

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PIAUÍ
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E LETRAS
MESTRADO ACADÊMICO EM LETRAS

DOUGLAS DOS SANTOS SILVA

**A POESIA DE ADÉLIA PRADO COMO EVENTO DE MEMÓRIA EM *O CORAÇÃO
DISPARADO***

TERESINA
2020

DOUGLAS DOS SANTOS SILVA

**A POESIA DE ADÉLIA PRADO COMO EVENTO DE MEMÓRIA EM *O CORAÇÃO
DISPARADO***

Dissertação de Mestrado apresentada ao Mestrado Acadêmico em Letras da Universidade Estadual do Piauí como parte dos requisitos para a obtenção do título de mestre em Letras.

Área de Concentração: Literatura, Memória e Cultura.

Linha de Pesquisa: Literatura, Memória e Relações de Gêneros.

Orientadora: Profa. Dra. Silvana Maria Pantoja dos Santos.

TERESINA
2020

S586p Silva, Douglas dos Santos.

A poesia de Adélia Prado como evento de memória em *o coração disparado* / Douglas dos Santos Silva. - 2020.

79f.

Dissertação (Mestrado) – Universidade Estadual do Piauí – UESPI,
Programa de Mestrado Acadêmico em Letras, 2020.

“Área de Concentração: Literatura, Memória e Cultura.”

“Orientador(a): Prof. Dra. Silvana Maria Pantoja dos Santos.”

1. Memória. 2. *O coração disparado*. 3. Poesia.

I. Título.

CDD: 469



GOVERNO DO ESTADO DO PIAUÍ
UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PIAUÍ-UESPI
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
COORDENAÇÃO DO CURSO DE MESTRADO ACADÊMICO EM LETRAS

TERMO DE APROVAÇÃO

**A POESIA DE ADÉLIA PRADO COMO EVENTO DE MEMÓRIA EM *O CORAÇÃO*
DISPARADO.**

DOUGLAS DOS SANTOS SILVA

Esta dissertação foi defendida às 15h, do dia 11 de maio de 2020, como requisito parcial para a obtenção do título de **Mestre em Letras** pela Universidade Estadual do Piauí. O candidato apresentou o trabalho para a Banca Examinadora composta pelos professores abaixo assinados. Após a deliberação, a Banca Examinadora considerou o trabalho **APROVADO** (Aprovado, não aprovado).

Professora Dra. Silvana Maria Pantoja dos Santos – UESPI
Orientadora

Professor Dr. Luizir de Oliveira – (UFPI)
1ª Examinador

Professor Dr. Feliciano José Bezerra Filho – UESPI
2º Examinador

Professora Dra. Algemira Macêdo Mendes – UESPI
Suplente

Visto da Coordenação:

Profa. Dra. Algemira de Macêdo Mendes
Coordenadora do Mestrado Acadêmico em Letras da
UESPI

Rua João Cabral, Nº 2231 - Pirajá – CEP: 64.002-150 Teresina -PI
Telefone (86) 3213-2547 / 3213 – 7942

Um trem de ferro é uma coisa mecânica,
Mas atravessa a noite, a madrugada, o dia,
Atravessou minha vida,
Virou só sentimento.

Adélia Prado

AGRADECIMENTOS

Agradeço, em primeiro lugar, a Deus, pai celestial, por ter nos proporcionado momentos de proteção e luz nos instantes de maior sofrimento literário.

À professora Dra. Silvana Maria Pantoja dos Santos, minha orientadora, por sua paciência em dar assistência e aconselhar de maneira essencial nos momentos em que mais fiquei perdido durante os estudos.

Ao meu filho, João Matheus, pelo carinho e paciência diante de minhas ausências nos momentos da fase de crescimento e brincadeiras quando eu devia estar mais presente.

À minha mãe Fátima, pelo amor, carinho e fé em meu sucesso profissional; sobretudo, por sempre acreditar em minhas superações mesmo eu sendo incrédulo.

À minha irmã Elizangela, que me serviu de inspiração e exemplo de vida desde o início dos meus estudos nas séries iniciais. Além de irmã, é uma amiga que, nas horas difíceis, está ao meu lado, me dando conselhos e me motivando na vida acadêmica.

Aos meus irmãos Elaine e Inaldo, que sempre foram exemplos de pais e mães dedicados, sabendo transformar as dores em motivações para o sucesso.

Aos meus alunos e ex-alunos, por serem a fonte de inspiração para meu crescimento profissional.

Ao Instituto Federal do Maranhão de Coelho Neto, pela oportunidade e apoio concedidos para a realização da minha pesquisa.

A Francílio, Allany e Susana, professores do IFMA, pelo apoio durante o período de afastamento de minhas atividades docentes.

A Anderson Oliveira, professor do IFMA, por quem tenho grande apreço e admiração, pois, nos meus momentos de tensão, ele se tornou uma força na superação dos problemas.

Aos meus amigos e amigas da UESPI, que me auxiliaram em quase tudo durante as pesquisas e ainda me deram muita força para vencer os obstáculos.

Aos meus professores da UESPI, que me orientaram pelos caminhos certos. Em especial, ao professor Wanderson Torres, por ser amigo e orientador desde a entrada na pós-graduação.

À Universidade Estadual do Piauí – UESPI, pela oportunidade da formação acadêmica e por ser o espaço para minhas pós-graduações.

A minha família, por estar ao meu lado mesmo quando me ausentei de momentos importantes em grupo.

A minha sogra, Rita, por ser a segunda mãe desde que a conheci, muitas vezes sendo um dos principais suportes para meu trabalho.

A minha esposa, Elizabeth Teixeira, pelo carinho, paciência e por perder tantos momentos de lazer em favor do meu conhecimento. Agradeço-lhe principalmente por ser motivação e apoio para que eu tornasse realidade meus sonhos e conquistas.

RESUMO

A compreensão da memória resulta do processo em que diversos quadros de lembranças podem atuar sobre os indivíduos. Ela está repleta de informações e situações passadas, sendo que, mesmo sem a presença do indivíduo nos lugares, as várias maneiras de lembrar, como também a forma de perceber podem determinar o que é lembrado e os lugares onde essa memória será conservada. E, nesse desenvolvimento de rememoração do sujeito, neste trabalho, apresentamos uma leitura da obra poética *O coração disparado*, de Adélia Prado, a partir das teorias da memória, cuja relação se estabelece com a realidade social fundamentada nos modos como o sujeito lírico organiza os sentimentos vinculados às suas vivências. Dessa forma, nosso objetivo é analisar como, na obra poética, se valorizam os sentimentos que são condicionados à história dos outros. Diante disso, buscamos compreender o processo memorialístico da obra, com base nas reflexões dos teóricos da memória, numa perspectiva filosófica e sociológica, sem perder de vista os elementos que fundamentam o texto literário. Assim, as contribuições de Halbwachs (2006), Bergson (1999), Candau (2016), Bosi (2003), dentre outros, foram de fundamental importância para constatar que a poesia de Adélia Prado retrata os sentimentos das lembranças do sujeito poético como meio de recompor e identificar a essência do passado.

Palavras-chave: Memória. *O coração disparado*. Poesia.

ABSTRACT

The understanding of memory results from the process in which different frames of memories can act on individuals. It is full of information and past situations that even without the individual's presence in the places, the various ways of remembering as well as the way that is perceived can determine what is remembered and the places where this memory will be kept. And in this development of the subject's remembrance, we have the job of presenting a reading of the poetic work *The Heart Shot*, by Adélia Prado, from the theories of memory, whose relationship is established with the social reality based on the ways in which the lyrical subject organizes feelings linked to their experiences. In this way, our job is to analyze how, in the poetic work, the poet values the feelings that are conditioned to the story of others. Therefore, we intend to understand the memorialistic process of the work, seeking the reflections of memory theorists, in a philosophical and sociological perspective, without losing sight of the elements that underlie the literary text. Thus, the contributions of Halbwachs (2006), Bergson (1999), Candau (2016), Bosi (2003), among others, are of fundamental importance to verify that Adélia Prado's poetry portrays the feelings of the poetic subject's memories as a means of recompose and identify the essence of the past.

Keywords: Memory. The racing heart. Poetry.

SUMÁRIO

1 PALAVRAS INICIAIS	8
2 A MEMÓRIA NA POESIA DE ADÉLIA PRADO.....	11
2.1.1 <i>Fortuna crítica da obra O coração disparado.....</i>	<i>16</i>
2.2 <i>Teorias sobre a memória.....</i>	<i>18</i>
2.3 <i>A memória individual e a procura de si</i>	<i>255</i>
2.4 <i>A memória como evento social</i>	<i>33</i>
3 ADÉLIA PRADO: OS ESPAÇOS E AS MARCAS DO TEMPO	411
3.1 <i>Espaços de abrigo em O coração disparado.....</i>	<i>422</i>
3.2 <i>Marcas do tempo na poesia de Adélia Prado</i>	<i>49</i>
3.3 <i>Imagens poéticas em O coração disparado</i>	<i>522</i>
4 A MEMÓRIA EM O CORAÇÃO DISPARADO	622
4.1 <i>Tessituras memorialísticas.....</i>	<i>622</i>
4.2 <i>Adélia Prado e os ritmos da memória.....</i>	<i>71</i>
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	733
REFERÊNCIAS	766

1 PALAVRAS INICIAIS

As pesquisas acerca de memória e do modo como funciona vêm sendo matéria de filósofos e de cientistas há séculos. Trata-se de investigações que vêm se modificando e se adequando às práticas sociais e à sua importância nas diferentes sociedades humanas. Em cada período histórico, procurou-se explicar a memória, utilizando-se de alegorias compreensíveis, construídas em torno de estudos que caracterizavam cada época. Nesse sentido, conforme a passagem do tempo, a memória foi deixando de ser um conhecimento repassado de maneira oral para se tornar um registro das situações vivenciadas por um povo, entretanto o registro era visto como algo que contribuía para o enfraquecimento da memória, uma vez que levava o sujeito para fora do próprio corpo. Mesmo assim, alguns povos antigos, como os gregos, continuaram a aprimorar técnicas para preservar a lembrança, utilizando a escrita, a fim de conservar as marcas do passado de uma determinada comunidade. Os romanos, por sua vez, percebiam a memória como algo indispensável à arte da eloquência, ou seja, uma tarefa voltada para persuadir e emocionar os ouvintes por meio do uso da linguagem. Dessa forma, o orador deveria dominar o discurso e não se reportar aos registros escritos. Na Idade Média, teve relevância a memória ritualística ligada à memória dos santos. O cristianismo, como também o judaísmo tiveram na lembrança o ponto central nas celebrações, à medida que pautava o presente pela rememoração dos fatos e colossos do passado. Sendo o tempo sempre marcado por festividades litúrgicas, louvam-se santos e mártires, que têm seus milagres recordados em datas especiais.

Nosso estudo aborda o tema da memória, que vem sendo alvo de maior interesse no campo científico literário desde o século XX, quando o filósofo Henri Bergson (1999) começou a discutir a memória como ciência na obra *Matéria e memória*, escrita em 1896. Esse filósofo considera que a memória não pode ser interpretada unicamente pelo cérebro, devendo sê-lo também pelo espírito, visto que, para o Bergson (1999), a própria memória é o elo entre o corpo e o espírito, ou seja, a memória do espírito ajuda o sujeito a agir sobre o mundo. Ressalta-se que não é somente o ser humano que possui lembrança, pois, onde existe uma matéria viva, há também uma memória espiritual auxiliando o ser vivo a comportar-se no seu universo. Já a memória do corpo são os mecanismos motores dos hábitos que realizamos cotidianamente, como andar e levantar, cujas repetições estão inseridas em nosso ser. E isso resulta numa atualização de nossas lembranças para o nosso cérebro, que é o corpo, e a lembrança, que é o espírito.

Somos sujeitos muito mais de memória do que de tempo presente, já que as situações que vivemos no agora estão a cargo das nossas lembranças passadas. A memória é, pois, o que articula e nos auxilia a entender o momento presente, mostrando que dependemos muito das nossas vivências anteriores.

Além da teoria de Bergson (1999), o sociólogo Maurice Halbwachs (2006) também contribuiu com estudos acerca da memória, fundamentando-se nas teorias sociais, com reflexões que se baseiam na perspectiva das memórias individual e coletiva. Esse autor considera o indivíduo um ser social que interage em situações familiares e afetivas, sempre em contato com os outros, assim, segundo Halbwachs (2006), pensar a memória é mostrar os diversos quadros de lembranças que podem atuar sobre os indivíduos.

Em nosso estudo, objetivamos analisar o processo de rememoração do sujeito lírico na obra *O coração disparado* (1978), de Adélia Prado, com base nas teorias da memória, com foco nas vivências passadas do eu lírico em cada poema. A poeta, que apresentou suas primeiras obras na década de 1970, tem importante papel no meio literário, uma vez que trouxe a visão mais particular do ser feminino sem carregar os aspectos feministas que surgiam na época. Além disso, outros aspectos, como a religiosidade, o cotidiano e a intertextualidade, vêm sendo analisados por pesquisadores interessados no estilo poético da escritora, evidenciando a visão que muitos críticos possuem acerca da obra e do estudo sistemático mais específico.

Dessa forma, diante das diversas temáticas da literatura de Adélia Prado, como a religiosidade, o cotidiano e a intertextualidade, optamos pelo estudo sobre a memória devido ao fato de que, na obra *O coração disparado*, encontram-se textos poéticos cujo eu lírico recupera as lembranças de um tempo marcado na vida adulta, isto é, relembra fatos vivenciados na infância e adolescência, os quais são resgatados no momento presente, mesmo que esteja sozinho. Conforme Halbwachs (2006, p. 31), “para confirmar ou recordar uma lembrança, não são necessários testemunhos no sentido literal da palavra, ou seja, indivíduos presentes sob uma forma material e sensível”. Assim sendo, nossa pesquisa sobre *O coração disparado* focaliza, em especial, as formas que os eventos da memória são apresentados e busca compreender como a memória coletiva se articula à individual.

Um dos aspectos que justifica nossa inquietação relativa ao *corpus* de nossa pesquisa surgiu a partir das reflexões sobre a obra poética de Adélia Prado no enquadre da tradição literária brasileira através das concepções memorialísticas. Nessa perspectiva, as postulações de Bergson (1999) e de Halbwachs (2006) serviram de suporte teórico para esta investigação.

Valemo-nos ainda dos estudos teóricos de Paul Ricoeur (2007) e Joël Candau (2016), bem como dos ensaios de Ecléa Bosi (2003), os quais contribuíram para as reflexões sobre o tempo. Desse modo, um de nossos anseios, no campo da teoria da memória, é evidenciar o discurso poético de Adélia Prado como uma construção simbólica do passado capaz de suscitar as lembranças no momento presente, razão pela qual priorizamos a pesquisa sobre a relação da memória com a construção da identidade a partir das lembranças do vivido que refletem nas ações da vida adulta. Assim, os poemas apresentam lembranças da infância, do contato com a família, do amor ao pai e filhos e ainda de outras épocas da vida. Os eventos são recuperados de tal forma que o presente se renova com a memória do vivido, e o eu lírico empreende reflexões sobre si mesmo.

No texto, os sentimentos e as condições de observação do mundo aparecem de forma sutil e subjetiva. A figura da mãe rezando, as imagens dos objetos na sala e o aparecimento do noivo cercando a casa são modelos que o eu lírico guarda na memória, a partir dos quais vai interagindo com os grupos aos quais pertence. Identificamos que, em alguns poemas, o eu lírico recordava os fatos como forma de revisitação do passado, sendo que, nessa descoberta, existe um distanciamento entre o passado e o presente que faz os elementos da memória serem vistos numa perspectiva de um “eu” como espectador da sua própria história e vivências.

Este trabalho está estruturado da seguinte forma. No primeiro capítulo, examinamos os poemas de *O coração disparado* a partir das memórias do eu lírico envolvido pelas lembranças marcantes da família, como a primeira infância, a casa dos pais, a relação afetiva com a filha. Inicialmente, apresentamos a poeta Adélia Prado e o livro *O coração disparado*, de maneira sucinta, como base de compreensão do nosso trabalho. Em seguida, expomos uma revisão da fortuna crítica da obra investigada a partir das leituras mais significativas realizadas acerca da poética de Adélia Prado. O texto prossegue com uma discussão sobre a memória, abordada desde os dois pioneiros do pensamento grego: Platão e Aristóteles, incluindo-se a interpretação dos pensamentos desses símbolos de conhecimento científico realizada por Paul Ricoeur.

O capítulo está distribuído em dois subtópicos – *A memória individual e a procura de si* e *A memória como evento social*. No primeiro, a partir das observações de Joël Candau (2016), discutimos como a memória e a identidade estão interligadas, provocando maior conhecimento de si mesmo; no segundo, com base em Maurice Halbwachs (2006) e Ecléa Bosi (2003), argumentamos sobre a possibilidade de o sujeito trazer consigo as lembranças

presas a um grupo social, evidenciando que as lembranças nem sempre emergem isoladamente, mas na interação com outras pessoas.

No segundo capítulo, abordamos os espaços de abrigo como lugares de memória que se tornam imagens arquetípicas, caracterizadas como um fenômeno do ser. Para isso, apoiamo-nos nas ideias de Luís Alberto Brandão (2013) e Gaston Bachelard (2005), que destacam lugares, como a casa, mais suscetíveis de desencadear lembranças. Além disso, nesse capítulo, evidenciamos as marcas temporais e as imagens poéticas presentes nos poemas de *O coração disparado* e como esses elementos se eternizam na poética de Adélia Prado.

O terceiro capítulo apresenta a análise de outros poemas selecionados. Conforme as concepções teóricas que embasam a pesquisa, abordamos como as memórias são percebidas na obra em estudo. A observação dos poemas aponta para a compreensão da existência de um tempo vivido que se baseia nas lembranças de um eu poético cujas experiências são divididas entre os membros dos grupos a que todos pertencem.

Sabemos que nenhuma análise finda o texto literário, por isso, almejamos que esta pesquisa, neste momento, seja pertinente no sentido de promover outros estudos que possibilitem ampliar a área de investigação da poética de Adélia Prado, como também propiciar discussões relevantes sobre a relação entre a identidade e a memória em outras obras literárias.

2 A MEMÓRIA NA POESIA DE ADÉLIA PRADO

O processo da memória está presente na literatura desde a origem da arte, sendo que não se concebe a memória apenas como uma prática de armazenar fatos individuais, mas, sobretudo, como uma maneira de o indivíduo se relacionar com os outros ao seu redor. Desse modo, neste capítulo fazemos uma apresentação da poeta Adélia Prado e da obra *O coração disparado*, em que buscamos compreender a função da memória na sua relação com o poema, de modo a examinar como essas memórias são reelaboradas pelo eu lírico.

Posto isso, expomos os importantes estudos de pesquisadores acerca da poeta, trabalhos realizados no campo acadêmico que embasaram nossas pesquisas literárias. Em seguida, apresentamos as análises dos poemas, relacionando-os aos teóricos da memória que fundamentaram nossas investigações. E, assim, deixamos clara a ideia de que a escrita poética de Adélia Prado é vista sob a perspectiva da memória, que pode ser partilhada consigo e com outros sujeitos participantes.

2.1 Adélia Prado e *O coração disparado*

Adélia Prado¹ estreia na literatura em 1976, com a obra “Bagagem”, sendo que, dois anos antes, ela tinha enviado suas poesias a Carlos Drummond de Andrade, que se sentiu seduzido pela composição poética e as encaminhou à editora *Imago* para a devida publicação. Apesar dessa importante colaboração do poeta, outro destacado ensaísta, Affonso Romano de Sant’Anna, teve o privilégio de ser o primeiro a ler a obra após a publicação. Percebendo que se tratava de uma poeta de valor literário destacado, redigiu uma crônica para o *Jornal do Brasil*, destacando a performance dos versos de Adélia. A partir de então, a autora passou a ter boa aceitação da crítica, o que pôde ser comprovado durante o lançamento de *Bagagem*, quando vários notáveis artistas estiveram presentes na noite de autógrafos, como o próprio Affonso Romano de Sant’Anna, Clarice Lispector, Rubem Braga e Nélida Piñon, entre outros.

Desde *Bagagem* (1976), a poesia de Adélia Prado apresenta o cotidiano de forma simples, demonstrando o irrefutável amadurecimento artístico da escritora, cuja trajetória começou a se ampliar com a publicação de *O coração disparado*, que lhe rendeu o Prêmio Jabuti. Trata-se de uma obra em que a maturidade poética da autora se mostra consolidada, uma vez que apresenta um estilo próprio, envolvendo temas como o cotidiano, a fé cristã, o lúdico e as memórias. Destaca-se ainda uma linguagem contemporânea e coloquial, com que expressa lirismo em versos livres, ritmo solto, prosaico, sendo cada verso uma imagem carregada de símbolos.

De fato, a linguagem simples marcou a escrita literária de Adélia Prado, tanto que, nos anos seguintes, sua trajetória como escritora começou a se ampliar, com a publicação de *Solte os cachorros* (1979) e *Cacos para um vitral* (1980). Assim, seu nome ganhou notoriedade tanto nacional quanto internacional, especialmente em Portugal e nos Estados Unidos.

A autora também publicou *Quando eu era pequena*, em 2006, voltada para o público infantil; *A duração do dia*, em 2010; *Carmela vai à Escola*, em 2011; *Miserere*, em 2014, e

¹ Adélia Prado nasceu em 1935, na cidade de Divinópolis, em Minas Gerais. Filha de um ferroviário e da dona de casa Ana Clotildes, teve uma vida simples de interior. No ano de 1951, começou a cursar Magistério na Escola Normal, formando-se em 1953. Dois anos depois, passou a lecionar em escola pública. No ano de 1958, casou-se e teve cinco filhos, sendo que tanto o marido quanto os filhos impulsionaram-na a criar algumas poesias. Em 1965, matriculou-se no curso de Filosofia da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da cidade de Divinópolis. Durante esses percursos, muitas influências foram se inserindo em sua forma de vida. Certamente, o curso de Filosofia foi decisivo na produção da artista, visto seu estilo ser mais reflexivo e seus temas, marcados pelas memórias.

Filandras, em 2018. Na maioria dessas obras, os temas estão voltados para a valorização da vida simples: o cotidiano da mulher que cuida da casa, a religião, o espaço da cidade.

Para a poeta, o objetivo literário é a poesia, conforme se verifica na primeira parte do livro *O coração disparado*, intitulada *Qualquer coisa é a casa da poesia*. A poesia de Adélia Prado vai além do amor que retrata a vida do interior brasileiro, a vida simples da mulher, mãe e esposa, mas também se volta para as memórias de infância, ao lado da família e amigos. O livro está dividido em quatro partes, totalizando 67 poemas que tratam de temas como o cotidiano, a fé cristã, o lúdico e as memórias do eu lírico.

O coração disparado trata das experiências de si mesmo, isto é, faz o sujeito se reconhecer na própria obra, ou seja, os versos fazem o leitor se sentir como parte integrante do contexto anunciado e, por essa razão, são capazes de humanizar. Segundo Candido (2006), os textos poéticos de Adélia Prado apresentam qualidade universal.

A grandeza de uma literatura, ou de uma obra, depende da sua relativa intemporalidade e universalidade, e estas dependem por sua vez da função total que é capaz de exercer, desligando-se dos fatores que a prendem a um momento determinado e a um determinado lugar. Esta função é aparentemente menos acentuada na literatura oral, que parece limitar-se ao âmbito restrito dos grupos em que atua e que a produziram (CANDIDO, 2006, p. 53).

Para o teórico, a função da literatura resulta da criação de um sistema simbólico que tem por finalidade a transmissão de imagens do mundo através de recursos expressivos como a poesia. Esse é o caso do poema “Solar”, que, mesmo em tão poucos versos, evidencia uma sensibilidade que se desliga dos fatores exclusivos do momento experienciado. A poesia não fica presa a um tempo ou espaço restritos, pois produz esse teor de universal e eterno, ou seja, se torna também histórica.

A poesia de Adélia Prado é histórica, uma vez que o contexto de produção torna-se histórico pelo fato de que nenhuma leitura é definitiva, resistindo o texto às mudanças de cada leitura, conforme Octavio Paz afirma em *Os filhos do barro*:

A natureza histórica do poema mostra-se imediatamente pelo fato de ser um texto que alguém escreveu e que alguém lê. Escrever e ler são atos que se seguem e são datáveis. São histórias. Sob outra perspectiva, o contrário é também certo. [...] O autor é o primeiro leitor de seu poema e, com sua leitura, inicia-se uma série de interpretações e recriações. Cada leitura produz um poema diferente. Nenhuma leitura é definitiva e, neste sentido, cada leitura, sem excluir a do autor, é um acidente do texto. Soberania do texto sobre seu autor-leitor e seus sucessivos leitores. O texto permanece,

resiste às mudanças de cada leitura. Resiste à história. Ao mesmo tempo, o texto só é realizado através dessas mudanças. O poema é uma virtualidade trans-histórica, que se atualiza na história, na leitura. Não há poema em si, mas em mim e em ti. [...] Entre o texto e suas leituras há uma relação necessária e contraditória. Cada leitura é histórica e cada uma delas nega a história. As leituras passam, são históricas e ao mesmo tempo ultrapassam-na [a história], vão mais além dela (PAZ, 1984, p. 201).

Para Octavio Paz (1984), cada vez que se lê uma obra, obtém-se uma nova vivência de leitura, ou seja, é como recusar a existência da história por meio do texto e, dessa forma, se pudesse inseri-lo outra vez na história. É uma construção ideológica que pressupõe a atualização pela leitura. Em outras palavras, o texto é continuamente igual quanto à escrita, entretanto, a cada mudança de leitor, novas interpretações são realizadas, pois tudo depende desse novo ser. Há, portanto, uma multiplicidade de novos autores, já que o poema deixa de ser apenas do poeta, para se tornar plural, pertencente a outros sujeitos.

Quando a poeta Adélia Prado diz que “minha mãe cozinhava exatamente / arroz, feijão-roxinho, molho de batatinhas”, o eu lírico recorda o passado, durante a infância, quando a mãe cozinhava para a família. Por isso, concordamos com o pensamento de Octavio Paz acerca da ideia de que o poema sofre uma variação histórica, logo ler um poema é fazê-lo ressurgir ou reeditá-lo num novo presente. Comer arroz, feijão-roxinho e molho de batatinhas é algo pertencente às lembranças do eu lírico, mas também às memórias do leitor que conhecesse esse alimento.

Assim, a poesia revela o tempo histórico, como também pode estar fora dele. Uma carga de emoção marcante ou a imagem de um lugar inesquecível podem ser importantes para uma pessoa comum, mas, para a poesia, esses aspectos se tornam eternos e históricos, portanto podemos inferir que a poesia procura sempre conferir um significado novo ao experienciado ou vivido por todo leitor.

O poema é criação humana, fruto de uma produção histórica que pertence a um determinado tempo e espaço, mas também transcende o aspecto histórico de uma sociedade, como Octavio Paz (1982) apresenta no seu discurso “O poema é tempo arquetípico”, ao dizer que a criação poética tem esse poder de se incorporar na verdadeira experiência de um grupo social. Nesse sentido, é possível afirmar que o texto poético memorialístico tem um tempo arquetípico, algo que permanece presente e pronto para se encarnar. Ao não desprezar a experiência do vivido, ele está incorporado num tempo que continua vivo, o presente, sendo capaz de reconstruir com novos significados e experiências por meio de uma linguagem singular.

Outro aspecto pertinente, conforme Octavio Paz (1982, p. 204), diz respeito à leitura de um poema como um trabalho de criação poética.

Uma vez escrito o poema, aquilo que existia antes do poema e que causou a criação – esse algo indizível: amor, alegria, angústia, aborrecimento, nostalgia de outro estado, solidão, ira – tornou-se imagem: foi nomeado e é poema, palavra transparente. Depois da criação, o poeta fica sozinho; são outros, os leitores, que agora vão se criar a si mesmos ao recriarem o poema.

Para esse autor, todo texto literário demanda o envolvimento de um leitor e, a cada leitura do poema, se exige um novo leitor apto a rememorar o passado e alcançar uma condição poética. Nesse sentido, é necessário que, ao ler um poema, cada pessoa seja capaz de recriar o itinerário criativo do poeta, por isso, na visão de Octavio Paz, o poema só atinge o *status* de poema quando recriado pelo procedimento dinâmico da participação do leitor. A leitura é, portanto, histórica, além de ser um processo de recriação poética que envolve leitor e poeta. Além disso, “O homem é inseparável das palavras. Sem elas ele é inapreensível. O homem é um ser de palavras. E ao inverso: toda filosofia que se serve de palavras está condenada à servidão da história, porque as palavras, tal como os homens, nascem e morrem” (PAZ, 1982, p. 36).

De acordo com o crítico, o homem é capaz de se expressar através da linguagem apesar de não ser essa a única alternativa. “Somos feitos de palavras”, por isso é importante que a poesia possa nos fazer refletir acerca dos problemas da vida e os mistérios do homem. Quanto a isso, na obra de Adélia Prado, não se vê uma temática marcada por aspectos metafísicos, e sim eventos ocorridos na família: a comida da mãe, a morte dos entes queridos, a passagem do noivo, a casa, ou seja, tudo que recorda a vida mais prosaica.

Segundo Paz (1982), as palavras estão ao nosso lado e por isso precisamos usá-las de forma criativa, isto é, simbólica e representativamente. A linguagem é poesia, e cada palavra oculta imagens metafóricas, principalmente, na articulação de ideias do eu lírico. Assim, em *O coração disparado*, há uma linguagem carregada de metáforas expressas em versos livres e ritmo próprio. Em poucos poemas aparece a rima, que, quando surge, é algo espontâneo, sem uma obrigação sonora com o texto. A linguagem usada nos poemas expressa as vivências do eu lírico, que conserva o passado repleto de sonhos e experiências vividas. Ademais, há uma opção pela linguagem fundamentada no significado, cujo sujeito lírico apresenta suas experiências marcadas pela preservação da memória.

2.1.1 Fortuna crítica da obra *O coração disparado*.

Apesar de *O coração disparado* ter recebido o prêmio Jabuti no ano de 1978, obtendo uma boa recepção entre os críticos e uma apreciação positiva por alguns estudiosos, é escassa a crítica a essa obra por parte da academia, visto que encontramos poucas dissertações e teses que tratam desse livro em especial. Já a respeito de outras obras poéticas, como *Bagagem* (1976), e obras em prosa, como *Cacos para um vitral* (1991), identificamos um número considerável de publicações. Foi, pois, pertinente para nosso trabalho identificar outras pesquisas acerca da poeta Adélia Prado ou da temática da memória, apresentando-se a seguir as de maior relevância.

Os enfoques que mais chamaram nossa atenção quanto à fortuna crítica foram os seguintes: i) a análise crítica dos temas mais recorrentes no livro *Poesia reunida* (1991), de Adélia Prado, como o cotidiano e a memória através do passado revelado no convívio familiar da casa, presente na dissertação de mestrado *Um país de memória e sentimento: alguns temas na poesia de Adélia Prado*, de Fátima Rodrigues Áli (2012); ii) a análise do diálogo entre Adélia Prado e a escritora uruguaia Circe Maia, que tecem reflexões sobre o feminino, o amor familiar, o espaço cotidiano da casa e a vida cotidiana através de uma visão intimista e particular, na tese *Onde pousa a poesia: Adélia Prado e Circe Maia*, de Sandra Araújo de Lima da Silva (2015).

Na análise crítica das temáticas que Adélia Prado aborda nos textos poéticos, Fátima Rodrigues Áli destaca:

Um dos aspectos mais evidentes da poesia de Adélia Prado é o seu tom despidoradamente íntimo; a poesia de Adélia é toda voltada para a intimidade: a intimidade da vida interiorana, a intimidade da casa, da família, do corpo e, sobretudo, a intimidade relacionada à vida e às coisas dessa mulher a quem a poeta dá voz em toda a obra; essa a quem chamo, no decorrer deste estudo, de persona Adélia (ÁLI, 2012, p. 8).

Essa autora identifica os temas mais presentes nas obras poéticas de Adélia Prado e constata que a memória, a vida corriqueira do interior do Brasil e as intimidades do lar e da família são aspectos marcantes nas obras poéticas *A bagagem* e *O coração disparado*. Também aborda, mesmo que de maneira resumida, a temática da memória. Segundo Áli (2012, p. 23), “esses poemas têm à primeira vista, um cunho saudosista, uma aparente tentativa de trazer de volta o tempo perdido”. Com isso, a pesquisadora ressalta que, na obra de Adélia Prado, o passado é visitado à luz da maturidade e da vivência adquirida ao longo da

vida. Além disso, nos poemas, existem dois tipos de tempo: o tempo do poema (do agora) e o tempo recuperado (o passado recuperado de forma mítica), o que é demonstrado com a análise de alguns poemas.

Ainda no bojo da pesquisa de Áli (2012), encontram-se análises de textos de Adélia Prado publicados na obra *Poesia reunida* (1991). Como os argumentos são mencionados apenas em um tópico sem grande aprofundamento, sentimos, então, certo incômodo teórico e a necessidade de se investigar a mesma temática em um livro específico. Assim, percebemos que a pesquisadora abriu novas perspectivas para se analisarem textos poéticos de obras como *O coração disparado*, examinando-se como a memória se apresenta nas poesias.

Já Sandra Araújo de Lima da Silva, em sua pesquisa de doutorado *Onde pousa a poesia: Adélia Prado e Circe Maia*, defendida, em 2015, na Universidade Católica de Minas Gerais, fez uma análise comparativa entre as poesias de Adélia Prado e Circe Maia pelo prisma do feminismo e do cotidiano. De acordo com a pesquisadora, nenhuma das duas escritoras se mostram mulheres submissas, mas sim como seres de identidades reflexivas e imersas nas relações familiares. Silva (2015, p. 30) demonstra que existem elementos de identificação entre as duas autoras, como segue:

No caso das duas escritoras escolhidas, percebi que havia elementos que chamavam atenção por apresentarem um forte diálogo. O fato de ambas serem mulheres, dedicadas à vida mais pacata, doméstica, chamou-me muita atenção. Primeiramente, porque, ao contrário do que se pode pensar, o espaço privado para elas não é uma prisão. Elas falam da casa, do cuidado com os filhos e maridos, não como obrigação, ou subserviência; mas sim, tratam da grandeza que é a realização dessas tarefas.

Conforme Silva (2015), as duas escritoras tematizam nos seus textos a vida comum das mulheres sem a visão do patriarcalismo que imperava no período de suas composições e que permanecem até hoje. Em nenhum momento da tese, a pesquisadora expõe a fragilidade dessas mulheres; pelo contrário, destaca como as poetisas valorizam as relações com o marido, os filhos, os amigos, assim como as pessoas ligadas ao contexto interiorano das cidades.

Outro ponto de destaque que contribuiu como subsídio para nossa investigação sobre a obra de Adélia Prado é a forma como Silva (2015) interpreta os temas filosóficos e metafísicos. Segundo ela, o tempo pode ser assimilado através da vivência da arte, sendo que Adélia Prado e Circe Maia conseguiram absorver esse tempo de uma forma natural, como uma passagem da vida. Para as duas escritoras, a poesia é uma dádiva que precisa ser revelada

ao leitor, não somente como algo belo e feliz, mas considerando os temas difíceis e complexos, como a dor da perda. Por isso, nada melhor do que as memórias como algo a ser vivido no agora presente. Desse modo, Silva (2015) evidencia que as duas poetisas trabalham as experiências do vivido desde a infância até a vida adulta por meio de imagens poéticas evocadas pela memória. Além disso, o tempo vai se eternizando, e as experiências vividas pelo eu lírico são sentidas no tempo presente. Assim, “os poemas aproximam-se de uma pintura, capturando um instante já vivido, reconstruindo-o com outra matéria e, ao mesmo tempo, eternizando-o”. (SILVA, 2015, p. 31).

Na visão da pesquisadora, a poesia de Adélia Prado é caracterizada pela presença de episódios e impressões da realidade vivida, assim, essas vivências da poeta contribuem para a elaboração dos poemas, ou seja, nada se dá por acaso ou é fruto de inspiração divina. Os fatos ocorridos na infância oferecem, pois, recursos para as lembranças recuperadas no poema.

Além dessa percepção de Silva (2015) a respeito das experiências vivenciadas no poema de Adélia Prado, acrescentamos ainda outro aspecto da tese que serviu de referência para a nossa pesquisa: o tema da morte dos entes queridos, visto que, conforme revelado na pesquisa em tela, Adélia Prado e Circe Maia evocam as memórias dos pais que estavam falecidos, mas não como algo doloroso ou de pura lamentação. As poetisas abordam tais situações, ressaltando como o tempo liga o passado ao presente por meio de memórias que conservam as lembranças do convívio entre eles, a educação religiosa e ainda os princípios morais das famílias tradicionais da época.

Assim, essas pesquisas relacionadas à poesia de Adélia Prado, bem como descobertas teóricas de alguns pesquisadores contribuíram para alicerçar este estudo a respeito da obra de Adélia Prado. Nosso interesse de investigação se fundamentou no trabalho da poeta como evento de memória em *O coração disparado* (1978), visto que essa obra apresenta características novas e ainda provoca discussões no meio acadêmico acerca de memórias. Dessa maneira, como forma de compreender os debates acerca dessa temática, consultamos os estudos elaborados desde Platão, passando por Aristóteles e outros teóricos a fim de fundamentar nossa proposta de pesquisa da obra.

2.2 Teorias sobre a memória.

O conhecimento da memória entre os gregos foi abordado por Platão e Aristóteles, sendo que, para o primeiro, a escrita configurava ameaça à *pólis*, posto que provocaria o esquecimento, pois os indivíduos deixariam de desenvolver suas memórias. Esse discurso está

presente em Fedro, pela boca de Platão, ao lembrar as palavras do deus Thanus em vista da invenção da escrita:

A transmissão, a passagem do tempo supõem portanto um incessante movimento de recomeço, de reiteração. [...] O tempo da oralidade primária é também o do devir, um devir sem marcas nem vestígios. As coisas mudam, as técnicas transformam-se insensivelmente, as narrativas se alteram ao sabor das circunstâncias, pois a transmissão também é sempre recriação, mas ninguém sabe medir estas derivas, por falta de ponto fixo (PLATÃO, 1997, p. 96).

Platão já chamava a atenção para o fato de que a memória da época não era mais a sabedoria dos antigos, isto é, as pessoas estavam ficando sem instrução e apenas acumulavam informações, fazendo muitos acreditarem saber muita coisa, quando, na maioria das vezes, eram ignorantes. No contexto de Platão, a lembrança era o suporte da base cultural, e a inteligência era muitas vezes associada à memória. Assim, nessas culturas, era comum que uma lembrança se tornasse repetitiva e recuperada continuamente para que não se perdesse no esquecimento, tanto que alguns métodos de memorização foram comentados por autores como Cícero e Quintiliano, conforme a seguinte proposta, apresentada em algumas etapas.

A recordação mnemônica requer 1. a lembrança e a criação de *imagens* na memória; 2. a organização das imagens em locais, ou lugares da memória. Como poeta e pintor, Simônides trabalha articuladamente os métodos da poesia e da pintura: pintura é poesia silenciosa; poesia é pintura que fala. Tanto para a poesia como para a pintura, e também para a arte da memória, é dada importância excepcional à visualização intensa. É preciso ver *locais*, ver *imagens* (SMOLKA, 2000, p. 170).

Vê-se que, para o pensamento grego, a memória se apresentava como uma técnica mnemônica que se relacionava à ideia de imagem. Essa estratégia metodológica muito influenciou os sofistas, que utilizavam a técnica para conservarem inúmeras lembranças motivo pelo qual esse método foi um pouco ignorado por Platão, visto que considerava um certo excesso as técnicas de memorização utilizada pelos sofistas. Conforme o filósofo grego, a memória vista propositalmente como um método ficou exemplificada no discurso do *Teeteto*, quando Platão evidencia que existe um chamado bloco de cera.

Sócrates – suponhamos, agora, só para argumentar, que na alma há um cunho de cera; numas pessoas, maior; noutras, menor; nalguns casos, de cera limpa; noutros, com impurezas ou mais dura ou mais úmida, conforme o tipo, senão mesmo de boa consistência, como é preciso que seja.

Teeteto – está admitido.

Sócrates – diremos, pois, que se trata de uma dádiva de Mnemosine, mãe das Musas, e que sempre que queremos lembrar-nos de algo visto ou ouvido, ou mesmo pensado, calcamos a cera mole sobre nossas sensações ou pensamentos e nela os gravamos em relevo, como se dá com os sinetes dos anéis. Do que fica impresso, temos lembrança e conhecimento enquanto persiste a imagem; o que se apaga ou não pôde ser impresso, esquecemos e ignoramos (PLATÃO, 2001, p. 110).

Sócrates apresenta o bloco de cera como sendo algo divino, ou seja, uma dádiva da deusa Mnemosine, considerada como a própria memória, por isso o bloco de cera teria a função de provocar a recordação nos homens. O filósofo acrescenta ainda que, “sempre que queremos lembrar-nos algo visto ou ouvido ou mesmo pensado” (PLATÃO, 2001, p. 110), as memórias são inseridas nele, assim como as sensações e pensamentos.

Chamamos a atenção para a análise que Ricoeur (2007, p. 27) faz do discurso de Platão sobre o chamado “bloco de cera”, afirmando que, segundo a visão platônica, a memória seria “a representação presente de uma coisa ausente” e, desse modo, demonstraria a problemática da memória no campo da imaginação. O problema causado pela imprecisão entre a memória e a imaginação, segundo Ricoeur, é tão remota que os debates a respeito dos sofistas ou da chamada “possibilidade propriamente ontológica do erro” estão introduzidos na noção de *eikōn*² juntamente com a de *phantasma*.

É assim que a imagem, mas também a memória, por implicação, trazem, desde a origem, o cunho da suspeita, por causa do ambiente filosófico de seu exame. Como, pergunta Sócrates, é possível existir o sofista, e com ele, o falar falso, e finalmente o não-ser implicado pelo não-verdadeiro? (RICOEUR, 2007, p. 27).

Como é perceptível, para Platão, a memória é semelhante ao ato da imaginação, visto que as duas concepções estão no mesmo nível, quando inserida a ideia da presença de uma imagem, sendo a memória uma forma de conhecimento daquilo que é verdadeiro. Para o filósofo, a memória não deve ser organizada por meio da mnemotécnica, mas criada através da relação com a realidade. Em outras palavras, a aquisição do conhecimento acontece pelos princípios racionais inerentes a cada indivíduo. De acordo com Platão, as memórias vêm formuladas em nossa mente, ficando guardadas para o momento oportuno em que forem relembradas do chamado “mundo inteligível”.

² *Eikōn* (símile) é derivado de *eiōke*, que significa semelhança, assim o símile é derivado de semelhante e designa a qualidade de algo semelhante, que se assemelha e que é análogo àquilo com o que parece, baseado na similitude entre esse tipo de imagem e as coisas ou os seres que reproduz.

Em contraposição às ideias de Platão, Aristóteles diz que o “tema da representação de uma coisa anteriormente percebida, adquirida ou aprendida, preconiza a inclusão da problemática da imagem na lembrança” (RICOEUR, 2007, p. 27). O filósofo francês explica que Aristóteles concebia a memória como algo ligado também ao conhecimento e que tanto os animais quanto os humanos têm a capacidade de relembrar, entretanto os homens são mais beneficiados com a inteligência, em razão de que é “a partir da memória que os seres humanos adquirem experiência, porque as numerosas lembranças de uma mesma coisa acabam por produzir o efeito de uma única experiência” (ARISTÓTELES, 2006, p. 43).

Nesse sentido, Ricoeur (2007) entende que, na perspectiva de Aristóteles, a memória adquire outra dimensão, ou seja, tem como base o passado.

A primeira questão que se apresenta é a da “coisa” lembrada; é nessa ocasião que é pronunciada a frase chave que acompanha toda a minha pesquisa: “A memória é do passado” [...]. É o contraste com o futuro da conjectura e da espera e com o presente da sensação (ou percepção) que impõe esta caracterização primordial. E é sob a autoridade da linguagem comum (“ninguém diria... mas dir-se-ia que...”) que é feita a distinção. Mais fortemente ainda: é “na alma” que se diz ter anteriormente (*proteron*) ouvido, sentido, pensado alguma coisa [...] (RICOEUR, 2007, p. 35).

Na visão de Ricoeur (2007), o filósofo grego defendia a ideia de que podemos lembrar algo quando somos motivados por um objeto ou acontecimento no presente que nos faz recuperar a memória dos fatos vivenciados no passado. Ricoeur (2007) chama esse episódio de “evocação simples”, quando não existe uma necessidade objetiva de se lembrar de algo, configurando uma forma de manifestação espontânea em que não se exige uma força consciente da lembrança.

Contudo, para Aristóteles, a ação de lembrar não tem o mesmo sentido de recordar, já que, na lembrança, aquilo que chega à mente se compreende como uma “evocação simples” do passado, mas, a partir do momento em que se estabelece um esforço para recuperar o fato temporal, tem-se uma recordação.

O recordar difere da memória [lembrança], não somente no aspecto do tempo, mas, também porque, enquanto muitos outros animais participam da memória [lembrança], se pode dizer que nenhum dos animais conhecidos, exceto o homem, pode recordar. Por esta razão, o recordar é como uma espécie de silogismo ou inferência, pois, quando um homem recorda, infere ou deduz, acreditamos que ele já viu, ouviu ou já experimentou algo daquele tipo e o processo de recordar é uma espécie de pesquisa. Este poder ou capacidade só pode corresponder naturalmente a animais que possuem a

faculdade de deliberação, já que também a deliberação é uma espécie de inferência (ARISTÓTELES, 1962, p. 52).

Assim, compreende-se que lembrar seria uma manifestação mais natural presente em todos os animais, inclusive no homem, enquanto a ação de recordar seria algo mais organizado e que dependeria das experiências do sujeito. Com isso, percebemos que, para Aristóteles, a importância maior é dada à concepção da recordação, uma vez que nela se encontra um maior entendimento do tempo.

Vemos que as interpretações relacionadas à memória não são recentes, mas fruto de um conhecimento que, ao longo de anos, vem sendo discutido e apropriado, inclusive, da melhor maneira possível, no campo da poesia. Nesse sentido, nossa pretensão foi chamar a atenção para o fato de que os dois principais nomes da filosofia grega, Platão e Aristóteles, conceberam a memória em seus discursos, sem a pretensão de esmiuçar, minuciosamente, as versões dos filósofos gregos, mas apenas apresentar duas correntes que se destacaram quanto à compreensão da memória.

Considerando as visões de teóricos mais atuais acerca da memória, destacamos a de Izquierdo (2017), para quem as impressões memorialísticas que cada indivíduo carrega de si mesmo constituem aquilo que o caracterizam como sujeito, assim como tudo que se resolve ou deseja esquecer faz parte da memória.

Memória é a aquisição, conservação e evocação de informações. A aquisição se denomina também aprendizado. A evocação também se denomina recordação ou lembrança. Só se pode avaliar a memória por meio da evocação. A falta de evocação denomina-se esquecimento ou olvido. Uma falha geral da evocação de muitas memórias denomina-se amnésia (IZQUIERDO, 2017, p. 13).

Para o neurocientista, tudo que guardamos e evocamos tem uma forte carga emocional. Izquierdo (2017, p. 80) afirma que “nada somos além daquilo que recordamos”, demonstrando, dessa forma, que a passagem do tempo pode provocar o esquecimento, uma vez que a passagem do tempo é necessária à continuidade da vida.

Na obra *O coração disparado*, o eu lírico vai montando seu painel com empatia, trazendo imagens poéticas que representam as intimidades do ser. A casa da infância é evocada de informações do tempo de criança como uma forma de guardar as memórias de uma vida feliz. Por isso, Le Goff (2016) corrobora o pensamento de Izquierdo (2017), ao

ênfatizar a importância de se considerar a memória como aspecto de conservação de informações do passado.

A memória, como propriedade de conservar certas informações, remete-nos em primeiro lugar a um conjunto de funções psíquicas, graças às quais o homem pode atualizar impressões ou informações passadas, ou que ele representa como passadas (LE GOFF, 2016, p. 387).

Para o historiador, a memória retoma acontecimentos por meio da reflexão, julgamento ou compreensão, com base em experiências do presente. Isso quer dizer que a memória pode conter elementos afetivos, assim o evento rememorado é revelado de uma forma que o sujeito constrói lembranças transformadas num relato comunicável, de forma ressignificada. A memória, pois, não repete vivências de forma estática e inativa, mas permeada de dinamismo.

Sem dúvida, conseguimos lembrar fatos muito antigos de forma detalhada, e isso acontece porque os fatores envolvidos estão relacionados às cargas emocionais importantes para nós, como se constata no poema “A casa”, de Adélia Prado:

A casa

É um chalé com alpendre,
 Forrado de hera.
 Na sala,
 Tem gravuras de Natal com neve.
 Não tem lugar pra esta casa em ruas que se conhecem.
 Mas afirmo que tem janela,
 Claridade de lâmpada atravessando o vidro,
 Um noivo que ronda a casa
 - esta que parece sombria -
 E uma noiva lá dentro que sou eu.
 É uma casa de esquina, indestrutível.
 Moro nela quando lembro,
 Quando quero acendo o fogo,
 As torneiras jorram,
 Eu fico esperando o noivo, na minha casa aquecida.
 Não fica em bairro esta casa
 Infensa à demolição.
 Fica num modo tristonho de certos entardeceres,
 Quando o que um corpo deseja é outro corpo pra escavar.
 Uma ideia de exílio e túnel
 (PRADO, 2015, p. 109-110).

No poema, o eu lírico que aprecia a paisagem externa da casa como se a contemplasse com a visão de uma *flâneurie* não equivalente a Baudelaire, visto que o eu poético não apresenta o entusiasmo diante da modernidade das cidades, passeando no sentido de testemunhar a imagem da casa imortalizada nas suas memórias. Dessa forma, a densidade da linguagem poética se constrói pela presença constante de elipses “moro/lembro/quero/fica”, assim como aliterações presentes nos versos “quando quero”, o que provoca um ritmo sonoro ao poema. Além disso, identificamos uma expressão antitética - “claridade e sombria” - para simbolizar os contrastes na vida do eu lírico

A memória seleciona, decidindo o que vai ser guardado e desprezado, sendo que, uma vez armazenadas as informações relevantes, decide que aspectos serão mantidos, como também o que pode ser esquecido. Por isso, num poema dessa natureza, o esquecimento tem de ser examinado para que seja possível a compreensão da relação entre o esforço da recordação e o esquecimento (“Moro nela quando lembro”). O eu lírico percebe que ainda conserva as lembranças (“quando quero acendo o fogo / as torneiras jorram”), isto é, mesmo estando adulta, as memórias do passado são revistas e acionadas. Por isso, o eu poético afirma: “eu fico esperando o noivo, na minha casa aquecida / não fica em bairro esta casa”, porque essas memórias estão guardadas e, portanto, não foram apagadas, mesmo se a casa tiver sido demolida. Ela é “infensa à demolição”.

Desse modo, no poema de Adélia Prado, a possibilidade do esquecimento corrobora a teoria de Paul Ricoeur (2007, p. 46) de que “é de fato o esforço de recordação que oferece a melhor ocasião de fazer ‘memória do esquecimento’”. Além disso, o autor acrescenta que, quando existe uma busca da lembrança, é que se deve lutar contra o esquecimento.

Assim, o esquecimento é designado obliquamente como aquilo contra o que é dirigido o esforço de recordação. É contracorrente do rio Lethe que a amnésia opera. Buscamos aquilo que tememos ter esquecido, provisoriamente ou para sempre, com base na experiência ordinária da recordação (RICOEUR, 2007, p. 46).

O esquecimento contribui para o bom funcionamento da memória, visto que nossa identidade também é construída a partir de tudo que resolvemos esquecer, sendo que a memória possui essa prerrogativa de eliminar os fatos desnecessários. Assim se evita a recordação de experiências dolorosas, como humilhações, e de sentimentos negativos ou outras situações grosseiras e inconvenientes, mas não se as apaga completamente.

Nosso passado, nossas lembranças e os esquecimentos inconscientes nos transformam na pessoa que somos no presente, daí a importância dos eventos transcorridos, os quais mostram o indivíduo modificado pelo tempo, como também com o poder de projetar realizações futuras. Se não formos capazes de perceber os sentimentos afetivos na infância, provavelmente não os saberemos oferecer na vida adulta.

O indivíduo relembra os eventos marcantes, porém sem clareza dos episódios, o que dá lugar ao caráter imaginativo e inventivo da memória.

O esquecimento tem igualmente um polo ativo ligado ao processo de rememoração, essa busca para reencontrar as memórias perdidas, que, embora tornadas indisponíveis, não estão realmente desaparecidas. De uma certa forma, essa indisponibilidade encontra a sua explicação ao nível de conflitos inconscientes. A esse respeito, uma das lições preciosas da psicanálise é que esquecemos menos do que pensamos ou cremos. (RICOEUR, 2003, p. 6).

Ainda segundo Ricoeur (2003), tudo de que nos lembramos ou nos esquecemos depende de como a memória se elabora de acordo com as situações sociais ou culturais. Para ele, esses fenômenos podem ser compreendidos pela noção de tempo, isto é, da forma que cada sujeito percebe as ações do passado e do futuro.

Legitimando o pensamento de Ricoeur (2003), Izquierdo (2017) assevera que a maioria das lembranças é esquecida, visto que não conseguimos reter todos os acontecimentos. Nosso cérebro é capaz de selecionar os mais importantes a partir de situações que envolvem nosso componente emocional, daí a importância do esquecimento no revezamento das lembranças. Podemos, pois, afirmar que a maioria das lembranças tem uma relação com o lado afetivo e, por essa razão, o que sobra das memórias são fragmentos remanescentes que normalmente são alterados pela passagem do tempo.

2.3 A memória individual e a procura de si

A memória individual é uma concepção que parte do fato de o sujeito possuir uma experiência incorporada em seu ser a partir do hábito repetitivo. Essa característica, segundo Candau (2016), é uma forma de memória quase imperceptível, uma vez que realizamos atividades corriqueiras sem ser necessária uma retomada de consciência. Trata-se da chamada memória hábito presente em cada sujeito.

Diante disso, cada indivíduo possui uma memória espontânea que o torna semelhante a qualquer outro ser vivo, entretanto existem as memórias coletivas que motivam os sujeitos a lembrarem de determinados fatos a partir das vivências de outros membros sociais. Assim, praticamos ações como levantar da cama ou escovar os dentes, adotando uma memória incorporada em nosso cérebro, mas também podemos recordar certos eventos que antes pareciam esquecidos, mas, a partir das memórias das outras pessoas envolvidas nos acontecimentos, eles podem ser recuperados. Isso condiciona a relação entre a identidade e a memória de cada indivíduo, logo ambas concepções se entrelaçam de modo que, de acordo com Candau (2016, p. 16), “se apoiam uma na outra para produzir uma trajetória de vida”.

Nesse sentido, o antropólogo Joël Candau deu importantes contribuições para o campo do estudo da memória, as quais servem de apoio para nossa investigação. Esse autor considera a memória como sendo uma capacidade relacionada à identidade do sujeito, assim,

A perda da memória é uma perda de identidade. Sem a memória o sujeito se esvazia, vive unicamente o momento presente, perde suas capacidades conceituais e cognitivas. Sua identidade desaparece. Não produz mais do que um sucedâneo de pensamento, um pensamento sem duração, sem a lembrança de sua gênese que é a condição necessária para a consciência e o conhecimento de si (CANDAUI, 2016, p. 59).

De acordo com o antropólogo, é a memória que caracteriza a identidade do indivíduo, visto que o sujeito está condicionado a eventos do passado que moldam o seu momento presente. A identidade de uma pessoa está, pois, ligada às vivências do seu passado, por isso, se, por algum motivo, perdemos nossa memória, conseqüentemente, nossa identidade desaparece também. Provavelmente apenas as memórias hábitos permaneçam incorporadas ao cérebro, todavia outras memórias propriamente ditas, caso desaparecessem, deixariam o homem perdido no seu próprio mundo, em busca dos seus princípios e valores, ou seja, da sua identidade.

Como se percebe, para Candau (2006), a memória é capaz de se moldar de acordo com a identidade que já foi inscrita no nosso passado através de experiências e de aprendizagens adquiridas. Segundo o pesquisador, a memória está incorporada nos costumes, cultura e hábitos sociais que indicam o tipo de sujeito que vai sendo construído ao longo dos anos. Assim sendo, os eventos memorialísticos são responsáveis por definir a identidade de cada pessoa, uma vez que as lembranças que conservamos é que possibilitam a continuação do sentimento de individualidade. Isso quer dizer que o sujeito sem lembranças é um ser sem identidade. Memória e identidade, portanto, são indissociáveis, isto é, uma depende da outra,

funcionando interligadas, de forma que se comparam a fim de motivar vínculos fundamentais na construção do saber de cada indivíduo. Por isso, Candau (2006) afirma que o surgimento da relação entre as várias etapas da vida de uma pessoa só é viável se ela adquirir uma percepção inicial a respeito de como o passado é relevante para sua vida. Assim, por meio da memória, o indivíduo absorve o mundo a sua volta, visto que ela está inserida nas vivências de diversas maneiras, podendo ocorrer em forma de lembranças (espontânea) ou a partir do esforço da nossa própria recordação. Isso, inclusive, está presente na visão de Platão e Aristóteles.

Para ratificar o conceito de memória e identidade, apresentamos um recorte do poema “A casa” que mostra como os objetos são cheios de significados para o eu lírico.

A casa

É um chalé com alpendre,
 Forrado de hera.
 Na sala,
 Tem gravuras de Natal com neve.
 Não tem lugar pra esta casa em ruas que se conhecem.

.....
 (PRADO, 2015, p. 109-110)

O eu lírico descreve o chalé de alpendre todo forrado de hera e uma gravura de natal com neve. No ambiente familiar, em diferentes ocasiões, em geral não se está só, assim, ainda que a rememoração seja individual, envolve outras pessoas do convívio. Certamente, as experiências do eu lírico são evocadas num quadro de família ou outros aspectos de registro, portanto, podemos afirmar que a convivência do eu lírico com diferentes grupos sociais está limitada às vivências do grupo familiar ou entre amigos, o que facilita as recordações guardadas em si.

Nos versos “*na sala / tem gravuras de Natal com neve*”, vemos um eu lírico que menciona as imagens supostamente presentes na sala: gravuras de natal e com neve, sendo que tais lembranças provavelmente sejam elementos que evoquem um clima idealizado pelo eu poético, por isso, o que se sabe pela enunciação do texto, é que esse objeto aparentemente estava pendurado numa parede qualquer da sala. Trata-se de imagens do passado que trazem um certo conforto afetivo ao eu lírico.

Essas imagens são projeções de uma memória individual ou social? Segundo Halbwachs (2006), muitas lembranças que guardamos têm relação com o que é compartilhado com os outros no nosso meio social.

Nossas lembranças permanecem coletivas e nos são lembradas por outros, ainda que se trate de eventos em que somente nós estivemos envolvidos e objetos que somente nós vimos. Isso acontece porque jamais estamos sós. Não é preciso que outros estejam presentes materialmente distintos de nós, porque sempre levamos conosco e em nós certa quantidade de pessoas que não se confundem (HALBWACHS, 2006, p. 30).

O sociólogo explica que as lembranças de um sujeito não são somente individuais, mas também coletivas, uma vez que, por mais que pensemos estar sozinhos, muitas lembranças são reforçadas pelas memórias dos outros. Ainda segundo Halbwachs (2006), nossa confiança naquilo que é recordado só será maior caso esses eventos sejam recordados por mais pessoas. Por isso, para ele, se nos lembrarmos dos fatos passados apoiados na memória de um grupo, conseguiremos recuperar os eventos de maneira mais intensa e real.

Em *O coração disparado* (2015), muitas lembranças se anunciam baseadas nas memórias de familiares, como também no testemunho do próprio sujeito poético. Recapitulando os versos do poema *A casa*, percebe-se que o eu lírico certamente não estava se referindo às imagens da própria casa num lugar que tivesse neve. Ao contrário, faz questão de mostrar as casas das cidades interioranas, onde se costumava ornamentar as paredes da sala principal com quadros que geralmente representavam alguns países europeus cujas casas eram rodeadas de neve.

As memórias produzidas pela imagem da casa em *O coração disparado* (2015) representam exatamente aquilo que Halbwachs (2006, p. 39) aponta: “nossas lembranças são lembradas por outros, ainda que se trate de eventos em que somente nós estivemos envolvidos”. Por mais que somente o eu poético tenha participado da vivência descrita no poema, suas memórias individuais são reforçadas pelo grupo no qual está inserido, por isso nossa leitura não deixa de reconhecer que a memória pode expressar a individualidade de cada sujeito, porém, ao que tudo indica, sem o suporte das lembranças dos outros, as memórias não se evocariam.

Nesse sentido, o que temos em foco é investigar de que forma essas memórias estão presentes nos poemas de *O coração disparado* (2015) e, por essa razão, vemos em Joël Candau (2016) outro importante suporte teórico, por conceber a memória como instrumento de união com o passado, afirmando que “o homem aprende a suportar a duração: juntando os pedaços do que foi numa nova imagem que poderá talvez ajudá-lo a encarar sua vida presente” (CANDAU, 2016, p. 15). Esse autor categorizou alguns tipos de memória, sendo que, para os fins de nossa pesquisa, destacamos a *protomemória* e a *metamemória*. A primeira

é uma forma mais simples de memória, na qual estão fixados os saberes e as experiências que são compartilhados entre os membros de cada grupo social. Trata-se de

Memória social incorporada, por vezes marcada ou gravada na carne, bem como as múltiplas aprendizagens adquiridas na infância, [...] transmissão social que nos ancora em nossas práticas e códigos implícitos, costumes introjetados no espírito. (CANDAU, 2016, p. 22).

Essa memória tem relação com a aquisição de conhecimento ao longo da vida, como aprender a caminhar, a andar de bicicleta, a dirigir um automóvel. Trata-se, pois, de memórias incorporadas às nossas práticas diárias, ou seja, esse tipo de memória se faz presente em todos os indivíduos a partir de aquisições adquiridas pela aculturação. Ninguém se esquece, por exemplo, da oração aprendida com os pais durante a infância. Para Candau (2016, p.119), “ela se constitui por dispositivos e disposições inscritas no corpo”, sendo, portanto, o processo pelo qual o indivíduo atua de maneira involuntária.

Já a metamemória é “uma representação que cada indivíduo faz de sua própria memória, o conhecimento que tem dela, e de outro lado, o que diz dela, dimensões que remetem ao modo de afiliação de um indivíduo ao seu passado” (CANDAU, 2016, p. 23). É nessa dimensão de memória que os chamados marcos sociais localizam o indivíduo em relação aos grupos com que convive. Segundo Candau (2006, p. 99),

Os seres humanos não se contentam a lembrar-se; eles também têm consciência e falam disso. A metamemória é por um lado a representação que cada indivíduo cria da sua própria memória, o conhecimento que ele tem dela e, por outro lado, o que ele diz dela. Ela é uma memória reivindicada, ostensiva.

Esse fenômeno se associa à forma com que Ricoeur (2007) estabeleceu a diferença “entre a memória como objetivo e a recordação como coisa visada”. Na primeira situação, o objeto lembrado é a própria ação daquilo que nos lembramos, enquanto na segunda situação o objeto da lembrança é a coisa de que nos lembramos. Assim, podemos entender que Candau (2006) está se referindo ao fato de que se trata de uma memória partilhada entre outros indivíduos, ou seja, que nossas memórias também dependem do que os integrantes de um grupo falam dessa partilha, assim como das consequências desse discurso acerca da própria recordação.

Nos versos “*mas afirmo que tem janela, / claridade de lâmpada atravessando o vidro, / um noivo que ronda a casa*”, a poeta deixa claro que suas memórias não são apenas

particulares, havendo outros atores na cena, de modo que ela não está sozinha. Um noivo ronda a casa, então percebemos que suas memórias são partilhadas por outras pessoas. Desse modo, a teoria de Joël Candau (2006, p. 101) de que “a coerência do mundo social não advém, portanto, apenas do fio precário das ilusões partilhadas” também oferece uma ideia para ampliar nossa compreensão do poema.

Nós não acreditamos apenas no que acreditamos, pensamos e dizemos também que acreditamos nisso, o que vai dar mais autoridade àquilo em que se acredita. Por um lado, a nossa memória é assim regulada pela nossa metamemória (CANDAU, 2006, p. 101).

Para o autor, a metamemória seria superior à memória hábito, porque não está condicionada a movimentos repetitivos provocados pelo cérebro, mas à história vivenciada pelo sujeito, de forma que a memória se apoia nessas experiências. Trata-se da interpretação que cada sujeito faz a partir do conhecimento da sua própria memória, o que o leva a entender o passado por meio das vivências representadas em eventos realizados, especialmente, se houver a participação de grupos envolvidos. Dessa maneira, geralmente nossas atitudes são veiculadas por essas memórias, como forma de dar-nos essa consciência de que temos conhecimento sobre nós mesmos e, assim, criar laços afetivos com outras pessoas, para que nossas experiências de vida sejam partilhadas com outros.

Nessa perspectiva, Henri Bergson (1999) também tematizou a ideia da experiência passada, afirmando que ela se conserva na memória através daquilo que ele nomeou como imagem-lembrança. O filósofo francês aponta as diferenças entre lembrança e percepção ao afirmar: “minha percepção presente não seria mais que um elo: este elo então comunica sua atualidade ao restante da cadeia.” (BERGSON, 1999, p. 170).

Bergson (1999) enfatiza a ideia de que as lembranças não são coisas, pertencendo, de fato, ao que se denomina de espírito, o qual poderia ser definido tanto como memória quanto como vontade. Por essa razão, segundo o filósofo, todo indivíduo possui dois tipos de memória: a *memória hábito*, que se refere à maneira repetitiva de se relacionar com objetos que nos afetam, como, por exemplo, o mecanismo do falar, andar ou escrever, e a *memória do espírito*, que se refere à natureza do passado, que é conservar o registro dos instantes que se sucedem e isso significa que cada percepção que temos não fica perdida.

Para entender como a imagem-lembrança se apresenta nos poemas de Adélia Prado, fazemos um novo recorte do poema “A casa”, no qual fica evidenciada essa concepção.

E uma noiva lá dentro que sou eu.
 É uma casa de esquina, indestrutível.
 Moro nela quando lembro,
 Quando quero acendo o fogo,
 As torneiras jorram,
 Eu fico esperando o noivo, na minha casa aquecida.

.....
 (PRADO, 2015, p. 109-110).

No fragmento, observamos que as lembranças ainda estão presentes na memória do eu lírico, como revela o verso “*moro nela quando lembro*”, ou seja, cada percepção que o eu poético tem se conserva em sua memória. Bergson (1999, p. 280) diz que essas lembranças, pela própria natureza do passado, são guardadas numa natureza virtual: “É no passado que nos colocamos de saída. Partimos de um ‘estado virtual’, que conduzimos pouco a pouco, através de uma série de *planos de consciência* diferentes” (grifo nosso). Por se lembrar de cada instante vivenciado na casa, assim como o fato de “*eu fico esperando o noivo, na minha casa aquecida*” mostram que o eu lírico possui essa “imagem-lembrança”, isto é, por meio de um esforço de memória, consegue recuperar as ações que pareciam esquecidas.

A partir dessa lembrança virtual, ou inconsciente, é que as memórias se tornam atuais, ou conscientes, no eu lírico. Quando ela se lembra do noivo rondando a casa, ao mesmo tempo, se percebe que algo veio da memória virtual ou estava no plano da virtualidade, por isso podemos dizer que essa lembrança não surgiu por acaso; ela foi registrada no passado e surgiu no presente somente porque estava conservada na memória. Nesse caso, as lembranças desse noivo rondando a casa saíram da memória virtual e se tornaram atuais. Observa-se o que Bergson (1999, p. 157) explicou no seu discurso sobre a saída de uma lembrança pura para se tornar uma imagem-lembrança: “e a imagem pura e simples não me reportará ao passado a menos que seja efetivamente no passado que eu vá buscá-la, seguindo assim o progresso contínuo que a trouxe da obscuridade à luz”.

Além disso, outro ponto de convergência de nossa pesquisa com a concepção bergsoniana (1999) é o fato de que a percepção que temos dos fatos não fica perdida, visto que temos o registro dela, que foi reconhecida no passado, portanto se conserva na memória.

Em se tratando da percepção, ver-se-ão nela não mais que as sensações aglomeradas que a colorem; ignorar-se-ão as imagens rememoradas que formam seu núcleo obscuro. Em se tratando por sua vez da imagem rememorada, ela será tomada como algo pronto, concebida no estado de fraca percepção, e fechar-se-ão os olhos à lembrança pura que essa imagem desenvolveu progressivamente (BERGSON, 1999, p. 157).

Como já mencionamos, somente ocorre a percepção, porque é a lembrança que vai auxiliar a ação. Segundo Bergson (1999, p. 17), “Chamo de matéria o conjunto das imagens, e de percepção da matéria essas mesmas imagens relacionadas à ação possível de uma certa imagem determinada, meu corpo”. Isso significa que a percepção está diretamente relacionada com a ação. Nesse caso, a lembrança é preservada, entretanto não fica conservada no cérebro. A interpretação é que esse órgão serve apenas como um meio de atualização das lembranças que importam a qualquer indivíduo para que possa agir sobre o mundo.

Nesse sentido, vemos que a percepção está presente na poesia de Adélia Prado, mas não no sentido da matéria, e sim na forma como as imagens são atualizadas pelo eu lírico. Vejamos:

Não fica em bairro esta casa
 Infensa à demolição.
 Fica num modo tristonho de certos entardeceres,
 Quando o que um corpo deseja é outro corpo pra escavar.
 Uma ideia de exílio e túnel
 (PRADO, 2015, p. 109-110).

Nos versos “*quando o que um corpo deseja é outro corpo pra escavar / uma ideia de exílio e de túnel*”, o eu lírico reconhece que experimentou essa sensação e que, por meio do cérebro, foi possível a atualização das lembranças, isto é, no poema, ele consegue atualizar suas memórias para agir sobre o seu próprio mundo. A experiência retratada no presente é valorizada por meio da experiência assimilada no passado, revelando que as lembranças se conservam na memória do eu lírico, uma vez que essa memória da percepção registrou tudo no inconsciente e, quando solicitada, promoveu uma atualização. Assim, para o sujeito poético, a imagem dessa casa reporta a todas essas lembranças guardadas no seu íntimo: um chalé com alpendre, a gravura de natal com neve, as janelas, a noiva lá dentro e o noivo que ronda a casa. Tudo isso são imagens-lembrança, conforme Bergson (1999), corroborando nossa análise da poética de Adélia Prado.

A percepção contribui para o reencontro com um objeto perdido por meio de algo que suscita a lembrança, trazendo de volta não só o objeto ausente, mas também o que é vivenciado em torno dele. As lembranças do passado não ficam excluídas da percepção, dialogando a todo momento com o tempo presente.

2.4 A memória como evento social

Para ser um evento comum a todos, a memória, em muitos pontos, precisa estar em sintonia com as memórias dos outros. Não basta recompor cada fragmento dos fatos para se ter uma lembrança, sendo necessário que essa reestruturação do passado atue a partir de informações ou ainda de princípios comuns que estejam em nossas memórias e na dos outros.

Para Halbwachs (2006), a memória extrapola a dimensão individual, visto que o sujeito experimenta lembranças presas aos grupos sociais aos quais pertence. Como as lembranças particulares pertencem também aos outros, as recordações sempre estão interagindo com o coletivo. Nesse sentido, quando pensamos em lembranças que aparentemente são somente nossas, essas impressões aparentemente estão apoiadas nas memórias dos outros. Isso quer dizer que, mesmo não comunicando a ninguém nossas lembranças, podem ter sido mencionados anteriormente por outras pessoas muitos fatos sobre aquele local ou ação que ficaram guardados na sua memória. Tudo é partilhado entre os grupos da família, da igreja, da vizinhança ou de outros membros, se fixando em nossas memórias, as quais, quando estimuladas por um momento semelhante, são ativadas de maneira intensa ou superficial, baseadas em situações comuns experimentadas tanto pelo indivíduo quanto por outro membro social.

Nessa concepção, é necessária a existência de um testemunho, a fim de que um acontecimento perdure e se torne memória para um grupo. Segundo Halbwachs (2006, p. 29), “o primeiro testemunho a que podemos recorrer será sempre o nosso”. A conexão entre o “eu” e o “outro” corresponde à ideia de que ambos se entendem como partes integrantes de uma coletividade, de forma que as experiências e lembranças sejam partilhadas com o grupo.

Para que a nossa memória se aproveite da memória dos outros, não basta que estes nos apresentem seus testemunhos: também é preciso que ela não tenha deixado de concordar com as memórias deles e que existam muitos pontos de contato entre uma e outras para que a lembrança que nos fazem recordar venha a ser constituída sobre uma base comum (HALBWACHS, 2006, p. 39).

Nessa perspectiva, a pessoa participa das duas formas de memória: a individual e a social. Isso significa que cada um, mesmo mantendo suas particularidades, compartilha lembranças de outros. Tais características estão presentes no poema “Primeira Infância”, de *O coração disparado*.

Era rosa, era malva, era leite,
 as amigas de minha mãe vaticinando:
 vai ser muito feliz, vai ser famosa.
 Eram rondas, pano branco, estrela Dalva,
 benza-te a cruz, no ouvido, na testa.
 Sobre tua boca e teus olhos
 o nome da Trindade te projeta.
 Em ponto de marca no vestidinho: navios.
 Todos à vela. A viagem que eu faria
 em roda de mim
 (PRADO, 2015, p. 110).

As lembranças do eu lírico são expressas nos versos “*as amigas de minha mãe vaticinando: / vai ser muito feliz, vai ser famosa*”. Ouvindo as amigas da mãe profetizando o seu futuro, o eu lírico remete ao contexto das reuniões na casa materna, descrevendo as conversas entre pessoas que faziam parte do seu convívio. Tudo isso leva o eu lírico a preservar a lembrança, sendo visível a conservação dos elos entre os agentes do grupo, a fim de que a memória permaneça. As lembranças marcantes da benção da mãe em nome da Trindade, por exemplo, revelam um sentimento de experiência de vida relacionada aos outros.

De acordo com Halbwachs (2006), a existência de uma memória está restrita ao tempo de conservação da memória no grupo, logo, caso as memórias desapareçam do coletivo, as lembranças individuais também são suprimidas, sendo, pois, importante que os membros tentem manter as memórias, para que não caiam no esquecimento. Nesse sentido, os eventos do passado são guardados e recuperados no momento em que algum membro recordar. É o que acontece quando uma pessoa diz lembrar as brincadeiras de infância com os colegas de escola, vizinhos e primos. Em alguns instantes, pode haver algumas dificuldades para recuperar aqueles momentos, mas, quando as recordações do passado são evocadas socialmente, as diversas circunstâncias de que cada um vai se lembrando tornam-se pertencentes àquele grupo, provocando pensamentos e lembranças comuns a todos. O certo é que pode acontecer de os testemunhos de outros – família, colegas, amigos – repararem as lembranças esquecidas, assim como incorporarem novas recordações.

Corroborando esse pensamento, Pierre Nora (1993) assevera que a memória está em interação constante com os agentes sociais e, nessa perspectiva, é aberta à dialética da lembrança e do esquecimento, visto que

A memória é um fenômeno sempre atual, um elo vivido no eterno presente [...] a memória não se acomoda a detalhes que a confrontam; ela se alimenta de lembranças vagas, telescópicas, globais ou flutuantes, particulares ou

simbólicas, sensível a todas as transferências, cenas, censura ou projeções. (NORA, 1993, p. 9).

De acordo com o autor, a memória é capaz de emergir do grupo que ela une, sendo, portanto, atual e relacionada a eventos passados. Assim, está em constante desenvolvimento, visto que permanece ligada às lembranças dos indivíduos. Para Nora (1993), a memória é coletiva porque pertence a muitas pessoas, por isso se torna mais viva e suscetível a tendências do presente.

Outro aspecto tematizado por esse autor são os lugares de memória, que nascem e vivem do sentimento, não havendo memória espontânea. Dessa maneira, é necessária a criação de arquivos como bibliotecas e a realização de aniversários, a fim de se conservarem registros de uma sociedade. Tais formas de realização memorialística passam a ser visíveis e decorrentes das mudanças de ritmo acelerado das transformações dos processos históricos.

O autor propõe a busca aos lugares de memória como forma de reduzir as constantes mudanças na identidade de um povo. Para ele, seria necessário encontrar outros lugares memorialísticos que estivessem se perdendo com o desaparecimento dos camponeses ou dos lugares rurais.

Um lugar de memória não seria meramente um lugar “digno de lembrança”, não sendo possível detectar ou rastrear os investimentos humanos que, ao longo do tempo, buscaram estabilizar significados para esses “lugares” (entendidos como lugares da memória da nação). Deles estaria ausente uma vontade ou intenção de memória, não configurando, pois, propriamente, lugares de memória, mas “lugares de história” (NORA, 1993, p. 22).

Assim, ao longo dos anos, a memória foi se desmaterializando e se descentralizando. São as empresas privadas e administrações públicas que contratam profissionais arquivistas com a orientação de conservar tudo de forma controlada, sendo que, dessa maneira, a destruição da memória foi sendo substituída pela necessidade dos registros. Quanto a isso, Nora (1993, p. 16) tece a seguinte crítica:

O arquivo muda de sentido e de “status” simplesmente por seu peso. Ele não é mais o saldo mais ou menos intencional de uma memória vivida, mas a secreção voluntária e organizada de uma memória perdida. Ele dubla o vivido, que se desenvolve, muitas vezes, em função de seu próprio registro – as atualidades são feitas de outra coisa? – de uma memória secundária, de uma memória prótese [...] É que esta memória nos vem do exterior e nós a interiorizamos como uma obrigação individual, pois ela não é mais uma prática social.

As comemorações passam a ser vistas como forma de registro na história. Conforme Nora (1993, p. 11), “a passagem da memória para a história obrigou cada grupo a redefinir sua identidade pela revitalização de sua própria história. O dever da memória faz de cada um o historiador de si mesmo”. As mudanças são nítidas na modernidade, quando famílias, escola, igreja, Estado se alteraram em virtude dos registros históricos.

O que podemos destacar da visão desse autor para a análise dos poemas de *O coração disparado* (2015) é que, no poema *A casa*, se configura um lugar de memória para o grupo social ao qual o eu lírico se refere: a família. Isso pode ser comprovado nos versos “*é uma casa de esquina, indestrutível / moro nela quando lembro / quando quero acendo o fogo*”. Por mais que a casa tenha sido destruída fisicamente, ela se tornou esse lugar de memória não apenas para o eu lírico, mas também para os membros da família, por isso percebemos o simbolismo do *indestrutível* atribuído ao julgamento de que se trata de um espaço que preserva uma memória social e, portanto, há uma incessante renovação de um sentimento que identifica o grupo familiar com um passado comum a todos.

Desse modo, para compreendermos mais detalhadamente a conservação da memória social, são importantes as reflexões de Ecléa Bosi (2003) de que somos capazes de resgatar fatos de nosso passado a qualquer momento, mas de forma partilhada.

Como arrancar do fundo das idades um “fato puro”, memorizado? Quando puxarmos a rede veremos o quanto ela vem carregada de representações ideológicas. Mais que o documento unilinear, a narrativa mostra a complexidade do acontecimento. É a via privilegiada para chegar até o ponto de articulação da História com a vida cotidiana. Colhe pontos de vista diversos, às vezes opostos, é uma recomposição constante de dados. Não esqueçamos que a memória parte do presente, de presente ávido pelo passado, cuja percepção “é a apropriação veemente do que nós sabemos que não nos pertence mais” (BOSI, 2003, p. 20).

Para a autora, os fatos do passado são revistos no presente, porém os eventos da memória não são recuperados na sua completude. Dessa forma, as experiências de outras pessoas sobre aquele passado nos ajudam a compreender o presente. Assim, a memória se alimenta de uma troca de vivências entre diversos sujeitos a fim de complementar as representações do passado. A memória retratada em palavras e propagada através de uma experiência vivida produz sensações pertinentes ao comportamento presente. Ela normalmente é evocada em situações de forte impacto afetivo, como eventos de medo, vergonha, afrontamento, felicidade, isto é, os que afetam a sensibilidade. Geralmente, os fatos que não se relacionam a circunstâncias afetivas estão fadados ao esquecimento.

Ao compararmos acontecimentos do presente com experiências do passado, procuramos identificar particularidades que transformaram o que fomos ontem naquilo que somos hoje. Para isso, cruzamos pensamentos e tentamos descobrir nossa identidade a partir da forma de vida experienciada e que muito influencia nossas ações atuais. Nossa identidade é formada a partir dos eventos presenciados no passado, ou seja, a organização dos espaços numa casa, o comportamento na sociedade que une as pessoas ou que as separa são frutos de uma relação familiar com o passado. Esse é o caso do poema “O guarda-chuva preto”, que revela imagens do pai simbolizadas em cada parte da casa, como também do objeto (guarda-chuva) que suaviza a ausência da figura paterna.

Esquecido na mesa,
 Com o cabo voltado para cima
 E as bordas arrepanhadas,
 É como seu dono vestido,
 Composto no seu caixão.
 Não desdobra a dobradiça,
 Não pousa no braço grave
 Do que, sendo seu patrão,
 Foi pra debaixo da terra.
 Ele vai para o porão.
 Existe um retrato antigo
 Em que pousou aberto,
 Com o senhor moço e sem óculos.
 Guarda-chuva, guarda-sol,
 Guarda-memória pungente
 De tudo que foi em nós
 Um pouco ridículo e inocente.
 Guarda-vida, arquivo preto,
 Cão de luto, cão jazente
 (PRADO, 2015, p. 108).

O guarda-chuva é a metonímia do pai ausente, isto é, não se trata apenas de um objeto qualquer esquecido sobre a mesa, pois as coisas que envelhecem junto com o sujeito representam as vivências particulares e afetuosas de cada um: muitas experiências da vida do sujeito estão marcadas nos objetos da casa e nos cantos das salas “*esquecido na mesa, / com o cabo voltado para cima*”. A vida é retratada nas lembranças dos ambientes arrumados, dos objetos deixados e dos espaços compartilhados com outras pessoas.

Observa-se que as memórias são capazes de guardar vozes interiores, pois o tempo parece passar lentamente a fim de que tudo permaneça em continuidade. Segundo Bosi (2003, p. 27), “a casa onde se desenvolve uma criança é povoada de coisas preciosas que não têm preço”, por esse motivo todos os móveis e espaços da casa ficam fixados na memória, e é

como se fossem os responsáveis pela formação identitária do sujeito que foi transformado no que é hoje.

Por mais que os anos passem, guardamos nas lembranças os aspectos de uma vida duradoura, mas relacionada às experiências individuais como também às de outras pessoas. Assim, o tempo não segue o mesmo percurso para cada um. Ele é diferente, uma vez que cada sujeito se apropria do passado de acordo com as percepções afetivas envolvidas no processo, isto é, um episódio pode ter diferentes visões se outras pessoas estiverem envolvidas, como é o caso dos objetos deixados na casa: “*existe um retrato antigo / em que posou aberto, / com o senhor moço e sem óculos*”. O que se percebe são as lembranças afetivas, uma vez que o eu lírico recorda as imagens marcantes no seu passado, que não serão apagadas do seu ser, pois marcaram positivamente a poeta como uma representação de um tempo vivido que se eternizou nos versos poéticos.

Isso fica evidente nas seguintes palavras de Bosi (2003, p. 52): “o papel da consciência é ligar com o fio da memória as apreensões instantâneas do real. A memória contrai numa intuição única passado-presente em momentos da duração”. Assim, as repetições do cotidiano são marcas de identidade que se fixam no discurso do sujeito, e elas são evocadas como forma de apreensão do passado, que se perpetua na alma do indivíduo.

Para Bosi (2003), as melhores experiências de memórias são aquelas reproduzidas na infância, visto que o grupo familiar contribui de maneira decisiva para recordações. A união das lembranças é também uma criação social em que a pessoa se encontra, assim como podem concorrer outras escolhas de lembranças que deveriam ser evocadas. A escolha nem sempre é individual, pois depende também das motivações dos outros, como amigos ou familiares. “Se a memória é não passividade, mas forma organizadora, é importante respeitar os caminhos que os recordadores vão abrindo na sua evocação porque são o mapa afetivo da sua experiência e da experiência do seu grupo” (BOSI, 2003, p. 56).

Nesse viés, a autora apresenta a ideia de que o contexto de vivências passadas é importante para entendermos o porquê das memórias retratadas, o que é nítido na obra *O coração disparado*, pois o eu lírico recupera situações corriqueiras do tempo de infância e adolescência, atribuindo-lhes significados relevantes em outra temporalidade. Dessa forma, podemos reorganizar o desenrolar de situações perceptíveis que conduziram o indivíduo à condição de vivências recentes. Em outras palavras, o eu poético é capaz de ver a sua vida com um sentido diferente, escrevendo sobre aquilo que experimenta nas vivências individuais, mas também em grupo.

As ações do passado são selecionadas pela memória, pois ninguém é dotado de uma memória totalizante, o que resulta no emergir do esquecimento, que é fundamental para o revezamento de lembranças e também para a atualização da lembrança a partir de outras vivências, isso porque ninguém consegue reter todas as informações ou eventos do passado. Assim, existem lembranças que desaparecem rapidamente por não terem importância no armazenamento, como também há memórias que são duradouras, se modificando com o tempo.

A obra *O coração disparado* apresenta as memórias do eu poético, revelando o estado emocional de cada sujeito e como se relaciona com as lembranças de determinados fatos da época. O impacto de uma notícia ou situações de doença na família, principalmente, envolvendo entes queridos, como a mãe, são lembranças que ficam gravadas e passam a influenciar o eu lírico na sua composição artística. Assim, temos a figura do pai eternizada no guarda-chuva e os momentos felizes ao lado das pessoas amadas. O presente pode ser revisto também na ausência dos entes queridos, como no poema “O guarda-chuva preto”, em que se transforma a falta da pessoa amada em uma memória eterna, através do objeto de uso pessoal, que se torna imortal na poesia.

O eu lírico concebe a morte como um descanso para a vida atribulada, e não a vê com melancolia, de modo que, a pessoa amada faleceu, mas permanece viva na memória, assim como continua ligada, de forma afetiva, pelo guarda-chuva deixado sobre a mesa. Esse objeto guarda as lembranças marcantes do dono, cujas características as bordas arrepanhadas representam, simbolicamente. O objeto que serviu por muito tempo como protetor dos fenômenos naturais agora está depositado no porão da casa, como se colocado no caixão, igualmente ao seu dono. Dessa forma, percebemos que o eu poético aceita as condições da perda da figura paterna, utilizando a cor preta para simbolizar o fim da vida ou o desaparecimento material do sujeito. O eu poético mostra que o guarda-chuva tem um valor sentimental marcante na vida do pai, como também na própria forma de entender a filosofia da vida.

No momento de luto, a tristeza vai se acomodando e, com o tempo, as dores vão sendo superadas, assim, o eu poético enfrenta a morte do pai de forma alentada, como algo doído, mas natural, e isso se constrói pela forte ligação de amor entre os dois, configurada pelo velho guarda-chuva preto, o qual não deve ser esquecido nem desprezado, mas guardado entre as melhores lembranças de um passado eternizado na poesia. O eu lírico imortaliza então a pessoa que partiu por meio das memórias que vivem no presente, conforme os versos

“guarda-chuva, guarda-sol, guarda-memória pungente”. A figura do pai continua presente em suas lembranças, o que a motiva a continuar a seguir a vida, com as memórias lancinantes conservadas em seu ser como no poema “O guarda-chuva preto”.

.....
 Composto no seu caixão.
 Não desdobra a dobradiça,
 Não pousa no braço grave
 Do que, sendo seu patrão,
 Foi pra debaixo da terra.
 Ele vai para o porão.

 (PRADO, 2015, p. 108)

Nesse poema, vemos, igualmente, que o pai vai para a sepultura, e o guarda-chuva, para o porão. As memórias deixadas pelo pai são também atribuídas ao objeto símbolo dessa união. Além disso, outros elementos, como as ações dele em casa e as incertezas da vida, são situações que, por meio da poesia, podem ser eternizadas, fenômeno chamado de dependência de estado, conforme Izquierdo (2010, p. 46):

Este fenômeno se denomina dependência de estado: a evocação das memórias de certo conteúdo emocional depende do estado hormonal e neuro-hormonal em que estejam ocorrendo. Quanto mais esse estado se parecer com aquele em que memórias de índole similar foram adquiridas, melhor será a evocação.

Para o autor, muitas memórias permanecem num modo de latência, sendo acionadas apenas em momentos de reações neuro-hormonais propiciadas a partir de cada estado. As memórias, portanto, não são apagadas, permanecendo armazenadas até o instante em que forem estimuladas, por isso parte de nossas lembranças é esquecida por não conseguirmos reter todas as informações, porém algumas persistem em razão de conteúdos emocionais envolvidos. Mesmo que os fatos estejam no além tempo, podemos lembrar de detalhes importantes, enquanto esquecemos de forma rápida de episódios corriqueiros recentes. Além disso, se do evento lembrado outras pessoas tiverem participado, elas colaboram para a ativação da lembrança possivelmente perdida.

Nessa casa, assim como o pai do eu lírico vai para o caixão, o guarda-chuva vai para o porão, como todos os outros pertences do dono: “*não pousa no braço grave / do que, sendo seu patrão, / foi para debaixo da terra. / Ele vai para o porão*”. Associada ao lugar está a ideia de espaço sombrio e triste, uma vez que nossos medos podem ser armazenados no porão,

que também guarda os devaneios de seres misteriosos. Espaço em que pousam imagens obscuras e enigmáticas, o porão traz sentimentos de medo, por isso, muitas vezes os sofrimentos são enterrados nesse recinto. Para Bachelard (2005, p. 37), “o porão corresponde ao inconsciente”, ou seja, nele deixamos guardadas memórias que, dependendo do nosso estado emocional, podemos revisitar, por isso, antes de qualquer coisa, o porão representa o obscuro da casa na nossa infância, espaço dos seres escondidos nas profundezas. Assim, o guarda-chuva preto do pai também é colocado nesse lugar, de modo que os sonhos e as lembranças fiquem guardados nessas profundidades da casa e no inconsciente do eu lírico. A moradia se torna, pois, o cerne dos devaneios e o centro dessas memórias.

É no plano do devaneio, e não no plano dos fatos, que a infância permanece um nós viva e poeticamente útil. Por essa infância permanente, preservamos a poesia do passado. Habitar oniricamente a casa natal é mais que habitá-la pela lembrança; é viver na casa desaparecida tal como ali sonhamos um dia (BACHELARD, 2005, p. 35).

Segundo Bachelard (2005), nossas lembranças ficam fixadas no plano dos sonhos, porém, quando nos lembramos da nossa moradia, ela não fica apenas nas ideias sonhadas, mas também no plano da consciência da realidade. As experiências são acionadas a partir da recuperação dessas memórias.

Em suma, na obra *O coração disparado*, a grandeza de Adélia Prado situa-se no fato de que os poemas apresentam uma consciência técnica engendrada nos aspectos da memória, recuperando o sentido original da poesia, ao expressar os eventos memorialísticos de maneira criativa.

3 ADÉLIA PRADO: OS ESPAÇOS E AS MARCAS DO TEMPO

Neste capítulo tratamos dos espaços de abrigo, bem como das marcas do tempo na obra *O coração disparado*. Iniciamos com as concepções de Luís Alberto Brandão (2013) e Gaston Bachelard (2005), que ampliam as noções de representações do espaço e argumentam sobre a relação com a memória. Além disso, explanamos sobre a importância das marcas do tempo na poesia de Adélia Prado conforme a visão de Paul Ricoeur (2006), o qual compreende o tempo passado é que organiza o presente, apresentando a rememoração como um aspecto de atividade individual e a comemoração, como uma caracterização de memórias dos grupos coletivos.

3.1 Espaços de abrigo em *O coração disparado*

Segundo Brandão (2013, p. 91), “a imagem à qual se subordina a noção de espaço – parece ocupar um lugar de transição. Ela é o arauto das potências da arte e da imaginação”. Para o crítico, assim como para alguns teóricos, como Gaston Bachelard, os espaços na literatura apresentam imagens de felicidade, a exemplo da palavra ‘casa’, pela sua condição de abrigo. Brandão (2013, p. 87) faz uma leitura do espaço de memória, afirmando que

Há autores cujo interesse pela questão do espaço não é circunstancial e esporádico; pelo contrário, está no cerne de todo um projeto intelectual: atravessa várias obras, define categorias e procedimentos de reflexão e de escrita, abre frentes de investigação, lança luz sobre outras categorias do próprio autor, atua como elemento de articulação com outras áreas de conhecimento. Trata-se, pois, de autores cujas obras podem ser denominadas – em razão da centralidade da noção de espaço e da relevância de suas derivações e ressonâncias – poéticas do espaço, expressão na qual o primeiro termo se justifica pelo destaque concedido à literatura, embora outras formas artísticas e outras manifestações culturais não sejam excluídas.

Segundo o autor, as obras de Bachelard, Bakhtin e Benjamin permitem a designação de poéticas do espaço, acrescentando ainda que existem particularidades significativas em seus trabalhos, uma vez que evidenciam variações quanto ao conceito de espaço, especialmente, relacionados ao texto literário. Brandão (2013) reconhece a obra de Bachelard (2005), entre outras, como de fundamental importância ao projeto intelectual da memória, destacando a visão dele sobre o espaço como uma imagem moldada e estabelecida. As imagens espaciais, como a casa, podem ser caracterizadas como um “fenômeno do ser” ou, como o próprio Brandão (2013, p. 89) comenta, “a imagem sempre é singular, simples, anterior ao pensamento, pressupondo assim uma consciência ingênua”.

Brandão (2013) afirma que Bachelard recusa os aspectos da modernidade nas suas análises acerca da imaginação espacial, excluindo do seu discurso as grandes cidades e as operações maquínicas.

À falta de valores íntimos de verticalidade deve-se acrescentar a falta de cosmicidade das casas das grandes cidades. As casas não estão mais na natureza. As relações da moradia com o espaço se tornam artificiais. Tudo é máquina e a vida íntima foge por todos os lados (BRANDÃO, 2013, p. 42).

De acordo com o autor, Bachelard se desinteressou pelas características espaciais presentes nas metrópoles modernas, inclusive Paris, visto que os habitantes das grandes

idades começavam a viver em residências verticais. Nesse sentido, a imagem dos espaços, para Bachelard, adquire o sentido de felicidade, isto é, as casas tinham sótão e porão, sendo que as memórias ficavam marcadas nesses espaços mesmo que o sujeito não morasse mais ali.

Os estudos de Bachelard relacionados aos espaços da casa são pertinentes na nossa investigação de *O coração disparado* de Adélia Prado, visto que a casa, que comporta todos os móveis afetivos, conduz o eu lírico por caminhos em que convergem a todas as lembranças marcantes herdadas do espaço habitado. Quanto a isso, retomemos mais uma vez o poema “A casa”:

É um chalé com alpendre,
 Forrado de hera.
 Na sala,
 Tem uma gravura de Natal com neve.
 Não tem lugar pra esta casa em ruas que se conhecem.
 Mas afirmo que tem janelas,
 Claridade de lâmpada atravessando o vidro,
 Um noivo que ronda a casa
 - esta que parece sombria -
 E uma noiva lá dentro que sou eu.
 É uma casa de esquina, indestrutível.
 Moro nela quando lembro,
 Quando quero acendo o fogo,
 As torneiras jorram,
 Eu fico esperando o noivo, na minha casa aquecida.
 Não fica em bairro esta casa
 Infensa à demolição.
 Fica num modo tristonho de certos entardeceres,
 Quando o que um corpo deseja é outro corpo pra escavar.
 Uma ideia de exílio e túnel.
 (PRADO, 2015, p. 109-110)

Nos primeiros versos, há uma descrição do local apazível - “é um chalé com alpendre forrado de hera” - onde as plantas trepadeiras se esparramam pelo teto suspenso por colunas que ornamentam o lugar. Vemos ainda o uso da palavra hera³, que representa a deusa da mitologia grega que se apresenta como uma mulher jovem e bonita símbolo da força vegetativa e da persistência do desejo. Hera também era a deusa protetora das mulheres jovens e que desejavam um casamento duradouro. Por essa razão, vemos as lembranças de um eu poético que mostra essa força feminina, mas também fica a esperar o noivo na segurança da casa acolhedora.

³ A hera era igualmente consagrada a Átis, por quem a deusa da terra e das colheitas, Cibele, se apaixonara; ela representava o ciclo eterno das mortes e dos nascimentos, o mito do eterno retorno.

É perceptível que os espaços da casa são suscetíveis de desencadear lembranças, como nos versos “*É um chalé com alpendre, / Forrado de hera. / Na sala, / Tem uma gravura de Natal com neve*”, ou seja, a sala ainda está presente no eu-lírico, e as imagens das gravuras de natal na sala não se esvaíram da memória, uma vez que esse eu recupera as imagens de um passado eterno e seguro, ou seja, que comporta os vestígios de um tempo em que esse espaço foi uma morada familiar.

Para Bachelard (2005), a duração da casa fica eternizada em nosso ser, de forma que ela não pode ser descrita da mesma forma por um etnógrafo ou fenomenólogo, “porque a casa é o nosso canto do mundo. Ela é, como se diz amiúde, o nosso primeiro universo. É um verdadeiro cosmos”. (BACHELARD, 2005, p. 25)

As partes da casa se conservam no eu lírico, que, mesmo morando em outras residências, traz de volta as lembranças da casa antiga. Há a descrição do lado externo da morada com a varanda cheia de plantas, que também resgata a essência íntima da casa - “*Não tem lugar pra esta casa em ruas que se conhecem*”. Esse espaço é visto como o seu universo particular, pois o sujeito poético expressa sentimentos relacionados ao local e registra como é morar em um ambiente de conforto e desejos.

O poema traz, ainda, como marca pessoal a intimidade da casa, que é vivida em sua realidade ou de maneira onírica e, o mais importante, revela a sensação de bem-estar ligada ao passado. A casa não tem paredes - “*Mas afirmo que tem janelas, / Claridade de lâmpada atravessando o vidro*” - mas guarda memórias, cujas lembranças são conservadas do mundo exterior. Nesse sentido, Bachelard (2005, p. 25-26) afirma:

Assim, a casa não vive somente o dia-a-dia, no curso de uma história, na narrativa de nossa história. Pelos sonhos, as diversas moradas de nossa vida se interpenetram e guardam os tesouros dos dias antigos. Quando, na nova casa, retornam as lembranças das antigas moradias, transportamo-nos ao país da Infância Imóvel, imóvel como o Imemorial. Vivemos fixações, fixações de felicidade. Reconfortamo-nos ao reviver lembranças de proteção. Algo fechado deve guardar as lembranças, conservando-lhes seus valores de imagens. As lembranças do mundo exterior nunca hão de ter a mesma tonalidade das lembranças da casa. Evocando as lembranças da casa, adicionamos valores de sonho. Nunca somos verdadeiros historiadores; somos sempre um pouco poetas e nossa emoção talvez não expresse mais que a poesia perdida.

Por essa razão, Gaston Bachelard afirma que a casa é lugar de proteção, assim, quando sentimos saudades, sonhamos com a antiga moradia, onde estão guardadas as lembranças eternizadas. Por isso, em *O coração disparado*, vemos que a casa está com as janelas abertas,

com a claridade da lâmpada passando pelos vidros, numa expectativa de satisfazer os desejos de quem espera no interior da casa. O lar é inabalável, abrigando os sonhos, protegendo o sonhador, transmitindo segurança e permitindo aos habitantes sonhar (BACHELARD, 2005). Nas lembranças da casa, então, o eu poético encontra abrigo, além de reviver, por meio de sonhos, a privacidade protegida

No verso *“Não fica em bairro esta casa / Infensa à demolição”*, se evidencia que a casa não mais é possível no plano físico, existindo nos sonhos do eu lírico por meio da memória, de modo que se tem uma casa que, conforme os anos passam, é infensa à destruição, uma vez que se eterniza no íntimo do ser, pois *“é uma casa de esquina, indestrutível”*.

O eu poético diz: *“moro nela quando lembro, quando quero acendo o fogo, as torneiras jorram”*, ou seja, quando sonha com a casa primigênia, as lembranças são nítidas, e a força de atração da mulher é acionada. Os desejos são latentes, pois acende o fogo, e as torneiras jorram, numa alusão à entrega ao homem que ronda a casa. Ela é, pois, receptível ao amor que caminha nas proximidades da casa.

A morada fica numa esquina onde os noivos podem se encontrar e certamente realizarem seus desejos, como se verifica nos versos: *“quando o que um corpo deseja é outro corpo pra escavar”*. Portanto a casa é o retrato de um espaço seguro, repleto de sentimentos, desejos e memórias, que o eu lírico evoca por meio da repetição verbal da palavra “ficar” nos versos: *“eu fico esperando o noivo...”*, *“não fica em bairro esta casa”* e *“fica num modo tristonho de certos entardeceres”*. Esse vocábulo demonstra que a casa não é de concreto, mas constituída de sentimentos ligados aos eventos do passado.

Nesse sentido, a casa é um ponto de refúgio ou uma forma de evasão poética onde o eu lírico busca segurança, procurando resgatar, nas lembranças, sua vida e um lar capaz de acalantar a alma. Por isso, as memórias permanecem vivas e, quando se apresentarem as dores da falta, basta recordar os cantos da casa, as gravuras guardadas na memória e as imagens da mulher sedutora à espera do amado.

As imagens de *O coração disparado* operam, de maneira empática, por uma poética deliberada com simples toque de prosaísmo e, conseqüentemente, deixam o poema quase numa linguagem linear. Esse é o caso do poema “Roça”, que também traduz sensação de proteção, assim como a casa.

Roça

No mesmo prato
O menino, o cachorro e o gato.
Come a infância do mundo
(PRADO, 2015, p. 113).

O poema traz uma vivência comum das cidades interioranas, a vida simples, expressando um sentido de apreciação do comportamento daqueles seres. O eu lírico capta o propósito da vida por meio da beleza do local, assim como da felicidade das coisas transitórias, mas que permanecem guardadas na memória. O que parecia rápido e banal fica marcado nas suas lembranças, e somente a poesia é capaz de eternizar esse encantamento. São pequenas situações corriqueiras do dia a dia que demonstram a beleza poética. Tais eventos do passado dizem muito a respeito de si mesmo.

Todos dividem o mesmo espaço - “*No mesmo prato / o menino, o cachorro e o gato. / come a infância do mundo*” -, sendo que, mais do que caracterizar coisas como prato, menino, gato e cachorro, os vocábulos rememoram sentimentos, assim como evocam lembranças e emoções de um tempo imortalizado. É na infância que o eu lírico busca as melhores recordações, com recriação de mundo por meio de vivências ao lado de seres afetivos, como os animais de estimação.

Nesse ambiente, o eu lírico procura estabelecer uma relação do humano com a natureza, e são os animais (o cachorro e o gato) que funcionam como elementos de contato natural e intenso. Assim, cria-se uma simbiose com os animais, mostrando esses seres como se fossem humanizados, por viverem ao lado de toda a família. Por intermédio deles, o eu poético revela a vida rotineira de se relacionar com a natureza, sendo a intimidade demonstrada na presença afetuosa dos componentes da família junto ao cachorro e ao gato, um grupo que come no mesmo prato. Essa imagem permite uma visão de maior proximidade da imensidão da natureza.

Nesse sentido, o espaço privado da roça não dissemina a ideia de um lugar indesejado; ao contrário, o sentido é de aconchego e comodidade – um lar afetivo na infância, como nos diz Bachelard (2005), que faz aflorar imagens poéticas representadas pela beleza dos seres. Para esse sujeito, a vida é essa felicidade infantil em que os bichos fazem parte da família e, nesse universo, laços são criados e se fixam para construir o seu lugar de proteção no mundo. É em casa ou na roça que o eu lírico encontra as raízes da sua história de vida.

Na visão de Bachelard (2005, p. 24), a casa é mais que um simples espaço no qual se habita:

É preciso dizer então como habitamos nosso espaço vital de acordo com todas as dialéticas da vida, como nos enraizamos, dia a dia, num "canto do mundo". Pois a casa é nosso canto do mundo. Ela é, como se diz amiúde, o nosso primeiro universo. É um verdadeiro cosmos. Um cosmos em toda a acepção do termo. Vista intimamente, a mais humilde moradia não é bela? Os escritores da "casinha humilde" evocam com frequência esse elemento da poética do espaço.

Assim, a casa é um espaço de felicidade, o canto aprazível do mundo onde o eu lírico vivencia os momentos de união familiar. Desse espaço são fixadas memórias que vão propiciar abrigo e proteção ao longo da vida, visto que o eu poético já em outra temporalidade descobre o valor da infância, sentindo que as conexões com o passado estão mais próximas. Dessa forma, as ligações com os espaços da moradia são sentidas de maneira cósmica, como se o eu lírico conhecesse o domínio da casa antes mesmo que ela se tornasse uma pousada, com isso provocando as imagens de conforto e segurança. Esse espaço habitado pelo menino, cachorro e o gato traz um instante de paz e bem-estar.

Já no poema "Um homem habitou uma casa", vemos que, nos eventos do passado, as várias moradas da vida são guardadas como dádivas dos dias passados.

Um homem habitou uma casa

A graça da morte, seu desastrado encanto
é por causa da vida,
porque o céu fica a oeste da casa de meu pai,
onde moram: toda a riqueza do mundo e minha alma.
Lá tem um canto na parede
pra onde eu vou escondida comer com o prato na mão

.....
(PRADO, 2015, p. 166-167)

O eu lírico apresenta a morte com uma visão menos dolorida e até conformada, como se verifica no primeiro verso: "*A graça da morte, seu desastrado encanto*". Assim, a imagem da casa não pode trazer o sofrimento ou lamento da dor da despedida. Conforme Bachelard (2005, p. 201), "pelos poemas, talvez mais do que pelas lembranças, tocamos o fundo poético do espaço da casa".

Nessas condições, entendemos que a imagem da casa representa o lugar do abrigo e proteção, sendo que, mesmo diante da perda de um ente querido, ela ainda mantém os valores adquiridos pelos habitantes. Nesse sentido, o eu lírico mostra outra imagem importante: "o céu fica a oeste da casa de meu pai", o que significa que a casa traz o efeito da felicidade, e a imaginação exacerba os valores da realidade.

Uma espécie de atração de imagens concentra as imagens em torno da casa. Através das lembranças de todas as casas em que encontramos abrigo, além de todas as casas que sonhamos habitar, é possível isolar uma essência íntima e concreta que seja uma justificação do valor singular de todas as nossas imagens de intimidade protegida? (BACHELARD, 2005, p. 23).

A casa onde o pai habitou é um local de bem-estar ou destino em que as recordações são celebradas, por isso, embora a perda do pai seja dolorosa, a imagem da casa não é de sofrimento ou angústia. Além disso, de acordo com Bachelard (2005), ela tem uma espécie de atração de outras imagens em torno de si mesma como no verso anterior do poema - “o céu fica a oeste da casa”. E por meio dessas memórias que o eu lírico evidencia suas impressões, bem como as recordações de contentamento no passado. Assim, só podemos regressar à casa por meio das memórias que são acionadas no sonho, no contato visual ou na evocação de outras pessoas do grupo que nos rodeiam.

É o grupo familiar ou de amigos que vai efetivar o papel de apoio testemunhal acerca daquelas vivências. O agrupamento das lembranças é algo construído a partir da socialização do indivíduo com a comunidade em que está inserido, significando que nem tudo será lembrado, pois algumas memórias serão ativadas segundo a escolha ou não daquilo que será lembrado por todos. Logo, de acordo com Bachelard (2005), os abrigos, refúgios e aposentos têm sentidos sonhados por todos como uma maneira afetiva de viver intensamente as lembranças passadas nesses lugares, conseqüentemente, não devemos julgar os benefícios desse espaço somente no presente, pois é preciso reconhecer as efetivas comodidades desse local a partir de um passado que traz recordações para o momento atual.

3.2 Marcas do tempo na poesia de Adélia Prado

A poesia é uma arte que consegue mostrar a experiência interior pela dor, sofrimento, frustrações, mas também pelas alegrias extraordinárias, e isso pode surgir da experiência do poeta com o mundo. A poesia dá sentido à vida. Um sentimento muito marcante ou emoção inesquecível pode ser uma maneira de sensibilizar uma pessoa, entretanto aquilo que é percebido num quadro ou numa imagem indubitavelmente será amparado pelo tempo.

Vivemos fragmentos de tempo a cada instante, ou seja, nossa vida é dividida em frações temporais: levantar, fazer o asseio, tomar café, trabalhar, retornar para casa e viver a rotina diariamente. Desse modo, a poesia de Adélia Prado apresenta as marcas temporais como algo que permanece nas memórias ou se eterniza para o sujeito poético. As imagens e palavras em *O coração disparado* têm, assim, uma força maior que a própria imaginação. É

uma poesia que busca uma beleza que se oculta através de imagens que se revelam, como um “guarda-chuva preto”, as “rendas de pano branco”, a “xícara de porcelana” ou a “colherinha de prata”. A poesia tem essa energia suficiente para sensibilizar e motivar a compreensão dos fenômenos da criação artística e da experiência humana.

Nesse sentido, a poética de Adélia Prado nos oferece as memórias familiares e cotidianas da cidade interiorana com suas características próprias de afetividade. Para o eu lírico, o tempo não passou, pois, a cada instante, as lembranças se fazem presentes em seu ser, como os momentos da infância ao lado da mãe, do pai, das irmãs ou do noivo. Desse tempo as memórias evocam sentimentos de felicidade e contentamento, e, nesse sentido, a voz do sujeito poético intercala o poema com a lembrança do passado. O fato rotineiro e usual na infância, como pintar as unhas ou descobrir a nuca, é motivo de emancipação do sujeito lírico.

Tempo

A mim que desde a infância venho vindo
 como se o meu destino
 fosse o exato destino de uma estrela
 apelam incríveis coisas:
 pintar as unhas, descobrir a nuca,
 piscar os olhos, beber.
 Tomo o nome de Deus num vão.
 Descobri que a seu tempo
 vão me chorar e esquecer.
 Vinte anos mais tarde é o que tenho,
 mulher ocidental que se fosse homem
 amaria chamar-se Eliud Jonathan.
 Neste exato momento do dia vinte de julho
 de mil novecentos e setenta e seis,
 o céu é bruma, está frio, estou feia,
 acabo de receber um beijo pelo correio.
 Quarenta anos: não quero faca nem queijo.
 Quero a fome
 (PRADO, 2015, p. 113 – 114).

O destino do eu lírico parece estar evidente desde a infância, sendo que, nesse prenúncio, surge uma estrela que nasceu para se empoderar e promover influências ao seu redor. Assim, atitudes simples, como pintar as unhas e descobrir a nuca, já eram sinais dessa descoberta precoce de menina, sendo que novas conquistas vão surgindo ao longo do tempo, como a espiritualidade presente na família - “*Tomo o nome de Deus num vão*” -, o que motiva a adoção da fé aprendida em casa.

O eu lírico anuncia a vida rotineira e as memórias da infância como um tempo imaterial, de modo que o usual e o eventual do passado se fixam na história individual, como

se o tempo se aliasse à vida para eternizar o momento do vivido. Os versos apenas revelam aquilo que se conhece, uma vez que as ações presentes no decorrer da vida corriqueira são simbolizadas na poesia.

Segundo Ivan Izquierdo (2010, p. 11), “a maioria das memórias não nos sobrou nada, ou sobraram fragmentos duvidosos e modificados pela passagem do tempo e pela nostalgia”. Nesse sentido, mesmo na poesia, percebemos que há mais esquecimento do que memória, por isso os eventos estão relacionados à infância, pois é nesse período que são descobertas as sensações do corpo, os sentimentos de amar, como também a defesa ou o modo de evitar a companhia de certas pessoas. Mas nem tudo é retido na memória, sendo muitos acontecimentos esquecidos ou apagados das lembranças.

O tempo passa para o eu lírico, e as marcas temporais permanecem em si, sendo os fragmentos desse tempo acionados conforme a situação evocada. Observa-se, quanto a isso, que o tempo evocado na primeira parte do poema pertence à infância, que se torna uma importante unidade significativa na construção da sua identidade. Nos versos “*A mim que desde a infância venho vindo / como se o meu destino / fosse o exato destino de uma estrela*”, o eu lírico anuncia o seu chamado para se tornar sujeito de si, pois está fadada a esse destino. Desse modo, não há abatimento em seu discurso; em vez disso, o seu futuro é se transformar numa estrela. Assim, aceita o papel imposto a si mesma, entretanto tem a convicção de que não é um ser transcendental, como expressa nos seguintes versos: “*Descobri a seu tempo / vão me chorar e esquecer*”, reconhecendo a sua função do universo – sua condição de ser humano normal igual a qualquer outro, que será um dia esquecido.

Então o eu poético dá um salto no tempo para mostrar as transformações ocorridas na sua experiência de vida: “*Vinte anos mais vinte é o que tenho, / mulher ocidental que se fosse homem / amaria chamar-se Eliud Jonathan*”. Agora, um ser adulto, o eu poético revela uma data importante na sua vida, por ter desencadeado uma transformação; ter quarenta anos é perceber a vida com outros olhos; é amadurecer enquanto pessoa. Perdas e sucessos fazem parte da sua vida, então é preciso que esteja preparada para novas etapas, e as memórias evocadas na poesia são importantes elementos dessa transformação.

Nesse âmbito, a memória também necessita de marcações temporais, como o céu brumado, a encomenda trazida pelos correios, enfim, precisa de símbolos para construir identidades. O sujeito adulto se transformou na estrela prevista na infância e, agora, com “*quarenta anos: não quero faca nem queijos / quero a fome*”, o eu lírico tem desejo de revelar ao mundo a sua natureza feminina e se transformar nesse ser absoluto.

Na vida adulta, a noção de tempo é diferente quando comparada à da infância, visto que o adulto resgata os detalhes da infância que se modificaram ao longo dos anos e guarda na memória as imagens inocentes, o sentimento espiritual, mesmo sabendo que um dia também cairá no esquecimento. Assim, quando analisamos a memória, percebemos que o tempo também está intimamente ligado, uma vez que é determinado pelo momento presente, mas também pelos eventos passados.

A imagem poética percebida em *O coração disparado* dialoga com o seguinte pensamento de Bachelard (2005, p. 50):

A poesia nos dá não tanto a nostalgia da juventude, que seria vulgar, mas a nostalgia das expressões da juventude. Ela nos oferece imagens como deveríamos tê-las imaginado no "impulso inicial" da juventude. As imagens príncipes, as gravuras simples, os devaneios da cabana, são também convites a recomendar a imaginar. Elas nos transmitem estágios do ser, casas do ser, em que se concentra uma certeza de ser. Parece que habitando tais imagens, imagens que nos tornam estáveis também, recomendaríamos outra vida, uma vida que seria nossa, nas profundezas do nosso ser.

Para o filósofo, nesse campo poético, a imaginação revela o que estava fixado na memória e resgata, por meio de imagens, as histórias da infância ou da juventude.

A memória se fixa em imagens simbólicas dos objetos da casa, nas ações da menina e nos gestos religiosos, estando relacionada ao tempo, cujas representações são diversificadas conforme a sociedade da época vigente. Por isso, podemos perceber que o tempo na poesia de Adélia é algo cíclico, alternado de acordo com as memórias experimentadas pelo eu lírico na infância ou na vida adulta. Segundo Ricoeur (1996), a forma como a memória pode ser evocada tem relação intrínseca com o tempo presente.

A “rememoração” [...] proporciona o sentimento da distância temporal; mas ela é a continuidade entre presente, passado recente, passado distante, que me permite remontar sem solução de continuidade do presente vivido até os acontecimentos mais recuados da minha infância (RICOEUR, 1996, p. 8).

Conforme o teórico, embora nossas lembranças remetam ao passado, é o tempo presente que as vai orientar, pois são os interesses do presente que regulam e determinam a tarefa da rememoração. Para ele, existe uma diferença entre a rememoração, que é um processo de trabalho individual, e a comemoração, que é uma criação de memórias coletivas. Ricoeur (1996) entende, assim, que a memória tem a capacidade de selecionar os fatos, uma vez que se utiliza da função intencional do esquecimento, por isso, se torna algo individual.

Ao mesmo tempo as finalidades da memória coletiva se evidenciam no método de rememoração social, cujo propósito é exatamente evitar o próprio esquecimento.

No poema “Tempo”, percebemos que a passagem do tempo para a vida adulta constitui uma forma de reviver, de forma coletiva, as memórias de acontecimentos importantes na vida e que os acontecimentos experimentados configuram uma maneira de rememorar os eventos do passado, ou seja, um meio de se apropriar novamente dos fatos passados, manifestados no presente do sujeito poético. Dessa forma, podemos entender que há uma reconstituição do passado por meio de um exercício reflexivo para compreender as vivências evocadas no tempo.

3.3 Imagens poéticas em *O coração disparado*

Apresentar as imagens poéticas na obra *O coração disparado* é entender elementos constitutivos na linguagem e ritmo que são próprios dos poemas. Nessa obra, a poesia está em tudo, inclusive nas experiências do cotidiano, e, por isso, a passagem do tempo é revelada em cada verso por meio de símbolos, como a casa cheia de heras ou a figura de natal colocada no meio da sala.

A poesia é imaterial, e o poeta tem a função de apresentar um sentido maior da vida que não é percebido pelo leitor comum. Uma palavra dita por uma pessoa qualquer não tem o mesmo valor artístico se dito pelo poeta. Assim, o que se descobre na poesia de Adélia Prado é a presença da vida comum à beira da linha férrea, no apito do trem de ferro que passa na porta, nas privações da família, na ausência da eletricidade, nas relações afetivas com as amigas da mãe e com as colegas com quem brincava. Tudo isso vira poesia. A poesia de Adélia Prado oferece, pois, uma visão de mundo mais real e sensível, já que o ritmo da sua poesia está incorporado no dia-a-dia.

Cada ritmo implica uma visão concreta do mundo. Assim, o ritmo universal de que falam alguns filósofos é uma abstração que mal guarda relação com o ritmo original, criador de imagens, poemas e obras. O ritmo, que é imagem e sentido, atitude espontânea do homem frente à vida, não está fora de nós: expressando-nos, ele é nós mesmos (PAZ, 1982, p. 73-74).

De acordo com Paz (1982), a nossa vida é o próprio ritmo conferido à poesia. Ele não pode estar fora de nossas atitudes, pois representa as imagens do mundo, sendo algo inerente à condição do homem, visto que cada ritmo é uma conduta humana e uma explicação particular do mundo. Isso se verifica, por exemplo, no poema – “Roça” – em que o ritmo é caracterizado

pela ruptura de paralelismo sintático do verso *No mesmo prato*, para acentuar a sequência do verso seguinte: *O menino, o cachorro, e o gato*, por meio de uma gradação decrescente, sem que isso torne o gato inferior aos demais, já que todos comem no mesmo prato aquilo que provoca perplexidade: *a infância* do mundo.

O tempo na poesia parece não passar, o que não se pode captar, exceto pela vivência e sentido da arte. Assim, o efeito poético acontece através da necessidade da escrita poética, mostrando os mistérios da infância, as perdas significativas e as belezas sentidas na formação da família. Nesse sentido, vemos que, no desenvolvimento de criação poética, existe uma relação particular entre os elementos da memória e a maneira como são encadeados na escrita. Dessa forma, podemos compreender que a linguagem poética é constituída de imagens, entretanto essas imagens que são introduzidas nos poemas não representam imagens mentais tal como está escrito pela poeta, visto que a imagem permanece ativa ao mesmo tempo que a palavra é proferida.

Podemos dizer que a imagem no texto poético é criada a partir da imaginação do poeta, que é hábil para dar à imagem um sentido real de sua existência. Segundo Sartre (1996, p. 139), “é impossível encontrar na imagem algo mais do que aquilo que colocamos nela; dito de outra forma, a imagem não ensina nada. Em consequência, é impossível que a compreensão se opere sobre a imagem uma vez construída”. O filósofo explica que a imagem não poderia ter a incumbência de auxiliar a compreensão, todavia pode ser que consciência compreensiva concorde em algumas situações com a estrutura imaginada.

Assim, as imagens construídas na estrutura do poema transformam-se num diálogo entre o escritor e o leitor, de forma que a compreensão se realiza pela construção do texto poético. Para Bachelard (2005, p.201), “alguma coisa fechada deve guardar as lembranças deixando-lhes seus valores de imagens”, e, assim, podemos reviver as lembranças de proteção deixadas na casa.

Octavio Paz (1982, p. 133) afirma o sentido da imagem poética como sendo a explicação de si mesma.

O sentido da imagem, pelo contrário, é a própria imagem: não se pode dizer com outras palavras. A imagem explica-se a si mesma. Nada, exceto ela, pode dizer o que quer dizer. Sentido e imagem são a mesma coisa. Um poema não tem mais sentido que suas imagens.

De acordo com o autor, o poeta não quer dizer ou explicar uma palavra. Ele simplesmente diz aquilo que quer expressar. As imagens postas no texto poético são

inflexíveis a qualquer elucidação ou esclarecimento, sendo o poema a própria linguagem, ou seja, não se trata de algo explicável igualmente ao texto prosaico. Por essa razão, o poeta é capaz de criar realidades que apresentam uma verdade não necessariamente ligada à vivência do autor.

A imagem é, pois, dotada de autonomia, situação relevante para a ampliação da existência, proporcionando ao sujeito observar a intimidade de si mesmo, como também atentar para o significado da própria experiência de vida, inclusive para os objetos e circunstâncias que nos rodeiam. Sobre isso destacamos as concepções de Ecléa Bosi (2003), ao enfatizar que

Se a mobilidade e a contingência acompanham nossas relações, há algo que desejamos que permaneça imóvel, ao menos na velhice: o conjunto de objetos que nos rodeiam. Nesse conjunto amamos a disposição tácita, mas eloquente. Mais que uma sensação estética ou de utilidade eles nos dão um assentimento à nossa posição no mundo, à nossa identidade; e os que estiveram sempre conosco falam à nossa alma em sua língua natal (BOSI, 2003, p. 25).

Conforme a autora, à medida que cotidianamente utilizamos objetos, eles vão se incorporando à nossa vida, provocando uma conexão com o passado, pois envelhecemos como sujeitos detentores desses objetos. Assim, algo é comum entre todas as pessoas: a conservação dos objetos memorialísticos. Segundo Bosi (2003, p. 26), “cada um desses objetos representa uma experiência vivida, uma aventura afetiva do morador”.

A autora acrescenta que existem também os objetos de *status*, que representam apenas os valores da moda e não se prendem aos sentimentos do dono. Nesse caso, esses objetos se desgastam com o tempo sem envelhecerem com o seu possuidor. Assim sendo, as memórias não podem ser substituídas, visto que muitos objetos e lugares se moldam ao seu dono para demonstrar a ideia de continuidade.

Essa representação da vivência pode ser identificada nos poemas de *O coração disparado*, em que, para o eu lírico, os lugares passam a imagem de bem-estar, como ser percebe no verso “*Lá tem um canto na parede / pra onde eu vou escondida comer com o prato na mão*”. Os lugares servem como uma conexão com o passado, pois envelhecem com o proprietário e se encarnam à vida do eu poético, sendo incorporados às memórias de tal forma que cada um simboliza uma vivência afetiva do homem que habitou a casa.

A casa, os objetos, tudo envelhece com o eu lírico. O lugar onde a criança e o adulto crescem é habitado por materiais raríssimos e incalculáveis, logo fazemos isso de uma forma

que delineamos essas coisas à nossa maneira, para que se tornem uma parte de nós mesmos. A infância representa o passado vivo, e por meio das memórias, a casa permanece em nosso ser, incorporada à nossa vida. Mesmo que essa habitação desapareça fisicamente, ela se conserva no íntimo do ser através do cheiro, de um móvel, lembranças que perduram como imagem, de forma simbólica. Ao recriar sua experiência, portanto, o sujeito poético recorda o passado buscando a revisão no presente. Assim, recria vivências passadas a partir do ritmo poético, cuja representação é mítica, em uma incessante recriação da vida por meio das memórias.

Em outro texto de *O coração disparado*, as memórias ficam marcadas de forma afetiva. Assim como os objetos da casa – o guarda-chuva preto do pai – e outras recordações da casa, outros momentos da vida adulta são recordados. No poema “Esperando Sarinha”, o eu poético se lembra do período de expectativa da chegada da filha como algo feliz e cheio de sentimentos memoráveis.

Esperando Sarinha

Sarah é uma linda menina ainda mal-acordada.
 Suas pétalas mais sedosas estão ainda fechadas,
 dormindo de bom dormir.
 Quando Sarinha acordar,
 vai pedir leite na xícara de porcelana pintada,
 vai querer mel aos golinhos em colherinha de prata,
 duas horas vai gastar fazendo trança e castelos.
 Estou fazendo um vestido,
 uma tarde linda e um chapéu,
 pra passear com Sarinha,
 quando Sarinha acordar
 (PRADO, 2015, p. 112).

Os versos “*Sarah é uma linda menina ainda mal-acordada / Suas pétalas mais sedosas estão ainda fechadas*” remetem às lembranças ternas do nascimento da filha. Guardadas na memória, as lembranças podem ser acionadas no contato com “*a porcelana pintada*”, “*na colherinha de prata*” ou no “*vestido*” feito para Sarinha, materiais que ficaram na memória mesmo que o tempo já os tenha destruído. A memória consegue reter muitas lembranças afetivas relacionadas ao amor incondicional pela filha de uma mãe que não se esquece de momentos agradavelmente vivenciados: “*duas horas vai gastar fazendo trança e castelos / Estou fazendo um vestido*”. Nessa tarde, o eu lírico aproveita o tempo para enriquecer os momentos de prazer, fazendo tranças, castelos e um vestido para o nascimento da menina. Esse tempo não passa, está inserido no ser, pois existem sonhos a serem realizados, como “*passear com Sarinha, / quando Sarinha acordar*”.

Os sonhos são alimentados pelo desejo de alimentar a filha com o *“leite na xícara de porcelana”* ou o *“mel aos golinhos em colherinhas de prata”*. Essas lembranças são marcantes para o eu lírico, que alimenta uma expectativa idealizada, sendo os eventos antigos acompanhados de uma intensa emoção. Por isso, ao se tratar de memória afetiva, é importante pontuar a seguinte concepção de Izquierdo (2017, p. 34):

As memórias emocionais são gravadas juntamente com a emoção que as acompanha e da qual em boa parte consistem, o que implica que foram guardadas num momento de hiperatividade dos sistemas hormonais e neuro-humorais [...] Em outros momentos em que ocorram essas liberações viremos a nos lembrar, geralmente em detalhe, dessas memórias antigas.

Segundo o pesquisador, todos se lembram de detalhes de momentos importantes na vida devido à emoção envolvida nas ações. A forte carga emocional influencia na recuperação de memórias antigas, independentemente da quantidade de anos passados. Assim, nossa memória consegue selecionar os eventos marcantes e recuperar, mesmo que de forma fragmentada, boa parte de acontecimentos experimentados em outra época.

A poesia é um dos recursos para a recuperação dos acontecimentos individuais, como no caso do poema *“Esperando Sarinha”*, possibilitando a recuperação de antigos comportamentos que o eu poético supunha ter perdido. As lembranças do sujeito poético relacionadas ao período gestacional são importantes, sendo que a retomada de lembranças supostamente apagadas pode se dar a qualquer momento da vida. No poema podemos, pois, perceber a restauração de algumas imagens da memória afetiva, conforme os objetos vão sendo manuseadas no momento da alimentação da criança, como a xícara de porcelana e a colherinha de prata. Esses objetos comuns são transformados em alegorias na poesia, não estando no texto aleatoriamente, pois contém uma simbologia que retrata o passado do eu lírico.

Isso é perceptível nos versos *“estou fazendo um vestido, / uma tarde linda e um chapéu, / pra passear com Sarinha, / quando Sarinha acordar”*, que mostram componentes relacionados ao cotidiano do eu poético, os quais vão tecendo as ações de fazer um vestido e um chapéu, bem como de imaginar os gostos da filha quanto à bebida e comida - *“vai pedir leite na xícara de porcelana pintada, / vai querer mel aos golinhos em colherinha de prata”*. Trata-se de expectativas que, no passado, faziam parte da vida corriqueira da poeta, as quais ficaram marcadas em sua memória, sendo relembradas na poesia.

Nessa perspectiva, o eu lírico considera o contato familiar uma situação inesquecível, como a expectativa do nascimento da filha, que é um momento de profunda felicidade, configurando uma das memórias importantes na vida de todos, por isso o amor materno revela-se de forma especial no poema. Segundo Izquierdo (2010, p. 16), “cada um de nós é quem é porque tem suas próprias memórias – ou fragmentos de memórias. Somos rigorosamente aquilo que lembramos”. Assim, o eu poético experiencia a vida de forma adaptada ao seu dia-a-dia, e as vivências vão sendo compostas e ajustadas conforme o seu cotidiano.

Parte das nossas idealizações para o futuro depende das memórias, visto que são elas que organizam nossas vidas, como também formam nossa identidade. Existem pessoas que se lembram de muitos fatos, enquanto outras, nem tanto, mas normalmente conseguimos recordar fragmentos de eventos suficientes para vivermos plenamente. Isso fica evidente também no texto “Esperando Sarinha”, quando o eu lírico faz planos para o nascimento da filha: *“duas horas vai gastar fazendo trança e castelos / estou fazendo um vestido / pra passear com Sarinha / quando Sarinha acordar”*. Dessa forma, mesmo diante do esquecimento de outros acontecimentos, o eu poético guarda memórias suficientes para ter uma performance ativa e aceitável como pessoa.

Nosso cérebro consegue reter muitas lembranças, no entanto a maioria delas é esquecida. Como explica Izquierdo (2010), isso ocorre porque a maioria das nossas memórias são saturáveis.

Esquecemos talvez, em parte, porque os mecanismos que formam e evocam memórias são saturáveis. Não podemos fazê-los funcionar constantemente de maneira simultânea para todas as memórias possíveis, as existentes e as que adquirimos a cada minuto (IZQUIERDO, 2010, p. 23).

De acordo com o neurocientista, o cérebro espontaneamente exclui memórias por ausência de uso constante, uma vez que, a todo momento, adquirimos novas memórias e, conseqüentemente, torna-se essencial o esquecimento de inúmeros eventos. Em *O coração disparado*, há muitos fragmentos de lembranças preservados, como a do nascimento de um filho, das roupas que se usava e de objetos, como os talheres, o guarda-chuva paterno, enfim, lembranças ressignificadas pelos impactos da ausência.

Para Izquierdo (2010, p. 24), “esquecemos para podermos conviver e sobreviver”, isto é, para não enlouquecermos, é necessário o esquecimento de muitos fatos da vida, o que nos possibilita seguir os caminhos normais da nossa existência. Desse modo, muitas memórias desaparecem, enquanto outras permanecem, mesmo que apenas alguns fragmentos possam ser

recuperados por meio da convivência com os grupos sociais. As lembranças também sofrem forte influência do impacto emocional, sendo que a distância temporal entre o vivido e o lembrado faz com que depositemos as nossas impressões, sentimentos ou sensações sobre elas.

É assim que os assuntos domésticos, como fazer comida, o tipo de roupa confeccionado e a expectativa do despertar da criança, revelam eventos triviais e indicam momentos de intimidade que podem ser percebidos de forma diferenciada pela poeta. Tudo isso demonstra que a poesia de Adélia Prado tem como característica o vislumbamento do passado através das memórias que são evocadas pela situação emotiva presente em cada poema. A poeta representa as imagens de maneira plástica para que o leitor perceba as vivências da mulher, mãe e esposa, que mergulha nas ações voltadas para a família, ficando evidente a intenção de compartilhar sentimentos por meio da poesia.

Nossa leitura não deixa de reconhecer que, para o eu lírico, a poesia resulta das suas próprias experiências de vida, ou seja, os sentimentos e emoções surgem do que foi/é vivido pelo sujeito poético. Nada surge por acaso, sendo a poesia o produto de algo que estava pronto e que precisava explodir, assim, as imagens presentes em cada texto poético contêm uma experiência de vida do eu poético. São representações do passado que trazem ao presente aquilo que comoveu pela beleza.

O coração disparado apresenta uma significação e sentido além da experiência simples da vida, visto que, para Adélia Prado, a poesia é sagrada, não sendo necessário falar de Deus para que assim o seja. A poesia tem valor próprio, e isso é excessivamente religioso. Tudo que relaciona o eu lírico ao centro dessa significação poética tem sentido metafísico, portanto, espiritual.

Além disso, a poesia também apresenta erotização, trazendo a força vital do corpo através das memórias em que o sujeito poético recorda os momentos da descoberta do corpo, algo não exposto de forma devassa, mas com sentimentos puros de revelação íntima. Um exemplo são as lembranças da menina que tem a consciência dessa descoberta, visível no poema “A maçã no escuro”, em que a jovem adquire o conhecimento do seu físico e a importância dele na sua vida.

A maçã no escuro

Era um cômodo grande, talvez um armazém antigo,
empilhado até o meio de seu comprimento e altura
com sacas de cereais.
Eu estava lá dentro, era escuro,

estando as portas fechadas
 como uma ilha de sombra em meio do dia aberto.
 de uma telha quebrada, ou de exígua janela,
 vinha a notícia da luz.
 Eu balançava as pernas,
 em cima da pilha sentada,
 vivendo um cheiro como um rato o vive
 no momento em que estaca.
 O grão dentro das sacas,
 as sacas dentro do cômodo,
 o cômodo dentro do dia
 dentro de mim sobre as pilhas
 dentro da boca fechando-se de fera felicidade.
 Meu sexo, de modo doce,
 turgindo-se em sapiência,
 pleno de si, mas com fome,
 em forte poder contendo-se,
 iluminando sem chama a minha bacia andrógina.
 Eu era muito pequena,
 uma menina-crisálida.
 Até hoje sei quem me pensa
 com pensamento de homem:
 a parte que em mim não pensa e vai da cintura aos pés
 reage em vagas excêntricas,
 vagas de doce quentura
 de um vulcão que fosse ameno,
 me põe inocente e ofertada,
 madura pra olfato e dentes,
 em carne de amor, a fruta
 (PRADO, 2015, p. 133-134).

O texto expressa o momento em que ocorre o reconhecimento das transformações do corpo. Os versos iniciais fazem a descrição de um lugar escuro de portas fechadas, cômodo grande onde as sacas de cereais estão empilhadas: *“Era um cômodo grande, talvez um armazém antigo, / empilhado até o meio de seu comprimento e altura / com sacas de cereais”*. Conforme os acontecimentos vão se sucedendo, o eu lírico se deixa envolver por uma cena sexual: *“O grão dentro das sacas, / as sacas dentro do cômodo, / O cômodo dentro do dia/ dentro de mim sobre as pilhas [...]”*, e isso traz um sentimento de felicidade em que os desejos brotam com força, apesar da inocência da jovem.

Os eventos dessa cena são lembrados de maneira poética, sendo que o eu lírico tem plena consciência do corpo e vai descobrindo os desejos sensuais à medida que se sente maduro. No espaço do armazém antigo, a jovem está sozinha, vivendo as experiências do deleite do prazer, o que a torna mais amadurecida e cheia de si. Agora, através do toque, seus desejos se avolumam e se intensificam. As lembranças são mostradas por meio de *insight* da

infância conduzida pelas memórias da mulher adulta: *“Eu era muito pequena, / Uma menina-crisálida”*.

As memórias da infância são marcantes na vida de qualquer pessoa, já que se trata de um tempo significativo do qual guardamos as principais recordações, de forma afetiva ou não. Certamente essa passagem da vida do eu lírico foi significativa, sendo a transformação da menina em mulher metaforizada através das imagens de um casulo, que conota a transição para a vida adulta - *“uma menina-crisálida”*. O mesmo acontece quando, dependendo das condições climáticas, a lagarta se transforma em borboleta, rompendo o casulo e usando as asas para voar livre pelo mundo. A larva fica em repouso por um período que pode durar dias e até semanas, quando, dentro do casulo, os tecidos do corpo do inseto vão se transformando até o momento em que está pronto para ganhar sua liberdade. De maneira poética, percebemos as mesmas mudanças na menina, que se isola num ambiente escuro e cheio de cereais, espaço das transformações que surgem naturalmente, como crisálidas que brotam da pupa de um casulo.

Assim, a singela menina se transfigura numa mulher que desperta para os desejos sexuais: *“meu sexo, de modo doce, / turgindo-se em sapiência, / pleno de si, / mas com fome, / em forte poder contendo-se, / iluminando sem chama a minha bacia andrógina”*. Ela tem consciência dessa transformação e sente desejos cada vez mais intensos, com sapiência de tudo isso, ao mesmo tempo em que o corpo reage com fome a essas mudanças. O sujeito poético trata suas lembranças sexuais de forma poética, sem agressividade pornográfica, com imagens metaforizadas e excêntricas, como a da crisálida.

Nesse contexto, começa a interpretar o pensamento instintivo do homem - *“Até hoje sei quem me pensa / com pensamento de homem: / a parte que em mim não pensa e vai da cintura aos pés”* - a partir de si mesma, na busca dos desejos lascivos. As vontades sexuais são percebidas de forma consciente, não se sentindo culpada pela fome que brota do corpo. A mulher agora está adulta e madura, reconhecendo, por meio das lembranças poéticas, os desejos carnis da infância. Ela é a maçã que estava no escuro do antigo armazém. Trata-se de memórias que, apesar de anos, são revisitadas de forma intensa pelo eu lírico, cujo propósito é o de revelar sentimentos.

É evidente que nem todas as lembranças da época são abordadas no poema, entretanto aquelas mais afetivas do armazém escuro, com as sacas de cereais e o ambiente propício para a descoberta de si, vão sendo reveladas ao leitor. Segundo Octavio Paz (1982, p. 137), “o sentido da imagem é a própria imagem. A linguagem ultrapassa o círculo dos significados

relativos, o isto e o aquilo, e diz o indizível”. A poesia tem uma linguagem que penetra na realidade em si de tal forma que se apoia na experiência metafórica para representar a recriação do passado. Assim, a descoberta do sexo e a sensação do amor são imagens que evocam poesia por meio de metáforas significativas.

Nesse sentido, no poema “A maçã no escuro”, com suas lembranças, o eu lírico compreende continuamente o mundo, bem como percebe a força interior da vida pulsante, conferindo-lhe um sentido que foi organizado no presente. A mulher adulta vê na menina a descoberta do prazer como forma de assimilar experiências únicas e individuais. Ela aprende sozinha, naquele armazém escuro, a sua sexualidade e os seus prazeres - *“Eu estava lá dentro, era escuro, / estando as portas fechadas / como uma ilha de sombra em meio do dia aberto”*. É, pois, dessas recordações passadas que a menina entende as suas emoções, as necessidades e os valores apreendidos na sua identidade.

As lembranças impregnadas de emoções são relacionadas constantemente a uma significação que atua no presente, já que a memória estrutura os eventos do passado muito em função das ações ocorridas no tempo presente - *“Até hoje sei quem me pensa / com pensamento de homem”*. Isso significa que as emoções vivenciadas na infância contribuem para as lembranças da vida adulta, isto é, as marcas afetivas são mais fáceis de se evidenciar, como é o caso da descoberta da sexualidade. Nesse sentido, Izquierdo (2010, p. 45-46) se reporta às memórias que nos dão prazer e que são adquiridas dependendo das circunstâncias envolvidas.

O mesmo acontece com as memórias prazenteiras: quando uma situação determinada se apresenta, por exemplo, os prelúdios do ato sexual ou de um bom almoço, haverá uma constelação de processos neuro-humorais e hormonais semelhante àqueles que experimentamos em outros momentos da mesma índole, e nossa resposta se adequará melhor às circunstâncias.

Os eventos memorialísticos descritos em “A maçã no escuro” revelam exatamente as memórias do momento em que o estado hormonal da menina estava excitado, sentindo-se ela tão desinibida, que seus desejos mais latentes são despertados de maneira poética e de forma significativa.

Izquierdo (2010, p. 46) acrescenta ainda que “as memórias dependentes de um estado emocional determinado ficam, por assim dizer, à espreita de que uma certa constelação de fenômenos bioquímicos apareça novamente”. A poesia de Adélia Prado provoca esses estímulos sexuais. Além disso, a própria poeta evidencia que falar de sexo não pode ser visto

como um tabu, pois a experiência sexual é algo também divino, portanto, a poesia não deve se eximir dessa temática.

A poesia é vida, assim como o sexo, que também exala vida, logo não devemos ignorar o corpo ou a paixão que brota dele. Dessa forma, a poesia pode explorar o erótico, que traz consigo a força vital do ser humano. Eros é o deus do amor, por isso a erotização também é amor, então, no poema “A maçã no escuro”, quando o eu lírico descobre seu corpo, temos a sensação de que encontrou a felicidade sem culpa ou constrangimento.

Assim, podemos afirmar que, através das memórias, cada indivíduo interpreta o mundo conforme o contexto no qual está inserido, bem como compreende tanto o tempo quanto o espaço por meio de suas impressões, sentimentos e sensações. As lembranças são impregnadas de emoções, uma vez que os fenômenos estão ligados à consciência que atua no presente do indivíduo.

4 A MEMÓRIA EM *O CORAÇÃO DISPARADO*

Neste capítulo tratamos da memória na obra *O coração disparado*, a partir das leituras em Candau (2016) que aponta as lembranças das experiências do sujeito individualmente quanto em grupo como sendo um efeito de suas escolhas aos eventos recuperados. Fazemos também análises de outros poemas por meio das discussões de Octavio Paz (1982) que indica o poeta como um ser capaz de criar uma linguagem comunicativa comum a todos. Então, para corroborar com essas ideias, acrescentamos Mikhail Bakhtin (2010) que entende as palavras como sendo um meio constantemente ativo, uma vez que elas não comportam a fala de uma pessoa, mas de gerações.

Por essa razão, discutimos as memórias presentes nos poemas dessa obra a fim de compreendermos de que forma o eu lírico traz para o presente as lembranças de eventos passados. Dessa forma, na parte intitulada de Adélia Prado e os ritmos da memória evidenciamos as estratégias rítmicas encontradas nos textos que transformam a poética dessa mineira no cenário nacional.

4.1 Tessituras memorialísticas

Reconhecer a memória na obra *O coração disparado* é compreender também a existência de um tempo vivido que se apoia nas lembranças do eu lírico, por isso o trabalho poético na referida obra apresenta uma construção de domínio do memorável, visto que é

consolidado com as experiências compartilhadas entre os componentes do grupo a que pertence o sujeito poético.

Segundo Candau (2016), as memórias geralmente passam pelos acontecimentos associados às evocações do passado.

Em cada caso, quer se trate de um indivíduo apenas ou de todo um grupo, a força das memórias dependerá da coerência geral do campo do memorável, quer dizer da estruturação mais ou menos homogênea do conjunto de lembranças a partir de um momento de origem e de uma sucessão de fatos (CANDAU, 2016, p. 100).

Para Candau, a lembrança da vivência tanto individual quanto coletiva pode ser o resultado de um modo de escolha de determinados eventos verdadeiros ou imaginados que depende do início dos eventos como também da trajetória temporal dos fatos. Assim, Candau (2016, p. 99) afirma que “do ponto de vista de um grupo ou de uma nação, esse agenciamento e essa modelagem da identidade se fazem a partir de acontecimentos ou de restos de acontecimentos”. Desse modo, a forma como a memória é retratada em *O coração disparado* pode nos levar a entender que o tempo é suportável, além de trazer a certeza de que nenhuma ação prática é fútil.

Nessa perspectiva, tudo o que é vivenciado a memória organiza, seleciona e exclui também. Na obra *O coração disparado* é percebida a ideia de que o tempo é breve e inabalável, entretanto, pode ser recuperado. Isso quer dizer que a memória, de acordo com a eventualidade, concede ao tempo uma dimensão maior, a fim de eternizar o passado. Nesse caso, percebemos que o ato da memória tem o sentido de isolar os eventos e esvaziar a duração do tempo.

Nesse sentido, vemos que no poema “Gênero” do livro *O coração disparado* o sujeito poético evoca as lembranças como uma forma de recuperação do passado.

Desde um tempo antigo até hoje,
quando um homem segura minha mão,
saltam duas lembranças guarneendo
a secreta alegria do meu sangue:
a bacia da mulher é mais larga que a do homem,
em função da maternidade.
O Osvaldo Bonitão está pulando o muro de dona Gleides.
A primeira, eu tirei de um livro de anatomia,
a segunda, de um cochicho de Maria Vilma.
Oh! por tão pouco incendiava-me?
Eu sou feita de palha,
mulher que os gregos desprezariam?
Eu sou de barro e oca.
Eu sou barroca.
(PRADO, 2015, p. 132).

No poema as lembranças do eu lírico são baseadas na produção da ideia do memorável à medida que se torna mais consolidado a partir do momento em que outros membros partilham das mesmas experiências. E, assim, vão existindo memórias que se coincidem entre os sujeitos participantes. No campo semântico, o poema é marcado por alguns recursos estilísticos como a estrutura organizada em uma única estrofe de 14 versos cuja composição é realizada por meio de fragmentos de memórias semelhantes aos vitrais de uma igreja. Na primeira parte temos os versos que se referem à emoção sentida no toque do ser masculino ao seu corpo. O eu lírico mostra que isso traz felicidade antes secreta no seu íntimo. Em seguida, diferencia o sexo masculino e feminino quanto à questão corporal ao dizer que “*a bacia da mulher é mais larga que a do homem, / em função da maternidade*” cujo conhecimento foi adquirido de livro de anatomia.

Posteriormente, o eu lírico relembra o episódio em que “*O Osvaldo Bonitão está pulando o muro de dona Gleides*” para mencionar a traição desse homem e logo a seguir revelar de onde conseguiu a informação “*a segunda, de um cochicho de Maria Vilma*”. Lembranças que são reforçadas pelos acontecimentos apoiados por outras pessoas. As condições sociais facilitam tanto a conservação das memórias quanto a evocação do passado.

Por meio da junção das palavras “barro” e “oca” o eu lírico relembra as situações em que a mulher tinha amores, desejos e ainda assim era “feita de palha”. Com isso, levantou uma dúvida relacionada ao desprezo dos gregos quanto às suas vontades. Assim, apresentou um novo significado à palavra “barroca”. Uma mulher que tem necessidades, como também um ser carregado de conflito entre o espiritual e terreno.

O poema apresenta a formação de figuras estilísticas como a elisão presente nos dois primeiros versos “*Desde um tempo antigo até hoje*” para formar unidades compactas e sonoras no poema para remeter à ideia de uma memória recuperada no momento presente do eu lírico. Além disso, encontramos nos versos 7 e 9 um efeito metonímico que nos encaminha para as lembranças do sujeito poético que recorda os eventos que marcaram seu aspecto feminino ao representar uma traição que “*O Osvaldo Bonitão está pulando o muro de dona Gleides*” e “*a segunda, de um cochicho de Maria Vilma*” quando fica implícita a ideia de que Maria Vilma é uma mulher indiscreta e tem informações precisas do personagem Osvaldo e dona Gleide. Além disso, presenciamos no verso 10 um sentido hiperbólico evidenciado pelo eu lírico ao dizer “*Oh! por tão pouco incendiava-me?*” para destacar suas impressões marcadas num tempo perdido e recuperado no presente. Vemos, portanto, que para o eu lírico

essas sensações revelavam o poder de recompor sutilmente o passado desenvolvendo as várias formas de memória alicerçadas no contato com outras pessoas do seu convívio.

Nesse sentido, outro poema chamado “Linhagem” gira em torno das histórias que compõem as memórias do eu lírico como se fossem fragmentos resumidos das vivências dos primeiros membros da família. Nesse sentido, percebemos a habilidade do eu lírico em construir os versos com vários fragmentos de casos e acontecimentos alegrias, tristezas, de decepções, amores entre os integrantes familiares através da apresentação de uma árvore genealógica.

Minha árvore ginecológica
me transmitiu fidalguias,
gestos marmorizáveis:
meu pai, no dia do seu próprio casamento,
largou minha mãe sozinha e foi pro baile.
Minha mãe tinha um vestido só, mas
que porte, que pernas, que meias de seda mereceu!
Meu avô paterno negociava com tomates verdes,
não deu certo. Derrubou mato pra fazer carvão,
até o fim de sua vida, os poros pretos de cinza:
‘Não me enterrem na Jaguará. Na Jaguará, não.’
Meu avô materno teve um pequeno armazém,
uma pedra no rim,
sentiu cólica e frio em demasia,
no cofre de pau guardava queijo e moedas.
Jamais pensaram em escrever um livro.
Todos extremamente pecadores, arrependidos
até a pública confissão de seus pecados
que um deles pronunciou como se fosse todos:
‘Todo homem erra. Não adianta dizer eu
porque eu. Todo homem erra.
Quem não errou vai errar.’
Esta sentença não lapidar, porque eivada
dos soluços próprios da hora em que foi chorada,
permaneceu inédita, até que eu,
cuja mãe e avós morreram cedo,
de parto, sem discursar,
a transmitisse a meus futuros,
enormemente admirada
de uma dor tão alta,
de uma dor tão funda,
de uma dor tão bela,
entre tomates verdes e carvão,
bolor de queijo e cólica
(PRADO, 2015, p. 107).

A composição do poema traz partes da vida do eu lírico como se fossem a junção de passagens dispersas das memórias familiares. Assim, vemos aspectos da história do pai, da aparência feminina da mãe, do trabalho árduo do avô paterno e das enfermidades vivenciadas

pelo avô materno. Dessa forma, a “árvore ginecológica”, termo usado pelo eu poético, vai sendo apresentada em forma de versos como forma de resgatar períodos importantes e coletivos do grupo social que participa.

Ao longo do poema “Linhagem” o tempo pretérito vai se justapondo ao tempo presente, a fim de exprimir o ritmo da atividade coletiva como forma de facilitar a orientação das memórias do sujeito poético, assim como conceder referências para que organize sua existência.

Na atividade de rememoração, somos afetados pela incapacidade de revivermos o passado conforme se sucedera, uma vez que a memória faz a identificação de imagens de antigamente permeada de reflexões e critérios de valor pelo indivíduo agora adulto. Em outras palavras, à proporção que nos envolvemos em eventos da realidade, menos experimentamos de fato os acontecimentos.

Em “Linhagem” mesmo que as primeiras memórias permaneçam latentes no plano familiar, é inviável que a rememoração seja idêntica à experiência vivida pelo sujeito lírico, visto que as recordações, independentemente, do período da vida vão mudando à medida que vai se inserindo no tempo.

Nas tessituras memorialísticas de algumas expressões e ações desse texto poético vão se delineando as características da poesia de Adélia. A utilização de palavras “ginecológica” é marca da linguagem inovadora no texto poético pela semelhança de sentidos com “genealógica”. O eu lírico utiliza esse trocadilho para expressar a ideia de que a linhagem familiar era ancorada na força feminina. Isso significa que a ascendência da família revelou o surgimento da nobreza presente no eu poético, que, além disso, ficou cravada por ações marcadas nos mármores, isto é, por atitudes eternizadas na memória.

Entretanto, por mais que a linhagem familiar do eu poético tenha sido orientada pela ação feminina, as mulheres dessa árvore “ginecológica” foram pouco descritas, sendo as ausências delas motivadas principalmente por mortes prematuras durante os partos. Essa ausência é sentida pelo eu lírico, ao dizer *“cuja mãe e avós morreram cedo / de parto, sem discursar, / a transmitisse a meus futuros, / enormemente admirada”*.

O texto é organizado por meio de lembranças dos principais membros da família: o pai, a mãe, o avô paterno e avô materno, como forma de compor o todo familiar. Entre os versos 4 e 5, temos um retalho da vida do pai do eu lírico; nos versos 6 e 7, é descrita a mãe como um ser de beleza admirável; nos versos 8 a 11, é mostrada a vida laboral do avô

paterno, enquanto os versos 12 a 15 focalizam o avô materno em sua luta contra as dores no mundo.

No poema são percebidos alguns recursos estilísticos que comprovam o estilo intrépido da poeta. Nos três primeiros versos, a aliteração do [m] expressa a sensação de suavidade provocada pelo poema, assim como a presença de elisão em alguns trechos do poema: “largou minha mãe tinha um vestido só” / “Meu avô materno teve um pequeno armazém” e “senti cólica e frio”.

Nessa relação de geracional, outros recursos estilísticos se evidenciam. Percebemos o sentido metonímico no verso 9 “*não deu certo. Derrubou mato pra fazer carvão*”, no qual o eu poético relembra a atividade laborativa do avô, que destruía a natureza como forma de sobrevivência. A metonímia está também no verso seguinte em que o eu lírico diz “até o fim de sua vida, *os poros pretos de cinza*”. Encontramos ainda a aliteração do [p] em *poros pretos*, que provoca essa sonoridade metonímica do dia a dia desse trabalho duro e perspicaz, cujas marcas ficam grudadas na pele. Em seguida, verificamos também o recurso da anáfora nos versos “*de uma dor tão alta, / de uma dor tão funda, / de uma dor tão bela*”, nos quais o sujeito poético estrutura o padrão rítmico e assegura a armação sonora do poema, bem como causa uma sensação expressiva a fim de realçar determinada dor: alta, funda e bela.

Além disso, alguns sinais de pontuação ajudam a reconstituir a entoação que o eu lírico pretende para o poema, como é o caso do sinal [‘ ’] nos versos 11 e 20 a 23. Essa marca sugere a indicação de uma fala ou elevação da voz do sujeito poético para dar sentido aos episódios vivenciados pelos personagens das histórias. No verso 11 - ‘*Não me enterrem na Jaguará. Na Jaguará, não*’-, as lembranças do eu poético deixam clara a situação do avô que não admite ser sepultado num lugar indesejado, revelando que as memórias, segundo Halbwachs (2006), pertencem também aos outros, ou seja, as recordações do eu lírico interagem com a coletividade.

Nos versos 20 a 23, o eu lírico mostra um sentimento do grupo relacionado à ideia de que o erro pertence a todo ser, pois ‘*Quem não errou vai errar*’, corroborando a ideia de Halbwachs (2006) de que as lembranças de uma pessoa são a junção de outras memórias coletivas. Por isso, é importante observar que o sujeito lírico no poema “Linhagem” ganha significado reflexivo diante do mundo, principalmente com a introdução de outras vozes marcadas no texto. Não é o eu poético que fala de si, mas da língua do grupo a que pertence. Assim, dizia Octavio Paz (1982, p. 55).

As palavras do poeta são também as palavras de sua comunidade. Do contrário não seriam palavras. Toda palavra implica dois elementos: o que fala e o que ouve. O universo verbal do poema não é feito dos vocábulos do dicionário, mas dos vocábulos da comunidade. O poeta não é um homem rico em palavras mortas, mas em vozes vivas

De acordo com Paz (1982), o poeta não pode usar somente suas próprias palavras, visto que toda linguagem é um ato comunicativo, sendo a linguagem poética comum a todos, apenas transformada pelo poeta. Isso acontece no poema “Linhagem”, em que o eu lírico transfigura a realidade, recriando-a e depois a dividindo-a com o leitor.

Nesse sentido, Bakhtin (2010) também argumenta acerca da importância das palavras como elementos migratórios, visto que uma palavra migra de uma fala a outra, levando consigo sua situação inicial. De acordo com o autor.

A palavra não é um objeto, mas um meio constantemente ativo [...]. Ela nunca basta a uma consciência, a uma voz. Sua vida está na passagem de boca em boca, de uma geração para outra. Nesse processo ela não perde o seu caminho nem pode libertar-se até o fim do poder daqueles contextos concretos que integrou [...]. A palavra ele [um membro de um grupo falante] a recebe da voz de outro e repleta de voz de outro. No contexto dele, a palavra deriva de outro contexto, é impregnada de elucidações de outros. O próprio pensamento dele já encontra a palavra povoada (BAKHTIN, 2010, p. 234).

O teórico entende que o texto pode ser considerado um diálogo no qual não existe uma única voz e, sim, outras vozes que compõem o discurso textual. Em tempo algum, a palavra está esvaziada da fala dos outros. Dessa forma, no verso 20 do poema “Linhagem”, *Todo homem erra*, a palavra “homem” assume o sentido do coletivo. A voz enunciada não é apenas do eu lírico, mas de toda a comunidade familiar, assim como as palavras “*mãe*”, “*avô*”, “*parto*”. Todas estão povoadas pela voz lírica, por isso, ao recebermos o texto, temos a certeza de que a leitura não se faz de forma individual, mas no contato com outras pessoas do convívio social, transformando-se numa composição única.

As lembranças podem ficar armazenadas de forma permanente como, por exemplo, numa imagem fotográfica, quando cenas de pessoas importantes se tornam imagens eternizadas no grupo. Elas se tornam comuns aos membros do grupo, mesmo que eles passem a viver em outras cidades. É claro que aqueles que estiverem mais distantes dessas imagens terão mais facilidade de esquecerem alguns acontecimentos marcantes, entretanto basta o grupo se reunir ou seus membros reverem a imagem quase esquecida, para que as lembranças dos eventos retornem paulatinamente as suas memórias.

Fotografia

Quando minha mãe posou
 Para este que foi seu único retrato,
 Mal consentiu em ter as têmeoras curvas.
 Contudo, há um desejo de beleza no seu rosto
 Que uma doutrina dura fez contido.
 A boca é conspícua,
 Mas as orelhas se mostram.
 O vestido é preto e fechado.
 O temor de Deus circunda seu semblante,
 Como cadeia. Luminosa. Mas cadeia.
 Seria um retrato triste
 Se não visse em seus olhos um jardim.
 Não daqui. Mas jardim.
 (PRADO, 2015, p. 171).

Nesse poema, o eu lírico apresenta o hábito cultural de organizar o álbum de família, especialmente a fotografia da mãe, cuja presença não pode ser esquecida. Nessas memórias retomadas pela contemplação da imagem do seu antepassado, fica nítido o laço de afetividade entre o eu que contempla a foto e o sujeito fotografado. Há, dessa forma, uma visão mais particular do sentimento exposto pelo sujeito poético, que não se restringe a detalhar a imagem externa da foto, mas também apresenta as características íntimas do indivíduo retratado. Por isso, a exteriorização do passado se baseia em uma única foto da mãe: “*quando minha mãe posou / para este que foi seu único retrato*, que representa a relação de proximidade afetiva e temporal em que os eventos do passado estão revistos no agora.

É o que, acerca da aura, já falava Walter Benjamin nos seus ensaios sobre a fotografia.

Mas o valor de culto não se entrega sem oferecer resistência. Sua última trincheira é o rosto humano. Não é por acaso que o retrato era o principal tema das primeiras fotografias. O refúgio derradeiro do valor de culto foi o culto da saudade, consagrada aos amores ausentes ou defuntos. A aura acena pela última vez na expressão fugaz de um rosto, nas antigas fotos. É o que lhes dá sua beleza melancólica e incomparável (BENJAMIN, 1987, p. 174).

Na visão do filósofo, a fotografia é a representação de um elemento ausente, espelhando a imagem do momento retratado. Nessa perspectiva, a aura se encontra nas obras autênticas. A fotografia destrói a aura presente nas artes, transformando tudo em algo de uso comum e cotidiano, uma vez que é feita por meio da reprodutibilidade técnica, contudo essa nova técnica de guardar lembranças também inaugura uma nova forma de se ver o mundo. A

fotografia é, pois, eficiente para se construírem novos olhares para as imagens criadas por ela, como no caso de resgatar os eventos do passado a fim de serem contemplados no presente.

Desse modo, de forma dialética, Roland Barthes (1984) também aponta para uma mudança na percepção com relação à fotografia.

Ver-se a si mesmo (e não em um espelho): na escala da História, esse ato é recente, na medida em que o retrato, pintado, desenhado ou miniaturizado, era, até a difusão da Fotografia, um bem restrito, destinado, de resto, a apregoar uma situação financeira e social – de qualquer maneira, um retrato pintado, por mais semelhante que seja (é o que procuro provar), não é uma fotografia. É curioso que não se tenha pensado no distúrbio (de civilização) que esse ato novo traz. Eu queria uma História dos Olhares. Pois a Fotografia é o advento de mim mesmo como outro: uma dissociação astuciosa da consciência de identidade (BARTHES, 1984, p. 25).

Para o semiólogo francês, a fotografia era capaz de reproduzir as imagens ao infinito apenas uma vez, repetindo mecanicamente o que jamais poderá repetir-se existencialmente. Barthes (1984, p. 26) acrescenta ainda que “a fotografia transformava o sujeito em objeto”, por isso, era necessário apreciar esse instrumento como uma história de novos olhares a fim de aprender algo sobre a perda de um familiar, como a própria mãe. No livro *A câmera clara* (1984), o teórico argumenta a respeito do efeito da fotografia em determinados momentos da vida das pessoas. Após o falecimento da mãe, Barthes se dedicou ativamente à escrita sobre fotografia, enfatizando a seguinte ideia: “a fotografia me dava um sentimento tão seguro quanto a lembrança”. Por essa razão, na imagem de uma fotografia, existe um ritual, um modo comportamental e pose do corpo que retratam os contextos culturais da época. Isso é o que ocorre no poema de *O coração disparado*, visto que, no momento da fotografia, a mãe se revela como uma mulher cuja postura cumpre o papel de uma matriarca pertencente a um período cultural que exigia o rosto sisudo, a cor preta de vestido e a seriedade que impedia o sorriso, como vê no verso “*mal consentiu em ter as tēmporas curvas*”.

No poema *Fotografia*, percebemos que o eu lírico tem a intenção de representar um pouco das vivências passadas ao lado da mãe por meio desse recurso que guarda as memórias de um tempo perdido. As lembranças desse evento são imediatamente recuperadas através dos versos que revelam a presença da mãe ausente. A fotografia instaura, assim, uma ressignificação da mãe, uma vez que se dá um novo significado ao ser maternal. Ela é séria, dura, mas de beleza a ser descoberta. A imagem da mãe é a representação de uma presença que não está mais ao lado do eu lírico, porém ficou presa às memórias para se eternizar de forma poética.

De acordo com Halbwachs (2006), é possível reconhecer que um número significativo de lembranças reapareça porque os outros nos fizeram recordá-las e, ainda que os demais não estejam materialmente presentes, podemos falar de uma memória coletiva quando evocamos um evento que tem um lugar na vida desse grupo, além de revivermos as experiências anteriores agora no tempo atual.

4.2 Adélia Prado e os ritmos da memória

O ritmo poético em Adélia Prado demonstra que o estilo evidenciado na sua obra transformou-se numa forma inovadora de linguagem, assim como do posicionamento do papel da mulher na sociedade brasileira. Em poemas citados nos capítulos anteriores, vimos que o eu lírico retoma as lembranças de forma peculiar, seja pela dor da perda de um ente querido, seja pelas lembranças da infância e da casa fixada em si mesma e ainda pelo reencontro com outras memórias.

Na obra *O coração disparado*, o estilo da poeta é percebido em versos brancos e livres, na estrutura poética de uma única estrofe e na rara presença de rima, com ritmo semelhante à prosa e sentimentos fragmentados. Segundo Octavio Paz (1982, p. 64),

O poeta cria por analogia. Seu modelo é o ritmo que movimenta o idioma. O ritmo é um ímã. Ao reproduzi-lo – por meio de métricas, rimas, aliterações, paronomásias e outros processos – convoca as palavras. Um estado de abundância verbal segue-se à esterilidade; abertas as eclusas interiores, as frases brotam como jorros ou esguichos.

Paz acreditava que a grandiosidade da linguagem provocava o poeta a ser um criador de expressões verbais nas quais o ritmo se tornava o agente de atração poética. Para ele, o ritmo não ocorria apenas pelo uso das rimas, mas pelo modelo dinâmico da linguagem com fins utilitários e imediatos. Nos poemas de Adélia Prado, percebemos que ela evita as rimas, que, quando ocorrem, não se mostram algo tão excessivo. Essa construção, na sua maioria, mostra que o emprego voluntário do ritmo se torna um fascínio poético.

No poema “Fotografia”, o ritmo ocorre por meio de uma cadência fundamentada nas contradições de uma imagem da mãe *versus* um vislumbrar mais otimista dela, conforme o uso excessivo dos conectivos adversativos (“contudo” e “mas”) como nos versos “*mal consentiu em ter as têmperas curvas. / Contudo, há um desejo de beleza no seu rosto*”. Isso

significa que a imagem revelava o exterior do sujeito fotografado, entretanto não evidenciava as contradições do mundo interior.

Nesse sentido, a poeta explora uma sonoridade nas letras “t” e “d”, nas palavras “retrato, ter, desejo, doutrina, dura” revelando a cadência poética a fim de proporcionar um efeito fônico baseado na aliteração dos vocábulos. Esse efeito mostra que, mesmo diante de um semblante fechado e sério, existia uma característica antitética de beleza no rosto matriarcal: *“contudo, há um desejo de beleza no seu rosto / que uma doutrina dura fez contido”*.

Além disso, outro importante elemento é o uso do verbo “ser” em dois versos do poema: *“A boca é conspícua”* e *“O vestido é preto e fechado”*. Sintaticamente, esse verbo tem a função de indicar as características do sujeito, marcando o contexto cultural da época, quando o comportamento feminino se ligava à educação e à religiosidade recatada nas famílias brasileiras, de modo que o eu lírico mostra que, mesmo fazendo uma pose, a mulher deveria se portar seguindo os valores concebidos. A mulher, portanto, deveria manter um sorriso sério e usar determinadas vestimentas que incorporassem os padrões sociais.

Esses comportamentos sociais também sofriam influências da educação religiosa, um aspecto tão valorizado na educação feminina que *“o temor de Deus circunda seu semblante”*, ou seja, o sujeito poético evidencia a rigorosa formação religiosa em que o dever da mãe era transmitir essa postura para todos. Segundo Barthes (1984, p. 26), “de resto, por mais imperfeitas que fossem, cada uma dessas fotos manifestava o sentimento exato que ela deveria ter experimentado a cada vez que tivesse ‘deixado’ fotografar”, isto é, deveria se sair bem nas imagens e de maneira discreta para que mostrasse à posterioridade seu modo de vida.

Nos três últimos versos, há o uso sonoro da letra “s”, nas palavras “seria”, “se”, “visse” e “seus”, aliteração que compõem o ritmo do poema. É interessante observar que o verbo “seria” e a conjunção condicional “se” refletem uma possível experiência negativa na única fotografia revelada por ela. Desse modo, o eu lírico nos apresenta o resumo do que seria essa imagem, caso não encontrasse no fundo dos seus olhos o reflexo de um jardim. Conforme Barthes (1984, p. 62) mencionou em seu discurso sobre a fotografia, “no fundo, a fotografia é subversiva, não quando aterroriza, perturba ou mesmo estigmatiza, mas quando é pensativa”, o que quer dizer que muitas vezes a fotografia faz refletir ou sugere outro sentido não presente na imagem.

A poeta mineira é, portanto, consciente das memórias trazidas pelas imagens dos seus poemas, assim como, por meio do ritmo dado aos poemas, recria vivências do passado.

Segundo Octavio Paz (1982, p. 59), “para que a linguagem se produza é mister que os signos e os sons se associem de tal maneira que impliquem e transmitam um sentido”, ou seja, para o teórico, as palavras soltas não refletem a linguagem do poeta ou ainda uma sequência de vocábulos desgarrados, pois a multiplicidade eventual de significados de uma palavra poética pode se caracterizar num enunciado certo e de único caminho para o poeta.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Adélia Prado, poeta mineira, com prêmios nacionais e internacionais como, o Prêmio Nacional Canadense de Poesia chamado *The Griffin Trust for Excellence in Poetry Lifetime Recognition Award*, é a homenageada pela Câmara Brasileira do Livro, responsável pelo prêmio Jabuti na categoria ‘romance de entretenimento’. Uma condecoração pelo reconhecimento do trabalho artístico dessa importante escritora escolhida como a Personagem Literária de 2020.

Adélia Prado escreveu romances, peças teatrais, antologias, mas para ela o objetivo literário é a poesia. Como ela mesma diz: “Qualquer coisa é a casa da poesia”. Sua poesia fala de tudo que envolve o ser humano. Retrata em grande parte a vida provinciana com a imagem da criança no seio familiar, as dúvidas da adolescência, as tarefas corriqueiras dentro de casa, além de trazer consigo as marcas do vivido como forma de entender a infância, as perdas do pai, da mãe e as memórias que determinaram a mulher adulta.

A obra *O coração disparado* proporcionou a análise do processo de rememoração do sujeito lírico por meio de suas vivências particulares nas relações afetivas. É uma obra em que os eventos cotidianos passam a ter uma dimensão valorada, cujos detalhes são realçados pela memória. No recuo temporal, as lembranças refletem-se na vida adulta do eu poético, qual seja, o momento da rememoração.

No processo de interação do eu lírico com os outros, buscamos compreender como a memória coletiva se articula à individual, assim como discutir o modo como ressignifica suas lembranças. Os estudos desenvolvidos por Halbwachs (2006, p. 31) nos ajudaram a entender que as lembranças no texto poético de Adélia Prado, mesmo que aparentemente remetam a uma memória individual permanecem coletivas. Sobre essa questão, diz o sociólogo: “outras pessoas tiveram essas lembranças em comum comigo. Mais do que isso, elas me ajudaram a recordá-las e para melhor me recordar, eu me volto para elas”.

Na obra *O coração disparado* vemos um eu lírico que recorda momentos particulares sem estar sozinho. Em muitas situações desfruta da lembrança das amigas, da mãe

profetizando o futuro ou ainda nas lembranças do avô que não queria ser enterrado na Jaguara, revelando um sujeito situado no grupo. Assim, carrega em si muitas das vivências dos outros.

Portanto, diante dessas observações, constatamos que tudo que o sujeito poético viu, ouviu e sentiu ao longo da vida se converte em memórias compartilhadas e cada lembrança carrega em si significados e sentimentos importantes para seu presente.

Memória e identidade se sustentam de forma recíproca. Percebemos que esse enleio é muito significativo na obra *O coração disparado*, por isso, valemo-nos do pensamento de Candau (2016, p. 16) nas análises empreendidas, visto que “isso resume perfeitamente a dialética da memória e da identidade que se conjugam, se nutrem mutuamente”. As experiências vivenciadas pelo sujeito poético criam suas memórias e, conseqüentemente, sua identidade desde o tempo da infância que seu destino era se tornar uma estrela e que essas memórias ajudaram-no a se tornar mais forte e preparado para a fase adulta. E, assim, cada memória recuperada trouxe consigo valores que comportam aprendizagens.

Observando os elementos relevantes da produção poética de Adélia Prado, verificamos que o pensamento de Bosi (2003) foi também importante na nossa tessitura discursiva. Segundo ela, somos capazes de recuperar acontecimentos passados a qualquer momento da vida, reforçando premissas acerca de eventos memorialísticos. Em *O coração disparado* o sujeito poético, mesmo recordando eventos da infância e juventude há um distanciamento entre o que é vivido e aquilo que é lembrado. Assim, entre o passado e o presente o eu lírico vive tudo ao mesmo tempo e vai entremeando lembranças. Por isso, quando compara acontecimentos do passado às experiências do tempo presente busca encontrar aspectos que transformaram o que fora, naquilo que é. As lembranças provocam impactos no sujeito distanciado temporalmente, que carrega consigo sensações de medo, dores e felicidades. São lembranças recuperadas de forma fragmentada, pois as ações do passado são selecionadas por uma memória adquirida, a partir de um certo estado emocional. Ninguém é munido de uma memória totalizante, por essa razão, o eu lírico recorda parte de eventos vividos, por isso vê a vida com sentido diferente.

Esse ensinamento foi pertinente aos nossos estudos acerca da poética da memória adeliана. No além tempo, o eu poético ressignifica as lembranças a partir de situações familiares. O simples hábito de se posicionar diante de uma fotografia ganha novos sentidos no presente da rememoração. A imagem apreendida pela lente fotográfica proporciona ao observador sentimento de afeto a fim de construir um novo olhar para a figura criada e, desse

jeito, recuperar os eventos passados e contemplar no momento presente. Nessa perspectiva, os sentimentos do sujeito poético de *O coração disparado* são movidos pela consciência das lembranças, a partir de um presente tocado pela fragmentação, reprogramadas no momento atual.

Foi crucial perceber como as imagens poéticas são projetadas no texto de Adélia Prado e, a partir disso, compreender que “cada poema é composto de imagens e contém muitos significados contrários ou díspares, aos quais abarca ou reconcilia sem suprimi-los” (PAZ 1982, p. 119). Constatamos que a palavra no texto poético não apresenta apenas um único significado, mas uma ampla possibilidade deles. E que no poema não devemos interpretar o sentido literal das palavras, mas o sentido plural delas. Dessa maneira, tornou-se importante investigar como foi sendo constituída a memória através da pluralidade de significados na poética de Adélia Prado, a maneira que cada palavra adquire no contexto memorialístico e como o sujeito poético se posiciona diante das fases da vida, com as transformações temporais.

Verificamos que *O coração disparado* é uma obra ampla e variada. Por esse motivo, tanto a poesia quanto a memória têm em comum a relação com as palavras. Os poemas de Adélia Prado se valem de palavras que exploram inúmeras possibilidades linguísticas, além de propiciar diversos sentidos como forma de promover novas leituras.

A poesia adeliana é dotada de lirismo e de leveza de linguagem. A partir dessa variável e dos sentidos postos no texto poético, vimos que algumas questões foram abordadas sem aprofundamento e que poderiam ser bem mais investigadas. É o caso da memória urbana e histórica presente em outros poemas da referida obra, cuja investigação merece um estudo específico com demais projetos a serem desenvolvidos.

Além disso, pontuamos a escassez de pesquisas relacionadas à temática da memória em outras obras da poeta pelo fato de serem sobrepostas por tantas outras abordagens, como o tema religioso e do cotidiano, por isso a decisão de promover uma investigação na obra *O coração disparado* como eventos de memória. Com isso, podemos enfatizar que esse estudo pode contribuir com outros pesquisadores que tenham o interesse de assumir a tarefa de trabalhar nessa perspectiva.

Por fim, é necessária a ampliação de novas investigações relacionadas à memória em textos poéticos adelianos. É certo que há uma rica fortuna crítica acerca de outras obras da autora, como *Bagagem* (1976), entretanto, é fundamental que outras pesquisas surjam sobre sua produção em obras como *O coração disparado* (1978). Portanto, com essa pesquisa,

deixamos nossa contribuição de análise do caráter memorialístico, para que se some à fortuna crítica da autora. Ademais, esperamos que esta pesquisa colabore com outros trabalhos nessa vertente, bem como com outros olhares que possam enriquecer os estudos sobre a obra de Adelia Prado.

REFERÊNCIAS

- ALEXANDRE, Sueli de Fátima. **Lírica brasileira contemporânea: uma leitura da poesia de Adélia Prado**. Disponível em: <http://www.prp2.ueg.br/06v1/conteudo/pesquisa/inicciem/eventos/sic2008/fronteira/flashsic/animação/VISIC/arquivos/resumos/resumo134.pdf>. Acesso em: 30 jun. 2018.
- ÁLI, Fátima Rodrigues. **Um país de memória e sentimento: alguns temas na poesia de Adélia Prado**. 2012. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2012.
- ARISTÓTELES. **Del sentido y lo sensible / De la memoria y el recuerdo**. Tradução: Francisco de Samaranch. 1962. Disponível em: www.scribd.com/people/view/3502992. Acesso em: 20 jun. 2019.
- ARISTÓTELES. **Metafísica**. São Paulo: Edipro, 2006.
- ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução: Eudoro de Sousa. São Paulo: Nova Cultural, 1987.
- BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. Tradução: Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BARTHES, Roland. **A câmara clara**. Nota sobre a fotografia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BERGSON, H. **Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- BAKHTIN, Mikhail. **Problema da poética de Dostoiévski**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.
- BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade: lembranças de velhos**. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- BOSI, Ecléa. **O tempo vivo da memória: ensaios de psicologia social**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.
- BRANDÃO, Luis Alberto. **Teoria do espaço literário**. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: FAPEMIG, 2013.
- CANDAU, Joël. **Antropología de la memoria**. Tradução: Paula Mahler. Buenos Aires: Nueva Visión, 2006.
- CANDAU, Joël. **Memória e identidade**. Tradução: Maria Letícia Ferreira. São Paulo: Contexto, 2016.
- CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**. 9. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006.

- CAPPELLARI, Jaqueline Alice. A identidade feminina na poesia de Adélia Prado. *In: SEMINÁRIO INTERNACIONAL FAZENDO GÊNERO 9: diásporas, diversidades, deslocamentos*, 2010, Florianópolis. **Anais [...]**. Universidade Federal de Santa Catarina. Disponível em <http://www.fazendogenero.ufsc.br/9/site/anaiscomplementares>. Acesso em: 8 jan. 2019.
- DUARTE, Luís Fernando Dias. A construção social da memória moderna. **Boletim do Museu Nacional**. Rio de Janeiro: UFRJ, n. 48, p. 29, 1983.
- HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. Tradução: Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2006.
- IZQUIERDO, Ivan. **A arte de esquecer: cérebro e memória**. 2. ed. Rio de Janeiro: Vieira et Lent, 2010.
- IZQUIERDO, Ivan. **Questões sobre memória**. 2. ed. São Leopoldo, RS: Ed. UNISINOS, 2017.
- IZQUIERDO, Ivan. **Memória**. 3. ed. Porto Alegre: Artmed, 2018.
- LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Tradução: Bernardo Leitão et al. 7. ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2016.
- MEMÓRIA E PODER. Assembleia de Minas Gerais. **Youtube**, 23 de maio 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=QMsVYZnKUmU> . Acesso em: 20 jan. 2019.
- MARTINS, Nilce Sant'Anna. **Introdução à estilística: a expressividade na língua portuguesa**. 3ª ed. rev. e aum. São Paulo: 2000.
- NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. **Projeto História**. São Paulo: PUC-SP, n. 10, p. 9-24. 1993. Disponível em <https://revistas.pucsp.br/index.php>. Acesso em: 8 jan. 2019.
- OLIVEIRA, Cleide Maria de. Em roda de mim: ficções do eu e memorialismo poético em Adélia Prado. **Todas as letras x**, São Paulo, v. 16, n. 2, p. 83-94, nov. 2014.
- PAZ, Octavio. **O Arco e a lira**. Tradução: Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- PAZ, Octavio. **Os filhos do barro**. Tradução: Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- PLATÃO. **Fedro**. Tradução: Manuel Pulquério e Maria Teresa Shiappa de Azevedo. Lisboa: Edições 70, 1997.
- PLATÃO. **Filebo**. Tradução: Carlos Alberto Nunes. Belém: UFPA, 1974.
- PLATÃO. **O Sofista**. Tradução: Carlos Alberto Nunes. Belém: UFPA, 1980.
- PLATÃO. **Teeteto/Crátilo**. Tradução: Carlos Alberto Nunes. Belém: UFPA, 2001.
- POLLAK, Michael. Memória e identidade social. **Estudos históricos**, Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, p. 200-12, 1992.
- PRADO, Adélia. **Poesia Reunida**. Rio de Janeiro: Record, 2015.
- RICOEUR, Paul. Entre mémoire et histoire. **Projet Paris**, n. 248, p. 8-15, 1996.
- RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Tradução: Alain François et al. Campinas, SP: Editora da UNICAMP,
- RICOEUR, Paul. **Memory, history, oblivion**. Budapeste, 2003. Disponível em: <http://pt.scribd.com/doc/219745688/Memoria-Historia>. Acesso em: 30 jun. 2018.

RICOEUR, Paul. **Percurso do reconhecimento**. São Paulo: Edições Loyola, 2006.

SARLO, Beatriz. **Tempo passado**: cultura da memória e guinada subjetiva. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SARTRE, Jean-Paul. **O imaginário**. Trad. Duda Machado. São Paulo: Ática, 1996.

SILVA, Sandra Araújo de Lima da. **Onde pousa a poesia**: Adélia Prado e Circe Maia. 2015. Tese (Doutorado em Letras) – Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2015.

SMOLKA, Ana Luiza Bustamante. A memória em questão: uma perspectiva histórico-cultural. **Educação & Sociedade**, ano 21, n.71, p.166-93, jul. 2000.

YATES, Frances Amelia. **A arte da memória**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 20