

# UM IMAGINÁRIO NOTURNO: "O MUNDO POÉTICO" DE *BAGAGEM* DE ADÉLIA PRADO

**Leticia Raimundi Ferreira**  
Curso de Mestrado em Letras  
Universidade Federal de Santa Maria

## TEORIAS SOBRE O IMAGINARIO: BACHELARD E DURAND

Gaston Bachelard, em diversas obras filosófico-poéticas, valoriza a imaginação como um processo mental criador que dinamiza todo o saber humano; e, em especial, valoriza-a como invenção que organiza as obras de arte. Arte é imagem, e o mundo da arte é o mundo imaginário.

Em sua concepção, a imaginação se desdobra: é uma força primitiva, agente essencial da percepção, e é uma capacidade secundária – a fantasia – que age ao nível da vontade consciente, deformando e recriando as imagens primeiras.

Em suas obras iniciais sobre a filosofia da criação artística, o autor vê a atividade da imaginação como condicionada por causas profundas. Mas já nessas obras - *A psicanálise do fogo e A água e os sonhos* - a imagem é definida como fenômeno de dupla realidade, psíquica e física, e como meio de aproximação íntima entre o ser imaginante e o ser imaginado. Bachelard intui que o processo de constituição da imagem é analógico, intrinsecamente motivado, ou seja, é sempre simbólico. Considerando que as imagens recorrentes na psique humana são provenientes de núcleos ligados aos quatro elementos cosmológicos - o fogo, a água, o ar e a terra - propõe um estudo desses núcleos imagísticos. O símbolo é visto, assim, enquanto veículo de um único significado, oculto, originado em pulsões primitivas, configurado em objetos materiais.

A partir de *O ar e os sonhos* (1943), reconhecendo que na motivação simbólica todo elemento material é bivalente, o filósofo atribui maior importância à mobilidade específica das imagens que à sua constituição. Medita, então, sobre o trajeto contínuo e reversível do real ao imaginário, sobre a deformação que a fantasia opera nas imagens percebidas.

A *poética do espaço* (1957) contém um novo ajuste metodológico. Bachelard afirma agora que só a fenomenologia da imaginação, isto é,

*a consideração do início da imagem numa consciência individual (como um "produto direto do coração, da alma, do ser do homem tomado em sua atualidade") pode ajudar-nos a reconstituir a subjetividade das imagens e a medir a amplitude, a força, o sentido da transubjetividade da imagem.*

Contudo, fenomenologia não nos leva a medidas definitivas, pois *"a imagem poética é variável. Não é, como o conceito, constitutiva."* (BACHELARD, 1988, p. 2-3).

Em sua nova concepção filosófica, a imagem poética, embora relacionada aos arquétipos inconscientes, tem um ser e um dinamismo próprios, cujas verdadeiras medidas podem ser encontradas em sua repercussão na alma dos leitores, e não apenas nas suas ressonâncias sentimentais. Em síntese: o filósofo procura apreender o poético no instante da eclosão da imagem, e esta é essencialmente atual, original, alógica e a-história, aberta para um devir de expressão e um devir do ser humano.

Em *A poética do devaneio* (1961), Bachelard contempla, enfim, as imagens, em sua independência da realidade que as sugeriu. Por sua natureza de nova criação, elas passam a formar uma outra realidade, a do mundo imaginário.

Gilbert Durand, em *Les Structures Anthropologiques de L'Imaginaire* (1969), retoma os estudos de Bachelard, sistematizando-os. Endossa as intuições bachelardianas como fundamentais na concepção geral do simbolismo imaginário: *"a imaginação é um dinamismo organizador, e este dinamismo organizador é fator de homogeneidade na representação"* (p. 26). O autor ressalta que a perspectiva de Bachelard passou a ser implicitamente antropológica, ao encarar concretamente o símbolo como produto dos imperativos bio-psíquicos, em sua reação aos condicionamentos dos meios cósmico e social. Durand elabora, então, uma teoria geral da imagem, embasada em dados de ciências exatas, naturais e humanas.

Em sua abordagem dos mecanismos da simbolização, partiu da hipótese de que *"existe uma estreita concomitância entre os gestos do corpo, os centros nervosos e as representações simbólicas"*. Ele admite três dominantes reflexológicas *"matrizes sensório - motoras"*, nas quais as imagens se integram naturalmente - e com mais força se as dominantes reflexológicas se encontram em concordância com experiências

perceptivas. Em outras palavras, isso significa que as dominantes reflexológicas se manifestam em *três gestos primordiais*, aos quais correspondem grupos de imagens que descrevem movimentos específicos. Assim, cada gesto orienta a sua representação simbólica em direção a determinadas matérias, técnicas, instrumentos, e a classificações sexuais, familiares e sociais próprias.

O primeiro gesto reflexológico dominante é *postural*, de verticalização do corpo. A ele correspondem trajetos imaginários (*esquemas*) de verticalização ascendente e de divisão. As imagens esquizomórficas são classificadas segundo seu modelo motivador (*estrutura*), que pode ser: de idealismo e/ou recolhimento autista; de diairetismo; de geometrismo, simetria, gigantismo; de antítese. O simbolismo do corpo ereto privilegia as matérias aéreas, luminosas, e o sentido da visão; as técnicas de separação, exclusão e purificação; o uso de instrumento contundente e de percussão, dos quais o gládio e o cetro constituem *arquétipos*, isto é, imagens primordiais de valor estável, universal.

O segundo gesto é o da deglutição ou *nutrição* – dominante reflexológica digestiva – a que corresponde o esquema místico de descida e/ou de enrodilhamento. As estruturas místicas do imaginário podem caracterizar o redobramento e/ou a perseveração; a viscosidade ou adesividade; o realismo sensorial; a miniaturização. Os símbolos místicos encarnam matérias terrestres ou aquáticas, em utensílios côncavos ou continentais (dos quais a taça é o arquético simbólico) – e se relacionam às técnicas de escavação e de elaboração de alimentos.

A terceira dominante reflexológica é *copulativa-rítmica*, gesto natural da sexualidade. As estruturas do esquema rítmico são sintéticas, "*integram em uma seqüência contínua todas as outras intenções do imaginário*", harmonizando as contradições (p. 399-400). As estruturas sintéticas, ou dramáticas, implicam dinamismos transformadores que se particularizam pela harmonização dos contrários; pela dialética dos antagonistas; pela historização; pela progressividade evolutiva. Este gesto se representa em matérias aquáticas, terrestres e ígneas, repete-se nos ciclos sazonais e astrais e projeta-se nos equivalentes técnicos do ciclo que utilizam a roda, a roca, a fricção.

O gesto postural verticalizante evoca o simbolismo fálico, do Pai, das funções autoritárias e guerreiras. Os gestos de nutrição e de rítmica sexual convergem como simbolizadores da mulher, mãe e nutridora, arquétipo hedonístico.

Essas identificações simbólicas embasam um novo sistema de classificação do imaginário, em duas superestruturas ou dois Regimes, respectivamente, o Diurno e o Noturno.

"O MODO POÉTICO" - CORPUS DE *BAGAGEM*,  
DE ADÉLIA PRADO: UM IMAGINÁRIO NOTURNO

A concepção ampla que Adélia tem da realidade do ser, como professora de Filosofia, não é causa de sua criação poética. Mas enriquecendo-lhe a alma – que é a potência inicial da poesia – enriquece a sua poesia: forma que a alma inaugura. A poética adeliana possui uma excepcional veracidade íntima. Daí a consistência, a coerência e a homogeneidade dinâmica do seu imaginário.

"*Com licença poética*", poema inaugural do livro e do corpus em estudo, é antológico e intertextual. Define a poética de Adélia como sendo essencialmente de harmonização dos contrários, e contrapõe ao personagem "*coxo*", do "*Poema de sete faces*" de Carlos Drummond de Andrade, a mulher "*desdobrável*".

Um "*anjo esbelto*" - eufemismo extremo da sexualidade e símbolo da sociologia patriarcal - investiu Adélia, desde seu nascimento, da destinação poética de ser arauto de um povo ("carregar bandeira"). Este é um "*cargo muito pesado para mulher, / esta espécie ainda envergonhada*", pouco afeita às atitudes heróicas e masculinas do Regime Diurno da imaginação, que desvaloriza a matéria carnal, busca a purificação e recusa a morte e o tempo, em nome de um desejo polêmico de eternidade.

Feminina, terrestre, naturalmente noturna, mística mas também dramática, Adélia sonha com a quietude e o gozo das riquezas da intimidade, vê a morte como uma etapa e não um fim. Aceita, porém, e "*cumpre sina*" de ser poeta, sem submeter o seu imaginário ao maniqueísmo diurno da civilização ocidental, dividida entre Deus e a carne. Em princípio, a palavra criadora é isomorfa à luz e à visão monárquica, arquétipos do desejo de conquista de uma dimensão além do tempo. Adélia feminiza o dom poético recebido: ora deseja a fusão prazerosa e aceitável com a substância; ora entrega-se ao movimento cíclico que assegura a permanência do ser, pelo "*eterno retorno*", o constante recomeçar; ora percorre as diversas fases da vida, na esperança de estabilizá-la em sua fase cíclica ascendente - esperança de transformar a morte em aventura paradisíaca. As imagens aéreas se desespirtualizam na sua poesia, no intenso e desejado contato com as coisas terrestres, do cotidiano.

A poeta pode, portanto, afirmar: "*Inauguro linhagens, fundo reinos / (dor não é amargura)*" – com tranqüilidade de quem se sabe capaz de eufemizar o pólo antitético diurno, conciliando o sopro criador com a natureza noturna.

Drummond vê o poeta como um ser desajustado, condenado a sofrer a incompatibilidade de seu desejo de transcendência com a transitoriedade da condição humana. Adélia conclui: "*Vai ser coxo na vida, é maldição para homem. / Mulher é desdobrável. Eu sou*".

### **A dominante reflexológica de interiorização, o arquétipo do continente e o simbolismo da mulher**

A imaginação poética de Adélia desce às profundezas do ser. Busca um centro, um refúgio secreto, de união e bem-estar.

Adélia – filha é massa passiva, terra tenra que se molda pelo princípio involutivo de miniaturização, transmutando-se de ser continente em contido. Evoca saudosa a mãe, "*alegria sã e medo remediável*". Evoca o tempo feliz em que, enrodilhada, imersa no líquido viscoso, se abrigava no ventre materno, como o grão na terra:

*Quero o que antes da vida  
foi o profundo sono das espécies,  
a graça de um estado.  
Semente. ("Exausto", p. 35)*

Adélia – esposa ama de um amor erótico, corpóreo. Cristã de fé "*ávida*", não legitima a visão diurna que um cristianismo equivocado impôs ao amor humano, visão que separa o amor espiritual - dito ascendente, puro, idealizado – do amor carnal, tido como inferior, escuro, animado:

*é em sexo, morte e Deus,  
que eu penso invariavelmente, todo dia.  
E na presença d'Ele que eu me dispo,  
e muito mais, d'Ele que não é pudico  
e não se ofende com as posições no amor.  
("O modo poético", p. 85)*

Adélia - mãe é imagem presente, desidealizada:

*Não sou matrona, mãe dos Gracos, Cornélia,  
sou é mulher do povo, mãe de filhos, Adélia.  
("Grande desejo", p. 20)*

Fala sobre a nutrição, participando da intuição de Freud de que o tubo digestivo é o eixo descendente da libido primeira: "*Faço comida e como*" (*idem*); "*filhinho meu, vem comer*" ("*Módulo de verão*", p. 28).

A fome é a carência do homem, a sua angústia ante a passagem do tempo. A poesia é o alimento que permite ao ser sensível vencer o tempo da transcendência (em imagens diurnas); ou atenuar o sentido fatal da morte, transmutando-a em repouso (em imagens noturnas místicas); ou, ainda, driblar a fugacidade do tempo pela renovação cíclica ou progressista (em imagens noturnas rítmicas):

*Ave, ávido.  
Ave fome incansável e boca enorme,  
come.* ("*Anúnciação do poeta*", p. 75)

### **A riqueza da substância nas imagens da cor**

As estruturas místicas do imaginário têm um caráter "*de apego ao aspecto concreto, colorido e íntimo das coisas, ao movimento vital, à revelação dos seres*" (DURAND, 1969, p. 319-20).

A materialidade da imaginação de Adélia se comprova na sua adesão ao sensível, na raiz concreta das suas metáforas, no artesanato do significante, na valorização das coisas e da linguagem do cotidiano. A cor na sua poesia não é um encanto da superfície, é uma tintura, isto é, "*uma verdade das profundezas da substância*" (BACHELARD, 1948b, p.38).

Já no prefácio de *Bagagem*, Margarida Salomão diz que Adélia "*ensina o amarelo e o roxo*", num fazer ideogrâmico similar ao de Ezra Pound e ao dos clássicos chineses.

### **A cor como arquétipo do redobramento e da preservação do ser**

No poema "*Louvação para uma cor*" (p. 39), o amarelo é arquétipo do redobramento do ser e ilustra-se numa constelação de símbolos presentes no texto: o ovo, o grão, a música barroca, o oboé.

O amarelo encarna a vida, é o próprio poder germinativo, pois "*faz decorrer de si os mamões e sua polpa*". Como tintura, integra a substância dos "*ovos todos e seu núcleo, o óvulo*". No verso "*o amarelo furável*", projeta-se a imagem do côncavo, isotípico da taça, do ventre, da gruta, de todos os refúgios da vida latente: "*Da negritude das vísceras cegas, / amarelo e quente, o minúsculo ponto, / o grão*

*luminoso*". Para os alquimistas, o amarelo é o ouro, quinta-essência da matéria. Como "*as abelhas, o doce ferrão e o mel*" é a doçura da intimidade reencontrada. Essa cor também "*acende o cio*", é fonte de poesia, erotismo sublimado em esperança de permanência.

Enfim, a imagem-resumo: "*o amarelo engendra*".

O desdobramento da vida, operado nos espaços interiores, já fora o fundamento temático de "*Leitura*" (p. 27). Ao verso inicial "*Era um quintal ensombrado, murado de pedras altas*", segue uma sucessão de imagens de intenso realismo sensorial e o remate:

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

O ovo, como a maioria dos objetos mágicos, é pequeno e continente. Num "*súbito realce do psiquismo*" (como preconiza Bachelard), Adélia faz eclodir um poema-ovo – artefato mágico, pequeno e desdobrável – que complementa e reitera as imagens do amarelo e de "*Leitura*":

*O ovo não cabe em si,  
túrgido de promessa,  
a natureza morta palpitante.  
Branco tão frágil guarda um sol ocluso  
o que vai viver, espera.  
("Ovos de Páscoa", p. 36)*

### **A mobilidade das imagens noturnas: do repouso ao movimento cíclico e à evolução progressiva**

O ovo é um dos grandes símbolos da intimidade, mas também o é da maturação. A estrutura de "*Ovos de Páscoa*" é essencialmente antifrásica, de negação do negativo, negação da morte. Mais que uma imagem do nascimento, o poema cria imagens da ressurreição. Um ovo de páscoa é isomorfo ao ventre (da baleia) do "*complexo de Jonas*", à crisálida e à tumba, todos refúgios temporários, espaços de "*espera*" e "*promessa*" de uma fase melhor.

A Páscoa é a celebração da ressurreição do Messias. A frase do mito do eterno retorno: "*assim fizeram os deuses, assim fazem os homens*" expressa toda intenção ritual e litúrgica da repetição da ação do tempo.

O ser prepara-se para abandonar o repouso da interioridade e para dominar a repetição cíclica do tempo, impondo-lhe uma mutação evolutivo – progressista que se detém na fase ascendente do ciclo. Esta fase contém e culmina todas as outras, num esforço dramático de unificação da vida e da morte, do corpo e do espírito, num tempo último, a eternidade.

### **A dominante reflexológica rítmica e o esquema rítmico progressivo**

No poema "*Roxo*" (p. 40), o imaginário inscreve o movimento do gesto rítmico. Conservando-se noturno, isto é, substituindo sempre a antítese pelo eufemismo, adota uma estrutura sintética para enfrentar a temporalidade. Assim, o roxo não se desdobra, como o amarelo, mas evolui, progressista: "*Roxo e travoso, vai madurecer*". "*O céu roxeia de manhã e de tarde,/ uma rosa vermelha envelhecendo*".

"*Roxo é travoso e estreito/ Roxo é a cordis, vexatório*" porque, por seu componente substancial rubro, é a cor do sacrifício sangrento, da paixão pública e humilhante. Por seu componente violáceo, roxo é substância das águas profundas, espessas, cor do abismo: "*essência da noite e das trevas, (...) liquefação simbólica do luto adotado pela liturgia*" (DURAND, 1969, p. 252). Mas, noturno, o roxo se eufemiza e deixa transparecer sua feminidade natural: é a cor da paixão do Filho.

O Filho mediador é um arquétipo sintético: "*A paixão de Jesus é roxa e branca,/ partindo da alegria*", porque Jesus é o Filho que assegura a mediação entre os estágios extremos da vida, entre a morte e o nascimento. A imaginação adeliã, cristã, anula a fatalidade da cronologia pela projeção de um devir – a ressurreição da carne.

Para representar o roxo, a poeta – filósofa dispensa o saber racional, usa a imaginação intuitiva e sensorial: "*Roxo é bonito e eu gosto./ Gosta dele o amarelo*" ("que engendra", como se viu).

Todo poeta, enfim, é um ser messiânico, revolucionário, um ser de paixão, sensível ao fluir da vida que marcha para um destino. Paixão é vocação e condição de poesia:

*Cavalgo caçando o roxo,  
lembrança triste, bovina.  
Campeio amor pra roxeamar apaixonada,  
o roxo por gosto e sina.*

Margarida Salomão faz-nos notar que a associação harmônica roxo-amarelo espelha a harmonia entre "*Um Salmo*" (p. 41) e "*Benedito*" (p. 72). Ampliando as analogias, a confiança nos desdobramentos da vida, inscrita em "*Louvação para um cor*", corresponde, em "*Um Salmo*", à louvação que os seres terrestres entoarão quando ocorrer a esperada "*deflagração da alegria*", "*o movimento pleno*" da vida eterna na presença de Deus. Finalmente, o tema de "*Roxo*", a preocupação com a cessação da vida, que se resolve pela fé na ressurreição se repete na sofrida louvação de "*Benedito*".

### **O eufemismo como princípio de analogia e de harmonização dos opostos**

"*Azul sobre amarelo, maravilha e roxo*" (p. 31) é um poema-síntese da marca do Regime Noturno do psiquismo: a vontade de união, o repúdio à divisão nítida em favor da fusão, do aconchego na intimidade.

A poética noturna, rica e amante do bem-estar, é indulgente, tolera o azul, cor diurna, mas antes obscurece a sua claridade. O azul ilumina, na poética diurna, tanto a verticalização ascendente quanto a queda cósmica - "*Lembrança brutal de nossa humana e presente condição terrestre*" (DURAND, 1969, p. 124). Adélia ameniza a trajetória descendente do azul, tornando-o símbolo de uma queda interior, sexual e digestiva, compatibilizando-o com as cores terrestres, quentes. O azul, por ser aéreo, é tintura fria, pobre em matéria e rica em dinâmica. Assim, no poema, é metáfora da carência do ser e da instabilidade da união: "*Desejo, como quem sente fome ou sede, / (...)/ Desejo, com uma funda saudade / de homem ficado órfão pequenino*".

O amarelo metaforiza "*um caminho de areia margeado de boninas, / onde só cabem a bicicleta e seu dono*": caminho íntimo e hedonístico em que o poeta é quem aciona a roda do devir – caminho isomorfo a um centro, um ventre, um "*regaço*". Maravilha é a cor carmesim, de origem animal, substância dos desejos rítmicos, sexuais, cíclicos: "*Brotam os matinhos depois da chuva, / brotam os desejos do corpo*". Roxo é a fé no Messias e na paixão que o fez mediador entre o Céu e a Terra, entre o berço e a tumba, senhor do espaço e do tempo: "*Na alma, o querer de um mundo tão pequeno, / como o que tem nas mãos o Menino Jesus de Praga*".

Adélia altera, portanto, a representação do tempo irreversível, aproximando-a das imagens tranqüilizantes da permanência.

Nenhum imaginário eufemizante e hedonístico deixa de ressentir-se da existência e invasão de imagens antitéticas, divisionais, de necessidade de purificação do corpo humano. Eis "*Duas maneiras*" (p. 79) de proteção: superpor-lhe novas imagens – ou de

ações involutivas de busca de abrigo, ou de gozo de riquezas substanciais. O Deus espiritualizante torna-se Deus amoroso, condescendente:

*Quando Ele dá fé, já estou no colo d'Ele,  
pego sua barba branca,  
Ele joga pra mim a bola do mundo,  
eu jogo pra Ele.*

### **O espaço interior e o "complexo de Jonas"**

Bachelard, em *A terra e os devaneios do repouso*, ensina que quem desenha um círculo, dando-lhe valor de símbolo, sonha com um ventre. A ambigüidade do ventre, que pode ser sexual ou digestivo, leva a imagens de chocamento, incubação, gestação, como no poema "Círculo" (p. 24):

*Na sala de jantar da pensão  
tinha um jogo de taças roxo-claro,  
duas licoreiras grandes e elas em volta,  
como duas galinhas com os pintinhos.*

No reino dos arquétipos, o círculo pode ser proposto como ilustração do Jonas feminino. O complexo de Jonas é a representação do desejo de reencontrar a interioridade dos primeiros repousos; marca todas as figuras dos refúgios com o sinal primitivo do bem-estar doce, quente, seguro.

*Plausível tudo.  
As horas cabendo o dia,  
a cristaleira os cristais  
(...).  
Foi quando disse e entendi;  
cabe no tacho a colher.*

O ser perfeitamente abrigado na intimidade feliz, repousa: "Se um dia puder / nem escrevo um livro".

### **O espaço interior e as estruturas místicas do imaginário**

"Sítio" (p. 83) é um poema ilustrativo do dinamismo das imagens da intimidade. Ao valor de proteção dos espaços de posse somam-se os valores imaginados, sempre intensificados. Os espaços amigos atraem, concentram o ser no interior dos limites que protegem (BACHELARD, 1988).

A Igreja é para Adélia um verdadeiro absoluto da intimidade feliz: *"Igreja é o melhor lugar"*. Esse verso concretiza o *redobramento*, a negação do espaço não protegido e afirma a perseverança mística, a fidelidade às imagens familiares e agradáveis. O arquétipo do continente se expande numa constelação de símbolos: Igreja, casa, quarto, casamata, porta estreita, cofre, nave.

A *viscosidade* (desejo de que tudo se aproxime, formando um todo cósmico, religioso), bem como o *realismo sensorial* (que empresta concretude às representações), são traços fortes no poema:

*Lá o gado de Deus pára pra beber água,  
rela um no outro os chifres  
e espevita seus cheiros  
que eu reconheço e gosto,  
a modo de um cachorro.  
É minha raça (...)*

É estrutura característica, também, do imaginário noturno-místico, a propensão à *miniaturização* da representação: o objeto menor tem mais força simbólica que o grande. Adélia miniaturiza a Igreja: *"Lá (...) estou/ em casa como no meu quarto"*.

Mas a imaginação não é imune às influências antitéticas do Regime Diurno, masculino e agressivo, que rege a civilização ocidental. A imagem de Deus provoca a transferência da representação imaginária do poema para o Regime Diurno. Gestos e pulsões inconscientes (orientados para a verticalização ascendente e para a divisão), emergem em arquétipos e símbolos esquizomórficos. A luz é arquétipo do Deus justiceiro e se acompanha, no texto, de um grupo de símbolos diurnos: lâmpada, olho, triângulo. O temor provoca o cinetismo de *recuo autístico*: *"Lá me guardo"*. O *diaretismo* separa o céu e a terra, Deus e os homens, o espírito e o corpo.

Ao final, a força imagística da topofilia e a vontade feminina de união amorosa impõem-se. Um *"lugar sagrado"* é uma cosmização, O imaginário realinha-se no Regime Noturno a que pertence:

*Lugar sagrado, eletricidade  
que eu passeio sem medo.  
Se eu pisar,  
o amor de Deus me mata*

### **Metapoesia em imagens noturnas de cinetismo rítmico progressivo**

Adélia foge à exposição pedante de sua cultura: "*Fiz curso de filosofia pra escovar o pensamento,/não valeu*". Mesmo ao fazer metapoesia usa a linguagem do cotidiano e recusa-se às abstrações:

*Porque, mercê de Deus, o poder que eu tenho  
é de fazer poesia, quando ela insiste feito  
água no fundo da mina,  
levantando morrinho de areia.  
("Tabaréu", p. 84)*

O poder criador da poesia, metaforizado em "*Buganvílias brancas*", é tema de "*No meio da noite*" (p. 25):

*No quarto escuro, a única visível coisa, o próprio ato do ver.  
Como se sente o gosto da comida senti o que falavam:  
"a ressurreição está sendo urdida, os tubérculos  
da alegria estão inchando úmidos, vão brotar sinos".*

"*As buganvílias brancas (são) destacadas de um escuro*" como a palavra bíblica é "*luz que brilha nas trevas*" (Evangelho de São João). Ambas rompem o caos e o silêncio noturno, e criam mundos.

A visão, a luz e o verbo são símbolos positivos do poder criador. Configuram o gesto diurno de verticalização ascendente. Adélia dialetiza o cinetismo da imagem diurna da palavra. Ao Verbo soberano, combativo, masculino, que objetiva vencer o tempo e a morte, aproxima as buganvílias que falam sobre a ressurreição. Os símbolos da palavra não têm mais o cetro ou o gládio como núcleo, mas o bastão florido – modelo de metamorfose, em que valores negativos servem ao progresso de valores positivos. A poesia é um produto ígneo da fricção da vida e da morte. O tempo é vencido, "*porque brota da combinação dos contrários um 'produto' definitivo, um 'progresso' que justifica o devir, porque a irreversibilidade é dominada e torna-se 'promessa'*" (DURAND, 1969, p. 390).

A crença religiosa na ressurreição estrutura "*Pistas*" (p. 32) e "*O dia da ira*" (p. 33). E também "*Tarja*" (p. 63), em que o nome de uma mulher falecida "*é como um ramo de angélicas dentro de um quarto fechado*", e em que se define: "*a poesia, e a mais ínfima, é serva da esperança*". "*Módulo de verão*" (p. 26) confirma: "*o que ela (a poesia) fica gritando eu não entendo,/ sei que é pura esperança*". A "*sempre-viva*" de "*Solo de clarineta*" (p. 57) é mais um símbolo vegetal da poesia como fiadora da permanência da esperança.

Em termos clássicos, poesia é ritmo, repetição cíclica de tempos medidos e de sons, que fazem avançar um significado. No regime Noturno, os

*modelos técnicos do ritmo circular, estruturados pelo arquétipo do gesto sexual, vão pouco a pouco se liberar do esquema do eterno recomeço para alcançar uma significação messiânica: a da produção do Filho, do qual o fogo é um arquétipo* (DURAND, 1969, p. 390)

e a palavra é um símbolo:

*A poesia me salvará.  
Falo constrangido, porque só Jesus  
Cristo é o Salvador (...).  
No entanto, repito, a poesia me salvará.  
Por ela entendo a paixão  
que Ele teve por nós, morrendo na cruz.  
(...)  
Que outra coisa ela é senão sua Face atingida  
da brutalidade das coisas?  
("Guia", p. 71)*

Poesia é paixão. Ser poeta é ter recebido o dom de ser, por tudo, ferido de morte, é ser "cheio de dor" ("Anunciação ao poeta", p. 75).

No entanto, no primeiro poema de "*O modo poético*" já fora dito: "*(dor não é amargura)*". Em "*No meio da noite*", diz-se que a poesia "*Doía como um prazer*". Em "*Atávica*", a poeta confessa: "*Por prazer da tristeza eu vivo alegre*".

É ainda Margarida Salomão quem nos fornece o remate sintético: "*o modo poético é o discurso da íntima conciliação*":

*Muito maior que a morte é a vida.  
Um poeta sem orgulho é um homem de dores,  
muito mais é de alegrias.  
("O modo poético", p. 83).*

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANDRADE, Carlos Drummond. *Alguma poesia*. Belo Horizonte: Pindorama, 1930.  
BACHELARD, Gaston. *La ferre et les reveries de la volonté*. Paris: Corti, 1948 a.  
\_\_\_\_\_. *La ferre et les reveries du repos*. Paris: Corti, 1948 b.  
\_\_\_\_\_. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1988.  
\_\_\_\_\_. *A psicanálise do fogo*. Lisboa: Litoral, 1989.  
\_\_\_\_\_. *A água e os sonhos*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.  
\_\_\_\_\_. *O ar e os sonhos*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.  
DURAND, Gilbert. *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*. Paris: Bordas, 1969.  
PRADO, Adélia. *Bagagem*. 5ª ed. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.