

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE GOIÁS
CÂMPUS CORA CORALINA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO *STRICTO SENSU* EM
LÍNGUA, LITERATURA E INTERCULTURALIDADE

KLLEBER MOREIRA DE MENDONÇA JÚNIOR

**A CASA E O SER: ESPACIALIDADES NA POESIA LÍRICA DE MARIA DO
ROSÁRIO PEDREIRA**

GOIÁS – GO

2021

KLLEBER MOREIRA DE MENDONÇA JÚNIOR

**A CASA E O SER: ESPACIALIDADES NA POESIA LÍRICA DE MARIA DO
ROSÁRIO PEDREIRA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Língua, Literatura e Interculturalidade (POSLLI), da Universidade Estadual de Goiás, como requisito para defesa.
Área de concentração: Estudos Literários

Linha de Pesquisa: Literatura e Interculturalidade

Orientador: Prof. Dr. Alexandre Bonafim Felizardo

GOIÁS – GO

2021

TERMO DE AUTORIZAÇÃO PARA PUBLICAÇÃO DE TESES E DISSERTAÇÕES NA BIBLIOTECA DIGITAL (BDTD)

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Estadual de Goiás a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UEG), regulamentada pela Resolução, CsA nº 1.087/2019 sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a Lei nº 9.610/1998, para fins de leitura, impressão e/ou *download*, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data¹. Estando ciente que o conteúdo disponibilizado é de inteira responsabilidade do(a) autor(a).

Dados do autor (a)

Nome completo: Klleber Moreira de Mendonça Jr.

E-mail: kleber.junior@aluno.ueg.br

Dados do trabalho

Título: A casa e o ser: espacialidades na poesia lírica de Maria do Rosário Pedreira

Tipo:

Tese Dissertação

Curso/Programa: Programa de pós-graduação em Língua, literatura e Interculturalidade

Concorda com a liberação documento

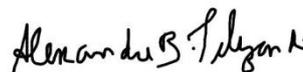
SIM NÃO

¹ Período de embargo é de até **um ano** a partir da data de defesa.

Cidade de Goiás, 05 de outubro de 2021



Assinatura autor(a)



Assinatura do orientador(a)

DADOS INTERNACIONAIS DE CATALOGAÇÃO NA FONTE

Biblioteca Frei Simão Dorvi – UEG Câmpus Cora Coralina

Bibliotecária responsável: Marília Linhares Dias – CRB 1/2971

M539c Mendonça Júnior, Klleber Moreira de

A casa e o ser : espacialidades na poesia lírica de Maria do Rosário Pedreira [manuscrito] / Klleber Moreira de Mendonça Júnior. – Goiás, GO, 2021.

97f.

Orientador: Prof. Dr. Alexandre Bonafim Felizardo.

Dissertação (Mestrado em Língua, Literatura e Interculturalidade) – Câmpus Cora Coralina, Universidade Estadual de Goiás, 2021.

1. Literatura - análise 1.1. Poesia portuguesa moderna.
1.2. Espaço - casa. 1.3. Maria do Rosário Pedreira. I. Título.
II. Universidade Estadual de Goiás, Câmpus Cora Coralina.

CDU: 82-1.09(817.3)

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE GOIÁS

(Criada pela lei nº 13.456 de Abril de 1999, publicada no DOE-GO de 20 de Abril de 1999)

Pró-Reitoria de Pesquisa e Pós-Graduação

Coordenação de Pós-Graduação Stricto Sensu

UEG CÂMPUS CORA CORALINA

Av. Dr. Deusdeth Ferreira de Moura Centro - GOIÁS CEP: 76600000

Telefones: (62)3936-2161 / 3371-4971 Fax: (62) 3936-2160 CNPJ: 01.112.580/0001-71

ATA DE EXAME DE DEFESA 25/2021

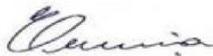
Aos cinco dias do mês de agosto de dois mil e vinte e um às catorze horas, realizou-se, por webconferência, o Exame de Defesa da dissertação do(a) mestrando(a) Klleber Moreira Mendonça Júnior, intitulado “**A casa e o ser: espacialidades na poesia lírica de Maria do Rosário Pedreira**”. A banca examinadora foi composta pelos seguintes professores: Dr. Alexandre Bonafim Felizardo– Presidente – (POSLLI/UEG), Dra. Elizete Albina Ferreira (PUC), Dra. Nismária Alves David (POSLLI/UEG). Os membros da banca fizeram suas observações e sugestões, as quais deverão ser consideradas pelo(a) mestrando(a) e seu/sua orientador(a). Em seguida, a banca examinadora reuniu-se para proceder a avaliação do exame de defesa. Reaberta a sessão, o(a) presidente da banca examinadora, proclamou o resultado, segundo o qual a dissertação foi (X) aprovada, () aprovada com ressalvas, () reprovada com as seguintes exigências (se houver):

Cumpridas as formalidades de pauta, às 16 h. a presidência da mesa encerrou esta sessão do Exame de Qualificação e lavrou a presente ata que, após lida e aprovada, será assinada pelos membros da banca examinadora.

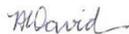
Goiás-GO, 05 de agosto de 2021.



Prof. Dr. Alexandre Bonafim Felizardo (POSLLI/UEG)



Profa. Dra. Elizete Albina Ferreira (PUC)



Profa. Dra. Nismária Alves David (POSLLI/UEG)

AGRADECIMENTOS

Ao Universo por me abrir a porta desta grande casa chamada Poslli.

Ao meu orientador, Prof. Dr. Alexandre Bonafim, que, com carinho, amizade e compreensão, me guiou na escrita desta dissertação com suas orientações sensíveis e sinceras.

Ao Poslli, que será sempre a minha casa.

À Universidade Estadual de Goiás pela oportunidade de me proporcionar uma formação de qualidade, enquanto instituição pública, gratuita e patrimônio do povo goiano.

Ao amigo e mestre Bruno Alves, da Universidade de Lisboa, pela amizade e conversas sobre os nossos altos e baixos durante o período de mestrado. À disposição de me enviar o livro *Poesia Reunida* enquanto estive em Lisboa.

À minha amiga Prof.^a Ms. Renata Simião Gouveia, que sempre insistiu comigo e me incentivou para que eu ingressasse no Poslli.

Aos colegas e mestres da terceira turma do Poslli, na linha de pesquisa Literatura e Interculturalidade, os amigos Fábio Júlio, Rannyelle, Dilorrara, Glauber e Ana Paula pelos momentos compartilhados na casa dos mestrados, pelas nossas conversas e convivência durante as disciplinas do mestrado.

Aos professores do Poslli pelas aulas, conhecimentos compartilhados e orientações no decorrer das aulas e nos encontros pelos corredores do câmpus.

À minha família por todo suporte dado e paciência comigo durante as minhas idas e vindas à UEG.

À Prof.^a Dr.^a Patrícia Chanelly Ricarte pela amizade, apoio e conversas de incentivo durante a escrita deste texto.

À Prof.^a Dr.^a Marília Vieira, atual coordenadora, pelo apoio dado durante o percurso do mestrado com sua gestão inteligente e humana para todos do Poslli.

Ao Fábio Júlio pelas nossas conversas, risadas e discussões durante o mestrado.

À querida amiga e colega de Poslli, da quarta turma da linguística, Prof.^a Jannaína Reis, pelas caronas e os diálogos descontraídos.

À Prof. Dr.^a Maria Severina Batista Guimarães por ter me incentivado a buscar os caminhos da poesia como meu norte humanizador.

À Capes pela bolsa oferecida para realização desta pesquisa.

AS CASAS

Há sempre um deus fantástico nas casas
Em que eu vivo, e em volta dos meus
passos
Eu sinto os grandes anjos cujas asas
Contêm todo o vento dos espaços.

Sophia de Mello Breyner Andresen

MENDONÇA JÚNIOR, Klleber Moreira de . *A casa e o ser: espacialidades na poesia lírica de Maria do Rosário Pedreira*. 97f. Dissertação (Mestrado em Língua, Literatura e Interculturalidade) – Câmpus Cora Coralina, Universidade Estadual de Goiás, Goiás, 2021.

RESUMO

A poesia da portuguesa Maria do Rosário Pedreira tem o espaço da casa como centro fundamental de concepção de sua escrita poética. A espacialidade da casa envolve seus poemas pela força tocante do conteúdo confessional de sua linguagem e alteridade conflituosa inculcadas na subjetividade do texto. A casa, nesta poesia, é um espaço aberto para as experiências amorosas entre o eu e o outro. Porém, o outro sempre parte, deixando quem enuncia aberto à solidão. Assim, dessa relação com o espaço da casa, nasce no ser uma violenta consciência de sua condição exígua de existência no mundo. O objetivo deste trabalho é perceber como se deslindam e se constituem os espaços da casa enquanto tecido imanente da poesia dessa poeta. Os poemas escolhidos para análise fazem parte dos quatro livros de poesia da autora supracitada, publicados de 1996 a 2012, e consideram os livros que compõem a sua poesia reunida: *A Casa e o Cheiro dos Livros (1996)*, *O canto dos Ventos nos Ciprestes (2001)*, *Nenhum Nome Depois (2004)* e *a Ideia do Fim*. O primeiro capítulo desta dissertação aborda os aspectos gerais dessa poesia quanto à linguagem, tradição e sua recepção frente à crítica de poesia; o segundo capítulo discute sobre a ideia de espaço em poesia, mais especificamente sobre o espaço da casa na obra da autora; o terceiro capítulo contextualizará as revisões teóricas dos capítulos anteriores, por meio de análises de poemas sobre o espaço da casa a partir do método de análise de poemas utilizado pelo crítico David Arrigucci Junior. (1990), no livro *Humildade, Paixão e Morte: a poesia de Manuel Bandeira*. As contribuições teóricas principais utilizadas nesta pesquisa advêm da fenomenologia do espaço pensada por Gaston Bachelard (2008), e a análise acerca do espaço da casa feita por Otto Friedrich Bollnow (2000), entre outros autores da crítica de poesia moderna e contemporânea. A proposta de análise relativa à presença da casa na poesia de Maria do Rosário Pedreira é importante, pois contribui para os estudos sobre espaço e poesia nas criações da literatura recente.

Palavras-chave: Maria do Rosário Pedreira. Casa. Espaço. Poesia Portuguesa Contemporânea.

MENDONÇA JÚNIOR, Klleber Moreira de . The house and being: spatialities in the poetry of Maria do Rosário Pedreira. 97f. Dissertação (Mestrado em Língua, Literatura e Interculturalidade) – Câmpus Cora Coralina, Universidade Estadual de Goiás, Goiás, 2021.

ABSTRACT

The poetry of the Portuguese poet Maria do Rosário Pedreira has the space of the house as a fundamental center for the conception of his poetic writing. The spatiality of the house surrounds his poems by the touching force of the confessional content of his language and conflicting alterity instilled in the subjectivity of the text. The house, in this poetry, is an open space for the loving experiences between the self and the other. However, the other always leaves, leaving the speaker open to loneliness. Thus, from this profound relationship with the space of the house, a violent awareness of its small condition of existence in the world is born. The objective of this work is to understand how the spaces of the house are unraveled and constituted as an immanent fabric of the poetry of this poet. The poems chosen for analysis are part of the four poetry books of the aforementioned author published from 1996 to 2012 and consider the books that make up her collected poetry: *A Casa e o Cheiro dos Livros*, *Nenhum Nome Depois*, *O canto dos Ventos nos Ciprestes* e *A Ideia do Fim*. The first chapter of this dissertation will address the general aspects of this poetry in terms of language, tradition and its reception in the face of poetry criticism; the second chapter will discuss the idea of space in poetry, more specifically about the space home in the author's work; the third chapter will contextualize the theoretical revisions of the previous chapters, through analysis of poems about the space of the house based on the method of analysis of poems used by the critic David Arrigucci Júnior. (1990), in the book *Humildade, Paixão e Morte: a poesia de Manuel Bandeira*. The main theoretical contributions used in this research come from the phenomenology of space created by the French phenomenologist Gaston Bachelard (2008) and the analysis about the space of the home of Otto F. Bollnow (2000) among other authors of the critique of modern and contemporary poetry. The proposal of analysis related to the presence of the house in the poetry of Maria do Rosário Pedreira is important, for contributing to studies on space and poetry in the creations of recent literature.

Keywords: Maria do Rosário Pedreira. House. Space. Contemporary Portuguese Poetry.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
1 A POESIA DE MARIA DO ROSÁRIO PEDREIRA	14
1.1 Poesia e contemporaneidade em Portugal.....	18
1.2 O sujeito lírico da casa	31
2 ESPAÇO E SUBJETIVIDADE EM MARIA DO ROSÁRIO PEDREIRA	41
2.1 A Casa e o lirismo amoroso	49
2.1.1 A Casa: a melancolia entre a espera e a partida	54
3 AS CASAS DA POESIA DE MARIA DO ROSÁRIO PEDREIRA	60
3.1 A experiência do ser na casa.....	62
3.1.1 Os nomes	68
3.1.2 Os cantos de intimidade	73
3.1.3 A casa do regresso	78
3.1.4 A casa do amor	81
3.1.5 A casa do sagrado	85
3.1.6 A casa da espera	87
3.1.7 A casa da solidão	90
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	93
REFERÊNCIAS DA POETA.....	95
REFERÊNCIAS GERAIS	95

INTRODUÇÃO

A poesia de Maria do Rosário Pedreira apresenta, em suas constituições estruturais, temáticas e estéticas, a casa como um espaço singular e vital de seus poemas. A casa é, à luz da subjetividade lírica, um espaço onde, no poema, o sujeito lírico toma voz dentro da experiência e da imaginação. O ser, como assinala Gaston Bachelard (2008), é a casa. Esta é um espaço humanizado, onde o sujeito dos poemas é conduzido pelos sentidos da linguagem, do amor, do encontro e do sonho, mas também do conflito, da solidão, da melancolia, da partida e da espera nos redutos de intimidade e alteridade dessa poesia. Desse modo, Maria do Rosário Pedreira insere-se no atual contexto da poesia portuguesa recente, pois “[o] movimento geral desta poesia é o de uma aproximação mais emocional e mais circunstancial ao que chamamos ‘mundo’” (MARTELO, 2004. p. 249). Uma poesia mais ligada aos afetos, ao cotidiano e à experiência íntima.

Nessa poesia, a presença incisiva de um eu lírico aberto ao sentimento e ao devaneio delinea a construção espacial do poema. As experiências no nível da alteridade, das relações e da melancolia no espaço, em especial o da casa, são comuns e fazem parte da experiência do sujeito lírico. Elas definem para o eu a condição de ser e de estar no mundo através da subjetividade projetada no espaço da casa.

Maria do Rosário Pedreira é uma voz representativa da poesia portuguesa da década de 1990. A poeta produz uma poesia permeada pelo espaço da intimidade, em especial, o espaço habitável, lugar esse no qual o sujeito lírico reencontra forças que impulsionam a sua busca memorialística pelo seu amor ausente. No entanto, no anseio de reviver o passado, tudo não passa de uma expectativa, o que gera no sujeito lírico um sentimento de melancolia pela não completude do sentimento amoroso.

A tradição literária considera os modelos ou o retorno aos paradigmas literários vigentes e historicamente consolidados para a construção de um cânone. A poesia de Maria do Rosário Pedreira readquire traços românticos estruturados numa linguagem muito pessoal e introspectiva do sujeito que fala no poema. Nesse sentido, a investigação sobre a poesia dessa autora da Literatura Portuguesa contemporânea estabelece um diálogo com essa tradição alicerçada no sentimentalismo descomedido e focada em excesso nas confissões sobre as relações amorosas.

Desse modo, este trabalho intenta perceber as configurações que o espaço da casa toma entre os dizeres da crítica e os poemas da autora. Para a análise dos poemas desse trabalho crítico, escolhemos o modelo de análise de poesia orientado pelo crítico literário

David Arrigucci Jr (1990), no livro *Humildade, Paixão e Morte: a poesia de Manuel Bandeira*, com o propósito de focar nossa análise sobre os elementos internos e imagéticos dos poemas.

Assim, o estudo para uma poesia com uma força lírica e espacial do valor e do estilo de Maria do Rosário Pedreira, do ponto de vista da criação e da tradição literárias tenciona refletir a diversidade de caminhos que sua poesia toma. As linhas de força que podemos elencar e que circundarão as análises do poemas são: o espaço, a alteridade, o cotidiano, a linguagem entre o confessional e o ficcional, a metalinguagem, a memória, a melancolia e a ausência. Nesse sentido, a poesia dessa autora, enquanto objeto, situa um *topos* fértil de subjetividade no espaço da casa enquanto centro de seus poemas.

A literatura de Maria do Rosário Pedreira reflete a poesia dos cenários interiores, onde a casa possui um tom intimista e a sua espacialidade evidencia uma penumbra que sempre encobre o amor de um casal (PEDREIRA, 2012, p. 9). Assim, a melancolia nessa poesia sempre está à vista do ser sob uma profunda dor sentida a cada partida do sujeito amado. O ser é guiado pela esperança sobre o retorno do outro. Porém, a casa acaba sempre sendo testemunha da tragédia do ser de uma poética que termina em lamento.

Tendo em vista essa discussão, o primeiro capítulo deste trabalho tratará sobre os aspectos gerais da poesia de Maria do Rosário Pedreira, sua linguagem, o modo de analisá-la frente à poesia da atualidade e sua tradição. Refletirá sobre os percursos da poesia portuguesa da modernidade à contemporaneidade. Pensará qual o lugar da poesia da poeta atualmente. Discutirá sobre a relação entre a casa e o sujeito lírico dos poemas.

O segundo capítulo discutirá sobre a relação entre poesia e espaço, as concepções de espaço em literatura, a problemática entre espaço em literatura e, em especial, sobre a presença da casa como *topoética* da poesia da autora. A questão do espaço, nesse capítulo, será pensada a partir das concepções sobre o “espaço vivenciado”, de Otto Fredrich Bollnow (2019), e do espaço da casa apresentado na *Poética do Espaço*, de Gaston Bachelard (2008). Ao discutir as terminologias espaciais sobre o espaço e especificamente sobre a casa, passaremos a uma análise *topoanalítica* acerca do sentimento de amor e de melancolia do sujeito lírico no espaço.

O terceiro capítulo cuidará de analisar os poemas componentes dos quatro livros de poesia da autora de sua poesia reunida, a fim de interseccionar as discussões dos capítulos anteriores contextualizando os assuntos e teorias com os poemas. O objeto específico deste capítulo é mostrar como o espaço da casa é sede do projeto de criação dos poemas dessa poeta. Nesse sentido, aqui recorreremos com mais afinco à metodologia usada por Davi

Arrigucci Júnior (1990) sob uma análise dos elementos internos e contextuais dos poemas. Os pontos a serem abordados serão as experiências do sujeito lírico na casa, a metalinguagem espacial, os cantos de intimidade pertencentes à geometria topoflica da casa, e à concepção tipológica de casa que a poesia de Maria do Rosário Pedreira abarca, sendo nesta ordem: a casa do regresso, a casa do amor, a casa do sagrado, a casa da espera e a casa da solidão.

Portanto, espera-se com este estudo contribuir sobre a noção crítica de espaço em poesia, e discutir sobre autores fundamentais para uma nova historiografia da literatura do ponto de vista topoliterário.

1 A POESIA DE MARIA DO ROSÁRIO PEDREIRA

Maria do Rosário Pedreira, em Portugal, é conhecida como uma importante poeta e pessoa do ramo editorial português, atuando na *Editora Leya* na apresentação de novos nomes da literatura recente. É licenciada em Línguas e Literaturas Modernas. Foi professora durante muitos anos, e isso a impulsionou a escrever uma diversidade de livros infantojuvenis, adaptados para seriados da TV portuguesa. A autora começa, de fato, na literatura dedicada ao público adulto a partir do lançamento do romance *Alguns Homens, Duas Mulheres e Eu*, de (1993), que conta a história da narradora do livro no que concerne às suas relações pessoais e familiares, também já ligada à temática da casa. A autora, numa de suas entrevistas, diz que não se encontrou na narrativa e acabou descobrindo no verso um maior desempenho para expressar os sentimentos do seu Eu. Em 1996, publica o primeiro livro de poemas intitulado *A Casa e o Cheiro dos Livros*, cujas temáticas giram em torno do amor, do espaço e da metalinguagem. Ela, conforme também confessa em entrevista, denomina-se uma “autora preguiçosa”, por isso da demora de longos anos entre a criação de um livro e outro. Em 2001, lança seu segundo, intitulado *O Canto dos Ventos nos Ciprestes*, tendo a casa e as paisagens ao redor da habitação como cenários das confissões dos sujeitos líricos. Em 2004, um outro inédito é lançado, sob o nome *Nenhum Nome Depois*, onde a metalinguagem sobre os nomes gira em torno das coisas inúteis, dos nomes inauditos, da família e do futuro do eu dentro também da casa. Na produção de 2012, a *Quetzal* reúne todos os livros da autora na sua *Poesia Reunida*, que conta nessa edição com um livro novo acoplado intitulado *A ideia do fim*, que recorda os temas da casa e questões filosóficas sobre a finitude da vida. Maria do Rosário Pedreira, assim, tece sua biografia no seio da literatura portuguesa atual. A poeta também é uma conhecida compositora de fados para grandes interpretes do gênero do seu país.

Além disso, os registros da crítica sobre a poesia da autora em Portugal compreendem os estudos de Rosa Maria Martelo (1999), como exemplo na *Novíssima Poesia Portuguesa* da década de 1990. Também há a dissertação de Maria Henriques Britto Paula (2006), sobre o *Lirismo Ficcional e Amoroso* na obra da poeta. Em 2001, é publicado o artigo de Rui Magalhães intitulado *O Ser Suspenso: Sobre António Ramos Rosa e Maria do Rosário Pedreira*, citando o livro *Canto do Vento nos Ciprestes*. No Brasil, o estudo da literatura de Maria do Rosário Pedreira ganha relevo a partir do subprojeto intitulado *Estudos de Poesia Lírica Contemporânea: diálogos entre Brasil e Portugal*, organizado pela Universidade Federal de Goiás e pela Universidade Estadual de Goiás. O artigo pioneiro no Brasil é o da

professora doutora Maria Severina Batista Guimarães, intitulado Maria do Rosário Pedreira e a poética do contar, no qual a pesquisadora discute sobre os hibridismos dos gêneros lírico e narrativo nos poemas da poeta. No Programa de Pós-graduação em Língua, Literatura e Interculturalidade, para a disciplina de Estudos de Poesia Lírica Moderna, orientada pelo Prof. Dr. Alexandre Bonafim Felizardo, apresentei o artigo intitulado *Tessituras do Poético em Maria do Rosário Pedreira: a visitação do espaço da casa*, abordando a respeito da casa na poesia da autora, publicado posteriormente em 2019.

Conforme atenta Rui Magalhães (2001, p. 14), na poesia de Maria do Rosário Pedreira, “estamos perante um sentimento de ser que as palavras circundam, indiciam, insinuam, mas também, simultaneamente, obscurecem e afastam, precisamente pela sua quase extrema materialidade, pelo sempre presente risco da metáfora.” O sujeito lírico, pela linguagem metafórica, na palavra súbita do empenho sensível do poeta, expõe os afetos, debilidades, momentos de alteridade e sofrimento do ser no espaço – na casa.

No livro *A Casa o Cheiro dos Livros*, a casa e o livro são metáforas e elementos recorrentes dessa poética. Na dedicatória, esses elementos são apresentados como símbolos que capturam o cotidiano e o amor sobre o outro no espaço. Os poemas iniciais como *Anunciação* e *Pedro* trazem uma perspectiva sagrada para os poemas com as temáticas bíblicas. Os poemas *Bárbaros*, *Nómada* e a *Invenção das Clarabóias* desvelam a paisagem e o orfismo na recorrência mitológica das representações narrativas dos poemas. *A outra voz* e *Fado* iluminam um caráter metalinguístico sobre o fazer poético desses versos. A família e o amor, vez ou outra, são representados em alguns poemas da casa. Os outros poemas sem título costumam tratar sobre alteridade numa busca amorosa impossível para o sujeito lírico no devaneio da experiência passada ou presente vivenciada. O excerto a seguir revela uma dessas matizes na casa:

[...]

Não adormeças já. Diz-me outra vez do rio que palpitava
no coração da aldeia onde nascente, da roupa que vinha
a cheirar a sonho e a musgo e ao trevo que nunca foi
de quatro folhas; e das ervas mais húmidas e chãs
com que em casa se cozinhavam perfumes que ainda hoje
te mordem os gestos e as palavras.

[...]

(PEDREIRA, 2012, p. 50)

O cotidiano na casa assegura alteridade amorosa nesse excerto. A menção à natureza e à aldeia lembra o que Bachelard (2008) disse acerca do sentido da cabana como a habitação

que permite sonhar em paz. Durante o devaneio do eu, as sinestésias do cheiro da roupa e dos musgos representam a aproximação sensível com o outro na habitação. Os verbos no passado, que dão vida à lembrança das vivências no espaço feliz, impedem a sorte da concretização amorosa na metáfora do trevo que nunca foi quatro folhas. A casa, em diálogo com os aromas da natureza no espaço natural, é a epifania que ascende no sujeito lírico a recordação sobre o outro que ama.

Em *O Canto dos Ventos nos Ciprestes*, o tom noturno reflete a morte enquanto atmosfera e temática dos poemas. As metáforas obscuras cedidas pelo espaço da paisagem afixam o tom sublime da dor sentida no espaço rente aos livros na prateleira. Os elementos da natureza são a concretude por onde esse ser abstrato dos poemas percorre sua vida. Segundo Maria Severina Batista Guimarães (2016), esse livro possui o mesmo tom ressentido da poeta brasileira Hilda Hilst. Há um sujeito em busca de uma completude no intuito de se encontrar no outro, que se ausenta o tempo todo. Assim, o ser segue a dialética da existência: eu sou você. E na casa, você está em mim. Como em Proust, a síntese disso é o próprio ser, que, pelo devaneio, experiencia sua vida no espaço.

[...]

O teu silêncio fez estremecer subitamente a casa –
era a força do vento contra o corpo do navio; uma
miragem fatal da tempestade; e o medo da tragédia;
a ameaça surda de trovão que resgatasse a ira
dos deuses com o mundo. Quando te levantaste,

disseste qualquer coisa muito breve que me feriu
de morte como a lâmina de um punhal acabado
de comprar. (Se trovejasse, podia ser um raio
a fractura das falésias no espelho dos meus olhos.)

[...]

(PEDREIRA, 2012, p. 104)

No fragmento do poema, o silêncio do outro age com uma força titânica sobre a estrutura da casa. Esta é o sujeito lírico do poema. Ela sente a intensidade da presença do outro dentro dos seus domínios. A fúria súbita dessa tensão no espaço ocorre pelo movimento das metáforas no texto. O medo da tragédia simboliza a interrupção arbitrária da alteridade por parte do outro. A tenacidade órfica na menção ao mito da ferocidade dos deuses ao evocar a tempestade representa a desmedida sobre a relação de proximidade dos sujeitos no espaço.

Na estrofe seguinte, quando o outro fala, a morte atinge o sujeito lírico. Ela significa o fim da alteridade. A paisagem da falésia ao receber um raio que se reflete na imagem dos olhos espelhados do sujeito lírico ao contemplá-la está distante da casa. Isso indica que o outro partiu. O sofrimento da falta do outro, assim, toma conta do ser no poema. A

intertextualidade com a tragédia clássica calcada no poema cumpre essa desmedida sobre o ser.

No livro *Nenhum Nome Depois*, de 2004, a metalinguagem centralizada no nome reafirma a humanidade do ser mediante o poema. É um livro onde o tema das relações se aproxima do sujeito lírico, principalmente quando a lembrança familiar vem ao espaço onde o sujeito enraizou suas histórias e experiências. O fragmento a seguir assimila esse sentido:

[...]

no seu quarto, que já todos podemos
dizer o nome dele sem nos cortar os
lábios, diz-me a verdade: esse homem
que chorámos era nosso pai?
(PEDREIRA, 2012, p. 185)

Os nomes de família estão aliados à casa do aconchego (BACHELARD, 2008). No poema, o sujeito lírico conversa com a mãe. A questão suscitada no verso final vem da lembrança dos momentos de família em casa. O quarto reafirma o apelo humano da falta conquanto existe sentimento paternal na memória dos entes da casa.

Neste livro, outros nomes são revisitados, como aqueles de natureza mais íntima quanto às experiências amorosas com os nomes inauditos; ou nenhum nome depois a dizer, pois a busca do eu sobre o tu, que se concentra na memória, faz esse eu viver do passado que se torna seu presente. Dessa forma, o nome do tu é deixado para trás. Torna-se, portanto, nome interdito, pois é acessível apenas para o sujeito lírico na recuperação do encontro amoroso em recordação.

A *Ideia do Fim*, de 2012, trata de um tema de natureza universal: o devir humano. O livro traz, como de costume, os temas também abordados nos livros anteriores, mas com força mais reflexiva sobre a vida. No poema a seguir, podemos perceber a recordação do amor vivido pelo sujeito lírico na casa:

Se o vires, diz-lhe que o tempo dele não passou;
que me sento na cama, distraída, a dobrar demoras
e, sem querer, talvez embarace as linhas entre nós.
Mas que, mesmo perdendo o fio da meada por
causa dos outros laços que não desfaço, sei que
o amor dá sempre o novelo melhor da sua mão. Se

o encontrares, diz-lhe que o tempo dele não passou;
que só me atraso outra vez, e ele sabe que me atraso
sempre, mas não demais; e que os invernos que ele
não gosta de contar, mas assim mesmo conta que nos
separam, escondem a minha nuca na gola do casaco,
mas só para guardar os beijos que me deu. Se o vires,

diz-lhe que o tempo dele não passa, fica sempre.
(PEDREIRA, 2012, p. 225)

O sujeito lírico marcadamente feminino conversa com o tu desconhecido, mediador de uma possível notícia sobre o outro amado. O recado a ser dado para este é pensado na imagem do sujeito na cama a refletir sobre seu amor, que de algum modo ainda o toca sensivelmente. O espaço, assim, abre-se de novo para a metalinguagem topofílica através da mensagem a ser passada para esse tu. Dessa forma, o tempo do real e o tempo do poético se cruzam nesse movimento de retorno ao amor antigo.

O sujeito lírico parece ter outra relação, outro laço, porém não se destoa dessa que agora recorda e quer contatar através do bilhete. O motivo para não ficar com o outro parece ser as circunstâncias sobre o compromisso ajustado. Mas, ele ainda sabe que seu coração é do outro na curta mensagem.

O recado para esse outro é claro: “o tempo dele não passou, não passa”. Os momentos juntos, os beijos e a solidão e os tempos que o separam estão sempre acima desse atraso sobre a chegada do eu mediante o tu. O amor em devaneio é permanente, mesmo que se sinalize impossível.

A poesia da qual falaremos neste trabalho é essa do sujeito lírico da casa com todo o seu íntimo mundo a favor ou à sua revelia. A casa e o ser são um só.

1.1 Poesia e contemporaneidade em Portugal

Este capítulo atenta-se à discussão sobre a tradição na poesia da escritora, identificada no seu trato com a linguagem e na representação do espaço. Assim, o retorno às concepções da formação da lírica é importante na construção desse percurso analítico.

A lírica, enquanto gênero, nasceu na Antiguidade Clássica e, nesta, a poesia guarda a sua tradição. Aristóteles, ao definir os gêneros fundamentais da literatura – épico, dramático e lírico –, não traçou na *Poética* um caminho preciso sobre o gênero lírico e atribuiu a este a música como forma de expressão. Safo é a representante principal da voz cuja palavra instaura a tradição do eu lírico em poesia. Na Modernidade, a presença do eu, ou subjetividade, enquanto tradição da poesia lírica, segundo Hegel (1993. p. 607), define-se como “criação espiritual que se revela nas obras mais concretas”, isto é, o eu situa-se na obra em si e naquilo que dela se extrai enquanto potencialidade lírica.

Para João Alexandre Barbosa (1974), a tradição é representada pela formação de um cânone literário. Segundo o autor, a tradição de uma poesia se faz pela capacidade da crítica em qualificar perante a história aquelas obras onde, ao ler os poemas, podemos construir, em conjunto com as metáforas e significados dos textos, sentidos humanizados em nós. Assim, a concepção de cânone considera a literariedade do texto – a criação da imagem do poema. A respeito disso, o crítico aponta:

Só é realidade do texto aquilo, portanto, que é, antes de mais nada, texto, literatura. Grande erro seria, contudo, inferir daí que há uma superestimação da realidade textual em detrimento daquela que, biográfica e socialmente, existe antes do texto. Não. Antes do texto, matéria informal e bruta, não há literatura, poema. Está também fora do ângulo visado: não admite categoria linguística e, por isso, foge do *approach* filológico. Não há filologia sem texto, do mesmo modo que não existe texto sem realidade. Mas esta existe sem aquela ou este. (BARBOSA, 1974, p. 12)

A mimese no texto só existe mediante a sua criação para o poeta. Antes dele não há metáfora, imagem ou realidade representada, pois o poema é presentificação. Dessa forma, ler o poema é o mesmo que ler o espaço dele, pois, pela linguagem, a subjetividade se situa como representação, criação.

O poema, enquanto objeto estético da linguagem, converge, assim, para o que esse crítico chama de “espaço do poema”. Esse espaço é a síntese dessa realidade quando há convergência entre os espaços reais e o espaço poético, isto é, acontece quando, durante a leitura, a realidade sensível e humanizadora do texto nos toca e nos faz perceber que a realidade ali expressada é mais plausível do que a realidade à frente de nossos olhos. Desse modo, para atingirmos esse nível de leitura da realidade subjetiva, a tradição representada em um poema precisa alinhar-se ao estilo do poeta. Nessa leitura:

[...] se, por um lado, o poeta liga-se a uma ou outra tradição, que ele procura negar ou trilhar, revelando-se na medida mesma em que cria e escreve a sua obra, o leitor, por outro lado, ainda que se conservando atento aos limites dentro dos quais exerce os seus poderes de decifração, revela-se também na medida em que vincula a experiência do poema presente com aquela que já existiu ou a partir do próprio poema, é possível que venha a existir. (BARBOSA, 1974, p. 18)

O real e o poético se entrecruzam dentro do poema quando a linguagem atinge o seu empenho máximo de trabalho em concisão estética e anímica dentro do texto. O poeta, aliado a uma tradição específica, afia a linguagem dos seus poemas a fim de trabalhar e potencializar o seu estilo. Nesse sentido, o estilo dentro de uma tradição demanda uma dependência específica de sua linguagem. Essa dependência está relacionada no modo como o real e o sensível se conversam com as experiências e sentidos de existência do poeta lírico. Na

tradição da lírica moderna, o estilo da linguagem de cada poeta, a partir de Baudelaire, tende a buscar esse balanço no hermetismo do poema.

A *Estrutura da Lírica Moderna*, de Hugo Friedrich (1991, p. 95), diferente dos românticos, compreende a poesia como “ausência de uma lírica de sentimento e da inspiração; fantasia guiada pelo intelecto”. Em outras palavras, a lírica, para ser moderna, como em Baudelaire, precisa orientar-se em torno do trabalho com as palavras e do sentido plurissignificativo delas emanado enquanto combustível de linguagem. Para ele, “[p]oetar é como o trabalho mecânico de precisão. A poesia deve fazer tudo quanto possa para igualar-se às audácias da matemática. E então, de novo: “como os alquimistas”, deve esforçar-se para conseguir investigações e fórmulas raras”, chegar a ser ela própria “uma alquimia lírica original”. (FRIEDRICH, 1991, p. 148). Esse pensador resume essas dissonâncias quanto à linguagem da poesia moderna da seguinte forma:

[...] A lírica moderna é como um grande conto de fadas, ainda nunca ouvido, solitário; em seu jardim há flores, mas também pedras e cores químicas, - frutos, mas também drogas perigosas; é fatigante viver em suas noites e em suas temperaturas extremas. Quem é capaz de ouvir, perceber nesta lírica um amor duro, que quer permanecer intacto e, assim, fala mais à confusão, ou ainda o vazio do que a nós. A realidade desmembrada ou dilacerada pela violência da fantasia jaz na poesia como campo de ruínas. Acima deste encontram-se irrealidades forçadas. Mas ruínas e irrealidades encerram o mistério e, por este, os poetas líricos compõem versos. O que compõem, o exprimem de forma dissonante: o indeterminado por meio de palavras determinantes, o complicado por meio de frases simples; o sem fundamento por meio de argumento (ou vice-versa), o inconexo por meio de conexões (ou vice-versa), o espaço ou a ausência de tempo por meio de designações de tempo, o abstrato por meio das forças mágicas das palavras, o arbitrário quanto ao conteúdo por meio de formas rigorosas, a imagem do invisível por meio de partes de imagens sensíveis. Estas são as dissonâncias modernas da linguagem poética. Continua, porém, sendo linguagem, mesmo se apenas raras vezes seja ainda uma linguagem destinada à compreensão. Pois a linguagem é manejada como um teclado, do qual não se pode prever quais sons e significações emitirá. Os poetas estão sós com a linguagem. Mas também só a linguagem pode salvá-los. (FRIEDRICH, 1991, p. 211)

A lírica moderna, nessa explicação de Friedrich (1991), tem se curvado, estagnada, a todos os apelos históricos e estruturais na criação dos poemas entre o século XIX e XX. A linguagem, nessa acepção, é uma fortaleza inacessível onde o poeta constrói o real, mesmo que as palavras não comuniquem o sentido, bruto ou sensível dos poemas, ou na leitura mais arguta que o leitor faça. Esta poesia parece ter abdicado de todo sentimentalismo que a literatura romântica aprendeu enquanto tradição.

A matriz romântica evidencia a ideia do poeta concebido como vate, ou como um canalizador da matéria de fruição lírica, isto é, da emoção e dos sentimentos de natureza subjetiva e intrínseca ao sujeito poético. A abordagem e as modificações sobre a subjetividade

lítica no eixo da enunciação poética tomam o perfil de um estado afetivo revisto sobre o ser e a casa, mediante o confessionalismo amoroso dos poemas. Na poesia de Maria do Rosário Pedreira, o poeta não é detentor do mundo, mas manifesta-se no poema enquanto essência do poético pelo espaço da casa. No fragmento de poema a seguir, percebemos tal movimento:

[...]

Todas as coisas que a casa guardou quanto partiste não
me pertenceram; porque, ao tocar-lhes nos dias mais
cinzentos, sinto que é pelo calor dos teus dedos que ainda
gritam; e mesmo a cama onde só o teu corpo era bem-vindo
nunca chegou a ser inteiramente minha, pois, de contrário,
não me pareceriam nela as noites um tão duro castigo.

[...]

(PEDREIRA, 2012, p. 139)

O excerto do poema preza pela linguagem aberta à expressão dos sentimentos do sujeito lírico. A forma confessional de expressar a ausência do outro no espaço retorna ao modo romântico de liberdade para expressar os sentimentos do eu no poema. A metáfora da casa antropomorfizada, ao guardar as coisas dos amantes em seu interior, desvela a função de reter todos os sentimentos, sensações e sentidos das experiências no texto. Da casa emana toda a essência topofílica de vida exposta em linguagem no poema. O espaço, para o sujeito frente às lembranças do outro nos momentos de amor na cama, emana a solidão das noites como um castigo duro. Por retomar esse caráter estético e estrutural nos poemas, a casa da poesia de Maria do Rosário Pedreira consolida uma nova tradição na contemporaneidade sobre a relação entre o espaço íntimo e a subjetividade. Nesse sentido, para Octávio Paz (2003), uma nova tradição se estabelece ou pela ruptura ou pelo retorno a uma anterior. Essa última refere-se a este caso. O começo de uma nova tradição não permanece apenas no sentido da ruptura de padrões pré-estabelecidos, pois “a tradição da ruptura não implica só a negação da tradição, mas também a negação da ruptura” (PAZ, 2003, p. 15).

A Lírica Moderna e a Lírica do Século XX, segundo Hugo Friedrich (1991), têm como principal fonte a poética de Baudelaire. A Modernidade funda-se pela proposta da ruptura de modelos e tradições consolidados na formação do cânone literário ocidental. A tradição da ruptura instaurada na modernidade, como a do tempo de Baudelaire, rejeitou os ideais fundados até mesmo dentro desse próprio período. Os preceitos para definição de um novo rumo para a poesia daquele período será um estilo mais centrado no empenho da linguagem sobre a palavra em si mesma, isto é, a poesia moderna se consolida no trabalho de construí-la e manipulá-la no texto até que ela retenha a condição originária da linguagem

poética, segundo sua tríade precursora em Baudelaire, Rimbaud e Mallarmé. Sobre essa ruptura canônica, Hugo Friedrich (1991, p. 17) discute que:

[o] conceito de estado de ânimo indica distensão, mediante o recolhimento, em um espaço anímico, que mesmo o homem mais solitário compartilha com todos aqueles que conseguem sentir. É justamente essa intimidade comunicativa que a poesia moderna evita. Ela prescinde da humanidade no sentido tradicional, da “experiência vivida”, do sentimento e, muitas vezes, até mesmo do eu pessoal do artista. Este não mais participa em sua criação como pessoa particular, porém como inteligência que poetiza, como operador da língua, como artista que experimenta os atos de transformação de sua fantasia imperiosa ou de seu modo irreal de ver num assunto qualquer, pobre de significado em si mesmo. Isto não exclui que tal poesia nasça da magia da alma e a desperte. Mas trata-se de algo diferente de estado de ânimo. (FRIEDRICH, 1991, p. 17)

Para Marcos Siscar (2010), as polaridades, nascidas dentro do próprio circuito da modernidade, acentuam-se no domínio da poesia lírica, culminando naquilo que Mallarmé caracterizou como “crise de versos”. A subjetividade, desde a Antiguidade, tem tomado diferentes contornos no decorrer da história da lírica. A retórica da crise da poesia situa-se nesse ponto das mudanças sobre o lugar do eu no poema. Na citação de Friedrich (1991), o caráter de uma lírica moderna não concebe um sujeito empírico romântico, mas esforça-se sobre a subjetividade inteligível da palavra no poema para empreender a matéria poética no texto.

Diferente do que assinala Hugo Friedrich (1991), a poesia de Maria do Rosário Pedreira necessita da tradição pelo retorno à subjetividade romântica enquanto essência (AMARAL, 2003). Nos poemas da autora em análise, o ser se consolida no mundo e na casa, a partir do seu estado anímico sentimental. Há um retorno às formas de conceber a subjetividade características do Romantismo. Porém, sob o ponto de vista contemporâneo, sua escritura cultiva as tensões, incertezas e o lugar de alteridade do ser, típicos da lírica moderna. Nesse sentido, para Rosa Maria Martelo (2004, p. 245-246):

[...] o lirismo abstracto dominante na tradição da Modernidade pós-baudelairiana tende agora a dar lugar à dissonância de um lirismo figurativo. Trata-se, na verdade, de uma revalorização da enunciação lírica (daí as marcas do processo enunciativo estarem mais presentes no enunciado); por isso se poderia falar de um registro modal de teor neo-romântico, desde que ressaltando ser este usado por poetas que, vindos depois da Modernidade, de modo algum pretendem recuperar a aura do poeta romântico, como indica o tom menor que habitualmente preferem.

Destarte, na poesia contemporânea, o lirismo é tomado por uma nova marca de subjetividade sobre a palavra, nesse retorno a essas matizes do romantismo, movimento da

linguagem, indubitavelmente recuperado nessa poesia. No poema a seguir, as palavras servem como intermediação para o chamamento do outro:

Que é das palavras? Como chamar
por quem as esconde se, sem elas
Nem o silêncio tem nome?

(PEDREIRA, 2012, p.144)

Nesse pequeno poema, cuja voz guarda a relação de identificação no chamamento sobre as palavras, há alguém que as esconde e sobre elas nada revela. Na poesia de Maria do Rosário Pedreira (2012), os espaços que erigem de sua poesia compõem sua subjetividade sensível. As palavras são, desse modo, também o seu espaço, como sugere Friedrich (1991), ao explicar a respeito da natureza da poesia moderna. Assim, o estabelecimento de uma nova tradição sobre a palavra lírica na poesia contemporânea requer uma compreensão sobre as diferentes linhas de força hodiernas, cujo mistério sobre a poesia e a palavra ainda se ocultam e precisam tomar voz, como é o caso da poesia de Pedreira.

A tradição do período clássico ao moderno tem sido instrumento para ressignificar a poesia do passado quando nasce uma nova criação poética, da qual a substância que a forma possui relevo e intensidade, tornando essa criação uma obra que comporá um novo cânone; essa dimensão para a concepção de uma nova tradição lírica converge na poesia de Maria do Rosário Pedreira (2012) no espaço da casa e na palavra lírica como tradições de sua poesia.

No poema intitulado *A Última Ceia*, do primeiro livro de poemas de Maria do Rosário Pedreira, *A Casa e o Cheiro dos Livros*, de 1996, a poesia modela-se, assim como pautou Aristóteles (2005), pelo viés das palavras tomadas como substância para sedimentação das imagens de transcendência e de tradição. Como temática abordada no poema a seguir – o episódio da ceia de Cristo com os Apóstolos:

Trouxe as palavras e colocou-as sobre a mesa.
Trouxe-as dentro das mãos fechadas (algumas disseram
que apenas escondia as feridas do silêncio).

Posou-as na mesa e começou a abri-las devagar,
tão devagar como passa o tempo quando o tempo
não passa. E depois distribuiu-lhes pelos outros,
multiplicou-se em dedos, em palavras (alguém disse
que chegariam a todos, ultrapassariam os séculos e
teriam a duração do tempo quando o tempo perdura).

Ceou com todos pão que não levedara e o vinho áspero
das videiras magras do monte que os ventos dizimavam.
Quando se ergueu, havia ainda palavras sobre a mesa,
coisas por dizer no resto do pão que alguém deixara,
feridas fundas nas mãos que fechou em silêncio e devagar.

Perto dali uma figueira florescia. À espera.
(PEDREIRA, 2007, p. 14)

Esse poema é um dos raros de Maria do Rosário Pedreira (2012) que possui título. Nele, uma voz narrativa conduz a força mística que traz as palavras para dentro dos versos. Na tradição ocidental, essa força mística, no halo do texto, é a figura bíblica do Deus-homem Jesus Cristo, arquétipo da ressurreição da carne e da salvação eterna dos homens. O mito do Deus-homem reconfigura a palavra no poema, de modo a reconstruir a imagem da última ceia de Cristo sobre uma nova perspectiva. A experiência extraída das palavras é com o transcendente. O texto sugere também a experiência comum com a alteridade. O sujeito narra, da mesma forma, a contingência desse Cristo enquanto humano comum. Assim, os versos não inferem no nome de Cristo, mas sugerem a sua presença através da dialogia com o texto bíblico.

A dialogia com as *Escrituras Sagradas do Novo Testamento* desvela nesse poema de Maria do Rosário Pedreira uma poesia pela qual a tradição se delineia também no apelo ao símbolo místico. As palavras são os pães que se multiplicam entre os indivíduos à mesa perante o milagre da linguagem. O espaço é a transcendência dos indivíduos sobre a mesa. Cristo é a palavra trina do ser, pois ele é “o caminho, a verdade e a vida” (BÍBLIA, João 14:6). No poema, a figueira metaforiza o próprio ato de frutificar a palavra em tempos e tradições. Em cada novo tempo, as palavras trazem sua verdade, mesmo que esta seja o sacrifício da entrega pelo outro, a fim de garantir a salvação eterna.

Para Friedrich (1991), a busca pela “verdade da poesia” está na própria linguagem poética. Na tradição moderna, a poesia não se manifesta no campo de expressão de conteúdo da palavra, estas tomam voz no poema através da força das imagens contida nelas. A verdade, desse modo, tornava-se uma especificidade das palavras, pois, ao combinar o código social com o código particular, enquanto síntese do signo, as palavras transcendem no poema sob um hermetismo proposital da linguagem, isto é, a poesia moderna, no dizer de Malarmé, não fora criada para ser entendida. Assim, na lírica moderna, a palavra veicula apenas a expressão de subjetividade enquanto linguagem no poema.

Contudo, para Hamburger (2007), a tentativa de transformar a lírica moderna num modelo único de expressão subjetiva em linguagem não se sustenta justamente diante da

linguagem e da palavra, pois a natureza delas em si é comunicativa, mesmo no sentido de sua depuração metafórica ou imagética. Nesse sentido, ele justifica:

[...] As palavras devem significar; se não significam elas são palavreado oco. A árvore do pintor é uma imagem; mas se o poeta escreve “árvore”, ele não cria uma imagem. Ele usa uma; a imagem poética só é num sentido metafórico [...]. As palavras já tem o que o artista primeiro quer lhes dar – sentido – e fatalmente lhes falta aquilo que ele precisa para moldá-las – corpo. Se houvesse uma linguagem pura o bastante para transmitir toda experiência humana de distorção, não haveria nenhuma necessidade de poesia; mas uma linguagem assim não só não existe, ela também não pode existir. A linguagem não pode fazer justiça a toda verdade mais do que a lei de todos os desejos humanos. [...] O primeiro objetivo da linguagem poética, e das metáforas em particular, é o oposto de tornar a linguagem mais transparente. As metáforas intensificam uma consciência da distorção da linguagem, aumentando a espessura e a curvatura das lentes, e, assim, exagerando os ângulos de refração. Elas nos abalam em nossa cômoda convicção de que um túmulo é um túmulo. Elas são jogos semânticos de palavras, assim como os jogos de palavras são metáforas fonéticas; embora deixem intactos os sons das palavras, elas rompem com sua identidade semântica. (HAMBURGER, 2007, p. 52-54)

A poesia contemporânea de Maria do Rosário Pedreira comunica na palavra a casa como o seu espaço primordial de existência. A casa exprime a busca do ser pelo outro dentro das reminiscências no seu espaço. A espera e a busca pelo retorno do outro, como acontece nos poetas românticos originais, é onde a poesia de Maria do Rosário Pedreira inscreve-se em sua tradição. Poesia que, mesmo com um tom narrativo e uma mensagem evidente sobre os sentimentos do sujeito lírico, ainda consegue transcender metaforicamente pelas imagens e recursos estilísticos de seus poemas.

No entanto, a tradição da poesia lírica contemporânea ainda não possui uma base sólida em totalidade no cânone para dizer com propriedade como se constitui e se constrói. Giorgio Agamben (2009) explica que para compreender o contemporâneo, primeiro, é preciso lançar-se no escuro. Na realidade difusa e opaca dos tempos atuais, em literatura, confunde-se a crítica perante a diversidade de poetas da nova geração inscritos sob diferentes vieses de subjetividade. O referido autor sugere essa projeção para o escuro quanto às questões relativas ao contemporâneo, justamente por não ser possível delimitar todas as linhas de força e variantes da novíssima poesia da atualidade. Maria do Rosário Pedreira faz parte desse conjunto de novos poetas capazes de formar um cânone perante as criações atuais em poesia. Assim, um estudo que reflita sobre o seu percurso e suas referências na tradição, a partir de outras investigações que dialoguem com sua formação, são fundamentais. A tradição retomada pela crítica se edifica por este estudo ao consolidar a poesia de Maria do Rosário Pedreira dentro da formação do cânone contemporâneo.

O modo problemático como, na contemporaneidade, a subjetividade da linguagem lírica é repensada nos termos de substância e de sua relação com a realidade objetiva, evidencia a noção sobre perda de crítica e de reflexão correlatas às “formas de arte”¹ criadas no atual contexto da literatura ocidental (PEDROSA, 2005). A manifestação poética advinda de uma lírica como a de Maria do Rosário Pedreira, cultiva esse preceito herdado da tradição moderna, definido como crise da subjetividade, cuja raiz surge mediante o profundo desamparo do ser em relação às condições de existência no mundo contemporâneo. Porém, sua lírica não perde nada em termos de reflexão crítica e analítica, pois é objeto de arte.

A crise da subjetividade lírica é deflagrada na modernidade, segundo Alfonso Berardinelli (2007), pela tônica da busca por um modelo único de linguagem para a lírica do período de Baudelaire. Em sua análise, “[...] a linguagem poética continuou na senda da depuração anticomunicativa e foi-se progressivamente esvaziando e debilitando-se. Tornou-se cada vez mais inaudita na elaboração de experiências novas” (BERARDINELLI, 2007, p. 140). A lírica do século XX, como pontuou Friedrich (1991), perpetuou o legado deixado pela poesia moderna do século anterior. A poesia lírica do século XXI, segundo Fernando Pinto Amaral (2003), é uma lírica do retorno à tradição canônica, cujo princípio consiste na reformulação do ideal de originalidade vigente, extraindo dessa tradição os caracteres e sentidos coesos a sua própria expressão subjetiva. Para o autor, os poetas contemporâneos

[...] tendem a integrar nas respectivas obras todo o lastro de um passado e de uma tradição literária, que surge modulado e matizado consoante as suas obsessões pessoais e segundo perspectivas por vezes carregadas de uma ironia tanto mais subtil quanto se mostra capaz de reflectir e de refractar o desconforto em face dessa herança – a herança de um século que terminou e em cuja poesia se coloca agora outro problema, o da maior ou menor originalidade da criação poética individual. (AMARAL, 2003, p. 20)

A poesia de Maria do Rosário Pedreira consiste no retorno à tradição romântica, alimentando-se da subjetividade melancólica, do conflito sentimental e existencial do ser e da alteridade como modo de estabelecer vínculos afetivos para com o outro e com o espaço. Quanto ao ser da subjetividade de seus poemas, filia-se à tradição dos poetas existencialistas. Segundo Benedito Nunes (1992), os poetas existencialistas são aqueles que se relacionam à tradição do ser; isto é, aqueles cujas obras expressam uma busca existencial sobre a vida e

¹ As “formas de arte”, às quais Pedrosa (2007) se refere, são as produções de ordem puramente comercial, sem caráter estético e humanizador e valor literário. Tais produções são classificadas como literárias, todavia não possuem nenhum valor desse tipo.

sobre o mundo. Para tanto, a delimitação de linhas de forças que conduzem a poesia dessa poeta portuguesa, frente à poesia da atualidade, contribuem também no entendimento sobre qual seja a sua tradição.

Nesse aspecto, David Arrigucci Júnior (1990), no ensaio sobre a poesia de Manuel Bandeira, estabelece dois caminhos para compreender as linhas de força gerais que conduzem a criação poética. O estudioso da obra bandeiriana, ao demarcar o ponto de vista do poeta sobre a obra, situa a tradição do ato criador de poesia em dois eixos: o primeiro, sobre “poeta fazedor”, definido como poeta artesão; e o segundo, sobre “poeta maníaco”, descrito como poeta da epifania e dos momentos de alumbramento poéticos. A respeito disso, o estudioso assim se expressa:

[...] a poesia está nas palavras e é fruto de um saber e de um trabalho consciente de um poeta artesão, experimentado na prática do verso, capaz de dar forma a uma certa ordem de experiência da realidade, ou de desentranhar, após o exercício do longo aprendizado, a matéria preciosa metida na ganga impura do mundo. A tensão entre ambas as faces pode ser percebida claramente na postura que se exige do poeta, que em pleno domínio da técnica verbal, deve estar sempre atento, em atitude de “apaixonada escuta”, para um poético que pode brotar inesperadamente: pronto do sonho ou de um repentino “estado de poesia”, semelhante ao “transe”, como se viu quando então o poema só se faz ela, poesia, quer. [...]”. (ARRIGUCCI JR, 1990, p. 136)

A tradição poética de Maria do Rosário Pedreira, sob esses dois contextos de criação, é situada num lugar entre ambas as concepções apresentadas. Nos seus poemas, habita uma subjetividade do súbito, em epifanias cuja tensão reflete a situação do sujeito melancólico e solitário diante do mundo que o cerca. Na poesia dessa autora, o gatilho para esses momentos de “alumbramento” envolve o espaço interior do ser na casa. Esse envolvimento se respalda também no sentido da tradição bachelardiana acerca do elo afetivo gerado entre sujeito e espaço. Inclui-se nesse processo a memória através da recordação lírica, a qual Staiger (1975) definiu como sendo a que devolve ao coração a experiência lírica vivida entre os sujeitos do texto. Desse modo, a identidade assegurada pela tradição na poesia dessa poeta tende a se situar no retorno ao lirismo de Safo e no confessionalismo amoroso aos moldes das *Cartas Portuguesas*, de Sórora Mariana Alcoforado, como exemplos mais gerais.

São horas de voltar. Tu já não vens, e a espera
gastou a luz de mais um dia. Agora, quem passar
trará um corpo incerto dentro do nevoeiro,
mas terá outro nome e outro perfume. Eu volto.

à casa onde contigo se demorou o verão e arrumo
os livros, escondo as cartas, viro os retratos

para a mesa. Sei que o tempo se magoou de nós;
 sei que não voltas, e ouço dizer que as aves
 partem sempre assim, subitamente. Outras virão
 [...]
 (PEDREIRA, 2012, p. 75)

No centro da poesia de Maria do Rosário Pedreira (2012), o espaço está fixado como a tradição fundamental de seus poemas. O excerto apresentado compreende a alteridade veiculada entre o eu e o tu do texto como alicerce da subjetividade espacial da casa no poema. A aparição dos verbos no passado sugere um distanciamento entre o eu amante e o eu amado. Os objetos de metalinguagem (os livros e as cartas) e os cotidianos (os retratos e a mesa) situam, no presente o momento de recordação da voz lírica sobre o sentimento e as experiências amorosas para com o sujeito amado. O tempo é a epifania que sedimenta o rompimento amoroso entre os sujeitos do texto. As aves, apresentadas na sequência, são símbolos da volatilidade da vida e da partida. Elas selam o tempo cíclico envolto à subjetividade, dando abertura para novas experiências mesmo em meio às carências do recordar.

A leitura de Ida Alves (2003), no artigo intitulado *Diálogos e silêncios na poesia portuguesa: décadas de 60 a 90*, enfoca as linhas de tradição e as relações existentes, principalmente entre Brasil e Portugal. No entanto, o que chama atenção nesse texto para a análise, é a menção ao que se refere como o “[...] silenciar de vozes ou o apagamento de imagens que se revelam de forma oblíquas visões de mundos e culturas” (ALVES, 2013, p. 83). Para a autora, esse modo de visualizar o contexto de criação tangido pela escrita poética do século passado aos dias atuais, não dá visibilidade a autores, que na sua constituição social, enquanto fruto de criação literária, são pouco conhecidos e estudados para a crítica recente. Porém, são vozes que instalam no seio da modernidade um novo modo de ver a linguagem poética, como é o caso de Maria do Rosário Pedreira (2012), revisitando uma tradição dotada de substancialidade na condução de sua poesia sobre uma poética do espaço.

Para falar de uma tradição na poesia portuguesa contemporânea, é preciso, primeiro, definir os contextos histográficos da literatura portuguesa do final do século XIX e começo do século XX. Os percursos da poesia portuguesa entre o século XIX e XX, segundo Fernando Pinto Amaral (2003), dá-se com a tradição da ruptura, que vigora na literatura do país até meados dos anos 60 e 70 do século XX. Dessa forma, a tradição da ruptura na literatura de Portugal compreende, segundo Maria de Fátima Marinho (1989), duas tendências consolidadas na década de 1940: o Presencismo e o Neo-realismo português.

O Presencismo teve como base os números publicados pela revista *Presença*, para a qual a natureza de suas ideias estava centrada na expressão artística pela revisão da personalidade humana. No cenário da produção poética portuguesa, Fernando Pessoa, da geração Orpheu, anterior ao Presencismo, possibilitou que esta pudesse se estruturar ao se respaldar em seus ideais. Seus poemas eram alvo de uma subjetividade revelada por seus heterônimos, mostrou essa capacidade de sua poesia de se desdobrar em várias personalidades, exemplo disso é a tríade Aberto Caeiro, Ricardo Reis e Álvaro de Campos. Os neorrealistas consideravam os presencistas como abstencionistas perante questões sociais de sua época. A poesia neorrealista e a dos modernos do século XIX são bastante semelhantes. Para eles, a subjetividade da poesia deveria se encontrar em diálogo com as questões sociais, para isso, alicerçando essa corrente numa perspectiva sócio estética sobre a poesia.

A partir dessas perspectivas e conflitos sobre a poesia portuguesa modernista, segundo Marinho (1989), na visão de José Blanc de Portugal, a poesia, independentemente de seu caráter social, mítico, religioso, revolucionário ou subjetivo, precisa de uma técnica para ser concebida. O poeta é o dono dessa técnica, e sobre ela é voz arbitrária, pois constrói a poesia conforme os sentidos emanados de seu interior. Para esse pensador português, como explica Marinho (1989. p. 19), “[...] a raiz da poesia é a alma do poeta. [...] mas o poeta é um homem, que com sua condição humana transporta crenças, dúvidas, ideias, certezas, e cujos os entusiasmos, arroubos e desfalecimentos e lutas íntimas hão de forçosamente vibrar na sua voz”.

A poesia de Maria do Rosário Pedreira apresenta, nesse sentido, uma estruturação bastante singular sobre a técnica de construção de seus poemas. Eles são organizados em blocos, não possuem títulos. Raros são poemas com título. Dentro dos blocos, eles parecem se comunicar numa unidade perfeita uns com os outros. Tanto que a impressão sobre onde começam e onde terminam os poemas fica suspensa nos blocos. Essa delimitação estrutural só se redime nas divisas das páginas entre poemas, ou, no sumário ao final do livro, onde isso é justificado em cada primeiro verso da página como título para os poemas. Os seus poemas também recorrem muito ao recurso da sintaxe paratática, isto é, ao verso quebrado ou ao recurso do enjambement.²

A cesura do verso, em Maria do Rosário Pedreira, é uma forma de compreender a subjetividade do ser de sua poesia, pois seu ser é estilhaçado pela espera do outro como modo de completude de sua essência. No entanto, o encontro nunca acontece, e o que permanece é

² Para David Arrigucci Jr. (1990), a estrutura por excelência do poema é a paratática; isto é, aquela que preza pela falta de articulação de elementos conectores e pela ruptura da estrutura vérsica.

essa lacuna sobre o ser. Tais procedimentos estruturais podem parecer um defeito, mas a sagacidade de Maria do Rosário Pedreira em abrir, fechar e conectar os sentidos dos poemas demonstra uma genialidade sobre como tecer uma obra. A criação de poesia com base em uma estrutura que abarque o estilo do poeta é vista por Fernando Guimarães (*apud* MARINHO 1989, p. 38) como um roteiro de busca pelo real para o poema. Segundo ele,

[o] objetivo da poesia é, portanto, obter o verdadeiro real através de uma linguagem; mas como a linguagem de que se serve o poeta é composta pelas mesmas palavras de que nós todos nos servimos terá aquela também de contar com o que em cada palavra já se apresenta como sendo um regresso da realidade, regresso esse interior ao próprio interesse que o poema encarna. A poesia é criação mas não é origem. Daí a necessidade em que se vê o poeta de criar em função de um saber prévio – ou – o que é o mesmo – de uma técnica que garanta uma perspectiva de inteligibilidade.

Segundo Fernando Pinto Amaral (1990, p. 49), a partir da década de 1970, “começa a definir-se uma nova sensibilidade na poesia portuguesa”. O regresso ao real é uma tradição para a poesia portuguesa atual, e esse retorno se dá pelas formas de estruturar a poesia mais recente. Ainda para esse crítico, o empenho sobre uma estrutura na busca pelo real desvela-se na renovação da linguagem que consiste não apenas numa organização sintática ou metafórica do texto, mas no resgate de um sentido que edifique a subjetividade do texto. Em Maria do Rosário Pedreira (2012), o real está no espaço da casa onde o ser habita e retoma as experiências da vida consigo mesmo e com o mundo. Assim, a subjetividade da poesia contemporânea é capaz de se expressar por veios, chamados também por esse crítico como linhas de força, que, na contemporaneidade, circunscrevem-se entre o retorno ao real e ao sentido da poesia. Ainda para o crítico:

À luz e ao cabo de dizer, o caráter vincadamente lírico de grande parte da melhor poesia contemporânea parece-me inegável, podendo concluir-se ter ocorrido uma revalorização das emoções e de seus phatos irracional, cujas as consequências, ainda que específicas a cada individualidade, impregnam o tom confessional ou intimista muitos versos recentes. E se a intensidade desse tom é hoje um tanto rasurada e por isso diferente das dos românticos ou saudosistas, a verdade é que a ideia de novos romantismos aqui ou além, a propósitos de aspectos pontuais [...]. Joaquim Manuel Magalhães identifica bem tal situação ao observar, em 1981, que contra a necessária altura, rarefacção do sentimento, do enunciado e do imaginário, surge na poesia mais recente um ímpeto renovado de se contar e de se assumir, por máscara ou diretamente, um discurso cuja tensão é menos verbal do que explicitamente emocional. (AMARAL, 1990, p. 51)

Na poesia de Maria do Rosário Pedreira, o discurso dominante é o dessa nova subjetividade, apontada por Fernando Pinto Amaral (1990), na poesia recente, como uma lírica centrada no eu, desmedida na expressão das emoções e que retoma temas românticos da tradição, tais como o amor, a partida e a solidão. Para a referida poeta, os espaços da casa são o fôlego de sua poesia. Através da experiência e da memória do ser, a casa se torna centro de vida livre para a imaginação e o sonho (BACHELARD, 2008).

1.2 O sujeito lírico da casa

A experiência, em Maria do Rosário Pedreira, conduz a sua lírica sob um novo contexto da poesia recente, surgido na década de 1970, denominado por Fernando Pinto Amaral (2003) e Edgar Pereira (1999) como “poesia da experiência”. Edgar Pereira (1999. p. 10), nesse sentido, classifica-a como sendo uma “poesia do crepúsculo e do exercício da sexualidade ocasional”. Em Pedreira (2012), isso se torna plausível sobre as experiências tidas entre os sujeitos da alteridade na casa, dentro dos espaços de intimidade como o quarto e a cama. A efemeridade das relações entre os amantes desvela-se pela recordação do encontro erótico, seguido pela partida do outro como uma separação inexorável. Na perspectiva de Fernando Pinto Amaral (2003. p. 23), a nova tradição sobre essa poesia

[...] se refere aos poetas mais novos como praticantes de uma “poesia depois da poesia”, quase uma pós-poesia, talvez por influência ao prefixo *pós-* noutros contextos contemporâneos. Na sua perspectiva, isso significa que as vanguardas, tendo levado às últimas consequências isso a que chama de “sacralização da tarefa artística (p.11), chegaram a um ponto-limite, a partir do qual surgiu a necessidade de uma concepção mais sensata da arte. Desse modo, a poesia passa a funcionar num registro diferente, mais próxima de uma realidade empírica eventualmente partilhável com o leitor. Assim, e segundo Garcia Monteiro, o poema é um artifício convencional (como um Estado político, uma sociedade, ou um jogo de futebol) que obedece a certas regras e precisa estar à altura do leitor para se tornar verossímil (...). Na poesia da experiência, o poema é entendido como um território apto a criar uma experiência viva do leitor.

Por esse viés de análise, a poesia de Maria do Rosário Pedreira se aproxima do leitor, principalmente daquele mais sensível, pelas temáticas dos poemas como o amor, o fim das relações, os encontros, as angústias, o circunstancial, as reminiscências, as perdas, de um modo confidente e existencial. O diálogo entre o leitor e o poema é confinado, na poesia dessa autora, dentro da casa. No espaço de intimidade da casa, o tom confessional e as sinestias

provocadas pela espacialização e a evocação às memórias expressadas por meio dos versos, num ritmo quase sussurrado, fazem de sua poesia uma nova expressão da lírica portuguesa atual; uma poesia que retoma a tradição, a partir da desilusão da busca pelo novo, busca essa típica na modernidade. Sobre a proximidade da poesia portuguesa com tradições antigas para a concepção de uma nova, Rosa Maria Martelo (1999, p. 233) diz que:

[s]e alguma aproximação pode haver, ela dá-se em pequenas intersecções, sugerindo que, embora haja linhas de continuidade com o passado, as linhas que se retornam são diversificadas. Entretanto, a memória pessoal e literária, a valorização da experiência subjectiva, a exploração do fragmento narrativo subitamente revelador, a contraposição do poder criativo da linguagem a uma experiência existencial ou ontológica de perda, de desencontro e de ruína, o recuo pelo humor e pela ironia são elementos que parecem essenciais para caracterizar globalmente a poesia portuguesa mais recente.

Na poesia contemporânea, instalam-se, portanto, um retorno às tradições antes suprimidas pela modernidade clássica. Por esses parâmetros, a poética de Maria do Rosário Pedreira pode tecer diálogos com tradições bem mais antigas, como acontece no poema a seguir onde a compreensão entre poesia e tradição se manifesta:

ARTE POÉTICA

Num romance, uma chávena é apenas
uma chávena – que pode derramar
café sobre um poema, se o poeta,
bem entendido, for a personagem.

Num poema, mesmo manchado
de café, a chávena é certamente a
concha de uma mão – por onde eu
bebo o mundo em maravilha, se tu,
bem entendido fores o poeta.

No nosso romance, não sou sempre
eu quem leva as chávenas para mesa
a que nos sentamos à noite, de mãos
dadas, a dizer que a lata do café chegou
ao fim, mas para pensar que a vida é
que já vai bastante adiantada para os
livros todos que ainda pensamos ler.

No meu poema, não precisamos de café
para nos mantermos acordados: a minha
boca está sempre na concha da tua mão,
todos os dias há páginas nos teus olhos,
escreve-se a vida sem nunca envelhecermos.
(PEDREIRA, 2012, p. 235)

Como um dos poucos poemas intitolados de Maria do Rosário Pedreira, *Arte Poética* faz parte do rol mais recente dos poemas da autora, do livro *a Ideia do Fim*, último livro de

poemas lançado em 2012, na sua *Poesia Reunida*. Toda Arte Poética remete a uma tradição em Aristóteles. Maria do Rosário Pedreira, mesmo em suas poucas entrevistas, nunca se preocupou em falar sobre aspectos de sua criação literária. Contudo, desta vez, não a sua voz de escritora, mas o sujeito lírico de seu poema o fez dizer.

Esse metapoema, ao anunciar a presença do gênero romance, logo no primeiro verso, coloca-o à guisa da metáfora da chávena. O objeto “chávena”, que se confunde na comparação feita no *enjambement*, entre o primeiro e o segundo versos da primeira estrofe, pela presença do verbo de estado ser, flexionado na terceira pessoa do indicativo, é uma metáfora, que em seu sentido denotativo significa xícara, ou objeto de apoio para líquidos e bebidas, e no sentido conotativo significa concha de uma mão. A chávena é, no contexto do poema, um objeto de ação. Na explicação da *Poética* enunciada pelo sujeito lírico, ela derrama o café sobre o poema e intui o poeta como um ser atento ao poema, a fim de diluir os sentidos do café esparramando-o sobre o poema.

Uma chávena é apenas um objeto em um romance. Em um romance, ela pode, no descuido, cair e derramar o café sobre um poema, se o poeta for a personagem. Ou seja, o poeta compõe o espaço dentro do romance, é uma personagem do romance, tomando um café, que se derrama manchando sua criação. A chávena, nesta segunda estrofe, segue o ritmo do texto sobrepondo uma nova metáfora, sendo comparada com uma concha em formato de mão humana. Bachelard (1993), nesse sentido, na *Poética do Espaço*, pensará a concha como exemplo de geometria perfeita e espectro da natureza cósmica da criação. Nesse sentido, o poema tende a caminhar sobre os fluxos da criação, *poein-*, isto é, do fazer do poeta arquiteto, o qual discutiu Arrigucci Júnior (1990).

Se no romance a chávena é apenas um objeto, no poema não. A subjetividade é tamanha, que o objeto passa a incorporar por meio da perspectiva do gênero lírico partes do humano que servem de recipiente para o mundo, isso, se o Tu for o poeta. Se ele for o poeta desse poema manchado de café, considerando que uma mancha é uma coisa que não se limpa facilmente, é difícil aproveitar esse material sujo, mas o poeta possui o poder de transformar aquilo que será descartado em algo aproveitável. A chávena, objeto da primeira estrofe, é o recipiente adequado para se tomar o café, será de porcelana? Não é possível saber. Sabe-se que o líquido escorre pelas mãos. Não pelas mãos do poeta. É possível beber o mundo em maravilha. Por que a escolha da mão? Alfredo Bosi (2000), em *O ser e o tempo da poesia*, diz que a mão é um côncavo, que se assemelha à xícara e pode segurar o mundo, pois é redondo.

No fecho do poema, o sujeito da enunciação retoma o caráter do café ser uma substância capaz de proporcionar o poético perante a ação do escritor, pois ele reafirma ser o

autor, aquele “quem minha boca está sempre na concha da minha mão”. Isto é, corrobora sobre a visão da tradição literária a respeito do poeta como um indivíduo com domínio e habilidade sobre a linguagem na condução do poético pela palavra criada, enquanto o sujeito lírico será o indivíduo à mercê do fazedor poético e suas fabulações. Sua poesia está com os olhos fitados sobre o ser na existência feita tradição sobre o poema – o espaço.

O sujeito lírico, ante a alteridade, exprime-se de forma sentimental. Ao mesmo tempo em que se situa uma voz subjetiva muito próxima ao sujeito lírico tradicional no ato da enunciação, ela se confunde com outra que expressa o conflito das relações no texto. A linguagem de sua poesia, nessas paragens de subjetividade, se localiza, conforme opina Célia Pedrosa (2007. p. 46) sobre a literatura de Ana Cristina César, como uma poesia entre o confessional e o ficcional. Assim, como apontou Maria Severina Batista Guimarães (2016), essa transição para uma marcação de vozes dentro da poesia da poeta portuguesa é que situa o sujeito lírico em constante transformação. Nesse sentido, a volatilidade lírica, na poesia de Maria do Rosário Pedreira, só é possível pelas experiências subjetivas da alteridade dos sujeitos da casa vincadas nos poemas.

pode-se verificar uma constante centralização do eu, dividido entre as narrativas e as lembranças do passado, o que torna problemática a sua identificação, pois esse sujeito está em constante transformação, criando-se a todo momento. Seu tom é intimista, carregado de confidências, segredos sussurrados ao leitor pelo fio da memória, que traz de volta imagens, lembranças e episódios de outros tempos. (GUIMARÃES, 2016, p. 121)

Na contemporaneidade, a poesia lírica toma o discurso da crise como centro norteador. Desse modo, ela, dentre as suas várias vertentes ou linhas de força esboçadas entre as produções de poesia atuais, situa o seu caráter de des-subjetivação da voz lírica, herdado da modernidade, sob contextos oblíquos, opacos de definição no que concerne à sua identidade enquanto forma de manifestação cultural.

Para Fernando Pinto Amaral (2003. p. 22), ao referir-se sobre a natureza prosaica da poesia, do ponto de vista da subjetividade, diz que “[a] esse respeito, não constitui novidade para ninguém afirmar que o século XX misturou bastante as tradicionais fronteiras genealógicas, sendo hoje, por vezes difícil, separar com nitidez a poesia, a narrativa, o ensaio e outros textos quase inclassificáveis”. Nesse sentido, para Rosa Maria Martelo (1999), foi a partir dessa tradição da dissolução dos gêneros primordiais da tradição clássica e sua fusão, que a poesia do século XXI incorporou-se à subjetividade dos hibridismos. Nessa poesia, os gêneros lírico e narrativo caminham alinhados.

A poesia lírica é uma forma de refletir sobre a condição humana num determinado tempo e espaço da história (PAZ, 1984a). Desse modo, a análise da poesia contemporânea de uma poeta portuguesa como Maria de Rosário Pedreira é fundamental, pois sua lírica incide sobre os sentidos de hibridez e descontinuidade tanto nos aspectos tangíveis à tradição da poesia lírica em sua essência clássica quanto na retomada da subjetividade romântica da poesia moderna antes da tríade Baudelaire, Rimbaud e Mallarmé. Na *Poesia Reunida* da poeta, encontra-se o seguinte poema:

De que me serviu ir correndo o mundo,
arrastar, de cidade em cidade, um amor
que pesava mais do que mil malas; mostrar
a mil homens o teu nome escrito em mil
alfabetos e uma estampa do teu rosto
que eu julgava feliz? De que me serviu

recusar esses mil homens, e os outro mil
que fizeram de tudo para eu parar, mil
vezes me penteando as pregas do vestido
cansado de viagens, ou dizendo seu nome
tão bonito em mil línguas que eu nunca
entenderia? Por que era apenas atrás de ti

que eu corria o mundo, era como tua voz
nos meus ouvidos que eu arrastava o fardo
do amor de cidade em cidade, o teu nome
nos meus lábios de cidade em cidade, o teu
rosto nos meus olhos durante toda viagem,

mas tu partias sempre na véspera de eu chegar.
(PEDREIRA, 2012, p. 199)

O uso frequente do recurso da hipérbole entre a primeira e a segunda estrofes expõe a intensidade do sentimento amoroso. O sujeito lírico apresenta características femininas, pois assinala nos versos da segunda estrofe o uso de um vestido. A metalinguagem aparece também no poema a fim de afirmar o reconhecimento afetivo do eu sobre o tu. O nome inaudível, no que tange à identidade do sujeito amado no poema, conduz a voz do sujeito sob as tensões exprimidas subjetivamente, delimitando a relação conflituosa e distante entre o eu e o tu.

A alteridade, presente a partir do amor alimentado pelo eu para com o tu, põe o sujeito lírico à vista da melancolia da espera. O sujeito lírico, ao recordar-se dos momentos de amor nas frequentes viagens entre as várias cidades que passa, estabelece, a partir da ruptura da alteridade advinda da incompletude amorosa, os sentidos de tristeza e solidão mediante a ausência do eu amado.

Sobre essa melancolia sentida pelo sujeito no espaço da experiência lírica, como acontece no poema apresentado, Bataille (2016) situa tal sentimento a partir do desejo do sujeito melancólico em querer, porém de modo incontornável, o outro, ao ponto que tal relação resulta num *pathos* eminente à frente das relações afetivas estabelecidas entre os sujeitos do texto. Ainda para Bataille (2016, p. 189),

[o] triunfo das reminiscências tem menos sentido do que se imagina. É ligado ao desconhecido, ao não-saber, o êxtase que se libera de uma grande angústia. Graças a uma concessão feita à necessidade de possuir, de conhecer (enganada, se quisermos, pelo *reconhecimento*), um equilíbrio se estabelece. Frequentemente, o desconhecido nos causa angústia, mas ele não é condição para o êxtase. A angústia é medo de perder, expressão do desejo de possuir. É uma parada diante da comunicação que excita o desejo, mas que mete medo. Se despistarmos a necessidade de possuir, a angústia, imediatamente, vira êxtase.

A condição do êxtase da angústia na poética da autora está na recordação dos momentos de intimidade erótica à cama pelo sujeito lírico dentro da casa. O sujeito sente essa angústia pois o outro sempre parte. O equilíbrio emocional só retorna ao centro do sujeito lírico quando a lembrança acontece a partir dos instantes, mesmo que breves, de felicidade na casa.

Em Maria do Rosário Pedreira, os temas da tradição portuguesa e a história literária também são revisitados na recomposição lírico-espacial dos poemas da autora supracitada. Dessa forma, uma análise sobre esse caráter romântico do espaço da melancolia e das relações amorosas é importante, porque desvela aspectos de uma literatura passada, que, na contemporaneidade, pode se caracterizar, ao termo de Leyla Perrone-Moysés (2016), como “mutações” da literatura recente. A rigor, essas mutações são aquelas criações de fato artísticas mais atuais, produzidas dentre o turbilhão da indústria livresca hodierna e sediam um sentido plausível enquanto texto literário.

A originalidade de Maria do Rosário Pedreira, ao recorrer ao tema do lirismo amoroso, evoca uma reinterpretação inesperada sobre o conceito de tradição. A tradição tende a dialogar com o cânone, fenômeno que acontece na poética da autora. A escrita da autora apresenta traços neorromânticos ao usar o amor como temática-chave de sua poesia. O poema escrito no apego ao sentimentalismo e na expressão da emoção sentida frente à alteridade cria o espaço ficcional da casa. A ficção que consoma o real no poético, na linguagem e na existência do sujeito lírico dessa poesia.

A casa representa a tradição do espaço na poesia de Maria do Rosário Pedreira. Para Rosa Maria Martelo (2003, p. 248), a subjetividade na poesia portuguesa contemporânea ao

[v]alorizar a tensão emocional do poema, em detrimento de uma tensão essencialmente verbal, irá implicar uma revalorização da legibilidade do próprio processo de enunciação lírica no enunciado. Daí que Nuno Júdice caracterize os anos 70 como aqueles que “[o] jogo já não é o da sinceridade dentro do fingimento, como em Pessoa, mas o do fingimento dentro da sinceridade.” Significativamente, um dos aspectos que torna mais nítido ao longo da década de 90 reside no modo como este tipo de poética também trabalha um efeito de não-coincidência entre a poesia e poema – sendo que a poesia se constrói também sobre a relação entre subjectividade e experiência – embora sem deixar de sugerir que este é um efeito discursivo, uma espécie de jogo ficcional.

A poesia de Maria do Rosário Pedreira (2012), nesse sentido, abdica de algumas tradições da modernidade, como as de Fernando Pessoa sobre a despersonalização, para retomar outras no fio de seus poemas. O seu processo é estritamente poético como em Pessoa, mas inegavelmente confessional. Dele nasce o diálogo inerente à experiência do ser com o espaço da casa enquanto mundo da intimidade. Nesse sentido, também os temas da tradição portuguesa e os da historiografia literária são revisitados na recomposição lírico-espacial dos poemas da poeta. Pedro Mexia (2012), no prefácio da *Poesia Reunida* de Maria do Rosário Pedreira, afirma que nos poemas da autora,

[a] infelicidade, justamente impregna essas páginas. Estamos perante a uma visão de mundo de feição romântica, que concentra no amor a justificação para a existência. É certo que o romantismo nunca deixou de influenciar a poesia portuguesa, e que os neoconfessionalismos recuperam o tema do sofrimento passional, mas as poetas têm-se mostrado reticentes a esse discurso que o feminismo estigmatizou, acusando-o de idealizar a mulher e mitificar o homem, tornando-os criaturas falsas, alienadas. Em autoras mais novas, o lirismo amoroso, mesmo quando é sugerido, vê-se logo ironizado, sabotado. Nesse sentido, a poética de Maria do Rosário Pedreira parece deslocada no tempo e assume todos os riscos intempestivos de um aparente confessionalismo sentimental. (PEDREIRA, 2012, p. 9-10)

O discurso da poesia portuguesa pós-1970, ou contemporânea, conforme a conclusão de Mexia, e relacionando-se ao que pensa Edgar Pereira (1999), representa uma espécie de retorno à lírica medieval trovadoresca. Segundo esse crítico, o discurso da lírica recente se imbui do cortejo da voz subjetiva do poema entre amante e amado, sob “o disfarce ambíguo” da identidade feminina no poema, como ocorriam nas cantigas de amor. Nestas, segundo Massaud Moisés (2000), o “amigo” cantava à donzela para que juntos experienciassem no instante da trova o amor verdadeiro. Porém, o amor nunca se confirmava, pois sua expressão nunca conseguia a receptividade do outro. Para ele, “[...] a expressão de uma forma de amor calcada na diferença – que em tempo ainda próximo nem se ousava dizer – atinge na poesia portuguesa contemporânea uma presença substantiva” (PEREIRA, 1999, p. 9). No poema a

seguir, do livro *Nenhum Nome Depois* (2004), de Maria do Rosário Pedreira, é possível analisar essas questões:

Dizem, meu amor, que neste inverno os ventos
passarão a mão pela seara e levarão o trigo;
que os dias serão escuros e frios – e tão curtos
que neles não caberá paixão alguma, por pequena
que seja. Contam que punhais de chuva se abaterão
sobre os pomares, e que as árvores crescerão
como feixes de serpentes, procurando ganhar
desperadamente o céu. E acrescentam que

os pássaros adivinham tudo isto e que por isso
se calam de manhã – ouço-os bater as asas
num aceno triste; partem para o sul, dizem,
se dizem a verdade.

Só a casa ficará de pé a olhar a planície. E
dentro dela os sonhos e a recordação do verão –
retratos dos lugares que nunca visitámos, uma camisa
de linho no espaldar da cadeira, um livro para sempre
interrompido sobre a cama. Ouvíamos uma canção triste
na grafonola velha. Dançaríamos o ano inteiro, disseram
uma noite ao ver-nos atravessar a sombra da lua.
Ignoravam, então, o inverno.
(PEDREIRA, 2012, p. 64)

Nos fragmentos acima, no verso inicial, o sujeito lírico se posiciona diante do outro sobre o sentimento do amor. A natureza aparece ao estilo das trovas inglesas, como na canção *Scarborough Fair*³, de autoria desconhecida. A canção é um poema lírico onde o amor é prometido como fidelidade eterna através dos elementos da natureza. Os ventos conduzem o ser para o espaço da casa. A metáfora do vento como uma mão a trazer o frio, a carência de trigo e os dias escuros, representam a casa de inverno, de Gaston Bachelard (2008), enquanto proteção para o ser na casa. Os ventos também situam, no poema, a impossibilidade do amor e revelam um distanciamento do sujeito do discurso no domínio da alteridade, guardado na proteção da casa sem o outro. As metáforas dos “punhais de chuva” (v.5) e das árvores crescendo “como feixes de serpente” (v. 7) fixam a melancolia sentida pelo ser na casa.

A casa é, antes do amor, a tradição primeira da poesia de Maria do Rosário Pedreira. Raros são os poemas de sua lírica que não remetem à casa. No verso da segunda estrofe, “[s]ó a casa ficará em pé a olhar a planície” (v.9), a personificação faz da casa, pela percepção do seu olhar sobre o horizonte seco da planície, um espaço que resiste. Os sonhos e as recordações de verão são o outro tempo da experiência dos amantes dentro da casa; a

³ Sobre a canção inglesa medieval *Scarborough Fair*, consultar <https://gardenerspath.com/plants/herbs/parsleysage/>

reminiscência que não se cumprirá mais dentro dessa casa vazia de inverno. Os objetos do cotidiano tais como os retratos, a camisa passada em repouso sobre a cadeira, justificam esse passado ocorrido apenas no sonho. A imagem do livro “interrompido” sobre a cama situa uma meia leitura; isto é, uma experiência inacabada na alteridade para os amantes. A cama é o espaço de intimidade, e nela, perante o inverno da casa, não poderá mais ser uma só carne. As imagens oníricas guiadas pela possibilidade do que poderia ter acontecido como em “o retrato dos lugares onde nunca visitámos” (v. 11) e canção que “[d]ançaríamos o ano inteiro” (v. 15) apontam para a relação que permanece interiorizada no ser mas nunca se cumprirá, pois o inverno, ou seja, o fim das relações, não era cogitado ao menos para o ser agora na solidão da casa fria. Em resumo, esta é a transcendência espacial pela fenomenologia dos acontecimentos no espaço da casa citada por Gaston Bachelard (2008).

O posicionamento do sujeito lírico desse poema, na primeira estrofe, toma uma postura de submissão sobre o outro no poema, como citou Pedro Mexia (2012), no prefácio da *Poesia Reunida* de Maria do Rosário Pedreira e, de Edgar Pereira (1999), no livro *Poetas do Fim do Milênio*, em relação ao retorno da lírica portuguesa contemporânea, há caracteres semelhantes à vassalagem da lírica trovadoresca. Nesse sentido, segundo o prefaciador da *Poesia Reunida* de Maria do Rosário Pedreira, seria uma postura cujos feminismos rejeitariam de imediato, isso porque o sujeito lírico compreendido no poema como feminino desempenha ações cotidianas esboçadas entre os versos 11 e 12 na passagem “uma camisa /de linho no espaldar da cadeira”, o que se caracteriza na sociedade patriarcal do ocidente como uma “tarefa de mulher”. Além disso, o caráter quase ultrarromântico da lírica dessa poeta soa para parte da crítica da literatura feminista como forçada.

O lirismo amoroso de Maria do Rosário Pedreira (2012) não é costumeiro ou habitual. Sua poesia, estrutura-se com um grau de subjetividade e composição estética altíssimo. O caráter dado como submisso parece mal lido, porque não compreende que a perda amorosa é uma condição imanente a todo ser. O sujeito dentro de suas vontades e perspectivas em algo precisa se submeter. Como disse Octávio Paz (1984a), a poesia é renúncia, e, no caso do poema da autora, renuncia às questões do amor. O sujeito lírico de Maria do Rosário Pedreira, diante de sua renúncia, reifica-se e enxerga de longe na casa, que a vida possui um fio, tal como o das Moiras do mito grego que conduziam a vida humana no tempo até a chegada da morte. Assim, o sujeito lírico da poeta, para além da perda, tem a ciência da transitoriedade das relações. Também a criação de um sujeito lírico feminino contribui para valorizar o lugar da mulher tendo um “teto todo seu”, como disse Virgínia

Woolf (2004), para compor sua poesia livremente. Nesse sentido, sobre como se posiciona essa nova lírica, Fernando Pinto Amaral (1990, p. 51) afirma que

[e]xplicitar emoções envolverá, decerto, uma aceitação do inexplicável e um acentuado ressurgimento da subjectividade; não obriga, porém, às previsíveis grandiloquências declamatórias que decorrem do conceito de subjectividade hiperbolizada a que durante muito tempo estivemos habituados. O que quero dizer é que essa subjectividade se difunde mais como um efeito emocional (uma espécie de contaminação perceptiva e afectiva) do que como fruto de uma forte e direta presença biográfica de um sujeito forte.

Segundo Dominique Combe (2009-2010), na teoria da subjectividade lírica, a questão sobre o sujeito lírico é muito complexa. Nessa teoria, pautada pela *mimesis* aristotélica, o sujeito lírico é uma voz do poema – isto é, a pessoa que fala no poema, ou sujeito da enunciação lírica. Para ele, sujeito lírico deve ser entendido como: um jogo entre sujeito lírico (interior à literatura) e sujeito autobiográfico (expressão literária do sujeito empírico, exterior à literatura). O sujeito lírico aparece como um sujeito autobiográfico ficcionalizado, um sujeito fictício. Essa tensão mostra que o sujeito lírico é dinâmico, não está acabado, continuamente se cria no e pelo poema. O sujeito lírico da poesia de Maria do Rosário Pedreira é marcadamente feminino.

O estudo da dissertação de Maria Henriques Brito Paula, sobre o Lirismo amoroso na poesia dessa poeta, apresentada na Universidade do Porto em 2006, contempla essa ideia de uma subjectividade confessional e das experiências dos sujeitos dos poemas dados como femininos, ligados à autobiografia poética como caminho particular de subjectividade dessa lírica. No Romantismo, ainda segundo esse crítico, o sujeito era declaradamente o autobiográfico. Contudo, o sujeito lírico de Maria do Rosário Pedreira, apesar dos indícios da subjectividade feminina na discursividade do poema, apresenta-se de modo geral como um sujeito que não se nomeia.

O espaço da escrita feminina do sujeito lírico dessa poesia tem o seu lugar assegurado pela liberdade do sujeito lírico em expressar-se aberta e livremente, mesmo que todos os seus desejos não sejam alcançados por suas confissões. A persona de Maria do Rosário Pedreira, nesse sentido, é uma mulher conhecida enquanto editora, mas tímida quanto a divulgação de sua própria poesia. Para ela, como disse em entrevista, a escrita dos poemas serve mais como forma de enfrentar os momentos duros e tempestuosos de sua vida. Como afirma Dominique Combe (2008), na nossa percepção, nesta poesia, sujeito lírico e sujeito empírico se confundem. Um é espelho do outro nessas páginas da casa.

O capítulo subsequente cuidará de pensar o espaço da casa dessa poesia.

2 ESPAÇO E SUBJETIVIDADE EM MARIA DO ROSÁRIO PEDREIRA

Os poemas de Maria do Rosário Pedreira seguem uma tradição focada na casa como espaço fundamental da poesia. Na casa, o ser vive a sua subjetividade plena e nela sedimenta a sua existência com o outro. A imaginação e os sonhos são a base dessa casa. Esta implica a partida e o retorno do sujeito. A casa, segundo Bachelard (2008), é o espaço mais próximo do indivíduo, pois ela é o reduto acolhedor de sua existência no mundo. No dizer desse fenomenólogo, a casa é o ser. Um espaço que reafirma a relação de subjetividade do sujeito com sua existência e com a linguagem. Para ele, a casa implica nossa partida e nosso retorno. A casa, segundo esse pensador, é o espaço mais próximo de nós, pois ela é o reduto acolhedor de nossa existência no mundo.

As discussões sobre as terminologias espaciais em literatura são muito tênues e oblíquas do ponto de vista da poesia. Elas aparecem de modo muito tímido nas discussões gerais sobre espaço. O gênero narrativo compreende descrições tópicas⁴ muito mais apreensíveis de análise da *mimesis* do espaço, do que a poesia. Os conceitos de espaço físico e espaço da criação poética também geram contradições sobre as espacialidades em poesia, devido a representação subjetiva da lírica no plano de expressão da linguagem no espaço do poema. Poesia e espacialidade ocupam, *a priori*, dois campos distintos de averiguação analítica. Enquanto o primeiro trata das relações da linguagem no seu eixo figurado e

⁴ Na acepção de Bachelard (2008), o termo refere-se a espaço; isto é, à natureza espacial de objeto, conceito ou da existência e experiência do ser no espaço.

metafórico, o segundo demarca domínios físicos e abstratos na e pela linguagem. Por esse viés, Cassirer (2012. p. 73) afirma que

[o] espaço e o tempo são a estrutura em que toda a realidade está contida. Não podemos conceber qualquer coisa real exceto sob as condições do espaço e do tempo. Nada no mundo, segundo Heráclito, pode exceder suas medidas - e estas são limitações espaciais e temporais. No pensamento mítico, o espaço e o tempo nunca são considerados como formas puras ou vazias. São vistos como as grandes forças misteriosas que governam todas as coisas, que regem e determinam não só a nossa vida mortal, mas também a vida dos deuses.

Espaço e tempo são estruturas da realidade sensível fundamentais para a nossa existência subjetiva na linguagem. O sujeito só ganha existência, no dizer de Maurice Merleau-Ponty (1999), quando se situa no espaço. Logo, no mesmo caminho, o ser estará também situado no tempo; pois ambos são estruturas indissociáveis da cosmicidade existencial. Georges Poulet (1992), em sua análise sobre a narrativa poética proustiana, ao passar pelos exemplos em que a epifania revela o seu lugar de existência no mundo através do cotidiano da personagem Marcel, conclui que a busca do tempo perdido nada mais é do que uma busca pelo espaço perdido. Buscamos, pelo espaço perdido no passado, uma religação com o cosmos; isto é, na essência da palavra, do latim, *religare*, busca religar o indivíduo ao espaço primeiro de sua proteção – a casa.

Em *O Caminho de Swan*, de Proust, no famoso compêndio romanesco *Em busca do tempo perdido*, no episódio das madalenas, a personagem, ao tomar a xícara de chá acompanhado dos famosos bolos franceses conhecidos como madalenas, retoma na recordação da infância, uma experiência do ser com o poético sob uma epifania símile ao enunciado nos terceiros, quarto e quinto versos da estrofe.

Na acepção de Bergson (2006), em *Matéria e Memória*, o tempo é visto como lembrança viva, e, assim, ele consegue, no poema, se converter em lembrança da imagem. A memória a qual se emancipa Proust, segundo esse crítico, é a involuntária; isto é, a lembrança, para acontecer, precisa primeiro de um impulso involuntário capaz de fazer a memória tomar forma na consciência e no imaginário do ser. Nesse episódio de Proust, a memória involuntária acontece pela epifania gerada no instante em que a personagem toma o chá e come os bolinhos. As reminiscências, na poesia de Maria do Rosário Pedreira, como em Proust, são formadas em seu bojo por pequenas epifanias deflagradas pelo espaço, em especial o da casa. O espaço na poesia dessa poeta é como um ser incorporado à própria existência dos sujeitos de seus poemas líricos. Assim, a experiência da recordação em Proust, pela recuperação de um momento afetivo, fixa-se como uma característica da poesia de Maria

do Rosário Pedreira. A respeito desse sentido da recordação proustiana, Bataille (2016, p. 184) comenta:

Na poesia de Maria do Rosário Pedreira, essa faculdade da “memória pura” está atrelada no espaço da casa aos seus cantos como a sala, a varanda, o teto solar, a cozinha, o quarto. O espaço, desse modo, instaura a epifania lírica. A memória permite ao sujeito lírico completar a alteridade experienciada na casa. A tradição, por esse viés, caminha em direção ao poeta, pois, enquanto arquiteto da linguagem, é ele quem permite a alteridade, o jogo de encontro entre eu e tu, seja no passado ou no presente, diante das madalenas.

Pela memória, na lembrança do lugar vivido, a casa, as sinestésias e os cheiros dos objetos, a ambientação e o eu presentificado na intimidade do sujeito que respira profunda e intensamente para continuar seguindo na existência do mundo. Nos poemas de Maria do Rosário Pedreira, o tom dessa memória que abala mundos, as *gestalts* internas do ser, é alinhado pela memória da “Recordação” lírica (STAIGER, 1975). Diante desse contexto, as alteridades firmam-se como um lugar de encontro e desencontro na memória do sujeito lírico, na busca constante pelo outro nos espaços de revisitação de suas experiências amorosas.

A tradição da casa, na criação poética de Maria do Rosário Pedreira, guarda uma epifania tópica na manifestação do súbito em sua linguagem lírica. A manifestação do silêncio do eu lírico dialoga com a natureza e se integra ao espaço da casa. O silêncio intui uma relação de profundidade entre o ser e a interioridade espacial da casa. O silêncio arrebatava a casa pela manifestação dos fenômenos da natureza, no símbolo dos ventos, das tempestades e dos trovões. A tragédia do silêncio se revela num instante sobre o destino da casa. A impetuosidade do silêncio nos poemas a envolve pela força do súbito. O instante do súbito dá-se pela alteridade imposta pelo tu. O silêncio é trágico, porque ele não permite a permanência da alteridade entre o eu e o outro. A alteridade é o silêncio. Assim, o outro sempre se levanta e parte da casa.

O espaço toma uma dimensão topofílica. A topofilia, segundo Yi-Fu Tuan (1980, p. 5), “é o elo afetivo entre a pessoa e o lugar ou ambiente físico. Difuso como conceito, vivido e concreto como a experiência pessoal”. A topofilia é um fenômeno espacial recorrente na poesia de Maria do Rosário Pedreira e a casa será o espaço eleito onde esse fenômeno ocorrerá.

Segundo Gaston Bachelard (2008), no espaço interno ou externo à casa, o sujeito vive suas experiências pessoais, e elas traduzem os acontecimentos no espaço. Na poesia de Maria do Rosário Pedreira, o espaço da casa é tomado como reduto vital para a experiência

lítica quanto o momento do convívio amoroso. No excerto a seguir, percebemos esse movimento da experiência amorosa:

Saio da cama pela fenda do lençol e
 fecho-a sobre ti. Toco o chão ao de
 leve, como uma ave pousa na pele
 das ondas. Visto-me às escuras – tão

mais discreta a blusa do avesso, a saia
 tão distraída nas costuras. Vou
 para a cozinha de sapato na mão e

escrevo-te um bilhete: deixei-te um
 beijo sobre a tua almofada antes
 de sair. Não precisa assinar
 (PEDREIRA, 2004, p. 53)

Os momentos felizes da poesia de Maria do Rosário Pedreira quanto à felicidade amorosa são raros. Esse poema é exemplo de um desses raros momentos. O sujeito lírico está junto ao outro na cama após uma noite de amor. A manhã traz um sentido solar para este sujeito lírico, que está de saída. O sentimento de felicidade no espaço de aconchego na cama do quarto é explicitado do seu acordar até o tocar dos pés do sujeito no chão, mimetizada na imagem da ave que pousa sobre as ondas do mar.

Ao se vestir e sair do quarto em direção à cozinha, o sujeito lírico cria uma geometria topofílica para o poema. Gaston Bachelard (2008), ao escrever sobre a verticalidade da casa, explica que do porão ao sótão, numa linha horizontal, a casa se impõe no espaço e nele sedimenta todos os sentidos de acolhimento de forma absoluta. Nesse poema, o sujeito lírico transita o caminho inverso saindo do quarto, possivelmente descendo as escadas, chegando à cozinha. Esse movimento de representação inversa sobre a verticalidade da habitação potencializa a experiência e o sentimento de amor do sujeito, justamente por tê-lo vivenciado no quarto. O trânsito do indivíduo anima a casa.

Nesse sentido, o filósofo Otto Friedrich Bollnow (2019) traça para o ser da casa uma conceituação sobre a experiência da vida no espaço. Para ele, o espaço fundamental do indivíduo humano é o “espaço vivenciado”. Esse tipo de espacialização sobre a condição humana considera as experiências sensíveis tidas pelo sujeito e o espaço como constituidor de sua existência. Sob esse viés, é possível justificar a afirmativa de Bachelard (2008), que apresentamos anteriormente, sobre a casa como um ser humanizado. Nessa perspectiva espacial de Bollnow (2019), a casa e o ser são unos. O curto poema a seguir reflete tal aspecto:

Este foi o nosso último abraço. E quando,
daqui a nada, deixares o chão desta casa
encostarei amorosamente os lábios ao teu corpo
para sentir o sabor desse beijo que hoje não
daremos. E então, sim, poderei também eu
partir sabendo, sabendo que, afinal, o que tive da vida
foi mais, muito mais, do que mereci.
(PEDREIRA, 2012, p. 126)

O poema trata de um momento em que a pessoa lírica se despede do amado. O ato de deixar a casa representa o mesmo que deixar o indivíduo que ama. O sujeito que ama está fixado na casa, assim como também ela está para a experiência desse amor em seus cômodos. O sujeito, mesmo diante da despedida do outro, permanecerá por um tempo e ao final afirmará a sua partida. Isso ocorre porque a única razão para deixar a habitação e as experiências vividas nela será o beijo a ser dado no outro que parte, porém isso não acontece. O beijo é a recompensa sobre a experiência feliz tida com o outro na casa.

A ideia de espaço que tomaremos a partir daqui nas análises do próximo capítulo será essa do “espaço vivenciado”, por entendermos que a casa é esse lugar onde as experiências são concretas e marcam o sujeito. Para Bollnow (2019), a potencialidade do “espaço vivenciado” é aquela que deixa rastros na vida do indivíduo e no espaço concreto.

O sentido de espaço vivenciado trabalhado por Bollnow (2008) provém do estudo fenomenológico do espaço topofílico de Gaston Bachelard (2008). Ele é o precursor do pensamento acerca do espaço sensível. Para esse fenomenólogo francês, a casa é o espaço que ascende a imagem da experiência do sujeito da casa como cosmos da própria inocência infantil perante a vida. Vivemos inocentes em nossas ações dentro da casa. Por isso, o sujeito lírico do poema anterior ainda espera pelo outro para se sentir completo quanto a sua existência no mundo. A respeito da fenomenologia espacial de Bachelard, Clóvis Carvalho Britto e Rafael Lino Rosa (2017, p. 136) manifestam a seguinte análise sobre a imagem da casa:

Situações que podem ser identificadas na topofilia desenvolvida por Gaston Bachelard, quando refletiu sobre os valores e as imagens poéticas dos espaços de posse, louvação e afeto, dissecando no jogo imagético entre o exterior e a intimidade a instituição de uma memória especializada, fossilizada no espaço. Segundo suas análises, na tentativa de um estudo fenomenológico dos valores de intimidade do espaço interior, a casa seria um objeto privilegiado por nos fornecer simultaneamente imagens dispersas e um corpo de imagens. Isso porque concentraria uma espécie de atração de imagens e constituiria uma das maiores forças de integração para os pensamentos, as lembranças e os sonhos. Dentre os espaços mnemônicos, adquirem relevância os espaços de intimidade, que não se abrem para qualquer pessoa. Nos armários e gavetas acumulam-se resquícios de

trajetórias, impressões de relações inconclusas, estampas de devoções próximas, santinhos de antepassados falecidos, orações com escrita desbotada, pinturas recomendadas, sombras de pulsões expressivas registradas em esmaecidas páginas. De acordo com Bachelard, essas imagens ganham ressonância na casa familiar, comportando vários matizes a exemplo de uma poética do espaço que atravessa a “casa dos homens” e a “casa das coisas”. As imagens da casa concentram, assim, uma espécie de atração: “na mais interminável dialética, o ser abrigado sensibiliza o sentido do abrigo. Vive a casa em sua realidade e em sua virtualidade, através do pensamento e dos sonhos”. Nessa poética, a casa-natal assume centralidade, por possibilitar a imobilização da infância, tornando-se uma casa-sonho. Isso ganha força quando a casa familiar une duas pontas da vida, ao se tornar berço e túmulo de uma mesma trajetória.

As imagens da experiência do sujeito na casa da poesia de Maria do Rosário Pedreira recapturam a experiência passada no espaço de convívio comum a todos os moradores do lar. A intimidade do espaço recordado concentra essa força da lembrança e do sonho também nos momentos familiares com os pais, com a mãe e a avó desse sujeito lírico. O passado é trazido à baila por um sujeito lírico criança que se lembra da presença das referências paternas com muito zelo e sensibilidade dentro dessa casa. O resgate das experiências familiares é um tema raro e objeto de pouco poemas da autora. Passemos a um exemplo de um desses casos:

à avó

Ficou vazio o teu lugar à mesa. Alguém veio dizer-nos
que não regressarias, que ninguém regressa de tão longe.
E, desde então, as nossas feridas têm a espessura
do teu silêncio, as visitas são desejadas apenas
e outras mesas. Sob a tua cadeira, o tapete
continua engelhado, como a tua ida.
Provavelmente ficará assim para sempre.

No outro Natal, quando a casa se encheu por causa
das crianças e um de nós ocupou a cabeceira;
não cheguei a saber
se era para tornar a festa menos dolorosa,
se para voltar a sentir o quente do teu colo.
(PEDREIRA, 2012, p. 36)

O poema diz sobre uma figura que não está presente. Provavelmente, pela menção da epígrafe, se trata da avó, a matriarca da família. Esta avó é representada no texto no plano da recordação como figura falecida, pois “ninguém regressa de tão longe”. O símbolo da mesa faz as lembranças ganharem ressonância no espaço quando o apelo mnemônico retoma à casa natal, como aponta Clóvis Carvalho Britto e Rafael Lino Rosa (2017). A casa onde na infância o sujeito lírico pôde sentir o aconchego do outro protetor, dono da casa, reascende na sua consciência a experiência de cuidado e amor no seio habitado; por isso ele sente falta desse outro sob a reminiscência desse amor ingênuo e verdadeiro.

A memória do outro na casa natal sempre prevalecerá diante do símbolo e da representação desse no espaço na consciência todas as pessoas da casa, enquanto o espaço tiver uma história marcada na habitação sobre esse indivíduo recordado. O ancião da casa tranquila, segundo Ecléa Bosi (1994), perpetua sua existência de autoridade, mas também de ternura e afetos para o seus, quando sua memória é evocada.

O tempo passa e essa casa do poema vive o Natal: a data em que recordamos a vida do Cristo salvador com a família unida. Essa lembrança do momento de comunhão, adornado pela alegria das crianças, o instante epifânico em que alguém entre eles ocupa o lugar do ancião da casa à mesa saudosa. Assim como em Proust, o sujeito que enuncia não compreende se o instante em que um do seus na festa senta nessa mesa o faz sentir menos pesaroso mediante à falta desse outro tão representativo para seus afetos, ou se o sente como se estivesse outra vez nesse colo matriarcal que o ternamente o amou.

Nesse sentido, Bollnow (2019) ao citar Proust recobra a discussão sobre o sentido da pequena epifania no espaço da memória sensível do ser. O ser, assim, recorre aos confins de suas lembranças mais duras para refazer o elo de sua busca pela casa distante. As palavras, assim como em Proust, são o alimento dessa procura enfadonha sobre a existência como sente o sujeito do fragmento abaixo:

O verão deixa-me os olhos mais lentos sobre os livros.
As tardes vão-se repetindo no terraço, onde as palavras
são pequenos lugares da memória. Estou divorciada dos
outros pelo tempo destas entrelinhas – longe de casa,
tenho sonhos que não conto a ninguém, viro devagar [...]
(PEDREIRA, 2012, p. 60)

O sujeito lírico constrói seus próprios caminhos distante da casa em outro lugar. As palavras são um dos caminhos que satisfazem o enunciatador do poema. O espaço onde o ele se encontra nesse verão apartado da casa é este outro caminho. A casa é uma sina na vida desse sujeito. Ela é ora alento e segurança, ora descompasso e insatisfação para esse habitante da casa de Maria do Rosário Pedreira.

Proust narra sobre as diferentes direções tomadas durante a vivência do viajante no seu caminho incerto. Em “O Caminho de Swann”, a personagem Marcel escolhe duas direções possíveis, partindo da casa de seu pai de Combray, para a casa do Senhor Swann, no sentido de Méséglise, outra no sentido para Guermantes. Nesse roteiro, o caminho sempre é cortado por uma casa, por um local de felicidade ou incertezas quanto à existência. Essa passagem do romance diz:

Pois havia nas vizinhanças de Combray dois “lados” para passeios, e tão opostos que não saíamos com efeito pelo mesmo portão, quando queríamos ir para um lado ou outro: o lado de Méséglise-la-Vineuse, também chamado o lado de Swann, porque se passava pela propriedade do Sr. Swann quando íamos para aquelas bandas, e o lado de Guermantes. De Méséglise, a falar a verdade, jamais lhe conheci senão o “lado” e uma vez gente estranha que nos domingos vinha passear em Combray [...] “gente que devia ter vindo de Méséglise”. De Guermantes, eu viria um dia a saber muito mais, mas isso dali a anos; e durante toda a minha adolescência, se Méséglise era para mim qualquer coisa de inacessível como o horizonte, oculto à vista, por mais longe que se fosse, pelos acidentes de um terreno que já não se assemelhava ao de Combray, Guermantes sempre me apareceu como um termo antes ideal que real de seu próprio “lado”, uma espécie de expressão geográfica abstrata como a linha do equador, como os pólos, como o oriente. Assim, “tomar por Guermantes” para ir a Méséglise, ou o contrário, me parecia uma expressão tão sem sentido como tomar por leste para ir a oeste. Visto que meu pai falava sempre do lado de Méséglise como da mais bela vista da planície que conhecia e do lado de Guermantes como da paisagem típica de rio, eu lhes dava, concebendo-os assim como duas entidades, essa coesão e unidade que só pertencem às criações de nosso espírito [...] ao passo que, em comparação com eles, [...] os caminhos em cujo fim se achavam pousados com o ideal da vista de planície e o ideal da paisagem de rio não valiam a pena de ser vistos [...] Mas sobretudo eu punha entre ambos, muito mais que suas distâncias quilométricas, a distância que havia nas duas partes do meu cérebro com que pensava neles, uma dessas distâncias internas do espírito que não só afastam as coisas mas as separam e colocam em planos diversos. (PROUST, 1979, p. 83)

As distâncias entre a casa e o sujeito, e a casa e outro, na poesia de Maria do Rosário Pedreira, delineiam os seus caminhos no espaço. Na poesia de Maria do Rosário Pedreira, os diferentes caminhos são dirigidos por diferentes sentimentos e casas. O sujeito lírico trava, assim, uma busca perpétua de seu caminho tanto dentro como fora de cada uma delas para com a alteridade. Os caminhos ou sentimentos mais frequentes são do amor ao outro, que na maioria das vezes não se realiza; e as angústias e tensões decorrentes desse amor impossível, que gera no sujeito lírico do poema uma grande melancolia. Analisemos isso, rapidamente, neste outro excerto de *A Casa e o Cheiro dos Livros* (1996):

[...]
 à casa onde contigo se demorou o verão e arrumo
 os livros, escondo as cartas, viro os retratos
 para a mesa. Sei que o tempo se magoou de nós;
 sei que não voltas, e ouço dizer que as aves
 partem sempre assim, subitamente. Outras virão

em março, apago as luzes do quarto, nunca as mesmas.
 (PEDREIRA, 2012, p. 75)

A estação do verão e os livros são novamente evocados na passagem e situam o tempo de felicidade recordada pelo sujeito lírico junto ao sujeito da alteridade. O ato de esconder as cartas recebidas e virar os retratos no verso seguinte, situa outro tempo que não

está mais na memória do eu, mas sim no presente. Através dessas ações, o sujeito lírico mostra-se ciente da impossibilidade de reencontrá-lo outra vez. O outro parte junto a essa lembrança. Resta à casa guardar o sujeito para as experiências futuras. Março é o mês da primavera aberto a um novo enlace na eroticidade dos amantes no quarto sob as luzes apagadas. O sujeito lírico encontra os seus caminhos em meio a essas experiências de perda e novo encontro.

Nesse capítulo, nossa análise se concentrará nos caminhos dos sentimentos de amor e de melancolia dessa poesia. Nos subtópicos a seguir, essas temáticas são apresentadas via descrição do “espaço experienciado” do sujeito lírico na casa.

2.1 A Casa e o lirismo amoroso

A poesia de Pedreira é movida por um lirismo amoroso imanente à sua tessitura poética e espacial. A casa é, nos seus poemas, o espaço onde o amor se ramifica e se consolida. Na casa, o amor é morada do envolvimento e do conflito. Dos momentos de encontro e desencontro, da chegada à partida do sujeito amado, as relações amorosas se perpetuam nos espaços de intimidade da casa. Dessa forma, na poesia dessa poeta, o sujeito lírico se confina na casa e a tem como espaço particular de sua experiência amorosa. Entre o folhear das páginas de um livro da estante e as recordações de amor no alpendre da casa, ou, ao rememorar o momento junto à mesa de jantar, seguido pela experiência dos corpos em transe erótico na sala de estar e na cama, o lirismo amoroso nos poemas tece sua carnadura.

O amor, enquanto tema e tradição fundamental para a poesia lírica, na acepção de Octávio Paz (1984a), é transcendência e experiência. A simbologia advinda da cultura cristã sobre a figura de Cristo, representada na imagem do crucifixo enquanto carne e sangue, adquire uma tenacidade erótica capaz de dizer a ideia da representação carnal e de devoção. A poesia lírica, nessa acepção de Paz (1984a), constitui-se inseparável da relação para com o sagrado. A experiência poética transcende a poesia lírica. O amor, dessa forma, traduz-se no mito da criação, cujo sentido é explicar a existência para o ser pela linguagem, nesse caso, pela linguagem poética. O mito perpassa o tempo, e, nesse sentido, quanto ao amor, engendra-se como elemento representativo da ventura à queda do sujeito lírico nos poemas da literatura ocidental. Na poesia de Maria do Rosário Pedreira, a escrita retém essa transcendência pelo encontro lírico dos amantes e da tragicidade da partida e da espera pelo amor.

Entre os poucos registros críticos e analíticos sobre a poesia lírica de Maria do Rosário Pedreira, a dissertação de mestrado, pela Universidade do Porto, de Maria Henriques

Brito Paula, de 2006, intitulada “O lirismo ficcional e amoroso na poesia de Maria do Rosário Pedreira”, tendo como objeto o amor na poesia da poeta, defende a tomada temática desse sentimento nos poemas como princípio da arquitetura lírica dessa poeta. O ser ama e tenta manter esse amor aceso através das reminiscências dos encontros e dos momentos de afeto vividos no espaço da casa.

Nas cantigas de amor trovadorescas medievais, por exemplo, o amor não se concretizava entre o sujeito amante e o sujeito amado. Ao final, o trovador partia e deixava a amante solitária e melancólica. No poema a seguir, essa condição toma uma nova configuração. A relação ainda não se concretiza, um dos sujeitos amados parte, mas a finitude das relações amorosas tem outro contorno. Rosa Maria Martelo (2001) explica que na contemporaneidade, as relações amorosas retornam como um tema da poesia recente. No entanto, seu conteúdo lírico abstraiu da modernidade uma forma de tratar diversos temas como o amor e as relações. O poema diz:

Se terminar este poema, partirás. Depois da
mordedura vã do meu silêncio e das pedras
que te atirei ao coração, a poesia é a última
coincidência que nos une. Enquanto escrevo

este poema, a mesma neblina que impede a
memória límpida dos sonhos e confunde os
navios ao retalharem um mar desconhecido

está dentro dos meus olhos – porque é difícil
olhar para ti neste preciso instante sabendo que
não estarias aqui se eu não escrevesse. E eu, que

continuo a amar-te em surdina com essa inércia
sóbria das montanhas, ofereço-te palavras, e não
beijos, porque o poema é o único refúgio onde
podemos repetir o lume dos antigos encontros.

Mas agora pedes-me que pare, que fique aqui,
que apenas escreva até o fim mais esta página
(que, como as outras, será somente tua – esse

beijo que não desejas dos meus lábios). E eu, que
aprendi tudo sobre as despedidas porque a saudade
nos faz adultos para sempre, sei que te perderei

em qualquer caso: se terminar o poema, partirás;
e, no entanto, se o interromper, desvanecer-se-á
a última coincidência que nos une.

(PEDREIRA, 2008, p. 31)

Nesse poema metalinguístico, do segundo livro de poemas intitulado *O Canto do Vento nos Cipestres*, de 2001, o sujeito lírico põe a sua voz já no início do primeiro verso

como condição incerta mediante a linguagem. A condição dada pelo sujeito lírico da possibilidade de encerrar a escritura do poema, como é esboçado pela conjunção condicional “se”, na base do verso, deliberará a partida do outro a quem o sujeito lírico chama para si e não o quer distante. Abre-se, dentro do poema, um lugar para o conflito da alteridade suscitada pela voz do sujeito lírico.

A alteridade é evocada pela subjetividade no campo das metáforas pela prosopopeia da “mordedura” atribuída ao silêncio e às pedras sobre o coração. O sujeito lírico assume não ter tido valia sobre a relação dada. As duas formas de “mordeduras” indicadas são ecos de uma experiência conflitante no campo metafórico entre sujeitos no eixo do verso. O coração indica a existência da afetividade e da condição amorosa. A ele se prendem, em certa oposição, aliada à metáfora concebida no segundo verso, na representação do silêncio e das pedras, uma possível aceitação do sujeito lírico da tensão já aberta e apresentada no eixo das relações amorosas no início do poema.

Nas transições entre os versos finais da primeira estrofe, sob auxílio do *enjambement*, é possível perceber, avaliando independentemente os núcleos nominais e verbais das frases vérsicas, conforme propõe Samuel R. Levin (1975), ao escrever sobre as *Estruturas Linguísticas em Poesia*, em especial, sobre as de natureza paradigmática – isto é, aquelas situadas no campo dos morfemas – um fenômeno batizado de “acoplamento”. Esse fenômeno considera, no campo da linguística, a independência da palavra para a estruturação das formas mórficas, o que o atribui independência semântica. Contudo, o problema se revela quando se desvincula da análise das estruturas a consideração sobre a passagem daquilo que esse crítico estruturalista denomina como passagem da “linguagem comum” para a linguagem da poesia. Tal problemática recai sobre a ideia proposta por Hugo Friedrich (1991) e Jean Cohen (1966) sobre a condição estrutural da lírica moderna como “desvio” da linguagem. Em outras palavras, esse “desvio” é a condição plurissignificativa e imagética da linguagem poética. Desse modo, a condição para o fenômeno do “acoplamento” supõe que na linguagem poética, a independência dos campos paradigmático e sintagmático não contribui como vetor para a formação estrutural dentro do poema, como acontece nos exemplos atribuídos sobre a formação da “linguagem comum”. Portanto, ambos os eixos, na poesia lírica, são interdependentes.

Assim, no poema, os versos: “a poesia é a última/ coincidência que nos une. Enquanto escrevo”, na ruptura sintática do plano da combinação, reiteram os esfacelamentos das relações atribuídas na enunciação do sujeito lírico do poema. O *enjambement*, como “parte integrante do processo de significação”, como afirma Jean Cohen (1966, p. 31), no seu

sentido *lato* significa quebra, desvio. O uso desse recurso estrutural na poesia de Pedreira (2012) traduz uma condição de desmedida sobre o sujeito lírico dos poemas. De modo geral, na poesia do autor, o sujeito lírico sempre está em conflito sob as relações amorosas sentidas e recordadas.

Para além da ruptura, retomando a questão das escolhas das palavras nos versos, em especial, nos dois citados, Aristóteles (1996) afirma na *Poética* que há palavras mais poéticas que outras. Assim, lendo os versos, ignorando o encadeamento sintático entre eles, num ritmo corrente para os dois como segunda possibilidade de leitura da estrutura, no campo da seleção, a metalinguagem exercida pelos substantivos “poesia” e “coincidência”, e os verbos “unir” e “escrever” no presente, estabelecem a permanência do amor apenas na continuidade da escrita poética feita pelo sujeito lírico como condição capaz de satisfazer a relação dos amantes.

Essa escrita do poema pela mão do sujeito lírico segue na segunda estrofe pela imagem da neblina. No entanto, a neblina, em sua natureza opaca, emana uma tensão noutra imagem dos navios a um mar desconhecido. A disposição dessa imagem envolve o poema numa frequência soturna e intimista no âmbito da subjetividade. A melancolia toma conta do sujeito lírico de modo que ele, por essa imagem, concentra a sua interioridade nesse fluxo promovido pela metalinguagem.

A imagem da neblina se condensa nos olhos do sujeito enunciatador, no terceiro verso, e abre espaço para o domínio da percepção sobre a união amorosa e as tensões dela advinda. Essa imagem faz com que o sujeito lírico volte a percepção subjetiva interior para a exterioridade espacial. A focalização, então, direciona-se para o sujeito objeto do amor. Ele encontra-se, à vista da imagem, fora da casa encoberto pela neblina. A neblina representa a possibilidade de distanciamento entre os amantes, caso o sujeito lírico cesse a escrita do poema.

Na quarta estrofe do poema, o sujeito lírico é atravessado mais uma vez pelo sentimento amoroso. O amor está presente no sujeito lírico e com ele caminha verso a verso do poema na confiança de estabelecer a permanência do encontro e da concretude do sentimento entre os amantes. A natureza aparece novamente no poema como impulso luminoso que orienta o amor e situa-se na imagem das forças naturais que emergem das montanhas. Nessas paragens, ao sujeito amado, resta apenas que a ele lhe ofereçam as palavras ao invés de trocas sensoriais estimuladas pelos beijos e carícias, pois é a linguagem a única possibilidade de perpetuar a escrita e manter a permanência do encontro entre os pares. Sob a pulsão metalinguística dos versos, o poema se torna o refúgio do ser e das relações de

amor. Os versos finais entrecortados dessa estrofe na passagem “[...] porque o poema é o único refúgio onde/ podemos repetir o lume dos antigos encontros.” fazem do poema espaço. Como em Aristóteles (1996), os versos, cunhados em metalinguagem, inauguram o conceito de poesia em Maria do Rosário Pedreira, cujas bases estão no eixo das relações amorosas.

Na transição para a quinta estrofe, percebe-se a recorrência de um recurso utilizado no verso inicial, agora pelo uso da conjunção adversativa “mas”, no intuito de estabelecer o discurso do tu no poema pela voz sujeito lírico, a fim de revelar a posição do objeto mediante a experiência de amor. Esse poema de Maria do Rosário Pedreira acontece no átimo da escrita, e, as escolhas a respeito da relação afetiva entre sujeitos são estabelecidas sobre o amor nesse mesmo instante. Nesse sentido, Guimarães e Camargo (2014) explicam a aparição dessa segunda voz por intermédio da conjunção adversativa no início do verso como “a poesia da ressalva”. A lírica de Maria do Rosário Pedreira (2012) é cheia dessas construções, cujo apelo do verso é criar uma tensão quanto aos sentidos promulgados na linha do texto pelas oposições. Até o instante da escrita desse verso, o sujeito lírico teve a possibilidade de expressar seu sentimento acerca de quem ama. No entanto, a vontade do sujeito amado, no eixo do discurso, agora se avulta no poema, e ele pede para que o sujeito lírico cesse a escrita, isto é, solicita o rompimento da relação amorosa entre eles. A página do poema é o limite para essa experiência amorosa; entretanto, para o sujeito lírico, o amor é sentimento permanente, pois “[...] estas páginas (que como as outras, será somente tua [...])”; isto é, referindo-se ao sujeito amado, por mais que não perdure, o amor persistirá existindo. No final do verso, isolado, já despontando para uma nova falha sintática, o pronome remissivo “esse”, quanto à subjetividade lírica, remete à impossibilidade do retorno aos momentos de intimidades dos amantes.

O sujeito lírico, no sexto verso, já conformado com a partida do sujeito amoroso, concede voz à experiência da vida e das relações como um ciclo para os encontros no decorrer da existência. A vida dada ao amor, reveste-se de princípios sagrados como “do pó vieste, ao pó retornarás!”, nas veredas das relações amorosas. O tempo e sua natureza cíclica, na exatidão da partida, cumprem no poema sua sina – recobrar à consciência o sentido sobre transitoriedade das coisas e sua finitude mediante o mundo.

Todavia, mesmo guiado por essa epifania, no último verso, o sujeito lírico estabelece uma resposta ao tu, nessa frequência da lírica da ressalva, na qual, caso pare de tecer o poema naquele exato instante, será interrompida também a última coincidência que os une – isto é, o amor. A partida é certa, mas a palavra poética, como dito antes, é a única possibilidade para a continuidade do vínculo entre os amantes. O sujeito lírico, mesmo que melancólico, como

traça o ritmo do texto mediante a impossibilidade da alteridade afetiva, não poderá ser com outro e amá-lo a não ser pelo poema. Nas palavras de Rilke, “[v]ersos não são sentimentos, mas experiências” (RILKE *apud* ARRIGUCCI JR, 1990, p. 46). As experiências guiam os sentimentos amorosos da poesia de Maria do Rosário Pedreira. A linguagem de sua poesia é, neste fim, a do amor na casa.

2.1.1 A Casa: a melancolia entre a espera e a partida

A lírica de Maria do Rosário Pedreira evoca a melancolia como um dos elementos que envolve a casa. Tal sentimento nasce da solidão sentida pelo sujeito quanto ao seu estar no mundo. Todo indivíduo nasce com um desejo de solidão perante o mundo vivenciado. A melancolia, desse modo, relaciona-se com o estado anímico subjacente ao existir, e manifesta-se na perspectiva da experiência do ser humano com as emoções e os sentimentos, como um elemento espacial da poética da casa (BACHELARD, 2008, p. 24). Nesse sentido, a casa é, dentro da lírica de Maria do Rosário Pedreira, o lugar provedor dos estados de alma dos sujeitos líricos dessa poeta contemporânea. A casa é a condição dos sujeitos que a habitam e por ela passam.

Para Sigmund Freud (1996, p. 103-104), a respeito de sua revisão sobre estado melancólico do indivíduo,

[a] melancolia caracteriza-se psiquicamente por um estado de ânimo profundamente doloroso, por uma suspensão do interesse pelo mundo externo, pela perda da capacidade de amar, pela inibição geral das capacidades de realizar tarefas e pela depreciação do sentimento-de-Si.

Sob esse sentimento, a subjetividade da poesia de Maria do Rosário Pedreira se abre ao espaço da casa. Contudo, diferente do exposto por Freud, a melancolia em sua poesia se dá no eixo das relações amorosas, onde o espaço revela as “condições humanas que mais no fundo penetram as suas raízes no ser” (CALDAROLA, 2018, p. 8) – seu caráter, sua identidade.

A casa, segundo Gaston Bachelard (2008, p. 23), é um ser. O espaço, da maneira como é representado na poesia de Maria do Rosário Pedreira, interfere nos estados de ânimo dos sujeitos e a casa contribui nesse despertar sentimental.

Na tradição literária – em especial, na literatura portuguesa –, o estado melancólico dos sujeitos é um fenômeno recorrente. As ideias de melancolia pela espera e solidão se

consolidam sobre o signo do sentimento amoroso por *outrem* desde as cantigas de amor trovadorescas, perpassando o amor romântico, traduzido na poesia de Maria do Rosário Pedreira na presença de um neorromantismo guiado pelo confessionalismo amoroso.

A análise do poema a seguir objetiva perceber como a melancolia se dispõe e desenvolve na lírica de Maria do Rosário Pedreira, integrada à Casa como *topos* modulador da tensão das experiências suscitadas pela subjetividade e espacialidade nos poemas.

Não partas já. Fica até onde se dobra
para o lado da cama e o silêncio recorta
as margens do tempo. É aí que os livros
começam devagar e as cores nos cegam
e as mãos fazem de norte na viagem. Parte apenas

quando a manhã se ferir nos espelhos pelo quarto
em estilhaços de luz; um feixe de poeiras
rasgar as janelas como a ave desabrida.
Alguém murmurará então teu nome, vagamente,
Como a gastar os dedos na derradeira página.

E então, sim, parte, para que outras histórias se
inventem? mais tarde, quando os pássaros gritarem
à primeira lua e os gatos se deitarem sobre
o muro, de olhos acesos, fingindo que perguntam.
(PEDREIRA, 2012, p. 51)

Esse poema, que integra o primeiro livro de poesia de Maria do Rosário Pedreira, de 1996, intitulado *A Casa e o Cheiro dos Livros*, situa o lugar do sujeito lírico da casa entre três instantes comuns à lírica da poeta: a partida, a solidão e a espera. Os três caminhos fundamentais desse poema esboçam a condição do sujeito lírico em relação ao sujeito amado na experiência amorosa dentro da casa, enquanto espaço eleito para a existência do sujeito e a manifestação da sua subjetividade. A casa, desse modo, conforme Bachelard (2008, p. 64), é o centro fundamental que condensa e defende as experiências de intimidade do indivíduo para com o mundo e os encargos que o cercam.

No introito do poema sem título, percebe-se pelo uso do imperativo negativo na segunda pessoa do singular, com a flexão do verbo “partir” no presente, o apontamento sobre a condição de uma relação a se esvaír entre os sujeitos amantes.

A princípio, essa dinâmica dos pares do poema reflete uma relação dêitica de subjetividade do eu para com o tu, movida por uma tensão sentimental na linguagem, cujo “exterior da palavra funde-se com o seu interior” (BACHELARD, 2008, p. 217). Isto é, o sujeito enunciador do verso revela possuir um conhecimento íntimo sobre o outro numa interação profunda e densa para com ele. A condição do ser, ou seja, de possuir raízes

estabelecidas numa relação amorosa, como demonstra o caminho feito pela segunda oração do verso inicial, assenta, conforme Georges Bataille (2016), um caráter de ajuste, entre pares no eixo da intimidade responsável pela situação relacional dos amantes, capaz de definir a intensidade do sentimento sobre a interioridade afetiva dos sujeitos.

No fim do verso inicial, que se rompe num *enjambement*, o verbo “dobrar” assegura a transição sintática, que, no verso subsequente, particulariza dois elementos singulares da poética de Maria do Rosário Pedreira: os espaços de intimidade da casa (a cama, neste caso) e a tensão sinestésica pela evocação do silêncio. A quebra sintática, desse modo, é um recurso efetivo e bem usado pela poeta a fim de conceber os centros da subjetividade lírica em cada canto do texto. O poeta artesão, além de garantir a estrutura particular do texto, deve assegurar sobre ela a construção imagética da palavra poética. Desta forma, caminhando mais um pouco sobre o poema, uma parcela da imagem suscitada no texto advém da presença e força do tempo na ruptura sintática garantida pelo verbo “recortar” no fim do segundo verso, também no presente.

A presença do tempo captura, junto à estruturação dos versos por meio das rupturas sintáticas, o sentido de passagem. Dessa maneira, a metáfora do livro efetivamente se modela sobre a metalinguagem na aparição dos livros ainda no terceiro verso. Os verbos “dobrar” e “recortar”, nos extremos dos dois versos anteriores, instauram no poema a imagem do movimento do folhear das páginas de um livro, como se este fosse uma história narrada sobre o silêncio da leitura de alguém, pois “[é] aí que os livros começam devagar e nos cegam”; por outras palavras, a narrativa, cujo amor se desvela pela separação, é impulsionada pela vontade permanente de amar e querer o outro, numa experiência plena para com a vida e suas intempéries como sentido da existência e finitude humanas, pois “as mãos fazem o norte da viagem”. Sobre essa relação entre tempo e espaço na construção imagética como eixo determinante da condição anímica do ser, diz Susan Sontag (1986) que:

Para os dramaturgos barrocos, escreve em *A Origem do Drama Barroco Alemão*, “o movimento cronológico é captado e analisado numa imagem espacial”. A obra sobre o *Trauerspiel* não é apenas a primeira avaliação do autor sobre o que entende por transformar o tempo em espaço; mas é ali que ele explica da forma mais clara que sentimentos presidem esta mudança. Mergulhados na melancólica consciência de que “a história do mundo é uma crônica da desolação”, um processo de incessante desintegração, os dramaturgos barrocos tentam escapar da história e recuperar a “intemporalidade” do paraíso. (SONTAG, 1986, p. 89-90)

O tempo, nesse excerto sobre a obra crítica de Walter Benjamin, no qual Susan Sontag (1986) desenvolve uma análise a respeito da melancolia, demonstra a sobreposição

imagética espacial do poema. No poema de Maria do Rosário Pedreira, as imagens preponderantes são as do quarto, interiorizado no pedido do eu para que o tu não partas e lhe faça companhia, e a do silêncio, representado na circunscrição dessa narrativa impressa na imagem formada sob o signo dos livros. Ambas se envolvem, e a melancolia do sujeito da casa é impulsionada pela partida do sujeito amado.

O sujeito lírico, a esta altura, parece estar à mercê de um oráculo, cujo destino é o espaço. A casa é esse espaço, por excelência, da subjetividade poética na criação de Maria do Rosário Pedreira. Ela é o espaço definidor das relações entre os amantes. O espaço no qual os amores e conflitos do sujeito lírico tomam voz. Nesse interim, a casa encarna-se como local da angústia sentida pelo sujeito amante, causada pela partida do sujeito amado no devir da *poiesis* tecida em verso.

A separação e a partida são acontecimentos recorrentes no cânone geral da literatura portuguesa. A título exemplificativo, o poema híbrido fundamental na formação literária portuguesa, a tragédia *A Castro*, de António Ferreira, também reconduzida depois numa forma épica num dos episódios d' *Os Lusíadas*, de Camões, remonta a separação constricta por forças escusas do destino ao amor de Dom Pedro e Inês de Castro; também é possível citar ainda n' *Os Lusíadas*, concretamente, o episódio da saída das naus, comandadas por Vasco da Gama, no qual as esposas choravam pela partida de seus companheiros nas viagens incertas mar adentro; n' *As Cartas Portuguesas*, de Sórora Mariana Alcoforado, cujo amor impossível guia sem nó a tragédia de estar longe de quem se ama, desvela o sentimento de uma freira por um militar. A tensão da partida ou da separação causa nos amantes um sentimento de melancolia numa busca intensa pelo reencontro e pela satisfação dos amantes. A idealidade avultada na passagem mencionada anteriormente acerca do retorno ao paraíso, no excerto de Susan Sontag (1986), desata essa busca pela completude do amor inconcluso entre os amantes.

Com efeito, a narratividade formada no poema analisado sob a presença dos livros como entidades integrantes da casa é, na lírica de Maria do Rosário Pedreira, um fenômeno constante na poética da autora. O livro *A Casa e o Cheiro dos Livros*, avolumado à Poesia Reunida (2012) da poeta, é composto por diversas imagens como as que são trazidas pelos livros e as sinestésias advindas deles.

Para Alfonso Berardinelli (2007), a poesia prosaica, enquanto recurso estilístico característico da poesia contemporânea, é resultado da aproximação da subjetividade sublime da poesia em relação à referencialidade e a função comunicativa da linguagem nas criações

poéticas gestadas após a geração *Poesia Pura*⁵. Na acepção desse crítico, a aproximação (ou mesmo a contaminação da poesia pela prosa) advém de uma problemática geral da poesia desde sua gênese. Em seus termos, o conceito de poesia enquanto “qualidade ontológica”, tomado entre os filósofos, derivou conceitos distintos entre vários estudiosos, que, ao cabo, não chegavam à conclusão nenhuma. Sendo assim, a única possibilidade existente para chegar a uma resposta sobre “os confins” (ou os lugares da poesia lírica) seria, para toda posição crítica, calar-se sobre essa questão (BERARDINELLI, 2007, p. 138). Todavia, de Safo aos modernos, chegando aos contemporâneos, não é possível calar a imagem construída no poema enquanto elemento imanente à linguagem poética.

No poema, a imagem, no fim do quinto verso da primeira estrofe, é confinada na expressão independente, construída sob o núcleo do verbo intransitivo “partir”. A estruturação tomada pelo verso entre estrofes potencializa a imagem criada pelo *enjambement*, em cisão e força imagética sobre a ação definidora da condição afetiva dos sujeitos do texto. O modelo de construção estrutural e imagética do poema de Maria do Rosário Pedreira costuma ser comum a sua lírica, geralmente tendo ao cabo do verso um advérbio, locução adverbial ou uma oração independente. A partida, ante o sentido no texto, parece ser um caminho dado à relação amorosa, trazendo o conflito e a solidão a habitar de angústia o sujeito lírico. A casa torna-se, perante a melancolia sentida, esse espaço onde o sujeito sente a dor da separação. A solidão, nesse instante, toma posse da casa e do sujeito que nela habita. Na sintaxe quebrada do verso inicial da segunda estrofe, o advérbio “quando” insere uma marca temporal em nova imagem, condensada entre os três primeiros versos do texto. A imagem da manhã, tecida sobre as frestas da janela a iluminar o quarto, na tentativa de convencer o outro a não ir embora, demonstra o desejo do sujeito amante em ainda sustentar as relações para com o outro. Contudo, a possibilidade da noite de amor que poderia ter acontecido entre ambos, segundo intui o substrato semântico pressuposto no poema acerca do tempo percorrido entre uma noite anterior e a manhã subsequente no espaço de intimidade do quarto, se dissipa. O tom lírico e o tom narrativo confluem sobre camadas que se sobrepõem, despersonalizando a unidade subjetiva do poema. Urge, desse modo, uma voz mais tenaz advinda da imagem exibida nos versos anteriores da estrofe. Uma voz narrativa preponderante no poema, a qual

⁵ Para Alfonso Berardinelli, o movimento conhecido como *Hermetismo* ou *Poesia Pura* surgiu na segunda metade do século XX e “[...] define-se por uma rejeição da retórica poética e do sentimentalismo débil, retomando a lição do simbolismo e do pós-simbolismo, [...] buscando reconquistar para a palavra poética toda de sua carga expressiva e recorrendo sobre tudo à metáfora e à analogia, fora dos intuitos comunicativos próprios da língua da tribo” (BERARDINELLI, 2006, p. 145). Isto é, esses poetas buscavam a gênese da poesia pelo trabalho de lapidar e dar forma à linguagem por um afastamento intencional sobre o sentido comum, representativo da palavra.

delineia distância entre os amantes, reedita, no enalço da metalinguagem e na imagem da página de um livro, as circunstâncias e o fardo da experiência da incompletude amorosa.

Inebriante, a força sinestésica, emanada do espaço pela imagem no poema, sustenta a dinâmica espacial da poesia de Maria do Rosário Pedreira. Ela é resultado da construção espacial forjada no tempo pelo narrador lírico na esperança de obter a alteridade concreta entre os amantes nos ambientes de intimidade.

Nesse interstício da imagem produzida pela metalinguagem, na última estrofe, o sujeito se rende à separação amorosa. A metalinguagem, outra vez, serve de aval para que o amante da narrativa poética assimile a partida do amado. A possibilidade da nova criação de uma narrativa sobre o amor de ambos, que se tece entre os versos, permite entrever uma possibilidade para o retorno do amado para uma nova experiência. No roteiro da partida, sobra a solidão e a melancolia da espera na intenção de que esse sujeito regresse à casa onde o amor se fez voz enquanto narrativa lírico-ficcional.

O regresso à casa fundamental, como propõe Bachelard (2008), funda-se ao cabo desse poema como possibilidade. Para esse fenomenólogo, o retorno à casa remete ao encontro do sujeito com o significado de sua existência em algum lugar do tempo. Desse modo, a presença da figura dos pássaros como possibilidade para o reencontro amoroso e os gatos como guardiões da casa situam uma analogia no campo arquetípico das representações, cujos sujeitos se aproximam da sua compreensão sobre o espaço e da sua experiência nele. Portanto, são eles símbolos da natureza melancólica transcendente das imagens sobre três instantes: a partida, a consolidação da solidão e a espera sobre o regresso de *outrem*.

O retorno do outro é uma possibilidade mediante o sujeito da espera. O ser é o poema. O poema é a Casa.

Dessa forma, no próximo capítulo, a casa de Maria do Rosário Pedreira será analisada nos poemas à luz dos sentimentos do sujeito lírico frente ao espaço da habitação e das suas muitas configurações. Os poemas da Poesia Reunida (2012) da autora serão objetos de análise e reflexão precisos para evidenciar essa relação entre o sujeito lírico e a casa. A análise dessa casa é o nesta poesia é o nosso objeto e alicerce.

3 AS CASAS DA POESIA DE MARIA DO ROSÁRIO PEDREIRA

Que guardarão de mim as casas que
deixei? O pó sobre o meu nome?

(Nenhum nome depois, Maria do Rosário Pedreira)

Na poesia de Maria do Rosário Pedreira, a relação entre subjetividade e espaço se dá por alguns caminhos possíveis: 1) Pelas experiências do indivíduo na casa; 2) Na metalinguagem dos espaços; 3) Nos espaços íntimos do interior da casa - microespaços. A casa dessa poesia é um centro catalizador da subjetividade espacial dentro dos poemas. O sujeito lírico, no sentido da definição de memória involuntária de Bergson (2006), retoma a

experiência do sujeito no espaço no ato da enunciação do verso. A metalinguagem, com referência aos livros, às palavras e aos nomes, contribui para a revelação epifânica que leva o sujeito da casa ao reencontro da memória na experiência tida naquele espaço. As experiências se dão nos cantos de intimidade da casa, isto é, na sala, no quarto e na cama; espaços abertos ao erotismo e ao encontro dos amantes no refúgio da intimidade. Sobre a subjetividade nesses espaços, Davi Arrigucci Jr (1990. p. 49) analisa que:

[p]or meio destes, precisamente, se representa um outro espaço no interior do poema: o ambiente íntimo onde se recolhe o sujeito solitário e meditativo – o quarto. Embora não haja nenhuma alusão explícita a ele, está ali pressuposto, como uma dimensão interna: o Eu que desperta, que reproduz atos de todo dia e volta a deitar-se, decerto se encontra no recesso da casa, na intimidade do aposento de dormir, recolhido numa atmosfera íntima, cuja interioridade tende a crescer à medida que se mencionava a chuva caindo lá fora – espaço natural igualmente representado como uma dimensão interna do texto.

Os espaços da experiência íntima dentro da casa são, na poesia de Maria do Rosário, a dimensão interna do poema. O sujeito solitário, ou sujeito meditativo do presente, marca a subjetividade e constrói o mundo da casa. A focalização nos objetos e os cantos de intimidade ampliam o sentido de interioridade a cada experiência recordada no verso.

O sujeito lírico desta poesia, como percebemos no primeiro capítulo, apresenta várias facetas dependendo do estado de ânimo e dos acontecimentos pertinentes entre ele e a casa. Dessa forma, a casa esculpida no poema se entrelaça aos sentimentos do sujeito lírico e se metamorfoseia em diferentes casas, de acordo com as matizes e sentidos desse sujeito.

A casa, como em Proust, toma seus diferentes caminhos dentro da poesia da autora, cujo o ponto de interseção é o habitante da casa. A análise de Georges Poulet (1992) sobre o espaço proustiano conclui que a busca ligada ao tempo da duração da existência e da experiência da personagem Marcel compreende os diferentes espaços tomados pela personagem no decorrer da narrativa. Sobre isso, o crítico discorre:

[...] se o tempo proustiano assume sempre a forma do espaço, é porque ele é de uma natureza diretamente oposta ao tempo bergsoniano. Nada mais diferente da continuidade melódica da duração pura; em revanche, nada que se assemelhe mais ao que Bergson denunciava como sendo uma falsa duração, uma duração cujo os elementos estariam exteriorizados uns em relação aos outros, e alinhados uns ao lado dos outros. O tempo proustiano é o tempo especializado, justaposto. E não poderia ser diferente, na medida em que Proust concebeu a realidade temporal de seu universo sob a forma de uma série de quadros que, sucessivamente apresentados ao longo da obra, deveriam reaparecer juntos e simultaneamente ao final, fora do tempo, portanto, mas não fora do espaço. O espaço proustiano é esse espaço final, feito da ordem do segundo a qual se distribuem uns em relação aos outros os diferentes episódios do romance. Essa ordem não é diferente que liga as predelas entre si, e as predelas ao retábulo. Uma pluralidade de episódios se ordenam e

constroem o seu próprio espaço, que é o espaço da obra de arte. (POULET, 1992, p. 93-94)

O tempo proustiano é aquele definido pelo instante espacial da narrativa. Em contraposição à ideia de Bergson sobre o tempo como sucessão de acontecimentos, Poulet (1992) define o tempo proustiano como compreensão subjetiva de cada acontecimento da experiência da personagem, integrado aos diferentes espaços em que esta experiência se forma e condensa. Assim, para formar a narrativa de Proust, é preciso haver uma integração espacial entre as diferentes experiências de Marcel, que se confunde com às sensações e pequenas epifanias da personagem, no espaço específico da ação. Este espaço não fica para trás na ordem narrada, mas alinha-se, pela memória aos demais acontecimentos da história.

Na poesia de Maria do Rosário Pedreira, esta integração/justaposição do espaço ocorre entre o sujeito lírico e a casa. O tipo de casa criado no poema vai depender do sentimento do sujeito lírico. O projeto estético de cada livro de Maria do Rosário Pedreira, desde *A Casa e o Cheiro dos Livros* (1996), passando pelo *Canto do Vento nos Cipestres* (2001), até o livro *Nenhum Nome Depois* (2004) captam esta unidade de criação, tanto nos seus poemas e nos seus blocos configurados pela maioria dos poemas sem título. Assim como na epígrafe de abertura deste capítulo, o sujeito lírico passa pela experiência de viver a existência nessas diferentes casas. As casas citadas são as do regresso, do amor, do sagrado, da espera, da solidão e da partida.

Portanto, para as análises, tomaremos a perspectiva de Davi Arrigucci Júnior (1990), que amparado pelos preceitos de Antonio Candido sobre como analisar um poema, escreveu o livro *Humildade, Paixão e Morte: a poesia de Manuel Bandeira*, sob um método específico de ler o texto a partir da forma e conteúdo. Para os poemas das análises, não obedeceremos exatamente a ordem dos livros da autora anteriormente citados. Este capítulo se ocupará de analisar nos poemas essas casas do sujeito lírico.

3.1 A experiência do ser na casa

A experiência interior, para Georges Bataille (2016), deve-se a uma relação imanente entre o ser e o tempo. Na análise feita por esse crítico francês a respeito das digressões sobre a poesia de Marcel Proust, em *Em busca do tempo perdido*, só é possível ter ou acessar uma experiência interior através do poético. O poético refere-se a um estado de alma, ou um estado anímico, assim como refletiu Goethe para sua poética. O poético entende a subjetividade não apenas na linguagem, mas na natureza, e, nas diferentes formas de arte e de expressão

humana. Nesse sentido, a experiência se coloca como um movimento do tempo na vida do sujeito lírico, disposto a conduzi-lo para a revelação do estado poético mnemônico – a epifania.

Nesse estudo de Bataille (2016), a digressão, ou o retorno, é um convite à experiência interior pela memória. O poético, para ele, é um sacrifício da existência. O poético é sacrifício, pois assim como Cristo fora crucificado, no presente, a memória de seu sacrifício transfigura-se em imagem. Para ele, “[...] a poesia é um sacrifício que as palavras são vítimas” (BATAILLE, 2016, p. 176). Sacrifício esse necessário da poesia perante à linguagem. Na experiência, a palavra reveste-se de poesia, e, pela memória, o ser retoma no tempo o momento vivido na reelaboração dos estados das coisas como antes se presentificavam. Em Proust, no instante, um cheiro específico ou uma xícara de chá revelam o súbito para acessar a memória da infância. Desse modo, o retorno à experiência interior torna-se guia para que, pela linguagem, seja possível acessar o desconhecido da intimidade do ser no poema.

Na poesia de Maria do Rosário Pedreira, a casa é o espaço no qual a experiência interior se exprime no poema. Essa experiência interior se confunde com a experiência lírica num envolvimento acentuado entre o ser e o espaço. Segundo Gaston Bachelard (2008), a casa e o ser são parcelas de uma mesma existência. O ser compartilha, através do espaço, suas experiências circunscritas na memória através da casa. A casa é o refúgio do ser e de suas experiências com a vida. No poema “à laia de dedicatória”, do *A Casa e o Cheiro dos Livros*, de 1996, a poeta dedica, antes de introduzir os poemas iniciais do livro, a alguém não nominado no bloco. O poema expressa:

Guarda tu o que eu, subitamente, perdi
talvez para sempre – a casa e o cheiro dos livros,
a suave respiração do tempo, palavras, a verdade,
camas desfeitas algures pela manhã,
o abrigo de um corpo agitado em seu sono. Guarda-o

serenamente e sem pressa, como eu nunca soube.
E protege-o de todos os invernos – dos caminhos
de lama e das vozes mais frias. Afaga-lhe
as feridas devagar, com as mãos e os lábios,
para que jamais sangrem. E ouve, de noite,
a sua respiração cálida e ofegante
no compasso dos sonhos, que é onde se esconde
os mais escondidos medos e anseios.

Não deixes nunca que ouça sozinho no que diz
antes de adormecer. E depois guarda que,
na escuridão do quarto, seja ele a abraçar-te,
ainda que não tenha revelado uma só vez que o queria.

Acorda mais cedo e demora-te a olhá-lo à luz azul
 que os dias trazem à casa quando são tranquilos.
 E nada lhe peças de manhã – as manhãs pertencem-lhe;
 deixa-o a regar os vasos na varanda e sai,
 atravessa a rua enquanto ainda houver sol. E assim
 haverá sempre sol e para sempre terás,
 como para sempre terei perdido eu, subitamente,
 por assim não ter feito.
 (PEDREIRA, 2007, p. 7)

A experiência lírica conduz a voz subjetiva do poema logo no primeiro verso. Essa voz direciona-se para um tu que pode ser o leitor, mas pode também ser alguém distante no tempo e no espaço da memória do sujeito enunciadador. Nesse caso, o tu representa uma relação de alteridade absoluta; isto é, refere-se a uma condição imanente do ser no espaço da experiência, a qual Gaston Bachelard (2008, p. 190) definiu como “grandeza oculta” ou “imensidão cósmica”. Nas palavras do fenomenólogo francês,

[a] imensidão está em nós. Está ligada a uma espécie de expansão do ser que a vida refreia, que a prudência detém, mas que retorna à solidão. Quando estamos imóveis, estamos algures; sonhemos num mundo imenso. A imensidão é o movimento do homem imóvel. A imensidão é uma das características do devaneio tranquilo.

Dessa forma, a voz que enuncia é a desse homem⁶ imóvel de Bachelard (2008). Ele é o homem situado no espaço da experiência de outrora, pois, como atesta o verbo “perder”, flexionado no passado, o ser encontra-se diante de algo perdido em um tempo anterior. O ser e o outro se defrontam no presente, mesmo transpassados por uma espécie de distanciamento envolto pelo tempo mítico⁷, no ritmo entrecortado dos versos, como indica o advérbio temporal “agora”, no primeiro verso. A subjetividade caminha para “aquilo” que subitamente se perdeu, quer dizer, para algo distante do sujeito que enuncia. Como em Proust, o ser do poema está em busca de algo, do tempo perdido, que, para Georges Poulet (1993, p. 42), significa a busca pelo espaço original. Para esse autor, sobre essa dimensão em que a experiência é movida por um “princípio geral de descontinuidade”, “[...] cada vez que uma imagem do passado, ou do exterior, surge no fundo do espírito, invariavelmente, é para dar a

⁶ A palavra homem, usada por Gaston Bachelard (2008), possui uma conotação que contempla em sua análise, não apenas o sentido de sujeito do sexo masculino, mas o universal. Para ele, homem refere-se ao ser em sua experiência e existência no espaço. Em outras palavras, é inerente à sua condição e permanência na vida e sua relação para com o espaço e com ela.

⁷ Octávio Paz (2013) explica, em *Os Filhos do Barro*, sobre o tempo mítico como rito, ou tempo da transcendência. Quer dizer, segundo ele, o rito é a manifestação religiosa, de ordem catártica, capaz de unificar o tempo e a existência, assim como o Deus trino é tomado nas religiões cristãs ocidentais, dividindo-se em Pai, Filho e Espírito Santo, porém sendo esses um só Deus. Neste poema de Maria do Rosário Pedreira, a aura emanada na passagem de verso a verso do poema situa esse tempo, revestindo-o de densidade estética e intimismo.

impressão de uma realidade percebida num mesmo ponto limite, num intervalo que não poderia diminuir ou aumentar. Dito em outros termos: a distância aqui é absoluta” (POULET, 1993, p. 50).

Nesses versos iniciais, a frequência lírica é mediada pelo sentido alteridade sobre o sentimento perdido. A epifania, sustentada pela memória no texto, aponta para um lugar distante na consciência do eu em relação ao objeto perdido – a casa e o cheiro dos livros. Os locais e os aromas, como em Proust, são pequenas iluminuras da memória e da experiência do ser para com a vida e a existência. Em Maria do Rosário Pedreira, tal sentido, encapsulado nos espaços, desvela reminiscências e sinestésias que modelam a construção de seus poemas.

Os três últimos versos da primeira estrofe situam três palavras-chave na lírica de Maria do Rosário Pedreira: o tempo, as palavras e a verdade; pois são elas centros catalizadores da espacialidade e subjetividade poéticas. O tempo enovela a epifania do súbito. Nesse poema de Maria do Rosário Pedreira, o tempo guarda a imagem da experiência lírica no passado apresentado no presente. Tempo é poesia. Dessa forma, aos termos de Alfredo Bosi (1993, p. 13), “[a] imagem pode ser retida e depois suscitada pela reminiscência e pelo sonho. Com a retentiva começa a correr aquele processo de tempos que marca a ação da memória; o agora refaz o passado e convive com ele” – dito de outro modo, é a experiência do sujeito perante a recordação lírica. As palavras expressam a metalinguagem incutida na representação dos livros e na escrita dos poemas de Maria do Rosário Pedreira. Elas habilitam a natureza real da imagem impressa no verso, sendo, portanto, *imitatio*; isto é, verossimilhança, ou, a natureza do ser representado através das palavras (ARISTÓTELES, 2005).

Na poesia de Maria do Rosário Pedreira, as palavras trazem os cheiros e as sinestésias ao poema. Destarte, elas conduzem as reminiscências e as lembranças aos versos. Pelas palavras, a memória afetiva toma corpo no poema e o espaço se abre para ser a casa. A verdade refere-se à condição humana. O ser, no poema, está distante do objeto de desejo no tempo, assim, a única forma possível de revisitar a sua experiência interior é pelo encontro com o outro – a alteridade. O sujeito não consegue trazer de volta, em integralidade, no ato da enunciação, o momento passado, mas pode, através do outro, manter viva a possibilidade de regressar à experiência anterior. Segundo Hamburger (2007), a verdade da poesia está no mistério de sua linguagem e na capacidade de plurissignificação passível de se extrair dela mesmo sendo enigma. A verdade da poesia em Maria do Rosário Pedreira está no silêncio e na leveza dada à voz absorta do poema. A condição do sujeito, desse modo, encontra-se no

seu estado anímico melancólico e no ritmo afável da enunciação. O tempo, as palavras, e a verdade são extensões que envolvem a Casa.

Na sequência dessas três palavras-chaves, quais sejam o tempo, as palavras e a verdade, a imagem das camas desfeitas em algum quarto pela manhã situam, no quarto verso, os espaços de intimidade característicos da poesia de Maria do Rosário Pedreira. A cama é, do ponto de vista da alteridade, lugar do amor e do encontro erótico entre pares, porém, também é o espaço de recolhimento e de abrigo para a reflexão solitária.

A repetição da formação verbal “guarda-o”, expressa por aliteração no final do verso, aponta diretamente para o objeto entregue ao tu pelo sujeito lírico, cujo o pronome clítico define a casa. Nessa transição para o segundo verso, o sujeito lírico reitera, através desse verso, a sua experiência passada com o outro na casa. O espaço que se abre agora no poema, na segunda estrofe, é para o cuidar do outro como forma de cultivo do amor sentido na alteridade expressa no verso. O “devaneio tranquilo”, de Bachelard (2008), movimentava o ritmo da construção e sedimentação lírica dos versos desse poema de Maria do Rosário Pedreira. O cuidado sobre o outro demanda uma revisão sobre a casa como espaço de proteção, pois a casa é núcleo protetor contra o frio do inverno e os ventos fortes. A metáfora dos caminhos de lama e das vozes mais frias (v. 7-8) simbolizam as intempéries e os atritos sofridos na relação amorosa.

Na sequência, o sujeito lírico sugere a experiência do ser na convivência com *outrem*. As sensações sinestésicas provocadas pelo tato das mãos e lábios são, para o sujeito lírico, uma forma de dialogar a respeito das tensões advindas do cotidiano das relações. A atenção aos momentos íntimos e o cuidado, no que diz respeito ao outro, servem como uma forma de reconhecimento do lugar do eu nas relações de intimidade e na experiência com o outro. Bataille (2016) explica que o reconhecimento na experiência para com o outro é relativo à memória. A memória nesse poema não é dada apenas como constructo do passado, mas como uma experiência deixada num outro tempo no convívio com *outrem*.

A forma como o sujeito lírico compõe esses pedidos ao tu, retoma a problemática da subjetividade discutida na primeira estrofe do poema. Na modernidade de Baudelaire, pela decantação da linguagem lírica da poesia na palavra, a poesia estabelece uma nova forma de perceber a subjetividade atribuída à linguagem lírica nomeada por Hugo Friedrich (1991) como “despersonalização”.

A despersonalização refere-se a um deslocamento da subjetividade lírica para um determinado lugar na estruturação da linguagem poética do texto. Tradicionalmente, a

subjetividade poética situa-se no eu do poema. Na despersonalização ela pode se situar, por exemplo, no espaço da casa, como ocorre em Maria do Rosário Pedreira.

Nesse poema da casa, da referida escritora, revela-se um fenômeno da lírica denominado por Michel Collot como o sujeito lírico fora de si. Hegel (1993), em sua *Estética*, já dizia que é estando o sujeito fora de si, que a subjetividade do poema ganha contorno. Contudo, com o advento da modernidade e suas transformações, a identidade do sujeito lírico tomou novas nuances. Assim, para Collot, o sujeito, para estar fora de si e despersonalizar-se, precisa primeiro dialogar com a realidade interna e externa, quase que simultaneamente, a fim de captar toda a pulsão anímica ao seu redor, para assim poder estruturar-se a linguagem subjetiva no poema.

A focalização do sujeito lírico sobre o tu desvela essa despersonalização. Nos pedidos feitos a *outrem* acerca dos exemplos de sua experiência amorosa desde o primeiro verso, o sujeito lírico pode estar se referindo ao leitor, pois o poema está “à laia de dedicatória”, mas pode também estar se comunicando com o tu amado do passado, como uma forma de refletir a respeito de uma perda tão importante em sua vida. A alteridade, nesse sentido, é a despersonalização na casa de Maria do Rosário Pedreira apontada na focalização subjetiva no momento da enunciação dada no poema.

Os momentos de intimidade do ser da casa, em sua experiência na memória com o outro, refletem-se sobre a proximidade estabelecida entre sujeitos na intimidade do quarto, como acontece nos versos finais da segunda estrofe. A intimidade, dessa forma, é guiada pelo ritmo da respiração cálida e ofegante do outro na cama. O ritmo toma o poema “no compasso dos sonhos” (v. 12), isto é, pela imaginação, o ser sente o outro como se estivesse naquele instante do passado da experiência íntima. O sonho retém a imaginação como núcleo do envolvimento corpóreo no instante. Nesse sentido, Bataille (2016) afirma que só é possível imaginar aquilo que está ausente. Em outras palavras, no presente, o outro está ausente. A imaginação apenas garante o retorno do tempo perdido, isto é, do outro – à casa. Perdido, pois, o outro é alguém com quem o sujeito não se comunica mais. Por isso, o ritmo dos sonhos é caracterizado como lugar onde se situa “os mais antigos medos e anseios” (v. 13).

Na terceira e quarta estrofes, a ideia de alteridade ainda é reforçada pelos pedidos feitos ao tu na enunciação dos verbos flexionados no modo imperativo negativo. O pedido do eu lírico é para que, nos momentos de intimidade, os amantes busquem cumplicidade e aproximação. O pedido é reflexo da experiência passada, que provavelmente não logrou êxito na relação. Assim, no presente, a voz lírica cumpre sua sina e orienta o outro a evitar o

caminho que o levou a perder o seu refúgio de proteção – o distanciamento sobre o amado na casa.

O uso do imperativo, nesse poema, a expor o pedido feito ao outro de sua poesia, tem aberto uma discussão sobre a posição do eu que enuncia no poema. No segundo tópico dessa dissertação, na discussão sobre Pedro Mexia a respeito do caráter da poesia de Maria do Rosário Pedreira, Mexia diz que a poesia da autora retoma uma espécie de subjetividade romântica estigmatizada na contemporaneidade pelos feminismos. Segundo Maria Henriques de Brito Paula (2006), em sua dissertação, o eu lírico de seus poemas costuma representar uma voz feminina no texto. Desse modo, o ponto de vista de quem fala, como acontece, por exemplo, no pedido feito no poema, tomaria o sentido de submissão da enunciação lírica (a mulher) perante o outro (o homem).

No entanto, o eu lírico do poema, independente da sua condição empírica, é apartado da submissão. Ao fazer o pedido não se rende ao outro (homem), mas ao momento da experiência passada com o outro na casa. A independência transparece sobre o foco dado à casa. A “casa e cheiro dos livros” (v.2) são a alteridade total, enquanto o outro da relação amorosa representado por uma atitude de cuidado é, de fato, a real metáfora para dizer os seus sentimentos na casa e nas experiências nela construídas.

O último verso lembra as reminiscências do cotidiano em Proust. Na casa, o ser pela memória se reconecta com a experiência de outrora. Na cama, o sujeito observa o outro amado dentro do quarto. O dia passa na casa, e o cotidiano tece na manhã iluminada o seu tempo. O gozo sobre o outro parece garantido nessa casa da memória. Contudo, como explica Bataille (2016), só é possível fruir o pleno gozo da vida na posse assegurada do objeto. O ser busca compreender e captar o prazer de estar com outro: no entanto, ele subitamente, como no poema, se esvai no tempo. A casa fica então apenas no passado, e o ser, convicto de seu erro perante à casa e de sua experiência para com ela por não ter vivido a intensidade do instante sobre o outro cai, tragicamente, em sofrimento e desgraça. A casa é, assim, o tempo perdido do ser no espaço.

3.1.1 Os nomes

Os nomes são a substância na poesia de Maria do Rosário Pedreira. Eles solidificam os espaços e os cantos da alteridade lírica de suas criações. A ato de nomear, como assinala Hugo Friedrich (1991) sobre os poetas da modernidade, designa um caráter estrutural da lírica moderna imputado à palavra como singularidade no poema.

Em *Nenhum Nome Depois*, terceiro livro de poesias da poeta, lançado em 2004, os poemas são construídos em torno dos nomes como símbolo das relações predominantes nos textos desse livro. A voz do poema chama pelo outro ao pé do ouvido no momento do encontro amoroso. Os nomes de família e do cotidiano são retomados como temas que inspiram o sujeito a resgatar a memória acolhedora. Há também os nomes que, após a revisitação da experiência de alteridade, trazem a solidão. Os nomes possuem uma relação muito estreita para com a linguagem poética. Na poesia de Maria do Rosário Pedreira, essa relação se consolida pela metalinguagem expressiva dos poemas, como atesta o título do livro.

O uso da metalinguagem, enquanto recurso estilístico, é uma tradição repensada na modernidade sobre a poesia dada como criação sobre si mesma. Dessa tradição, a poesia de Maria do Rosário Pedreira apegase aos nomes das coisas e dos seres numa proximidade muito sensível com a linguagem e tende, desse modo, a construir um estilo intimista, recorrendo aos elementos caros às palavras nos poemas. Ao convocar a presença dos livros, da escrita, do poema, do romance, das palavras, do quarto, da sala, da mesa, da cama e do outro como nomes em sua poesia, estes recuperam, como em Proust, dentro do espaço da casa, o fundamento de viver na experiência íntima com o mundo. O nome refere-se substancialmente ao ser, o ser é a casa na poesia de Maria do Rosário Pedreira. No poema a seguir, os nomes revelam-se entre os amantes na casa pelos espaços de intimidade:

Diz me o teu nome – agora, que o perdi
quase tudo, um nome pode ser o princípio
de alguma coisa. Escreve-o na minha mão

com os teus dedos – com as poeiras se
escrevem, irrequietas, nos caminhos e os
lobos mancham o lençol da neve com os
sinais de sua fome. Sopra-mo no ouvido,

como a levares as palavras de um livro para
dentro de outro – assim conquista o vento
o tímpano das grutas e entra o bafo do verão
na casa fria. E, antes de partires, pousa-o

nos meus lábios devagar: é um poema
açucarado que se derrete na boca e arde
como a primeira menta da infância.

Ninguém esquece um corpo que teve
nos braços um segundo – um nome sim.
(PEDREIRA, 2005, p. 12)

Nesse poema, o sujeito lírico se refere a um tu, e a este pede um nome. O nome, nesse primeiro verso, parece inaudito, pois serve apenas, por um instante, como objeto de

indefinição, pois foi perdido em algum tempo no passado. Os nomes perdidos representam o momento da memória lírica. Os nomes têm como propriedade geral definir as coisas e os seres do mundo. Contudo, a indefinição suscitada pelo instante de alumbramento via memória paira sobre o poema através da metalinguagem fincada no texto logo no primeiro verso.

Este texto, na organização dos poemas do livro de Maria do Rosário Pedreira, é o segundo do bloco intitulado “Os nomes inauditos”, organizado na parte inicial do livro. Na tradição de Homero, retomando a *Ilíada*, as nereidas silenciavam os homens por meio de seus cantos. Os homens eram por elas tragados e seus nomes ficavam calados, inauditos sob as profundezas do mar, diante do rapto súbito instaurado pela hipnose de suas melodias. A voz do sujeito lírico, ao iniciar o verso, relembra pela evocação verbal esse canto das nereidas que atrai o outro para o esquecimento por intermédio do silêncio.

O silêncio recobre o texto e institui na quebra do verso a sedimentação de uma imagem de tensão sinestésica no poema. Nesse sentido, Davi Arrigucci Jr (1990, p. 70) orienta que “o que transfigura o nome em imagem é o tratamento literário que ele recebe na construção do texto”; nesse caso, o nome constrói-se face ao silêncio. A partir da ruptura do verso final da primeira estrofe na qual a imagem começa a se tecer, o verbo “escrever”, no presente, toma o lugar do dizer e mostra pelo silêncio qual seria o nome desse tu pela sedimentação imagética. Escrever suscita em Maria do Rosário Pedreira uma tradição metalinguística muito recorrente, pois sem a metalinguagem, os espaços, tais como o da casa e da intimidade não teriam uma existência possível, pois a linguagem evidencia o caráter confessional de sua poesia. Escrever, também, na formação verbal do verso com o pronome clítico “o”, aponta para o nome. Assim, a escrita se dá na imagem, da primeira para a segunda estrofe, como sinestesia no toque sobre a palma da mão. A imagem é, dessa forma, intimidade e alteridade.

Na construção dessa imagem, a metáfora da escrita se dá no dedo na poeira e sobre a corrida dos lobos na paisagem de inverno. A espacialidade dessa imagem é profunda e soturna. A superfície de poeira e a referência aos lobos famintos sobre a neve, indiretamente, fazem referência ao espaço íntimo da cama, representado como local da memória da experiência primeira do ser na intimidade erótica amorosa; e na representação da natureza, na fome sentida pelos lobos, simbolizando a vontade dos amantes em estarem juntos na casa, situada no presente como casa fria ou casa de inverno, como designa Gaston Bachelard (2008, p. 57). Nas palavras do pensador francês:

[n]a literatura essa ausência de luta surge frequentemente com relação às casas durante o inverno. Na literatura a dialética da casa e do universo é simples demais. A neve, em particular, aniquila com excessiva facilidade o mundo exterior. Ela universaliza o universo em uma única totalidade. Numa palavra, na palavra neve, o universo é expresso e suprimido para ser abrigado. *Em Les déserts de l'amor* (p. 104), Rimbaud diz: “Era como uma noite de inverno, como uma neve para sufocar decididamente o mundo.” Seja como for, para além da casa habitada, o cosmos do inverno é o cosmos simplificado. É uma não-casa no estilo em que o metafísico fala de um não-eu. Da casa à não-casa ordena-se facilmente todas as contradições. Na casa, tudo se diferencia, se multiplica. Do inverno, a casa recebe reservas de intimidade, delicadezas de intimidade. No mundo fora da casa, a neve apaga os passos, embaralha os caminhos, abafa os ruídos, mascara as cores. Sente-se em uma negação cósmica pela brancura universal. O sonhador da casa sabe tudo isso, sente tudo isso, e pela diminuição do seu ser do mundo exterior, sente um aumento de intensidade de todos os valores de intimidade.

A ausência de luta a qual se refere Bachelard (2008) é a tensão e a fragmentação poéticas do ser no espaço dentro do poema. A tensão está incutida na linguagem que esconde o nome. Por esse viés de definição, a casa de inverno, a qual a segunda estrofe tangencia como imagem, tem, pelo tom e no fluxo melancólico do verso, essa capacidade de encapsular a recordação lírica tecida no espaço recriado pela experiência do encontro dos pares. Quando o nome não se evidencia como ocorre no poema, as condições para a permanência do amor não se validam sobre o ser e a casa. O espaço, dessa forma, torna-se lugar de negação para experiência dual recordada nos versos. A casa de inverno é, desse modo, a casa das contradições do ser, no poema, delimitada pela existência presente distante do outro.

A tensão e a fragmentação exaladas do poema são reflexos dessas contradições do sujeito em sua experiência com a verdade. A verdade, em Hamburger (2007), é a linguagem poética. No caso desse poema, a verdade basta ao nome inaudito desses versos de Maria do Rosário Pedreira. Essa verdade da metalinguagem, a memória e o sonho exigem, a cada verso, uma aproximação mais intensa e profunda com os espaços de intimidade; isto é, com a casa e seus cantos.

Nesse ritmo, aos poucos, pelo sussurro soprado pelo tu aos ouvidos do eu do poema, as palavras dão forma ao nome. O nome toma contorno e alicerça-se, paulatinamente, como substância no poema dentro dessa casa enquanto intimidade da linguagem. A metáfora do sopro ao ouvido demonstra, na passagem da segunda para a terceira estrofe, a metalinguagem plena, subsidiada na representação das palavras levadas em tom de pedido pelo tu entre um livro e outro a ser escrito. A passagem da palavra de um livro para dentro de outro remete a uma dialogia própria à linguagem, cuja premissa de transição concebe a experiência com a alteridade sob a separação entre dois instantes: o vivido (passado) e o devir (futuro). A construção metafórica na ideia de passagem das palavras suscita o movimento de

transitoriedade da experiência no poema. A casa, agora, na medida dos versos centrais para o final da estrofe, passa a ser alardeada pelos ventos na gruta e o ardor de verão como uma nova vitalidade e luminosidade sobre o espaço da habitação íntima. O ser, por esse movimento transitório, está ciente sobre a partida do sujeito amado, contudo, continua de pé, assim como a casa luminosa abandona a casca criada sobre ela no inverno da estação passada – a casa de suas lembranças.

O verbo pousar, em associação com a partícula pronominal clítica “o”, na transição da terceira para a quarta estrofe, confere ao poema, pela enunciação realizada no pedido do sujeito lírico na transição vérsica, a imagem de intimidade que se aprofunda do sussurro aos ouvidos, dos versos da estrofe anterior, para o beijo selado como o nome silenciado entre os amantes. Na falta da palavra desejada, o envolvimento íntimo serve de resposta às inquietudes do eu no texto, por isso o silêncio ainda permanece. Na sequência, o beijo é comparado à experiência de fruição da leitura de um poema na primeira infância; em outras palavras, ele marca no ser, no nível da intimidade, a experiência profunda para com o devaneio e o sonho. Nesse sentido, esse beijo revela a transição da casa de inverno para o retorno à casa da infância. Nesta, segundo Bachelard (2008), o ser constitui-se inabalável e nela vive as experiências fundamentais para equilibrar o sentido de sua existência inicial, revivendo momentos advindos da memória da inocência da casa primeira. A casa da infância é, aos termos de Bachelard (2008), o espaço de proteção fraterna para o ser. Nesse sentido, o fenomenólogo francês diz:

[...] a casa não vive somente o dia-a-dia, no fio 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, voltam as lembranças das antigas moradas, viajamos até o país da Infância Imóvel, imóvel como o Imemorial. Vivemos fixações, fixações de felicidade. Reconfortamo-nos revivendo lembranças de proteção. Alguma coisa fechada deve guardar as lembranças deixando-lhes seus valores de imagens. As lembranças do mundo exterior nunca terão a mesma tonalidade das lembranças da casa. Evocando as lembranças da casa, acrescentamos valores de sonho; nunca somos verdadeiros historiadores, somos sempre um pouco poetas e nossa emoção traduz apenas, quem sabe, a poesia perdida. (BACHELARD, 2008, p. 25-26)

No poema, a subjetividade espacial situa-se entre esse mundo interior e exterior do sujeito. Esses dois mundos, representam no nível do texto, a casa da infância, e a paisagem da neve sobre a casa de inverno. Na quarta estrofe, o eu, ciente da partida do sujeito amado, aloja-se na casa da infância, da poesia, pois nela possui a certeza da integridade da lembrança revisitada sobre o amor do amante que se foi. Já a morada do agora da enunciação, sucumbe à partida e à melancolia da espera. O que guarda a casa e lhe atribui valor de imagem é o nome.

Nesse sentido, todas essas casas pertencem à tradição do espaço na poesia de Maria do Rosário Pedreira.

No dístico final, o nome ainda continua silenciado. A casa, dentro do poema é

um lugar em nossas lembranças e possui um nome. [...] Reencontrar o lugar perdido, se não é o mesmo que reencontrar o tempo perdido, é, no mínimo, algo muito semelhante. Quando, do fundo da memória, algumas imagens do passado, se oferece confusamente à consciência, ainda lhe resta uma tarefa a cumprir: a que consiste em “aprender de que circunstância particular, de que época do passado se trata”. (POULET, 1992, p. 22-23)

Isto é, no caso do poema, se trata da época da partida do sujeito amado. O nome é esse lugar perdido dentro das experiências entre os domínios da intimidade do ser. Dessa forma, o amor se confirma no entrelaçamento dos corpos entre o eu e o tu do poema que pela memória lírica permanece intacto na reminiscência dentro da casa. O nome é esquecimento. O esquecimento, segundo Weinrich (2001), estará mais perto do ser quanto mais profundamente estiverem imersas e distantes de si as suas memórias anteriores. Assim, na memória guardada pela partida do outro permanece o nome. Reencontrar o nome perdido é reencontrar o amor na casa.

3.1.2 *Os cantos de intimidade*

Na casa, há os espaços que, postos seus limites internos, compõem os seus cantos de intimidade. Na *gestalt* da casa, na organização interna da dinâmica espacial da parte pelo todo, o quarto, a sala, o alpendre, a biblioteca, a cama, as gavetas, a mesa, os armários, as estantes, os livros e as janelas, além dos objetos de ornato e de centro desses microespaços, são lugares intrínsecos à intimidade espacial. Os cantos, nesse sentido, são os espaços integrantes da complexidade física da casa. Na poesia de Maria do Rosário Pedreira, os cantos carregam consigo, uma complexa quantidade de sentidos estimulados pelas memórias nos instantes de alumbramento. A epifania, assim, ilumina o poema face às recordações, e, através da força lírica da linguagem do espaço no poema este é conduzido pelo sonho e devaneio por toda casa. Nas palavras de Gaston Bachelard (2008, p. 146):

[o] canto é um refúgio que nos assegura um primeiro valor do ser: a imobilidade. Ele é o local seguro, o local próximo de minha imobilidade. O canto é uma espécie de meia-caixa, metade paredes metade portas. Será uma ilustração de uma dialética do interior e do exterior [...] (BACHELARD, 2008, p. 146)

A dialética do interior e do exterior, citada por Bachelard (2008), refere-se ao ponto de convergência da percepção do sujeito lírico sobre o espaço no poema. Para ilustrar essa ideia, seria possível analisá-la, por exemplo, na imagem de um indivíduo no quarto, defronte à janela observando o espaço para fora da casa. No plano geral do espaço, a dimensão de limite esboça a casa num ponto dado no espaço. Assim, quando o sujeito observa o lado de fora casa, solitário, enxerga a paisagem e, quando dentro do quarto, tem a janela como caleidoscópio dessa dinâmica que se desenvolve pela percepção do espaço. Todavia, essa dinâmica compreende também o estado anímico do ser advindo dessa interação com o espaço capaz de desencadear, no seu próprio domínio interior, certos sentidos de natureza poética, levando-o a refletir e a perceber a sua condição humana no mundo.

A fenomenologia de Bachelard (2008) nos faz olhar para o espaço sobre duas concepções distintas, mas interdependentes: a casa física e a casa interior. Na casa física, como fora exemplificado acima, o espaço, para formar a sua substância, ganha valor de verticalidade inerente à construção local do objeto. Como afirmou Bachelard (2008), em sua poética, do porão ao sótão, a casa ganha existência no mundo e nela passam a habitar os seres que, a partir da experiência, no aconchego da habitação, conseguem exprimir a sua existência cósmica. A casa interior possui uma natureza mais abstrata e pressupõe uma relação contígua dos sentimentos de intimidade. Dessa forma, uma casa envolve a outra e ambas se comunicam. Esta morada íntima envolve a memória do eu no poema e a partir dela a experiência rememorada é presente pela experiência subjetiva. A casa exterior, ou física, retém essa subjetividade pela percepção do sujeito que anda pela casa, fazendo com que o sujeito libere os sentimentos da recordação. Nesta hora é que se instala no poema a epifania pelo espaço e a casa se identifica com a existência do ser.

Na poesia de Maria do Rosário Pedreira, a casa atende a esses desígnios sobre a subjetividade espacial e o ser. Para tanto, tal subjetividade se modela, delineada pela memória, desenvolvendo-se nos espaços de intimidade da casa sob essa perspectiva da intimidade. Os poemas a seguir, do bloco final (VII), do livro *A Casa e o Cheiros dos Livros*, traduzem essa densidade subjetiva sobre os cantos de intimidade da casa:

Afasto as cortinas devagar; e, atrás dos vidros, acordo
o silêncio de um muro de granito onde já não se demora
a luz. Lembro-me sem querer de ti e convoco as memórias
de um quarto antigo para não repetir os livros
diriam sempre de outro modo. Contemplo a surda vegetação

da sombra, os pequenos animais à deriva, a noite rasgada
ao meio pelos gumes da lua. Aguardo provavelmente o teu

regresso, embora secretamente. Mas o que acode à janela

[...]
(PEDREIRA, 2012, p. 79)

Esse fragmento de poema retoma, por meio da presença dos objetos de intimidade do quarto, a memória. A reificação do passado, na estrofe inicial, por exemplo, é sugerida através da sinestesia no toque do objeto pertencente àquele quarto – a cortina. A evocação do passado pelo sujeito lírico se dá nas rupturas sintáticas sinalizando o silêncio interior na contradição das lembranças das cenas de amor, trazidas pelas sensações criadas no tecido textual do poema na revisitação do espaço íntimo, denominado pelo eu lírico como antigo.

A enunciação lírica, no primeiro verso do poema, pelo uso do presente verbal, está diante da janela, cujo silêncio mencionado evoca a percepção subjetiva do espaço interno para o externo da casa. O silêncio guarda essa relação entre interioridade e exterioridade nascida da imagem do muro de granito ao receber luz, no tempo, entre dois espaços: a casa do presente e a casa do passado. Sob esse ângulo, o sujeito se encontra, no plano da percepção, entre o quarto e os arredores da casa por intervenção da janela. Na imagem obtida pela percepção, o ser se abre para a epifania, e o passado da experiência de amor é retomado no instante da enunciação. O instante corrente da duração epifânica situa essa casa no presente. A luz do sol é, na imagem, um dos elementos representativos dessa revelação. O muro é o foco espacial da percepção do ser sobre experiência ocorrida na casa do passado, quando esse teve o seu encontro de amor com o outro.

O quarto antigo é o canto de intimidade e da alteridade da casa do passado. As memórias evocadas a partir desse quarto, a fim de “não repetir o que os livros diriam sempre de outro modo” (v.4 e 5) significam, enquanto metalinguagem, a não concretização do amor representado pela recordação lírica; pois, numa narrativa comum, o amor sempre se realiza diferente da condição dada para o sujeito do poema distante da completude amorosa.

Na transição da primeira para a segunda estrofe, o sujeito lírico, em meio à recordação, contempla pela janela a paisagem noturna na representação feérica dos elementos da natureza no poema. A percepção suscita a vontade pelo retorno do outro. O regresso, como fora dito, é uma tradição recorrente na lírica portuguesa. No entanto, o retorno do outro aguardado da janela, de modo geral, na tradição, se concretiza de forma trágica, ou seja, há uma impossibilidade sobre o amor para os amantes quando esse distanciamento temporal é trazido pela memória no poema. No poema anterior a esse, no livro, o regresso se dá nos

cantos de intimidade da casa ainda em acordo com a tragicidade amorosa. Todavia, neste outro poema, quem regressa é o sujeito lírico:

Volto à casa e demoro-me nos quartos frios do silêncio.
Esconderam os retratos dentro dos livros. E os livros
nas gavetas. E fizeram as camas para sempre de lavado.

O que mais me fustiga é o teu nome rente aos lábios,
mas quase sempre por dizer; e as sombras inquietas que
contra mim se amotinam atrás de casa, desafiando
os calendários. Sou uma máscara recortada nos vidros e

regresso para visitar um teatro vazio depois das palmas.
Os cenários estão mortos e, junto ao palco, já nenhuma luz
ilude ou alucina. Só mesmo a memória do teu nome, soletrado
agora por uma outra voz, longe daqui, ou a imagem de uma mão

a despir-te de todos os mantos, devolvendo-te ao primeiro
frio da ternura – como a espuma da onda mordendo lentamente
na areia o corpo do amante que, ao fim da tarde, ferido
pelos punhais do abandono, veio para se entregar à praia.
(PEDREIRA, 2012, p. 78)

O regresso à casa mostra uma percepção diferente do sujeito sobre o espaço, uma vez que ele já esteve nessa casa no passado. O revisitar da casa acontece nos espaços de intimidade dos quartos, caracterizados no primeiro verso metaforicamente como “quartos frios do silêncio”. O silêncio e o aspecto sinestésico de clima frio representam, na poesia de Maria do Rosário Pedreira, o esquecimento. Os objetos, representantes também da intimidade espacial, como os retratos, símbolos das recordações, guardados agora dentro dos livros, postos nas gavetas, situam esse abandono da casa. As camas, nos quartos, tomam uma feição sem vida. Nesse sentido, não há mais lugar para o indivíduo reviver o passado na casa.

Não há condições de retorno para o outro nessa casa. A única possibilidade de encontrar o passado está no nome inaudito, que não passa dos lábios e que balbucia apenas no interior do sujeito lírico. Segundo Gaston Bachelard (2008), para evocar as memórias, o indivíduo precisa estar situado no espaço. Nesse poema de Maria do Rosário Pedreira, ele se encontra deslocado e perdido. A partir da metade da segunda estrofe, os cantos de intimidade, na imagem das portas fazendo sombras sobre o visitante, desafiam o tempo e revelam essa condição do sujeito lírico no espaço. O desafio ao tempo, pela casa do poema, retoma uma tradição ligada à tragédia grega clássica no que diz respeito ao oráculo. O oráculo ditava o destino do homem. Porém, quem se propusesse a desafiar o destino, fadar-se-ia ao fracasso.

A casa desafia o oráculo – o tempo –, logo desafia seu próprio destino. Nesse sentido, os cantos da residência simbolizam o desatino que revela o erro trágico do sujeito

lírico sobre o seu regresso àquele espaço. As máscaras recortadas nos vidros trazem à luz a ideia da máscara dupla do teatro antigo. Nesse poema, a máscara recortada representa uma das dicotômicas máscaras do teatro grego. O gênero dramático, na acepção de Aristóteles, subdivide-se em dois subgêneros: a tragédia e a comédia. No teatro grego, sobre a tradição das máscaras nas festas em devoção a Dionísio, para a tragédia foi atribuída uma máscara de feição triste, e para a comédia, uma máscara de feição sorridente. A máscara que cobre o rosto do sujeito lírico do poema é a triste.

Desse modo, na transição para a terceira estrofe, a casa se torna o teatro vazio no qual o sujeito lírico adentra em sua visita, reiterando essa perspectiva sobre a tragicidade espacial do sujeito lírico no poema. O devaneio, a partir do segundo verso, transcende no poema através dessa metáfora do teatro vazio atribuído à casa. Os cenários exalam uma atmosfera de morbidez, solidão e falta de perspectiva em relação ao outro e ao espaço. O outro continua distante no nome. A memória sobre o nome só pode ocorrer distante da casa. Parte da tragédia do ser é essa impossibilidade de reaver a memória no espaço da habitação anterior. Em Bachelard (2008), a casa é o espaço fundamental da revisitação das memórias. Contudo, nessa casa, o devaneio sombrio encobre essa possibilidade. A única memória plausível, justamente por ser a casa, é o nome soletrado por outra voz; dito de outro modo, pelo passado.

A aparição do silêncio no poema é uma característica recorrente na poesia de Maria do Rosário Pedreira e está intrinsecamente ligada a sua metalinguagem – no caso desse poema, o silêncio liga-se à impossibilidade de dizer o nome do outro. O silêncio também exprime essa falta de dicção do sujeito lírico sobre o nome. O sujeito lírico, nesta casa do poema, tem seus sentimentos internalizados na memória, devido à força empenhada pela atmosfera noturna do espaço sobre a subjetividade íntima. O silêncio esboça a distância do sujeito lírico em relação ao outro. A distância detém a oportunidade do sujeito lírico de retornar ao instante da experiência amorosa primeira. Na acepção de Georges Poulet (1992, p. 44, grifo do autor):

[...] em Proust, a distância nunca é o espaço que se estende, que acolhe, reúne ou preenche um vazio. Ela é esse vazio, nada mais que isso. A distância é o espaço, mas o espaço desprovido de toda positividade, espaço sem força, sem poder de plenificação, de coordenação ou de unificação. Ao invés de ser uma simultaneidade geral que se desenvolveria por todos os lados para sustentar, conter e colocar os seres em conexão, o espaço é simplesmente uma incapacidade que se manifesta por todos os lados, em todos os objetos do mundo, juntos formando uma ordem. As coisas são mais à *distância*. Distancia que lhes é impossível suprimir, nem mesmo reduzir.

O espaço deixa o sujeito lírico impedido pelos cantos de intimidade como o quarto, as cômodas e as camas, de reatar o passado. A melancolia toma conta do indivíduo. Ela se manifesta no sujeito lírico através da ambientação noturna e pelo sentimento esquecido e pelo abandono no espaço. Dessa forma, a trágico se instala no espaço da casa como um constructo da realidade. A epifania parece não ter respaldo sobre o espaço porque “nenhuma luz / ilude ou alucina” no cenário morto da casa (v.10). Para reaver o passado, cabe então ao sujeito lírico distanciar-se dessa casa para reencontrar a memória guardada.

Entretanto, o emprego da conjunção alternativa “ou”, no último verso de transição da penúltima para última estrofe, sugere, pela imagem, outro caminho para a recordação da experiência amorosa do sujeito lírico. A imagem guarda, dessa forma, a memória. Ela resiste ao caos e à escuridão da casa do presente. No poema, ela libera, distante desse espaço, uma força erótica sobre o outro.

O corpo da imagem é despido na praia por uma mão desconhecida e simboliza, pela revelação de sua nudez, o retorno à experiência dada entre os amantes no passado. “[A] espuma da onda mordendo lentamente na areia o corpo do amante” infere o momento do coito na praia ocorrido entre os amantes. Contudo, esse momento da relação erótica entre os pares é apanhado pela metáfora punhais do abandono. O sujeito que retorna à casa abandonou tanto essa união amorosa, assim como a casa que agora visita. No instante em que essa imagem do encontro permite recordar a experiência anterior, ele cumpre a sua tragédia. E provoca, a partir das marcas deixadas no outro por esse punhal, a catarse de memória no espaço como marca de subjetividade espacial. Não há memória na poesia de Maria do Rosário Pedreira se não houver a casa.

3.1.3 A casa do regresso

Maria do Rosário Pedreira, enquanto figura pública no meio literário e das artes em Portugal e como parte do corpo editorial de uma das editoras mais influentes no país – a *Leya* –, possivelmente fez muitas amizades entre os nomes mais profícuos e singulares da arte no país lusitano. Nesse sentido, temos na epígrafe do poema uma referência ao nome do reconhecido fotógrafo português José Afonso Furtado. A proximidade entre os dois artistas, supostamente, deve-se ao tema da leitura, pois ambos esculpiram sua trajetória de vida a partir dela. Nesse sentido, o poema a seguir se mantém, misteriosamente, numa relação intersemiótica com a fotografia desconhecida, fonte de inspiração para o poema.

sobre uma fotografia de José Afonso Furtado

Regresso à casa que já teve o teu cheiro. Tenho
o meu nome muito perto daqui, rasgado numa árvore –
veio da tua mão antes de partires, a seiva desse gesto.

Agora, onde um dia vimos as lãs, estão guardados os linhos
e as cambraias. Dizem que os dias se fizeram frios de repente,
que o tempo mudou, que tem chovido, e que as crianças que caminham
de noite serão encontradas. Sem os teus passos

estão descalços os degraus para o alpendre, onde a tua cadeira
aguarda que regresse às leituras atrasadas deste verão. Mas
eu sei que apenas regressarás pelas crianças,
que o teu nome já está longe daqui, rasgado noutros céus –
dizem em segredo
que perseguiste sempre o sol e te foste com as aves.
(PEDREIRA, 2012, p. 74)

O poema inicia-se num tom confessional para com um o tu da enunciação, que está distante do sujeito que fala ao adentrar a casa. O apelo sensorial do cheiro recordado aflora o anseio pela presença estimada do outro naquele espaço. A casa, dessa forma, é o vetor da memória afetiva capaz de retomar o passado experienciado pelo sujeito lírico. Nesse verso, percebemos a habitação como um ser autônomo e irradiador de uma força sinestésica, afável e mnemônica (ASSMANN, 2011). Assim, a casa, como assinala Bachelard (2008), retém o mundo no espaço, e nele, a condição humana do indivíduo, que, ao nosso ver nesse poema, é fraturada por estar distante do outro. No presente do regresso, o sujeito lírico recorda o outro, mas também recorda a casa ao retornar presencialmente a ela.

Na mesma linha, ele focaliza sua experiência da casa para o espaço do entorno, que na poesia de Maria do Rosário Pedreira é o espaço das árvores e da natureza. A metáfora da árvore rasgada pelo nome do sujeito lírico retoma a brincadeira comum entre os amantes de escrever seus nomes nas árvores, reforçando a ideia de cumplicidade amorosa. Porém, falta um nome escrito nessa árvore: o nome do outro. Para o sujeito lírico, cada pequeno gesto do outro como o ato da escrita do seu nome na árvore é tomado de significação afetiva e preenche o seu desejo de existência na vida. Porém, tudo isso aconteceu antes desse outro partir; situação essa que deixa o indivíduo frente ao sentimento de ausência e solidão na casa.

A partir da segunda estrofe, o sujeito lírico situa, de fato, o tempo presente. O advérbio “agora”, no primeiro verso dessa estrofe, coordena a confissão do sujeito lírico sobre objetos comuns guardados em algum canto da casa, que no poema são símbolo da construção da alteridade e do amor. As lãs representam a edificação das relações. Entretanto, eles não se encontram mais como estavam na vez em que esse casal habitava a casa. No lugar estão

apenas os linhos e as cambraias; objetos de caráter íntimo, concretos, usados e agora guardados. Os objetos guardados denotam a ruptura da intimidade indicativa dessa relação. A partir do segundo verso, inicia-se uma narrativa conflituosa que incide sobre o tempo, a ambientação e o movimento anímico dessa casa.

O verbo dizer, na forma “dizem”, que deveria indicar certeza por estar flexionado no presente do indicativo, nesta passagem do verso, sinaliza uma indeterminação sobre a condição amorosa. Esse verbo no começo da frase envolve vozes relacionadas ao advérbio “onde” descrito no primeiro verso, pois os cantos da casa são testemunha do conflito passado. Nesse sentido, as orações desse verso apontam para o paradoxo temporal da enunciação no poema, pois o verbo “fazer”, no passado, antagônico temporalmente ao verbo anterior, situa a recordação dolorosa do sujeito novamente naquele espaço.

A imagem criada na transição para os próximos versos desvela o sentido de uma relação que está no fim. Ela é alicerçada na transição de uma ambientação solar para uma nublada e chuvosa no poema. A metáfora das crianças que caminham à noite ao não serem encontradas denuncia o término de uma experiência sobre um amor inocente e sem preocupações de seu rumo. Neste ponto, a quebra sintática para a próxima estrofe sobrepõe-se como recurso para além do *enjambement* ao selar a separação dos amantes. Tal quebra do verso, empreendida de modo forçado e proposital, incide sobre o sentimento de perda do outro.

A recordação do rompimento potencializa a falta sentida na casa pelo sujeito lírico. Na metáfora criada na transição entre as estrofes, o sujeito lírico sente essa perda ao dizer que “sem os teus passos/ estão descalços os degraus para o alpendre”; ou seja, a existência da casa passa a não fazer mais sentido para o ser. Ela, assim, perde cantos e começa a se diluir para o sujeito no espaço. Então, a existência espacial como ponto de aconchego e segurança nesse poema, dependerá do perdurar dessa relação, porém isso não é mais possível.

A cadeira e a leitura dos livros aguardam o regresso do outro para cumprir novamente o cotidiano de amor e cumplicidade. Porém, o vazio espacial da cadeira e os livros não lidos aumentam a solidão do sujeito lírico nessa casa. A única ressalva para ele é o regresso do outro para ver as crianças fruto dessa relação, todavia ele voltará apenas para isso. A metalinguagem pode exercer o sentido de aproximação da casa e da felicidade amorosa ao remeter aos livros e ao espaço de leitura cotidiano, e exprimir a ideia de distanciamento, quando o poema faz referência ao nome do outro rasgado (escrito) em outro céu (vida).

Na parte final do poema, o verbo dizer, repetindo a mesma estrutura da primeira estrofe, retoma as vozes secretas da casa ao afirmar sobre a distância desse outro. O outro,

segundo essas vozes, está em outros céus a perseguir o sol e vai embora com outras aves. O conjunto metafórico dessa imagem retrata a partida do outro a fim de realizar uma vida diferente e distante da antiga. Embora tudo isso aconteça, o sujeito lírico prefere recordar do momento bom e solar vivido com o outro do que reprovar a sua escolha e deferir respostas ofensivas. Esse movimento acontece em toda poesia de Maria do Rosário Pedreira no que tange às relações amorosas em seus poemas. O retorno aos momentos felizes vivido na casa carregado de boas recordações garante ao sujeito lírico uma existência mais real e possível perante a dureza da solidão.

Em síntese, o poema traz à baila dois regressos específicos: a volta do sujeito lírico à casa e o desejo do retorno do outro para o enlace amoroso, porém de impossível consumação no presente. O texto reflete a situação de um indivíduo que retorna à casa após uma separação. Como ainda ama o outro, o sujeito ainda recorda os momentos cotidianos, de felicidade e amor naquela casa. Todavia, algum conflito ocorre, o que faz com que o casal se separe. Provavelmente, o motivo seja a insatisfação desse outro com uma relação amorosa longa. Descontente, o amado parte em busca de uma nova relação. A única possibilidade de encontro do casal é no retorno do outro para ver os filhos, mas sem possibilidade de volta. A casa é um espaço muito importante para a recordação desta experiência amorosa, pois esta foi nela construída, maturada e interrompida. O sentido do regresso na casa dessa poesia é, como em Proust, a recuperação do passado e da experiência bruta com o real na existência subjetiva do ser.

3.1.4 A casa do amor

O sentimento amoroso é sustentáculo da poesia de Maria do Rosário Pedreira. Ele (re)acende no sujeito lírico da casa a existência de uma experiência passada, como no poema anterior, ou uma presente, como no próximo poema. Para Maria Henriques Brito Paula (2006), a poesia da poeta se define pelo lirismo ficcional e amoroso. Nesta acepção, ela se configura através do confessionalismo em tom narrativo das experiências de amor representadas nos poemas. Na produção a seguir, a metalinguagem metaforizada em torno da casa e seus cantos como construto do real, usa-se do amor como mote de confissão:

O meu amor não cabe num poema – há coisas assim,
que não se rendem à geometria deste mundo;
são como corpos desencontrados da sua arquitetura
ou quartos que os gestos não preenchem.

O meu amor é maior que as palavras; e daí inútil
a agitação dos dedos na intimidade do texto –
a página não ilustra o zelo do farol que agasalha as baías
nem a candura da mão que protege a chama que estremece .

O amor não se deixa dizer – é um formigueiro
que acode os lábios como a urgência de um beijo
ou a matéria efervescente dos segredos; a combustão
laboriosa que evoca, a flor da pele, vestígios
de uma explosão exemplar: a cratera que um corpo;
ao levantar-se, deixa para sempre na vizinhança de outro corpo.

O meu amor anda por andar dentro do silêncio a formular loucuras
com a mudez do teu nome – é um fantasma que estrebucha
no dédalo das veias e sangra quando o encenam em metáforas.
Um verso que vestisse o definharia sob a roupa
como o esqueleto de uma palavra morta. Nenhum poema
podia ser o chão da sua casa.
(PEDREIRA, 2012, p. 94)

O amor, já no início, projeta-se como grande e profundo sentimento que foge à realidade espacial expressa pelo poema. A confissão acerca desse sentimento, exprimido pelo eu como algo que o poema não consegue reter, é indicativa da condição limitada sobre o querer das coisas. A metáfora da “geometria do mundo”, ponto impossível de capturar todos impulsos e sentimentos humanos segundo o eu lírico, na acepção de Gaston Bachelard (2008), simboliza o instante feliz de amor e da experiência para com a vida.

A comparação desse sentimento “como corpos desencontrados da sua arquitectura” compreende a metalinguagem sempre traduzida em poesia; pois para Maria do Rosário Pedreira, o seu sujeito lírico só consegue expressá-lo mediante a palavra derramada de sentimento submissa ao verso. Esse poema retirado do livro *A Casa e o Cheiro dos Livros* comunga dessa condição do sujeito lírico resignado pela linguagem e por isso só se serve dela para expressar-se autonomamente. Assim, o modo como essa comparação se desenvolve é muito peculiar. Ela estabelece uma relação com o corpo, o que corresponde à estrutura desse poema citado pelo sujeito lírico dentro do próprio texto, como “desencontrado”. Os corpos situam o espaço metalinguístico carregado de subjetividade nessa expressão verossímil do sentimento amoroso. O desencontro sugere a desmedida do amor no retorno à tradição trágica. Supõe, dessa forma, o distanciamento entre o que faz possível a concretização desse sentimento e o espaço onde ele se faz linguagem – o espaço imanente ao poema: a casa.

A concretização do sentimento amoroso, para o sujeito lírico, só será possível mediante o encontro do ser com o real dessa poesia. Esse real é semelhante ao que conclui Georges Poulet (1992) sobre Proust quanto à busca do ser por um sentido para existência. Para ele, o que torna viável e feliz a vida é a possibilidade de sentirmos todas as experiências

sensíveis e notáveis tanto do nosso passado, como do presente, nos diferentes lugares que tornam e tornaram a vida singular e plena.

Porém, essa epifania sobre a experiência do sujeito lírico no poema é tolhida pela falta do outro. Entre os terceiro e quarto versos, o sujeito elíptico da oração alternativa expõe esses corpos desencontrados do poema, remetendo-os aos sujeitos do ato amoroso. Eles estão distantes da confissão desvelada pelo poema, pois na condição de desencontro estão apartados. Um deles é o sujeito lírico e outro é o que está distante. Ambos se encontram separados, pois na vida “há coisas assim”. Coisas que não se rendem às paixões humanas. Por isso, sua situação é trágica.

No quarto verso, a transição feita pela conjunção alternada “ou” ascende uma nova possibilidade metafórica para esses corpos na imagem dos “quartos que os gestos não preenchem”. O espaço aqui alude a essa impossibilidade de expressar o forte sentimento. Aquele, enquanto responsável pelo desassossego do sujeito lírico, é também barreira para o real.

Na medida em que o poema passa de estrofe a estrofe, o tom confessional torna-se cada vez mais intenso. Todos os primeiros versos, de todas as estrofes, apresentam reiteração anafórica como processo intensificador da confissão. Esse poema, bem como a maioria dos de Maria do Rosário Pedreira, situam na sua estrutura esses processos que incidem sobre a musicalidade e o ritmo, de modo muito semelhante à estrutura do tradicional fado português. A poeta, nesse sentido, é conhecida por ser compositora de fados. O poema expressa através da temática do amor essa conotação musical, lembrando as cantigas denominadas *coita d' amor* do trovadorismo português (MASSAUD, 2000). O poema, na maioria das vezes, sugere um sujeito lírico em sofrimento.

A partir da segunda estrofe, o poema tomará a metalinguagem como representação desse poema escrito pelo sujeito lírico a partir dessa “arquitetura” motivadora do fazer poético anunciada na primeira estrofe. A apresentação desse amor é mais forte quanto à confissão lírica. A imagem da escrita do poema na intimidade do poeta lembra o sentido da passagem do poeta brasileiro Carlos Drummond de Andrade, quando o sujeito lírico do poema *O lutador* enuncia que “Lutar com palavras/é a luta mais vã”. O embate do sujeito lírico agora é com a escrita desse poema. O sujeito lírico que tece o verso parece insatisfeito por conta da dificuldade em formar as imagens. A luta inútil com as palavras esboça-se no *enjambement* que não respeita a pontuação necessária entre os primeiros e segundo verso. O sentido de impedimento, assim, se mostra sobre a página escrita que não mimetiza a imagem da paisagem do farol nas baías e nem expressa a sensibilidade da mão que carrega a chama

símbolo do amor como deveria cumprir. Assim, esse poema comunica a impossibilidade sobre atingir a totalidade das coisas, dos desejos e do amor. A chama “estremece”, pois o amor não se sustenta diante dessa tentativa de representar algo impossível de ser vivido.

Na terceira estrofe, o amor se emudece perante as palavras. A hipérbole do formigueiro representa a obstinação do sujeito lírico em dizer, mais uma vez, sobre como o seu amor é intenso ao compará-lo com beijo urgente dos amantes. O impulso sentimental eleva o poema para paragens eróticas, afim de exprimir esse desejo amoroso. Recorre-se, assim, novamente, a conjunção alternada “ou” para exprimir o intimismo desse sentimento como matéria efervescente dos segredos. O poema, assim, caminha na busca da definição desse amor apontando dualidades ora mais opulentas, ora mais profundas da primeira até a última estrofe, pois está calcado na condição de não atingir a totalidade expressiva da vontade do sujeito mesmo sendo confessional. Nesse sentido, sobre o desejo na poesia de Maria do Rosário Pedreira, Maria Henriques Britto Paula (2006) afirma que:

O sujeito lírico só é aparentemente narcísico e singular, porque é o porta-voz de uma questão universal: o desejo. O sujeito lírico está condenado a nunca se sentir satisfeito, à perda irreparável. O desejo permanente conduz ao êxtase, mas o lirismo é, antes de mais, epifânico. O amor surge como uma aura, uma iluminação profana. (PAULA, 2006, p. 26)

O sujeito lírico, ao confessar esse amor, fá-lo de modo egóico. A sua vontade não se cumpre por não ser possível dizer o que sente para o outro. A possibilidade de sentir e expressar esse amor intenso é a epifania que cobre o poema. Assim, o amor é a iluminação e a felicidade do sujeito lírico. Esse sentimento se traduz dentro do poema numa transcendência do prazer e do encontro marcado na história de um indivíduo sobre o outro.

O sentido erótico aguça-se a partir do terceiro verso. As imagens são tecidas em torno de novas hipérboles. A “combustão laboriosa” reforça o desejo exprimido entre os amantes. A “explosão exemplar” elucida o momento do gozo. A última imagem retoma a presença dos amantes na metáfora dos corpos. A “cratera” gerada no instante do prazer são as marcas eternas do momento vivido no encontro do amado no amante. Ela representa, paradoxalmente, o êxtase dos corpos, mas também sinaliza a perda do outro.

O sentido dessa declaração de amor é, como dissemos, trágica. Na quarta estrofe, a presença da melancolia e da atmosfera noturna do poema se acentuam. O amor agora é o silêncio na intimidade do encontro recordada pelo sujeito lírico. A memória amorosa é resgatada pelo nome do tu, para o qual o poema escrito pelo sujeito lírico dentro do próprio poema aponta. É um nome nu, conhecido apenas pelo sujeito lírico. Nome que em silêncio

permanecerá neste poema inaudito na escrita do eu. Ele está linguisticamente convertido em sangue; pois é o sentido da criação dessas metáforas inacabadas. Ao verso não compete descrever e dizer o que simboliza o amante para o sujeito lírico. É tarefa vã. A casa do amor em Maria do Rosário Pedreira é linguagem. É um livro de poemas cujo amor não vinga, pois não consegue descrever esse outro apelando para o sentimento. “O meu amor” do poema é o outro.

3.1.5 A casa do sagrado

O sagrado, na poesia da poeta, geralmente aparece representado por poemas afim de explicar a existência e a vida como em *A Criação do Mundo e Anima Mundi*, do livro *Canto do Ventos nos Ciprestes* (2001), ou nos que possuem relação intertextual com as escrituras sagradas do Novo Testamento como *Anunciação, Pedro e A Última Ceia*, do livro *A Casa e o Cheiro dos livros* (1996). Contudo, essa transcendência em Maria do Rosário Pedreira também pode fazer referência ao divino quando o sujeito lírico recorre ao *orfismo* e aos mitos clássicos na menção aos deuses mitológicos, quando os poemas tecem imagens sobre a paisagem e sobre o mar.

No poema a seguir, a casa é ponto de manifestação de pequenas epifanias. Nesse sentido, recorrendo à acepção de Mircea Eliade (1992) sobre o sagrado, a casa é o “umbigo do mundo”. É do centro da casa de onde advém, acontece e controla todas as coisas nesta poesia. É o espaço onde o ser centra a sua segurança sobre as experiências e as coisas íntimas de sua história. A casa deste poema é refúgio para o símbolo do sagrado e do profano:

Oh, se pudesse voltar, mostrava-te as sete luas que se vêm
da janela do meu quarto. E os sete sóis, se nele quisesses
passar mais uma noite. Nada disto te revelei antes,
que eram segredos meus – e eu, aos segredos, guarda-os
até ser tarde demais para contá-los.

oh, se pudesses voltar, havia de levar-te a ver o jardim,
por trás da casa, onde há uma nespereira que é só minha
e a cuja sombra podíamos ler no verão, se o verão viesse
e tu quisesses passa-lo só comigo. E também, a clarabóia,
no telhado, que tem um vidro a menos por onde, de vez
em quando, caem estrelas; e tão pequenas que se perdem nos olhos
de que se põe assim, a olhá-las, sem saber de onde vêm –

dizem que são os anjos que as lançam devagar para aquecer
as noites. Talvez também te mostrasse os anjos se voltasses.
(PEDREIRA, 2012. p. 77)

Apostrofe no início do verso capta o sagrado para dentro texto. O sujeito lírico lamenta a impossibilidade do retorno do outro. Nesse sentido, recorre aos símbolos de alguma religião pagã antiga na menção às sete luas e sete sóis como possibilidade para o encontro erótico e amoroso no quarto. A menção à janela, como afirma Bollnow (2008, p.169), é indicativa de um limite relativo sobre a visão do sujeito que enxerga para fora da casa. Nesse caso, o sujeito lírico vê o mundo apenas pelo horizonte a sua frente, delimitado pela área da janela. Com a janela fechada, os vitrais podem explicitar uma realidade opaca e imprecisa sobre a paisagem. Dessa maneira, o ritual do passar das luas e dos sóis pode não acontecer da forma como sujeito lírico pretende, pois, esse encontro interrompido pela partida do outro guarda segredos.

Tais segredos remetem-se a realidade interior do sujeito, que se arrependeu por não os ter partilhado dentro do momento possível. Para Bachelard (2008), os seres humanos guardam seus segredos da infância dentro de si e quando crescem tranca-os na sua casa fria, o inconsciente, lamentando-se pelo decorrer da vida. Segundo o fenomenólogo, esse segredo é a nosso conhecimento acerca da vida feliz. Vida essa, na contemporaneidade, degradada pela desumanização do capital sobre a individualidade humana em sua experiência íntima.

A mística em torno da possibilidade do encontro dos amantes nessa casa se dá pela recorrência ao símbolo. Ele projeta no poema uma realidade sedimentada na vida privada, na vontade individual e na potencialização do espaço como agente emancipador da força de representação do real. Na acepção de Jung (2008), o símbolo como integrante do universo humano nos põe diante da faculdade dos sonhos:

Por existirem inúmeras coisas fora do alcance da compreensão humana é que frequentemente utilizamos termos simbólicos como representação de conceitos que não podemos definir ou compreender integralmente. Esta é uma das razões por que todas as religiões empregam uma linguagem simbólica e se exprimem através de imagens. Mas este uso consciente que fazemos de símbolos é apenas um aspecto de um fato psicológico de grande importância: o homem também produz símbolos, inconsciente e espontaneamente, na forma de sonhos. (JUNG, 2008, p. 17)

O símbolo, enquanto linguagem do inconsciente humano traduzida em sonho, serve, como no poema, para representar aquilo que não somos capazes de definir com as palavras em seu significado referencial. Assim, a imagem esculpida na passagem do signo transcendente das setes luas e sete sóis no quarto é capaz de apreender esse desejo do encontro a dois para dizer tudo o que o sujeito lírico sente para o outro do modo como gostaria. O quarto revela parte desse segredo na conotação íntima do momento erótico com o

amante guardado pelas paredes da casa. No entanto, o propósito do amante não se cumprirá, pois a passagem do tempo foi ignorada.

A interjeição marcada no começo da segunda estrofe, ainda em tom de invocação em direção ao tu, clama pela possibilidade de retorno ao passado. O espaço dos limites da casa é evocado em referência ao jardim situado na parte reservada, indicando um convite para intimidade do casal. A árvore de nespereira, fruta carnuda que se localiza nesse jardim, simboliza a presença do erótico no poema; pois ela pertence apenas ao sujeito lírico. A sombra que poderia ser lida no verão reflete o momento de felicidade no encontro carnal. Os verbos flexionados no passado indicam que esse sujeito lírico está, inquietantemente, a espera desse tu. O jardim simboliza o espaço solar da casa e de proteção no seu contorno. Nele, portanto, o momento de amor, mesmo o fugaz, é possível.

Na segunda metade dessa estrofe, o sujeito lírico chama o tu para parte da casa onde se encontra a claraboia. O feixe de luz que sai do telhado, passando pelo vidro, onde é possível ver as estrelas cadentes, retém no espaço uma metafísica da existência. A imagem dos corpos celestes frente ao devaneio desse encontro impossível reveste o espaço em epifania sensível. O sagrado da casa carrega o mistério da vida. A pergunta fundamental sobre a origem do ser na consciência do plausível. Embora, esse encontro não seja. Para Bachelard (2008. p. 24), a casa “[é] um verdadeiro cosmos. Um cosmos em toda acepção do entorno.” No sonho, para o sujeito lírico, caminhando entre os espaços da habitação de mãos dadas com o outro, do jardim ao teto, a casa é transcendência.

No dístico final do poema, a epifania, que eclode no instante em que os amantes em devaneio fitam a claraboia de intensa luminosidade, provém da imagem dos anjos. Os anjos são símbolo de proteção, e semanticamente estão ligados à casa. A figura angelical é o arquétipo daquele que guarda a morada do altíssimo e, nas religiões da Antiguidade Clássica, é associado a *Eros*, ou cupido, o deus que guarda o amor dos homens. No poema, esse *élan* sagrado, que permite o amor, é negado ao sujeito lírico pelos verbos orientados no modo subjuntivo, justificando a incerteza do retorno do outro.

3.1.6 A casa da espera

Na poesia de Maria do Rosário Pedreira, há sempre alguém que espera, indubitavelmente, por um outro. A alteridade da espera se firma novamente sob o enlace amoroso nos poemas. A espera é uma tradição antiga da literatura mundial e se confirma, em especial, na portuguesa, quando Camões narra n`*Os Lusíadas* a espera das mulheres por seus

maridos nas viagens de Vasco da Gama para as Índias e para o encontro dos umbrais do Gigante Adamastor na Costa das tormentas. Nas cantigas de amor medievais, também a senhora esperava o retorno do trovador, a fim de viver outra vez o amor impossível. Retoma, inclusive, o sentido de espera amorosa nas Cartas Portuguesas, de Sórora Mariana Alcoforado. Assim, nesses exemplos da história da literatura, de Homero aos contemporâneos, tal tradição, em diálogo com o amor, é um tema ainda universal.

Nos poemas, a ansiedade, causada pela espera do outro, empreende na linguagem do texto a tensão característica do sofrimento amoroso. O ambiente interno da casa, geralmente, é o espaço onde o sujeito lírico se enclausura no rito da espera pelo amado. Dessa forma, o sujeito experiencia sozinho na casa e coaduna a dor em querer estar novamente com esse outro. A focalização para o interior da habitação reitera a ideia de Gaston Bachelard (2008) sobre a presença de uma “dinâmica do interior”, uma força topofílica sobre a vida do sujeito no espaço habitado. Sobre esses temas Bachelard (2008) diz:

As filosofias da angústia querem princípios menos simplificados. Não dão atenção à atividade de uma imaginação efêmera porque incorporaram a angústia, bem antes que as imagens a ativassem no âmago do ser. Os filósofos se dão a angústia e não veem nas imagens mais do que manifestações de sua causalidade. Quase não se preocupam em viver o ser da imagem. A fenomenologia da imaginação deve assumir a tarefa de apreender o efêmero. Precisamente, a fenomenologia orienta-se pela própria brevidade da imagem. O que se evidencia aqui é que o aspecto metafísico nasce no próprio nível da imagem, no nível de uma imagem que perturba as noções de uma espacialidade comunicante considerada capaz de reduzir as perturbações e de devolver o espírito à sua posição de indiferença diante de um espaço que não tem dramas a localizar. (BACHELARD, 2008, p. 221-222)

O ser da imagem da poesia de Maria do Rosário Pedreira retém essa angústia porque consegue extraí-la do momento efêmero com o outro no espaço. O enlace momentâneo é retomado apenas pelo sujeito lírico que enuncia. A imagem criada no poema se faz lúcida e real para o sujeito lírico, porque o espaço da casa se comunica com essa metafísica do encontro sonhado, extraindo das coisas e espaços ao seu redor o sentido de completude vital, experiência e existência a respeito do que envolve a história do outro para dentro de si. Dessa forma, os desejos são transcendidos em metalinguagem no texto. Porém, esse movimento espacial da linguagem poética não ilude o indivíduo, pois mesmo ao sonhar com o momento feliz de união, sabe que o retorno do outro não é uma condição plausível. No poema a seguir, podemos perceber essas tensões acendidas no sujeito lírico no interior da casa:

O meu mundo tem estado à tua espera; mas
 não há flores nas jarras, nem velas sobre a mesa,
 nem retratos escondidos no fundo das gavetas. Sei

que um poema se escrevia entre nós dois; mas
 não comprei o vinho, não mudei os lençóis,
 não perfumei o decote do vestido.

Se ouço falar de ti, comove-me o teu nome
 (mas nem pensar em suspirá-lo ao teu ouvido);
 se me dizem que vens, o corpo é uma fogueira –
 estalam-me brasas no peito, desvairadas, e respiro
 com a violência de um incêndio; mas parto
 antes de saber como seria. Não me perguntes

porque se mata o sol na lâmina dos dias
 e o meu mundo continua à tua espera:
 houve sempre coisas de esquelha nas paisagens
 e amores imperfeitos – Deus tem as mãos grandes.
 (PEDREIRA, 2012, p. 89)

A hipérbole do primeiro verso fala sobre o mundo do ser aberto à espera do outro que é a casa. A conjunção adversativa “mas”, fechada no *enjambement*, reafirma a questão de uma poesia da ressalva (GUIMARÃES, CAMARGO, 2014), que nesse caso engloba o espaço interior da casa, descrito no segundo verso, pela ausência dos objetos importantes para a recepção do outro. O sujeito lírico da casa imagina essa recepção como um rito de chegada do outro ao lar. No terceiro verso, os retratos escondidos no fundo da gaveta norteiam o aspecto simbólico da condição da relação de alteridade no poema. Nesse sentido, sobre a questão da gaveta, Bollnow (2008, p. 38) assinala:

[...] colocado em uso, ou assim também numa gaveta de cômoda ou equivalente, colocamos as coisas para que sejam ali mantidas. Não simplesmente as despejamos, mas criamos neste espaço limitado uma ordem, pois cada coisa que antes estava em algum lugar aleatório ganha um lugar determinado, que passará a lhe pertencer.

As fotos guardadas na gaveta revelam o ser ciente da impossibilidade de encontro e, assim, resguardará sua vontade apenas no sonho do retorno do outro, pois ali o desejo ficará mantido.

O verbo “saber”, enunciado no presente, enquanto parte de uma oração subordinada condicional no segundo verso, recobra a estrutura peculiar de ruptura de transição de um poema fraturado. Os recursos estruturais revelam com a quebra abrupta entre as estrofes, um rompimento da alteridade amorosa, devido a consciência do sujeito de desordem retida na simbologia dos objetos, descritos na estrofe anterior na não organização adequada dos objetos no espaço. Também, na sintaxe entre os versos, o uso de uma oração subordinada condicional reitera o sentido da metáfora metalinguística na possibilidade da escrita de um poema sobre o encontro dos amantes, apenas se houvesse o retorno do outro ao espaço conforme este

estivesse preparado para recebê-lo. A repetição da conjunção adversativa “mas”, potencializada em sentido pelo uso do advérbio de negação na citação dos objetos, confirma uma situação impeditiva para consumação do encontro. Os objetos seriam acessórios de um ritual de recepção do amado. O vinho, o lençol novo, o perfume e o decote vistoso são objetos litúrgicos importantes para concepção do reencontro. Sem a disposição correta desses objetos no espaço, a garantia da recepção do outro seria improvável.

A voz do sujeito feminino, condicionada nas negativas incisivas sobre a organização dos objetos desse ritual de recepção na casa, situa uma posição independente do sujeito lírico mediante o outro. O sujeito lírico quer o outro, porém, mesmo sentindo, ignora a presença da angústia e deixa com que as coisas do cotidiano prossigam no seu caminho comum. Essa posição paradoxal do sujeito lírico perante o outro, no momento da espera, revela que o ser é consciente de atitudes do passado do outro que feriram a alteridade.

Percebemos os ecos dessa voz negativa na próxima estrofe quando o sujeito lírico diz que, quando ouve falar o nome do tu, fica comovido, mas é assertivo sobre não poder nem o suspirar sobre o ouvido do amado. O acontecimento cotidiano, nesse caso, reafirma certa contrariedade sobre o encontro. Embora as hipérboles criadas a partir do terceiro verso em tom erótico situem a vontade do amante em querer saber e ter a presença do outro, sua atitude é fugidia perante o seu nome. Essa voz é aguda e reflete-se sobre a índole do outro, como indica a estrofe subsequente.

Na última estrofe, o paradoxo ainda se mantém na metáfora da morte do sol na “lâmina dos dias”. O sol representa o encontro amoroso e essa lâmina é o passar do tempo à espera do outro. Pois mesmo que o outro adie para sempre sua chegada, o sujeito lírico na casa estará à sua espera. As coisas de esguelha que sempre na paisagem e os amores imperfeitos são os impeditivos para a volta do outro à casa, já que, como afirma Bachelard (2008), o ser distante da casa, na paisagem fria, está despido de proteção.

A metáfora das mãos grandes de Deus e que fecham o poema, é a casa. Esta é, conforme o lugar do ritual para recepção do outro por parte de quem o espera. Essas mãos divinas selam o destino do sujeito lírico pela espera eterna do outro no espaço habitado. O sujeito lírico quer encontrar o outro, porém esse a sua única ressalva.

3.1.7 A casa da solidão

A solidão na poesia de Maria do Rosário Pedreira é um sentimento ligado a questão da morte. Dentre os livros da poeta, o que melhor encapsula o estado de alma solitário em

diálogo com a morte é o *Canto do Vento nos Ciprestes* (2001). Nele, o sujeito lírico, enclausurado na casa acompanhado apenas pelos livros nas estantes e do clima frio do inverno, sente, inquieto, a falta do outro. Para Octávio Paz (2012, p. 75), a solidão, irmã das angústias humanas, nasce no dia em que deixamos o seio de nossa mãe, a nossa casa. O poema a seguir, que pertence ao livro anterior, *A Casa e o Cheiro dos Livros* (1996), também enovela tais sentidos:

Não voltei a esse corpo; e não sei
se aqueles que vestiram antes e depois
de mim souberam nele o verdadeiro calor
e lhe conheceram os perigos, os labirintos,
as pequenas feridas escondidas. Não voltarei
provavelmente a sentir a respiração
palpitante desse corpo, desse lugar onde as ondas
rebatavam sempre crespas junto ao peito, do meu peito
também, às vezes.

Uma noite outro corpo virá lembrar essa maresia,
o cheiro do alecrim bruscamente arrancado à falésia.
E eu ficarei de vigília para ter certeza de quem me recolheu,
porque os cheiros tornam os lugares parecidos, confundíveis:

Quando a manhã me deixar de novo sozinha no meu quarto
trocarei os lençóis da cama por outros, mais limpos.
(PEDREIRA, 2012, p. 67)

A solidão é uma questão de conflito sobre a nossa existência. O sujeito lírico do poema encena sua morte sobre o corpo inconsciente de sua passagem pela vida. A inconsciência sobre quem vestiu o seu corpo antes ou depois, revela a personalidade do encontro erótico com outrem. O calor do corpo, os labirintos e as pequenas feridas escondidas são produto dessa alteridade. O calor é a tenacidade carnal do contato corporal. Os labirintos representam nossos medos, o incognoscível da vida, a solidão pura. As feridas da vida são os encontros desmedidos e as tristezas recordadas na solidão da casa. A morte, nesse poema, é subterfúgio do eu para romper com a solidão. Sobre a morte, Octávio Paz (1984b) aponta:

A morte é um espelho que reflete as gesticulações vãs da vida. Toda esta matizada fusão de atos, omissões, arrependimentos e tentativas - obras e sobras - que é cada vida, encontra na morte, senão o sentido ou a explicação, o fim. Diante dela nossa vida se desenha e imobiliza. Antes de desmoronar e fundir-se ao nada, é esculpida e toma forma imutável: já não nos modificaremos, a não ser para desaparecer. Nossa morte ilumina a nossa vida. Se a nossa morte carece de sentido, também a nossa vida não o teve. Por isso, quando alguém morre de morte violenta, costumamos dizer: "estava procurando". E é verdade, cada qual tem a morte que procura, a morte que constrói para si mesmo. Morte cristã ou morte de cachorro são maneiras de morrer que refletem maneiras de viver. Se a morte nos trai e morremos de uma maneira ruim, todos se lamentam: é preciso morrer como se viveu. A morte é intransferível, como a vida. Se não morremos como vivemos, é porque realmente

não foi nossa a vida que vivemos: não nos pertencia, como não nos pertence, a má sorte que nos mata. Dize-me como morres e dir-te-ei quem és. (PAZ, p. 51-52)

A morte é o espelho da condição humana do sujeito lírico do poema. A vida parece não ter assegurado uma trajetória muito amistosa para ele. O ser, para se eximir da solidão, busca consumir-se finito em vida. Nesse sentido, a finitude estagna o tempo e permite o sujeito ser linguagem perante a reflexão de sua existência mais uma vez. Resignar-se no fenecimento não parece uma boa escolha, porque, ao invés de nos ajudar a escapar da dor, ela o coloca em nossa frente. A pior morte, para o sujeito lírico, parece ser, então, a tida em vida. Ela, assim, reafirma o que o sujeito lírico é: um ser solitário.

O corpo do sujeito lírico apresentado no poema, confunde-se com o corpo do outro amado de experiências passadas. O apelo pela sinestesia em sentir novamente a respiração de seu corpo ou do corpo do outro remete ao conflito solitário do eu. A ambiguidade traçada sobre os sentimentos dos corpos na enunciação do poema reitera a vontade de viver, mas ao mesmo tempo o sentido de escape da realidade plausível. Um corpo, assim, está diante do outro somente em sonho. O plano do encontro dos corpos é a imaginação no espaço interior do eu.

A continuação do devaneio, na segunda estrofe, traz a noite para dentro do poema e acena mais uma vez para a alteridade do corpo alheio. As sinestésias dos ambientes que constituem a paisagem marítima à frente das falésias, prepara o ritual sediado no espaço perfeito para o encontro dos amantes neste sonho de morte. As reminiscências e os cheiros dos lugares ficam, porém o sujeito em vigília ainda está à espera desse outro que, motivado pelas intempéries da vida, o fez se recolher e o deixou solitário na casa a sua espera.

O dístico final coloca o sujeito lírico frente ao real do interior da casa, no quarto em meios às atividades cotidianas do lar. Dessa forma, a epifania que acorda o sujeito lírico deste sonho está nessa lida solitária do eu na casa. O sujeito troca os lençóis antigos por outros mais limpos. Quem sabe assim, ele troque também a angústia antiga dessa solidão, por uma experiência nova.

O poema reafirma a solidão do sujeito lírico perante a morte na casa, frente à ausência do outro amado. A casa é, portanto, o local da experiência do ser sozinho.

O acontecimento dos encontros amorosos nos espaços de intimidade, a reafirmação e a persistência do sentimento de melancolia e solidão do sujeito lírico nos poemas, o amor, a consciência sobre o sagrado, tensão da partida, a espera pelo regresso do outro são elementos que constituem o cerne desta casa de Maria do Rosário Pedreira. A casa só reafirma sua geometria, sua presença diante do sujeito, segundo Bachelard (2008), quando a consciência

sobre vida sensível é despertada no coração humano. A sensibilidade na casa é atingida pelo ser, conforme Bollnow (2008), na experiência com a existência cotidiana. O sujeito lírico dessa casa, portanto, é existência e experiência no mundo – é um ser.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A abordagem da casa nos poemas de Maria do Rosário Pedreira alinha a poesia da poeta a uma linha de força em ascensão a partir da década de 70 na poesia contemporânea: a representação literária do espaço (AMARAL, 2003). Esta poesia assimila o espaço como referente genuíno da vivência e da existência de alteridade e intimidade do sujeito lírico. A subjetividade espacial, dessa forma, é traçada na linguagem do texto pela expressão verossímil dos sentimentos, dos afetos e da passionalidade da experiência vivida na casa, próximo dela ou fora dela.

O objetivo deste trabalho foi refletir e analisar sobre a presença da casa nos quatro livros de poemas que constituem poesia de Maria do Rosário Pedreira, organizado em sua *Poesia Reunida*, de 2012. Para tanto, observamos a ideia de tradição espacial da casa; refletimos a respeito da relação entre melancolia, solidão e alteridade como aspectos vinculantes entre sujeito lírico e o espaço da casa; e, buscamos perceber de que modo os textos dialogam com a fenomenologia do espaço da casa, proposta por Gaston Bachelard (2008) e o conceito de “espaço vivenciado”, de Friedrich Otto Bollnow (2008).

O primeiro capítulo abordou sobre a tradição da casa na poesia portuguesa, refletindo sobre o aspecto passional da poesia da poeta. Destacou-se o retorno aos caracteres românticos na criação dos poemas, o uso da narratividade poética, e a comunicabilidade desta poesia, a partir do confessionalismo do sujeito lírico frente às experiências descritas nos poemas. A poesia de Maria do Rosário Pedreira, nesse sentido, compreende a visão apresentada pelos críticos literários Rosa Maria Martelo (2004) e Fernando Pinto Amaral (2003) sobre a poesia contemporânea representar os sentimentos de modo sincero, intenso e derramado como visto na análise dos poemas da autora.

O segundo capítulo propôs-se a discutir o conceito de espaço vivenciado, ou da experiência, de Otto Friedrich Bollnow (2008); e a pensar a visão fenomenológica de espaço da casa de Bachelard (2008), como um lugar aberto à felicidade do sujeito da habitação. A

discussão desses conceitos e as análises empreendidas sobre os poemas concluíram que a casa é corpo e alicerce da poesia de Maria do Rosário, pois mesmo nos poemas que não a citam diretamente, há palavras, histórias e experiências que perfazem um caminho que leva o sujeito lírico e o outro do poema sempre a regressá-la.

Nesse sentido, a casa, na poesia de Maria do Rosário Pedreira, é um espaço envolvido pelo o amor e a melancolia como sentimento e estado de alma resultantes da experiência do eu com o outro. O sujeito lírico dos poemas sempre está aberto a relatar os momentos de amor vividos nos espaços de convivência mais familiares ou nos de intimidade desta casa. O eu do poema pode estar à cama com ou outro ou na sala de inverno, sozinho com os livros, lamentando a partida desse. Assim, em meio aos diferentes locais dessa casa, o ser dos poemas habita uma existência entre esses dois sentimentos ou extremos de suas experiências.

A metalinguagem é um recurso fortalecedor da mimeses da casa nos poemas. Ela está presente na menção aos livros, na própria narratividade poética exercida sobre a sintaxe do texto, na recorrência aos nomes e à supressão desses nas confissões. Todos como elementos moduladores da trama que constrói a casa desta poesia.

O terceiro capítulo buscou fazer uma análise pormenorizada dos poemas que mencionam a casa como centro na poesia de Maria do Rosário Pedreira. Para isso, buscamos trabalhar um método de análise de poema semelhante ao de Davi Arrigucci Júnior (1990), no livro *Humildade, Paixão e Morte: a poesia de Manuel Bandeira*, analisando as questões internas e externas ao texto. Desse modo, na leitura da obra reunida da poeta, percebemos que os poemas se desenvolvem sob diferentes e diversas casas. Cada casa reflete os sentidos e a condição interior do sujeito lírico da habitação. As casas desta poesia são a do regresso, do amor, do sagrado, da espera e da partida, da melancolia e da solidão, da alteridade e da ausência. Todas são abrigo da experiência e da intimidade do sujeito lírico desta poesia.

Portanto, a poesia de Maria do Rosário Pedreira traça uma poética da casa como centro de sua tessitura criadora. A casa é o espaço primordial para coexistência entre sujeito lírico e linguagem, por sustentar nessa relação uma subjetividade imediatamente ligada ao confessional e ficcional nos poemas (PEDROSA, 2007). A casa, enquanto espaço ficcional dessa poesia, é uma presença que torna a consciência sobre a existência do sujeito da habitação plausível. Sem ela, a representação da experiência pela descrição das sinestias, das memórias, da intimidade, dos sentimentos, afetos e do outro não seria possível. A poesia da casa, em Maria do Rosário Pedreira, é a consumação da humanidade do ser no espaço.

REFERÊNCIAS DA POETA

PEDREIRA, Maria do Rosário. *Alguns homens, duas mulheres e eu*. 2ª ed. Vila . Lisboa: Nova de Famalicão, Edições Quasi, 2002.

_____. *A casa e o cheiro dos livros*. 2ª ed. Lisboa: Gótica, 2007.

_____. *O canto do vento nos ciprestes*. 2ª ed. Lisboa: Gótica, 2008.

_____. *Nenhum nome depois*. Lisboa: Gótica, 2004.

_____. *Poesia Reunida*. Lisboa: Quétzal, 2012.

REFERÊNCIAS GERAIS

A BÍBLIA SAGRADA. Trad. José Ferreira de Almeida. Revista e atualizada no Brasil. 2ª ed. São Paulo: Sociedade Bíblica do Brasil, 1999.

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Chapecó: Argos, 2009.

ALCOFORADO, Mariana. *Cartas Portuguesas*. Tradução Maria da Graça Freire. Rio de Janeiro: Livraria AGIR Editora, 1962.

ALVES, Ida Ferreira. *Diálogos e silêncios na poesia portuguesa: Década de 60 a 90*. Revista Letras, Editora UFPR: Curitiba, n. 59, p.83-92, jan./jun. 2003.

AMARAL, Fernando Pinto do. Modernismo, Modernidade e suas conseqüências: um percurso por alguma poesia portuguesa deste século. In: _____. *Mosaico fluido*. Lisboa (Portugal): Assírio & Alvim, 1990. p. 37-52

_____. A porta escura da poesia. In: *Relâmpago: Nova Poesia Portuguesa*. Vol. 4, Nº 12. Fundação Luís Miguel Nava: Portugal, 2003

ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. *A Poética Clássica*. Trad. Jaime Bruna. 12. ed. São Paulo: Cultrix, 2005.

ARRIGUCCI JÚNIOR, David. *Humildade, Morte e Paixão: A Poesia de Manuel Bandeira*. São Paulo: Companhia das letras, 1990.

- ASSMANN, Aleida. *Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2011
- BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- BATAILLE, Georges. *A experiência interior*. 1ª ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.
- BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.
- BERARDINELLI, Alfonso. *Da poesia à prosa*. Trad. Maurício Santana Dias. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- BERGSON, Henri. *Matéria e Memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. São Paulo: Martins e Fontes, 2006
- BOLLNOW, Otto F. *O homem e o espaço*. Curitiba: UFPR, 2008.
- BOSI, Alfredo. *O Ser e o Tempo da Poesia*. São Paulo: Cultrix, 2000.
- BOSI, Ecléa. *Memória e Sociedade: lembranças de velhos*. 3ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- BRITTO, Clovis Carvalho; ROSA, Rafael Lino. *Mestra e Guia: a Catedral de Sant`Ana e as devoções de Darcília Amorim*. Goiânia: Editora Espaço Acadêmico, 2017.
- CAMÕES, Luís de. *Os Lusíadas* (ed. comentada). Rio de Janeiro: Biblioteca do Exército, 1980.
- CALDAROLA, Pasquale. *A melancolia na poesia portuguesa contemporânea* Vasco Graça Moura e Fernando Pinto Amaral. Portugal: Lusitania, 2018.
- CASSIRER, Ernest. *O mundo do homem do espaço e do tempo*. In: *Ensaio sobre o homem*. São Paulo: Martins Fontes, 2012.
- COLLOT, Michel. *O sujeito lírico fora de si*. Trad. Alberto Pucheu. In: *Terceira margem*, Rio de Janeiro, n° 11, p. 165-177, 2004.
- COMBE, D. *A referência desdobrada*. O sujeito lírico entre a ficção e a autobiografia. Trad. Iside Mesquita e Vagner Camilo. *Revista USP*, São Paulo, n.84, p.112-128. Dezembro/fevereiro, 2009-2010.
- COHEN, Jean. *Estrutura da Linguagem Poética*. São Paulo: Cultrix, 1974.
- ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano*. Tradução: Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- FERREIRA, António. *A Castro*, Ed. M. R. Álvarez Sellers, A Coruña, Biblioteca - Arquivo Teatral "Francisco Pillado Mayor", 2000.

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da Lírica Moderna*. São Paulo: Duas Cidades, 1991.

FREUD, Sigmund. *Luto e Melancolia*. Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. Vol. XIV. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

GUIMARÃES, Maria Severina Batista; CAMARGO, Goiandira Ortiz de. *Adélia Prado e a poética da ressalva*. Revista Diadorim / Revista de Estudos Linguísticos e Literários do Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Volume 15, Julho, 2014.

GUIMARÃES, Maria Severina Batista. *Maria do Rosário Pedreira e a poética do contar*. In: Revista Tamanha Poesia: Poesia Portuguesa Moderna e Contemporânea: linhagens, tendências, modulações. Vol. 1. Belo Horizonte: UFMG, 2016

HAMBURGER, Michel. *A Verdade da Poesia: Tensões na poesia modernista desde Baudelaire*. São Paulo: Cosac Naif, 2007.

HEGEL, George Wilhelm Friedrich. *Estética: a idéia e o ideal*. Lisboa: Guimarães Editores, 1993.

JUNG, Carl. G. *O Homem e seus símbolos*. Trad. Maria Lúcia Pinho. 5 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

MARINHO, Maria de Fátima. *A poesia portuguesa de meados do século XX*. Caminho: Lisboa, 1989.

MARTELO, Rosa Maria. *Em parte incerta: Estudos de poesia portuguesa moderna e contemporânea*. Porto (Portugal): Campo das Letras, 2004. p.213-226.

_____. *Anos noventa: Breve roteiro da novíssima poesia portuguesa*. Via Atlântica no 3, São Paulo, 1999. p. 224-233.

MASSAUD, Moisés. *A criação Literária: Poesia*. São Paulo, Cultrix, 2000.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

NUNES, Benedito. _____. *Passagem para o poético: filosofia e poesia em Heidegger*. 2ed. São Paulo: Ática, 1992.

PAZ, Octavio. *Os filhos do barro: Do romantismo à vanguarda*. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984a.

_____. *O Arco e a Lira*. Tradução Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

_____. *A outra voz*. São Paulo: Siciliano, 2003.

_____. *O labirinto da Solidão*. Trad. de Eliane Zagury. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984b.

PAULA, Maria Henrique Dias de. *O lirismo ficcional e amoroso em Maria do Rosário Pedreira*. Dissertação de Mestrado. Universidade do Porto. Porto, 2006.

PEDROSA, Celia. Poéticas do olhar na contemporaneidade. *Revista Literatura E Sociedade*. São Paulo: USP, 2005. p. 82-103

PEREIRA, Edgar. *Portugal: Poetas do Fim do Milênio*. Sette Letras: Rio de Janeiro, 1999.

POULET, Georges. *O Espaço Proustino*. Trad. Ana Luiza B. Martins Costa. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

PROUST, Marcel. *Em Busca do Tempo Perdido*. Volume 1. No Caminho de Swann. Trad. Mário Quintana. São Paulo: Globo, 2006.

SISCAR, Marcos. *Poesia e Crise: Ensaios sobre a “crise da poesia” como topos da modernidade*. Campinas: Editora Unicamp, 2010.

SONTAG, Susan. Sob o Signo de Saturno. In: *Sob o Signo de Saturno*. São Paulo: L & PM, 1986.

STAIGER, Emil. *Conceitos Fundamentais de Poética*. Trad. Celeste Aída Galeão. Rio de Janeiro: Tempos Brasileiros, 1975.

TUAN, Yi-fu. *Topofilia: um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente*. Tradução: Livia de Oliveira. São Paulo/Rio de Janeiro: Difel, 1980.

WEINRICH, Harald. *Lete: arte e crítica do esquecimento*. Tradução de Lya Luft. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

WOOLF, Virginia. *Um teto todo seu*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004.