

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E LINGÜÍSTICA

ALBA WALÉRIA MACHADO E SILVA

TRANSITORIEDADE CINTILADA:
UMA LEITURA DE *VIAGEM*, DE CECÍLIA MEIRELES, E *BAGAGEM*, DE ADÉLIA PRADO

Goiânia,
2008

ALBA WALÉRIA MACHADO E SILVA

TRANSITORIEDADE CINTILADA:

UMA LEITURA DE *VIAGEM*, DE CECÍLIA MEIRELES, E *BAGAGEM*, DE ADÉLIA PRADO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Goiás, para obtenção do título de Mestre em Letras e Linguística.

Área de concentração: Estudos Literários
Linha de pesquisa: Estudos Comparados
Orientador: Prof. Dr. Jorge Alves Santana

Goiânia,
2008

ALBA WALÉRIA MACHADO E SILVA

TRANSITORIEDADE CINTILADA:

UMA LEITURA DE *VIAGEM*, DE CECÍLIA MEIRELES, E *BAGAGEM*, DE ADÉLIA PRADO

Dissertação defendida no Curso de Mestrado em Estudos Literários da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Goiás, para obtenção do grau de Mestre, aprovada em 02 de setembro de 2008, pela Banca Examinadora constituída pelos seguintes professores:

Prof. Dr. Jorge Alves Santana (Presidente)

Prof. Dra. Goiandira de Fátima Ortiz de Camargo

Prof. Dr. Goiamérico Felício Carneiro dos Santos

A meus pais, Colemar e Nilma, meus irmãos, Ronice e Cleber, meu marido, Joviano, meus filhos, Eduardo, Renatha e Júnior, e também ao Pedro, Andréia, Elvis e Marina, incentivadores e colaboradores afetivos.

AGRADECIMENTOS

Ao professor orientador doutor Jorge Alves Santana, pelo acolhimento, confiança, respeito e liberdade oferecidos na produção do trabalho.

Às professoras doutoras Goiandira de Fátima Ortiz Camargo e Suzana Yolanda L. Machado Canovas, pela crítica ao texto original e pelas sugestões do arcabouço teórico da pesquisa na qualificação.

A todos os meus professores de Pós-Graduação, pelo que com eles pude aprender.

À Letícia Costa e S. Ferro, pelo incentivo, longas e enriquecedoras conversas, companheirismo e amizade de todas as horas e pelas preciosas indicações bibliográficas.

A Paulo Hashimoto, pelo cuidado, envio de material, empréstimos de livros e atenção especial aos meus projetos cecilianos e adelianos.

A Gilson Cláudio B. Miranda, pelas indicações de leitura filosófica.

A todos os meus colegas do Colégio Estadual Machado de Assis, pelo entusiasmo que receberam a notícia de meu ingresso na pós-graduação da UFG.

À Secretaria Estadual de Educação de Goiás, pela concessão de dois anos de afastamento para a obtenção do título de Mestre.

À Universidade Federal de Goiás e à Faculdade de Letras, pela oportunidade de realização deste projeto.

Permite que eu volte o meu rosto
para um céu maior que este mundo,
e aprenda a ser dócil no sonho
como as estrelas no seu rumo.

Cecília Meireles

Canta, canta, mulher, vai polindo o cristal
canta mais, canta que eu acho minha mãe,
meu vestido estampado, meu pai tirando
[bóia da panela,
canta que eu acho minha vida.

Adélia Prado

RESUMO

O presente estudo trata da relação que os poemas de Cecília Meireles e Adélia Prado têm com o tempo, a memória, a morte e a angústia nas obras de *Viagem* (1939) e *Bagagem* (1976). As confluências temáticas são tomadas como possibilidade poética e capacidade de reflexão, assim como forma de aceitação do curso normal das coisas, da passagem do tempo, da experiência para o interior de si mesmo e da angústia que se faz canto, porque basta tocar no abismo para se ter acesso ao profundo. Uma vez que a memória é a capacidade humana de recuperar coisas vividas, bem como as potencialidades do imaginário de verbalizar cenas e fatos tanto individuais como coletivos, as permutas entre o real e o imaginário abrem espaço para a fantasia e são revigoradas por possibilidades líricas. A temática da morte é acompanhada da figura do tempo, representada pelo prenúncio de uma transitoriedade cintilada da vida em suas obras, como forma que leva a perceber a vida como um fluxo em que o tempo se encarrega de corroer todas as coisas. A poesia de Cecília Meireles leva à compreensão de que, durante a vida, veleja-se em direção ao naufrágio e, portanto, a morte é o último passo da penosa viagem. A poesia de Adélia Prado faz acreditar que a vida é um sorvedouro e que é preciso arrumar a bagagem visando à aproximação, pouco a pouco, do inevitável. Trata-se, neste quadro, de uma lírica em que as autoras em questão se inserem num contexto histórico diferenciado, colaborando para que suas vozes saiam do silêncio, tendo como meta a construção de uma identidade e a busca da legitimidade do universo feminino, tudo isso voltado para a conquista de sua autonomia.

Palavras-chave: literatura comparada, poesia; tempo, memória; morte, angústia; *Viagem*, *Bagagem*; Cecília Meireles, Adélia Prado.

ABSTRACT

This report discusses the relation that Cecilia Meireles' and Adelia Prado's poems have with time, memory, death and anguish in their works *Viagem* (1939) and *Bagagem* (1976). Besides the thematic confluences are taken as a poetic possibility and as an ability of reflection, they are also taken as a way to accept the normal course of things and the passage of time, the experience to inside oneself and anguish that turns itself in a song, because it's enough to touch the abyss in order to reach the inner self. Since memory is the human capacity that recovers things that have already been lived, the imaginary potentialities are capable to turn scenes and facts into words, either the one or the other, individual or collective, the interchanges between the real and imaginary open space to the fantasy and they are freshen by lyric possibilities. In their works, the thematic of death is linked to the image of time, represented by the prediction of a transitority scintillated of life. It is show in a way that induces one to see life as a flow whose time is the responsible for corrode everything. Cecilia Meireles' poetry leads to the comprehension that during the course of life it is sailed following the direction to the wreck, therefore death is the last step in this hard trip. Adelia Prado's poetry makes one believe that life is a whirlpool and that it is needed to organize the luggage aiming the approach, little by little, to the inevitable. It is, in this picture, a lyric where the authors in question, insert themselves in a differentiated historic context, what contributes to turn their voices out loud, having as goal the construction of an identity and the search of the legitimacy of the feminine universe, all of this aiming the conquest of its autonomy.

Keywords: comparatived literature, poetry; time, memory; death, anguish; Cecilia Meireles', *Viagem*; Adelia Prado's, *Bagagem*.

SUMÁRIO

	RESUMO	7
	ABSTRACT	8
1	INTRODUÇÃO	10
2	PREÂMBULOS TEÓRICOS E CRÍTICOS	15
2.1	DA LÍRICA.....	16
2.1.1	Cecília Meireles e sua <i>Viagem</i>	27
2.1.2	Adélia Prado e sua <i>Bagagem</i>	37
2.2	DA LITERATURA COMPARADA.....	46
3	O CANTO DAS CIGARRAS	54
4	CONFLUÊNCIAS TEMÁTICAS	75
4.1	SOBRE O TEMPO E A MEMÓRIA.....	76
4.2	SOBRE A MORTE E A ANGÚSTIA.....	103
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS	131
	REFERÊNCIAS	135

1 INTRODUÇÃO

Nem é preciso dormir, para a imaginação desmanchar-se em
[figuras ambíguas.

Nem é preciso fazer nada, para se estar na alma de tudo.

Cecília Meireles

Há uma presença cintilante da memória, do tempo, da morte e da angústia na poesia de Cecília Meireles e na poesia de Adélia Prado, a partir dos títulos de suas obras, com destaque para *Viagem* (1939) e *Bagagem* (1976), respectivamente. Viagem pressupõe bagagem, bagagem indica viagem e o jogo lúdico dos nomes sugere uma veemente polissemia. Viagem no tempo, no espaço, no interior do ser e em seu derramamento. Viagem como afirmação da identidade. Bagagem como aprendizado, cognição, algo pronto para se fazer ou para se conhecer. Bagagem é algo que se transporta e o transporte é feito pela viagem. Bagagem é como um resumo de vida, um testemunho e uma declaração. Bagagem como conhecimento da tradição. Quem leva bagagem está em viagem. Viagem é a identidade de um eu que se sente de passagem. As passagens pela memória são carregadas pelo e através do tempo.

Das temáticas recorrentes nas obras escolhidas, neste estudo, queremos realizar reflexões acerca daquelas referidas à memória, ao tempo, à angústia e à morte.. Para isso, entramos no mundo poético das autoras, para analisar seus posicionamentos estéticos, suas reflexões, bem como seus conflitos filosóficos, enfrentados ao longo de suas produções poéticas.

Nos poemas de *Viagem*, Cecília Meireles aborda sua concepção de poeta quando se compara com elementos da natureza que passam e que não permanecem: “Um poeta é sempre irmão do vento e da água / deixa seu ritmo por onde passa” (V,¹ p. 229). Cecília Meireles deixa-se embalar em ritmos, sons, na musicalidade das palavras,

¹ A sigla V refere-se à *Viagem*, de Cecília Meireles.

estado propício para a formação de imagens, pois sua arte é concebida sob o espírito da música como livre criação. Música e imagem poética são o que se encontra em mais alto grau em sua poesia, e até a crítica mais áspera de sua poesia rende-se a isso. A lírica ceciliana é dialética. Ela cria recorrentes efeitos oníricos, fluidos, embalantes e desperta a reflexão, convidando o leitor à desalienação do nosso tempo.

Cecília Meireles trata, em sua *Viagem*, da espiritualidade, da leveza clássica dos epigramas, da insegurança do ser humano, da fragilidade das coisas e da brevidade da vida. Ela percebe a vida como um fluxo constante, em que o tempo se encarrega de corroer todas as coisas. Empenha-se em desvendar as cristalizações latentes de seu espírito aberto em todas as direções do humano. As imagens de sua poesia são como um lamento, e os símbolos ora ocultam, ora revelam a dilatação dos sentimentos. Pelos processos imagéticos a poeta busca a si mesma: “Eu não me dei por esta mudança, / tão simples, tão certa, tão fácil / – Em que espelho ficou perdida a minha face?” (V, p. 232). Quando o eu lírico ceciliano indaga “– Em que espelho ficou perdida a minha face?”, o eu lírico percebe tudo que o tempo causou, e a dor nesse verso é vista como superação de experiências, revelando o significado dos silêncios.

Adélia Prado aborda, em *Bagagem*, a soma de conhecimentos ou de experiências adquiridas em certa duração. O título de sua obra diz muito do lugar que o sujeito do texto literário ocupará em termos espaço-temporal na extensão de sua existência. O passado é atualizado, no presente, por meio da posse das coisas por ele antes adquiridas: “É só tocá-lo, volatiliza-se a memória guardada: / eu estou no cinema e deixo que segurem minha mão. / De tempo e traça meu vestido me guarda” (B,² p. 108). A fronteira temporal dissolve-se por meio da convergência entre passado e futuro que a bagagem é capaz de produzir: a de trazer as coisas e a de possibilitar o caminho de quem quer viajar, dando-lhe condições de prosseguir sua jornada.

Comparar duas obras com propostas poéticas tão diferentes é de fato instigante, pois cada uma delas representa momentos importantes e diferenciados na literatura produzida por mulheres no Brasil. A partir desse enfoque, questões outras surgem. O papel que Cecília Meireles desempenhou numa sociedade urbana em vias de modernização, seu reconhecimento como uma das escritoras mais importantes da sua geração e de posteriores e as características que apresentam sua obra são pontos importantes a assinalar. Com a produção literária de autoria feminina bastante

² A sigla B refere-se à *Bagagem*, de Adélia Prado.

desenvolvida, cabe-nos inquirir o papel desempenhado por Adélia Prado. Uma autora que enfrenta o desafio de um fazer poético atento ao convívio familiar, com um olhar direcionado às minúcias do labor cotidiano, que, ao mesmo tempo é vazado por um olhar crítico e filosófico.

Não nos propomos neste estudo comparatista destacar a influência e a submissão de um autor a outro, como demonstra a teoria desenvolvida por Bloom (1991). A nossa proposta é, a despeito do contexto histórico-social de cada uma das autoras, estabelecer uma comparação que aproxima os eixos temáticos como objeto de análise, apesar do contraste das obras e de suas autoras. Com isso, buscamos aqui destacar possíveis diferenças e aproximações entre as duas poetisas³ referidas, sem desprezar o contexto histórico-social, mas conciliando os dois momentos literários vividos e ressaltando as características estruturais das duas obras em foco: *Viagem* e *Bagagem*.

Desenredamos, para isso, as características circunstanciais e individuais de cada uma delas, por haver um cintilar da transitoriedade da vida nas obras inaugurais das duas autoras. De um lado a transitoriedade vital – o amor e a morte; de outro, o esforço de transcender a imanência própria do ser humano, especialmente da mulher, aprisionada pela exigência física da procriação e pela responsabilidade social de manter o bem-estar da família.

O nosso objetivo é verificar como os temas do tempo, memória, angústia e morte são trabalhados nas obras poéticas de *Viagem* e *Bagagem*. Também procuramos ver as particularidades que assumem os discursos femininos de Cecília Meireles e Adélia Prado. Os teórico-críticos Octavio Paz, Gaston Bachelard, Martin Heidegger, Maurice Blanchot, Maurice Halbwachs, Walter Benjamin, Célia Pedrosa, Laéria Fontenele, Leila B. Gouveia, entre outros, constituem os pontos de apoio para este estudo.

No capítulo intitulado “Preâmbulos teóricos e críticos”, apresentam-se aspectos gerais da lírica e da literatura comparada, em que se empreende uma revisão aos aportes teóricos da lírica com Emil Staiger, T. S. Eliot, Hugo Friedrich, Ítalo Moriconi e outros. Destaca-se a relevância desses teóricos no estudo de poesia. Como diz Paz (2005), a poesia é a manifestação da alma humana, pois ela cria sons, ritmos e imagens vindos do fundo da alma e só com ela podem ser entendidos. Com

³ Optamos por usar o substantivo poeta, e não poetisa, em respeito à Cecília Meireles e Adélia Prado. A primeira não gostava e a segunda não gosta de assim serem chamadas.

isso, fazemos também uma apresentação de Cecília Meireles e de Adélia Prado, bem como de suas obras trabalhadas neste texto.

Quanto aos aspectos gerais de literatura comparada abordados ainda neste capítulo, cumpre-nos dizer que eles se fazem importantes, porque se referem a problemas essenciais e permanentes da cultura brasileira, tendo em vista seu confronto entre realidades nacionais e dimensões internacionais da cultura, além de, com isso, ser possível esclarecer o que se considera influência do estrangeiro e permanência da tradição nacional. Numa visão panorâmica, exporemos a problemática relação entre literatura comparada e a teoria da literatura, munidos de teóricos como Yves Chevrel, Sandra Nitrini, Tânia Franco Carvalhal, Leila Perrone-Moisés e outros.

A força da palavra poética se concretiza em imagens da beleza, do sentimento do eterno, por instituir uma linguagem única, cifrada com recursos especiais, alguns novos, outros permanentes. Enfim, uma linguagem capaz de construir ou reconstruir um novo universo, uma vez que, por meio das imagens, o poeta cria para si o seu próprio eu. Assim, a poesia torna-se a expressão mais autêntica da representação da consciência humana e uma forma de exteriorização do sujeito, por permitir que o ser se desvele tanto para si quanto para os outros.

Segundo Aguiar e Silva (1973, p. 227-228), a “poesia lírica não nasce do anseio de uma necessidade de descrever o real [...] nem do desejo de criar sujeitos independentes do eu do poeta lírico”. Por assim dizer, a lírica não representa o mundo exterior e objetivo, mas “enraíza-se na revelação e no aprofundamento do próprio eu, na imposição do ritmo, da tonalidade, das dimensões, enfim, desse mesmo eu, a toda a realidade”. É, pois, da relevância da obra dessas autoras para a literatura brasileira, com base nas críticas de Miriam Bauab Puzzo, Rita Olivieri, Maria Tereza Selistre, dentre outros autores, que elas serão abordadas.

Ratificamos a temática recortada e outros enfoques apresentados neste trabalho comparativo, e delineamos, num percurso histórico, a situação da mulher e seu papel de escritora, mediante justificativas levantadas a partir do capítulo, intitulado “O canto das cigarras”. Para tanto, servimo-nos de teóricos como Simone de Beauvoir, Betty Friedam, Virgínia Woolf, Judith Buther, entre outros.

Vale assinalar que a mulher vive mais intensamente as coisas aparentemente simples e organiza com mais prazer as pequenas atividades que constituem sua rotina, o que confere plenitude fecunda ao seu existir. A vida doméstica pode significar, portanto, algo além da simples rotina. Mas os afazeres domésticos, ainda que adquiram um

sentido mais profundo na alma feminina, não chegam a preencher os vazios da existência. Daí a necessidade de colocar esses vazios no papel, em forma de poemas. Afinal, a poesia possibilita criar sons, ritmos e imagens vindos do fundo da alma que só esta é capaz de compreender e, assinalemos, sem acarretar ao poeta subordinação ao seu aspecto indomável. Em síntese, como refere Paz (2005, p. 74), a “poesia é a revelação da condição humana e consagração de uma experiência histórica concreta”, e a missão do poeta é “construir uma ponte entre o mundo, os sentidos e a alma” (p. 32).

Um esclarecedor diálogo entre as duas obras inaugurais de Cecília Meireles e Adélia Prado é apresentado no capítulo intitulado “Confluências temáticas”, com o propósito de identificar os elementos comuns e diferenciadores em cada uma delas. Para isso, como já afirmamos anteriormente, percorremos *Viagem* e *Bagagem* analisando os principais temas desses trabalhos: o tempo, a memória, a angústia e a morte.

Nesse nosso esforço analítico-crítico e interpretativo, pretendemos, ao oferecer uma contribuição para o estudo de poesia, também afirmar a expressividade das vozes femininas e sua contribuição para a subjetivação e identificação desse gênero. Com as leituras do passado, com a memória deslocada de um fundo sem fundo e reconstruída no presente, com a história disponível e criada, tentaremos organizar parte da “bagagem”, para prosseguirmos a “viagem”.

2 PREÂMBULOS TEÓRICOS E CRÍTICOS

Toca essa música de seda, entre areias e nuvens e
[espumas.
Cecília Meireles

A poesia, a mais ínfima, é serva da esperança.
Adélia Prado

Uma análise de poesia implica levar em conta teorias já elaboradas e propostas, o que fazemos aqui a partir de Friedrich (1991) e Staiger (1997), cujos estudos são caracterizados por uma lírica complexa que, às vezes, se complementam e outras se antagonizam. Nesse sentido, cabe lembrar que a contemporaneidade é marcada por um perpétuo recomeço e um contínuo regresso, como diz Paz (1993), trazendo uma mistura de gêneros e, nesse contexto, a poesia acaba perdendo seus contornos enquanto lírica, cedendo lugar à prosa poética.

O ato de comparar é uma prática comum a todas as áreas do conhecimento, na medida em que está fundamentado na própria linguagem humana. Frequentemente fazemos uso desse princípio, justamente porque muitas obras partem de um mesmo tema que se repete em vários autores.

Ambas – a lírica da modernidade e a literatura comparada – são bastante complexas e por isso de difícil conceituação, pelas novas configurações que elas vêm recebendo ao longo do tempo e dos diferentes modos de pensar sobre seu estudo. Devemos acrescentar, como veremos mais adiante, que as origens da literatura comparada se confundem com a própria literatura.

Com este trabalho, apresentamos algumas contribuições da teoria científica aplicada ao estudo de literatura comparada, considerando esta como uma orientação interdisciplinar, que se introduz, de maneira sistemática, no plano de estudos literários em geral. Ademais, a literatura comparada não é mera comparação de um texto com

outro, mas ela possibilita relacionar dois ou vários textos que, por sua vez, relacionam entre si duas ou várias literaturas, duas ou várias culturas. No relacionamento múltiplo cabe à investigação comparatista criar seu campo de investigação próprio, o seu domínio e seus objetivos. Com isso, o resultado da investigação leva à redescoberta ou à releitura de um texto e a uma reavaliação de fatos e de fenômenos, que se supunham definitivamente conhecidos, mas que, no sentido mais amplo e possível, permite redescobrir e revalorizar as obras investigadas.

2.1 DA LÍRICA

Hoje é tarde para desejos
e nem me interessa mais nada...
Cheguei muito depois do tempo
em que se pôde ouvir dizer: “Oh! Minha
[amada...”
Cecília Meireles

Hoje estou velha como quero ficar.
Sem nenhuma estridência.
Dei os desejos todos por memória
e rasa xícara de chá.
Adélia Prado

De origem latina, a palavra lírica significa lira, um instrumento musical usado para acompanhar as canções dos poetas da Grécia Antiga, que é retomado na Idade Média pelos trovadores e definido como expressão do sentimento pessoal. A lírica diz respeito à maneira como a alma toma consciência de si mesma, de modo que o poeta lírico é o indivíduo isolado que se interessa somente pelos estados anímicos, aquele que se preocupa demasiadamente com as próprias sensações, voltando-se para si. Para o poeta lírico, o universo exterior só é considerado quando existe uma identificação do poeta ou quando é passível de ser interiorizado por ele.

A associação entre música e lirismo, feita desde as primeiras épocas da cultura artística ocidental, chega aos nossos dias, como explica Paz (2005, p. 117):

A divisão das artes não impediu que durante muitos séculos o verso fosse ainda, com ou sem apoio musical, canto. Em Provença os poetas compunham a música de seus poemas. Essa foi a última ocasião em que a poesia do

Ocidente pode ser música sem deixar de ser palavra. Desde então, toda vez que se tenta reunir ambas as artes, a poesia se perde como palavra, dissolvida nos sons. A invenção da imprensa não foi a causa do divórcio, mas acentuou-o de tal modo que a poesia em vez de ser algo que se diz e se ouve converteu-se em algo que se escreve e se lê. Certo, a leitura do poema é uma operação particular: ouvimos mentalmente o que vemos. Não importa: a poesia nos entra pelos olhos, não pelos ouvidos.

A subjetividade lírica é estruturada com idéias, sentimentos, emoções, recordações, desejos e profundos estados de espírito. De acordo com Hegel (1993, p. 530), “a poesia reúne as artes plásticas e a música para realizar a síntese da interioridade espiritual, tal como a música baseia-se no princípio da percepção da alma por si mesma e em si mesma”. Por essa razão, o lirismo encontrou, durante a evolução histórica, a sua mais perfeita e generalizada forma de expressão no verso, com ritmo e rima próprios. Como é sabido, na Antigüidade, enquanto a epopéia se destina a cantar o coletivo, outro tipo de composição, naquela época acompanhada pela flauta ou pela lira, surgia voltado para a expressão de sentimentos mais individualizados. Os cantos líricos já em suas origens vinham marcados pela emoção, pela musicalidade e pela eliminação do distanciamento entre o eu poético e o objeto cantado. Ao passar da forma somente cantada para a escrita, foram conservados recursos que aproximaram música e palavra, tais como as repetições de estrofes, de ritmos de versos, de palavras, de sílabas, de fonemas, responsáveis não só pela criação das rimas, mas de todas as imagens que põem em tensão o som e o sentido das palavras.

O verso busca a rima como instrumento de expressão das emoções, as quais se afirmam mais pela repetição e pela simbologia do que pela descrição ou pelo recurso à caracterização ambiental; conseqüentemente, no poema lírico não há ambiente físico caracterizado, nem episódio, nem enredo, nem protagonista, nem temporalidade definida. As emoções profundas do poeta, seu “eu”, sua visão de mundo é que são relevantes em sua composição, dado que a linguagem poética é muito particular.

Segundo Hegel (1993, p. 608), o conteúdo da lírica não pode ser reprodução verbal de uma ação objetiva. O lirismo se restringe ao homem individual e, conseqüentemente, às situações e objetos particulares em que “o conteúdo da poesia lírica é, pois, a maneira como a alma e seus juízos subjetivos, alegrias e admirações, dores e sensações toma conta da consciência de si mesma no âmago desse conteúdo”. De acordo com Hegel, apesar de a origem da lírica estar no particular e no individual,

uma obra lírica pode, ainda assim, exprimir o que há de mais geral, mais profundo e mais elevado nas crenças, representações e relações humanas.

A partir da metade do século XVIII, surgem poetas que se libertam parcialmente dos limites traçados pela poética neoclássica e apresentam novas concepções literárias. Suas obras expressam sentimentos inspirados nas tradições nacionais, realizando uma poesia mais comunicativa e espontânea. O Romantismo que nascia foi desenvolvendo-se e enriquecendo-se à medida que se expandia com sua linguagem mais coloquial e simples, criando ritmos novos e variando as formas métricas numa liberdade de expressão características daquele período.

O conceito de gênero literário vem sofrendo múltiplas variações históricas desde Platão, o que se explica, segundo Aguiar e Silva (1973, p. 228), porque “é impossível [ao eu lírico] exilar-se de si mesmo, alhear-se da sua interioridade a fim de se outrar”. Uma vez que a essência do poema reside na emoção, nos sentimentos, na meditação, nas vozes íntimas, a poesia lírica não comporta descrições semelhantes às de um romance, pois tais descrições equivaleriam a representar o mundo exterior como objetividade, e a poesia descritiva somente é liricamente válida, quando transcende um puro inventário de seres e coisas, utilizando a descrição como um suporte do universo simbólico do poema. Conforme Aguiar e Silva (1973), o caráter não narrativo e não discursivo da poesia lírica acentuou-se com o Simbolismo, que rejeitou o pendor dos parnasianos e advogou a estética da sugestão.

No que concerne a essa discussão, Staiger (1997), tentando definir estilo e a predominância desse em cada obra, afirma que há uma tendência para que as obras literárias se tornem híbridas, pois as características de cada estilo seriam complementares umas às outras e representariam fases da evolução no processo de criação literária. Argumenta, assim, que não existe gênero puro e que a característica de estilo do autor é o que predomina na obra, o que não significa necessariamente a exclusão de características de outro estilo. Diz Staiger que mesmo as epopéias, em alguns momentos, tornam-se líricas e, em outros, narrativas. O estilo dramático, para esse autor, é o estilo de tensão e há nele apresentações épicas em algumas partes. Assim, à medida que o texto torna-se extenso perde-se a pureza do lirismo. Para Staiger, há valores diferentes para explicar o sentido mais lírico, sem que isso signifique estabelecer valoração de bom ou ruim. No caso da poesia lírica, é essencial observar a rima, o ritmo, a métrica, ou seja, a estrutura, mas não atribuir significado arbitrário, para que ela não fique mecanizada. Para o referido teórico, o estilo lírico não visa a

reprodução lingüística de um fato; o som e o significado são indissociáveis, pois há uma unidade entre a língua e o que ela significa.

Staiger (1997) admite a existência de graus diferentes de realização na poesia. Nesse caso, quanto mais lírica, mais intocável. Além disso, para ele, de época em época, é possível transformar a percepção do leitor, isso graças ao fato de o texto tanto deixar lacunas a serem preenchidas quanto preencher lacunas que o leitor não conhece, visto que são conhecidas apenas pelo escritor. Para Staiger (1997, p. 55), a lírica é o estilo da recordação, no sentido etimológico da palavra, ou seja, recordação como exercício de rememoração. Usando as próprias palavras do autor: “O passado como tema do lírico é um tesouro de recordação”. As impressões ópticas e os aromas que enchem a alma são conservados na memória. Isto é, quando o aroma torna-se perceptível aos sentidos, o coração bate e a recordação instiga a memória; nesse momento, os sentidos são automaticamente inebriados. E podemos com ele acrescentar:

[o] poeta lírico nem torna presente algo passado, nem também o que acontece agora. Ambos estão igualmente próximos dele; mais próximo que qualquer presente. Ele se dilui aí, quer dizer “recorda”. “Recordar” deve ser a falta de distância entre sujeito e objeto, para o *um-no-outro* lírico. (STAIGER, 1997, p. 59; grifo do autor).

É por isso que presente, passado e até futuro podem ser recordados na criação lírica, cuja característica é, de acordo com Staiger (1997), a variedade de rimas e repetições. A repetição tem função mnemônica e mostra o não-movimento, porque às vezes a repetição é também das palavras e principalmente do tom. Como o clima lírico não segue uma ordem lógica, as orações causais, finais, conclusivas, enfim, as subordinadas, provocariam efeitos desagradáveis. Staiger também destaca a função paratática na lírica, por ser de ligação racional rarefeita. A função hipotática diminui sensivelmente o efeito lírico, pois, como devemos lembrar, a poesia antiga não dissociava da música e com o Romantismo o canto cede lugar à fala.

Segundo Eliot (1989, p. 47), a poesia não é uma liberação da emoção ou uma expressão da personalidade, mas uma fuga de ambas. E acrescenta que, “naturalmente, porém, apenas aqueles que têm personalidade e emoções sabem o que significa querer escapar dessas coisas”. Eliot sugere a concepção de poesia como um conjunto vivido de toda a poesia já escrita até hoje, daí chegar ao conceito de tradição. Para Eliot (1989, p. 38), nem sempre o que é melhor de um determinado poeta está

vinculado à sua prática original, mas sim às marcas de suas influências, “seus ancestrais [que] revelam mais vigorosamente sua imortalidade” .

Defende Eliot que a novidade ainda é melhor do que a repetição de uma estética do passado, embora essa sua argumentação se encaixe em apenas um dos conceitos da tradição. Por isso, tentando avançar em sua conceituação, diz que se trata de uma tradição não herdada. Mas se alguém a deseja, deve conquistá-la, por meio de um grande esforço, pois ela envolve, em primeiro lugar, o sentido histórico que, por sua vez, vincula-se ao reconhecimento do passado, porém não apenas de sua caducidade, mas de um passado presente. Assim, o sentido histórico fará com que o poeta/escritor se torne consciente de seu lugar no tempo, porque ele far-se-á atemporal num determinado tempo, reconhecendo sua própria contemporaneidade.

A preferência de um poeta ou artista pela novidade é cada vez mais deixada de lado, já que nenhum deles possui significação completa isoladamente, mas sim a partir da relação com outros. Por isso, não se pode estimá-los sem que sejam situados. Só assim é possível contrastá-los e compará-los, o que, para Eliot (1989), pode ser compreendido como uma postura que revela um princípio de estética, não apenas histórica, mas também no sentido crítico. Segundo sua compreensão, é necessário que o poeta seja harmônico, coeso e não unilateral. Daí o entendimento de que o impacto causado por uma determinada obra hoje ser o mesmo em tempos anteriores. Para Eliot (1989), o poeta deve ter a consciência de que inevitavelmente será julgado pelos padrões do passado, visto que deve ser modificado pelo presente tanto quanto o presente esteja orientado pelo passado, em harmonia entre o antigo e o novo. Trata-se de um julgamento, que se faz mediante uma comparação, em que duas coisas são medidas por cada uma delas. Logo, mesmo a obra sendo harmônica não poderá ser considerada mais valiosa que a do passado, pois a harmonia é um aspecto que só pode ser comprovado de forma lenta e cautelosa, em virtude da subjetividade do poeta.

Além de se preocupar com o passado, cabe ao poeta conscientizar-se da mentalidade vigente em seu país, atitude que se revela mais importante que sua própria mentalidade. Isso porque a mentalidade sofre mudanças com o decorrer do tempo, sem, no entanto, deixar de lado as várias manifestações estéticas. O presente, vale notar, possui a capacidade de descortinar coisas sobre o passado que o próprio passado desconhecia. Por isso Eliot (1989) afirma que a crítica literária muitas vezes erra, ao persistir na crença de que um poeta deve saber tanto quanto o exigem, enquanto o fundamental consiste em insistir que o poeta deve buscar a consciência do passado,

continuando a desenvolvê-la ao longo de sua carreira. Como ainda diz Eliot (1989, p. 42), “a evolução de um artista é um contínuo auto-sacrifício, uma extinção da personalidade”, processo esse de despersonalização que gera uma fuga tanto da emoção quanto da personalidade. Com efeito, podemos lembrar de Baudelaire, com suas *Flores do mal*, em que vemos o início desse processo de despersonalização da lírica moderna, pelo menos no sentido que a palavra lírica já não nasce da unidade de poesia e pessoa empírica, como haviam pretendido os românticos, em contraste com a lírica de muitos séculos anteriores.

Esse é um outro aspecto da teoria impessoal proposta por Eliot (1989), de que se deve separar o poeta da figura do autor, já que uma poesia imatura não implica necessariamente uma personalidade imatura. Entretanto, a mente do poeta pode parcial ou exclusivamente atuar sobre a experiência do próprio homem que sofre e a mente que cria; e com maior perfeição saberá a mente digerir e transformar as paixões que lhe servem de matéria-prima. Assevera Eliot (1989), nesse sentido, que o poeta não tem uma personalidade a ser expressa, mas é um médium particular, cujas impressões e experiências tão importantes para o homem podem não ocupar nenhum lugar na poesia, e as que se tornam importantes nela podem não representar quase nada para o homem, para sua personalidade. Assim acredita Eliot que o poeta se torna notável ou interessante independentemente de suas emoções ou acontecimentos particulares. Para o referido teórico, o mais importante é a complexidade dessas emoções, daí a razão de o objetivo do poeta não ser descobrir novas emoções, mas utilizar as corriqueiras, trabalhando-as no elevado nível poético e exprimindo sentimentos que não se encontram em absoluto nas emoções como tais. Com isso, “as emoções que ele jamais experimentou servirão, por sua vez, tanto quanto as que lhe são familiares” (Eliot, 1989, p. 47).

A lírica da modernidade é complexa, porque percorre caminhos obscuros e enigmáticos, além de desvelar as mais variadas significações, num turbilhão de formas e temas que ora se complementam, ora se antagonizam. A poesia moderna propõe uma ruptura na ordem natural das coisas, mostrando por meio da palavra sua potência ilimitada. Para Friedrich (1991), os poetas franceses Rimbaud e Mallarmé são os mestres fundadores da lírica moderna e Baudelaire seu precursor. Assim, ele considera moderna toda a época posterior a Baudelaire, e poesia contemporânea a produção do século XX.

Desde o século XIX, a poesia vem sofrendo um multifacetamento, sendo caracterizada, por isso, como caótica e experimental, ao lançar-se em muitas direções.

No seu âmbito, a magia da palavra e seu sentido de mistério agem profundamente, embora a compreensão permaneça desorientada. A obscuridade da poesia fascina na mesma medida em que desconcerta. A junção de incompreensibilidade e de fascinação pode ser entendida como uma dissonância geradora de uma tensão que tende mais à inquietude que à serenidade. Essa tensão dissonante, para o autor, é um objetivo das artes modernas em geral.

O hermetismo encontrado na poesia gera uma sensação de desequilíbrio, de desordem. Trata-se de uma ruptura na ordem natural das coisas, por meio da qual a palavra poética mostra a sua potência ilimitada. Isso se mostra, segundo Friedrich (1991, p. 17-18), porque

[a] língua poética adquire o caráter de um experimento, do qual emergem combinações não pretendidas pelo significado, ou melhor, só então criam o significado. O vocábulo usual aparece com significações insólitas. Palavras provenientes da linguagem técnica mais remota vêm eletrizadas liricamente. A sintaxe desmembra-se ou reduz-se a expressões nominais intencionalmente primitivas. Os mais antigos instrumentos da poesia, a comparação e a metáfora, são aplicados de uma nova maneira, que evita o termo de comparação natural e força uma união irreal daquilo que real e logicamente é inconciliável.

A ausência de um padrão único para o fazer poético também leva cada autor a buscar sua própria identidade, no que diz respeito aos aspectos formais e temáticos de sua produção. Provas de que a poesia lírica vem sofrendo um multifacetamento, desde o século XIX até o limiar do milênio, são os inúmeros movimentos de vanguarda – desde a destruição do convencional, a rebeldia dos futuristas, passando pelas combinações rítmicas e pelos jogos de imagens ousadas do Expressionismo – pela realidade fracionada e expressa em planos superpostos no Cubismo, pelo acaso e anarquia do Dadaísmo. E, ainda, pela junção entre o sonho e a realidade pregada pelo Surrealismo. Trata-se de experimentalismos individuais ou de grupo e até das inovações mais ousadas do Concretismo e seus similares.

A inquietude provocada pela tensão a que a poesia lírica moderna submete o leitor advém da mistura de incompreensão, hermetismo, desconcerto e fascínio gerados na mente humana. A tensão a que nos referimos tem origem em simbolistas como Baudelaire, Mallarmé, Verlaine e Rimbaud, não esquecendo de românticos como o norte-americano Edgar Allan Poe e o alemão Novalis, entre outros. Todavia, ela ainda

se expande entre os poetas do século XX, tanto no plano da expressão como no plano do conteúdo, pois, segundo Friedrich (1991), a poesia não quer ser mais construída como reflexo daquilo que comumente se chame realidade – mesmo que a tenha absorvido com alguns resíduos – ao desvencilhar-se das ordens espaço-temporal, objetiva e anímica, e, quando se volta para a realidade, esta se completa com um significado diferente daquele da poesia dos períodos anteriores, porque o comportamento lírico que domina a modernidade é o de transformar o mundo e a língua.

Para Friedrich (1991, p. 22), angústias, degradações, confusões, o escuro e o sombrio, dilaceração em extremos opostos e a tendência ao Nada soam como caracteres dessa poética da modernidade, permeada pelas categorias negativas tais como

[...] desorientação, dissolução do que é corrente, ordem sacrificada, incoerência, fragmentação, reversibilidade, estilo de alinhavo, poesia despoetizada, lampejos destrutivos, imagens cortantes, repentinidade brutal, modo de ver astigmático, deslocamento [...].

Nesse sentido, na transubstanciação a que a palavra é submetida ao ser colocada em poesia, o feio, o grotesco e o caótico podem ser poéticos a partir do momento em que, ao se transformarem em linguagem, seus significados referenciais se esvanecem. Isso desfaz, segundo a concepção de Friedrich (1991), a idéia generalizada de que a lírica é a linguagem do estado de ânimo e leva o estudioso de literatura a entender o poeta moderno como um operador da linguagem, uma inteligência que transforma.

O processo de despersonificação da lírica moderna, ainda de acordo com Friedrich (1991), iniciou-se com Baudelaire, o que é verificado pela impessoalidade existente em sua poesia. Uma poesia que fala a partir de um “eu” com exatidão lógica e rigorosa na atividade poética, com precisão do estilo no fazer artístico do poeta, em que se afasta da temática romântica, mas intensifica seus temas a ponto de fazer os ultraromânticos parecerem amadores e colocar o grotesco sem relações com o jocoso. Baudelaire encontra-se não só inserido num contexto cristão maniqueísta, mas imerso no cristianismo. É certo que um Cristianismo em ruína dos poetas modernos, no qual Deus torna-se meta. O poeta de um Cristianismo em ruínas busca uma espécie de ascensão ou elevação através da poesia. Surge, portanto, a idealidade vazia, que verdadeiramente se originou com os românticos, porém dinamizou-se a partir de

Baudelaire, por certos aspectos como a magia, o mistério e a proximidade com o transcendente. Baudelaire empreende o esboço e a defesa de uma poesia lingüisticamente mágica, cuja transformação e desrealização do real, em uma poética, sobrevalorizam o real e a fantasia criativa, em conformidade com a decomposição e deformação da realidade. Destarte, Baudelaire preparou as possibilidades que se tornariam realidade na lírica dos poetas vindouros.

Para Friedrich, os poetas do século XX não trazem outras novidades que não tenham sido lançadas e executadas por Rimbaud e Mallarmé, de modo que os poetas desse século estão estilisticamente ligados a seus predecessores. Friedrich (1991, p. 141) esclarece que isso não prejudica o caráter original de tais poetas, uma vez que “originalidade é uma questão de qualidade, e não é decidida pelo estilo”. Para esse teórico, a influência literária tem a ver com a afinidade que o poeta sente em relação a outro escritor. Friedrich (1991) diz que a lírica de Rimbaud é uma lírica de explosão. Inicialmente com versos encadeados, posteriormente ele passa para o verso livre, produzindo uma poesia de fragmentos, com linhas truncadas, imagens agudas, irrealis, com uma musicalidade que provoca desarmonia. Uma vibração do caos que leva a unidade a tornar-se linguagem. Uma poesia de desorientação com objetivo de chegar ao desconhecido, em que o “eu” é o “outro” e o eu emerge desarmado por camadas profundas, lançando-se no caos do inconsciente. Rimbaud fala da música, chama-a dissonante e chega ao desconhecido e, a despeito de não compreender suas próprias visões, ele, todavia, as contemplou.

Segundo Friedrich (1991), Rimbaud tinha aversão pela modernidade enquanto progresso material e racionalismo científico, mas era apegado à modernidade enquanto condutora de novas experiências, cuja dureza e obscuridade exigem uma poesia dura e negra. Isso explica sua ruptura com a tradição, em que o passado torna-se um peso. Daí sua repulsa por tudo aquilo que se foi. Sua poesia leva o leitor a um sentido intranquilizador, pois o real e o irreal se cruzam, o que se mostra pelas imagens incoerentes e acumuladas, criando cidades da fantasia ou do futuro, superando todos os tempos, numa inversão da ordem espacial..

Para Mallarmé, nas palavras de Friedrich (1991, p. 117), fazer poesia é renovar radicalmente o originário ato da linguagem, como dizer o que ainda não foi dito. Escrever poemas, segundo Mallarmé, é aniquilar um dia da vida ou morrer um pouco. Em suas poesias, o silêncio perpassa por meio de coisas caladas e mediante uma linguagem que se tornou cada vez mais concisa, quanto ao vocabulário, e cada vez mais

suave, quanto à musicalidade. A lírica de Mallarmé encara o isolamento total, não sente necessidade alguma da tradição cristã, humanística, nem literária. Sua poesia proíbe a si mesma qualquer intervenção do presente, repele o leitor e se recusa ser humana. A realidade é sentida como algo insuficiente, a transcendência como o nada, a relação entre uma e outra é tida como uma dissonância insolúvel. A solidão do poeta e sua linguagem são o que permanece. O isolamento de Mallarmé é completo e intencional, de modo que ele retoma o pensamento místico, para o qual a insuficiência da linguagem resulta em uma experiência transcendente. Se Baudelaire e Rimbaud deixam a transcendência vazia, Mallarmé radicaliza-a ao nada.

Quando se trata de poesia moderna, o artista não mais participa em sua criação como pessoa particular, porém como inteligência que poetiza, como operador da língua, como artista que experimenta os atos de transformação de sua fantasia imperiosa ou de seu modo irreal de ver o mundo. Isso não impede que a poesia nasça da magia da alma. Todavia, concerne a um diferente estado de ânimo, de uma polifonia e uma incondicionalidade da subjetividade pura que não se pode decompor em isolados valores de sensibilidade. Os poetas do século XX elevam sua arte à força expressiva da filosofia, pintura, música e demais produções artísticas, lançando-se seus poetas em bases que Friedrich (1991) prefere chamar de moderna. A obscuridade intencional, primeiro fator característico de uma nova forma de poetas, gera uma tensão dissonante da poesia moderna que se expressa, entretanto, sob os aspectos dos traços de origem arcaica, mística e oculta contrastando com uma aguda intelectualidade, uma simplicidade da exposição e uma complexidade daquilo que é expresso. Essas tensões, em sua grande maioria, são formais, mas geralmente também atingem os conteúdos.

A realidade não é mais algo a que a poesia quer equiparar-se na modernidade. O que ocorre é uma sobrevalorização da fantasia, em que o artista moderno constrói uma poesia que nega o sentimentalismo. Por isso, o poeta moderno é marcado por uma dramatização agressiva, causando um efeito de choque no leitor, ao se deparar com a anormalidade dos textos, em que o vocabulário usual aparece com insólitas significações. Trata-se de uma linguagem técnica que é liricamente eletrizada. Tal anormalidade decorre de uma aguda ruptura com a tradição, por oposição a uma sociedade burguesa da qual o poeta faz parte, mas sua poesia se apresenta inadaptada nesse universo burguês, como explica Friedrich (1991, p. 20):

[...] a poesia apresentou-se como a linguagem de um sofrimento que gira em torno de si mesmo, que não mais aspira à salvação alguma, mas sim à palavra rica de matizes: a lírica foi, de ora em diante, definida como o fenômeno mais puro e sublime da poesia que, por sua vez, colocou-se em oposição à literatura restante e arrogou-se a liberdade de dizer sem limites e sem consideração tudo aquilo que lhe sugeria uma fantasia imperiosa, uma intimidade estendida ao inconsciente e o jogo com uma transcendência vazia.

A poesia moderna, totalmente centrada na linguagem e em seus experimentalismos, é, portanto, explorada em todas as suas potencialidades. Na criação de sua obra, o poeta retira as palavras de seu estado de inércia e leva-as para as infinitudes da poesia, não as limitando às ordens fonológica, morfossintática e semântica estabelecidas, mas a sua habilidade criadora, que as submete a um universo de linguagem ilimitado. Em poesia, as palavras se harmonizam em conjunto para extrapolar a neutralidade dos significantes, criando imagens inusitadas, e mesmo insólitas e surreais.

É nesse contexto que se situa a poesia de Cecília Meireles, herdeira do Simbolismo. Ela absorveu as novidades modernistas, e sua produção oferece-nos uma superfície homogênea, tendo em vista o encadeamento de seus livros, que parecem surgir um do outro. O eu lírico vai em busca de palavras e metáforas que exprimem estados de espírito, emoções e sentimentos de forma universal, o que concorre para a sobrevivência e a atualidade de sua poesia. Na qualidade de poeta modernista, ao encontrar a medida de seu tom e individualizar sua escrita poética, tornando pessoal a impessoalidade da métrica tradicional, Cecília Meireles consagra-se com seu livro *Viagem* (1939). Essa consagração vem do influxo simbolista, que até então lhe inspirava o fazer poético, que perde o relevo externo e materializa-se pela tradução em filosofia de vida e comportamento estético. Para tanto, como afirma Damasceno (1987), Cecília Meireles opta pela pluralidade de motivos e certos metros como traços definidores de sua poesia. Ancorada na tradição moderna da poesia, Cecília Meireles mostra-se em comunhão com o estado de espírito comum aos poetas de sua geração, manifestando o desejo de ir embora para Pasárgada, como cantou Manuel Bandeira, para libertar-se de uma realidade imposta, a qual não via a possibilidade de ser superada. Sua viagem é evitada de ensinamentos na bagagem, com alto grau de espiritualidade, em que a palavra poética persegue o ideal de verdades absolutas, e seu lirismo é conclamado pela intuição de quem sabe que canta e a canção é tudo – “tem sangue eterno a asa ritmada” (V. p. 227). Cecília Meireles é, sem dúvida, uma voz que se consagra na década de 1930. A

maturidade de sua escrita poética faz dessa voz feminina pouco conhecida a arrebatadora do Prêmio de poesia Olavo Bilac, da Academia Brasileira de Letras, à frente de poetas então consagrados, sendo-lhe ainda concedido por aquela casa, em 1965, o Prêmio Machado de Assis, *post-mortem*, pelo conjunto de sua obra.

2.1.1 Cecília Meireles e sua *Viagem*

É inútil o meu esforço de conservar-me;
 todos os dias sou meu completo desmoronamento:
 e assisto a decadência de tudo,
 nestes espelhos sem reprodução.
Cecília Meireles

Cecília Benevides de Carvalho Meireles, conhecida como Cecília Meireles, nasceu no Rio de Janeiro em 7 de novembro de 1901, filha de Carlos Alberto de Carvalho Meireles e Matilde Benevides. Foi vítima da orfandade. Seu pai morreu três meses antes do seu nascimento e sua mãe três anos após. Por isso, Cecília foi criada por sua avó materna, Jacinta Garcia Benevides. Formou-se professora primária aos 16 anos e nutria grande paixão pelos livros, vindo a estudar vários idiomas, além de canto e violino. Publicou seu primeiro livro – *Espectros* (1919) – aos 18 anos e, aos 21, casou-se com o artista plástico português Fernando Correia Dias, com quem teve três filhas: Maria Elvira, Maria Matilde e Maria Fernanda.

Em 1921 Cecília Meireles publicou seu segundo livro, *Nunca mais...* e *Poema dos poemas*, ilustrado pelo marido. A poeta também escreveu a prosa poética *Criança meu amor*, adotado mais tarde como livro de leitura das escolas. Em 1929 Cecília Meireles apresentou a tese intitulada *O espírito vitorioso*, para a cátedra de Literatura da Escola Normal do Distrito Federal. Entre junho de 1930 e janeiro de 1933, ela dirigiu a Página da Educação no *Diário de Notícias* do Rio de Janeiro. Em seus artigos sobre política, educação e cultura, Cecília Meireles defendeu uma política menos casuística e uma educação moderna. Ela rompe tabus da sociedade, deixando sua marca na história brasileira como defensora da idéia universal de democracia, numa década em que o mundo vivia o período de transição entre duas guerras mundiais e, no Brasil, o presidente Vargas saía-se vitorioso na Revolução de 1930.

Como os artigos de Cecília Meireles despertavam a fúria de muitos, foi

desligada do *Diário de Notícias*, passando a escrever, em seguida, para *A Nação*, mas era proibida de tratar de política. Em 1934, foi designada pela Secretaria de Educação da Prefeitura do Rio de Janeiro para dirigir o Centro Infantil, a ser instalado no Pavilhão do Mourisco. Ela fundou, então, a primeira Biblioteca Infantil do país e, a convite do governo português, fez sua primeira viagem ao exterior, onde apresentou uma série de conferências nas Universidades de Lisboa e Coimbra sobre cultura brasileira. Em 1935, em virtude de fortes crises de depressão, o marido de Cecília Meireles suicidou-se, ficando, portanto, com Cecília Meireles a responsabilidade de educação das três filhas. Além de suas atividades no Pavilhão do Mourisco, ela escreveu regularmente crônicas e artigos sobre folclore e dirigiu a *Revista Travel in Brazil*.

Em 1939, Cecília Meireles publicou *Viagem*, sendo premiada por essa obra pela Academia Brasileira de Letras. Nesse mesmo ano, casou-se com Heitor Grillo e realizou uma viagem aos Estados Unidos e ao México, sob o patrocínio do Departamento de Imprensa e Propaganda. Em 1940, Cecília Meireles ministrou um curso de Literatura e Cultura Brasileiras na Universidade de Austin, no Texas, tornando-se conferencista internacional.

Cecília Meireles recebeu o título de Doutor *Honoris Causa*, pela Universidade de Delhi, graças à sua participação em um simpósio sobre a obra de Gandhi. Vale o registro de que ela traduziu Rabindranath Tagore e também escreveu sobre a obra de Gandhi. Na volta de sua viagem à Índia, passou novamente pela Europa, permanecendo na Itália, por algum tempo, onde colheu material para várias peças líricas (1953-1956), postumamente publicadas sob o título de *Poemas italianos* (1968). No dia 9 de novembro de 1964, Cecília Meireles morre vítima de um câncer e recebe muitas homenagens póstumas. Por ocasião do centenário da poeta, a editora Nova Fronteira publicou *Poesia completa* (2001), em dois volumes, com fortuna crítica sob a orientação de Antônio Carlos Secchin.

Cecília Meireles escreveu uma extensa obra e após sua morte foram publicados *O menino atrasado* (1966); *Inéditos* (1967); *Ilusões do mundo* (1976); *O que se diz e o que se entende* (1980); *Crônicas em geral* (1998); *Crônicas de viagem* (1999); e *Crônicas de educação* (2001).⁴ Recentemente a editora Desiderata reuniu alguns textos publicados em *O jornal* entre 1929 e 1930 e os publicou com o título *Episódio humano* (2007).

⁴ Pesquisa biobibliográfica feita em *Poesia completa*, v. 1, organizada por Antônio Carlos Secchin.

Como mencionamos antes, a poesia de Cecília Meireles insere-se no contexto do Modernismo dos anos 1930, em que toda uma geração entra em cena e consolida uma nova linguagem projetada por Drummond, Murilo Mendes, Jorge de Lima, Vinicius de Moraes e outros. Com *Viagem* (1939), apesar de já ser reconhecida como poeta modernista por vários críticos, Cecília passa também a ser vista por seus méritos na sua produção anterior a esse período, a despeito de ela própria só validar sua obra a partir de *Viagem*.

De acordo com Sanches Neto (2001), ao participar do grupo da *Revista Festa*, Cecília Meireles fortalece a idéia de uma modernidade continuadora em conexão com valores atemporais. Enquanto os modernistas estavam engajados na luta contra os parnasianos e seus passadismos estéticos, o grupo espiritualista retomava a corrente simbolista, principalmente pela superação das circunstâncias materiais do ser humano quanto à linguagem. Cecília Meireles ligou-se, assim, a uma ala moderna, sem ser exteriormente modernista, e assumiu num primeiro momento uma condição “pós-simbolista”, segundo a opinião de Carpeaux (1999), o que a coloca entre os três grandes poetas vivos daquele período, ao lado de Drummond e de Bandeira. Isso, é claro, não justifica uma ruptura total com seus predecessores. Sanches Neto (2001, p. 24) explica a participação de Cecília Meireles no que se denominou “neo-simbolismo”:

Não se trata, portanto, de uma “neo-simbolista” que apenas voltava ao Simbolismo de maneira passiva, mas de uma autora que parte deste movimento, e do que havia de conexões com o Parnasianismo, rumo a uma arte moderna escoimada de seu materialismo limitador. (Grifo do autor).

Cecília Meireles buscava o desejo de unificação e de universalização por meio do desprendimento dos vínculos terrenos, num movimento de ascese, o que lhe possibilita olhar de forma ampla o homem e a existência. Segundo Sanches Neto (2001), a poesia cecilianiana não é de inovações lingüísticas, nem de colorido nacional, nem de experimentações ou de posicionamentos políticos. É, pois, espiritualista, própria de uma poética das alturas. Própria de uma poesia universalizante tanto na forma – porque é trabalhada de forma parnasiana – quanto no conteúdo, pois há nele uma amplidão de metáforas. Refere-se a opções relacionadas a um sentimento de orfandade da poeta, que a leva a religar-se com o eterno, numa tensão entre as alturas e a

imortalidade e o plano subterrâneo da dissolução. Conforme Sanches Neto (2001, p. 26), uma poesia que “se funda nesta tensão opondo-se à poética pedestre da lírica moderna”.

Cecília Meireles sofreu discriminações por não ter sido moderna no sentido combativo da palavra, porém, ainda de acordo com Sanches Neto (2001), ela estava acima desses embates. Por ser afastada do epicentro da poesia moderna, a poeta vê-se aguçada na sua condição de moradora de uma latitude própria. Um pouco avessa ao sentimento estético vigente, ela se apossa de uma palavra agregadora, por sentir de forma aguda a fugacidade de tudo. Cecília Meireles maneja uma língua intemporal, dando continuidade a uma tradição lírica ibérica e trilhando a contramão dos rumos poéticos do modernismo brasileiro, pois esse mesmo modernismo negava a conexão com a cultura portuguesa, em nome de uma afirmação local. Ainda na esteira de Sanches Neto (2001), o que é conservador na postura de Cecília Meireles adquire um papel de revolta e de resistência, até hoje pouco valorizado em nossa cultura, ansiosa demais pelas novidades de culturas pretensamente mais avançadas tecnicamente. Cecília Meireles era uma grande artista do verso e deixou expressa em sua obra a tensão entre o sentimento do fugidio e vigor que ela própria se impunha para expressar esse sentimento. Seus versos são extremamente musicais, pelas metáforas fortemente sensoriais e sua insistência no uso da primeira pessoa.

Conforme Leila Gouveia (2001), a obra ceciliana diversifica e enriquece a tradição modernista, trazendo um lirismo puro, uma poesia essencial de mergulho no eu profundo, impulsionando a busca de respostas ao porquê e ao destino da viagem, sem prazo certo, a que todos nós humanos perseguimos – respostas sobre o todo ou o nada. Cecília Meireles filtrou lentamente algumas propostas do modernismo, como a simplicidade vocabular e sintática, a linguagem anti-retórica e *clean*, e foi, quiçá, a poeta modernista de maior contenção e economia verbal. No dizer de Bosi (2001), foi talvez o nosso poeta moderno que modulou com mais felicidade os metros breves, amplamente majoritários em sua poética.

Cecília Meireles delimita suas fronteiras e firma sua identidade na poesia de *Viagem*. Seu lirismo toma corpo na constituição de sua índole evasiva, forjada na solidão e no silêncio. O delimitar dessas fronteiras aponta para outro par opositor: terra e mar. Dedicada aos seus amigos portugueses, *Viagem* dialoga com toda a tradição da modernidade, que via no deslocamento do espaço um projeto lingüístico, folclórico e sociológico em que a definição da identidade era fragmentária e em movimento, e viajar

constituía essa maneira de conquistar uma identidade, na qual o culto à máquina e à velocidade possibilitava o estímulo tecnológico do período. Cecília Meireles, no entanto, “faz uma desleitura deste tópico, colocando a viagem dentro de uma perspectiva antigeográfica que remete à idéia de transitoriedade” (SANCHES NETO, 2001, p. 24).

Viajar é se deslocar rumo ao distante, em um deslocamento sem rumo definido. Trata-se de uma viagem que aguça a percepção da rapidez de tudo em direção ao fim. É nessa perspectiva que Cecília Meireles se apropria da noção modernista de velocidade, conforme Sanches Neto (2001), usando-a não como recurso estilístico, mas como alegoria da existência. Cecília Meireles traz “toda a sua inquietação mística para um plano mais próximo da realidade cotidiana, que, no entanto, aparecerá sempre como uma alegoria” – diz Sanches Neto (2001, p. 32) –, o que dará a tônica de sua poesia, pois o real não é algo em si, mas a referência a um mundo abstrato. Em toda a obra o conceito de viagem está ligado a um mundo simbólico. Cecília Meireles levita como puro espírito. Move-se, viaja, sonha com navios, nuvens, com coisas errantes e etéreas, móveis e espectrais, transformando essa caminhada em pura poesia.

Viagem apresenta a composição de uma poesia densamente feminina, não apenas a poesia feita por alguém que é mulher, mas obra de mulher, de um sem-número de perspectivas sobre as coisas, a poesia na qual uma das grandes forças é a delicadeza, e delicadeza de poeta que transfigura a vida em canto. *Viagem* compõe-se de cem poemas. Treze deles são epigramas, que podem ser interpretados como uma trajetória espiritual, em que vida e poesia se confundem, da mesma maneira que se confundem poeta e natureza.

O eu lírico de *Viagem* procura recuperar valores universais, deixando entrever o conflito entre o mundo da matéria e o mundo do espírito. Esse conflito é experimentado pela autora intelectual, numa sociedade conservadora e discriminatória, e se transforma em conflito sereno. Desse conflito decorre um tom melancólico que permeia os poemas de Cecília Meireles, o que a afasta do burburinho e dos conflitos sociais, aproximando-a, assim, do movimento do final do século XIX (o que não significa alienação, mas um afastamento estético aparente, pois Cecília Meireles era cidadã ativa e politicamente contestadora, pela característica marcadamente individualizada de sua obra).

Nos poemas de *Viagem*, o eu lírico aparece distanciado do contexto social, refletindo um ser dividido que, ao abandonar os limites corporais e sociais, procura

realizar-se num plano espiritualizado, livre das restrições humanas, embora essa liberdade não possa se concretizar pelos impedimentos de sua condição física e social. A tensão advinda desse conflito resulta em lágrimas, que enfatizam o tom melancólico dos poemas cecilianos.

A própria história de vida da poeta já prenunciava a dicotomia entre o conservadorismo e a inovação – de acordo com Puzzo (1997) –, constituindo uma dialética solucionada pela via da homogeneidade formal que transforma os poemas em canção, numa cadência rítmica que privilegia a fluidez sonora recorrente em *Viagem*. Puzzo (1997) ainda acrescenta que, ao mesmo tempo em que Cecília Meireles se liga ao conservadorismo do grupo da *Revista Festa*, por manter algumas características mais universais, dele se distancia. E ao se aproximar, pelo ritmo mais solto dos poemas – uma tendência mais afinada com os ideais modernistas –, ela se distancia desse conservadorismo e faz com que sua obra reflita além do momento de transição entre o conservadorismo e a modernidade, a inquietude do início do século, centrada num sujeito mulher.

A produção literária de Cecília Meireles provou que ela representava um novo papel da mulher na literatura brasileira, tornando-se uma figura peculiar. Isso porque, apesar de participar do grupo de intelectuais e conservadores, dele se destacou, pela individualidade. Sua projeção no campo cultural e pedagógico revelou uma mulher dinâmica e idealista, sendo reconhecida pela elite intelectual, pela sua postura discreta, porém combativa, conforme atesta Lamego (1996). Cecília Meireles exerceu um papel moderado entre os intelectuais dos grandes centros urbanos, desempenhando um papel social importante e de certa forma contestador. Com isso granjeou distinção entre as mulheres de sua época, pela produção de uma obra cuja voz combativa de mulher é atenuada.

A modernização imposta pelo progresso urbano – decorrente da industrialização – e a tradição de origem agrária criaram um momento de sincretismo ideológico e cultural em que tendências conservadoras do século XIX passaram a conviver com idéias inovadoras e revolucionárias do século XX, tornando diferenciado o papel da mulher, restrito, até aquele período, ao espaço familiar. Nos grandes centros urbanos, o desempenho das mulheres estende-se a outras esferas, com atuações na produção econômica, razão dos sofrimentos, de perto, causados pela angústia da tensão social provocada por fatores internos e externos.

No plano da educação, segundo Puzzo (1997), ele tornou-se tema prioritário

para as mulheres. Devemos lembrar que até o final do século, contava-se no Brasil com apenas algumas escolas públicas, e as particulares restringiam-se à formação da elite social e eram destinadas à alfabetização e ao ensino de prendas domésticas. Os objetivos educacionais eram de cunho religioso. Além disso, as escolas para mulheres eram diferenciadas das dos homens, visto que os objetivos eram também outros. Os rapazes descendentes da elite cultural completavam seus estudos nos países europeus – o que não ocorria com as mulheres, salvo raríssimas exceções.

O tratamento diferenciado oferecido a homens e mulheres resultou numa certa interdição à manifestação artística feminina, principalmente literária. Vale dizer que apenas em 1881 foram criados cursos especializados para moças, no Liceu de Artes e Ofícios, os quais eram restritos ao ensino de música, desenho e português. Era limitado o número de mulheres que conseguiam frequentá-los, bem como as que se aventuravam a exercer uma profissão. Com a criação da primeira escola mista, gratuita e laica no final do século XIX, a situação começa a se reverter, embora a maioria das escolas da época se destinasse a formar professoras e não profissionais liberais. Nesse sentido, o magistério foi uma das poucas ocupações destinadas às mulheres, e o ensino serviu como agente de mudanças e disseminação de novas idéias.

O cenário cultural que se apresenta no final do século XIX e início do século XX é o de uma sociedade patriarcal, cujos padrões culturais e comportamentais estavam atrelados a uma elite pensante predominantemente masculina, e assim a mulher-escritora, principalmente poeta, dificilmente se projetava enquanto tal. Mas com a modernização do país e a proliferação das escolas, houve uma abertura para a mulher de classe média, o que lhe possibilitou ampliar sua formação cultural. De acordo com Puzzo (1997), em 1920 é criada a primeira Universidade Federal no país e tem início a campanha para instituição do voto feminino, que legitimaria a mulher como cidadã. Esse direito foi adquirido a partir de 1932. O processo de modernização foi implantado no Brasil por uma elite intelectual de formação européia, que tentou romper as barreiras do conservadorismo instituído. Nesse contexto, a Semana da Arte Moderna em 1922, segundo Brito (1964), torna-se o marco divisor entre o conservadorismo patriarcal do século XIX e a modernização do século XX, pela efervescência de idéias revolucionárias, que só foram assimiladas à cultura brasileira de modo paulatino e intermediadas por outros ideais a eles somados.

Os escritores da geração de 1930 representam uma síntese das inovações, num contexto mais equilibrado, mais discreto, mas não menos contestador. Puzzo

(1997) ratifica ser nesse contexto de choque cultural e instabilidade emocional que Cecília Meireles começa a se projetar nos campos profissional e artístico. O modelo seguido é o das mulheres dos países mais desenvolvidos, resultando no surgimento dos primeiros poemas de *Viagem*.

Cecília Meireles conseguiu transfigurar o cotidiano, as miúdas peripécias da vida, os detalhes mais prosaicos e os mais terríveis, também, da existência sobre a terra, atingindo um patamar autodefinido de serenidade. Sua intimidade com a morte lhe permitira aprender docemente as relações com o eterno e o efêmero. De acordo com Prada (2002, p. 29), “o tema da fugacidade da vida, o barroco *ubi sunt* de conteúdo melancólico, quevedesco, é dominante em toda sua obra”.

A grandeza de Cecília Meireles reside na sua capacidade de transcendência da angústia existencial e do pessimismo e o encaminhamento da expressão individual moldada interiormente por uma filosofia própria, por um misticismo desvinculado de religiões, em que há uma procura do eterno sob a vã aparência das coisas. Sua sensibilidade transcende rumo à descoberta e à expressão apaixonada de tudo que a vida e o mundo têm de belo, sensual e colorido.

Viagem é uma obra que fala da dor, de tom sombrio e cheio de um refinado lirismo. Uma grande viagem interior no esforço de libertar-se da sombra da morte. Ao esmiuçar a dor, o eu lírico de *Viagem* se define e a poeta encontra-se pastora de nuvens, procurando a significação de sua forma e cultivando sua grande qualidade, o seu dom para o silêncio que se faz com palavras. Cecília Meireles permite extrair de seus poemas a verdade funda, transcendental da existência, como reflexo de cada instante, em cada circunstância de uma realidade mais abrangente.

Com tudo isso podemos notar que a estrutura da lírica moderna pode ser reconhecida a partir de empregos quase sempre de conceitos negativos e evidencia-se com características de conceitos isolados em que surgem uma das outras ou se adaptam mutuamente. Reconhece-se sua estrutura na fala enigmática e na forma arbitrária, em sua coerência íntima, na fuga da realidade e da normalidade, assim como se reconhece a legitimidade própria das mais ousadas reflexões da linguagem. A antiga norma poética não foi eliminada. Ela só se transferiu das imagens e idéias às curvas da linguagem e de tensão destituídas de sentido. Assim, a lírica moderna é eficaz, mesmo se aparece num material obscuro, passivo de múltiplas interpretações.

Em meio à massificação da sociedade moderna e às ideologias estereotipadas de senso comum, a poesia se manifesta como forma de despertar do

homem para seu universo exterior e interior, chamando-o para um reencontro com a natureza, com o outro e consigo mesmo. Pelo texto poético, o homem é convidado a refletir, interpretar, entender, questionar, maravilhar, sensibilizar, angustiar, enfim, abrir-se para a vida em todos os seus sentidos e em todos os seus desdobramentos.

Dentro da modernidade, a poesia, portanto, apresenta um caráter de questionamento – questionamento de uma realidade estereotipada e massificada –, organizada por uma lógica preestabelecida e de senso comum; questionamento de uma mentalidade, alertando para o fato de que a evolução de um povo se faz ao nível da mente, de acordo com a consciência-de-mundo de cada indivíduo. Aí a poesia tem a capacidade de fundir os sonhos, o imaginário, o real e os ideais de existência. Questionamento, enfim, de si mesma, enquanto sistema lingüístico, pois a tendência da lírica moderna é voltar-se para si mesma, transformar o material lingüístico e inová-lo de forma ilimitada.

Alguns críticos consideram vão o esforço de falar sobre a poesia hoje, argumentando que o poema se auto-explica na sua existência; outros ponderam acerca da necessidade da leitura crítica e analítica, para melhor partilhar esse ato de linguagem, tão livre na sua significação. Pensar a linguagem poética de forma cerrada e irreduzível a qualquer exercício de compreensão é compactuar com uma visão restrita, pois é necessário ouvir o que os poemas dizem. Para isso, não ter medo de falar de poesia é fundamental, ainda que estejamos diante de sua diversidade, multiplicidade e variedade.

Do ponto de vista cultural mais amplo, o fim do século XX é pós-modernista, de acordo com Moriconi (2004). Para esse autor, o termo pós-modernismo é a periodicização artística e literária que vem depois do modernismo e acrescenta as relações entre um movimento e outro como complexas, de continuidade, permanência e deslocamento. O modernismo é uma totalidade histórica e o pós-modernismo, um conjunto aberto de traços heterogêneos.

A subjetividade já não é mais a mesma que tínhamos na primeira metade do século XX. Ocorre na contemporaneidade a tendência de um sujeito que se moldura na visibilidade total e apresenta-se *a priori* marcado pela presença forte da figura autoral da esfera pública. De acordo com Moriconi (2004), o sujeito poético é uma projeção desse novo tipo de indivíduo, dessa nova definição da intimidade, enquanto algo já não simplesmente privado. Tal é a condição da marca autoral na poesia contemporânea.

A poesia brasileira contemporânea surge com a poesia marginal durante os anos 1970. Vindos da repressão militar e da censura, período em que a sociedade se

encontrava em um vazio cultural, os poetas, inspirados pela geração *beat*, vestiam a contracultura para fissurar os limites entre a arte e a vida cotidiana, em busca de um descentramento, em um repúdio aos temas nacionais preconizados pelo modernismo. Os discursos entram na multiplicidade por conta da inserção de elementos como retalhos textuais, citações e recursos de metalinguagem, numa atitude de reconstrução. O passado, então, se torna matéria-prima para o processo de reescritura nessa busca de resgate para a promoção da diversidade.

O que a ficção contemporânea pretende é arquitetar a ressignificação do mundo e dar voz às classes minoritárias, abrangendo, assim, as perspectivas marginalizadas, em que “o particular, o local e o específico substituem o geral, o universal e o eterno” (HUTCHEON, 1991, p. 133). Desse modo, a reescritura surge como estratégia da ficção pós-moderna, fundamentada em uma estratégia experimentada como auto-reflexiva, através da qual são questionadas as categorias de verdade, de tempo e de sujeito, que, continuamente, caminham vinculadas às implicações culturais submetendo por muito tempo a percepção humana. De acordo com Hollanda (2001), o cenário da contemporaneidade é um cenário de vozes sociais e políticas na construção do espaço a serem ouvidas.

Uma das características da poesia contemporânea é a espontaneidade do paradoxo, mediante a afirmação simultânea da continuidade e da ruptura da herança. Essa poesia passa por cima do passado imediato, mas reencontra seus diálogos poéticos no cânone.

É nesse contexto que se insere Adélia Prado, uma das mais ativas escritoras brasileiras, a partir de *Bagagem*, seu livro de estréia lançado em 1976, com herança modernista. Em uma matéria para o jornal *O Estado de São Paulo*, Raposo diz que, já no prefácio de *Bagagem*, Affonso Romano de Sant’Ana definiu Adélia Prado com absoluta propriedade, afirmando tratar-se de uma escritora que tem uma maneira especial de pegar o leitor pelo pé e deixá-lo prostrado com uma verdade reveladora, abrupta e desnorteante, o que vem a chamar de epifania. E acrescenta ser Adélia Prado a voz mais feminina da literatura brasileira.

Nesse período, delineava-se o início de uma tendência denominada, por muitos, pós-moderna, ou “arte da convergência”, como prefere denominá-la Paz (1993, p. 56-57), pela ambigüidade ou a falta de precisão do termo anterior, como ele mesmo explica:

Uma vez chamei a poesia deste tempo que começa de arte da convergência. Assim a coloquei do lado oposto à tradição da ruptura... A poesia que começa neste fim de século – não começa realmente nem tampouco volta ao ponto de partida: é um perpétuo recomeço e um contínuo regresso. A poesia que começa agora, sem começar, busca a intersecção dos tempos, o ponto de convergência.

A justificativa da escolha por essa expressão está no fato de em tais tendências não ocorrer a ruptura com a estética anterior, que caracteriza os movimentos inovadores a partir do Romantismo. No momento examinado pelo crítico, observa-se a acomodação da arte pela convivência harmoniosa de estilos e gêneros diferentes, que começam a perder os contornos rígidos, interligando-se para comporem textos mais maleáveis, de definição imprecisa. Conto, romance, poesia perdem seus contornos enquanto gêneros e aparece a prosa poética em romances, contos e poemas.

A impressão da espontaneidade de Adélia Prado – o recurso estilístico da mescla, que altera o solene e o coloquial e da colagem verbal –, segundo Olivieri (1982, p. 125), “funda-se na vivência do cotidiano e explora os meios expressivos da cultura popular, buscando extrair da poesia das coisas simples, uma das linhas que articulam sua obra com herança modernista”. Portanto, a mistura de modos e gêneros, própria desse contexto artístico, reflete-se também na obra de Adélia Prado, em que o ser humano, retratado num contexto prosaico e ao mesmo tempo heróico, passa a representar um ritual próximo ao ritual bíblico, fundindo, assim, a integração do modo elevado e grandioso no popular e o modo comum no bíblico.

2.1.2 Adélia Prado e sua *Bagagem*

Eu pareço uma atriz em decadência,
Mas, como sei disso, o que eu sou
é uma mulher com um radar poderoso.
Adélia Prado

Adélia Luzia Prado de Freitas, conhecida literariamente por Adélia Prado, nasceu em Divinópolis, Minas Gerais, em 13 de dezembro de 1935, onde vive até hoje. É filha de Ana Clotilde Corrêa e João do Prado Filho e casada desde 1958 com José Assunção de Freitas, com quem tem cinco filhos: Eugênio, Rubem, Sarah, Jordano e Ana Beatriz. Professora aposentada, formada em Filosofia, escreve desde os 14 anos.

Fez muitos versos a Augusto dos Anjos, porém só estreou na literatura aos 41 anos, com *Bagagem* (1976), obra que chama a atenção da crítica pelo jeito característico usado pela escritora para dizer as coisas que sente e vê.

Adélia Prado passa a dedicar-se inteiramente à poesia aos 40 anos, valorizando o cotidiano e nele buscando um sentido mais profundo, misturando a ele um espiritualismo místico, em que o profano e o sagrado se interpenetram e expressam sutilmente o que se chamou de busca angustiante da essência da vida. Na década de 1970, ela começa a escrever de forma torrencial, dando veios às influências literárias recebidas de Castro Alves, Carlos Drummond, Guimarães Rosa e Murilo Mendes. Adélia ganhou uma peça de teatro em sua homenagem – “Dona doida: um interlúdio” (1987) –, encenada por Fernanda Montenegro. Nesse espetáculo, a vida da escritora é levada ao palco juntamente com seus versos.

Em 1978, Adélia Prado publica *O coração disparado*, rendendo-lhe o Prêmio Jabuti de Literatura, conferido pela Câmara Brasileira do Livro de São Paulo, o principal prêmio do país. Em 1979, edita seu primeiro livro de prosa, *Solte os cachorros*. *Cacos para um vitral* é sua obra de 1980 e *Terra de Santa Cruz* de 1981. Em 1987, lançou *O pelicano* e, em 1988, *A faca no peito*. Data de 1994 seu livro intitulado *O homem da mão seca*. Após essa obra, a poeta mineira ficou cinco anos sem publicar, quando recebe um convite do *Correio Brasiliense* para escrever crônicas e dessas crônicas nasce *Manuscritos de Felipa* (1999), juntamente com a poesia de *Oráculos de maio* (1999)⁵.

O tom de Adélia Prado, com selo da editora Karmim, é uma reunião de 56 poemas do livro *Oráculos de maio*, publicado em 2000. *O sempre amor*, pela mesma editora, é de 2002. Em 2001, publicou *Filandras* e em 2005, *Quero minha mãe*. Em 2006, a escritora publica sua primeira obra infantil, *Quando eu era pequena*. A obra reúne memórias da infância de Adélia Prado, disfarçadas na vida da fictícia Carmela, que a poeta define como seu *alter ego*.

Desde sua primeira obra, Adélia Prado sabe a que veio. Sua escritura é autêntica, de assinatura. Sua poesia mantém uma unicidade no que diz respeito às temáticas, às fases e às épocas de sua escrita. Lúcida e inteligente, seus escritos são caracterizados pelo fluxo de consciência, que une uma espécie de medo, na entrada, e uma revelação, na chegada. Essa revelação se faz bela pela verdade conhecida. A

⁵ Pesquisa biobibliográfica feita em *Cadernos de Literatura Brasileira*, n. 9, jun. 2002, do Instituto Moreira Salles.

religiosidade produzida por Adélia Prado, em sua literatura, tem chamado a atenção de muitos. Mas ela não é apenas isso. Aparentemente é uma escrita simples, porém dotada de um alto teor de complexidade, além de tratar das coisas do cotidiano com perplexidade, entendimento e pureza, transformando o lúdico em realidade descrita. Sua obra é moderna e faz com que fatos corriqueiros ganhem uma beleza poética extraordinária. *Bagagem* é o conjunto de experiências pessoais, que a viajante Adélia Prado leva para a construção de sua poética.

Bagagem tem como eixo articulador do universo poético a vida cotidiana. É dela que a poeta extrai os elementos básicos com quem vai tecendo a teia de seus textos, construindo um mundo a partir da experiência singular, elevada à dimensão da experiência coletiva e universal. A recordação é outra característica marcante em *Bagagem*. Nela, a poeta evoca a família a todo instante, especialmente o pai e a mãe. A orfandade, retratada de forma lírica, denota a saudade do pai, que é sentida sempre com amor, e a lembrança da mãe, que surge com certo tom de amargura e pesar. Imagens temáticas como a angústia, a morte, o tempo e a memória são recorrentes em sua poesia, em imagens que, por excelência, pertencem ao cotidiano de todo ser humano. Afinal, a vida transcorre e é comum a todos a passagem da realidade do dia-a-dia.

Adélia Prado aproxima o discurso poético do prosaico, diluindo as fronteiras entre prosa e verso, graças à introdução de elementos da linguagem falada – os discursos diretos, as conversações, as interjeições, as chaves, os provérbios –, fazendo uma colagem verbal para seu registro. Pela introdução da descontinuidade ao nível da métrica, da cadência rítmica e do sentido – além da pretensão de ser natural na imitação do discurso prosaico –, ela rompe com a lógica linear ao organizar sua linguagem.

O desejo de uma fala natural e espontânea aparece em inúmeros dos poemas de Adélia Prado, desprezando a utilização tradicional dos recursos técnicos da poesia e se aproximando, assim, do prosaísmo, como forma de expressão privilegiada. Há uma alternância entre o tom lírico, em que as relações de sonoridade, o ritmo e as imagens expressam uma visão subjetiva do eu lírico, num tom narrativo que abarca as cenas do dia-a-dia. A imitação do discurso coloquial aproxima sua poesia do prosaico e o verso livre torna-se o recurso fundamental de sua composição poética. Conforme Olivieri (1982), os elementos do léxico e também da sintaxe da linguagem falada são absorvidos pelo discurso poético. Além de a visão ampliada da realidade fundamentar o alargamento da linguagem poética, ela incorpora os diversos níveis de expressão como a música, recuperando o discurso oral, comprovados no poema “A cantiga”: “Ai cigana,

ciganinha, / ciganinha meu amor” (B, p. 109). A sintaxe poética adeliiana apresenta algumas construções incomuns, agregando formas não letradas da linguagem popular. Com isso Adélia Prado tem um modo inusitado de organização do sentido da frase.

Ainda de acordo com Olivieri (1982), há uma interpenetração intencional dos planos lírico, narrativo e dramático na obra de Adélia Prado, o que produz esforços para captar a multiplicidade do real e suprimir as barreiras que separam os objetos, fazendo emergir uma visão caótica do mundo. Numa aparente desorganização, a poesia adeliiana é de uma ordem misteriosa. A dimensão simbólica do poema aponta para a experiência poética em que há o resgate da unidade essencial das coisas. E acrescenta Olivieri (1982, p. 126):

O tom prosaico e narrativo alterna com o lirismo confidencial, marcado pela presença do biográfico que desnuda uma vivência erótica e religiosa do mundo. A vertente lírica intimista leva a uma reflexão questionadora da existência através de uma linguagem que alia a simplicidade da expressão à complexidade das idéias. Do simples ao complexo, a poética adeliiana constrói um mosaico das experiências humanas, refletindo a ambigüidade de sua condição. A voz poética, embora sabendo-se finita e imersa na rotina do cotidiano, anseia por transcendência.

A poesia de Adélia Prado apresenta um movimento circular do percurso do imanente ao transcendente, em um processo de sacralização do profano que se completa no movimento da passagem do sagrado ao profano. O desejo de elevar o cotidiano do homem aos prazeres do corpo e levar o próprio homem às alturas transcendentais e o desejo de romper com os limites da matéria e ascender ao ilimitado se completam na materialização de Deus, que se transforma em humano. A figura do Jonathan, que é o amado, simboliza, assim, a reconciliação dos planos da imanência e da transcendência. A partir da experiência do concreto, a poesia adeliiana busca apreender o real, uma vez que está vinculada à procura de um sentido que resgate sua totalidade, estabelecendo uma ligação entre a realidade objetiva e abstrata, uma imersão no vivido, no sonho, na fantasia, e uma interrogação no sentido do existir.

O olhar de Adélia Prado é poetizado, mágico e místico. Ao percorrer o mundo mergulhado na religiosidade, no erotismo e na poesia, a poeta desvenda o mundo e o poetiza como o lugar em que a poesia mora. O ritmo de sua poesia é o ritmo da vida. Os poemas se apresentam em versos livres, e sua preocupação é com a palavra,

uma vez que, para ela, é a palavra que revela o mundo e encaminha ao êxtase ao mesmo tempo sensual e místico, além de ver a criação poética como um ato de inspiração divina e um ato de amor. Adélia Prado tem uma concepção particular do fazer poético e da posição que o poeta ocupa no espaço literário. Insistentemente volta-se para essas coisas, pois ela canta a alegria de conhecer a poesia, a função da escrita poética, a função do poeta e da palavra, mas canta também a agonia, a aflição, que traz esse conhecimento.

De acordo com Selistre (1993), o poema, que reflete sobre a escrita poética, apresenta a tomada de consciência da poesia, e a descoberta da forma poética pelo poeta surge como fruto da consciência do poeta diante do mundo. “A fugacidade da Beleza, a transitoriedade das coisas no mundo fazem com que o artista sinta ser sua missão fixá-las. Ele escreve e ao escrever preserva o mundo. O poeta transcende o tempo e a própria morte pela sua obra” – completa Selistre (1993, p. 105).

É uma realidade indestrutível o que a poeta transforma em palavras. De forma ordenada, ela eterniza essa realidade como perfeita, ao descobrir que a inspiração poética é um dom divino. E assim o poema nasce de suas inquietações perante o mundo. A essência da poesia é feita de sons e imagens. “A essência da poesia é o sentir global do mundo e da vida”, comenta Selistre (1993, p. 108).

Adélia Prado une a intenção de alcançar a poesia ao dom divino da revelação, transcendendo o que ouve e vê, harmonizando os opostos, vencendo a morte. Ela revela a beleza das coisas no uso das figuras. Mesmo quando há apenas uma enumeração de palavras, Adélia Prado recupera a unicidade primordial. As experiências surgem lembradas e recriadas com a apropriação concreta do mundo, buscando poesia nas palavras e nas coisas. Ligando-se a todas as experiências da vida, ela ilumina e metamorfoseia as mais habituais, destacando dessa experiência o que tem de essencial, tornando sua poesia um dom de espanto, numa perpétua descoberta.

Bagagem foi publicada em 1976, com a apresentação de cento e quatorze poemas, distribuídos em cinco capítulos. A epígrafe geral da obra é uma louvor à imitação do “Cântico das criaturas”, de São Francisco de Assis. Um louvor a Deus, pelas letras e pelas palavras, verso e sentido, capa e forma – além de ser uma dedicatória a todos que contribuíram para que o livro existisse. “Louvai o Senhor, livro meu irmão, com vossas letras e palavras, / com vosso verso e sentido, com vossa capa e forma, com as / mãos de todos que vos fizeram existir, louvai o Senhor” (*B*, p. 07).

A distribuição dos capítulos sugere a evolução do processo de criação

poética. O primeiro capítulo intitula-se “O modo poético”, que é também o título do último dos poemas do capítulo. Sua epígrafe, extraída do *Salmo 126*, fala da transformação do sofrimento em alegria. “Chorando, chorando, sairão espalhando as sementes. / Cantando, cantando, voltarão trazendo os feixes”. O chorar poderia ser o labor ou o esforço de espalhar as sementes. Mas, por meio do canto ou da criação poética, viria a recompensa. Trazer os feixes seria fazer nascer os poemas ou a própria tecitura deles.

O segundo capítulo é epigrafado com versos do capítulo 2 do *Cântico dos cânticos*, de Salomão, intitulado “Um jeito e amor”. Ele aborda a ausência sentida, em que o amado busca a amada, despertando toda beleza e amor: “Confortai-me com frutos, / porque desfaleço de amor” (B, p. 81).

O terceiro capítulo, “A sarça ardente I”, vem com uma epígrafe dos seguintes versos extraídos do terceiro capítulo do *Êxodo*: “Uma chama de fogo saía do meio de uma sarça que ardia sem se consumir” (B, p. 103). Nessa epígrafe, a experiência de Deus é um mistério para a compreensão humana. Esse mistério é apresentado como fogo que arde sem se consumir, tal como a experiência da poeta, cujo conteúdo de seus versos não se esgota e, apesar da lucidez da consciência da essência poética, a poeta só consegue chegar a ela porque acredita na poesia como valor transcendente, concebida como manifestação divina.

O quarto capítulo, intitulado “A sarça ardente II”, traz como epígrafe também uma passagem do terceiro capítulo do *Êxodo*: “Tira as sandálias de teus pés, porque a terra em que estás é uma terra sagrada” (B, p. 119). A poeta se coloca à disposição de seu dom, mesmo sabendo que criar é doloroso para o artista, a obra lhe causa alegria e com humildade ela realiza o seu fazer poético.

“Alfândega”, o último capítulo da obra, não apresenta epígrafe. Ele é composto de apenas um poema, também chamado de “Alfândega”, que resume a vistoria de toda a *Bagagem*. Adélia Prado revela a angústia pela cobrança da crítica, a que seriam dirigidos, por direito, seus poemas em trânsito: “O que pude oferecer sem mácula foi / meu choro por beleza e cansaço, / um dente extraizado, / o preconceito favorável a todas as formas [...]” (B, p. 137). Adélia Prado sofre da angústia, com sua obra. E só a “alfândega” poderia lhe dar uma resposta. É como se ela dissesse: – Verifique minha bagagem, para que eu possa prosseguir viagem.

O eu lírico de *Bagagem* faz ressoar uma voz de mulher que procura registrar as peculiaridades de sua existência miúda, iluminada por um lirismo expressivo e

cintilante. Essa cintilação é resultado da convergência de imagens plásticas e sonoras, em um ritmo inconstante, conduzido pela força emotiva da memória. Os versos de abertura da obra soam como um desafio, em que a poeta valoriza o espaço doméstico da mulher, tão sem prestígio pela sociedade urbana industrializada, na perspectiva de desvelar o drama existencial de um pulsar vital até então ignorado na literatura poética brasileira, ao falar da experiência feminina.

A poesia adeliana é uma explosão em que as gerações da vida e da poesia encontram-se fundidas, num recurso enfático de perpetuação da vida, apesar da iminência da morte, em que as urgências do corpo se confundem com as do espírito, tornando-se um indissociável do outro. As imagens tornam-se palpáveis em sua concretude, e situações estranhas transformam-se em material poético.

Muitas conquistas no sentido da liberação da mulher já estavam garantidas no período em que foram escritos os poemas de *Bagagem*. Também já se havia conseguido o direito ao voto, o amparo legal do exercício da maternidade, a lei do divórcio e outras. Essas conquistas contribuíram para o reconhecimento de identidade da mulher, considerada como um ser autônomo e não mais como um simples complemento do homem. Tabus e preconceitos foram minimizados, ainda que não totalmente vencidos.

A revelação de Adélia Prado acontece num momento social significativo, e seus poemas soam como um grito de liberdade da mulher, que concilia as tarefas domésticas com funções profissionais. Ela representa o perfil comum das mulheres, a professora, a escritora, a mulher do povo, a quem a voz poética foi negada, por muito tempo. Adélia Prado desvela uma nova face da mulher, que não mais se contenta com o destino que lhe é imposto, e procura transcender sua condição, uma vez que já tem conhecimentos suficientes para refletir e se integrar na sociedade produtiva, responsável não apenas pelo papel doméstico, mas também pelo profissional. As funções sociais por ela desempenhadas deram-lhe consciência de suas necessidades corporais, afetivas e sociais. Sua história de vida permitiu a criação de uma obra com “voz de mulher madura que não teme desafios” (Puzzo, 1997, p. 71).

A década de 1960 foi um período bastante conturbado no Brasil. A crise existencial decorrente das conseqüências da Segunda Guerra Mundial atingiu de modo traumático a população brasileira, inclusive os jovens e os artistas, período em que foram escritos os poemas de *Bagagem*, conforme Puzzo (1997), ratificando Lyra, (1995). O país sofria os efeitos da repressão, imposta pela ditadura militar desde 1964, e

o clima de tensão favorecia a rebeldia e a transgressão, camufladas em todas as instâncias sociais. Grandes transformações ocorreram na sociedade, como a democratização do ensino, as novas leis trabalhistas, a preocupação com o trabalhador, extensiva também à mulher, e a revolução sexual, mudando os costumes sociais.

Os efeitos contundentes dos conflitos sociais provocaram uma nova atitude diante da vida, para superação de desafios e busca de respostas a questionamentos. A revolução sexual concretizou-se definitivamente com os movimentos da contracultura, principalmente o dos *hippies*, o que possibilitou à mulher maior liberdade de tomar decisões importantes quanto à utilização de seu corpo. Questões sobre o prazer, a maternidade e as exigências do trabalho doméstico começaram a ser debatidas à luz do novo contexto urbano.

As possibilidades de manifestação literária e artística foram ampliadas, apesar de grande parte da produção ser realizada de modo clandestino. Por isso, muitas obras eram divulgadas informalmente, através de revistas e jornais. Com o desenvolvimento dos meios de comunicação, principalmente a televisão, o interesse pela literatura decaiu e o romance passa a concorrer com a telenovela. A arte caminhou para a massificação, situação que persiste nos dias atuais, conforme assinala Puzzo (1997). Houve também uma grande influência do estilo jornalístico e publicitário, pela simplificação da linguagem e por uma maior aproximação da forma de expressão literária com a linguagem da mídia. No campo da poesia, o Concretismo já consolidado afeta de modo profundo a produção poética dos autores do momento, pelo seu poder de síntese.

Em decorrência desses fatores, houve um alargamento das fronteiras dos grandes centros urbanos, os quais eram detentores do progresso, em direção ao interior, pelos meios de comunicação, iniciando, assim, o processo de hegemonia cultural. È nesse contexto de cruzamento de várias tendências estéticas que surgem os “poemas maduros” de Adélia Prado, tornando-se porta-voz da mulher do povo, que acumula as funções de dona-de-casa e de profissional, deixando-se atravessar pela angústia da mulher brasileira. Adélia Prado apresenta um aspecto inovador, chocando muitas vezes pela liberdade expressiva de seus poemas, tratando em sua poesia do erotismo, com muita simplicidade, e o considerando intrínseco à natureza humana. Para ela, o erótico se parece com uma dádiva divina.

Segundo Olivieri (2000), no tratamento da relação da poeta com a palavra, Adélia difere de uma vertente racionalista da poesia moderna, que circunscreve o poder

da linguagem às suas próprias leis, ao se colocar acima da interferência de uma força divina. Num período em que se busca a reflexão de um processo crescente de consciência da linguagem e essa busca se constitui na essência da atividade poética, no único caminho capaz de transformar a linguagem pragmática, na linguagem mágica e encantatória, encontra-se na poética adeliana a apreensão do mundo pela arte, que se dá de forma intuitiva em detrimento do racional. Sua arte não é uma “poética do fazer”, embora ela reconheça a importância de trabalhar a palavra no poema. Isso caracteriza sua poesia como uma “poética da expressão”, afastando a crença ingênua na correspondência entre o discurso e a intenção expressiva e problematizando a relação de linguagem. Conforme Olivieri (2000), as relações do poeta com a palavra na poesia de Adélia Prado inscreve-se numa visão mística do relacionamento do homem com o mundo.

Articular inspiração e criação poéticas torna a escritura poética adeliana original, pois ela atualiza o postulado da inspiração, articulando a idéia da palavra como dom divino, com o desejo intrínseco da palavra poética que o constitui, e retomando a idéia platônica de que o poeta é alguém inspirado pelos deuses em possessão, movido por uma ação exterior, em que não se utiliza a razão para sua expressão. Como refere Platão (2007), o momento poético se dá quando o poeta sai de seu estado de consciência para dar lugar à divindade e assim revelar a poesia.

Traçar o perfil de duas autoras aparentemente tão díspares constitui uma tarefa instigante, haja vista que tanto Cecília Meireles como Adélia Prado possuem uma ampla produção poética e se revelam, cada vez mais, como ícones da literatura brasileira. Cecília Meireles, considerada uma das maiores escritoras da literatura brasileira, publicou mais de cinquenta títulos, entre poemas, contos, crônicas, ensaios e conferências, tendo recebido títulos que se destacam, como o Prêmio de poesia Olavo Bilac, pela publicação de *Viagem*, escolhido para este estudo. Como vimos anteriormente, pelo conjunto de sua obra, Cecília Meireles recebeu o Prêmio Machado de Assis *post mortem*, em 1965. Ambos os prêmios foram concedidos pela Academia Brasileira de Letras.

Adélia Prado desponta como grande poeta contemporânea na literatura brasileira, pelo fato de sua poesia ter o feitio de oração. É autora de quatorze livros de poesia e prosa, e crônicas para jornais. Adélia Prado ganhou o Prêmio Jabuti de Literatura Brasileira, o mais importante prêmio do país, em 1978, com o livro *Coração disparado*. A autora de *Bagagem* participa de debates sobre educação e profere

palestras, ocasiões em ela fala de sua experiência poética, faz leitura de seus poemas e de seus textos, afirmando ser o cotidiano a fonte de sua inspiração, pois é nele que ela encontra tudo que precisa para viver.

2. 2 DA LITERATURA COMPARADA

Depois das ruas, e dos trens, e dos navios,
Encontrarei casualmente a sala que afinal buscava,
e o meu retrato, na parede, olhará para os
[olhos que levo.
Cecília Meireles

Divido o dia em três partes:
a primeira pra olhar retratos,
a segunda pra olhar espelhos,
a última e maior delas, pra chorar.
Adélia Prado

Segundo Nitrini (1997), as origens da literatura comparada se confundem com a própria literatura, pois, para ela, basta haver duas obras distintas ou duas literaturas para se iniciar um processo de comparação. Isso é consequência da intenção de se apreciar seus méritos, embora refira-se a algo que ainda está distante de um processo mais elaborado de comparação. Conforme Nitrini (1997), a expressão “literatura comparada” derivou de um processo metodológico aplicável às ciências, como um meio para confirmação de uma hipótese. Sobretudo na primeira metade do século XX, a “influência” é o conceito que ocupou importante lugar na literatura comparada como instrumento teórico e também como direção dos estudos comparatistas, o que não escapou de críticas a partir dos anos 1950.

Passados mais de cem anos de estudos, de acordo com Nitrini, ainda há uma acirrada discussão em torno do objeto da literatura comparada. Afinal, seria a literatura comparada uma disciplina? Ou se trata de um simples campo de estudos? As dúvidas persistem, porque se envolve em questões complexas, porque não existem respostas únicas e muito menos eternas para elas. Como disciplina autônoma, a literatura comparada tem objeto e método próprios. “O objeto é essencialmente o estudo das diversas literaturas nas suas relações entre si, isto é em que medida umas estão ligadas às outras na inspiração, no conteúdo, na forma, no estilo”, diz Nitrini (1997, p. 24). Essa

mesma autora diz que foi Van Tieghem quem formulou uma distinção entre a literatura comparada e a literatura geral, dizendo que a literatura comparada tem por objetivo o estudo das relações entre duas ou mais literaturas e à literatura geral pertencem os fatos de ordem literária que englobam várias literaturas. Para Wellek (1994) as tentativas de se estabelecer fronteiras entre a literatura comparada e a literatura geral deveriam desaparecer, porque a história literária e as pesquisas literárias têm um único objeto de estudo, que é a literatura.

Acerca da literatura comparada, de acordo com Coutinho e Carvalhal (1994), a escola francesa estabelece uma posição diferenciada da escola americana. A francesa propunha métodos rigorosamente históricos, optando pelo estudo objetivo das relações entre duas literaturas. Já a tendência da americana é para estudos paralelísticos. Os americanos admitiam o estudo comparativo de obras de autores no interior de uma literatura nacional, ao passo que os franceses apenas o realizavam entre fenômenos literários no campo de duas literaturas distintas.

Situadas em contextos culturais distintos, as diferentes concepções acerca dos métodos históricos, como proposto pelos franceses até o fim da Segunda Guerra Mundial e nos Estados Unidos, eram ministradas nos cursos de literatura geral ou mundial sem nenhum método rigoroso. Paralelamente, surgiam no panorama da crítica literária tendências que acentuavam o valor original e intrínseco da obra e que não se preocupavam com o meio, o momento e a biografia. Na década de 1950, aparecem numerosos artigos defendendo as novas tendências historicistas e, entre 1960 e 1970, observa-se uma tendência para a conciliação entre as duas escolas.

Nos anos 1980, a crise da literatura comparada ainda não tinha se resolvido, pela falta de definição de seu objeto, de modo que um mal-estar refletia a controvérsia fundamental que opunha o primado do fato ao do texto ou da obra literária, levando a uma dissociação dos métodos históricos, de um lado, dos teóricos, de outro. Para resolver esse impasse, a literatura comparada precisou proclamar sua liberdade e sua independência, além de oferecer soluções específicas, convertendo-se ela mesma em teoria. Nem historicista, nem crítica, mas teórico-geral, conforme Coutinho e Carvalhal (1994).

A crise da literatura comparada se circunscreve à Europa e aos Estados Unidos, pelos seus ideais de universalismo. Em países da Ásia, da África e da América Latina, ela se desenvolve na busca de especificidade das literaturas nacionais. De acordo com Nitrini (1997), o final do século XX inaugura uma nova fase na história da

literatura comparada, em que o Ocidente continua em crise, porém o Terceiro Mundo e os países do Leste propõem uma revisão do cânone dos grandes escritores europeus. Um processo que coincide com o da crítica feminista, que questiona a orientação masculina da história cultural, e o da teoria pós-modernista, que reavalía o papel do leitor, expondo o papel desempenhado pelas forças subterrâneas das estruturas do poder instituído, disfarçadas como centros de liberalismo universal.

Por mais amplo que se desenhe seu campo de estudos e por mais variadas que sejam as opiniões de especialistas sobre o objeto da literatura comparada, para Nitrini (1997), todas as discussões giram em torno do conceito de “influência” – seja para afirmá-la, negá-la, transformá-la, substituí-la por um novo conceito, como da intertextualidade, ou para renová-la dentro do contexto da teoria da recepção.

Bloom (1991) propõe desmistificar os procedimentos para ajudar um poeta a formar outros. Para isso, formula uma teoria de poesia que inclui um processo contínuo de expropriação em forma de desleitura, que ele denomina *clinamem* (um dos estágios revisionários da sua teoria). É como um desvio para uma nova construção. Além disso, ele reelabora mais cinco tipos de relação entre o efebo e seu precursor, utilizando o mecanismo de defesa de negação, tais como o *tessera*⁶, o *kenosis*⁷, a demonização⁸, a *askesis*⁹ e o *apofhades*¹⁰.

Nesse contexto, Eliot (1989) questiona a originalidade das obras e diz não se herdar a tradição, mas conquistá-la, acrescentando não ser possível valorizar um autor sozinho. Por isso, defende a idéia da necessidade de situá-lo por contraste ou comparação, argumentando que cada obra lê a tradição literária.

Para Borges (2001), um texto recente poderia realçar um texto anterior. Haveria uma quebra de hierarquia, que criaria seus precursores, modificando a concepção de passado e futuro e obrigando a uma releitura, em que o novo texto se converteria em ponto de referência. Borges subverte deliberadamente as noções de cronologia e influência, como se o Quixote criado no século XX fosse anterior ao

⁶ Complementação antitética para a construção do todo, em que se revisa, se reitera e se reescreve a partir do outro.

⁷ Movimento na direção da descontinuidade com relação ao precursor, ou seja, há um esvaziamento e humildade diante do precursor que também se torna esvaziado, pois a idéia que se tem é a de que a obra não é tão absoluta quanto parece.

⁸ Desvalorização do precursor em defesa do que veio antes, isto é, um movimento do contra sublime próprio como reação do precursor.

⁹ Diminuição e separação tanto do precursor quanto de seus anteriores, num movimento de luta até a morte com os mortos para alcançar o isolamento e a ruptura com a tradição por fim.

¹⁰ O retorno dos mortos.

original, numa livre circulação entre os textos, e a leitura como uma reescrita interminável.

Os estudos literários comparados apontam para reflexões que analisam o local, o nacional e o global, bem como elucidam questões da identidade e da outridade. Assim, na nossa proposta de tratar da representação da transitoriedade da vida na poesia de *Viagem e Bagagem*, a partir de uma reflexão sobre os motivos vinculados ao complexo temático do tempo, da memória da morte e da angústia, valemo-nos de uma abordagem que julgamos ser didática o suficiente para tornar menos árida a leitura de poesia.

De início, convém esclarecer o que estamos chamando aqui de tema e motivo. Para tanto, tomamos como base Tomachevski (1978), que diz que “tema” é aquilo de que se fala e “motivo” é a unidade temática. Os motivos de uma obra são heterogêneos e, combinados entre si, constituem o apoio temático da obra.

Assim, este nosso estudo se aproxima da tematologia, enfoque vinculado por Northrop Frye à análise de poesia lírica e que, após um período de ostracismo, passou a integrar a análise textual. Vale lembrar que, após fomentar os debates da “nova crítica” nos anos 1960, a tematologia foi perdendo prestígio, até ser relegada a um segundo plano na década de 1980. Apenas a partir dos anos 1990, graças ao esforço de Raimundo Trousson e Harry Levin, entre outros, que procuraram reacender entre os críticos o entusiasmo dos estudiosos alemães do começo do século XX, a tematologia, aos poucos, foi conseguindo resgatar seu prestígio.

No Brasil, a prática literária e comparatista sempre foi aberta a todas as contribuições. Ao se colocar como porta de comunicação da literatura com outras disciplinas, a literatura comparada abre-se para os outros saberes em uma relação interdisciplinar. Todavia, da literatura para as outras áreas não se percebe a existência de um diálogo, uma troca de equivalentes, mas sim uma relação normalmente assimétrica, em que a literatura serve de texto e pretexto para o desenvolvimento de teorias cujo princípio básico é ignorar a especificidade do literário. Mesmo na prática dos pesquisadores com formação literária, o apagamento das fronteiras e dos limites entre as disciplinas leva comumente à eliminação do literário, em favor de um texto outro, cujo estatuto não se deseja definir. Nos melhores casos, descobre-se que a especificidade do comparatista é ser um intérprete cultural e é essa característica que garante a interdisciplinaridade, por meio da aplicação dessa habilidade para o conjunto da cultura.

Ampliando ou buscando inserir a literatura no campo da cultura, o estudioso da literatura precisa enfrentar a questão de que a literatura é uma prática cultural entre outras e, talvez, nem mesmo a mais significativa em um mundo fascinado por imagens e movimento. Nesse sentido, a aura que a literatura recebeu a partir dos românticos, como um discurso separado e específico, parece agora se encerrar. É a questão do cânone levada ao extremo, que faz da literatura uma prática a ser desconstruída culturalmente, à medida que funciona como outro discurso qualquer e no seu limite sequer deve ser tomada como um discurso em separado. Afinal, o ficcional e o poético são facilmente identificados como parte constitutiva de vários discursos. Além disso, há de se considerar também que as novas manifestações culturais funcionam por inclusão: são filmes baseados em livros, livros baseados em acontecimentos, vidas que buscam inspiração no cinema, tudo tecido em redes que prendem, apagam e perdem os limites entre o que é próprio de uma ou outra área.

Sem desconsiderar a pertinência do questionamento sobre o lugar institucional da literatura comparada, a posição da literatura como uma prática cultural entre outras e as questões interdisciplinares que o comparatismo enseja, propõe-se mudar um pouco de perspectiva. Carvalhal (1991), em um ensaio publicado na *Revista Literatura Comparada*, com o título de “Literatura Comparada: a Estratégia Interdisciplinar” (1991), percorre o teórico e histórico que faz a literatura comparada passar de uma disciplina centrada nas relações literárias de duas nações para o estudo das relações entre as disciplinas das Ciências Humanas. Na perspectiva de Carvalhal (1991), essa passagem acontece por meio de um processo de *mise en relation*, que é a característica básica da disciplina. Em outras palavras, é porque a literatura comparada sempre se preocupou em pôr em relação duas literaturas que agora passa a colocar em relação às disciplinas.

Trata-se de uma ampliação de campo que, partindo das relações interliterárias, passa pelas relações interartísticas e chega às relações intersemióticas e interdisciplinares. Desse percurso, resulta uma definição outra de literatura comparada. A disciplina deixa de ser um simples ramo da história literária, de acordo com os seus primórdios no século XIX, para configurar-se como

[uma] prática intelectual que, sem deixar de ter no literário o seu objeto central, confronta-o com outras formas de expressão cultural. É, portanto, uma maneira específica de interrogar os textos literários, concebendo-os ou

não como sistemas fechados em si mesmos, mas na sua interação com outros textos, literários ou não. (CARVALHAL, 1991, p. 13).

Não é difícil perceber que, em lugar da oposição e do confronto, a definição e a trajetória delineada por Carvalhal (1991), para a disciplina literatura comparada, buscam estabelecer uma linha de continuidade entre o passado e o presente. A costura é feita pelo lado de dentro do comparatismo, ressaltando o seu traço metodológico mais forte, que é o de se colocar em relação e com compromisso literário, definido como objeto central e do qual se parte.

Cosson (2002) afirma que, num primeiro momento, a noção de contaminação parece sintonizada com um tempo em que a ameaça letal dos vírus, seja nas máquinas, seja nos homens, desenvolve o medo do contágio e coloca todos os contatos sob suspeita. Trata-se, assim, de um contágio perigoso, uma transmissão indevida, uma corrupção da verdade, um vício documental, um atentado à pureza. Mas a contaminação que se busca promover entre disciplinas, discursos e culturas pode ter um sentido diferente daquele ligado ao horizonte das doenças transmissíveis. Esse outro sentido deve ser delineado a partir da contaminação como uma das estratégias de leitura da literatura comparada. Entre dívidas, empréstimos, débitos, importações, exportações, contatos e cruzamentos, a contaminação faz parte do repertório de metáforas usado pela literatura comparada para explicar as relações culturais que constituem o seu universo de investigação. A noção de contaminação pode ser associada ao conceito de influência, como o faz Santiago (1978), por exemplo, através da metáfora astrológica da estrela que contamina sem se deixar contaminar. Também pode ser inserida dentro do arcabouço teórico da intertextualidade.

Na esteira de Cosson (2002), é no sentido de construção de um novo texto que se deve tomar a contaminação como estratégia comparatista. É por meio dela que se podem tomar como objeto de estudo as contaminações que, a partir da literatura, renovam a cultura, entrelaçando num movimento vivo o próprio e o alheio, o conhecido e o ignorado, o centro e a margem. É tarefa do pesquisador comparatista analisar e interpretar os mecanismos dessa contaminação ou, como diz Carvalhal (1991, p. 15), referindo-se às relações interartísticas, “descobrir o que existe de misterioso nessas contaminações”.

O estudo comparatista propõe que a configuração de toda literatura se dá sempre num estreito diálogo de textos, por meio de empréstimos, trocas, retomadas etc.

Desse modo, toda escritura literária, segundo Perrone-Moisés (1990), se faz produto do diálogo com uma literatura anterior e/ou com uma literatura contemporânea. No entanto, a autora de *Flores da escrivantina* chama-nos a atenção para a necessidade de detectarmos muito mais as diferenças que propriamente as semelhanças entre duas ou mais obras, numa tentativa de superação das influências. Para tal, Perrone-Moisés (1990, p. 96) lança mão das teorias de nomes como Bakhtin, Kristeva, Tinianov, Borges e Oswald de Andrade que, sendo mais recentes, conseguem, além de “privilegiar a busca das *diferenças* sobre a das analogias”, propor “o estudo das *transformações* sobre o dos parentescos, a análise das *absorções* e integrações” (grifo do autor).

A literatura comparada, enquanto disciplina autônoma, tem sido considerada, nos dias atuais, a forma mais freqüente na difusão das abordagens que tratam do estatuto literário, uma vez que esta disciplina apresenta natureza metodológica que é ampla, intertextual e interdisciplinar. Como o seu próprio nome já indica, os estudos de literatura comparada têm como principal instrumento a comparação; e comparar significa, antes de tudo, traçar um exame das semelhanças e diferenças.

Esta pesquisa, que envereda pelos caminhos da literatura comparada, não pretende sugerir qualquer influência da poesia de *Viagem*, de Cecília Meireles, na obra de *Bagagem*, de Adélia Prado. Nosso intento é revelar pontos de contato na representação que ambas fazem sobre o tempo, a memória, a morte e a angústia que caracterizam a criação de uma poética da transitoriedade. Não pretendemos apontar um dialogismo nato entre a poesia de Cecília Meireles e Adélia Prado, no sentido de que Adélia Prado tenha incorporado à sua obra aspectos estilísticos adotados por Cecília Meireles, nem temos a pretensão de apontar fontes ou influências, como nos estudos clássicos de literatura comparada da escola francesa do final do século XIX e início do século XX. Apenas queremos mostrar as confluências temáticas entre suas composições, talvez porque advenham de leituras comuns ou correlatas, que tenham marcado a formação intelectual de cada uma das autoras, esperando construir um discurso intertextual capaz de revelar pontos de contato e/ou divergências entre as obras selecionadas.

Mais adiante lançamos mão de dados biográficos, históricos e filosóficos que, por vezes, justificam as escolhas temáticas de Cecília Meireles e Adélia Prado. Nesse momento ainda queremos falar do aspecto do feminino na literatura brasileira,

para traçar alguns comentários críticos, sem, contudo, esgotar o assunto. Afinal, a obra literária é inesgotável.

3 O CANTO DAS CIGARRAS

Desenrolei de dentro do tempo a minha canção:
Não tenho inveja às cigarras:
[também vou morrer de cantar.
Cecília Meireles

A cigarra atrela as patas
é no meu coração.
O que ela fica gritando eu não entendo,
sei que é pura esperança.
Adélia Prado

Desde a Idade Média, entre os gregos na ordem da divindade, a cigarra é relacionada aos maus poetas, de inspiração contínua, com um canto monótono e intermitente, além de ser também símbolo da imprevidência, segundo as fábulas de La Fontaine. No poema “Metamorfose” (*B*, p. 48), as cigarras compõem a imagem construída pela metonímia do verso “As árvores cantavam no quintal”, numa simbiose entre os diferentes reinos. Nesse caso, conforme Guimarães (2006, p. 192), o eu lírico é a metamorfose não da cigarra, mas de um ruminante com o qual divide a mesma origem antediluviana e algumas qualidades que ainda persistem no seu jeito de ser, em que as imagens dos animais se tornam a imagem do próprio eu poético: “Arregacei as narinas e fui pastar” [...] “Mugi entre as vacas, antediluviana”.

Embora saibamos que a cigarra fêmea não canta e que quem canta é o macho para atrair as fêmeas para a cópula, Cecília Meireles e Adélia Prado buscam equiparar essa voz, como já dissemos anteriormente, no diálogo que fazem com os poetas homens. Quando Cecília Meireles afirma, em seu poema “Aceitação” (*V*, p. 241), “não tenho inveja às cigarras: também vou morrer de cantar”, ela se coloca no lugar da cigarra macho, ratificando o desejo de alcançar o tom de sua voz em meio a tantas outras vozes masculinas.

No poema “Módulo de verão” (*B*, p. 18), Adélia Prado declara que “as

cigarras começaram de novo, brutas e brutas”. Assim, o eu lírico também se compara às cigarras pela sua cabeça de noiva, pelos olhos imperdoáveis de ter sempre o que fazer. Adélia afirma não entender nada que elas cantam, mas sabe que “é pura esperança” e poetiza: “A cigarra atrela as patas é no meu coração”.

O discurso poético do canto de Cecília Meireles e Adélia Prado é ouvido como o tom de suas vozes iluminadas, o que evidencia os obscuros caminhos da natureza do ser feminino, por meio de um mesmo fio condutor. A mulher poeta reconstrói sua subjetividade pela escrita, e as metáforas que envolvem elementos ligados ao universo feminino formam imagens às quais o eu lírico recorre para se traduzir numa relação paradoxal com o mundo real e o mundo pensado por imagens.

Nos poemas de Cecília Meireles as imagens são entendidas como resultado de um processo simbólico nascido na metáfora, e o feminino presente em sua obra é uma construção ancorada num rumo dado à palavra, a uma reflexão imersa em águas diferenciadas, moduladas por certo modo de apresentar o mundo e, dentro da reflexão quase sempre, como momento pleno do princípio do prazer. Os poemas de Adélia Prado não se sustentam na estrutura formal da rima e da métrica e sim na apreensão imagética das coisas que se cintilam, pela transformação da realidade e por meio de uma nova linguagem.

O discurso produzido pelas próprias mulheres é elaborado a partir do discurso instituído, num processo de desconstrução produtiva, criando formas mais adequadas para a expressão dessa realidade ainda desconhecida, mas intuída pelas mulheres, e que um discurso pré-elaborado por homens não pode registrar. Vejamos isso no poema de Adélia Prado que faz intertexto com o poema de “Sete faces”, do Drummond. O eu lírico diz: “Vai ser coxo na vida é maldição pra homem. / Mulher é desdobrável. Eu sou” (*B*, p. 11).

A aceitação do discurso poético mais individualizado, produzido pela mulher, só se tornou possível e aceito na medida em que ela se profissionalizou, compartilhando esse espaço com o homem, de modo cada vez mais integrado. Em consequência dessa profissionalização, a mulher adquiriu autonomia e identidade para exprimir-se num discurso diferenciado. Isso decorre de uma exigência natural pelas novas funções sociais desempenhadas pela mulher, que, de acordo com Friedan (1971, p. 284), deixa de ser apenas um objeto do ato sexual e passa a ser um sujeito que se reconhece: “Compreendendo que sua participação ativa e voluntária era essencial ao prazer do homem, não poderia ter surgido sem a emancipação feminina”. Conforme as

primeiras feministas previam, a conquista dos direitos de fato promove uma satisfação sexual mais profunda tanto para o homem como para a mulher.

Butler (2003) percebe a mulher como um ser múltiplo, o que a aproxima do sujeito pós-moderno. Esse ser múltiplo nega a existência de uma identidade única. Butler discorda de Beauvoir (1980), pelo fato de esta acreditar que não se nasce mulher, e sim torna-se mulher e que o gênero é apenas um conceito construído a partir do sexo da pessoa. Butler também não acredita que só exista subjetividade masculina, porque, segundo ela, a dialética de gênero sugere a própria elaboração monológica. Tanto sexo como gênero são conceitos construídos sob o ponto de vista social e político-cultural e não se pode estabelecer uma teoria feminista absoluta e estável, porque as mulheres têm suas individualidades particulares, diz Butler (2003). Estabelecer uma teoria absoluta seria desrespeitar o caráter das mulheres, além de supor a existência de um sujeito ideal preestabelecido. Afirma, assim, que existem pessoas que vão atuar de maneira mais feminina ou mais masculina, conforme as circunstâncias em que se encontram, e as mulheres não têm uma identidade fixa e única.

Milhares de mulheres de setores “médios e baixos”, de acordo com Sarlo (2000), encontram no magistério um caminho de independência trabalhista e apoio para um poder relativamente autônomo da realidade masculina. A escola é um lugar simbolicamente rico e socialmente de prestígio e, sem dúvida, a dominação simbólica encontra ali um de seus ambientes. Mas a escola não é somente uma instituição de dominação, uma vez que ela também distribui saberes e habilidades, que os pobres só podem adquirir por meio dela. As duas autoras aqui estudadas – Cecília Meireles e Adélia Prado – encontraram no magistério um caminho para sua autonomia. Professoras e poetisas, ambas tiveram formação filosófica e uma capacidade lírica de invocar o passado como arautos, guardiãs dos fatos que não poderiam ser esquecidos.

Cecília Meireles esteve sempre ligada à educação. Foi professora, escreveu livros infantis, criou a primeira Biblioteca Infantil do país e participou ativamente do movimento do reformista pela Escola Nova. Sua obra em prosa que trata da educação foi reunida em cinco volumes, constituindo um documento de grande valor para a história da educação brasileira, com reflexos sobre os rumos da revolução de 1930 e suas conseqüências na área educacional.

Cecília Meireles revelou-se uma jornalista combatente, não poupando crítica aos poderosos, em defesa de seus ideais pela educação. Segundo Azevedo Filho (2001), a visão da escritora sobre educação está centrada nos princípios do *Manifesto* dos

pioneiros da Escola Nova (1932), em que se defendiam a laicidade e a nacionalização do ensino; a reorganização da educação popular, urbana e rural; novas bases estruturais para o ensino médio, técnico e profissional; a criação de universidades modernas, o desenvolvimento do espírito de pesquisa; a obrigatoriedade escolar e o direito à educação integral, segundo as aptidões de cada um. Além disso, lutou por uma remuneração condigna do magistério em todos os níveis e graus.

Cecília Meireles defendia as bases verdadeiramente humanísticas da educação brasileira, as quais eram seriamente atingidas por reformas inconseqüentes. Uma pessoa de espírito crítico e insatisfeito, uma jornalista combatente e profundamente preocupada com os problemas educacionais brasileiros.

De acordo com Lamego (2001), Cecília Meireles lutava contra a inclusão do ensino religioso nas escolas e defendia as liberdades. Cite-se como exemplo a criação de escolas mistas, em que ambos os sexos pudessem dividir o mesmo espaço. Isso quando sequer a mulher exercia o direito de voto. Apenas em 1951 as urnas passaram a contar com o voto feminino.

Cecília Meireles foi, antes de mais nada, uma grande inconformista e rebelde por jamais ter balizado pelas restrições explícitas à atuação intelectual e artística da mulher na sociedade do seu tempo, lembra Leila Gouveia (2001, p. 41), afirmando: “A maior das rebeldias cecilianas foi ter quebrado uma tradição da grande poesia, território até então no Brasil – e em tantos outros países até hoje – habitado apenas por poetas homens, e nele inserir-se, com a maior naturalidade”. Essa naturalidade Cecília Meireles exprime desde *Viagem*, segundo o aval de críticos e poetas como Mário de Andrade, Manuel Bandeira, Otto Maria Carpeaux, além de portugueses, como Adolfo Casais Monteiro, João Gaspar Simões, Jorge Sena ou Vitorino Nemésio.

Assinala ainda Gouveia que Cecília Meireles não se deixou empolgar pelas utopias dos anos 1920, e nunca aderiu a um partido político. Tampouco se vinculou a uma religião ou mesmo a uma filosofia específica, mantendo sua posição de autonomia e independência.

Chinalli (2002) diz que inúmeros escritores e filósofos procuraram definir a feminilidade nos séculos XVIII e XIX com uma idéia bastante generalizada de que a mulher precisaria ser domada pela sociedade e pela educação para cumprir seu único destino, a maternidade. Por isso, usou-se a fragilidade física da mulher, como argumento contra a profissionalização; a exposição ao tumulto das ruas e à vida noturna, contra todos os esforços físicos; o abuso nos estudos, contra os excessos sexuais.

A gravidez, o parto, a puberdade, a menstruação e a menopausa abalariam o equilíbrio nervoso feminino, de acordo com os cientistas oitocentistas, como se a mulher do século XIX fosse uma eterna doente. Já o século XX, marcado por profundas transformações político-culturais, apresenta um novo panorama, marcado com a efetivação do divórcio em alguns países, provocando, assim, algumas reformas nas leis do casamento. Na busca pela igualdade entre mulheres e homens, as mulheres foram alfabetizadas, e as burguesas passaram a receber educação integral. Algumas delas foram admitidas em empregos remunerados. Houve a promulgação de leis que permitiram à mulher dispor de seus bens, o que não ocorreu, contudo, sem desaprovação social e ressalvas tanto de pais quanto de maridos.

No dizer de Chinalli (2002, p. 38), Cecília Meireles “foi uma desbravadora no Brasil”. O mundo intelectual a fascinava, razão de sua dedicação à carreira docente e jornalística. Era comum para ela viajar para o exterior, registrando fatos como jornalista e promovendo conferências no campo da educação e da cultura. Além de intelectual, Cecília Meireles foi grande poeta. “Uma mulher capaz de inscrever sua experiência no campo simbólico, superando a condição de objeto de desejo masculino, sem, entretanto negar a feminilidade e os prazeres recorrentes dessa condição”, diz Chinalli (2002, p. 41). Uma poeta das grandes interrogações metafísicas, o que pode ser visto quase em todos os seus livros, segundo uma prática artística em que ela exercita a sondagem, como em *Romanceiro da Inconfidência* (1953). Nessa obra, diz Gouveia (2001, p. 42), Cecília reflete sobre “a injustiça e a perversidade do poder econômico que engendra exclusão social, condenação à espoliação colonial, crítica à ausência de cidadania e autonomia da mulher, denúncia da escravidão, sátira à hipocrisia religiosa que imperava no tempo”. Vale assinalar que foi justamente com o *Romanceiro da Inconfidência* que Cecília Meireles foi alçada a *status* universal. Nele a escritora compõe a teia de preliminares que antecederam a insurreição mineira, com relatos sobre a atmosfera tensa que envolveu Vila Rica em 1789.

Em contrapartida, sabemos que boa parte das poetisas surgidas no pós-1968 é responsável pela onda de subjetivismo identitário afirmativo e autocelebratório na poesia brasileira recente. A figura da mulher foi construída pela orientação argumentativa, enquanto representação e enquanto proposição. Construção de um indivíduo que parte de um estímulo real, e foi se firmando como tal. Sua existência tem a realidade dos sonhos, do desejo da conquista e da liberdade. A eclosão do feminismo nos anos 1970 iniciou mudanças profundas nas relações de gênero. Como já afirmamos

anteriormente, ratificando o que escreve Beauvoir (1908b) a esse respeito, o feminismo denunciou a desigualdade, revelou-se contra as relações de gênero baseadas na dominação *versus* submissão e mostrou que ela não é natural, mas construída cultural e historicamente. Isso sem contar o fato de revelar o duro cotidiano vivido por milhares de mulheres e tocar fundo em temas que incomodam os valores estabelecidos, como a violência sexual e o direito ao prazer. O feminismo mudou a realidade das mulheres trabalhadoras e assumiu, sem reservas, que a luta contra a opressão é parte fundamental da história da mulher no seio da sociedade.

É nesse contexto de emergência no discurso da sexualidade que Adélia Prado se instaura, graças a sua presença e com um olhar feminino de forma oblíqua, um tanto irônico, cuja subjetividade não escapa do conceito de gênero. Ao tecer poemas, Adélia Prado escreve o próprio corpo e explora possibilidades de novas imagens e novas formas de representação da sexualidade e da materialidade. Como opina Moriconi (1998), a voz avassaladora da mulher indica como é óbvia a presença de uma nova subjetividade social, traduzindo-se de maneira mais imediata na expressão erótica. A poeta mulher celebra seu próprio corpo como signo de diferença na arena pública.

O poema “Com licença poética” (B, p. 11), que abre seu primeiro livro *Bagagem* (1976), já prenuncia sua batalha e sua condição de mulher.

Quando nasci um anjo esbelto,
desses que tocam trombeta, anunciou
vai carregar bandeira
Cargo muito pesado pra mulher,
esta espécie ainda envergonhada.
[...]
Vai ser coxo na vida é maldição pra homem.
Mulher é desdobrável. Eu sou.

Em seu fazer literário, a mulher permite que os estágios de identificação ocorram, sem preocupação com o distanciamento e a imparcialidade que a escrita masculina tanto preza. A poesia de Adélia Prado autoriza ou dá poder à sua matéria, quando ela assume o papel não só materno como paterno de criar e cuidar de suas poéticas e de si mesma, tornando sua escrita uma atividade transformadora.

O envolvimento emocional e o amor que demanda identificação são recursos intelectuais para a compreensão. Assim, o “carregar bandeira” aponta para sua vida familiar e religiosa e também para a vida política a que o país estava submetido –

os anos de ditadura. A “espécie ainda envergonhada” denuncia o silenciamento da grande maioria das brasileiras, muitas sem consciência de sua situação, e de tantas outras que não podiam, por opressão, soltarem-se dos grilhões que as escravizavam aos homens. O ato da escrita de mulheres é pessoal e político, pois seus escritos permitem validar suas experiências próprias e de outras mulheres, expondo os silêncios e as descrições patriarcais enganosas sobre a vida das mulheres. O termo “ainda” faz-se importante no quinto verso do poema, como uma forma de prenunciar que um dia “essa espécie” deixaria de se sentir envergonhada, porque agiria mais consciente de suas possibilidades em busca da libertação.

O nascimento do eu lírico é anunciado por “um anjo esbelto, desses que tocam trombeta”, assim como foi anunciado à Maria de Nazaré a vinda do Salvador. Mas o anjo é “esbelto”. Como vemos, já se trata de um olhar do eu lírico que é de mulher, na conquista de um protetor, o mais importante dos empreendimentos feitos pela mulher sob o aspecto de atingir a sua dignidade social, integral, e realizar-se sexualmente. Os anjos, segundo os teólogos, não têm sexo, mas têm nomes masculinos e manifestam-se sob a forma de belos jovens. Não foi qualquer anjo que anunciou o nascimento do eu lírico, mas um “desses que tocam trombeta”. A música, expressão mais alta da sensibilidade humana, já lhe falava mais alto, e a trombeta tocada pelo anjo revela o desejo de fama e glória.

Braidotti (1997) aborda a questão da diferença sexual como sendo política, por concentrar o debate no modo de se lograr a transformação do eu, do outro e da sociedade, em que o paradoxo da condição feminina é visto não apenas do ponto de vista da opressão, mas do envolvimento feminino, da cumplicidade, para redefinir o que significa pensar e falar como “mulher feminista”. O feminino é aquilo que a mulher inventa, representa e adota em seu discurso e sua prática, e o feminismo é o modo de se relacionar o pensamento a vida. Como tal, o feminismo não só proporciona um ponto de vista crítico para a desconstrução de formas estabelecidas de conhecimento, mas também estabelece uma nova ordem de valores dentro do próprio processo de pensamento, dando prioridade à experiência vivida.

O pessoal não é só político – é também particular. Ao se definir o “eu” como entidade corporificada, a afetividade e a sexualidade desempenham um papel dominante, sobretudo em relação àquilo que faz o sujeito querer pensar e desejar se descobrir. O processo de conhecer-se é a primeira proposição do processo de

redefinição do pensar como mulher feminista. Adélia Prado usa a caneta para agir politicamente, denunciando a condição da mulher. Com isso faz a leitora testemunha de sua escrita, convidando-a a agir contra as injustiças e em favor da conquista de mudanças. O seu pensar instaura-se através da escrita, afirmando-se como tal, quando diz: “Mulher é desdobrável. Eu sou”. É o “eu” constituindo sua autenticidade feminina em contradição com a figura do “coxo”, que, segundo o eu lírico, “é maldição pra homem”. O eu afirma-se como presença, num gesto de autolegitimação, deixando para trás séculos do pensamento falologocêntrico, que silenciou as mulheres ao longo do tempo.

No poema “Grande desejo” (B, p. 12), novamente a poeta desempenha seu papel feminista. “Não sou matrona... sou é mulher do povo, mãe de filhos, Adélia”. Analisando semanticamente a expressão “sou mãe de filhos”, podemos aludir ao mito do “eterno feminino”, que no passado idealizou a mulher e a confinou em um papel puramente sacrificial. Adélia Prado tenta inverter o lugar materno com força positiva e afirmativa, o que equivale à reivindicação de uma função estruturante para a mãe.

A função materna nas primeiras análises feministas era vista como conflituosa, pois a maternidade é vista como um sustentáculo da dominação patriarcal da mulher e ao mesmo tempo um dos troféus da identidade feminina. Na visão de Braidotti (1997), a imagem mãe-filho(a) é dotada de significação simbólica, por incorporar uma nova visão da intersubjetividade feminina, que é apresentada como opção política viável.

Na abertura do poema, mais precisamente no primeiro verso, “Não sou matrona”, Adélia Prado revela a não-aceitação do eu poético em ser uma mulher aos moldes da maioria: simples dona-de-casa, esposa e mãe. O eu lírico confessa-se “mulher do povo”, num empreendimento de luta sobre a produção, a distribuição e a transformação do significado em uma quantidade de práticas culturais e específicas, e opiniões políticas para desafiar as formas de representações que a oprimem.

“Mulher do povo” é a mulher que vai à luta, dentro de sua história. Essa expressão forte faz intertextualidade com a poesia que abre o livro *Bagagem*, em que é anunciado à poeta que ela vai carregar bandeira. “Mulher do povo” é a mulher política não alienada. Apesar de ser “mãe de filhos”, não aceita a opressão e grita por autenticidade quando exclama o próprio nome – “Adélia”. É a autonomia na voz feminina. O nome, a primeira identidade, a construção de uma existência autônoma.

É assim que o quadro feminino resiste ao discurso feminista – o fato de ser mulher, a consciência feminista, constitutiva de identidade feminina. Essa constituição faz com que a teoria feminista redefina a subjetividade feminina. O ponto de partida é o reconhecimento da igualdade e da alteridade da mulher e sua função simbólica como agente de mudanças.

No poema “Sedução”, Adélia Prado coloca-se na posição do sujeito do entre-lugar. Trata-se de voz feminina que aceita todos os atributos corporais de uma mulher, em sua existência mediada pelo corpo, mas que invoca a voz masculina, confrontando-se dois pólos de interação: um eu lírico feminino e uma recitação masculina. A presença do masculino não é vista como recusa ou negação. Essa figuração é construída de forma a pensar que a poeta utiliza-se de uma outra voz, uma voz masculina, confirmando que não se pode negar toda a história de opressão e alienação vivida pela mulher no Brasil e no mundo, a qual a levou, por mais de dois séculos, a uma lenta conquista do direito à palavra. Adélia Prado recorre à posição de que desfruta o homem – enquanto representante do discurso dominante e que sempre subestimou e subjugou a mulher – para construir o poema “Sedução” (*B*, p. 62):

A poesia me pega com sua roda dentada,
me força a escutar imóvel
o seu discurso esdrúxulo.
Me abraça detrás do muro, levanta
a saia para eu ver, amorosa e doída.
Acontece a má coisa, eu lhe digo,
também sou filho de Deus,
me deixa desesperar.
Ela responde passando
língua quente em meu pescoço,
fala pau pra me acalmar,
fala pedra, geometria,
se descuida e fica meiga,
aproveito pra me safar.
Eu corro ela corre mais,
eu grito ela grita mais,
sete demônios mais forte.
Me pega a ponta do pé
e vem até na cabeça,
fazendo sulcos profundos.
É de ferro a roda dentada dela.

Como vemos, no primeiro verso do poema Adélia Prado recorre ao mito da vagina dentada, que imobiliza e força o homem, tornando-se presa da mulher. A poesia é metáfora viva da mulher que seduz com amplexos, amor e loucura. Quando “acontece

a má coisa”, o eu poético diz: “também sou filho de Deus, me deixa desesperar”. O eu poético encontra sua expressão por meio de outra voz para a travessia de seus desejos: “[...] sou filho”, e não filha de Deus. A “poesia” força, seduz, enlouquece, acalma, se descuida e fica meiga. O eu poético aproveita-se para fugir. Ela “poesia/mulher” corre e grita mais – “sete demônios mais forte”. O sete é um número mágico, simboliza a totalidade do espaço e do tempo. Ele representa a totalidade do universo em movimento, o que reforça a construção do poema com os verbos utilizados. Todas as expressões verbais são de movimento – “me abraça, me deixa desesperar, me pega” –, em oposição a outras expressões tais como “eu corro, eu grito”. A escolha dos verbos para a construção do poema corrobora para o dinamismo da sedução. Os jogos dos vocábulos e o número sete indicam a passagem do conhecido ao desconhecido como num ciclo concluído. “Me pega a ponta do pé / e vem até a cabeça / fazendo sulcos profundos”.

O eu lírico simula a troca de vozes em busca de referenciação para o seu discurso, e com isso faz-se ouvido e viril. Esse eu mantém o controle sobre a voz criada e fecha o poema com superioridade. De ativo, o eu lírico passa a passivo, pois a poesia o domina. A “poesia/mulher” não se mostra impotente, fútil, passiva e dócil; ao contrário, ela faz do eu lírico a presa: “É de ferro a roda dentada dela”. Todo o poema é construído de metalinguagem, pois a autora refere-se ao próprio ato de fazer poesia, ou seja, o seu “modo poético”. É o sopro adeliânico em busca da superação do preconceito.

No poema “No meio da noite” (*B*, p. 17), a mulher acorda seu amante para contar-lhe o seu sonho, um sonho erótico que ela queria transformar em realidade. A excitação era intensa e “[d]oía como um prazer” e, num diálogo com o homem, a mulher reclama o seu desejo ardente que fora frustrado. Quando a mulher procura o amante é para dar-se a ele, o que significa uma superação de si, pois o erótico é o que expressa excitação sexual e desejo, em vez de provocá-los. O eu lírico sente sua própria sensualidade e capacidade para o prazer sexual.

As buganvílias brancas no ramo, como leite grosso no quarto escuro, que atropela a mulher no meio da noite, expressam o poder erótico que salta de suas entranhas. É a natureza denunciando sua selvageria, assim como os ramos das buganvílias assustadoramente crescem: “senti o que falavam: A ressurreição já está sendo urdida, / os tubérculos da alegria estão inchando úmidos, / vão brotar sinos”.

É na noite que se agravam o silêncio e a imobilidade, mas o elemento noite adquire brilho e vivacidade, quando a mulher descobre-se fértil e pronta para a cópula. É “A ressurreição”. Os ovários maduros à espera da fertilização “vão brotar sinos” – a

iminência da concepção de uma nova vida. A imagem funciona como um apelo revolucionário para que a mulher se prepare para a libertação da potência dentro dela. O choro compulsivo vem acalmar a mulher ao desamparo a que ela se vê.

O eu lírico novamente traz a voz masculina para a poesia como forma de dissimulação, em que a mulher rejeita uma parte essencial de si – a sua feminilidade –, para ser significante do desejo do Outro. Engelmann (1996, p. 28) refere-se a essa atitude do poeta como um “jogo elocucional feminino” e afirma:

Recobrando sua subjetividade feminina por meio da voz do narrador-homem que a representa imaginariamente, a mulher procura não se deixar reduzir pelo discurso desse outro sujeito, enquanto tenta encontrar um lugar determinado onde consiga articular o feminino de sua linguagem.

Em “ele falou: as mulheres são complicadas. Homem é singelo. / Eu sou singelo. Fica singela também” (B, p. 17), temos um discurso falocrático, que duramente impôs à mulher uma subordinação de fala. O uso do termo “singelo / a” mascara o discurso feminino, na tentativa de impor sua voz e denunciar a complexidade, que é a mulher. Apesar de ficar singela, também o eu lírico novamente acorda para que essa voz masculina não a domine. Em um momento reflexivo o eu lírico diz: “Como nenhum de nós podia ir mais além”, isso significa recusar-se a chegar ao orgasmo por si mesmo. Ela não apenas deseja ser amada, ela deseja também amar e, mais, deseja o desejo do outro. As buganvílias de Adélia Prado, segundo Guimarães (2006), desencadeiam a epifania que proporciona a consciência de uma falta, o que gera a angústia que impulsiona a conduta para a procura de si mesmo, para que o eu não seja aniquilado.

Por receio de serem rejeitadas, muitas de nossas escritoras, intelectuais, e a brasileira, de modo geral, passaram enfaticamente a recusar o título de feminista. Isso porque o movimento antifeminista promoveu um desgaste semântico da palavra, transformando a imagem da feminista em sinônimo de mulher mal-amada, machona, feia, o oposto de feminina. Segundo a opinião de Colassanti (1997), muitas mulheres, para evitar a discriminação dos leitores e da crítica, preferem negar qualquer inserção de gênero em sua obra, procurando afirmar uma neutralidade difícil de se realizar.

Talvez esse seja o caso de nossa autora Adélia Prado, ao negar sua participação em quaisquer tipos de movimento, principalmente feminista, a despeito de muitos de seus poemas suscitarem reflexões acerca da condição da mulher, mesmo que

por vias contrárias, pois revelam a condição de mulher amante, carente do amor de Deus e dos homens, a mãe de filhos. Mas seus poemas também revelam a mulher do povo, a desdobrável que acompanha bandeiras, como ela mesma afirma em seu poema “Para cantar o saltério”: “[...] vou ser cruzado, acompanhar bandeiras, / ser Maria Bonita no bando de Lampião, Anita ou Joana, / desde as brutalidades da minha fé sem dúvidas” (B, p. 98).

O poema “Grande desejo” vem justificar o resultado da construção da feminilidade na história e na linguagem, em que “o ser mulher” deve ser tomado como ponto de partida para a afirmativa do feminino como sujeito. O feminismo adota a estratégia de definir como mulher o conjunto de conhecimento acumulado, as teorias e representações do sujeito feminino. O “eu mulher” é afetado diretamente na vida diária por aquilo que tem sido feito do sujeito mulher e é nesse cotidiano que o poema configura a mulher e o aflorar de sua feminilidade: “Quando dói, grito ai, / quando é bom, fico bruta, / as sensibilidades sem governo” (B, p. 12).

O eu lírico adeliانو pede proteção à mãe, ao pai e a Deus, para que eles preencham o vazio de seu ser. De acordo com Braidotti (1997), é na afetação da vida diária, pelo que tem sido feito do sujeito mulher, que a mulher pagou, com seu próprio corpo, por todas as metáforas e imagens que a cultura considerou adequado produzir sobre ela.

A dialética entre o feminismo e a feminilidade acentua-se nos poemas, e a feminilidade vai aflorando no corpo feminino, o que provoca tensão. Essa tensão vai de um plano a outro: ora se evidencia, ora oscila. O conflito é exacerbado no momento em que o eu lírico acha-se desejável. Conforme Beauvoir (1980b, p. 142), “é por volta dos 35 anos que a mulher atinge eroticamente seu apogeu. Infelizmente..., é no momento em que deixam de ser desejáveis”. O eu lírico não quer expor-se e aceita a sorte comum das mulheres, mas o tom é de lamento a Deus, e o eu lírico implora a esperança. O efeito de sentido do poema é doloroso, remetendo essa idéia de envelhecimento: “Livrai-me de lançar contra Vós / a tristeza do meu corpo / e seu apodrecimento cuidadoso” (B, p. 52).

Adélia Prado utiliza-se de interjeições – “ô tristeza, ô bobagem, ô merda, ô Deus” – para compor o tom de dor e melancolia. Nesse descompasso, o eu lírico desencanta-se com as lutas e vê-se sem forças para travar a batalha, que agora é só sua. Talvez a mais difícil batalha contra o tempo, como podemos observar neste poema, intitulado “A serenata” (B, p. 84):

Uma noite de lua pálida e gerânios
 ele vigia com boca e mãos incríveis
 tocar flauta no jardim.
 Estou no começo do meu desespero
 e só vejo dois caminhos:
 ou viro doida ou santa.
 Eu que rejeito e exprobo
 o que não for natural como sangue e veias
 descubro que estou chorando todo dia,
 os cabelos entristecidos
 a pele assaltada de indecisão.
 Quando ele vier, porque é certo que vem,
 de que modo vou chegar ao balcão da juventude?
 A lua, os gerânios e ele serão os mesmos
 – só a mulher entre as coisas envelhece.
 De que modo vou abrir a janela, se não for doida?
 Como fecharei se não for santa?

O tempo vem demarcar sua devassidão. Se se espera muito, como “chegar ao balcão [sem] juventude?” [...] “ – só a mulher entre as coisas envelhece”. A palavra denotativa “só” realça a situação da mulher diante de sua condição de correr contra o tempo. O travessão revela a fala do eu poético como reforço à idéia de brevidade da vida.

O poema alude à noite. E o título vem perturbar o silêncio noturno e aguçar a sensibilidade do eu lírico: “Uma noite de lua pálida e gerânios / ele viria com boca e mão incríveis / tocar flauta no jardim”. A lua, de tonalidade apagada, contrasta com a vivacidade dos gerânios, revelando o afastamento do “eu”. Gerânios são plantados nos parapeitos das janelas para afugentar insetos e, nesse contexto, para manter o perturbador a distância. A angústia do eu lírico é exasperada quando se percebe no começo do desespero e só vê “dois caminhos: ou vivo doida ou santa”. O eu deseja a aventura e as mãos são ameaças, assim como o som da música tocada por “ele” no jardim. O jardim, símbolo do paraíso – o Éden, onde Eva foi iludida pela serpente a tentar Adão ao pecado –, vem configurar-se nesse poema como o lugar da tentação. O eu lírico se conflita com o desejo de render-se ao seresteiro e aos valores que a sociedade impôs-lhe ao longo dos anos.

No poema “A serenata”, as aliterações, com o fricativo, labiodental /v/ – “viria”, “vejo”, “viro”, “vier”, “vem”, “vou” –, constituem a maioria dos verbos do poema. A conjugação do verbo em primeira pessoa – “viro” – acarreta um paradoxo na alternância – “ou vivo doida ou santa” –, o que consagra a idéia da mulher na transformação de “Eva” em “Ave”, pois o virar significa inverter. Apesar de a poesia adeliânica ser lírica, de cunho narrativo, há uma organização, “um jeito e amor” – como

ratifica a própria autora.

“Descubro que estou chorando todo dia, / os cabelos entristecidos/ a pele assaltada de indecisão”. O vocábulo “descubro”, aqui, suscita uma coerência poética definidora de uma nova realidade – a revelação que o eu lírico faz de si mesmo: “estou chorando todo dia”. A personificação para os cabelos vem corroborar com a “pele assaltada de indecisão”, ou seja, a dúvida instala-se. O eu lírico deve seguir a voz da razão ou da emoção? O ponto interrogativo ao final do poema vem ratificar essa indecisão: “A lua, os gerânios e ele serão os mesmos / – só a mulher entre as coisas envelhece / De que modo vou abrir a janela, se não for doida? / Como a fecharei, se não for santa?”.

O abrir a janela é metafórico, pois significa permitir-se. Ao se permitir a aventura, abre-se espaço às possibilidades. O drama estabelecido pelo eu poético é de que se enlouquece, se não se abre às possibilidades. E como fechá-las no futuro, “se não for santa?”. O medo de expor-se vem conflitar o desejo do eu lírico a aventurar-se ou não. É a feminilidade aflorando no corpo feminino, o que provoca tensão entre a religiosidade e a feminilidade. Se se é santa, não se pode sucumbir aos prazeres. Mas em nenhum momento o eu poético tange na questão do pecado, o que não a faz tão santa assim, e possibilita-nos pensar que o eu lírico abrirá a janela. É só o começo de seu desespero. Certamente a sexualidade falará mais alto.

Adélia Prado questiona a crítica literária e o seu preconceito contra a mulher-escritora, falando de si mesmo. E foi no sentido de batalhar suas idéias e vocações que algumas mulheres afirmaram-se feministas e conseguiram libertar-se como indivíduo. No detestar todo o tipo de preconceito e ter como finalidade um objetivo, um trabalho a realizar-se, a mulher-escritora alcança a sua “condição de águia” (BOFF, 1998), colocando-se dentro do mundo em busca de autonomia e conhecimento de si própria. Durante muito tempo a mulher foi vista apenas como “mulher-goiabada”, conforme escreveu Lygia Fagundes Telles (1987) – mexendo infinitamente o tacho de doce, trancada a sete chaves, sem o direito de se expressar. Como elas poderiam falar de coisas que não fossem de si mesmas? A elas é que caberia a tarefa de mostrar o seu mundo. Dificilmente ousariam desafiar a família e a sociedade, porque a mulher inteligente assusta.

A poeta, então, afirma-se como pensadora feminista, pois se preocupa com o que é significativo – em pensar com consciência, independentemente daquilo sobre o

que se está pensando. É a extrema proximidade do processo de pensamento com a realidade.

Adélia Prado encara a sexualidade como um meio de emancipação, na medida em que ela cria uma ética de vida pessoal que torna possível falar de áreas erógenas. É a transformação de sua intimidade reclamando por mudanças psíquicas e sociais, uma mudança de dentro para fora. Segundo Giddens (1998, p. 200), “a emancipação sexual pode ser o meio para se conseguir a reorganização emocional mais abrangente da vida social”. Assim, vemos que o projeto reflexivo do eu em Adélia Prado é desenvolvido de maneira a permitir autonomia em relação ao passado de escritores, aos quais ela se associa, mas não se deixa esmagar pelo universo dos homens. Pelo contrário, assimila-se a eles quando dialoga, principalmente, com Deus e em pé de igualdade com todos. Também nesse viés, Adélia Prado faz-se feminista, não a ponto de desprezar o universo masculino, mas na tentativa de andar de mãos dadas com esse universo. Não despreza a família, contudo luta contra a repressão da sexualidade na administração do corpo e tudo isso com grande influência da Igreja. Mesmo dentro da perspectiva religiosa, ela percebe que o “eu” não necessita ser renunciado a favor da religião; ao contrário, é preciso que o “eu” seja identificado e recifrado em sua verdade. O que se aplica ao “eu” aplica-se também ao corpo, ou seja, a sexualidade, e ambos estão impregnados de reflexividade.

Como vimos anteriormente, a voz adeliana é feminina e aceita todos os atributos corporais de uma mulher, em sua existência mediada pelo corpo. No entanto, invoca uma outra voz, que é masculina, em que se confrontam dois pólos de interação: um eu lírico feminino e uma recitação masculina. A presença do masculino não é vista aqui como recusa ou negação. Essa figuração é construída de forma a pensar essa voz como forma de auto-afirmação. O desejo da poeta revela o anseio pelo que lhe falta. O desejo do eu lírico se constitui num desejo-apetite, ao reproduzir o comportamento masculino: “Desejo, como quem sente fome ou sede” (B, p. 23). De acordo com Pessanha (1990, p. 115), “o desejo-apetite leva para a direção contrária ao que se experimenta: experimenta-se o vazio, procura-se o pleno”, confirmando, assim, o pensamento de Queiroz (1994), de que Adélia Prado vai “do vazio ao pleno”, uma vez que ela se utiliza de coisas simples, até mesmo de experiências de esvaziamento, em busca da plenitude, ou seja, de certa forma em busca de perenização. O eu lírico experimenta exatamente esse vazio que o leva a buscar o Outro. Sua experiência não é positiva, ao acordar e perceber que há diferença entre ser homem e ser mulher. Estaria

Adélia Prado dialogando com Santo Tomás, ao decretar ser a mulher um ser incompleto? “Seus textos acenam com um caminho de integração possível entre homem e mulher, o da construção do erotismo, sendo sempre sagrado, permite uma nova relação com o corpo e com o prazer”, diz Soares (1999, p. 142), acerca de Adélia. A dialética persiste, enquanto escrita de um feminino isento de radicalizações.

No poema “A serenata”, Adélia Prado rompe com a barreira de falsos pudores e abre-se para novas percepções de gozo, para a assunção de novos comportamentos e caminhos do desejo – o do prazer. Sua poesia é um entroncamento de experiências. É, pois, um desnudamento de algo pouco desnudado, visto que é o Outro que revela algo de nós mesmos, que estava fora de nossas possibilidades. Experiências essas que podem ser entendidas como travessias. O eu lírico adeliiano não tem medo de perceber-se desejada, pois todos desejam ser desejados, donde vem a célebre definição do desejo: o desejo é o desejo do desejo do outro. Entendemos que esse eu adeliiano usa de racionalidade e não deixará se perder no seu próprio desejo. Cabe ao “eu” tomar a atitude de curtir a certeza da ausência e desejar aquilo que ele não mais o tem. É a partir de esse permitir-se desejar, em que esse “eu” caminha para a libertação de si, para a liberdade na conquista da autonomia, que acontece o despertar para o fazer poético, para o próprio fazer artístico adeliiano.

O discurso feminino torna-se cada vez mais objeto de nomeação, difusão e recepção, pela crescente presença da mulher na literatura brasileira, o que é propício para o estabelecimento de uma relação entre as obras das escritoras e o momento social em que se encontram. Cabe assinalar que a escrita feminina é compreendida como o lugar onde comparece a pulsação corporal. Isso, no entanto, não significa que as mulheres escrevam apenas para elas mesmas, pois são produtoras de um literário universal em que a escrita feminina deixa em evidência suas marcas.

Não é nossa intenção reduzir as obras de Cecília Meireles e Adélia Prado simplesmente como a “escrita feminina”, porque suas obras apresentam uma pluralidade de aspectos formais, estéticos, estilísticos, com preocupações metapoéticas, cada qual criando seu estilo particular, com grande variedade temática, apesar de serem femininos seus comparecimentos na enunciação, na grande maioria das vezes.

O canto suave e melancólico de Cecília Meireles contrasta com o canto sibilante de Adélia Prado. Em Adélia Prado, a inserção do corpo na escrita, as figurações do feminino e do masculino, do cotidiano doméstico, a forma de atingir a

essência do poético, entre outros aspectos, vão descortinando o universo poético, em que o “cotidiano aparece como se dá o aprendizado da dor”, diz Fontenele (2002, p.155). Em Cecília Meireles, o canto promove o reconhecimento do humano, na busca da totalidade e de um reencontro do homem consigo mesmo e com o mundo. A voz lírica de ambas é de grande sensibilidade, o que não se justifica apenas pela sua condição de mulheres, mas porque provocam, em suas escrituras, essa possibilidade de nomeação e recepção.

Numa sociedade ideologicamente constituída por homens, as características consideradas próprias do masculino sempre foram valorizadas e a voz masculina predominante abafa ou silencia o que não coincide com esse paradigma. Disso decorre que as mulheres, enquanto agente social e com voz, foram desconsideradas por uma elite pensante durante muito tempo. Muitas vezes os próprios homens tomavam a palavra da mulher, para representá-la; outras vezes silenciavam essa voz, menosprezando-a.

Assim, a expressão literária feminina foi sempre vista com restrições, em consequência de fatores sociais atuantes sobre a mulher, como a dificuldade na aquisição de conhecimentos e o desempenho de papéis considerados inferiores. Pelo mesmo motivo, foi rejeitada a forma peculiar que essa escrita muitas vezes apresenta. E questões sobre as implicações expressivas dessa escrita são colocadas, na medida em que a característica desse discurso decorre em primeira instância da condição biológica que distingue a mulher do homem. O fato de a função biológica, que difere a mulher do homem, centrar-se no corpo pode desempenhar um papel importante como elemento de exploração e de conhecimento do mundo exterior, que se reflete na linguagem poética. E o mecanismo ou mecanismos do cenário cultural seriam responsáveis por transformar um corpo humano em um corpo de homem ou de mulher, ou seja, um corpo social.

A prática de nomear a diferença entre homem e mulher criou uma divisão coercitiva e uma ação performativa, que instituem e legislam em nome das diferenças entre os corpos, o que obriga também as mentes a absorverem como naturais as categorias políticas. Com isso a tarefa das mulheres é assumir a posição de um sujeito falante e superar a categoria do sexo como sistema de heterossexualidade compulsória criada pela linguagem, por meio da subjetividade, o que anula momentaneamente as categorias sociais, conferindo a todo ser uma universalidade. Assim, é pela linguagem que a mulher pode restituir sua integridade. Como foi criado o poder falocêntrico, é por meio de sua subjetividade que a mulher assume a totalidade da linguagem de modo

universal e se mostra, mesmo na diferença, invocando uma identidade inconsútil.

Uma das características da linguagem dita “feminina” poderia ser a de tentar exprimir o inexprimível como o gozo, o erotismo, as pulsões, de modo ilógico e sensorial. Isso provoca um ritmo diferente feito de pulsões corporais, como se a linguagem primordial dos sentidos e do improvável estivesse relacionada com a mulher, naquilo que a aproxima das origens vitais. Essa manifestação plena da dicção que exprime o desejo latente pode se identificar com o discurso lírico-amoroso.

O discurso assumido por mulheres sempre foi visto com restrição, como uma forma de expressão inferior, se comparada ao paradigma instituído. Se se faz uma retrospectiva histórica em que se evidencia o alijamento da mulher e de seu discurso da escrita oficial, observa-se uma situação da imposição social de reclusão em que a mulher esteve condicionada. Geralmente a escrita produzida por mulheres apresentava um modo específico mediante o qual essa escrita era reconhecida. Os textos eram memorialistas ou lírico-amorosos. Ou eram muito ingênuos, beirando a infantilidade, ou eram vistos como transgressores e, por isso, marginalizados, dada a condição recatada que deveria assumir a mulher, identificada com a maternidade, na sociedade paternalista ocidental.

Tanto em textos tidos como infantis como nos transgressores, a marca da subjetividade predominava, e somente ao homem estava reservada a produção literária mais séria, ou até mesmo transgressora no que tange ao erotismo. Conforme Norma Telles (1987), para isso concorreria a própria condição social da mulher, que se encarregava de manter esse privilégio, bloqueando tanto o desenvolvimento intelectual como o discurso erótico-transgressor dela.

Essa situação vai se transformando à medida que o progresso e a industrialização exigem a participação de um número cada vez maior de mulheres em atividades antes destinadas apenas a homens. Isso permitiu a projeção da mulher num espaço diferenciado, em que ela abandona o mundo das tarefas domésticas e se torna representativa num mundo social.

O novo espaço moderno exige perfil e voz próprios. Desse modo, muitas mulheres manifestaram literariamente sua produção feminina a partir do século XIX e obras como as de Júlia Lopes de Almeida, Lucia Miguel Pereira, Gilka Machado, entre outras, começam a emergir do silêncio em que estiveram mergulhadas. Às vezes observa-se uma reação tímida assumida pelas mulheres, como afirma Adélia Prado em seu poema de abertura do livro *Bagagem*: “Cargo muito pesado pra mulher/ esta espécie

ainda envergonhada”.

Outro fator que desempenha papel fundamental na escrita de mulheres é o corpo, pois é ele o intermediário entre o exterior e o interior e, dependendo da ênfase que lhe é dada nas imagens poéticas, o resultado dessa percepção corporal torna-se mais ou menos intensa. Cecília Meireles apresenta uma tendência minimizadora, pela interferência da percepção corporal na constituição de seus poemas, o que podemos verificar mediante um controle cerceador pela ênfase dada ao aspecto mais delicado dessa percepção. As imagens pouco consistentes fluem sugerindo certa volatilidade, próxima do som, como podemos conferir em versos do seu poema intitulado “Anunciação” (V, p. 229). “Toca essa música de seda, frouxa e trêmula / que apenas embala a noite e balança as estrelas noutro mar”.

Adélia Prado, ao contrário, apresenta uma percepção corporal bastante explorada em seu limite, como se a palavra se transformasse no próprio objeto representado. As imagens consistentes, apreendidas pelo corpo, revestem-se de materialidade, como dizem versos do seu poema: “Azul sobre amarelo, maravilha e roxo” (B, p. 23). “Brotam os matinhos depois da chuva, / brotam os desejos do corpo”.

O discurso lírico de Cecília Meireles e Adélia Prado registra o que está além da linguagem. Registra a memória, o êxtase, a angústia, a morte, a perda e o transbordamento. Por isso é uma escrita relacionada com o místico, ao registrar o amor impossível de ser descrito e ao mesmo tempo impossível de ser calado. A linguagem da mulher está marcada pela diferença no próprio modo como percebe o mundo a sua volta, a partir de sua própria constituição física, escapando, assim, de um projeto lógico pré-determinado pela razão, constituído pelos homens. Os discursos lírico e místico, pela sua própria natureza, permitem a transgressão da linguagem, ao refletirem o domínio de um modo centralizador que marginaliza o que escapa do seu controle. Os discursos lírico e místico de inspiração bíblica estão presentes nas obras das duas autoras e adquirem nuances específicas em cada uma delas.

O que antes cabia ao homem, a responsabilidade pela manutenção financeira da família, e à mulher, a reprodução, alimentação e educação dos filhos, começou a se transformar, visto que o progresso e a industrialização passaram a exigir cada vez mais a participação da mão de obra feminina. Isso fez com que a mulher acumulasse papéis além do que já tinha, obrigando-a a sair do círculo restrito da família, para desempenhar novas funções, ascendendo socialmente. Assim, além de manter seu antigo papel de responsabilidade doméstica, a mulher associou novas funções às antigas.

Os movimentos de reivindicação por melhores condições de trabalho resultaram no movimento feminista, criando polêmica pelo caráter radical que tomaram desde seu início. Na luta pela igualdade de direitos de caráter social, houve a necessidade de neutralizar as oposições entre os sexos e uma das saídas para a mulher nesse contexto foi o de imitar o paradigma, espelhando-se nos homens e anulando as diferenças. A assimilação do modelo instituído refletiu-se também na expressão lingüística e literária. Para se tornar uma voz conhecida e respeitada, era preciso enquadrar-se ao modelo masculino, apropriando-se da palavra num discurso já constituído pelos homens e também da ideologia desse discurso. O espaço que antes era exclusivo dos homens começa a ser ocupado pelas mulheres, após uma série de direitos adquiridos e, apesar de muitas contradições sociais registradas no campo lingüístico, é através da palavra que a vivência individual se solidifica.

Virgínia Woolf teoriza sobre a condição da mulher e defende a idéia de que ela precisa de “um teto todo seu” e uma renda fixa para a mulher ser escritora. Ainda declara que ela deve ter filhos, mas não às pencas ou às dúzias. Isto é, para a independência e auto-estima das mulheres que desejam ser independentes, é necessário ter um trabalho, para que administrem seu próprio dinheiro e adquiram seu canto próprio, isso para não dependerem de homem algum, pois, afinal, se

tivermos, cada uma, quinhentas libras por ano e o próprio quarto; se tivermos o hábito da liberdade e a coragem de escrever exatamente o que pensarmos; se fugirmos um pouco da sala de estar comum e virmos os seres humanos nem sempre em sua relação uns com os outros, mas em relação à realidade, e também o céu e as árvores ou o que quer que seja, como são; se olharmos mais além do espectro de Milton, pois nenhum ser humano deve tapar o horizonte; se encararmos o fato de que não há nenhum braço em que nos apoiarmos, mas que seguimos sozinhas e que nossa relação é para com o mundo da realidade e não apenas para com o mundo dos homens e das mulheres, então chegará a oportunidade, e o poeta morto [...] assumirá o corpo que com tanta frequência deitou por terra. (WOOLF, 2004, p. 124).

A ampliação e o intercâmbio cada vez maiores dos papéis sociais, exercidos por homens e mulheres, e a caracterização desses discursos não podem ser delimitados, pois há deslizamentos e reforços de um e do outro lado. Tanto homens podem expressar-se de modo mais feminino, como mulheres de modo mais masculino, sem que isso cause espanto ao leitor moderno. Essa é a razão por que hoje homens e mulheres assumem uma dicção mais ou menos feminina, de acordo com o objetivo comunicativo

pretendido. Com isso o paradigma instituído vai perdendo seus contornos, deixando-se permear pelas vozes abafadas ou silenciadas.

Cecília Meireles e Adélia Prado constroem uma escritura feminina em que escrever é desvelar as zonas mentais encobertas pela cultura e ambas tencionam as redes distintas de sentido nas quais se encontram codificadas como corpos biográficos, sociais e culturais. Em sua escrita, ambas têm total compreensão de seus sentidos, de modo que cada poema se relaciona com seus corpos e com a cultura a que estiveram e estão inseridas, já que suas vozes são produtos de suas linguagens.

O canto de Cecília Meireles se faz mais suave envolvendo um mundo perfeito e divinizado, em que a música passa a representar a perfeição do ser humano num universo em harmonia, do qual o homem se encontra muito distante. Um canto que flui de modo a suavizar o distanciamento do eu lírico, ao envolver-se num mundo de sensações fluidas que se espalham no plano etéreo do sonho.

O canto de Adélia Prado se faz mais dissonante, marcado pelo ritmo irregular dos versos e com a incorporação de sua voz às vozes de seus semelhantes próximos ou distantes, num tom mais vibrante. Com isso, o canto é recuperado de modo diferenciado nas duas obras, pois, é claro, cada qual obedece à sua proposta estética.

4 CONFLUÊNCIAS TEMÁTICAS

Voz obstinada, porque insistes chamando
por um nome que não corresponde mais a mim?
Cecília Meireles

Mas tenho meus prantos,
claridades atrás do meu estômago humilde
e fortíssima voz pra cânticos de festa.
Adélia Prado

Uma vez que comparar é também contrastar, perscrutar duas escritoras como Cecília Meireles e Adélia Prado constitui um desafio para as teorias comparatistas centradas no contraste. Essa tarefa, porém, torna-se menos pesada quando ela se realiza com base em duas autoras de épocas distintas, em que não se despreza o contexto histórico-social. Para destacar as diferenças e as possíveis aproximações entre elas, valemo-nos, por conseguinte, das características estruturais de duas de suas obras – *Viagem e Bagagem* –, pelas temáticas que apresentam, como já tivemos a oportunidade, anteriormente, de anunciar.

Aparentemente, as duas autoras são díspares, pelas circunstancialidades de suas produções. Porém, a leitura de suas obras inaugurais denota confluências temáticas, em virtude de suas preocupações com a passagem do tempo, a memória, o destino, a vida, além de revelarem a angústia existencial diante da morte.

O processo poético ceciliano é marcado pela atualização de sua poesia, na medida em que constrói, por meio do efêmero, no que pereniza a efemeridade. Com isso, Cecília Meireles assegura eternidade ao transitório, já que o transforma em poesia, pois em tudo ela vê a essência da poesia. Em sua obra *Viagem*, sua consciência poética é explícita. Não que ela não a tivesse anteriormente, mas pelo fato de *Viagem* ser um caminho definidor de sua produção.

O processo poético adeliiano é marcado pela tematização do fazer poético,

em diálogo constante com a tradição literária, que privilegia o particular e faz-se notar pelo uso da linguagem coloquial, desde seu livro de estréia. O ser de *Bagagem* “prossegue sua travessia, levando sua bagagem para a ‘vida após a morte’, de onde voltam os mortos e falam pela memória do outro”, explica Fontenelle (2002, p.111; grifo do autor). A memória transforma o tempo em eterno e o espaço é centralizado na dimensão temporal em que o sagrado e o profano se equilibram.

A poeta Cecília Meireles, na efervescência do modernismo, incorporou à sua obra traços clássicos, barrocos, parnasianos, simbolistas e até mesmo trovadorescos, com versos extremamente burilados. A poeta Adélia Prado adotou procedimentos estéticos inovadores como a distensão do verso, a quebra gramatical, o dialogismo e o prosaico na poesia. Embora cada qual tenha seguido propostas estéticas diferenciadas, ambas apresentam elementos recorrentes em suas obras, pois temas como a inconstância de tudo, a fugacidade da vida, o tempo inexorável, a certeza da morte, o sentido da existência e a angústia do ser humano, por conta da sua fragilidade, permanecem inalteráveis no decorrer da história da humanidade e perpassam a literatura de todos os tempos, garantindo a atualidade e o vigor das obras. Afinal, a poesia é natureza sonhada sob o olhar crítico do artista, assinala Tomachevski (1978, p. 171).

4.1 SOBRE O TEMPO E A MEMÓRIA

Desde agora saberei que sou sem rastros.
Esta água da minha memória reúne os sulcos feridos
Cecília Meireles

[E]m meu país de memória e sentimento,
basta fechar os olhos
Adélia Prado

Ao encontrarem a poesia da transitoriedade, Cecília Meireles e Adélia Prado tecem um longo diálogo sobre as imagens do tempo e da memória. Elas compõem imagens líricas filtradas ora pelo sentimento ora pela razão e criam, por meio de metáforas, poemas que, embora distintos, parecem complementares. Com certeza, ambas experimentam as angústias da modernidade – a ruptura com as certezas do passado; a crítica aos valores sociais; a convivência com o efêmero; a insegurança

diante do desconhecido como fator de dissolução de tudo.

Cecília Meireles utiliza vozes do passado, quando evoca os portugueses – seus patrícios, desbravadores do mar, em *Viagem*. A poeta porta-se como participante da história, quando lida poeticamente com os acontecimentos que bailavam ao seu redor. “E a memória de tudo desmanchará suas dunas desertas, / e em navios novos homens eternos navegarão” (V, p. 229). É Camões e Fernando Pessoa que a poeta rememora, e fala da ambição do povo português, da expansão marítima e das conseqüentes conquistas feitas pelos navegadores. Cecília Meireles vale-se de uma história da tradição antiga e da mesma história narrada em sua contemporaneidade para criar em um estilo diferente do anteriormente narrado, pois tanto Camões como, até certo ponto, Pessoa contam a história do povo português de forma épica, enquanto que Cecília Meireles não o faz no mesmo estilo, mas de forma lírica, como atesta o seu “Epigrama n° 7” (V, p. 272):

A tua raça de aventura
quis ter a terra, o céu, o mar.

Na minha, há uma delícia obscura
em não querer, em não ganhar...

A tua raça quer partir,
guerrear, sofrer, vencer, voltar.

A minha, não quer ir nem vir.
A minha raça quer passar.

A poeta busca obras literárias como *Os Lusíadas* (1572) e *Mensagem* (1934) – necessariamente históricas, na medida em que seu processo de criação está inscrito no tempo e na história –, para a composição de seus versos. Quanto a este contexto, Croce (1967, p. 96) analisa bem essa questão ao dizer:

A interpretação assim realizada é histórica, mas não no sentido de um juízo historiográfico, que nos remeteria a uma esfera ulterior de que não é criação, mas recriação relacionada a poesia que existe e é historicamente existente, uma vez que nada existe fora da história. Mesmo a expressão imediata, ou não-expressão, exige esta interpretação histórica, uma vez que, como sabemos, ele é um indício que não deve ser integrado com a imaginação, mas sim com a observação e a mediação da realidade que é indício [...].

Podemos considerar Cecília Meireles não apenas como poeta de seu tempo, mas como poeta que buscou em outros eventos históricos o material para alguns de seus poemas. Mais que poeta, como sujeito histórico, pela maneira evidente como a literatura absorve e redimensiona fatos verídicos em verossímeis. Nesse caso, a história está em função da literatura. Camões, Pessoa e Cecília Meireles partiram da história oral, e talvez de documentos ligados aos eventos para trabalhar seus poemas, redimensionando o caráter local e restrito que o compromisso com a veracidade da história lhes conferia e inserindo-se no campo do universal, em textos que sobrevivem e sobreviverão aos próprios autores. Essa afirmação cabe na reflexão feita por Thompson (1992, p.195), quando diz que “nossas vidas são a acumulação de nossos passados pessoais, contínuos e indivisíveis”. E explica como isso se sucede:

O valor do passado lembrado apóia-se em três pontos fortes. Primeiro [...], ele pode proporcionar, de fato e de fato proporciona, informação significativa e, por vezes, única do passado. Em segundo lugar, pode também transmitir a consciência individual e coletiva que é parte integrante desse mesmo passado [...] e uma terceira força que é excepcional. Pois as intuições reflexivas da retrospectão de modo algum constituem sempre desvantagem. É “precisamente essa perspectiva histórica que permite avaliar o significado a longo prazo da história [...]”. (Grifo do autor).

Nessa direção, a história do povo português narrada por Camões apóia-se no primeiro ponto – a informação significativa; e a narrada por Pessoa, no segundo ponto – a transmissão da consciência individual e coletiva. Já a história rememorada por Cecília Meireles apóia-se no terceiro ponto forte – o da retrospectão. Isso a despeito de a história de Cecília Meireles decorrer da subjetividade impregnada dessas fontes históricas, pois a presença viva das vozes do passado limita nossas interpretações e levamos a confrontá-las com opiniões diversas.

A história sobrevive no campo da memória e vai tomando forma, ou vai sendo incorporada ao universo impreciso de movimentos altamente subjetivados. “A tua raça de aventura / quis ter a terra, o céu, o mar / [...] / A minha, não quer nem ir nem vir. / A minha raça quer passar” (V, p. 272). A voz que iria assumir a história de outras vozes fala de si mesma, uma vez que a cortina de um mistério se recolhe à sua frente e ela é colocada perante uma revelação. Como refere Cecília, “A minha raça quer passar”. Com isso diz que o povo brasileiro não era tão ambicioso quanto o povo português, pela sua submissão à hegemonia portuguesa daquele período.

Assim, a história como tema ceciliano passa pela historicidade de um indivíduo que é produto de gerações anteriores e em constante espanto ou desengano com o devir: “Na minha, há uma delícia obscura / em não querer, em não ganhar” (V, p. 272). O conformismo da raça, expresso pela primeira pessoa, exerce seu papel e executa a tarefa de enxergar o mundo pelos seus olhos, pela sua experiência. Os eventos históricos surgem motivados por um indivíduo que é portador de uma historicidade subjetiva, de experiências de vida suas ou apropriadas da família que o antecedeu. É a memória o aspecto essencial que possibilita o resgate desses eventos e sua sobrevivência no tempo. Tanto que para Duby (1986), o escritor não pode contar uma coisa qualquer. Afinal, há limites que são impostos a ele e o condicionam, de modo que, na medida em que se afasta do presente, seus discursos são mais livres e mais amplos.

A voz do passado que reboia nas poéticas de Adélia Prado é um tanto diferente da voz que ecoa em Cecília Meireles. Enquanto Cecília Meireles traz a voz da história e de seus acontecimentos, por seu turno, Adélia Prado traz a voz da lembrança, de pessoas consideráveis que viveram e fizeram a história do passado. Adélia Prado recorre às mesmas personalidades a que Cecília Meireles recorreu – Camões e Pessoa –, além de também contemplar outras vozes – Castro Alves, Murilo Mendes, Guimarães Rosa e Drummond. Adélia Prado recorre, por exemplo, à história bíblica para tecer seu texto poético, puxado pelo fio da memória, um fio esgarçado que exige habilidade e cuidado para produzir uma poética que impressiona pela variabilidade da voz. Das escrituras sagradas, ela retira a maior parte de suas epígrafes e o esplendor da visão espiritual, que proporcionam momentos epifânicos em sua obra. Guimarães (2000, p. 39) explica bem o procedimento usado pela poeta: “a poética de Adélia combina confissão por meio da experiência real que se funda na memória do lido e do vivido, com o sonho que se confunde com desejo da união com Deus”. Isso se atesta no poema de Adélia Prado chamado de “A invenção de um modo” (B, p. 27):

[...]
 Porque tudo que invento já foi dito
 nos livros que li:
 as escrituras de Deus,
 as escrituras de João.
 Tudo é Bíblias. Tudo é Grande Sertão.

O vazio experimentado pelo eu lírico, ao descobrir que tudo que inventa já

foi escrito, considerando obras máximas, é notável. A angústia desse sujeito em descobrir que “tudo que invent[a] já foi dito” encaminha-nos a concluir que ninguém parte do nada, mas de algo já vivenciado ou experienciado como leitura, não importando o que se conta, mas como se conta. Isso também nos leva a pensar “o poeta [como] doador de sentido[s]”, argumenta Bosi (1993, p. 141). Ao aproximar as escrituras de Deus e de João Guimarães Rosa, a poeta permeia o sagrado e o profano, numa vontade de futuro, em busca da totalidade, em que Deus e o diabo se convergem. Fato é que a escrita adelia parte de dois grandes livros já escritos: a *Bíblia* e *O grande sertão: veredas*.

Adélia Prado vale-se de um discurso cristalizado e promove uma subversão de valores advindos da cultura cristã e patriarcal, numa atitude ousada de quem assume a sua verdade como ser em busca de si mesmo e penetra corajosamente no espaço das incertezas que o universo da razão pura ignora. As verdades contidas nos textos bíblicos cristalizam-se na memória como sons de vozes ancestrais. Elas estão intimamente ligadas à história oral, a *Bíblia*, e construídas em torno de pessoas. Nessa perspectiva, A poeta de *Bagagem* liga-se a uma tradição milenar como o ponto mais distante – o Antigo Testamento –, para materialização da palavra mesclada de expressões fantasiosas, metáforas e imagens fortes, contrastando com o Novo Testamento, como se apresenta na pregação católica de hoje. Isso, conforme Moret (1993, p. 25), oferece a atmosfera de um discurso rico e moderno em que o “primitivismo do Antigo Testamento acaba dando ares mais modernos à sua poética da religiosidade”. Ademais, Adélia Prado apropria-se dessa história para construir a sua história. Segundo Thompson (1992, p. 44) “a história oral [...] lança a vida para dentro da própria história e isso alarga seu campo de ação. Admite heróis vindos não só dentre os líderes, mas dentre a maioria desconhecida do povo”, como ratifica Adélia Prado em seus poemas.

No *Romanceiro da inconfidência* (1953–2001), Cecília Meireles também demonstra de forma clara sua escolha pelo campo da história para compor sua obra. Por meio de pesquisas de fatos históricos, a escritora trabalha seus poemas estabelecendo ligações e redimensionando fatos reais pela introjeção de suas ilusões. A história é narrativa e ela limita-se ao real e o objetiva. Nessa direção, vale citar mais uma vez Duby (1986, p. 43), quando lembra que a história não é isenta de parâmetros subjetivos, razão por que “existe, em todo discurso histórico, uma parte de lirismo, que tem de lá estar inevitavelmente, [que] é preciso uma boa dose de lirismo para atingir a boa História”. Por isso, também, suas fontes se abastecem de narrativas como depoimentos,

arquivos, arqueologia, documentos oficiais e tudo que se aproveita para a investigação. Com o que se disse, portanto, podemos concluir que ambas – história e poesia – podem alimentar-se das mesmas fontes, das narrativas e das simbolizações. Assim, a aglutinação da narrativa poética é também um fato histórico.

Cecília Meireles faz um mergulho na própria memória, o que faz surgir as reminiscências da vida, imagens transfiguradas do real e recursos de eternização dos valores humanos e universais. Como ela vê o mundo agradável aos sentidos, faz disso uma contemplação. É com amor que ela relaciona, descreve, nomeia e realça – com cores e tons – a sua poesia. Amor e beleza são causas de contemplação e deslumbramento da poeta diante da vida e da natureza. Por isso ela canta, eternizando o mundo em sua beleza.

O mundo para Cecília Meireles era aprazível aos sentidos e ela fez desse mundo matéria de puro canto. Seu modo filosófico de retratar as coisas leva-a a questionar o valor eterno atribuído aos bens transitórios, como a mutabilidade das coisas. Vejamos como ela diz isso em alguns versos do poema “Valsa” (V, p. 262). “Coitado de quem pôs sua esperança / em praias fora do mundo... / – Os ares fogem, viram-se as águas, / mesmo as pedras, com o tempo, mudam”.

O eu ceciliano fala de sua experiência individual, carregada de sua história pessoal. Mas essa experiência não é dele apenas, é também universal. Nesse sentido, Hohlfeldt (1976, p. 12) diz que o “[...] poema é, ao mesmo tempo, disfarce do poeta: Ele parece falar de alguma coisa (aparente), mas, na verdade, está a tocar em um tema mais profundo e sério”. Cecília Meireles transita em outras experiências e constrói as suas próprias, administrando as separações e aproveitando os resquícios deixados por elas. As coisas simples são elevadas a uma categoria enriquecida, e a poeta transforma o que é comum em palavras de encantamento: “Houve uma noite que cintilou sobre o teu rosto / e modulou tua voz entre as algas. / Eu moro, desde então, nas pedras frias que o céu protege / e estudo apenas o ar e as águas” (V, p. 263).

Outra característica marcante na lírica de Cecília Meireles e na lírica de Adélia Prado é o tempo. Na lírica adeliana, o tempo, companheiro da morte, é vencido pela imortalização, permanece na lembrança, como forma de driblar a passagem dele mesmo. A lembrança do passado é anulada pela catarse, que ela passa para o papel, no poema “Orfandade” (B, p. 14):

Meu Deus,
 me dá cinco anos.
 Me dá um pé de fedegoso com formiga preta,
 me dá um Natal e sua véspera,
 o ressoar das pessoas no quartinho
 Me dá a negrinha Fia pra eu brincar,
 me dá uma noite pra eu dormir com minha mãe.
 Me dá minha mãe, alegria sã e medo remediável,
 me dá a mão, me cura de ser grande,
 ó meu Deus, meu pai,
 meu pai.

O apelo feito pelo eu lírico, para Deus lhe trazer a infância de volta, para poder ver o Natal com olhos de criança e brincar com sua amiguinha, além da possibilidade de dormir com a mãe, revela a saudade do que já foi perdido e, sobretudo, a saudade que ele tem dele mesmo. O desejo de ter a mãe de volta traria, como a poeta mesma diz, a “alegria sã” e o “medo remediável”, pois na infância tudo é possível e as preocupações são desprovidas da consciência de que o passado nunca será retornado. Nas palavras de Pedrosa (2000, p. 121) encontramos uma explicação para isso, quando ela diz que “[...] a memória encenada na poesia brasileira contemporânea atua como uma sombra, imagem do que ao mesmo tempo permanece e já se findou, ou do que já se findou, mas ainda permanece melhor dizendo: do que permanece findando”. Como uma sombra do que está por vir...

Quando o eu lírico pede a Deus que lhe dê a mão e o cure de ser grande, está evocando o gesto do poeta quando se debruça sobre o branco do papel para dar ordem ao caos de suas lembranças. Conforme Chiara (2001), trata-se de um confronto fatídico com a própria imagem no espelho especular do texto, como um ajuste de contas com o destino, por meio de uma tarefa que pode dar perenidade àquilo que o constitui como ser, antes que a morte cumpra seu ritual de aniquilamento. Mas, segundo Staiger (1997, p. 75),

[o] poeta lírico não tem destino. Onde quer que o destino, a resistência de uma realidade estranha qualquer, possa interferir, seu ato de criar cessa. Ele não reflete sobre o que significa este cessar, nem pensa que aquela vida que era música é agora de novo estranha e exterior. Ele chega a perceber o fato e o lamenta com tristeza. Mas enquanto o percebe não consegue exprimir-se como poeta. Resta-lhe apenas esperar pela nova dádiva da harmonia. Então ele cantará novos versos, para calar-se outra vez em breve. Uma existência terrível, que compra a beatitude da graça ao preço de um desamparo comovedor com respeito a tudo que signifique proveito, e que compra a felicidade da harmonia pelo preço de uma ferida a sangrar dia a dia, para a qual não floresce na terra uma planta que a cure.

Como o apelo do eu lírico cede lugar ao conformismo, permanecem apenas o lamento e a certeza de que lembrança e ficção são inseparáveis, pois não se sabe onde começa uma e termina a outra.

Adélia Prado se ocupa da vida comum e das coisas concretas e, a partir dessas, transcende para um mundo espiritual. Para ela, a obra de arte faz parte do real e a poesia a salvará. Paz (2005, p. 54) expressa a concepção de poeta/poesia, ao tratar das relações entre poema e história, afirmando não existir nenhuma fissura entre ambos. Para ele, “o poema é um produto social” e “a poesia não se sente: diz-se”. Esse “dizer” do poeta é, então, o seu jeito de falar sobre o que lhe é seu ou do mundo e, mesmo que o poeta fale de outros mundos, ainda assim, fala de algo ligado às coisas sensíveis e históricas, como refere Paz (2005, p. 55):

[o] poeta não escapa à história, inclusive quando a nega ou a ignora. Suas experiências mais secretas e pessoais se transformam em palavras sociais, históricas. Ao mesmo tempo, e com essas mesmas palavras, o poeta diz outra coisa: revela o homem. Essa revelação é o significado último de todo o poema e quase nunca é dito de modo explícito, mas é o fundamento de todo dizer poético. Nas imagens e ritmos transparece, de maneira mais ou menos nítida, uma revelação que não se refere mais àquilo que dizem as palavras, e sim a algo anterior e em que se apóiam todas as palavras do poema: a condição última do homem, esse movimento que lança sem cessar para diante, conquistando novos territórios que mal são tocados se tornam cinza, e um renascer e remover e renascer contínuos.

Como dissemos anteriormente, o poeta se ocupa das coisas comuns e concretas para chegar à comunhão poética. A mimese defendida por Barthes (1977), como uma das três forças da literatura, é essa tentativa de o homem representar o real, e em sua lição ele diz que o real não é representável e é pelo fato de os homens quererem continuamente representá-los com palavras que existe uma história da literatura.

O facto de o real não ser representável – pode ser dito de várias formas quer com Lacan, definindo-o como o *impossível*, aquilo que não quer ser atingido e que escapa ao discurso; quer em termos topológicos quando verificamos que se não pode fazer uma ordem pluridimensional (oral) com uma ordem unidimensional (a linguagem). Ora, é precisamente a essa impossibilidade topológica que a literatura não quer e não quererá nunca render-se. Por não existir nenhum paralelismo entre o real e a linguagem e os homens não aceitarem essa impossibilidade, tal recusa dá origem, num afã incessante: a literatura (BARTHES, 1997, p. 22-23; grifo do autor).

Benjamin (1994), teorizando sobre esse mesmo assunto, diz que essa capacidade mimética que o homem tem de semelhar, lançado-se à esfera do semelhante pelo olhar, é de importância fundamental para a compreensão de grandes setores do saber oculto. Para Benjamin (1994, p. 108), “a natureza engendra semelhanças: basta pensar na mímica. Mas é o homem que tem a capacidade suprema de produzir semelhanças”. É no curso, pois, desse olhar lançado à esfera do semelhante que se desenvolve a capacidade mimética do homem. O conteúdo imaginário do sujeito que olha é o resultado desse processo. No caso da poesia, esse processo é embebido por uma espécie de encantamento que, na verdade, não está na descrição das coisas, mas no modo de intervenção do sujeito que olha sobre o objeto.

No caso dos poemas, a língua é mais que o código – é o canal de uma relação comunicativa na qual a pluralidade do sujeito é a questão fundamental. Não o sujeito em si, mas as visões que ele possui. Disso decorre a pluralização do sujeito numa transposição de realidades que anseia, essencialmente, o ser. Como a literatura é a arte da palavra, é mister que o poeta cuide dela e se debruce sobre ela. Adélia Prado é uma artista que reflete sobre sua arte, e sua relação com a poesia é uma questão de ser, como atesta seu poema “Sedução” (*B*, p. 62). “A poesia me pega com sua roda dentada, / me força a escutar imóvel / o seu discurso esdrúxulo”.

As recordações que florescem na memória do eu lírico do poema “Orfandade” são de uma memória viva, capaz de unir-se à imaginação, enriquecida por situações vividas, em que a memória é fruição da imagem, a qual é ampliada pela reflexão e leva ao conhecimento do passado como tal – a recordação. Trata-se de uma propriedade exclusiva do homem, em que a matéria da recordação é algo que implica inteligência e deriva dela, uma vez que auxilia o reconhecimento de alguma coisa que é pretérita, tal como “as pétalas da flor seca”, ou talvez “um oboé em Bach” (*B*, p. 32).

Em Cecília Meireles, o passado recebe uma aura de distância, como se passagens e rostos vistos tivessem vivido num tempo longínquo levados pelos ventos dos dias e apenas revivessem quando fossem tocados pelo presente da palavra, no momento do canto e de seu encantamento. De acordo com Bosi (2003), a existência do mundo fora desse momento é suspensa, e o que a memória feita verbo não ressuscita está em estado de latência, como uma forma pura de virtualidade à espera da sua realização na poesia. Por isso, quando o passado se repropõe no agora da enunciação, ele o faz mediante signos de perda, nostalgia, renúncia, resignação, uma vez que

distância e ausência são peculiares à lírica ceciliana.

A relação espaço-temporal na poesia de Cecília Meireles capta o instante eterno em que o homem sente o peso da temporalidade esmagadora e vê descortinadas, diante de si, a própria fragilidade e a brevidade de sua vida, o que pode ser comprovado no “Epigrama nº 8” (V, p. 387):

Encostei-me em ti sabendo que eras somente onda.
Sabendo bem que eras nuvem, depus a minha vida em ti.

Como sabia bem tudo isso, dei-me ao teu destino frágil,
fiquei sem poder chorar, quando caí.

Nota-se um sentimento de distância do eu lírico em relação ao mundo e ao ser amado. Um eu imbuído de imagens que implicam dor, resignação, abandono e melancolia. Imagens contrastantes, como nuvem leve e onda pesada, indicam a fragilidade do ser humano, bem como queda a que a fluidez leva o indivíduo, conseqüentemente. O sujeito do poema não se permite derramar uma lágrima sequer, por conta de sua consciência sobre a volubilidade do homem e sua transitoriedade.

Cecília Meireles atravessa o tempo numa neutralidade de sentimentos, impelida apenas pela necessária condição de ser poeta, como podemos observar no poema “Motivo” (V, p. 227-228):

Eu canto porque o instante existe
e a minha vida está completa.
Não sou alegre nem triste:
sou poeta.

Irmãos das coisas fugidias,
não sinto gozo nem tormento.
Atravesso noites e dias
no vento.

Se desmorono ou se edifico,
se permaneço ou me desfaço
– não sei, não sei. Não sei se fico
ou passo.

Sei que a canção é tudo.
Tem sangue eterno a asa ritmada.

E um dia estarei mudo:
– mais nada.

O eu ceciliano sugere que o motivo de sua criação poética é o sentimento da existência temporal, e o eixo de seu lirismo está centrado na perspectiva da fugacidade do tempo, associado ao conceito de brevidade da vida. A temática temporal elege o vento como símbolo da fugacidade do tempo, pois ele é um contínuo fazer-se e um contínuo desfazer-se. O tempo é um fluir contínuo do eterno e revela uma imagem simbólica em versos tais como: “Irmãos das coisas fugidias”, “atravesso noites e dias / no vento” e “Tem sangue eterno a asa ritmada”.

Em “Se desmorono ou se edifico, / se permaneço ou me desfazo”, apreende-se o desejo de eternidade em contraste com a dúvida em relação ao sentimento transitório das coisas que faz: “– Não sei, não sei. Não sei se fico / ou passo”. O que o eu lírico sabe e lhe basta é “que a canção é tudo”, um princípio, um fim e uma travessia. De acordo com Margarida Gouveia (2003), uma travessia contingente, de certa forma vista com resignação: “E um dia sei que estarei mudo: / mais nada”. Uma resignação com serenidade e amargura, o que não significa que a serenidade seja ausência de angústia, apesar de essas angústias tornarem-se serenas inquietações com as quais o eu ceciliano aprendeu a conviver.

A angústia que o eu lírico revela no poema indica a incerteza de sua inserção no mundo literário. Em função disso, Cecília Meireles apresenta a poesia como solução de sua problemática existencial, pois apenas a poesia pode captar a essência profunda das coisas, eternizando a beleza transitória de momentos fugidios da existência, porque “[t]em sangue eterno a asa ritmada”. O poema pode ser transitório, mas é eterna a substância que o anima e o corporifica.

O ritmo do poema “Motivo” apresenta um esquema tradicional, com versos de nove sílabas, combinados com versos de três sílabas. São dezesseis versos distribuídos em quatro quadras e com o esquema de rimas ABAB. A disposição dos acentos obedece ao ritmo melódico da frase poética com predomínio do esquema 4^a – 8^a, bastante simétrico, com variedade rítmica dos eneassílabos, configurando a temática desenvolvida na inconstância “das coisas fugidias”. Senão vejamos: na primeira estrofe, a tônica do primeiro verso recai na 2^a, 6^a e 8^a sílaba; no segundo verso, na 4^a e 8^a sílaba; no terceiro verso, novamente na 4^a e 8^a sílaba; finalmente, no quarto verso, a tônica recai na 2^a sílaba. Na segunda estrofe, a tônica do primeiro verso recai na 2^a e 8^a sílaba; no segundo verso, na 1^a e 8^a sílaba; no terceiro verso, na 5^a e 8^a sílaba; por fim, no quarto verso, a tônica recai na 2^a sílaba. Na terceira estrofe, a tônica do primeiro verso recai na 4^a e 8^a sílaba; no segundo verso, novamente na 4^a e 8^a sílaba; no terceiro verso,

a tônica retoma a métrica do primeiro verso da primeira estrofe: 2ª, 6ª e 8ª sílaba; e no quarto verso, a tônica recai sobre a 2ª sílaba. Na quarta estrofe, a tônica do primeiro verso recai na 3ª, 6ª e 8ª sílaba; no segundo verso, sobre a 4ª e 8ª sílaba; no terceiro verso, sobre a 4ª, 6ª e 8ª sílaba; no quarto e último verso, a tônica recai na 2ª sílaba, como em todo último verso de cada estrofe.

Na primeira estrofe do poema a preocupação com a fugacidade do tempo é evidenciada, por exemplo, nos dois primeiros versos, com uma valorização do instante, que surge como justificativa do cantar que lhe preenche a vida. Ao afirmar não ser alegre nem triste, mas poeta, o eu lírico defende o distanciamento entre o sentir e o pensar como forma de fingimento. A segunda estrofe reitera a efemeridade e a inconstância do viver, confirmada pela imagem do vento. A imagem da inconstância segue-se guiada da dúvida expressa pela repetição da conjunção alternativa “ou”, bem como pela condicional “se”, denotando a indefinição do eu lírico, intensificado pela expressão “não sei”, que se repete de forma exaustiva marcando a interrogação do eu diante da vida. As inquietações do eu lírico sugerem uma reflexão sobre o papel da poesia e sobre a recepção da obra de arte pelo público. A última estrofe retorna à imagem do cantar, visto como idéia de plenitude, em que a arte teria o poder de retratar o instante e, ao mesmo tempo, de eternizá-lo.

Vejamos como se considera o eu lírico: “Irmãos das coisas fugidias / não sinto gozo nem tormento / atravesso noites e dias / no vento”. Percebemos o desejo do eu lírico de ser levado, de não conduzir a própria existência, como também vemos no “Epigrama nº 7” (V, p. 272), em a poeta revela a vontade, de sua raça, de não permanecer, mas de passar. O eu lírico tem consciência do tempo como corruptor de todas as coisas, assim como tem noção de que as ações humanas estão fadadas a desaparecer. Por isso o eu lírico entende a necessidade de unir-se às coisas que não duram, como os elementos fluidos e atravessar no vento. Isso ela também afirma no poema “Tentativa”: “Não sou dos que levam: sou coisa levada”(V, p. 307- 308).

O espaço temporal ceciliano é instante que se comunica com o presente, com o passado e até mesmo com o futuro. Instante especial, pensado metafisicamente. Também instante de desolação do indivíduo diante do mundo e da precariedade desse instante como representação da vida humana, conforme vemos no poema intitulado “Miséria” (V, p. 319):

Hoje é tarde para os desejos,
 e nem me interessa mais nada...
 Cheguei muito tempo depois do tempo
 em que se pôde ouvir dizer. “Oh! minha amada...
 [...]”
 Durmo com a noite nos meus braços,
 sofrendo pelo mundo inteiro.
 O suspiro que em mim resvala
 bem pode ser, a cada instante, o derradeiro.

O tom meditativo – filosófico – surge graças às reflexões, acerca da existência, que possuem caráter essencial. Elas partem do eu, do particular, mas transcendem o universal. Isso porque as reflexões particulares cabem a nós, pois todos ou quase todos somos angustiados diante da existência. É um instante com ar de eterno. O eu lírico vai encontrando a percepção do mundo e do homem ao alcance do eterno. Ele dorme “com a noite nos braços”, sofrendo pelo mundo inteiro, e o suspiro, que pode ser o derradeiro, alude a outro tema recorrente na obra ceciliana – a morte.

Cecília Meireles apresenta-se como poeta essencialmente noturna, cuja visão objetiva se perde em sombras e contornos raros no poema “Murmúrio” (V, p. 242). “Traz-me um pouco das sombras serenas / um pouco de sombras apenas / [...] / Traz-me um pouco da tua lembrança, / aroma perdido [...]”. Nesses versos seu mundo ganha a plenitude apenas no universo íntimo de seus poemas que pertencem ao sussurro, ao último sopro ou ao quase silêncio. Nesse sentido, cabe a explicação de Bosi (2003, p. 125), para quem “[o] passado redime-se na memória; a memória, por sua vez, só se perfaz na canção do presente. Quanto ao futuro, parece não ter rosto: ‘É um dia sei que estarei mudo: – mais nada!’” (grifo do autor).

Ainda no poema “Miséria” (V, p. 319-320), o eu lírico desvencilha-se da própria existência sem haver tocado em outras, e delas ter feito parte sem haver preenchido o espaço:

[...]

Morrer é uma coisa tão fácil

que todas as manhãs me admiro

de ter o sono conservado

fidelidade ao suspiro.

E pergunto: “Quem manda

mais do que eu sobre minha vida?

Neste mar de só desencanto,

Que sereia murmura uma canção desconhecida?”

Assim, a memória do tempo é um elemento caro a Cecília Meireles, porque é na memória que o mundo deixa suas marcas. Os questionamentos carregam em si uma carga profunda e elevada reflexão, voltados para a autocompreensão ou para a compreensão do outro:

E em meus ouvidos indiferentes
 alheios a qualquer vontade,
 que rostos vão reconhecendo
 os passeios da eternidade?
 [...]
 (Vejo a lágrima que escorre
 por cima da minha pena.
 Ai! A pergunta é sempre enorme,
 e a resposta, tão pequena...)

O eu lírico coloca-se como portador da solidão. Essa solidão é fruto de tristezas, de ingratidões do eu que sofre pelo mundo inteiro. É um acerto de contas que o eu lírico faz com o mundo no qual ele não soube se enquadrar. São perguntas que tanto o poeta quanto o leitor podem fazer, sem obter respostas, pois são indagações que suscitam demoradas e perenes reflexões, questionamentos metafísicos ontológicos acerca tanto da existência quanto do tempo e da eternidade.

Vejamos estes versos: “Cheguei muito tempo depois do tempo / em que se pôde dizer: Oh! Minha amada...” (V, p. 319). Eles indicam que o tempo escoou das mãos da voz do poema e não foi possível o contato com o ser amado, por causa da morte, timidez ou desencontros do tempo, no espaço e na condição. Tudo isso faz do amor saudade e desengano. O objeto do desejo faz parte de um passado que mostra uma convivência em comum ou de um futuro caracterizado pela busca, diante da impossibilidade de se encontrar no presente.

Não há respostas para a pergunta, que é enorme. E se se partir do pressuposto de que há, é só pela morte. Apesar das muitas indagações, não é possível explicar o mistério que envolve a morte. O fato é que questões materializadas no instante, a partir da poesia, tornam-se dilemas que extravasam o limitado instante do agora e instauram uma espécie de eternidade momentânea: um momento, um instante que não é corroído pelo tempo.

No poema “Canção” (V, p. 237-238) o eu lírico chora suas decepções e tenta naufragar seu sonho:

Pus o meu sonho num navio
 e o navio em cima do mar;
 – depois, abri o mar com as mãos,
 para o meu sonho naufragar.

Minhas mãos ainda estão molhadas
 do azul das ondas entreabertas,
 e a cor que escorre dos meus dedos
 colore as areias desertas.

O vento vem vindo de longe,
 a noite se curva de frio;
 debaixo da água vai morrendo
 meu sonho, dentro de um navio...

Chorarei quanto for preciso,
 para fazer com que o mar cresça,
 e o meu navio chegue ao fundo
 e o meu sonho desapareça.

Depois, tudo estará perfeito:
 praia lisa, águas ordenadas,
 meus olhos secos como pedras
 e as minhas duas mãos quebradas.

O sonho esvai-se com o naufrágio e as lágrimas farão o mar crescer, para que o navio chegue ao fundo, como se o sonho depositado no navio fosse seguir viagem. Mas, ao mesmo tempo, o eu poético abre o mar com as mãos para que o sonho naufrague. Disso podemos deduzir que se quer esquecer algo, rio afora, e também guardar algo, terra adentro. A atitude de levar o navio às profundezas do mar para desaparecer o sonho nada mais é que a tentativa de guardar esse sonho bem fundo, em terras onde ninguém habita e “depois tudo estará perfeito”.

O esforço para abrir o mar com as mãos é demasiado, porque as mãos apresentam-se quebradas. Os “olhos secos como pedras” apontam para a estaticidade do indivíduo e sua impossibilidade de vislumbrar o futuro: “e as minhas duas mãos quebradas” indicam a inutilidade de querer reter a passagem do tempo. Trata-se de passagem que é resultado de um fluir contínuo da vida sobre o qual não temos controle. O que vivemos e aprendemos neste instante pode ser diferente no momento seguinte, pois que nada é estático e “mesmo as pedras, com o tempo, mudam” (V, p. 262).

A noção de permanência é a voz mais forte e advém da intuição profunda de que algo sobrevive às deteriorações das formas, de modo que a inquietação diante da fugacidade da vida e o sofrimento pelo aniquilamento contrapõem-se à serena percepção de eternidade, levando a poeta a vivenciar o sentimento de unidade na diversidade. Cecília Meireles entrega-se ao fluir da existência, como forma de superar o

desespero da finitude: “Eu só conheço o que não vejo / E nesse abismo do meu sonho, / alheia a todo outro desejo, / me decomponho e recomponho...” (V, p. 305).

Segundo Soares (2006, p. 284), a frequência da memória na poesia de Cecília Meireles é tal que chega a configurar-se como uma “metamemória: a memória conduzindo a uma reflexão sobre sua própria dinâmica”. No poema “Medida de significação” (V, p. 284), em que o eu lírico busca-se a si mesmo, ela deixa vestígios de seu mostrar-se e retrair-se:

I

Procurei-me nesta água da minha memória
que povoa todas as distâncias da vida
e, onde, como nos campos, se podia semear talvez,
tanta imagem capaz de ficar florindo...

Procurei minha forma entre os aspectos das ondas,
para sentir, na noite, o aroma da minha duração.

Compreendo que, da frente aos pés, sou de ausência
absoluta:
desapareci como aquele – no entanto, árduo – ritmo
que, sobre fingidos caminhos,
sustentou a minha passagem desejosa.

Acabei-me como a luz fugitiva
que queimou sua própria atitude
segundo a tendência do meu pensamento transformável..

Desde agora, saberei que sou sem rastros.
Esta água da minha memória reúne os sulcos feridos:
as sombras efêmeras afogam-se na conjunção das ondas.

E aquilo que restaria eternamente
é tão da cor dessas águas,
é tão do tamanho do tempo,

é tão edificado de silêncios
que, reflete aqui,
permanece inefável.
[...]

O eu lírico volta-se para si, em busca de sua identidade, procurando, pelas memórias, o tempo sem rastros. É a experiência da temporalidade experimentada pelo ser humano, como pensado por Heidegger, em *Ser e tempo* (2005), em que o ser assume-se como ser-no-mundo-para a morte.

Os versos guardam o sentido unitário do tempo: o passado (“procurei”) é trazido ao presente (“compreendo”) e conduzido ao futuro (“saberei”). Quando o eu poético diz “Procurei-me nesta água da minha memória”, ele está a indicar um passado

distante e sucedem-se percepções sensoriais visual, táteis, olfativas e auditivas, em que os sentidos acionados apontariam para a visão da imagem entre os aspectos das ondas para sentir, na noite o aroma da duração, pois a noite revela o caráter silencioso e inebriante.

Conforme Dantas (1984), é evidente a compreensão do poeta da sua própria nulidade, de sua ausência identificada à sua viagem ou ao seu caminho pelo “árduo ritmo”. O eu lírico está certo de seus caminhos incertos, que nem sempre são reais, mas responsáveis pela manutenção da própria “passagem desejosa”. O eu poético identifica-se com a transitoriedade cintilada – consciente –, de que seu pensamento é transitório e incerto quando ele diz “meu pensamento transformável”. E apoderando-se do tempo, ele apodera-se de seu destino. Para Dantas (1984, p. 54), a significação que Cecília Meireles dá à memória é a reflexão de que ela “permanece no homem como vestígio da eternidade e que estabelece o elo entre ele e a Origem, que liga ao Todo, à Unidade perdida”.

Apesar de Cecília Meireles elaborar uma poesia noturna, percorrida por uma constante amargura e articulada em torno da morte e da tristeza das coisas, a passagem de tudo é aceita por ela com mais serenidade. Sua relação com o mundo é consciência de que algo permanece dentro da sucessão e mudança, em que a superação do sentimento de finitude é substituída pela concepção da eternidade. Essa superação leva o eu poético a se decompor num dualismo de corpo e alma. Um eu lírico melancólico que apresenta, em seu universo, ruínas interiores, de sonhos, mortes e viagens, como no poema “Encontro” (V, p. 281-282):

Desde o tempo sem número em que as origens se elaboram,
se estendem para mim os teus braços eternos,
que num estatuário de caminhos invisíveis
construiu com a cor e o frio e o som morto de mármore,
para que em teu braço haja imóveis invernos.

Tu bem sabes que sou uma chama da terra,
que ardentes raízes nutrem meu crescer sem termo;
adestrei-me com o vento, e a minha festa é a tempestade,
e a minha imagem, como jogo e pensamento,
abre em flor o silêncio, para enfeitar alturas e ermo.

Os teus braços que vêm com essa brancura incalculável
que de tão sem cor nem se compreende como existe,
– são os braços finais em que cedem os corpos.
e a alma cai sem mais nada, exausta de seu próprio nome,
com uma improvável forma, um vão destino e um peso triste.

Pois eu, que sinto bem esses teus braços paralelos,
na atitude sem dor que é o rumo e o ritmo dessa viagem,
digo que não cairei com uma fadiga permitida,
que não apagarei este desenho puro e ardente
com que, de fogo e sangue, foi traçada a minha imagem.

Eu ficarei em ti, mísera, inútil, mas rebelde,
última estrela só, do campo infiel aos céus escassos.
E tu mesma acharás pasmos de lagos e de areias,
mantendo chama e flor no gelo dos teus braços.

O eu lírico desse poema faz um retorno à origem, um retorno à terra que acolherá todos os mortais. Os braços da morte são estendidos, e o eu lírico vai ao seu encontro, por caminhos invisíveis e guiado por braços paralelos, eternos e de brancura incalculável. O eu lírico dialoga com a morte, apresentando argumentos de afirmação para sua permanência tanto na terra como no céu. Esse eu é chama da terra e estrela do céu. Apesar de sua festa ser a tempestade e os percalços que a vida lhe impôs, ele sabe que “são os braços finais em que cedem os corpos, / e a alma cai sem mais nada, / exausta de seu próprio nome”.

O eu lírico sente bem os braços da morte na atitude sem dor que é o rumo dessa viagem, porém ele não se acomoda diante da factualidade a que se vê exposto. E, apesar de dizer que, “Desde o tempo sem número em que as origens se elaboram, / se estendem para mim os teus braços eternos”, ele se rebela e afirma não cair com fadiga e nem permitirá que o desenho puro e ardente seja apagado, pois sua imagem foi traçada de fogo e sangue. Isto é, o eu lírico equivale aos bens transitórios constituídos de temáticas de valores eternos, e a imagem suscita o contraste entre duas dimensões da vida, a celeste e a terrena.

Na última estrofe, o eu lírico interpela o tu de que ele mesmo achará “pasmos de lagos e de areias”. De acordo com Mello (2006), a areia simboliza a vida no plano físico, havendo um ciclo na poesia cecilianiana, que alterna períodos de água e períodos de areia. Haja vista que o eu lírico adverte o tu de que ele achará lagos e areias, entendemos que o lago associa-se à morte e as areias à fragilidade da vida, “diante da forma exígua, sustentada só de sonho / mantendo a chama e flor no gelo dos teus braços”.

Bagagem, de Adélia Prado, apela para a subjetividade, cujos temas recorrentes – o conflito com a palavra, a morte e o tempo, o sagrado e o amoroso e as lembranças do passado – fazem com que, às vezes, demonstrem tristeza, sem se deixar

abalar pela melancolia. O conflito com a palavra é feito em direção à linguagem, pela impossibilidade de se superar o silêncio. O jogo da linguagem, a dramaticidade das imagens, a seleção de eventos e o tratamento dado a eles são elementos que fazem com que o sujeito lírico garanta sua poeticidade, pela relação de suas lembranças, e estructure sua poesia através de verbos rememorativos, como podemos constatar no poema “O homem permanecido” (B, p.121):

Era uma vez
 uma venta fremente e um duro queixo.
 Era uma vez um pisado de levantar pedra e poeira.
 O que chamam de morte devastou as narinas, o maxilar,
 o dorso dos pés e sua planta.
 Sobrou um gesto reto no espaço, a fremência,
 um modo de passos e voz.
 Eu lembro coisas que acontecerão:
 era uma vez um homem que está rijo e cantante,
 sem o espírito e a lei da gravidade,
 alegre de nenhuma ameaça.

A representação da realidade se organiza, na literatura, de forma diferenciada, uma vez que o contato com o objeto representado é dado de forma indireta e/ou subjetiva, o que confere poder a esse objeto de desfazer e refazer, por algumas interpretações. A memória trabalha esteticamente com as lembranças de um sujeito que é exclusivo, em um diálogo com o presente que atualiza o passado – “Eu lembro coisas que acontecerão” –, permitindo a reconstituição da vida. Por meio da linguagem, as lembranças não serão realidades, mas interpretações de coisas findas: “Era uma vez um pisado de levantar poeira”.

Em seu processo de criação, o autor consegue criar uma figura, uma história, um símbolo, uma manifestação que se apresente atemporal e participante de uma memória coletiva. Halbwachs (2004, p. 15) faz, nesse sentido, uma notável distinção entre “memória histórica” e “memória coletiva”. Para ele, memória histórica supõe a reconstrução de dados fornecidos pelo presente da vida social e projetada no passado reinventado; já a “memória coletiva” recompõe magicamente o passado.

A memória tece lembranças afetivas, pessoais, de cunho pequeno ou grande. Há uma frágil distinção entre o que é história e o que é literatura e entre o que é experiência vivida e ficcionalização. Isso porque a memória pode ser calcada tanto no que é vivenciado quanto no que é lido. Afinal, memória vivida e noção de realidade

constituem um entrecruzar de textos. A memória é uma evocação do passado e a capacidade humana de guardar o tempo. A lembrança é, em larga medida, uma reconstrução do passado com a ajuda de dados do presente. As lembranças puramente pessoais sofrem interferências coletivas. Nós somos ecos de outras vozes, de reflexões e leituras extraídas de jornais, de livros e narrativas orais que nos atordoam ao depararmos como correspondem a nossa maneira de sentir, ver e agir, da qual não somos o autor. No entanto, já experienciamos ou pensamos exatamente como algo nos foi apresentado. Vejamos a brilhante explicação que Halbwachs (2004, p. 53-54) fez sobre o lembrar:

Dos segundos, daqueles que não podemos nos lembrar à vontade, diremos voluntariamente que eles não pertencem aos outros, mas a nós, porque ninguém além de nós pode conhecê-los. Por mais estranho e paradoxal que isso possa parecer, as lembranças que nos são mais difíceis de evocar são aquelas que não concernem a não ser a nós, que constituem nosso bem mais exclusivo, como se elas não pudessem escapar aos outros senão na condição de escapar também a nós próprios.

Lembrar de situações em que o outro é envolvido é mais fácil que lembrar de situações que dizem respeito apenas ao indivíduo que lembra, pois o sujeito envolvido no processo não está sozinho. É comum a ele e ao grupo de pertença que as lembranças venham mais facilmente, porém cada indivíduo vai lembrar o mesmo fato de modo diferenciado. As lembranças mais difíceis de serem evocadas são as mais ocultas, como se o caminho nunca tivesse sido percorrido. As lembranças mais pessoais sofrem mudanças pelas transformações das relações sociais. Para Halbwach (2004), cada memória individual é um ponto de vista sobre a memória coletiva e este ponto de vista altera o lugar que o indivíduo ocupa na sociedade e nas relações que ele estabelece com outros meios. As memórias individuais e coletivas se completam, pois uma alimenta a outra.

Britto (2000, p. 129) diz que, para o poeta lírico, “a memória individual é a principal matéria-prima poética”. Assim, a presença da memória na poesia de Adélia Prado, a partir do título de sua primeira obra, é exemplar. Como vimos anteriormente, bagagem pressupõe viagem. Viagem é a afirmação da identidade e bagagem, conhecimento adquirido no interior do ser. Bagagem é algo que se transporta em viagem, algo que se carrega, algo pronto para se conhecer. Pela bagagem se conhece o

viajante ou o andarilho de passagem pelo tempo

Cada segundo é único e distinto pela cisão na unidade, o que ratifica a citação anterior de Halbwachs (2004), da qual reproduzimos mais uma vez a primeira sentença: “Dos segundos daqueles que não podemos nos lembrar”. Somente na eternidade cessam as contradições e cada coisa encontra sua perfeição inalterável, sua unidade. Adélia Prado alerta-nos, em seu poema “O dia da ira” (B, p. 26), que “levantaremos como deuses, / com a beleza das coisas que nunca pecaram / como árvores, como pedras, / exatos e dignos de amor”. Segundo Paz (1984), as concepções sobre o tempo, a cessação de todas as contradições, a conciliação dos contrários, a unidade entre o homem e a natureza, entre o homem e o próprio homem é o tempo primordial. Esse tempo somente pode ser alcançado momentaneamente, mas é permanente no plano do desejo. Em sua obra *Bagagem*, Adélia Prado desperta a latência do ser, como podemos verificar nos seguintes versos do poema “O sempre amor” (B, p. 86): “amor é a coisa que mais quero. / Por causa dele podem entalhar-me, / sou de pedra-sabão”.

A poesia adeliana é uma poesia de “busca pela liberdade do ser e de encontro com Deus como forma de transcendência”, refere Guimarães (2001, p. 47). A consciência da morte dá ao homem a extensão da vida, orienta a importância de cada instante, além de possibilitar a aspiração da eternidade. É desejo de apagar o tempo histórico e voltar aos tempos da unidade perfeita, de confluência entre homem e natureza. A volta aos tempos primordiais é atestado no poema “Resumo” (B, p. 15), em que Adélia Prado explora as contradições do mundo moderno, as impossibilidades de solucionar problemas, ainda existentes, em um tempo que é cíclico:

Gerou os filhos, os netos
 deu à casa o ar de sua graça
 e vai morrer de câncer.
 O modo como pousa a cabeça para um retrato
 é o da que, afinal, aceitou ser dispensável.
 Espera, sem uivos, a campa, a tampa, a inscrição:
 1906 - 1970
 SAUDADE DOS SEUS, LEONORA.

A contrapelo da noção do progresso, seus versos retomam a idéia da simplicidade do tempo cíclico, “porque vai morrer de câncer”. O desejo de elevar o objeto acima de um tempo histórico reveste o caráter atemporal, visto que as datas são

apenas convenções criadas pelo homem. A fotografia já foi superada pela câmera digital, é a invenção da tecnologia que faculta ao homem formas mais modernas de progresso. Apesar de todo progresso, posar para o retrato é alimentar a fome e o desejo dos sonhos que o homem moderno perdeu, pois já não se vê o retrato nas inscrições tumulares nos cemitérios modernos. Pollak (1992, p. 203) lembra que “os monumentos aos mortos podem servir de base a uma lembrança de um período em que a pessoa viveu por ela mesma, ou de um período vivido por tabela”. Atualmente, eles seguem o modelo de jardins e apresentam apenas uma pequena plaqueta com o mínimo de informações, numa ruptura com a tradição dos túmulos austeros da Antiguidade.

Adélia Prado propõe a paciência diante da história e, conseqüentemente, da ciência, pois ainda se morre de câncer após tantos avanços tecnológicos e científicos. Ela também mostra a verdade da ciência e da tecnologia na construção do ser, ao voltar seu olhar para a preservação de outros valores, como os vestígios datados pela memória.

A memória é um fenômeno seletivo, construído social e individualmente em ligação estreita com o sentimento de identidade, explica Pollak (1992). Identidade no sentido da imagem de si, para si e para os outros. No poema “Grande desejo” (B, p. 12), Adélia Prado mostra essa imagem que a poesia adquire ao longo da vida e que se refere a ela própria: “Não sou matrona, mãe de Gracos, Cornélia”. Trata-se de uma imagem que ela constrói e apresenta aos outros e a si própria para acreditar na sua própria representação: “Sou é mulher do povo, mãe de filhos, Adélia”. E, também, para ser percebida da maneira como quer ser percebida pelos outros. Vejamos o último verso do poema que abre *Bagagem*: “Mulher é desdobrável. Eu sou” (B, p. 11). Adélia Prado apresenta-se como mulher do povo, mãe de filhos, desdobrável. Quando as palavras não são mais necessárias, em virtude do momento de arrebatamento do universo poético, no dizer de Bosi (1993), a linguagem dos deuses é carregada de silêncios. Pode-se, assim, afirmar que os significados ocultos dos silêncios são vistos como dor. E como a dor se expressa? Vejamos como Thompsom (1992, p. 89) a explica:

Sentimentos e experiências profundamente reprimidos podem ser destacados em formas menos conscientes de expressão, em sonhos passados e presentes em lapsos freudianos, na linguagem corporal e mesmo no humor, que muitas vezes é usado para superar ou esconder a perturbação e a dor.

Falar da dor impõe a difícil tarefa de apresentar aos outros a transparência

de si mesmo. Fazer sua figuração e situar a imagem é reconduzir o ser para o centro de si. Como a dor só pode ser experimentada no espaço da intimidade e da absoluta privacidade, a construção do espaço da dor é presença constante nas obras de Adélia Prado. Diante disso, a memória converte-se ao que podemos chamar de vigília da vida contra o sentimento de perda, de desolação do que já se foi.

“Fazer o semblante da dor, expondo-a ao espaço, adquire extraordinário valor no sentido de reproduzir o lugar de sua invisibilidade e de sua rebeldia à aparência”, refere Fontenele (2001, p. 120), sobre os poemas de Adélia Prado. E o eu lírico oferece sua face: “de que modo vou chegar ao balcão da juventude?” (*B*, p. 11). E, ainda, o índice do excesso, um sentir ilimitado, onde “dor não é amargura” (*B*, p. 9). O eu lírico percebe tudo o que o tempo causou. A dor, nesse verso, é vista como superação de experiências, revelando o significado dos silêncios.

O eu adeliانو caminha por lugares transpondo durações e barreiras, demarca os usos, expondo suas diferenças, impõe a divisão do tempo e a fratura do espaço. Os lugares que funda são ligados a outros que se contrapõem no passado e no futuro. Por isso, esse sujeito encontra-se bem situado. Isso não significa que ele ocupe posição autocentrada, mas sua precisa localização permite o descentramento – “em meu país de memória e sentimento / basta fechar os olhos” (*B*, p. 44) –, mesmo que deseje um lugar fora dos existentes, como se pode observar nos versos de “Bucólica nostálgica” (*B*, p. 43):

Ao entardecer no mato, a casa entre
bananeiras, pés de manjeriço e cravo-santo,
aparece dourada. Dentro dela agachados,
na porta da rua, sentados no fogão, ou aí mesmo,
rápidos como se fossem ao Êxodo, comem
feijão com arroz, taioba, ora-pro-nobis,
muitas vezes abóbora.
Depois, café na canequinha e pito.
O que um homem precisa pra falar,
Entre enxada e sono: Louvado seja Deus!

Os três primeiros versos apresentam imagens que sugerem força, poder, imponência, e são desestabilizados pelos cinco versos seguintes, que sugerem movimento, rapidez, violência. Logo em seguida, o sexto verso retoma a idéia de estabilidade, apesar da nostalgia dos dois últimos versos: desestabilidade do ser e sua relação consigo mesmo, e do ser com relação ao mundo. A casa aparece dourada ao

entardecer: é o próprio “eu” em correspondência com a natureza. Ela é sorvida por elementos externos que a observam rápido e tiram-na o que ela tem de melhor. É a casa como provedora de alimento e descanso: “Depois, café na canequinha e pito”. O eu lírico se identifica em um estágio elevado de consonância com a natureza em sua dinâmica ora tranqüila – “pés de manjerição e cravo-santo”, ora violenta – “no mato”.

Os modelos metafóricos são seguidos para a construção de sua morada: a casa do passado, uma geometria de ecos, a casa das lembranças. “Toda grande imagem revela um estado de alma. A casa, mais ainda que paisagem, é ‘um estado de alma’. Mesmo reproduzida em seu aspecto exterior, ela fala de sua intimidade”, diz Bachelard (2005, p. 84; grifo do autor).

O universo entra na casa pela porta da frente, é aberta e acolhedora. As atividades domésticas guardam ativamente a casa e o que ela guarda: a união do passado com o futuro – “ao entardecer”. É o que mantém a segurança do ser e leva o eu lírico a lembrar mais distante do passado iluminado: a casa “aparece dourada”. A casa iluminada de cuidados no seu interior, o calor provocado pelo fogão e também pela canequinha de café indicam que ela é humana. A porta da rua oportuniza o intercâmbio do ser com o mundo. A luz, mesmo que ofuscada e provocada pelo “pito”, revela a espera, talvez do milagre: “Louvado seja Deus”. É o humano terrestre aspirando um mundo celeste. O tempo que o homem precisa para falar entre enxada e sono é o resgate de um tempo que é um modo, um modo religioso num tempo de descanso.

As falas adelianas projetam-se no tempo presente e fazem a travessia do eu, indicam ao leitor que suas bagagens não serão extraviadas. Seu deslocamento é mediado pelo espaço de memória e essa mediação não integra um passado perdido pelo sujeito, nem o seu resgate ocorre por meio da reparação de um dano ou de algo que se perdeu pela experiência, pois nesse espaço cabem tanto sonho quanto realidade, sem a menor preocupação de que as coisas recolhidas um dia existiram. O ser de *Bagagem* apresenta-se dotado de posses, já que ele é possuidor de um lugar no universo, ou ainda, possuidor de lugares subjetivos, tem família, é trabalhador, humano, precisa comer, falar e rezar. Possui crenças, sob a forma de religião, e múltiplas são as referências desse ser, sempre seguro de sua localização física, social e subjetiva.

De acordo com Fontenele (2001, p. 107), a “historicidade da memória no espaço de Adélia Prado integra ficção e realidade; divino e humano, resultando em sua relação espaço-temporal contaminada pela essência do poético”. Contudo, Bachelard (1988, p. 144) ressalva que não se trata de uma “memória historiadora que impõe

privilégios ideativos”, mas de uma memória viva, capaz de unir-se à imaginação, enriquecida por situações vividas, o que se comprova no poema “Insônia” (B, p. 122):

O homem vigia
 Dentro dele, estumados,
 Uivam os cães da memória.
 Aquela noite o luar
 E o vento no cipó-prata e ele,
 o medo a cavalo em fuga
 das folhas do cipó-prata
 A mãe no fogão cantando,
 os zangões, a poeira, o ar anímico.
 Ladra seu sonho insone,
 em saudade, vinagre e doçura.

A localização da memória para o eu lírico encontra-se ressaltada nesse poema e atesta a impossibilidade de esse eu assumir uma distância quanto a ela. O tempo apresenta-se sob fraturas, e o mínimo de espaço entre elas é preenchido pelos fantasmas do passado. O homem, observador e lutador, é obrigado a fugir, motivado pelo sonho roubado. O título do poema “Insônia” e os elementos oníricos presentes nele contrastam entre si, em meio a uma dimensão interior, em detrimento de uma realidade sensível. O sonho se mistura com o real e, para o eu lírico, real não se refere a elementos que ladraram o sonho insone; isso tudo é ilusão. Real é a saudade transfigurada em vinagre e doçura, o que dá tom às emoções e afetividades.

Tanto a atmosfera da noite e do luar quanto o cavalo em fuga são elementos de um transcurso irreversível do tempo figurado pelo vento no cipó-prata e o medo que o eu lírico sofre em abrir a memória. Mas são enriquecidos por outras situações vividas. O “homem vigia dentro dele” e coloca em cena fatos do cotidiano, como a “mãe cantando”, e dentro dele “uivam os cães da memória”. Ademais, o espaço adeliiano é marcadamente singular, composto por presenças humanas ou divinas que revelam a epifania dos instantes do cotidiano, como em “Dona doida” (B, p. 110):

Uma vez, quando eu era menina, choveu grosso,
 com trovoada e clarões, exatamente como chove agora.
 Quando se pôde abrir as janelas,
 as poças tremiam com os últimos pingos.
 Minha mãe, como quem sabe que vai escrever um poema,
 decidiu inspirada: chuchu novinho, angu, molho de ovos.
 Fui buscar os chuchus e estou voltando agora,
 trinta anos depois. Não encontrei minha mãe.

A mulher que me abriu a porta riu de dona tão velha,
 com sombrinha infantil e coxas à mostra.
 Meus filhos me repudiaram envergonhados,
 meu marido ficou triste até a morte,
 eu fiquei doida no encalço.
 Só melhora quando chove.

O eu lírico embasa-se no passado para, no presente, descobrir-se isolado em seus pensamentos, alheio ao mundo que habita seu interior. De posse da imagem rotineira da mãe, sublima a relação passadista e deseja tê-la de volta a qualquer preço. A relação espaço-temporal, no poema, capta o instante eterno em que o homem sente o peso da temporalidade esmagadora e vê descortinadas, diante de si, a própria fragilidade e a brevidade da vida.

Imagens contrastantes – “leves e pesadas” – indicam a fragilidade do ser humano e sua fluidez. O eu do poema endoideceu e só melhora quando chove, o que indica a consciência que o eu lírico possui quanto a sua condição vulnerável e sua condição transitória da vida. O espaço temporal – “Trinta anos depois” – é instante que se comunica com a memória e é pensado de forma cronológica, pois há uma desolação do eu lírico com a vida e o mundo que é atestada no poema transcrito.

O eu lírico vai encontrando a percepção do mundo e do homem ao alcance do eterno – “meu marido ficou triste até a morte”. Morte, outro tema recorrente na poesia de memória. É a morte sempre acompanhada da figura do tempo representado, principalmente, pela memória. Como essa morte muitas vezes liga-se a algo, a alguém, a fatos passados, o fim da vida pode soar como descanso ou fuga desculpável. Há um sentimento de aproximação do eu lírico em relação ao mundo e às coisas amadas. Um eu imbuído de imagens que implicam dor, resignação, proximidade com o passado e o futuro. É a memória o aspecto essencial que possibilita o resgate dos eventos e sua sobrevida no tempo. “Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo ‘como de fato foi’. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo”, argumenta Benjamin (1994, p. 224; grifo do autor).

A lírica adeliana alimenta-se do anseio de busca de uma expressividade, do modo de dizer a vida em sua plenitude, incluindo lembranças do vivido, ou do sonhado: “Mãe, ô mãe, ô pai, meu pai. Onde estão escondidos? / É dentro de mim que eles estão. / Ôôôô pai / Ôôôô mãe / Dentro de mim eles respondem / [...] / Ôôôô fia” (B, p. 21). O eu lírico traz a figura do pai e da mãe numa constância, partindo de aspectos particulares do dia-a-dia. A relevância emprestada aos pequenos acontecimentos, no ambiente

caseiro, e caracterizado pela presença do cotidiano e amparado nas relações familiares, bem como a vida, a morte, o sofrimento, os gestos da família e a saudade, ganham, em suas linguagens, foros de universalidade. A oralidade bem próxima da escrita a revelar o desespero desenfreado provocado pelo saudosismo da filha – que pede os pais de volta, mas ao mesmo tempo ela já sabe que eles estão dentro dela – colabora para que a solidão seja aplacada, porque há uma proximidade muito grande do poema com a linguagem oral.

Adélia Prado e Cecília Meireles transportam para o mundo uma pluralidade de assuntos desenvolvendo uma imagética sensorial, ao tratar desde as mais humildes manifestações da vida, as coisas simples do cotidiano, até as mais elevadas reflexões existenciais. Ambas passeiam pelo tempo, pela memória e pela história, buscando inspiração para criar o novo no reabrir do tempo histórico e suas possibilidades perdidas. Um tempo que para a poesia é visual: em que nomes são imagens, imagens são ícones e objetos sacralizados.

Para compor seus poemas de memórias, Adélia Prado e Cecília Meireles recorrem a condições contrastantes, no que tange ao sentimento da ausência, da angústia concernente ao tempo e à existência. A *Viagem* de Cecília Meireles é iniciação à suprema arte de viver – “Ato mágico e místico de aproximação do passado”, refere Matos (2000, p. 23) –, na busca de um sentido que permanece em aberto. As viagens que se misturam à morte, noite e águas são passagens no e pelo tempo. Essa viagem beira o sobrenatural, no dia-a-dia, em que a noite entra majestosamente nas analogias da morte e é nas águas fascinantes dos naufrágios que também se encontra o poder do renascimento.

A *Bagagem*, de Adélia Prado, permeia a experiência real fundada na memória do que foi vivido e sonhado. Por ela, o eu lírico percorre velhos caminhos e espraia por eles movimento e brisa fresca, vale-se de marcas antigas para reescrever a história de outra voz e, no eco dessas vozes, a sua voz soa e reboa sem medos. “Entre a paciência e a fama quero as duas, / pra envelhecer vergada de motivos” (*B*, p. 27), poetiza Adélia Prado. Como diria Drummond (1951, p. 34): “as coisas findas / muito mais que lindas / estas ficarão”.

4.2 SOBRE A MORTE E A ANGÚSTIA

Se desmorono ou se edifico,
se permaneço ou me desfaço
– não sei, não sei. Não sei se fico
ou passo.
Cecília Meireles

Eu gosto da metafísica só para depois
pegar meu bastidor e bordar ponto de cruz,
[...]
vigiai e orai que a vida é breve.
Adélia Prado

A poesia de Cecília Meireles e Adélia Prado apresenta reflexões sobre a existência do ser e apreende um caráter essencial das coisas, uma reflexão que parte do eu e que percorre o universal. O eu lírico de ambas busca a percepção do mundo e do homem ao encontro do eterno. A temática da morte é acompanhada da figura do tempo, representada pelo prenúncio da transitoriedade da vida. A confluência das temáticas abordadas por elas vai sendo tecida no reflexo das imagens que implicam dor, resignação, proximidade com o passado e com o futuro.

Cecília Meireles opõe-se à urgência e à superficialidade de sua época e indaga a natureza em busca de explicação para os mistérios da existência e da alma humana. Ela reescreve a unidade entre todos os seres, resgatando do caos e do esfacelamento toda forma de vida, proposta a que Damasceno (1987, p. 29) atribui um caráter panteísta. Inserida no tempo da modernidade, que se caracteriza pelo niilismo e pelo isolamento, Cecília Meireles quer aproximar as criaturas e mostrar-lhes a vida em profundidade, com um ideal de comunhão entre os seres. Um projeto bem parecido com o de Adélia Prado, que encontra nas imagens do transitório à comunhão com a natureza as pessoas e a divindade, resistindo à fragmentação do mundo contemporâneo. E assim, além de abordar a fugacidade do tempo, ambas tratam também da instabilidade do mundo e da presença implacável do destino, matizes fundamentais que delineiam suas obras, pois revelam a condição humana e a luta para enfrentar a angústia da morte.

Como Cecília Meireles estabelece a morte como condição inevitável do fim, toda a vida converte-se, conseqüentemente, em ritual de preparação para o cessar de tudo, especialmente do sofrimento. E como ela não consegue superar a angústia, procura fazer do fim da vida algo que não seja tão alarmante quanto o fim da

consciência. O eu lírico ceciliano deseja cessar o movimento do mundo, mas não consegue prescindir da dinâmica do pensamento. No eu que carrega os textos de Cecília Meireles, segundo Oliveira (2007), há consciência da idéia de que os fatos são sempre os mesmos, mas as dores são individuais. Para essa autora citada, Cecília Meireles sente simpatia pela dor alheia, quando afirma no “Epigrama nº 13” (V, p. 323) ser os poetas os últimos da comitiva do sofrimento. Esse percurso, que foi iniciado por figuras históricas e mundanas, culmina com os representantes do sagrado, e cada um carrega os símbolos que recebem de suas funções.

A lírica ceciliana enumera uma profusão de elementos concretos com forte valor abstrato – “asas da lua”, “rebanhos de ar”, “pastora de nuvens”, “mar de estrelas”, “mar elétrico”, “lábio amargo”. Uma busca espiritual que se diversifica na expressão, em uma linguagem fortemente meditativa e abstrata em monólogo com a noite, a morte e a memória. Segundo Gouveia (2003), Cecília Meireles optou de raiz por uma atitude essencialmente lírica. Seu ato poético é o fim em si próprio. E, apesar de sua preocupação não ser a de traduzir a angústia do além, ela busca uma ponte com o invisível, uma dúvida metafísica em que a “canção é tudo”. A poeta realiza-se no próprio ato poético que se cristaliza nas palavras “sou poeta”.

Nessa perspectiva, a autora de *Viagem* retoma da poesia clássica a temática da morte, do passar do tempo, da brevidade da vida, e da poesia romântica, a integração com a natureza. No dizer de Paz (2005, p. 50), “a poesia é entrar no ser”, tal como demonstra o poema “Excursão” (V, p. 230-231):

Estou vendo aquele caminho
cheiroso da madrugada:
pelos muros, escorriam
flores moles da orvalhada;
na cor do céu, muito fina,
via-se a noite acabada.

Estou sentindo aqueles passos
rente dos meus e do muro.
As palavras que escutava
eram pássaros no escuro...
Pássaros de voz tão clara,
voz de desenho tão puro!

Estou pensando na folhagem
que a chuva deixou polida:
nas pedras, ainda marcadas
de sombra umedecida...
Estou pensando o que pensava
nesse tempo a minha vida.

Estou diante daquela porta
 que não sei se ainda existe...
 Estou longe e fora das horas
 sem saber em que consiste
 nem o que vai nem o que volta...
 em estar alegre nem triste,

em desejar mais palavras
 nem mais sonhos, nem mais vultos,
 os longos rumos ocultos,
 os largos itinerários...
 de fantasmas insepultos...

– itinerários antigos
 que nem Deus nunca mais leva,
 Silêncio grande sozinho,
 todo amassado com treva,
 onde os nossos olhos giram
 quando o ar da morte se eleva.

O eu lírico percebe não poder lutar contra os movimentos da natureza, pois o dia se abre com o findar da noite, como se o fim da noite fosse o seu tempo de morrer; mas ele não deseja “mais palavras, nem mais sonhos, nem mais vultos”. A morte gera o esquecimento, pelo grande silêncio a que ela nos conduz, pelos seus ocultamentos e mistérios, como os “pássaros no escuro”. O eu lírico vê o caminho, sente os passos, pensa nas folhagens e se vê diante da porta. Ver-se diante da porta não seria ver-se diante da morte? A poeta não morre, porque é desprovida desse poder. É no poema que ela morre, pois não se pára e não se acaba de morrer, e até morrer é uma tarefa sem fim, como diria Blanchot (1987, p. 45):

O momento de morrer nada mais é que desvio externo, o excesso de curvatura, o ponto limite além do qual tudo se subverte, tudo se inverte. Isso é tão verdadeiro que na experiência da conversão – essa mudança para o interior, pela qual nos conduzimos fora de nós – o que nos furta a morte é que, mesmo sem percebermos, acontece-nos ultrapassar o momento de morrer, tendo chegado longe demais, desatentos e como que distraídos, negligenciando o que teria sido preciso fazer para isso, e nessa negligência, a morte fez-se esquecimento.

Estar “longe e fora das horas” é tomar consciência da não-permanência. O estado de letargia do eu lírico, “sem estar alegre ou triste”, denota o sentimento esvaído diante do que ele sequer sabe mais existir. O momento de morrer é pressentido pelo eu lírico, quando mesmo vendo o “caminho cheiroso da madrugada” ele presente o silêncio amassado com treva. Mas percebe a voz clara dos pássaros, visto que, ainda,

não é chegada a hora da partida, pois “o caminho da morte deve levar-nos mais fundo na vida, como o caminho da vida nos deve levar mais fundo na morte” (MORIN, 1970, p. 11), o que fica ratificado pela idéia do último verso do poema – “quando o ar da morte se eleva”.

Cecília Meireles absorve boa parte da temática de sua obra numa poesia de leveza, de sutilezas, da espiritualidade, da fragilidade das coisas e da brevidade da vida. As imagens cecilianas raramente se valem de movimentos bruscos, gestos inesperados, mas de uma agilidade e de uma leveza de gestos que substituem gritos de ordem ou horror. Pelos processos imagéticos o eu lírico fala de sua dor, como no poema “Alva” (V, p. 250-251):

Deixei meus olhos sozinhos
nos degraus da sua porta.
Minha boca anda cantando,
mas todo mundo está vendo
que a minha vida está morta.

Seu rosto nasceu das ondas
e em sua boca há uma estrela.
Minha mão viveu mil vidas
para uma noite encontrá-la
e noutra noite perdê-la.

Caminhei tantos caminhos,
tanto tempo e não sabia
como era fácil a morte
pela seta do silêncio
no sangue de uma alegria.

Seus olhos andam cobertos
de cores da primavera.
Pelos muros de seu peito,
durante inúteis vigílias,
desenhei meus sonhos de hera.

Desenho, apenas, do tempo,
cada dia mais profundo,
roteiro do pensamento,
saudade das esperanças
quando se acabar o mundo...

A primeira estrofe do poema antecipa o sentimento de perda do eu lírico, que fazia planos, tinha desejos e viu tudo isso acabar em uma noite, após ter vivido mil vidas para encontrar sua felicidade. A imagem que o eu lírico revela ao deixar os olhos sozinhos nos degraus da porta é belíssima – ela indica fragilidade e ao mesmo tempo a

fortaleza desse eu de encarar a vida, mesmo não tendo mais esperanças para ele. Apesar de sua vida estar morta, o eu lírico canta para não morrer, até descobrir como era fácil a morte pela seta do silêncio.

Cecília Meireles aprofunda reflexões sobre o tempo e a morte, o que permite à poeta saltar além, buscando inventar um modo para que o homem comum pense a existência e ligue todas as coisas, desde as materiais às mais fugidias. A continuidade das reflexões sobre essas duas temáticas é compreendida não apenas como o oposto da vida, mas como sinônimo de perdas e desilusões, a exemplo do que fala a primeira estrofe do poema “Alva” (V, p. 250-251): “Deixei meus olhos sozinhos / Nos degraus da sua porta / Minha boca anda cantando, / mas todo mundo está vendo / que a minha vida está morta”. A figura da porta associa-se à idéia de passagem da vida para a eternidade. Ficar-se diante da porta é metafórico, pois revela a expectativa da angústia pela espera, talvez à espera do eterno. Apesar de o significado da porta no poema “Excursão” ser parecido com o significado da porta no poema “Alva”, no primeiro representa a interdição para o ingresso num outro espaço. Uma expectativa que não se completa, pois não há solução para a problemática da existência.

A morte para o eu ceciliano não significa o aniquilamento do ser humano, mas significa uma outra condição de vida, um outro modo de ser. A temática da morte surge associada ao ingresso na noite, como recolhimento e refúgio, em que é possível entregar-se aos desígnios inelutáveis do sofrimento, além de associar-se também à condição de naufrágio. Mello (2006) explica que a idéia do retorno ao estado pré-formal de dissolução na água após a morte física é manifestada ao longo da produção poética ceciliana pela referência a expressões como “afogamentos”, “naufrágios”, “conchas da água”, expressões essas que caracterizam o pós-morte como imersão nas águas. Para tanto, vejamos como se realiza a associação no poema “Solidão” (V, p. 240-241):

Imensas Noites de inverno,
com frias montanhas mudas,
e o mar negro, mais eterno,
mais terrível, mais profundo.

Este rugido das águas
é uma tristeza sem forma:
sobe rochas, desce fráguas,
vem para o mundo e retorna...

E a névoa desmancha os astros,
e o vento gira as areias:

nem pelo chão ficam rastros
nem, pelo silêncio, estrelas.

A noite fecha seus lábios
– terra e céu – guardado nome.
E os seus longos sonhos sábios
geram a vida dos homens.

Geram os olhos incertos
por onde descem os rios
que andam nos campos abertos
da claridade do dia.

A associação da água e da noite recria a representação da cosmogonia, unindo água e noite no jogo das metamorfoses (MELLO, 2006). A noite possui o aspecto maternal, por simbolizar o ventre que gera vida, além de também possuir o caráter de viagem através do sonho. A condição efêmera da vida faz com que a perspectiva de ingresso na noite seja desejada: “E os longos sonhos sábios / geram a vida dos homens”. A água é geradora de vida, e a noite associa-se ao mar, o reino das metamorfoses. O mar é o símbolo da vida e da morte, pois as águas em movimento mostram a dinâmica da vida, e no mar escondem-se os segredos mais profundos do ser e do mundo. A água é a alegoria da existência e o princípio de todas as coisas. Tudo vem da água e a ela regressa: “vem para o mundo e retorna”. A noite é também silêncio que permite o contato com o plano simbólico.

As sensações de solidão, tristeza e perdas, embora provoquem um sentimento melancólico, não caracterizam uma desintegração do ser. Pelo contrário, constroem uma integração do ritmo cósmico, entregando-se a uma fluida existência, em que o segredo da permanência e da intemporalidade é captado. Sua visão de mundo é ampliada a partir da “névoa [que] desmancha os astros”. A consciência da voracidade do tempo, que a tudo aniquila, é conduzida pelo “vento [que] gira as areias”. O eu poético tem a certeza de que há algo que permanece após a destruição das formas. A consciência de que a morte pode chegar a qualquer momento leva esse eu a harmonizar com os elementos da natureza, “por onde descem os rios / que andam nos campos abertos / da claridade do dia”. A noite gera, e o dia faz nascer.

A presença clássica e romântica constante na poesia cecilianiana apresenta uma estética da harmonia em plena comunhão com a natureza e o que há de mais puro e primitivo em encontro com o eu na solidão, buscando a ordem do universo e o equilíbrio das origens. Cecília Meireles conversa – e reforça continuamente uma relação

privilegiada – com o mar, com o vento, com o sol e a luz, abrindo os sentidos para a captação das sensações da natureza. Na atitude de evasão está presente a ânsia de fruição. Com isso ela celebra a verdade antiga do existente como manifestação divina, em que o poeta é um mediador, um sacerdote do absoluto. Seus poemas cultivam temas da Antigüidade Clássica, cuja vida é um reencontro com o tempo passado por meio da evocação e a morte é a exaltação lírica pela dor e desilusão.

Os viventes, apesar do temor da morte, conhecem o maravilhoso espanto de viver, mesmo que seja por um só instante. Trata-se do instante plenamente sentido, sem falhas, sem desdobramentos – o instante que aspira a eternidade. O ser não está no tempo do outro lado da morte, mas sim no fundo do ser empírico, como eternidade. Fundo empírico presente na eternidade, que se encerra no instante e transvasa do instante em que a vida triunfa.

Cecília Meireles quer tanto a morte como a vida e vê o aniquilamento como forma de afirmação, em que a morte não tem, pois, de ser separada da vida: “sobe rochas, desce fráguas, / vem para o mundo e retorna.” (V. p. 240-241). Adélia Prado, por sua vez, apropria-se de outras subjetividades e de outras experiências para construir as suas. Com isso ela administra as perdas e aproveita todos os resíduos. As coisas simples do cotidiano adquirem importância enobrecedora, e a poeta transforma, pela palavra, fórmulas mágicas de encantamento: “Um trem de ferro é uma coisa mecânica, / mas atravessa a noite, a madrugada, o dia, / atravessou minha vida, / virou só sentimento” (B, p. 49). Adélia Prado toca no abismo para obter acesso ao profundo, como vemos no poema “Endecha” (B, p. 51):

Embora a velha roseira insista neste agosto
e confirmem o recomeço estas mulheres grávidas,
eu sofro o cansaço, intermitente como certas febres.
Me acontece lavar os cabelos e ir secá-los ao sol,
desavisada. Ocorre que eu cante.
Mas pousa na canção a negra ave e eu desafino rouca,
em descompasso, uma perna mais curta,
a ausência ocupando todos os meus cômodos,
a lembrança endurecida no cristal
de uma pedra na uretra.

O eu lírico fala do caminho para o envelhecimento – “Embora a velha roseira insista neste agosto” – e de sua relação com o movimento do sol e o recomeço da vida. Apesar de estar viva, há um sofrimento pela obscuridade dos caminhos, e o eu

se espanta, quando se depara com o cansaço, ou seja, com o final da vida. Ele busca fazer do fim uma coisa distinta: “Ocorre que eu cante”. O eu lírico não se abala com a idéia da finitude. O movimento para a morte é visto aqui em uma concentração da vontade de uma força mágica – “Mas pousa na canção a negra ave” –, o que ratifica a idéia de Blanchot (1987, p. 138), de que todas as coisas serão perecíveis, todas as coisas passam, mas queremos a transformação, queremos viver, e o nosso querer é essa ação de passar adiante, de deixar para trás. “Tudo passa! É esse o estribilho dos que beberam a rodo a fonte da vida, dos que provaram do fruto da árvore da ciência do bem e do mal”, diz Unamuno (1996, p. 39). O eu lírico se vê na esquina e leva um susto ao perceber que a vida passa e o sol sempre aparece – mas as mulheres grávidas confirmam o eterno recomeço.

O descompasso e “a ausência ocupando todos os meus cômodos” prenunciam a transitoriedade da vida que, por sua vez, é passagem. A confluência dos temas e do sentido é fio tecido, que faz Adélia Prado refletir sobre a brevidade e a eternidade da vida. Os poemas são vistos como preces, alcançados por quem estende as mãos e recebe “uma poesia em pergaminho” (*B*, p. 30) e a esperança sempre a renovar-se: “Brotam os matinhos depois da chuva” (*B*, p. 23).

Adélia Prado, assim como Cecília Meireles, busca o tema da transitoriedade no mundo, da vaidade das coisas, da fugacidade da vida e da transmutação dos seres. Desses temas decorrem momentos relativos a uma estabilidade desejada e não alcançada, ao convite desesperado ao prazer à vida que se esvai. A visão trágica do mundo marcada pela transitoriedade do mundo como aparência, ou seja, um espetáculo que passa é condicionado e estimulado pelo insulamento do homem no mundo, pelos conflitos entre o gozo material e a insegurança existencial, de que se originam tanto a tendência à fixação dos efeitos visuais quanto a expressão angustiada da efemeridade. No poema “Reza para as quatro almas de Fernando Pessoa” (*B*, p. 53), a poeta revela a alegria frugal do tempo humano que se incorpora ao sentido da transcendência:

Da belíssima “Ode à noite antiga”
 resulta que eu entendo, limpo de esforço
 e vaidade, se nos fosse possível:
 da oração verdadeira nasce a força.
 Ninguém se cansa de bondade e avencas,
 Os rebanhos guardados guardam o homem.
 Todos que estamos vivos morreremos.
 Não é para entender que nós pensamos,
 é para sermos perdoados.

Pai nosso, criador da noite, do sonho,
do meu poder sobre os bois,
eis-me, eis-me.

O sentimento da efemeridade da vida é uma constante na poesia, mas para a poesia adeliã não é isso, não é uma tragédia, pois ela convive festivamente com a idéia bíblica de que para tudo há um tempo: um tempo para viver e um tempo para morrer. O eu lírico tende a uma reflexão sobre as ilusões do mundo e a pensar que tudo passa, que a morte e a eternidade devem ser uma constante preocupação na vida do homem, como vemos em seu poema intitulado “Um homem doente faz a oração da manhã” (B, p. 52):

Pelo sinal da Santa Cruz,
chegue até Vós meu ventre dilatado
e Vos comova, Senhor, meu mal sem cura.
Inauguro o dia, eu que a meu crédito explico
que passei em claro a treva da noite.
Escutei – e é quando às vezes descanso –
vozes de há mais de trinta anos.
Vi no meio da noite nêgas claríssimas de sol.
Minha mãe falou,
enxotei gatos lambendo
o prato da minha infância.
Livrai-me de lançar contra Vós
a tristeza do meu corpo
e seu apodrecimento cuidadoso.
Mas desabafo dizendo:
que irado amor Vós tendes.
Tem piedade de mim,
tem piedade de mim
pelo sinal da Vossa Cruz,
que faço na testa, na boca, no coração.
Da ponta dos pés à cabeça,
de palma à palma da mão.

O eu lírico traz a morte para a convivência diurna. Celebra-se a morte, estampa-se a morte inaugurando o dia: “eu que a meu crédito explico / que passei em claro a treva da noite”. O eu lírico vê “no meio da noite nêgas claríssimas de sol”. O fato de trazer a morte para o cotidiano é suficiente para matá-la. Na consciência do eu lírico há um fluir inexorável do tempo em que ele pede: “Livrai-me de lançar contra Vós / a tristeza do meu corpo / e seu apodrecimento cuidadoso”.

A oração do homem doente marca a dualidade, pela cisão entre carne-espírito; finito-infinito; dia-noite; céu-terra. A carne está apodrecendo lentamente, mas o

espírito está fortalecido. Da terra o homem pede clemência – “Tem piedade de mim” –, do céu o homem espera que o Vós ouça suas súplicas e se comova do “seu mal sem cura”.

A cada dia que surge o eu lírico inaugura-o, como se a chegada da noite fosse a chegada da morte e o surgimento do dia, fonte da vida. Há uma angústia talhada que aparece de modo dialético. Trata-se do humano cotidiano, em busca do gozo de existir; porém não é um gozo sensual e imediatista das paixões, mas refere-se à experiência amena da plenitude. “Da ponta dos pés à cabeça, / de palma à palma da mão” – esse ato de benzer é uma forma persuasória, como que um instrumento destinado a realçar e infundir, através da imagem ou da metáfora, a propensão religiosa, o sentimento piedoso, a consciência místico-espiritual, “pelo sinal da Vossa Cruz”. Consciência da efemeridade do mundo e da vida, eis, pois, o que circula o poema do início ao fim.

O homem doente busca conciliar a desgraça da vida humana e sua dor com a amenidade do sublime, e o faz em intertextualidade com o poema “O modo poético” (B, p. 79-80):

Quando se passam alguns dias
e o vento balança as placas numeradas
na cabeceira das covas e bate
um calor amarelo sobre inscrições e lápides,
e quando se olha os retratos e se consegue
dizer com límpida voz:
ele gostava deste terno branco
e quando se entra na fila das viúvas,
batendo papo e cabo de sombrinha.
é que a poeira misericordiosa recobriu coisa e dor,
deu o retoque final.
Pode-se compreender de novo
que esteve tudo certo, o tempo todo
e dizer sem soberba ou horror:
é no sexo, morte e Deus
que eu penso invariavelmente todo dia.
É na presença d’Ele que eu me dispo
e muito mais, d’Ele que não é pudico
e não se ofende com as posições do amor
Quando tudo se recompõe,
é saltitante que nos vamos
cuidar da horta e gaiola.
A mala, a cuiá, o chapéu
enchem o nosso coração
como uns amados brinquedos reencontrados.
Muito maior que a morte é a vida.
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.

Como se vê, o tema da morte perpassa grande parte dos poemas adelianos. Neles, há um embate com a morte, em que o ser humano se põe a pensar e a fazer uma auto-reflexão. Essa temática, também recorrente nos poemas cecilianos, revela a consciência do eu lírico para com o conflito da brevidade da vida.

“O interesse pela morte nasce da ‘disciplina e luta’ e não da ‘exaustão’; isto é, são idéias afins ao estudo poético que o eu lírico pretende realizar”, refere Vieira, em ensaio que produziu sobre a poesia de Cecília Meireles (2001/2002, p. 93; grifo do autor). A morte não surge nos poemas de Cecília Meireles como solução de um conflito insolúvel, mas resulta de um convívio duradouro, sem o revestimento da morbidez, como atesta seu poema “Conveniência” (V, p. 237):

Convém que o sonho tenha margens de nuvens rápidas
e os pássaros não se expliquem, e os velhos andem pelo sol,
e os amantes chorem, beijando-se, por algum infanticídio.

Convém tudo isso e muito mais, e muito mais...
E por esse motivo aqui vou, como papéis abertos
que caem das janelas dos sobrados, tontamente...

Depois das ruas, e dos trens e dos navios,
encontrarei casualmente a sala que afinal buscava,
e o meu retrato, na parede, olhará para os olhos que levo.

E encolherei meu corpo nalguma cama dura e fria.
(Os grilos da infância estarão cantando dentro da erva...)
E eu pensarei: “Que bom! nem é preciso respirar!...”

A morte é vista como um retorno para a totalidade perdida, conforme a 3ª estrofe do poema: “Depois das ruas, e dos trens, e dos navios, / encontrarei casualmente a sala que afinal buscava”. E aí o sentimento de retorno a um lugar procurado está fortemente presente, pois é nele que o eu lírico se encontra ao revelar: “e o meu retrato, na parede, olhará para os olhos que levo”.

“As imagens cecilianas do reflexo no rosto em espelho, a sua obsessão pela fixação de um rosto verdadeiro, do vento e de nuvens são, em grande parte,

concretizações da fugacidade do tempo” – continua Vieira (2001/2002, p. 107) –, o que demonstra a luta do homem contra o vazio, ao visualizar o poder da morte sobre a consciência. “E encostarei meu corpo nalguma cama dura e fria... / E eu pensarei: ‘Que bom! nem é preciso respirar!...’ ”.

“Conveniência” aponta para o motivo de o eu lírico estar presente fisicamente, porém em desconcerto com o tempo: “E por esse motivo aqui vou, como papéis abertos / que caem das janelas dos sobrados, tontamente...”, justificando, assim, a idéia do eu lírico de ser conduzido tontamente, como pelo vento ou pelo sonho, uma vez que o tempo é fluido como as nuvens: “Convém que o sonho tenha margens de nuvens rápidas”.

Na composição do cenário há nuvens, pássaros, janelas, ruas, trens, navios, retrato, grilo, erva. Uma oposição entre o plano celeste e o plano terrestre. O plano celeste está representado pelas nuvens, enquanto o plano terrestre está representado pela erva. No plano celeste ou alto estão os pássaros; no baixo ou terrestre se encontram os amantes, os velhos, os grilos. Convém que “os velhos andem pelo sol” e os “amantes chorem”. Velhos e amantes passam, assim como o tempo e o eu lírico. Esquecidos, “nem é preciso respirar!...”.

A relação com a morte é vista por Cecília Meireles como forma de aceitação do curso normal das coisas. Um verdadeiro aprendizado para domar essa força selvagem e incompreensível em nossa sociedade e restabelecer com ela a intimidade e a familiaridade, que estão rompidas. Isso porque a sociedade ocidental viveu um processo gradativo de desfamiliarização para com a morte, o que vem desde a Renascença, tendo atingido seu apogeu na modernidade e chegando à contemporaneidade. Em crise, o indivíduo encontra-se sozinho, em situação de desesperada angústia.

A angústia ligada à ameaça de morte na poesia cecilianiana está atrelada ao aspecto biográfico da autora, em conviver desde muito cedo com a morte. Vale lembrar que Cecília Meireles teve uma infância solitária, pelas sucessivas mortes na família, da qual sobreviveu sua avó materna, que a criou. A morte assume um lugar de relevância na vida e na poesia de Cecília Meireles, plasmada por um sentimento de perda e melancolia. O tema da morte encontra-se subjacente à maioria dos poemas de *Viagem*, tanto a morte física quanto a morte para a vida diária dos prazeres e desejos.

Além da intimidade com a morte, Cecília Meireles mantém uma relação introvertida com o mundo. As coisas ressoam de um sentimento de si mesma, a partir da sua percepção e do seu olhar. A morte não surge em sua poesia como solução de um

conflito insolúvel, mas resulta de um convívio duradouro, como um diálogo permanente com as dimensões metafísicas da existência, como demonstra seu poema “Diálogo” (V, p. 268):

Minhas palavras são a metade de um diálogo obscuro
continuando através de séculos impossíveis.

Agora compreendo o sentido e a ressonância
que também trazes de tão longe em tua voz.

Nossas perguntas e respostas se reconhecem
como os olhos dentro dos espelhos. Olhos que choraram.

Conversamos dos dois extremos da noite,
como de praias opostas. Mas com uma voz que não se importa...

E um mar de estrelas se balança entre o meu pensamento e o teu.
Mas um mar sem viagens.

O diálogo vida/morte norteia a composição não só do poema citado, mas de muitos que perpassam a lírica ceciliana. O eu poético empenha sua sensibilidade, inteligência e razão no contato com a morte – “um mar sem viagens” –, associados à possibilidade de transcendência, com a passagem do tempo e a atmosfera do sonho. Sobre esse “mar sem viagens”, que aparece não só em Cecília Meireles, mas também em outros escritores, Vieira (2001/2002, p. 93) faz o seguinte comentário:

[...] as imagens de “um mar sem viagens”, de “séculos impossíveis” ressoam a transcendência vazia de Baudelaire, com uma diferença marcante, ao passo que, no francês, o sentido da idealidade se esvaziara totalmente de qualquer conteúdo próprio, gerando uma tensão dramática em sua lírica, em Cecília Meireles é possível um diálogo que, embora seja silencioso, obscuro e, paradoxalmente, “impossível”, perguntas e respostas se correspondem. O sentido da transcendência existe na brasileira, apesar de estar aquém e além das palavras. (Grifo do autor).

Nesse diálogo que levará o eu lírico a nenhum lugar, verifica-se uma correspondência entre as perguntas e as respostas, mas as praias são opostas. Apesar da ressonância da voz, ela se torna irrelevante, e as palavras do eu lírico são apenas metade de um diálogo obscuro que ecoa através do tempo. A atmosfera de sonho, quando dois espelhos da noite conversam, norteia o pensamento do eu e do tu, pois o mar de estrelas

balança, como o sonho em estado de vigília. Por assim dizer, o “mar sem viagem” desconcerta o eu lírico e o carrega de reflexões sobre o sentido da vida e do seu destino além da morte.

Com o acúmulo de ausência em sua vida, o eu lírico repassa uma vida marcada pela dor. Impulsionado pela força do tempo e sua violência, ele revela a velocidade do vento, ao apagar tudo, como vemos neste poema, intitulado “Perspectiva” (V, p. 238-239):

Tua passagem se fez por distâncias antigas.
O silêncio dos desertos pesava-lhe nas asas
e, juntamente com ele, o volume das montanhas e do mar.

Tua velocidade desloca mundos e almas.
Por isso, quando passaste, caiu sobre mim tua violência
e desde então alguma coisa se aboliu.

Guardo uma sensação de drama sombrio, com vozes de ondas lamentando-
[me,
e a multidão das estrelas avermelhadas fugindo com o céu para longe de
[mim.

Os dias que vêm são feitos de vento plácido e apagam tudo.
Dispersam a sombra dos gestos sobre os cenários.
Levam dos lábios cada palavra que desponta.
Gastam o contorno da minha síntese.
Acumulam ausência em minha vida...

Oh! Um pouco de neve matando docemente, folha a folha...

Mas a seiva lá dentro continua sufocada,
Nutrindo de sonho a morte.

O sentimento de angústia que toma conta do eu lírico, diante do que deverá cumprir como passagem obrigatória e/ou do que virá assumir como destino, delineia-se em todos os versos do poema. A passagem, o silêncio, a velocidade, a violência do tempo, tudo isso é levado pela ação do vento, que é plácido e apaga tudo. O eu é arrebatado pelos dias que vêm. É dispersa a sombra dos gestos, é levada cada palavra que desponta, gastando o contorno da vida, acumulando ausência, uma experiência do nada.

As vozes em ondas – assim como a multidão de estrelas fugindo para o céu – delineiam o movimento que arrebatava e recua com mais força para o mar e para o céu. Elas descrevem a dimensão do conflito e da angústia desse ser sobrevivente, no momento em que as vozes lamentam e levam o céu para longe do eu lírico. Tanto a

velocidade do vento como o passar dos dias conclamam o eu a deixar-se guiar pelo tempo. Em “Oh! Um pouco de neve matando docemente folha a folha”, é como se as folhas fossem fios de cabelos embranquecidos como a neve. A adversativa do penúltimo verso aponta para a impotência do eu lírico em reter a passagem do tempo. Em “Mas a seiva lá dentro continua, sufocada,” vemos uma experiência interna, que exige do eu lírico a determinação para romper com a previsibilidade do cotidiano.

O eu lírico esforça-se por arrancar da morte a sua dimensão de generosidade – não o fato de morrer, o óbito, o desaparecimento físico. Trata-se do afastamento de si, como propõe Heidegger (2005), que não encara a morte como possibilidade de destruição, mas de antecipação, como a fonte do tempo próprio para a liberdade. Concebe a liberdade como a possibilitação, pela viabilidade mais própria das possibilidades fácticas, por si mesmas degradadas e livres. É necessária uma mediação entre a possibilidade única – insubstituível – da morte e a cotidianidade atrelada às suas incumbências: “Os dias que vêm são feitos de vento plácido e apagam tudo”. Essa mediação deve ser da ordem de uma experiência que sai do cotidiano e que, contudo, mantém uma relação íntima com ele. Esta experiência mediadora é a angústia: “Levam dos lábios cada palavra que desponta”. Apenas a angústia revela concretamente ao *Dasein*¹¹ o seu poder-morrer, e isto através do recuo, da retirada da irrealização do mundo como conjunto de complexos finalizados, ou de vias práticas reenviando de umas para as outras.

Somente na angústia pode o ser-para-a-morte aparecer como uma possibilidade concreta, uma concreção. Sem a angústia, ele mantém-se uma simples forma. Sob a ação de uma angústia constante, o homem não age autenticamente, uma vez que a angústia é paralisante: “Guardo uma sensação de drama sombrio, com vozes de ondas lamentando-me”. A que o ser flutue, se afunde, se esquive, não há angústia diante dessas atitudes, somente diante da singularidade do mundo, quando o sistema do cotidiano se retira, vacila ou oscila na base.

Para Heidegger (2005), a angústia da morte como experiência de verdade é uma experiência do nada, que não se coloca na presença original, adverte e faz pressentir como fundamento do ser. A angústia como experiência do nada revela a estrutura fundamental da morte na existência humana. Ademais, a angústia da própria morte é fundamento da individualidade, pois toda morte é solitária e única. Nunca se

¹¹ A palavra é comumente traduzida por existência. Em *Ser e tempo*, traduz-se, em geral, para as línguas neolatinas pela expressão “ser-ai”.

experimenta o morrer dos outros, apenas fica-se junto deles. É impossível dividir a morte dos outros, e o ensinamento que a morte dos outros revela é o sentimento trágico do ser-no-mundo. Vejamos como Heidegger (2005b, p. 40) explica a morte:

No momento em que o ser-para-a-morte cotidiano tenta “pensar” a morte, mesmo que o faça de forma crítica, cuidadosa e adequada, evidencia-se a maneira em que ele aprende a certeza assim fundada. Ao que se sabe, todos os homens “morrem”. Para todo homem, a morte é altamente provável, mas não “incondicionalmente” certa. Em sentido rigoroso, “só” se pode atribuir à morte uma certeza empírica. (Grifo do autor).

Ninguém está ligado à morte por uma certeza verdadeira, assim como não se está certo de morrer, como não se põe a morte em dúvida. No entanto, só se pode pensar na morte como uma experiência empírica e pela morte dos outros. Não se experimenta a morte enquanto experiência autêntica. Não se pode provar da morte, apesar de se saber mortal: a possibilidade das possibilidades, a possibilidade final. O homem em geral não pensa na morte, esquiva-se diante dela, sem dúvida para fugir e dissimular-se. Mas essa fuga só é possível porque a própria morte é fuga perpétua perante a morte, ela é a profundidade da dissimulação.

A morte é uma possibilidade, cuja característica é anular todas as outras. É o próprio *Dasein* realizando-se na sua reação de consistir, e manter durante o máximo de tempo o possível como possível. Abstém-se de morrer e vive-se morrendo, porque, enquanto se morre, não se está morto, numa atitude de expectativa que é ativa. É um andar à frente, em que toda a ação se esclarece à luz dessa possibilidade, que cresce incessantemente.

Poder morrer deixa de ser uma questão destituída de sentido e passa a ser a busca da possibilidade da morte: “Nutrindo de sonho a morte”. Essa busca se torna significativa quando se torna necessária, visto que o homem se concentra em si mesmo e na sua condição de mortal. A angústia da morte remete a uma ruptura de participações, o que leva o indivíduo ao isolamento. A morte, no horizonte humano, não é o que é dado – é o que há a fazer –, pois o homem é a partir de sua morte. Ao fazer-se mortal confere o poder de fazer e dá ao que faz seu sentido e sua verdade a decisão de ser sem ser – é essa possibilidade de morte.

O poema “Perspectiva” é um fazer viver na incessante antecipação da morte. O eu ceciliano sente verdadeiro fascínio pela morte e aceita-a como condição e como

destino, mas não deixa de questioná-la, procurando entendê-la. Para ele, a busca do que é essencial à sua existência é o sofrimento, e evita o apego ao que lhe é transitório. A morte como uma possibilidade que se impõe, no eu ceciliano, fecha o poema, “nutrindo de sonho e morte”.

Em Adélia Prado, a disposição de angústia é obscura e se põe entre a própria angústia e o temor. Mas os fenômenos permanecem inseparáveis um do outro, a tal ponto, que se chama angústia o que é temor e se fala em temor quando o fenômeno possui o caráter de angústia. O poema “De profundis” (B, p. 74) fala da angústia do ser e o temor pelo caráter de ameaça pela morte que bate à porta:

Quando a noite vier e minh'alma ciclótica
afundar nos desvãos da água sem porto,
salva-me.
Quando a morte vier, salva-me do meu medo,
do meu frio, salva-me,
ó dura mão de Deus com seu chicote,
ó palavra de tábua me ferindo no rosto.

O eu lírico se angustia com a chegada da noite, como se o seu ser fosse se “afundar nos desvãos da água sem porto”. Esse mergulho seria uma disposição da significação da experiência existencial, o modo como o ser da experiência se define, objetiva-se na experimentalidade. A angústia torna possível o temor que pelo seu caráter de ameaça intramundano retira-se em fuga. Heidegger (2005a, p. 115) diz sobre isso o seguinte: “Chamamos de ‘fuga’ de si mesmo o fato da presença de-cair no impessoal e no ‘mundo’ das ocupações. Entretanto, nem todo retirar-se de... é necessariamente uma fuga” (grifo do autor). Vejamos, nestes versos – “Quando a morte vier, salva-me do medo, / do meu frio, salva-me” –, que o caráter de fuga é o de apenas retirar-se, baseado no temor daquilo que desencadeia o próprio temor. “Temor é angústia imprópria, entregue à decadência do ‘mundo’ e, como tal, angústia nela mesma velada”, escreve Heidegger (2005a, p. 254; grifo do autor).

Aquilo com que a angústia se angustia é o ser-no-mundo, como tal e o que caracteriza a angústia é o fato de o ameaçador não se encontrar em lugar algum: “ó dura mão de Deus com seu chicote”. Esse lugar-almum não significa um “nada-meramente-negativo”, mas a abertura do mundo em geral, diz Heidegger (2005a, p. 250; grifo do autor): “Aquilo com que a angústia se angustia é o ‘nada’ que não se revela em ‘parte

alguma' ". A angústia se angustia com o mundo como tal, a possibilidade de tudo, do próprio mundo.

A angústia não é apenas angústia com, mas é também angústia por. No caso do poema em questão, a angústia se faz presente pela obediência ou desobediência quanto aos dez mandamentos: "ó palavra de tábua me ferindo o rosto". Ao se angustiar pelo próprio ser-no-mundo, a angústia retira do ser a possibilidade de, na decadência, compreender a si mesma, a partir do mundo, e remete o ser a poder-ser-no-mundo. A angústia singulariza o ser no mundo e se projeta essencialmente para possibilidades, abrindo-o como ser possível. A angústia revela o ser-livre para a liberdade de assumir e escolher a si mesmo e arrasta-o, entregando-o à possibilidade desse ser, como demonstra o poema "Momento" (B, p. 47):

Enquanto eu fiquei alegre, permaneceram
um bule azul com um descascado no bico,
uma garrafa de pimenta pelo meio,
um latido e um céu limpíssimo
com recém-chegadas estrelas.
Resistiram nos seus lugares, em seus ofícios,
construindo o mundo para mim, anteparo
para o que foi um acontecimento:
súbito é bom ter um corpo pra rir
e sacudir a cabeça. A vida é mais tempo
alegre do que triste. Melhor é ser.

Ser é, para Heidegger (2005), um transcender e existir, é estar no mundo, é habitar estaticamente na verdade do ser. Ser homem é estar sempre disposto a conhecer a essência das coisas, no sentido de nascer e crescer com o mistério de sua realização, como colocado no poema: "Resistiram nos seus lugares, em seus ofícios, / construindo o mundo para mim, anteparo / para o que foi um acontecimento". Somente a análise da existência pode conduzir à compreensão do ser e, sendo existência finita, ela deve ser sentida como um "ser-para-a-morte". Ao atingir seu fim, pode a existência chegar, própria e autenticamente, a ser.

Essa existência é a suspensão temporária entre o nascimento e a morte. O projeto de vida do homem tem origem no seu passado, juntamente com suas experiências, e continuam para o futuro. O homem não pode controlar o futuro, e esse projeto será sempre incompleto, limitado pela morte, que não pode evitar. A angústia funciona para revelar o ser autêntico, e a liberdade como potencialidade. Ela enseja o

homem à escolha de si próprio e a governar a si mesmo. Na angústia, a relevância do tempo, da finitude da existência humana é experimentada como uma liberdade para o encontro com a morte, um “estar-preparado” para sua morte, e um “contínuo-estar” relacionado com sua própria morte.

Na angústia, todas as coisas, todas as entidades a que o homem estava mergulhado se afastam, afundando-se em um nada e em nenhum lugar. E o homem, então, em meio às coisas, paira isolado, e não em nenhuma parte, de modo que passa a enfrentar o vazio. A angústia resulta da falta de base da existência humana. Assim, a angústia implicada com a morte causa a ansiedade, abre o homem para o ser: “Melhor é ser”. A morte, para Heidegger (2005), não apresenta o acabar da existência, mas seu elemento constitutivo. A existência inclui a morte. Com a vida começa a morte. Por isso, segundo Heidegger, o homem é um ser-para-a-morte.

O eu do poema “Momento” tem consciência das coisas que tiveram seus lugares resistidos para o acontecimento do seu nascimento. Enquanto ele estava alegre as imagens materiais – tais como um bule azul, uma garrafa de pimenta –, mescladas às memórias – um latido, um céu de estrelas – permaneceram. “A vida é mais tempo alegre do que triste” (B, p. 47). O eu lírico busca tomar consciência de si mesmo e se descobre como um ser no mundo em relação a outros seres, como explica Guimarães (2006, p. 104): “A exteriorização da consciência do ser e de sentido do ser vai conduzir a essência e a existência, fio condutor do poema ao indagar sobre a razão de existir” .

A angústia de Heidegger (2005) parece demonstrar seu pressentimento acerca dos dias atuais. Ele define a situação humana como uma situação em trânsito, como a quebra dos valores, a fratura dos eixos, a perda da essência, a generosidade do prático, o desfazer-se dos mitos, a sofisticação, as sombras e os disfarces como uma situação-limite. Parece-nos que essa situação-limite nos levaria ao nascer de uma nova consciência. Consciência essa que demonstre ao homem que, em todas as atividades, para pensar e querer, sentir e amar, na vida e na morte, ele não basta a si mesmo, pois é necessária uma contínua comunhão com outros seres. O poema “Clareira” (B, p. 36) é um exemplo disso:

Seria tão bom, como já foi,
As comadres se visitarem nos domingos.
Os compadres fiquem na sala, cordiosos.
Pitando e raspando a goela. Os meninos,
farejando e mijando com os cachorros.

Houve esta vida ou inventei?
 Eu gosto de metafísica, só para 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, moléculas de sanidade,
 pra eu sobreviver.

A voz enunciativa expõe o desejo melancólico de um outro mundo, em que as pessoas pudessem se encontrar constantemente: “quero um casal de comadres, molécula de sanidade, / pra eu sobreviver”. Essa “molécula de sanidade”, conforme Guimarães (2006), teria a função integradora de uma personalidade em vias de desintegrar-se, em virtude da descaracterização do espaço social. O eu lírico vagueia em busca de uma subjetividade e de espaço propício onde possa sobreviver, pois tem consciência da passagem do tempo e pede: “vigiai e orai / que a vida é breve”.

A morte é o elemento que marca pontos cruciais na trajetória dos tempos – o autobiográfico e o poético –, que costuram uma linha cronológica, cujo endereço é a poesia. Adélia Prado busca duas saídas para driblar a morte – o sonho e a ressurreição –, no poema “O sonho” (B, p. 132):

O reconheci na fração do meu nome,
 me chamou como em vida,
 a partir da tônica:
 ‘Délia vem cá’.
 Peguei nos pés do catre,
 onde jazia sã sua cara doente,
 e o fui arrastando por corredores cheios
 de médicos, seringas e uniformes brancos.
 Depois foi o dia inteiro o peito comprimido,
 sua voz no meu ouvido, seus olhos
 como só os dos mortos olham
 e a esperança, em puro desconforto
 e ânsia.

Elementos concretos como “os pés do catre”, “corredores cheios de médicos”, “seringas” e “uniformes brancos” contrastam com a esperança, que é volátil como quaisquer sentimentos presos ao tempo em que vive o homem. Mesmo assim, há esperança, e ela se encontra no mesmo campo de significado do sonho. Esperança de ressurreição, como atesta o poema “O reino do céu” (B, p. 126-127):

Depois da morte
eu quero tudo o que seu vácuo abrupto
fixou na minha alma.
Quero os contornos
desta matéria imóvel de lembrança,
desencantados deste espaço rígido.
Como antes, o jeito próprio
de puxar a camisa pela manga
e limpar o nariz.
A camisa engrossada de limalha de ferro mais
o suor, os dois cheiros impregnados,
a camisa personalíssima atrás da porta.
Eu quero depois, quando viver de novo,
a ressurreição e a vida escamoteando
o tempo dividido, eu quero o tempo inteiro.
Sem acabar nunca mais, a mão socando o joelho,
a unha a canivete – a coisa mais viril que eu conheci.
Eu quero o prato e a fome,
um dia sem tomar banho,
a gravata pro domingo de manhã,
a homilia repetida antes do almoço:
‘conforme diz o Evangelho, meus filhos, se
tivermos fé, a montanha mudará de lugar’.
Quando eu ressuscitar, o que quero é
a vida repetida sem o perigo da morte,
os riscos todos, a garantia:
à noite estaremos juntos, a camisa no portal.
Descansaremos porque a sirene apita
e temos que trabalhar, comer, casar,
passar dificuldades, com o temor de Deus,
para ganhar o céu.

A busca da ressurreição se faz em meio à concretude dos elementos demarcados pela memória como o desejo e a esperança de ganhar o céu. A camisa, o suor, a unha e a gravata reclamam a inserção num mundo concreto sem o perigo de morte. O eu lírico quer tudo e depois dos contornos ele quer “a vida escamoteando o tempo dividido”, pois há uma necessidade do tempo inteiro. Quer ainda “a vida repetida”, sem o perigo de morte, ou seja, ele faria tudo de novo se preciso fosse, apesar de desejar vencer a morte.

A transcendência na obra de Adélia Prado é a busca de unidade com um Deus supremo. É na experiência mística que predomina a saída de si para uma nova forma de existência, o que se pode considerar como uma divinização. E é esse o caminho que leva Adélia Prado a descobrir a si mesma, percorrendo uma viagem ao centro, por meio dos sentidos externos e internos, memória, entendimento e vontade. O ser tratado por ela é o mesmo da mística cristã: corpo vivo (sentidos externos e internos), espírito (entendimento, vontade, memória) e essência (alma), conforme Guimarães (2006). Essas potências convivem e atuam juntas na unidade do sujeito e na

bipolaridade do corpo e espírito. Como refere Guimarães (2006, p. 134), acerca de Adélia Prado, “sua poesia apresenta um movimento que vai do sair das coisas para entrar em si e um sair de si para entrar em Deus, o qual ocupa o fundo e o centro do ser”.

A escrita adeliana identifica poeticamente Jesus como o Verbo de Deus. No poema “Antes do nome” (B, p. 22), o mistério da encarnação de Deus se apresenta:

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 com a mão.
 Puro susto e terror.

O eu lírico fala do conhecimento de Deus como inatingível, na sua totalidade. A linguagem e o Verbo emergem como elementos, cujo conhecimento leva à morte: “Quem entender a linguagem entende Deus / cujo Filho é Verbo. Morre quem entender”. Esse pensamento leva-nos ao conhecimento da verdade, como explica Paz (2005, p. 43):

Todo conhecimento se reduziria então, a saber, que o conhecimento é impossível. Uma vez ou outra os textos se comprazem com este gênero de ambigüidades. A doutrina resolve-se com o silêncio [...] A condensação das palavras origina-se da incapacidade da linguagem para transcender o mundo dos opostos relativos e interdependentes, do isto em função do aquilo. [...] O valor das palavras reside no sentido que ocultam.

“A condensação das palavras” de que fala Paz se encontra num esforço de as palavras alcançarem o inalcançável, pois há o encontro da palavra “Verbo” e das palavras, no poema “Antes do nome” (B, p. 22): “A palavra é disfarce de uma coisa mais grave, surda-muda, / foi inventada para ser calada” e somente “[e]m momentos de graça, infreqüentíssimos. / se poderá apanhá-la: um peixe vivo com a mão”. Ao se entender a linguagem ou a palavra, entende-se a Deus. No mais, o valor das palavras

reside no sentido que estas ocultam. E esse sentido não é senão o esforço para alcançar algo que não pode ser alcançado: “Puro susto e terror”. “O sentido aponta para as coisas, assinala-as, mas não as alcança[m] jamais, [pois] os objetos estão mais além das palavras”, arremata Paz (2005, p. 43).

A imagem verbalizada na poética adeliana é incapaz de conseguir abarcar a explicação sobre Deus, uma vez que a imagem não é explicativa. O Verbo que ninguém consegue entender e viver também é um problema para Adélia Prado. O Verbo pode apontar um mundo cristão para a culminância de uma imagem não-verbal, o corpo de Jesus Cristo, no chamado mistério da encarnação de Deus. O eu lírico é a criatura que adora o criador. Isso posto, os poemas adelianos são hinos de adoração a Deus, manifestados nas mais contrastantes formas em que a revelação da palavra pode ser vista de maneira poética, considerando o ato poético como um momento de criação, ou ainda, uma congregação do instante.

Por meio da crença em Deus, como única origem do ser e para onde este retornará, é que o humano se esquivará do nada. Como forma de abarcar o sentido da existência do ser, é que se busca o religioso. No poema “Guia” (B, p. 63), Adélia Prado semeia palavras que resgatam a face de Deus e da poesia:

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 lembrança
 de Congonhas do Campo.
 No entanto, repito, a poesia me salvará.
 Por ela entendo a paixão
 que Ele teve por nós, morrendo na cruz.
 Ela me salvará, porque o roxo
 das flores debruçado na cerca
 perdoa a moça do seu feio corpo.
 Nela, a Virgem Maria e os santos consentem
 no meu caminho apócrifo de entender a palavra
 pelo seu reverso, captar a mensagem
 pelo arauto, conforme sejam suas mãos e olhos.
 Ela me salvará. Não falo aos quatro ventos,
 porque temo os doutores, a excomunhão
 e o escândalo dos fracos. A Deus não temo.
 Que coisa ela é senão Sua Face atingida
 da brutalidade das coisas?

Adélia Prado equipara a poesia ao Filho de Deus, pois é por meio dela que o eu lírico entende a paixão de Cristo ao morrer na cruz: “Nela, a Virgem Maria e os

santos consentem” que o eu lírico se salve. É a partir dela que esse eu compreende seu caminho não verdadeiro “de entender a palavra pelo seu reverso”. É pela poesia que o eu poético capta a mensagem e é ela que revela a “Face” do criador. Adélia Prado tenta resgatar a face perdida e ao mesmo tempo busca revelar a face ocultada através da religião, por ser uma das vias de acesso a um sentido mais profundo da existência. A Deus o eu lírico não teme, mas teme aos outros, tanto os doutores como os fracos. É a poesia a “guia” do eu poético e este confirma: “Ela me salvará”.

A transcendência na obra de Cecília Meireles está na busca de unidade com a natureza, como observa Damasceno (1987, p. 19): ela canta “[o] conjunto de seres e coisas que latejam, crescem, brilham, se multiplicam e morrem, num constante fluir, perecer ou renovar-se”. O mundo é objeto de contemplação para Cecília Meireles, o que se comprova no seu poema “Cantiga” (V, p. 282-283):

Ai! A manhã primorosa
do pensamento...
Minha vida é uma pobre rosa
ao vento.

Passam arroios de cores
sobre a paisagem.
Mas tu eras a flor das flores,
imagem!

Vinde ser asas e ramos,
na luz sonora!
Ninguém sabe para onde vamos
agora.

Os jardins têm vida e morte,
noite e dia...
Quem conhecesse a sua sorte
morria.

E é nisto que se resume
o sofrimento:
Cai a flor – e deixa o perfume
no vento!

O título do poema já diz muita coisa. De acordo com D’Onófrío (2001, p. 86), originalmente, a cantiga era uma composição poética destinada ao canto e à dança, razão da relevância de seu aspecto fônico. De origem popular, a cantiga se torna erudita ao desvincular-se da pauta musical e começa a ser lida. Como manifestação literária, remonta à lírica trovadoresca, movimento estético surgido no sul da França, na

Provença, e se espalhou pela Europa. As primeiras cantigas provençais foram escritas na Idade Média, servindo posteriormente de inspiração para que poetas ibéricos e italianos cantassem o amor, seu principal tema, além de outros assuntos, como patriotismo, ética e sátira social.

O poema “Cantiga” é composto por cinco quadras heterométricas e apresenta versos respectivamente heptassílabos, tetrassílabos, octassílabos e dissílabos, em alternância de versos longos e breves, realçando a temática da instabilidade do mundo em que nada perdura, onde tudo está sujeito ao devir. A manutenção do padrão estrófico (7-4-8-2) constrói certa isometria e produz o efeito harmônico de contraponto das cadências silábicas, em que se delineia a tentativa de apreensão do efêmero. Ao repetir as mesmas seqüências métricas ao longo do poema, Cecília Meireles parece também buscar, no caos da existência humana, um equilíbrio possível entre a fugacidade inelutável e o desejo de permanência e, à medida que os esquemas métricos se repetem, reitera-se um movimento anterior, resgatando a noção de unidade.

No tom lírico do poema se instaura a musicalidade, de tal sorte que cada palavra parece insubstituível. Como afirma Staiger (1997, p. 22), “o valor dos versos líricos é justamente essa unidade entre a significação das palavras e sua música”, uma vez que a harmonia entre som e significado determina o lirismo da composição. Sons e ritmos transmitem uma disposição anímica que prescinde da linguagem discursiva, em que signo e referencial experimentam um estado de unicidade e a palavra se dilui na fluidez do canto. Além da qualidade musical, Coêlho (2002, p. 39) identifica, na obra de Cecília Meireles, temas e motivos comuns ao cancionero medieval. A relação som-sentido, cuja origem remonta ao experimentalismo dos simbolistas franceses Rimbaud e Mallarmé, tornou-se um traço particular da poesia ceciliana, visto que a musicalidade de sua poesia assume valores semânticos em que a melancolia se revela no poema inicialmente pela prosódia, por meio de assonâncias e aliterações que dissolvem o corpo da palavra com aproximações fônicas. “Mas tu eras a **f**lor das **f**lores, / Quem conhecesse a **s**ua **s**orte”.

Perdura, em “Cantiga”, um lirismo ingênuo, que remonta à poesia galego-portuguesa, cuja influência na obra ceciliana vincula essa atmosfera lírica à antiga tradição folclórica que se nutria de motivos simples e universais, os chamados temas iniciais, relativos às forças elementares da alma e da natureza. A palavra “vento” se repete no início e no fim do poema, o que gera um retorno rítmico e temático à primeira estrofe, num processo que corrobora o caráter cíclico da composição. Sendo o vento

símbolo da fugacidade inerente à vida, a circularidade do poema alimenta o desejo de permanência, e o círculo encarna o movimento eterno e contínuo em que a repetição encerra a utopia de conter o avanço do tempo e resgatar o instante efêmero: “E é nisto que se resume / o sofrimento: / cai a flor – e deixa o perfume / no vento”.

O nono e o décimo terceiro versos apresentam estruturas sintáticas equivalentes, e guardam uma analogia semântica: “asas e ramos” aludem à fauna e à flora, que estão sujeitas às leis que regem a “vida e morte” de todos os seres. Portanto, o poema mostra, por meio de paralelismos, que há um compartilhar entre a natureza e a existência fugaz. O paralelismo fonossemântico na última quadra, entre o segundo e o quarto versos, vincula o “sofrimento” do eu lírico à efemeridade do mundo e à instabilidade da existência humana, retratando a inquietude do eu lírico diante da transitoriedade da vida, bem como seu desejo de evasão da dor de existir.

A análise de extrato semântico revela a isotopia do destino, em que se incluem “vida, morte, sorte sofrimento”, os quais definem o ciclo da existência humana na terra. A fragilidade e a beleza do ser confluem para que a imagem da flor caia na terra à mercê da gravidade, indicando que esse é também o destino do ser, quando for apenas uma recordação como a flor ao vento. A “flor”, a “rosa”, o “ramo” expõem a fragilidade perante as ameaças do mundo, pois nada se prolonga por muito tempo na terra, e o movimento do vento arrasta a existência na teia das horas. “Cantiga” exprime a angústia do eu lírico contra o curso inexorável da vida, e a flor não dura mais que o instante em que sua presença se faz companheira.

Adélia Prado fala de suas perdas, comprovando que o que faz o texto-arte é a poesia, e sejam quais forem os dados cotidianos, de acordo com Heidegger (2004, p. 60), essa acaba por instaurar a verdade, uma verdade que é oferta, fundação e começo. Ainda no pensamento heideggeriano, “a poesia não é nenhum errante inventar do que quer que seja, não é nenhum oscilar da mera representação e imaginação no irreal” (p. 58). Vejamos isso no poema “As mortes sucessivas” (B, p. 134):

Quando minha irmã morreu eu chorei muito
e me consolei depressa. Tinha um vestido novo
e moitas no quintal aonde eu ia existir.
Quando minha mãe morreu, me consolei mais lento.
Tinha uma perturbação recém-achada:
meus seios conformavam dois montículos
e eu fiquei muito nua,
cruzando os braços sobre eles é que eu chorava.
Quando meu pai morreu, nunca mais me consolei.

Busquei retratos antigos, procurei conhecidos,
 parentes, que me lembrassem sua fala,
 seu modo de apertar os lábios e ter certeza.
 Reproduzi o encolhido do seu corpo
 em seu último sono e repeti as palavras
 que ele disse quando toquei seus pés:
 ‘deixa, tá bom assim’.
 Quem me consolará desta lembrança?
 Meus seios se cumpriram
 e as moitas onde existo
 são pura sarça ardente da memória.

O poema exprime experiências interiores que conduzem experiência poética, em que a dimensão lírica salva a mulher do nada. Somente pelo poema é possível redimensionar a existência e encontrar um sentido para o vazio, preenchendo-o com a “sarça ardente da memória”. O poema não é apenas descrição ou relato do ocorrido – o eu lírico inscreve seu corpo como um quintal: “Tinha um vestido novo / e moitas no quintal aonde eu ia existir”. Ao buscar retratos antigos, o eu lírico procura uma testemunha da dissolução inexorável do tempo por lapidar e cristalizar o instante. A indagação que o eu lírico faz – “Quem me consolará desta lembrança?” – é o apelo ao criador durante a permanência de sua existência. Ademais, confirmando as palavras de Guimarães (2006, p. 221), a realidade da morte e de um tempo histórico que conduz o ser para o desconhecido cria um impasse apenas resolvido pela dimensão lírica que comporta um resquício de esperança suficiente para alimentar o desejo de eternidade.

A “sarça ardente” no sentido original do termo é a vegetação, floresta, matagal, o que sugere a leitura do desejo erótico, pela imagem da combustão espontânea dessa vegetação, bem como o amor a Deus e a saudade dos entes queridos, reavivados pela memória. O poema autoriza a percepção de uma multiplicidade de temas, como o cruzamento da morte e o erotismo, dentre outros. A descoberta do corpo e do desejo associa-se ao sentimento de perda dos entes queridos. O desenvolvimento corporal e as mortes sucessivas marcam uma ligação mais forte do eu lírico feminino com a figura do pai, cuja perda se tornou inconsolável. A “sarça ardente” sugere tanto a sensibilidade afetiva como a identidade sexual, o que fica evidenciado no desabrochar pleno da sexualidade do eu lírico.

O tema decorrente do poema parece tratar a morte em contraposição à vida, como se a poeta quisesse desvendar o limite entre uma e outra e quisesse, também, eternizar, pela memória, as experiências transitórias apagadas pela fugacidade do tempo. A fronteira entre a vida e a morte não é intransponível para o eu adeliانو, pois

ele consegue fazer sua passagem “levando sua bagagem para a ‘vida após a morte’, de onde voltam os mortos e falam pela memória do outro, tornam-se vivos na perspectiva desejante da voz que os faz falar no literário, ressuscitam”, assinala Fontenele (2002, p. 111; grifo do autor). Vejamos isso nos seguintes versos do poema “Para perpétua memória” (*B*, p. 133): “Depois de morrer ressuscitou / e me apareceu em sonhos muitas vezes”.

Apesar do desejo de eternidade adeliano, há uma permanente inquietação, intimamente ligada a uma forma de experiência interior. E o máximo que ela alcança é o encontro com o desconhecido, que se manifesta como a angústia de encontrar um Deus no poético, como revelam esses versos do poema “Refrão e assunto de cavaleiro e seu cavalo medroso” (*B*, p. 65): “No fim da viagem, no fim da noite, / tem uma porteira se abrindo / pra madrugada suspensa. / É pra lá que eu vou, / Pro céu e pro rosilho, / Para os pastos de orvalho”. O eu lírico declara: “é pra Deus que eu vou”.

A morte para o eu ceciliano representa o ponto mais alto e mais intenso da brevidade da vida, pois a única certeza que o eu tem é a certeza da morte e da essência eterna nas “coisas fugidias”. Mesmo como experiência empírica, a certeza da morte se opõe à dúvida da eternidade, mas sempre em relação às coisas que se faz em caráter transitório: “não sei se fico / ou passo”. Já a morte para o eu adeliano é vista como busca da ressurreição e é por essa ressurreição que o eu de Adélia Prado corre todos os riscos, mas é pela poesia que ele se eternizará. “Quando eu ressuscitar, o que quero é / a vida repetida sem o perigo da morte”.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Mesmo rosa sequíssima e seu perfume de pó
quero o que desse modo é doce,
o que de mim diga: assim é.
Pra eu parar de temer e posar pra um retrato,
ganhar uma poesia em pergaminho.
Adélia Prado

A voz do passado que reboa na lírica de Adélia Prado é um tanto diferente da voz que ecoa em Cecília Meireles, pois Cecília Meireles traz a voz da história e de seus acontecimentos, enquanto Adélia Prado traz a voz da lembrança de pessoas consideráveis que viveram e fizeram a história do passado, ainda que recorram, as duas, às mesmas personalidades poetas, como Camões e Pessoa. Adélia Prado também contempla outras vozes, como Castro Alves, Murilo Mendes, Guimarães Rosa e Drummond. Assim agindo, perante os limites que condicionam o escritor, ambas as poetisas afastam-se do presente, tornando seu discurso mais livre e mais aberto.

Adélia Prado e Cecília Meireles abordam a temática histórica para compor seus poemas de memórias. Tanto em Cecília Meireles como em Adélia Prado, a temática da eterna preocupação humana com o destino, com a vida e a morte, com a oposição entre o humano e o divino está presente, apesar de cada uma delas estruturar suas obras em princípios diferenciados.

A poesia adeliânica combina confissão, por meio da experiência real que se funda na memória do lido e do vivido – o sonho –, que se confunde com desejo. A poesia cecilianiana cultiva uma reflexão, uma atitude de questionamento e a tentativa de compreender o mundo, através da efemeridade do tempo, da transitoriedade da vida. Em *Viagem*, o eu lírico caminha para a fusão de vida e poesia, natureza e poeta, com um caráter fluido e etéreo.

No desejo poético de dar lugar ao tempo e à memória, permeando Deus com a angústia e a morte, em meio às viagens e bagagens, Cecília Meireles e Adélia Prado

encontram, na poesia, a possibilidade de revelação, numa tentativa da procura de uma unidade que possa religar o que esteve separado: memória e realidade, modernidade e contemporaneidade. Tal unidade caracteriza uma forma de olhar que reclama ser olhado também. É um ver e deixar-se ver como forma de prazer. O olhar de Cecília Meireles foca o efêmero que cintila na sensibilidade do sujeito poético, sintetizando um processo de depuração e cristalização do surreal, num desejo de penetrar poeticamente no mundo invisível por meio do mundo sensível. Já o olhar de Adélia Prado é para o humano, visto com todas as suas peculiaridades, como se o sujeito lírico quisesse extrair da vida sua própria concretude e nesse simples registro ele se perpetuasse. O sentimento amoroso em Adélia Prado apresenta-se densamente como erótico, pois ela expõe o desejo como um meio de perpetuar a vida (BATAILLE, 1987).

Por conta do movimento histórico-cultural vivido por Cecília Meireles e Adélia Prado e das características pessoais de cada uma – a despeito de seus pontos de vista diferenciados –, percebemos em ambas a presença da angústia existencial e da ânsia da transcendência.. Essa deve ser a razão para que ambas se apóiem na tradição cristã em que a história dos homens é a fonte de inspiração para lidar com o conflito da existência. É necessário observar mais atentamente os poemas de Cecília Meireles para que essa voz da origem cristã seja encontrada, pois o misticismo presente em *Viagem* parece dirigido por um princípio amoroso de forma tensa, porém revestido de delicadeza.

A voz da Cecília-mulher manifesta-se de modo oculto, e as diferenças de gênero encontram-se anuladas. Cecília Meireles empresta ao ser poético a fluidez de um ser humano quase angelical, o que distancia o eu lírico de sua materialidade física e o reduz a um sopro espiritual em sua ânsia de integração com o universo em que o eixo vida e morte se confunde. Os poemas de Cecília Meireles são poemas que revelam sofrimentos e sobressaltos provocados por uma angústia de aceitação da impossibilidade.

Já Adélia Prado faz questão de ressaltar de onde vem sua voz. Desse modo, o que está desvelado na obra de Adélia Prado acha-se velado na obra de Cecília Meireles. Adélia Prado procura retomar dos textos bíblicos a voz da tradição cristã como espelhamento para sua própria condição humana – isso apesar do seu olhar de mulher simples à procura de uma razão para existir. Adélia Prado se identifica com a mulher dividida entre as atividades comuns do dia-a-dia e a poesia, e se encontra também dividida entre as premências do corpo e do espírito.

Apesar das diferenças, os poemas de Cecília Meireles e Adélia Prado refletem a angústia existencial diante da iminência da morte. Em *Viagem*, a ênfase recai no movimento, pois é ele que destaca a dinâmica temporal em direção ao fim. Em *Bagagem*, a ênfase recai no ser em si, pois é a materialidade do corpo que lhe dá suporte e o eu lírico prolonga a vida na morte.

Em *Viagem*, as imagens poéticas acham-se integradas ao discurso poético-unificador. Em *Bagagem*, essas imagens revelam um ser dilacerado à procura de sua unidade original. *Viagem* é a metáfora da vida em direção à morte, como podemos observar nos versos do poema “Rimance” (V, p. 259-260): “Eu sinto que não tarda a morte, / e só há por mim esta flor”. *Bagagem* é a metáfora do instante transitório, do movimento de passagem: “Muito maior que a morte é a vida” (B, p. 79).

A angústia acerca da morte para Cecília Meireles revela, na verdade, o desejo de suspender o concreto mundo dos fatos e das coisas que se possa ver a distância em uma perspectiva totalizante. Então, objeto e sujeito não mais serão divididos em partes, apesar da plenitude do eu lírico estar não em si, mas no outro. O sentimento amoroso em Cecília Meireles apresenta-se como um vazio nunca preenchido, e o desejo se cala e se transforma num sentimento abstrato.

Mais do que apresentar diferenças na maneira de desenvolver os poemas, *Viagem* e *Bagagem* manifestam um espírito de comunhão. Isso fica evidente nas propostas das duas autoras, a despeito de viverem em contextos literários diferenciados – Modernismo e Contemporâneo –, como já reiteradamente anunciamos aqui. Elas têm em comum a preocupação com a fé e a cultura cristãs, a angústia e a morte, permeadas pelo tempo e a memória.

A *Viagem* de Cecília Meireles faz uma alusão à modernidade burguesa desprovida de deuses, em que a negação da realidade ou do mundo sensível recai sobre a denúncia desse mundo acidental ou ilusório. Se há um Deus, para ela ele é abstrato. Deus, para Adélia Prado, é concreto e mostra sua face. Pelo projeto estético idealista que encerra a rebeldia do ato criador perante os modelos da realidade, Cecília Meireles cria um projeto de transformação e reinvenção do real, de rebeldia contra a representação orgânica e mimética da natureza ou da experiência.

Trata-se, assim, de duas vozes cuja força consiste na mensagem de suas líricas, embora utilizem procedimentos diferentes. Ambas colaboram para que a voz feminina saia do silêncio em que se manteve ao longo do tempo, num discurso poético produzido por mulheres. Cecília Meireles adota uma atitude pioneira, exercendo sua

atividade de poeta profissional, o que significa um avanço muito grande em relação ao passado das mulheres no Brasil. Sua obra poética canta a angústia existencial do ser humano em geral e diluído no encantamento sonoro de seus versos, visando à universalidade e à integração espiritual na fruição da beleza. Seus poemas se propagam no tempo e no espaço em direção ao infinito, além de ecoarem como modelo musical: “Nem é preciso fazer nada para estar na alma de tudo” (V, p. 225).

Numa tentativa de superar os conflitos vitais próprios da condição humana, Cecília Meireles deixa que a tristeza e a melancolia de seus versos, graças ao desafio e à irreverência da mulher contestadora, sejam abafadas por uma voz que exprime seu conflito existencial num discurso sereno. Uma escolha feita pela escritora, ao optar por uma estética que se distancia do circunstancial e por um discurso que lhe foi imposto, de certo modo, pelas condições sociais e pelo momento em que viveu. A aceitação de sua obra, sensível e etérea, representa um momento importante para a afirmação da mulher-poeta no Brasil, pela força de sua voz suave, que se foi impondo, abrindo e preenchendo espaços numa sociedade que reservava o desempenho político e literário aos homens.

Adélia Prado consolida o projeto iniciado por Cecília Meireles, dando expressão à própria voz, em um período em que se multiplicam as produções poéticas de autoria feminina. Ela destaca-se pela ousadia de sua proposta, graças aos poemas que refletem a linguagem simples do cotidiano da mulher que aceita o desafio de transcender a condição da mulher do povo, pela palavra. Seus poemas representam o grito contra a dor e a opressão, além de emergir dissonância e fragmentação discursiva, criando um discurso poético, até então desconhecido, em que convergem o lírico e o prosaico: “Me cura de ser grande / ó meu Deus, meu pai” (B, p. 14).

O eu lírico de *Bagagem* simboliza a qualidade de ser desdobrável, como ele se autodefine. Adélia Prado desnuda seu modo de ser mulher e com isso ela expõe o que por muito tempo foi silenciado. Ela particulariza a experiência poética a partir do próprio corpo, expondo um modo de ser natural que nada rejeita e que tudo transforma esteticamente, ao evidenciar o que fica à margem. Adélia Prado representa uma existência encoberta e, ao representar-se a si, também representa e valoriza uma multidão. Rompendo esse silêncio e descobrindo sua nudez, Adélia Prado ressoa a iniciativa de Cecília Meireles, com uma nova visão e um novo modo de fazer poético elaborado por mulheres. A poeta de *Bagagem* expõe o que a poeta de *Viagem* quis encobrir. Adélia Prado representa uma ousadia. Cecília Meireles, um desafio. Ambas possuem perfis distintos que não se excluem. Por isso, suas vozes se multiplicam.

Referências

1 BÁSICA

MEIRELES, Cecília. Viagem. In: MEIRELES, Cecília. *Poesia completa*. v. 1. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001. p. 741-969.

PRADO, Adélia. Bagagem. In: PRADO, Adélia. *Poesia reunida*. São Paulo: Arx, 1991. p. 3-137.

2 COMPLEMENTAR

De Cecília Meireles

Espectros. Rio de Janeiro: Ribeiro Leite & Maurillo, 1919.

Nunca mais... e Poema dos poemas. Rio de Janeiro: Ribeiro Leite, 1923.

Criança meu amor. Rio de Janeiro: Anuário do Brasil, 1924.

Baladas para el-rei. Rio de Janeiro: Lux, 1925.

O espírito vitorioso. Rio de Janeiro: Anuário do Brasil, 1929.

Notícia da poesia brasileira. Coimbra: Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra, 1935.

Batuque, samba e macumba. Lisboa: *separata* da Revista *Mundo Português*, 1935.

A festa das letras. Porto Alegre: Globo, 1937. (Co-autoria de Josué de Castro).

Viagem: Lisboa: Ocidente, 1939.

Rute e Alberto resolveram ser turistas. Porto Alegre: Globo, 1939.

Olhinhos de gato. Lisboa: Revista *Ocidente*, v. 3, n. 7-8, 1938; v. 4, n. 9-10-11; v. 5, n. 12; v.6, n. 15-16; v. 7, n. 17-18-19; v. 8, n. 20, 1939; v. 8, n. 23, 1940.

Vaga música. Rio de Janeiro: Pongueti, 1942.

- Mar absoluto e outros poemas*. Porto Alegre: Globo, 1945.
- Evocação lírica de Lisboa: *separata* da Revista *Atlântico*, n. 6, 1948.
- Rui*: pequena história de uma grande vida. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, 1949.
- Retrato natural*. Rio de Janeiro: Livros de Portugal, 1949.
- Amor em Leonoreta*. Rio de Janeiro: Hipocampo, 1951.
- Problemas da literatura infantil*. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1951.
- Doze noturnos da Holanda & O aeronauta*. Rio de Janeiro: Livros de Portugal, 1952.
- As artes plásticas no Brasil: artes populares*. Rio de Janeiro: Instituição Larragoiti, 1952.
- Romanceiro da inconfidência*. Rio de Janeiro: Livros de Portugal, 1953.
- Panorama folclórico dos Açores, especialmente da ilha de São Miguel*. Ponte Delgada: Insulana, set., 1955.
- Pequeno oratório de Santa Clara*. Rio de Janeiro: Philobiblion, 1955.
- Pistóia, cemitério militar brasileiro*. Rio de Janeiro: Philobiblion, 1955.
- Canções*. Rio de Janeiro: Livros de Portugal, 1956.
- Giroflê, giroflá*. Rio de Janeiro: Philobiblion, 1956.
- A Bíblia na poesia brasileira*. [1957] Rio de Janeiro: Centro Cultural Brasil-Israel, [s.d.]
- Romance de Santa Cecília*. Rio de Janeiro: Philobiblion, 1957.
- Obra poética*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1958.
- Eternidade de Israel*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Brasil-Israel, 1959.
- Metal rosicler*. Rio de Janeiro: Livros de Portugal, 1960.
- Poemas escritos na Índia*. [1961] Rio de Janeiro: Livraria São José, [s.d.].
- Solombra*. Rio de Janeiro: Livros de Portugal, 1963.
- Ou isto ou aquilo*. São Paulo: Giroflê, 1964.
- Escolha o seu sonho*. Rio de Janeiro: Record, 1964.
- Crônica trovada da cidade de San Sebastian*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1965.
- O menino atrasado*. Rio de Janeiro: Livros de Portugal, 1966.
- Inéditos*. Rio de Janeiro: Bloch, 1967.
- Poemas italianos*. São Paulo: Instituto Cultural Ítalo-Brasileiro, 1968.
- Antologia Poética*. Lisboa: Guimarães Editores, 1968.
- Ou isso ou aquilo & inéditos*. São Paulo: Melhoramentos, 1969. (Com 36 novos poemas em relação à edição de 1964).
- Flor de Poemas*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1972.
- Morena, pena de amor. In: *Poesias completas*. v. 6. Rio de Janeiro: Civilização

Brasileira, 1973. p. 1-39.

Sonhos. *Poesias completas*. v. 8. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974. p. 113-149.

Poemas de viagens. In: *Poesias completas*. v. 9. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974. p.1-88.

O estudante empírico. In: *Poesias completas*. v. 9. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974. p.133-158.

Ilusões do mundo. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1976. (Reorganização de *Inéditos*, com supressão de três crônicas e acréscimo de vinte outras).

O que se diz e o que se entende. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

Cânticos. São Paulo: Moderna, 1981.

Oratório de Santa Maria Egípcíaca. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

Poesia completa. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997. 4 v.

Crônicas em geral. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.

Crônicas de viagem 1. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.

Crônicas de viagem 2. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

Crônicas de viagem 3. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

Crônicas de educação 1. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

Crônicas de educação 2. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

Crônicas de educação 3. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

Crônicas de educação 4. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

Crônicas de educação 5. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

Poesia completa. Edição do centenário. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001. 2 v.

Episódio humano. Rio de Janeiro: Desiderata: Batel, 2007.

De Adélia Prado

Bagagem. Rio de Janeiro: Imago, 1976.

O coração disparado. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.

Solte os cachorros. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1979.

Cacos para um vitral. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

Terra de Santa Cruz. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

Os componentes da banda. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

O pelicano. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987.

- A faca no peito*. Rio de Janeiro: Rocco, 1988.
- Poesia reunida*. São Paulo: Siciliano, 1991.
- O homem da mão seca*. São Paulo: Siciliano, 1994.
- Oráculos de maio*. São Paulo: Siciliano, 1999.
- Manuscritos de Felipa*. São Paulo: Siciliano, 1999.
- Prosa reunida*. São Paulo: Siciliano, 1999.
- Filandras*. Rio de Janeiro: Record, 2001.
- Quero minha mãe*. Rio de Janeiro: Record, 2005.
- Quando eu era pequena*. Rio de Janeiro: Record, 2006.

3 GERAL

- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Claro enigma*. 15. ed. Rio de Janeiro: Record, 2002.
- AZEVEDO FILHO, Leodegário A. de. Prosa poeta. *Cult*, São Paulo, ano v., n. 51, p. 56-61, out., 2001.
- BACHELARD, Gaston. *A poética do devaneio*. Tradução: Antônio Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1988.
- BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Tradução: Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BARTHES, Roland. *Lição*. Tradução: Ana Mafalda Leite. Lisboa: Edições 70, 1977. (Signos).
- BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Tradução: Antonio Carlos Viana. Porto Alegre: LPM, 1987.
- BEAUVOIR, Simone. *O segundo sexo: fatos e mitos*. 12. ed. v. 1. Tradução: Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.
- BEAUVOIR, Simone. *O segundo sexo: a experiência vivida*. Tradução: Sérgio Milliet. 12. ed. v. 2. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.
- BENJAMIN, Walter. A doutrina das semelhanças. In: BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas*. v. 1. Tradução: Sergio Paulo Roanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 108-113.
- BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. In: BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas*. v.1. Tradução: Sérgio Paulo Roanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 222-232.
- BÍBLIA SAGRADA. Edição Pastoral. Tradução: Ivo Storniolo e Euclides Martins

- Balancin. São Paulo: Sociedade Católica Internacional e Paulus, 1990.
- BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Tradução: Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.
- BLOOM, Harold. *A angústia da influência: uma teoria da poesia*. Tradução: Arthur Nestrovski. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- BOFF, Leonardo. *O despertar da águia: o dia-bólico e o sim-bólico na construção da realidade*. Petrópolis: Vozes, 1998.
- BORGES, Jorge Luis. Pierre Menard, autor do Quixote. Tradução: Carlos Nejar. In: BORGES, Jorge Luis. *Ficções*. Porto Alegre: Globo, 2001. p. 53-63.
- BOSI, Alfredo. *Céu e inferno: ensaios de crítica literária ideológica*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003 (Espírito Crítico).
- BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix, 1993.
- BOSI, Alfredo. Tendências contemporâneas. In: BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 38. ed. São Paulo: Cultrix, 2001. p. 381- 497.
- BRAIDOTTI, Rosi. A política da diferença ontológica. In: BRENNAN, Teresa. *Para além do falo*. Tradução: Alice Xavier. Rio de Janeiro: Record: Rosa dos Tempos, 1997. p. 123-170. (Gênero; 4).
- BRITO, Mário da Silva. *História do modernismo Brasileiro: antecedentes da semana de arte moderna*. 2. Ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964.
- BRITTO, Paulo Henriques. Poesia e memória. In: PEDROSA, Célia. (Org.). *Mais poesia hoje*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2000. p. 124-131.
- BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Tradução: Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- CADERNO DE LITERATURA BRASILEIRA. Adélia Prado. São Paulo: Instituto Moreira Salles, n. 9, jun., 2000.
- CAMÕES, Luís de. *Os Lusíadas*. São Paulo: Abril Cultural, 1982.
- CARPEAUX, Otto Maria. Poesia intemporal. In: CARPEAUX, Otto Maria. *Ensaio Reunidos: 1942–1978*. v. 1 Rio de Janeiro: Topboks, 1999. p. 873-876.
- CARVALHAL, Tânia Franco. Literatura comparada: a estratégia interdisciplinar. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, Niterói: Rocco, n. 1, p. 9-21, 1991.
- CLEVREL, Yves. Os estudos da recepção. In: BRUNEL, Pierre; CHEVREL, Yves (Org.). *Compêndio de literatura comparada*. Tradução: Maria do Rosário Monteiro. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004. p. 185-228.
- CHIARA, Ana Cristina. *Pedro Nava, um homem no limiar*. Rio de Janeiro: Eduerj, 2001.

- CHINALLI, Miriam. Cecília Meireles: a mulher no espelho. *D. O. Leitura*, São Paulo, v. 20, n.9, set., 2002.
- COÊLHO, Christianne B. . *Ecos da lírica trovadoresca em poesias de Cecília Meireles*. Recife, 2002. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura) – Centro de Artes e Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco, 2002.
- COLASANTI, Marina. Por que nos perguntam se existimos. In: SHARPE, Peegy (Org.). *Entre resistir e identificar-se: para uma teoria da prática da narrativa brasileira de autoria feminina*. Florianópolis: Editora Mulheres; Goiânia: Editora da UFG, 1997. p. 33-42.
- COSSON, Rildo. A contaminação como estratégia comparatista. Belo Horizonte, 2002. Disponível em: <<http://paginas.terra.com.br>>. Acesso em: 25 de jan., 2008.
- COUTINHO, Eduardo Faria; CARVALHAL, Tânia Franco. *Literatura comparada: textos fundadores*. Rio de Janeiro. Rocco, 1994. p. 65-68.
- CROCE, Benedetto. *A poesia*. Tradução: Flávio Loureiro Chaves. Porto Alegre: UFRGS, 1967.
- DAMASCENO, Darcy. Poesia do sensível e do imaginário. In: MEIRELES, Cecília. *Obra poética*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1987. p. 13-36.
- DANTAS, José Maria de Sousa. *A consciência poética de uma viagem sem fim: a poética de Cecília Meireles*. Rio de Janeiro: Liv. Eu e Você, 1984.
- DUBY, Georges; LAUDREAU, Guy. *Um nominalismo bem temperado: diálogo sobre a nova história*. Lisboa: Dom Quixote, 1986. p. 35-59.
- D'ONÓFRIO, Salvatore. *Teoria do texto: teoria da lírica e do drama*. v. 2. São Paulo: Ática, 2001.
- ELIOT, T. S. Tradição e talento individual. In: ELIOT, T. S. *Ensaaios*. Tradução: Ivan Junqueira. São Paulo: Art Editora, 1989. p. 37-48.
- ENGELMANN, Magda. *O jogo elocucional feminino*. Goiânia: UFG, 1996. (Orfeu; 2).
- FONTENELE, Laéria Bezerra. *A máscara e o véu: o discurso feminino e a escritura de Adélia Prado*. Rio de Janeiro: Relume Dumará; Fortaleza, CE: Secretaria de Cultura e Desporto, 2002. (Outros Diálogos; 9).
- FRIEDAN, Betty. *Mística feminina*. Tradução: Áurea B. Weissenberg. Petrópolis: Vozes, 1971.
- FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a meados do século XX*. 2. ed. Tradução: Marise M. Curioni. São Paulo: Duas Cidades, 1991.
- GOUVEIA, Leila V. B. . A capitania poética de Cecília Meireles. *Cult*, São Paulo, v. 5, n.

51, out., 2001a. p. 42- 47.

GOUVEIA, Leila V. B. Mais que aço... poderosa. *D. O. Leitura*, São Paulo, v. 19, n. 11, nov., 2001b. p. 42-50.

GOUVEIA, Maria Margarida Maia. Cecília, Antero e os caminhos para a perfeição. *Scripta*, Belo Horizonte, v. 6, n. 12, p. 134-155, 2003.

GIDDENS, Anthony. *A transformação da intimidade*. Tradução: Magda Lopes. São Paulo: UNESP, 1992.

GUIMARÃES, Maria Severina Batista. *A miraculosa trama dos teares: uma leitura da obra poética de Adélia Prado*. Goiânia, 2000. Dissertação (Mestrado em Letras e Lingüística) – Universidade Federal de Goiás, 2000.

GUIMARÃES, Maria Severina Batista. *O canto imantado: um estudo da poesia lírica de Adélia Prado, Dora Ferreira e Hilda Hilst*. Goiânia, 2006. Tese (Doutorado em Letras e Lingüística) – Universidade Federal de Goiás, 2006.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Tradução: Laís Teles Benoir. São Paulo: Centauro, 2004.

HEGEL, G. W. Friedrich. A Poesia. In: HEGEL, G. W. Friedrich. *Estética*. Tradução: Álvaro Ribeiro e Orlando Vitorino. Lisboa: Guimarães Editores, 1993. p. 529-668.

HEIDEGGER, Martin. *A origem da obra de arte*. Tradução: Maria da Conceição Costa. Lisboa: Edição 70, 2004.

HEIDEGGER, Martin. *Ser e tempo*. v. 1. 15. ed. Tradução: Marcia Sá Cavalcante Shubak. Petrópolis: Vozes, 2005. (Pensamento Humano).

HEIDEGGER, Martin. *Ser e tempo*. v. 2. 13. ed. Tradução: Marcia Sá Cavalcante Shubak. Petrópolis: Vozes, 2005. (Pensamento Humano).

HOHLFELD, Antônio. O instante, matéria-prima da poesia. 2. ed. In: QUINTANA, Mario. *Baú de espantos*. São Paulo: Globo, 2006. p. 9-19.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. Introdução. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (Org.). *Esses poetas: uma antologia dos anos 90*. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 2001. p. 7-21.

HUTCHEON, Linda. *A poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Tradução: R. Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

LAMEGO, Valéria. *A farpa e a lira. Cecília Meireles na revolução de 30*. Rio de Janeiro: Record, 1996.

LAMEGO, Valéria. Crônicas de uma vida. *Cult*, São Paulo, v. 5, n. 51, p. 48-51, out., 2001.

- LYRA, Pedro. *Sincretismo: a poesia da geração 60*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995.
- MATOS, Olgária. A narrativa: metáfora e liberdade. *História Oral*, Revista da Associação Brasileira de História Oral, São Paulo, v. 4, n. 4. p. 9-24, jun., 2001.
- MELLO, Ana Maria Lisboa de; UTÉZA, Francis. *Oriente e ocidente na poesia de Cecília Meireles*. Porto Alegre: Libretos, 2006. p. 1-149.
- MORET, Ana Lúcia. *Tradição e modernidade na obra de Adélia Prado*. São Paulo, 1993. Dissertação (Mestrado em Teoria e História Literária) – Universidade de Campinas, 1993.
- MORICONI, Ítalo. A problemática do pós-modernismo. 2004. Disponível em: < <http://www.filologia.org.br/abf/volume3/numero1/2.htm> >. Acesso em: 12 de set., 2007.
- MORICONI, Ítalo. Pós-modernismo e volta do sublime na poesia brasileira. In: PEDROSA, Célia; MATOS, Claudia; NASCIMENTO, Evandro. *Poesia hoje*. Rio de Janeiro: EDUFF, 1998. p.11-26.
- MORIN, Edgar. *O homem e a morte*. 2. ed. Tradução: João Guerreiro Boto e Adelino dos Santos Rodrigues. Portugal: Europa – América, 1970. (Biblioteca Universitária).
- NITRINI, Sandra. *Literatura comparada: história, teoria e crítica*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1997. (Acadêmica; 16).
- OLIVEIRA, Fernanda Ribeiro Queiroz de. *O feminino e o sagrado nas santas de Cecília Meireles*. Goiânia, 2007. Tese (Doutorado em Letras e Linguística) – Universidade Federal de Goiás, 2007.
- OLIVIERI, Rita. Adélia Prado o dom divino da palavra. *D. O. Leitura*, São Paulo, v. 18, n. 4, p. 27-33, 2000.
- OLIVIERI, Rita. Poesia e oralidade na obra de Adélia Prado. *Sitientibus*, Feira de Santana, v.1, n. 13, p. 121-126, jul.- dez.,1982.
- PAZ, Octavio. *A outra voz*. Tradução: Wladir Dupont. São Paulo: Siciliano, 1993.
- PAZ, Octavio. *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda*. Tradução: Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.
- PAZ, Octavio. *Signos em rotação*. Tradução: Sebastião Uchoa Leite. 3 ed. São Paulo: Perspectiva, 2005. (Debates; 48).
- PEDROSA, Célia. Considerações anacrônicas: lirismo, subjetividade, resistência. In: CAMARGO, Maria Lúcia de Barros; PEDROSA, Célia. (Orgs.). *Poesia e contemporaneidade: leituras do presente*. Chapecó: Argos, 2001. p. 7-23.
- PEDROSA, Célia. Traços de memória na poesia contemporânea. In: PEDROSA, Célia.

- (Org.). *Mais poesia hoje*. Rio de Janeiro: 7 letras, 2000. p. 113-123.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. Literatura comparada, intertexto e antropofagia. In: PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Flores da escrivantina: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p. 91-99.
- PESSANHA, José Américo M. . A água e o mel. In: NOVAIS, Adauto (Org.). *O desejo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p. 91-123.
- PLATÃO, *Sobre a inspiração poética (Íon) & Sobre a mentira (Hípias Menor)*. São Paulo: LPM, 2007.
- POLLAK, Michael, Memória e identidade social. *Estudos Históricos*, Rio Janeiro, v. 5, n. 10, p. 200-221, 1992.
- PRADA, Cecília. O mundo visto através do prisma de um ilustre. *D. O. Leitura*, São Paulo, v. 20, n. 5, p. 27-33, mai, 2002.
- PUZZO, Miriam Bauab. *A condição feminina na literatura brasileira: Cecília Meireles e Adélia Prado*. São Paulo, 1997. Dissertação (Mestrado em Letras Clássicas e Vernáculas) – Universidade de São Paulo, 1997.
- QUEIROZ, Vera. *O vazio e o pleno: a poesia de Adélia Prado*. Goiânia: UFG, 1994. (Orfeu 1).
- RAPOSO, Isabel. Adélia Prado. *O Estado de São Paulo*, 11 ago., 1984.
- SANCHES NETO, Miguel. Cecília Meireles e o tempo inteiriço. In: MEIRELES, Cecília. *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001. p. 21-49.
- SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. São Paulo: Perspectiva, 1978.
- SARLO, Beatriz. *Cenas da vida pós-moderna: intelectuais, arte e videocultura na Argentina*. Tradução: Sergio Alcides. 2. ed. Rio de Janeiro: UFRJ, 2000.
- SELISTRE, Maria Tereza. Poesia segundo Adélia Prado. *Artexto*, Rio Grande, v. 4, 1993. p. 99-109.
- SILVA, Vítor Manuel de Aguiar. *Teoria da literatura*. 3. ed. Coimbra: Almedina, 1973.
- SOARES, Angélica. *A paixão emancipatória: vozes femininas da liberação do erotismo na poesia brasileira*. Rio de Janeiro: Difel, 1999.
- SOARES, Angélica. Ilimitáveis da memória: exercícios de metamemória (Cecília Meireles, Marly de Oliveira, Helena Parente Cunha, Astrid Cabral). *Scripta*, Belo Horizonte, v. 10, n.19, p. 95-107, 2006.
- STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*. 3. ed. Tradução: Celeste Aída

Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1997.

TELLES, Lygia Fagundes. A mulher escritora e o feminismo no Brasil. In: SHARPE, Peggy (Org.). *Entre resistir e identificar-se: para uma teoria da prática da narrativa brasileira de autoria feminina*. Florianópolis: Editora Mulheres, Goiânia: Editora da UFG, 1997. p. 57-63.

TELLES, Norma. *Encantações: escritoras e imaginação literária no Brasil do século XIX*. São Paulo, 1987. (Tese de Doutorado) – Pontifícia Universidade Católica, 1987.

THOMPSON, Paul. *A voz do passado: história oral*. Tradução: Lólio Lourenço de Oliveira. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

THONSON, Alistair. Memórias de Anzac: colocando em prática a teoria da memória popular da Austrália. Tradução: André C. Gattaz e Meire T. M. Soares. *Revista da Associação Brasileira de História Oral*, São Paulo, v. 4, n. 4, p. 85-101, jun., 2001.

TOMACHEVSKI, Boris. Temática. In: OLIVEIRA, Dionísio. *Teoria da literatura: formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1978, p. 169-204.

UNAMUNO, Miguel. *Do sentimento trágico da vida*. Tradução: Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

VIEIRA, Maurício Baptista. Modulações da morte em *Metal rosicler*: um ensaio sobre a poesia de Cecília Meireles. *Revista de Letras*, São Paulo, v. 41/42, 2001/2002. p. 89-114.

WELLEK, René. A crise da literatura comparada. In: *Literatura comparada: textos fundadores*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 108-119.

WOOLF, Virgínia. *Um teto todo seu*. Tradução: Mário Quintana. 10. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004.