardim e convida o amado a entrar nele e comer dos seus frutos saborosos.
- “Desfalecer de amor” é simplesmente uma indicação que esta mulher estava “doente” (que é outra possível tradução do verbo hebraico chalah) de amor, no sentido de estar desfrutando de um período de extrema paixão. Conforme comentou John Gill, “o dardo do amor a havia ferido, e ela estava inflamada de amor.

Os 19 poemas são dedicados ao tema amoroso, que não se referem apenas ao amor relacionado ao sexo oposto, mas ao amor da autora por tudo que está relacionado à fé, ao divino. No âmbito dos sentimentos ligados ao corpo e ao coração, temos como exemplo a curiosa ligação feita por Adélia entre o erótico e o divino. É apresentada uma sensualidade sem culpa, estreitamente ligada à figura de Deus e a ela direcionada em momentos de dor e de prazer. Leiamos o poema Os lugares comuns:

Quando o homem que ia casar comigo  
 chegou a primeira vez na minha casa,  
 eu estava saindo do banheiro, devastada  
 de angelismo e carência. Mesmo assim,  
 ele me olhou com os olhos admirados  
 e segurou a minha mão mais que  
 um tempo normal a pessoas  
 acabando de se conhecer.  
 Nunca mencionou o fato.  
 Até hoje me ama com amor  
 de vagarezas, súbitos chegares.  
 Quando eu sei que ele vem,  
 eu fecho a porta para a grata surpresa.  
 Vou abri-la como fazem as noivas  
 e as amantes. Seu nome é:  
 Salvador do meu corpo.(PRADO, 2007,p.89)

É preciso afirmar, ainda, que não só Bagagem trabalha essa temática, assim com as epígrafes bíblicas. Apresentamos, como amostra desta reflexão, o poema Festa do corpo de Deus, do livro Terra de Santa Cruz. Nele encontramos uma aproximação humana em demasia da imagem de Jesus: “Jesus tem um par de nádegas!”. Descobertas sobre a figura de Jesus crucificado vão sendo feitas pelo eu-lírico de forma a criar uma configuração meramente carnal, apresentando imagens de seu corpo nu, crucificado, e desejando que ele, na cruz, olhe para esse eu-lírico, provavelmente uma mulher, que o contempla, eroticamente. O fim do poema revela o aprendizado da paixão pela carne, paixão inocente, transformada em amor.

Como um tumor maduro  
 a poesia pulsa dolorosa,  
 anunciando a paixão:  
 “Ó crux ave, spes única  
 Ó passiones tempore”.  
 Jesus tem um par de nádegas!  
 Mais que Javé na montanha  
 esta revelação me prostra.  
 Ó mistério, mistério,  
 suspenso no madeiro  
 o corpo humano de Deus.  
 É próprio do sexo o ar  
 que nos faunos velhos surpreendo,  
 em crianças supostamente pervertidas  
 e que a chamam dissoluto.  
 Nisto consiste o crime,  
 em fotografar uma mulher gozando  
 e dizer: eis a face do pecado.  
 Por séculos e séculos  
 os demônios porfiaram  
 em nos cegar com este embuste.  
 E teu corpo na cruz, suspenso.  
 E teu corpo na cruz, sem panos:  
 olha pra mim. (PRADO, 2006, p.69).

Podemos fazer uma ligação desse poema com “Trottoir”, do mesmo livro, no que diz respeito à perda da inocência de limites transcendentais. Parece que o eu-lírico, que antes não encontrava uma ligação divina para suas fantasias eróticas, agora as encontra e faz questão de sempre ligá-las a algo sagrado. Em Trottoir, lemos: “Minhas fantasias eróticas, sei agora, / eram fantasias de céu. (...) Para mim veio muito tarde / a revelação de que não somos anjos.”.

Mas é em “Casamento” que o verdadeiro amor, aquele mais simples, se revela a obra prima deste livro, no âmbito da representação da experiência amorosa e tudo o que ela tem de contagiante e como pode se manifestar nas experiências mais prosaicas.

A aproximação da experiência amorosa aos prazeres de uma vida comum faz de “Casamento” um dos poemas mais representativos de todo livro, pois é de forma sublime que

a autora descreve uma relação amorosa a dois, com simplicidade e com correspondência em ambos os lados: “O silêncio de quando nos vimos pela primeira vez / atravessa a cozinha como um rio profundo.” Percebemos aqui, que o mesmo “encantamento” provocado no primeiro encontro ainda perpassa a relação, que pelo título sugere que os dois já são casados e, mesmo assim, ainda se comportam como “noivo e noiva”:

Há mulheres que dizem:  
 Meu marido, se quiser pescar, pesque,  
 mas que limpe os peixes.  
 Eu não. A qualquer hora da noite me levanto,  
 ajudo a escamar, abrir, retalhar e salgar.  
 É tão bom, só a gente sozinhos na cozinha,  
 de vez em quando os cotovelos se esbarram  
 ele fala coisas como ‘este foi difícil’,  
 ‘prateou no ar dando rabanadas’  
 e faz o gesto com a mão.  
 O silêncio de quando nos vimos a primeira vez  
 atravessa a cozinha como um rio profundo.  
 Por fim, os peixes na travessa,  
 vamos dormir.  
 Coisas prateadas espocam;  
 somos noivo e noiva. (2006, p.25).

### **A Sarça Ardente – I**

Uma chama de fogo saía do meio de  
 uma sarça que ardia sem se consumir.  
 Escrito no Êxodo

Êxodo (literalmente, “saída”) é o segundo livro da Bíblia, e tem o propósito de mostrar os acontecimentos relacionados à libertação de Israel do Egito. A nação israelita ficou 400 anos como escrava do Egito, diz a Bíblia em Atos 7.6. O autor do livro é Moisés. É o livro onde estão registrados os Dez Mandamentos (capítulo 20).

Em Êxodo 3.2, Moisés relata:

“Apareceu-lhe o Anjo do SENHOR numa chama de fogo, no meio de uma sarça; Moisés olhou, e eis que a sarça ardia no fogo e a sarça não se consumia.” (versão Almeida Revista e Atualizada, Sociedade Bíblica do Brasil, Barueri-SP).

“Ali o Anjo do SENHOR apareceu a ele numa chama de fogo no meio de um espinheiro. Moisés viu que o espinheiro estava em fogo, porém não se queimava.” (versão Nova Tradução na Linguagem de Hoje, Sociedade Bíblica do Brasil, Barueri-SP).

Comentários (feitos por José Humberto de Oliveira, editor da Editora Cristã Evangélica, São José dos Campos-SP)

Moisés viu que, embora a sarça estivesse em chamas, não era consumida pelo fogo.

Deus se manifestou de uma maneira incomum ou sobrenatural para mostrar a Moisés quem Ele é. Lembremo-nos que isso ocorreu após 40 anos de trabalho no deserto, o que dava a Moisés tempo suficiente para ver muitas coisas ou se acostumar com a rotina de pastor das ovelhas de seu sogro Jetro. Isso foi tão diferente que despertou a sua curiosidade: “Irei para lá e verei essa grande maravilha; por que a sarça não se queima?” (Ex 3.3).

Deus não era o fogo e nem a sarça, mas estava falando por meio dessa “grande maravilha”.

O “Anjo do Senhor” é o próprio Senhor no Antigo Testamento. E o “fogo” é símbolo da presença de Deus. Interessante é notar que o fogo é luz, e Deus é luz, diz a Bíblia, e não há Nele treva alguma (1João 1.5).

Moisés precisava começar a se acostumar com acontecimentos sobrenaturais, pois de seu chamado em diante, vários iriam acontecer. As dez pragas do Egito são um exemplo.

### **Êxodo 3.5**

“Deus continuou: Não te chegues para cá; tira as sandálias dos pés, porque o lugar em que estás é terra santa.” (versão Almeida Revista e Atualizada, Sociedade Bíblica do Brasil, Barueri-SP).

“Deus disse: — Pare aí e tire as sandálias, pois o lugar onde você está é um lugar sagrado.” (versão Nova Tradução na Linguagem de Hoje, Sociedade Bíblica do Brasil, Barueri-SP).

Comentários (feitos por José Humberto de Oliveira, editor da Editora Cristã Evangélica, São José dos Campos-SP):

- Tirar as sandálias era um ato de reverência e significava o reconhecimento da própria indignidade diante de Deus. Ainda hoje essa prática é adotada pelos muçulmanos e outras culturas do Oriente antes de entrarem num templo.
- Vale lembrar que aquele pedaço de terra não era santo por natureza, mas a presença de Deus o tornou santo.
- Deus queria mostrar a Moisés agora que, além de Todo-Poderoso, Ele também é Santo. O libertador de Israel teria que aprender a anda na presença de um Deus Santo e, para isso teria que ter como alvo uma vida de santidade (o que não implica em perfeição). Essa santidade implicar em estar consagrado ao serviço do Senhor e, portanto, separar-se de coisas, lugares e pessoas que pudessem impedi-lo de cumprir sua missão.

Assim como todas as epígrafes bíblicas citadas em seus livros de poema, as duas últimas que compõem Bagagem mostram que o lado transcendental está na noção de divino, ligado, especialmente, à fé católica e na dimensão de um deus responsável por conceder à artista sua potencialidade criadora. A ela caberia nomear o mundo e a vida à sua volta, fundindo dor e alegria. Não se trata de uma atitude cerebral, mas de sensações.

Adélia Prado toma da bíblia muitas epígrafes, realmente. Isso acontece por dois motivos: a Bíblia, para ela, é um livro vital. A autora considera tudo o que está escrito lá, pois a Bíblia oferece farto material para grifar qualquer assunto, de maneira bela, de altíssima literatura; também porque Ela responde às necessidades de seus textos, por serem verdadeiros e belos também.

Tal concepção é extremamente firme e norteia a própria vida da escritora que, em uma de suas poucas entrevistas, faz questão de propagar sua fé, declarando o objeto de sua missão: Deus. Vejamos o texto abaixo:

E eu creio: a fonte da criação é Deus. A liturgia é uma coisa teatral. As vozes, o conto gregoriano, foram coisas que me salvaram. O que me salvou do terror da minha educação rígida, foi o que culto me deu: pura poesia! Via aquelas maravilhas todas e pensava: 'Ai, mãe Deus, tem o pecado, o castigo de Deus, mas olha como é bacana a glória de Deus! E aí voava'. Me salvei pela poesia [...] Meu projeto não é literário, é existencial [...] (PRADO, 1984)

Para a poeta, esta foi a descoberta para a sua libertação: Deus. A imagem divina lança luz para todo o seu texto, cuja tessitura não está subordinada ao que lhe foi imposto por tradição. Ela recebeu uma nova direção no momento em que sua alma pôde experimentar uma situação análoga à do salmista Davi, que, em vários conflitos políticos, utilizava o culto, a invocação a Jeová, para se livrar dos inimigos de guerra. Adélia cultua para ser livre e, então, expressar essa poesia que enche sua vida inteira. Ainda de Bagagem, extraímos o seguinte fragmento do poema Guia:

A poesia me salvará.  
Falo constrangida, porque só Jesus  
Cristo é o Salvador, conforme escreveu  
Um homem -sem coação alguma  
Atrás de um crucifixo que trouxe de lembrança  
De congonghas do Campo.  
No entanto, repito, a poesia me salvará  
(PRADO, 2007, p.63).

Deus e poesia são as duas razões da obra de Adélia Prado. Escrever e rezar são realizações libertadoras que a levam para além da brutalidade das coisas. A experiência

mística é também poética. A poesia percorre o texto adeliano e é transformada em palavra poética.

Para a escritora, seu fazer poético é prazeroso porque a coloca mais perto de Deus. De O pelicano, lemos em As palavras e os nomes:

‘Escrever pra mim é religião’  
Os escritores são insuportáveis,  
Menos os sagrados,  
os que terminam assim as suas falas:  
‘Oráculo do Senhor’.

(PRADO, 2006, p.383).

Esse texto nos fala da ligação estreita entre a poeta e Deus. Tal intimidade é o que marca a relação de Deus com os profetas bíblicos. Assim como eles, Adélia afirma receber a palavra poética da própria fonte, de Deus. O apóstolo Paulo revela a Timóteo a fonte da Palavra: “Toda escritura é divinamente inspirada e proveitosa para ensinar, para repreender, para corrigir, para instruir em justiça” (II Tim. 3,16). É este o modo pelo qual a autora concebe o seu texto: divinamente inspirado: “Não é só a poesia que tem inspiração, todo ato criativo nasce da inspiração; ele não é um esforço lógico, racional, ele vem de regiões mais profundas do espírito [...] Toda obra de arte verdadeira é inspirada” (PRADO, 1994).

Adélia Prado considera-se apenas um instrumento divino para que seja revelada Sua vontade aos homens. Deus é o soberano que administra o vigor poético de Adélia. Ele dá a poesia e tira, conforme Sua vontade. É o depoimento que encontramos em O coração disparado, no poema Paixão: “De vez em quando Deus me tira a poesia. Olho pedra, vejo pedra mesmo”. É somente com a permissão de Deus que a poesia flui das coisas e dos fatos, pois é a vontade divina o elemento desencadeador do seu discurso poético. A autora possui seu estilo, sua história de vida, mas à semelhança dos escritores bíblicos, ela é instrumento humano para que a mensagem seja registrada. Deus não só é o autor, mas também o administrador de seu texto. A mensagem nos vem e passa por ela, tal como está em Coríntios 11, 23: “Porque eu recebi do Senhor o que também vos entreguei [...]”. Esta é uma epígrafe de seu segundo livro, O coração disparado, que apresenta a gênese do verbo poético de Adélia Prado: Deus, ou se preferir, de seu verbo divino; a poesia.

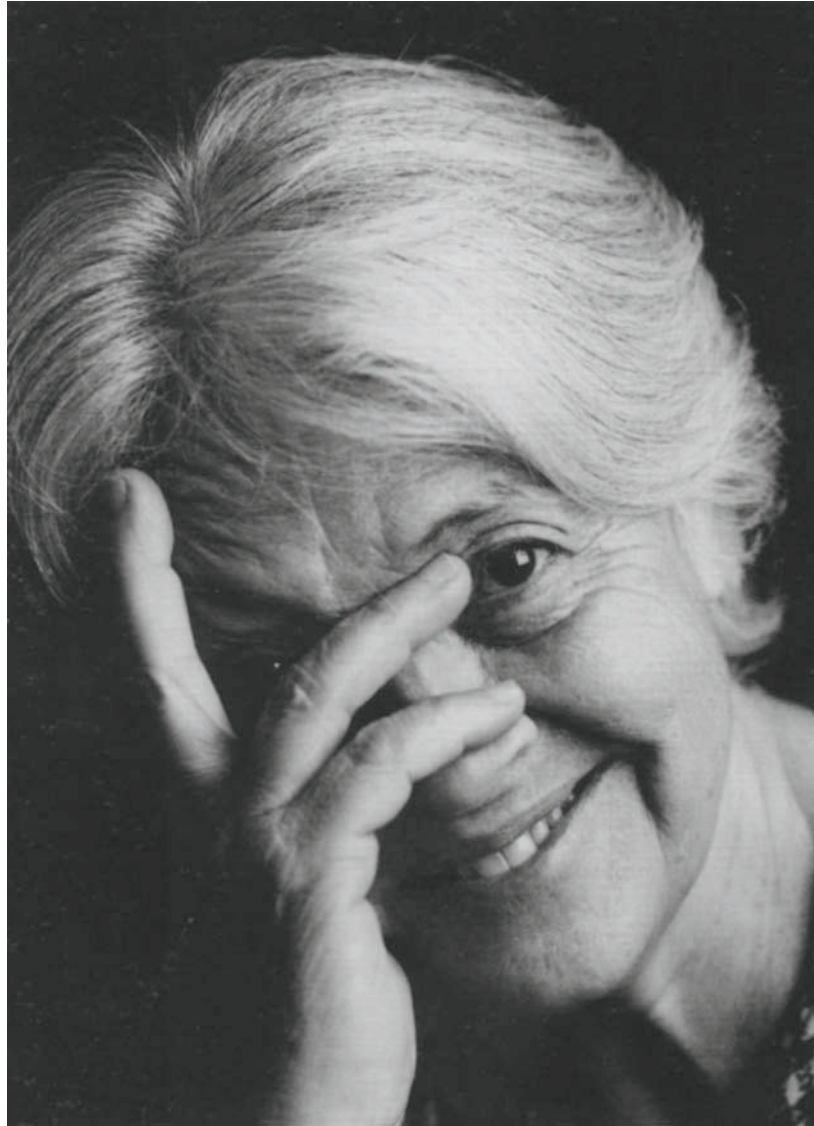
Ratificando, em Bagagem, os poemas são distribuídos em quatro grandes seções. Essas seções se configuram segundo um variado mapa existencial, que se divide entre as coordenadas da “poesia”, do “amor” e da “memória”, além daquela “Alfândega”, de sentido mais escorregadio, mas nem por isso menos sugestivo (pensemos num contraponto com o

título do livro): poema longo em que faz sua declaração de bens para a entrada no território dos poetas: a litania lírica, a herança barroca de Minas Gerais e as viagens, mais para dentro de si mesma e de suas memórias que as tantas que este livro desencadeou, no país e fora dele

O que pude oferecer sem mácula foi  
Meu choro por beleza ou cansaço,  
Um dente extraizado, o preconceito favorável a todas as formas  
Do barroco na música e o Rio de Janeiro  
Que visitei uma vez e me deixou suspensa.  
'Não serve', disseram. E exigiram  
a língua estrangeira que não aprendi,  
o registro do meu diploma extraviado  
no Ministério da Educação, mais taxa sobre vaidade  
nas formas aparente, inusitada e capciosa – no que  
estavam certos – porém dá-se que inusitados e capciosos  
foram seus modos de detectar vaidades.  
Todas as vezes que eu pedia desculpas diziam:  
'Faz-se educado e humilde, por presunção,  
e onoravam os impostos, sendo que o navio partiu  
enquanto nos confundíamos.  
Quando agarrei meu dente e minha viagem ao Rio,  
Pronto a chorar de cansaço, consumaram:  
'Fica o bem de raiz pra pagar a fiança'.  
Deixei meu dente.  
Agora só tenho três reféns sem mácula.

(PRADO, 2007 p.137).

**ANEXO II**







Adélia Luzia Prado aos 2 anos de idade



Ana Clotildes Corrêa, mãe da escritora



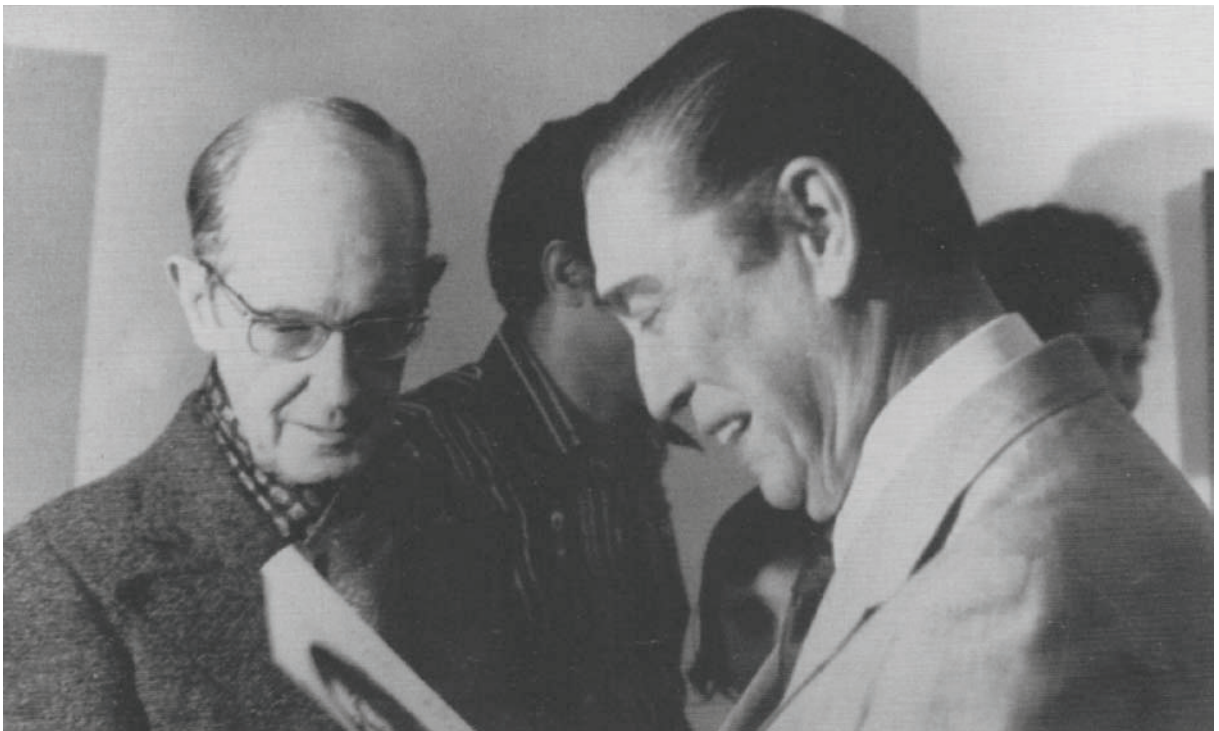
O ferroviário João do Prado Filho, seu pai



Casamento de Adélia Prado com José Assunção de Freitas, funcionário do Banco do Brasil, realizado em Divinópolis (1958)



Os filhos do casal: Sarah, Jordano, Rubem, Eugênio e Ana Beatriz (c. 1980)



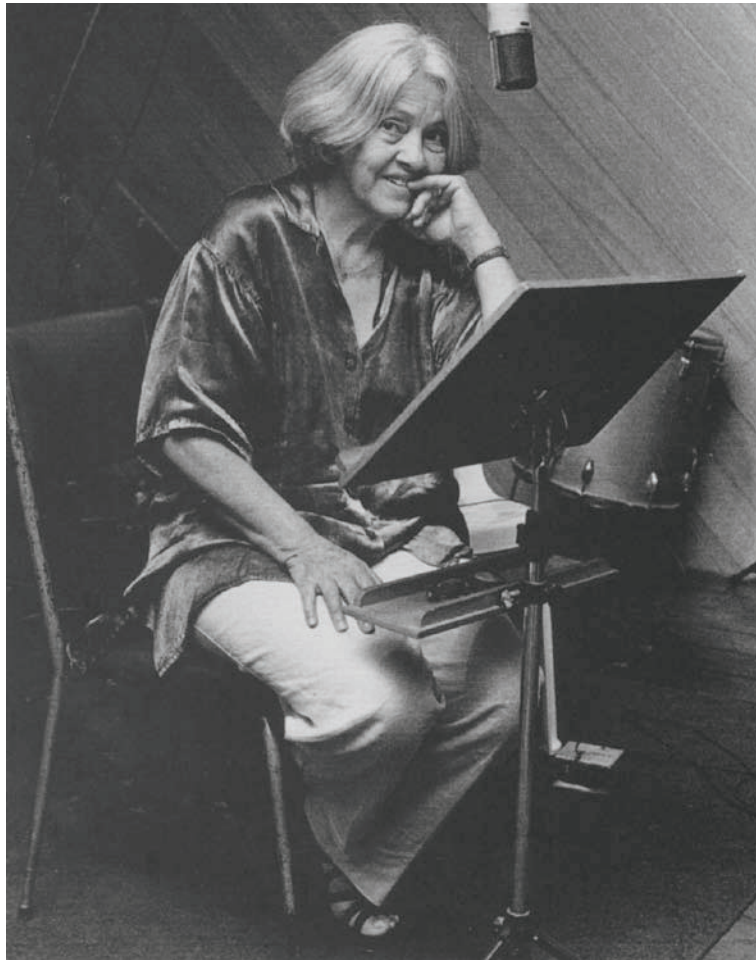
Carlos Drummond de Andrade e o ex-presidente da República Juscelino Kubitschek no lançamento de *Bagagem* (Rio, 1976)



A escritora (ao centro, com Lygia Fagundes Telles) em Coimbra, durante intercambio entre autores do Brasil e Portugal (1985)



Com José de Freitas, em Berlim, onde participou de um encontro literário (1989)



Em BH, gravando suas leituras para a série "O escritor por ele mesmo", do IMS (1999)



Adélia e José de Freitas em foto tirada na residência do casal, em Divinópolis (2000)





