

REFUNDAÇÃO DO TEMPO: A RELEVÂNCIA DA MEMÓRIA NA LÍRICA DE ADÉLIA PRADO

Wellington Santos Pires¹

Messias Nunes Correa²

Celso Kallarrari³

Resumo: O artigo almeja investigar, nos poemas “Dona doida” e “Bendito”, o entendimento da memória não como simples ato psicológico, mas como refundação do tempo, isto é, como reordenação do lugar da pessoa nas temporalidades diversas nas quais está imersa. Desse modo, através da análise de dois dos seus poemas, visamos entender como o trabalho da memória, mediada pelo espaço da vida cotidiana, é percebido como um processo de construção interior que integra o afeto e o intelecto. Tendo como referencial teórico principal a noção de memória, segundo o filósofo francês Paul Ricoeur (1996), exploraremos a descrição de si como atividade que constitui a identidade do sujeito, na medida em que essa visibiliza os fios da memória e projeta-o à redefinição da mesma identidade em sua abertura ao porvir. Por outro lado, buscaremos, em Halbwaschs (1990), as noções de memória individual e coletiva, uma vez que, para este autor, a memória é sempre construída em grupo, mas também fruto de um trabalho individual, do sujeito produtor de discurso que traz consigo uma memória discursiva (Orlandi, 2001). Nesse sentido, visamos demonstrar que a criação poética de Prado não somente reflete, mas também auxilia o ser humano a elaborar a sua relação consigo,

com a vida das outras pessoas, com suas próprias memórias e com os que os rodeiam, endossando uma conexão permanente entre o individual e o comunitário. Ademais, investigaremos, a partir de uma abordagem memorial, de que maneira a espiritualidade cristã, marcada pelo exercício permanente da memória, ocupa um lugar incontornável na obra da poetisa.

Palavras-chave: Adélia Prado, Memória, Poesia, Espiritualidade, Cotidiano.

Introdução

A escritora mineira Adélia Prado revelou-se e amadureceu como poetisa na segunda metade do século XX, e os seus poemas possuem uma forte marca memorial,

1 Doutor em Filosofia pela Universidade de Poitiers- Instituto Católico de Paris. Mestre em Filosofia Prática, Pontifícia Universidade Gregoriana. Licenciado em Filosofia. Professor de Filosofia do Seminário Saint- Sulpice, Issy Ies Moulineaux. E-mail: wellstauro@hotmail.com

2 Doutorando em Filosofia pela Universidade Federal de Sergipe -UFS. Mestre em Letras pela Universidade Estadual de Santa Cruz. Licenciado em Filosofia. Email: messiasnc@hotmail.com

3 Doutor em Ciências da Religião pela Pontifícia Universidade Católica de Goiás – PUC-Goiás. Bacharel em Teologia e licenciado em Letras. Professor da Universidade do Estado da Bahia – UNEB-Campus X, no curso de Letras e no Programa de Pós-graduação em Letras – PPGL. E-mail: ckallarrari@uneb.br

mediada por um olhar específico lançado sobre o próprio cotidiano. Nesse sentido, este artigo quer explorar os resultados originais dessa conjugação entre a elaboração memorial mediada pelo espaço da vida cotidiano. Isso porque, no decorrer da sua produção literária, Adélia sublinha a necessidade da linguagem poética a fim de que a pessoa humana⁴ tenha a possibilidade de, pela palavra poética, ir aonde a palavra comum não consegue chegar. É como se a escritora sentisse a necessidade de ordenar os sentimentos pela lógica do poema, a fim de que a palavra não perca o seu fundamento ontológico, que é a busca e a comunicação do significado. A poesia para Adélia se torna uma laboriosa ressignificação das palavras triviais. A partir da transfiguração da mesma palavra comum, ou dos fragmentos da linguagem cotidiana, ela redige os seus poemas.

Na presente perspectiva, a linguagem poética pertence ao vigor vital concretizado na circularidade das atividades cotidianas. Isso é importante para que o ser humano se entenda como ente de elaboração contínua do vivido e de projeção. A poesia não sobrevoa, nem se eleva sobre o mundo terrestre a fim de condená-lo ao abandono. Há, na linguagem poética, um discurso que busca fincar os pés do humano na terra, tornando-o um ente de enraizamento e de abertura, conduzindo-o, desse modo, a um habitar dotado de sentido. Para a poetisa, a palavra não se identifica como mero vocábulo empregado como simples meio de expressão. A sua escrita não ambiciona transcender a função das palavras, mas caminhar dentre elas, escutando-as, fazendo-as falar. Desse modo, a escritora mineira elabora uma lírica em que a palavra é tratada com seriedade e sobriedade. A partir do exercício poético, a despeito de quem se limita a empregar a palavra como mero utensílio, a poetisa oferece-nos novas percepções da natureza da linguagem. Adélia prefere a palavra poética como a instância que mais se aproxima da essência da linguagem em si. Nela, a sua grandeza se mede por sua capacidade de se projetar para além de si, oferecendo-lhe um caráter numinoso, dando-lhe o seu sentido inaugural⁵.

Outro elemento que nos ajuda a entender o seu itinerário poético é o verbo *ser* flexionado no pretérito imperfeito: *era*. Ele é comum no início dos seus poemas, para talvez fortificar o caráter oracular e memorialístico de sua obra. Ao contrário do profeta que, olhando para frente, desenha um futuro que vai acontecer, a poetisa visualiza lembranças que existem apenas no tecido da sua memória. O poema é o meio pelo qual ela transfigura a sua memória afetiva, revisando as lembranças permeadas de tristeza e de luto. A finalidade do poema não é de movimentar as imagens que a memória sugere pela via da subjetividade.

4 Neste artigo, trabalhamos com a definição de pessoa do filósofo Boécio. Para ele, a pessoa é uma “substância individual de natureza racional”. De acordo com essa definição, a pessoa não somente possui autonomia cognitiva, mas é também dotada de identidade e dignidade próprias. Acreditamos que essa definição permanece relevante na medida em que atesta a singularidade individual na constituição de cada ser humano (Boécio, *Escritos, Opera Sacra*, Tradução, Introdução, Estudos Introdutórios e Notas Juvenal, Savian Filho, São Paulo, Martins Fontes, 2005, 225-227).

5 Palavra oriunda do grego, *Noumenos* que significa a essência, o fundamento pelo qual um ente é o que é. Adotamos esta expressão do pensador alemão Karl Rudolf Otto, para explicitar a experiência que o ser humano faz do sagrado como lugar do indizível, do belo e do uno.

Portanto, a memória e o cotidiano são as palavras que nos ajudarão a entender o modo como a poetisa elabora a sua trama poética. Do mesmo modo, é imprescindível entender como sua produção poética encontra-se enraizada na espiritualidade cristã. Assim como o rito é a atualização do mito, a memória atualizará a essência do cotidiano, reconhecendo a sua própria transcendência. Como salientamos acima, a fortuna poética da escritora mineira está vinculada à vivência do cotidiano, daquilo que é ordinário, marcada pela rotina que não cai em mesmices, pois é possível ver beleza nas coisas simplórias da vida. Esta vivência cotidiana é lugar em que a revelação do numinoso se torna possível, e esta impressão é ratificada pelos discursos dos vários eu-líricos dos seus poemas. O mesmo cotidiano conduz, paradoxalmente, as suas personagens a experiências relacionadas ao maravilhoso e a perplexidade de se perceberem existentes.

2 Pela poesia a exploração do parentesco entre memória e cotidiano

Para Prado, a poesia é uma linguagem em que o saber e o sabor se encontram. A literata, partindo da sua trama subjetiva e da sua cidade provinciana, escreve textos que se harmonizam com experiências humanas concretas: a angústia diante da morte, o desejo de filiação que reflete a condição inevitável da orfandade que, em sua leitura poética, é inerente ao ser humano. Nos seus escritos poéticos, Prado supera a dicotomia exposta pela tradição filosófica (platônica), que afirmava a superioridade da alma sobre o corpo. No seu discurso, há uma simbiose, uma harmonia presentificada na materialidade linguística, capaz de tornar o corpo e a alma belos, maravilhosos, sublimes, rompendo com o pensamento maniqueísta que buscava separá-los como duas possibilidades contraditórias. Por isso, a sua produção poética nasce da experiência da cotidianidade, uma dimensão incontornável do agir humano. A partir e através desse olhar marcado por uma atenção rigorosa e delicada, Adélia Prado emprega uma visão segundo a qual os deuses não morreram, fomos nós que desaprendemos a vê-los. Como declara Neuza Steiner:

O trabalho de Adélia Prado traz a pulsão poética a partir da sua experiência geográfica e afetiva: a casa, o quintal, a rua, o bairro, os parentes, os vizinhos, a família. Todas as suas interrogações referentes à vida, à morte, ao pecado vêm desse universo. Seu eixo é aí, com todos os problemas vitais do ser humano. O cotidiano, como ponto de partida, traz uma hibridez no discurso, assim como um vocabulário próprio do mineiro, porém associado ao uso inusitado da palavra, tanto na morfologia quanto na sintaxe (Steiner, 2005, p. 16).

A sua produção poética está enraizada na linguagem cotidiana, porém, a mesma não se limita a essa constatação, pois o cotidiano não é um fim em si mesmo. A poetisa não está interessada em canonizá-lo, não o apresentando como finalidade do discurso poético. Ela emprega essa mediação para, a partir dela, pensar

a densidade da condição humana, a fragilidade da existência e a sede humana de transcendência. Assim, o ser humano é compreendido como narrativa aberta, mas provocado por questões terrenas, enraizadas na natureza da vida. O ato poético da poetisa mineira afirma a nossa vulnerabilidade. Para o filósofo francês Paul Ricœur (2007), dizer-se vulnerável significa estar relacionado a nossa condição de encarnados na história. Viver em uma comunidade permite a cada um pensar os diversos modos de diminuir a vulnerabilidade do outro, que, por sua vez, sofre da mesma fragilidade. A vulnerabilidade não é uma condição accidental, mas parte da estrutura existencial, manifestada na forma de uma autonomia frágil que necessita ao mesmo tempo do ser transcendental, dessemelhante, e do outro, seu semelhante. Em outras palavras, há uma necessidade humana pela transcendência, pela deificação, pelo encontro com o *numen* (deus), que se apresenta ao *homo religiosus* como um estado de alma que a própria pessoa poderá não o compreender, mas “encontrá-lo em sua vida íntima o ponto onde ela surge e se torna então consciente” (Otto, 1985, p. 12). Consequentemente, a partir do sentimento de ser criatura e de ser dependente de um objeto numinoso, podemos, na experiência religiosa, pressentir algumas características da presença do *numen*. Daí, o sentimento de medo, de vulnerabilidade coexistirem ao lado do sentimento de dependência de um objeto dessemelhante que se encontra fora de mim e, por sua vez, o sentimento de busca por pertencimento, do outro (semelhante), do coletivo, da comunidade no propósito de compartilhar e ressignificar experiências. Para Filipe Volz (2019), ao tratar da experiência e memória em *O Narrador (1939)*, de Walter Benjamin, afirma que

A memória está ligada à experiência, que por sua vez é aquilo que é transmitido pela narração. A narração preserva a memória do passado, a história em seus detalhes ocultos pela “historiografia oficial”, e é o modo de expressão comunal das experiências. Narrando, conseguimos atingir aquilo que se perdeu na modernidade. A narração “não configura somente uma ordem religiosa ou poética, mas desemboca também, necessariamente, numa prática comum”, de modo que as histórias narradas não são apenas ouvidas desinteressadamente, mas “acarretam uma verdadeira formação (*Bildung*), válida para todos os indivíduos de uma mesma coletividade (p. 159-60)

Um caráter memorial importante da criação poética de Prado reside no trabalho de resgate de palavras, de ritos, de costumes e de gestos dos seus antepassados. Parece-nos recorrente a evocação de utensílios que permearam o seu universo infantil: fogão de lenha, canecas, árvores em frente a casa, jardins, mesas de barro, tamboretas etc. Ciente de que a memória, não sendo ela mesma, é causa fundamental do seu ser, Prado desenvolve relatos em forma poética que a vincula a um certo jeito de “ser-no-mundo”. Esses elementos lhe conferem capacidade de colher e acolher os sentidos múltiplos da vida. A escritora se sabe capaz de conduzir o seu futuro porque há uma modalidade do passado que se enraíza na existência. Na

apresentação da obra de Ecléa Bosi, *Memória e Sociedade*, Marilena Chauí (1979) declara: “Os recordadores são no presente, trabalhadores, pois lembrar não é reviver, mas refazer. É reflexão, compreensão do agora a partir do outrora; é sentimento, reaparição do feito e do ido, não da sua mera repetição” (Chauí, 1979, p. 20). A partir desse olhar, entendemos que memorizar é um ofício sacramental⁶ fundamentado em uma paciente reconstituição dos fragmentos. Assim sendo, pode-se aliar a dimensão subjetiva dos afetos à dimensão objetiva da existência. O sujeito incitado a elaborar o passado pela mediação da memória deve ter a consciência de sua condição de sobrevivente em um mundo que não está ao alcance das suas mãos, mas velado sob as cinzas das lembranças. A cada ato memorial esses elementos são reinterpretados, dotados com novas marcas semânticas.

Segundo Greisch (2001), para Ricoeur, a memória reside na ordem da habitação: memorizar é, em certo modo, habitar lá onde o passado é tomado como ponto de referência. A memória auxilia o sujeito narrador por meio das lembranças, que se comportam como signos imagéticos a solicitarem sistematização semântica dos fluxos temporais: passado, presente e futuro, por isso, se faz importante captar a sua impositação nessas mesmas configurações. Dito de outro modo, a memória não é algo que pertence apenas ao passado, mas aos outros fluxos temporais. Assim, para Ricoeur (1996), a memória deve ser compreendida ao interno de uma rede de sentidos, vinculados a fatos que repousam permanentemente no passado, demarcando a sua presença gradual nas outras duas temporalidades. O passado se torna, por consequência, contemporâneo ao presente, sendo capaz de mover os moinhos da existência, se projetando ao porvir. É por isso que

A narração, relacionada à memória das experiências passadas, é capaz de entender a história de um ponto de vista amplo o suficiente para instaurar esse solo comum que falta na modernidade. É por isso que a modernidade é para Benjamin uma época de crise da narração, uma crise da narratividade, da impossibilidade de nos guiarmos por um discurso comum. (Volz, 2019, p. 160)

A memória é o fruto de um labor árduo e, apesar da sua fragilidade, afronta o enigma do tempo, visto que essa resistência é fundamental à edificação e à manutenção de uma identidade ao longo da vida. Recordamo-nos da máxima aristotélica: “a memória pertence ao tempo.” (Aristóteles, 1847, 49b). Nessa direção, o filósofo afirma que, enquanto o futuro é objeto de espera ou da opinião, o presente circunscrito à percepção da memória é referido ao passado. Nesse sentido, a recordação se concretiza após as percepções de uma elaboração cognitiva. Para Ricoeur (1996),

6 A religião cristã da qual Adélia Prado se inspira é oriunda de uma tradição memorialística, na medida em que a base do Cristianismo se dá na nova aliança revelada pelo Jesus histórico que se concretiza em seu mandato de com pão e vinho (entes triviais) se fazer memória dos seus gestos, de sua vida, de seu ensinamento. Sacramento aqui é entendido não apenas em sua acepção religiosa, mas no significado latino da palavra *Mistérion*, o que está prestes a ser revelado.

a atenção específica à memória visibiliza as manifestações plurais do passado. O tempo pretérito interpretado dessa forma não significa algo que se esgota, mas que porta a cifra de um sentido e aguarda a sua decifração. Nesse sentido, a memória envolve a corporeidade, e a constelação de circunstâncias pretéritas mediadas pela afetividade. A memória não é uma espécie de compartimento imagético onde os elementos do passado são retirados de modo automático. Cada ato de memória está conectado a fatos, sentimentos, seres que vivem em nosso mundo. Desse modo, ela é inserida em uma espacialidade e uma temporalidade próprias. A cada ato memorial esses elementos são reinterpretados, dotados de novas marcas semânticas e pragmáticas. Nessa direção, o poeta, por meio do eu-lirico, refunda o olhar sobre si e sobre o real. A partir de palavras selecionadas, o poeta, mediante a sua memória, defronta a sua identidade e ilumina os aspectos árduos da mesma. O poeta revela a impossibilidade de contemplar-se no presente, sem estabelecer um laço constitutivo com o que foi vivido. Enquanto sujeito, o poeta não apenas se comunica, mas funda eventos comunicativos a cada vez que provoca em quem o lê, o desejo de suscitar as suas próprias memórias.

Entendemos que, não sendo uma figura isolada, o poeta está em uma permanente rede de contatos com a sua comunidade. Uma das funções primordiais do trabalho poético, em um ritmo comunitário, é transformar o acaso em destinação e interpretar continuamente os eventos fundadores do seu grupo humano. Por conseguinte, o mundo emerge como instância de relações em que cada um se sente sujeito da sua própria história e do seu fazer histórico. Dito de outro modo, o poeta acolhe e relança o seu ser-no-mundo e do outro como ato dativo, generoso, e que demonstra não tão somente a sua dependência do Outro (Sagrado), mas também, *pari passu*, do outro (humano). A sua grandeza se mede por sua capacidade de se projetar e de se acolher em uma relação dialógica entre herança e projeto. A fim de que a presença no mundo seja amparada como herança, a mesma precisa ser continuamente assumida e reprojeta. Em virtude disso, poesia e ação ratificam a dimensão intersubjetiva do ser humano; por isso um poema pode dizer-se concluído apenas no momento em que se confronta com o horizonte vivido do seu leitor, tornando-se, de fato, obra.

A vida humana merece ser contada, posta em uma linguagem ficcional. Assim, a memória, mediada pela linguagem poética, não possui o seu horizonte último na perpetuação do tempo, pois essa não é uma espécie de âmbar a conservar em forma cristalizada o objeto envolvido. O ofício do poeta consiste em movimentar as próprias imagens sugeridas pela memória, fomentadas em uma circularidade subjetiva, a partir de uma paratopia, ou seja, de um lugar paradoxal, indefinido, fronteiro entre “um lugar” (topia) e “um não lugar” (atopia) que ocupa o texto

literário numa determinada obra.⁷ Portanto, o autor é, frequentemente, levado a se posicionar e interferir em tal condição no processo de escrita ficcional. Com efeito, esse fluxo subjetivo da condição de escritor, criador de mundo, caracteriza a sua identidade no seu núcleo mais íntimo. O sujeito, em sua condição de poeta, sabe que possui condições de orientar o seu futuro, porque há um passado enraizado em sua existência, que se move a cada gesto recordador. Por isso que “A paratopia do escritor, na qualidade de condição da enunciação, também é seu produto; é por meio da paratopia que a obra pode vir à existência, mas é também essa paratopia que a obra deve construir em seu próprio desenvolvimento” (Maingueneau, p. 2006, 119)

A escritora de Divinópolis revela, nos seus escritos, uma apropriação dos elementos da religião católica, e uma das suas motivações consiste na retomada das imagens arquetípicas femininas, tais como, a de Eva e a de Maria de Nazaré. Com efeito, ela expõe-nas nos seus versos pela apresentação de uma sexualidade não culpabilizada e pela elaboração espiritual do cotidiano doméstico compreendido como espaço em que a vida é experimentada e simbolizada. No livro *O homem da mão seca*, alusão ao personagem bíblico do Novo Testamento, o sujeito-personagem feminina Antônia, protagonista do romance, assim como o sujeito-autora, Adélia Prado, também se apresenta como escritora de poesias, escreve em um diário, e descobre, ao enfrentar uma depressão, que ser poetisa é a sua missão a ser desempenhada no mundo. A própria personagem se descreve como quem escreve para a salvação de si e/ou para a salvação do mundo, para a salvação de Deus: “(...) devo escrever poéticas pra minha salvação, pra salvação do mundo, pra salvação de Deus” (Prado, 1994, p. 174). O cristianismo é uma religião enraizada na ideia da memória. A celebração dos seus ritos, que são compreendidos como sacramentos⁸, e os seus diversos gestos performáticos exprimem a atualização de gestos salvíficos já vivenciados. Portanto, podemos presumir que a memória não é uma dimensão accidental, mas antes, essencial na busca de significados no imaginário cristão. Uma das imagens mais potentes empregadas pelo cristianismo é a sentença atribuída a Jesus ao fundar a sua presença simbólica⁹ no pão e no vinho: “Fazei isto em memória de mim” (Lc 22,19).

No universo católico-ortodoxo, o ato de rememorar está, intimamente, presente no rito memorial e na epiclese da Santa Missa, mas, sobretudo, ao proferir

7 Sob a perspectiva teórica da Análise do Discurso Literário, para Dominique Maingueneau (2006), “A paratopia pode se apresentar de forma individual ou coletiva. Individualmente, a paratopia elenca-se num processo de criação que se apoia num aprofundamento extremamente individual em que o texto é resultado da exploração das profundezas do ser, como, por exemplo, as obras que têm um forte empreendimento filosófico”. (p. 57).

8 Na perspectiva cristã, sacramento é uma expressão oriunda do latim, *sacramentum*, cujo significado está relacionado às séries de ritos promulgados pelo cristianismo como atos necessários de aprofundamento a fim de assemelhar-se à divindade amada.

9 Simbólica na sacramentologia cristã não designa uma mera representação da presença de Cristo na Eucaristia: a eucaristia, deste modo revela a presença real de Cristo sob as espécies do pão e do vinho. Adotamos a expressão grega *simbólica cujo significado é com-gregação*, para nos referir à função do sacramento que é congregar a comunidade à experiência do sagrado.

as palavras solene do memorial e consagração do pão e do vinho, justamente quando as palavras, à luz da fé, não tão somente faz rememorar, mas, acima de tudo, presenciar o Cristo místico e material visivelmente nos símbolos sagrados, porque, agora, não mais se trata apenas de rememorar, mas atualização daquilo que no rito era, a princípio, uma memória a ser revisitada. O ato de fala “Isto é o meu corpo, Isto é o meu sangue!” reatualiza, pois, não tão somente de forma pessoal e individual, mas coletiva e comunitária aquele acontecimento da fração do pão, inaugurada por Cristo e repetida pelos seus seguidores inúmeras vezes. E, ainda, que o ato sacrificial não é executado pelo sacerdote, mas pelo próprio Cristo (real) que se apresenta na pessoa do sacerdote como “agens” (agente) da transformação (Jung, 1991, p. 11-15).

A memória, nessa perspectiva, transcende a uma mera lembrança, mas se configura como refundação do tempo à medida que se opõe ao círculo vicioso do esquecimento. A memória faz com que o ausente se torne presente em segredo, não por um ato de magia, de modo que os signos passem a possuir novos significados e a vida se restitua como lugar do novo, do inaugural. Por isso, percebemos, com frequência, poemas em que os pais, os parentes, palavras antigas se tornam presentes. Para a poetisa, o homem é o ente finito que dialoga com o infinito sem se perder enquanto essência e personalidade nesse mesmo infinito, porque a religião, cuja dimensão é ser fundadora de mundo e nomizadora, possui também a função de legitimação, apresentando-se como um saber socialmente objetivado que busca explicar e justificar a ordem social (Eliade, 1992, p. 42). Nesse sentido, o ser humano é destinado a participar da beleza ontológica do divino segundo os limites da sua própria natureza. A condição antropológica, desse modo, é marcada pelo enraizamento e pela abertura, pela imanência e pela transcendência; ela é situada em um eixo cultural e, ao mesmo, apta às questões metafísicas.

3 Memória e desamparo: exegeses sobre a ausência e a resistência

Veremos, na linguagem poética de Adélia Prado, como o ser humano é compreendido a partir do seu desamparo, quando busca lidar com ele e integra a si mesmo a sua fragilidade terrestre e faz do silêncio acolhedor a destinação última da palavra. Desse modo, apresentaremos e descrevemos, a partir da análise de dois poemas, a relação que a sua lírica possui com uma ideia de memória.

Dona doida

- 01- Uma vez, quando era menina, choveu grosso,
- 02- com trovoada e clarões, exatamente como chove agora.
- 03- Quando se pôde abrir as janelas,
- 04- as poças tremiam com os últimos pingos.
- 05- Minha mãe, como quem sabe que vai escrever um poema,

- 06- decidiu inspirada: chuchu novinho, angu, molho de ovos.
- 07- Fui buscar os chuchus e estou voltando agora,
- 08- trinta anos depois. Não encontrei minha mãe.
- 09- A mulher que me abriu a porta, riu de dona tão velha,
- 10- com sombrinha infantil e coxas à mostra.
- 11- Meus filhos me repudiaram envergonhados,
- 12- meu marido ficou triste até a morte,
- 13- Eu fiquei doida no encalço.
- 14- Só melhora quando chove (Prado, 1991, p. 108).

Adélia Prado, nesse poema, destaca o caráter memorial de sua produção poética. Isso é destacado em seu limiar, quando a voz do eu-lírico, *Uma vez, quando eu era menina*, coaduna com o sujeito-autora, construindo, pois, o seu relato-retrato poético. O eu-lírico aproveita o ensejo da chuva para memorizar e confrontar os frutos do seu passado com o seu momento presente, isso é pontuado por uma parte do segundo verso: *Exatamente como chove agora*. O poema envolve três homens: seu esposo, e seus filhos (no mínimo dois), mas o que mais nos importa é a presença dos entes femininos nele: ela, sua mãe e uma terceira e misteriosa mulher, fazendo com que o eu-lírico, ao suscitar sua memória individual, que é capaz de perscrutar os espaços submersos, faça emergir dela, a necessidade do outro, do próximo, do coletivo, da comunidade, uma vez que a vida só tem sentido quando preenchida pelo Sujeito em sua dimensão espiritual e os sujeitos na sua dimensão materializada, humana.

O poema possui catorze versos. A primeira terça parte (vs. 1-4) do poema é dedicada a apresentar um fenômeno natural que deve ser encarado, aqui, como ato passível de leitura simbólica: a chuva e os efeitos que ela provoca em sua alma. A chuva é elemento que agrega, dentro do seu pequeno universo, fatos que marcaram a sua infância e que demarcam com profundidade a sua vida. Após esse pequeno prólogo em que a poetisa introduz o leitor no contexto do seu relato, a mesma apresenta a sua mãe que prepara uma refeição como quem faz um poema, com cuidado, como alguém que atualiza os rituais de um mistério amoroso.

Ao perceber que está faltando chuchu para a feitura da iguaria, ela afirma no verso 7: *Fui buscar os chuchus e estou voltando agora*. Há aqui um jogo de temporalidades na medida em que ela ainda iria buscar os chuchus, mas atesta, *fui*, e logo depois endossa que retornará não daqui a algum tempo, mas *agora*. Nesse jogo de memórias, onde estão presentes o ontem e o hoje, o leitor viaja ao passado, tendo os pés firmes num presente que ambienta e atualiza o ontem, numa cenografia imagética, de afetos e sentimentos. Esse movimento entre um verbo flexionado no pretérito e outro no presente, visando algo que acontecerá, incita, no leitor, o sentimento de que o poema continuará com certa harmonia, no sentido de que, com muita naturalidade, a figura da mãe haverá de retornar, com o mesmo tom rítmico que tinha iniciado tal jogo lexical. No entanto, a poetisa ressalta que a vida não possui uma naturalidade previsível; as suas metamorfoses não nos permitem afirmar a previsibilidade das coisas.

Para reforçar o argumento apresentado anteriormente, no primeiro verso da segunda metade do poema, o eu-lírico assegura, como num recorte repentino do tempo: *trinta anos depois. Não encontrei minha mãe*. Consideremos, desse modo, o verso citado no centro do poema, ou seja, a ausência de sujeitos; nesse caso da mãe. Aqui o eu-lírico é consciente da ausência e, embora não queira, aceita a perda. Nota-se que a atmosfera anterior prepara essa sentença. Consideramos que a segunda metade do poema fora escrita para explicitar o que aquele evento aparentemente banal a provocou e de que forma atravessou a sua vida. Percebamos que o verso não é apresentado como uma simples frase; há aqui duas orações: *trinta anos depois* e *Não encontrei minha mãe*. A questão a ser levantada é: por que duas orações, separadas por um ponto de seguimento? Talvez para ecoar com mais efeito a experiência da perda de um ente querido. Nos versos 9 e 10, lemos:

09- *A mulher que me abriu a porta, riu de dona tão velha,*
10- *com sombrinha infantil e coxas à mostra.*

A partir desse momento, adentra uma terceira mulher que lhe abre a porta. Outras questões podem ser levantadas: a que porta ela se refere? De que dona ela fala? Por que a dona lhe provoca? Estas questões não são passíveis de respostas. Podemos especular que essa mulher possui uma presença mais representativa do que histórica. Essa dona pode estar referida à *dona doida* do título, mas, no antepenúltimo verso do poema, ela afirma: 13-*Eu fiquei doida no encalço*. O eu-lírico falaria aqui de si mesma como alguém que nunca conseguira superar a condição de órfã. Não nos cabe nesse contexto investigar o desaparecimento da mãe, isto é, saber como ela se foi; o que nos importa é entender como a sua orfandade é, liricamente, elaborada, e como esta memória significou ou ressignificou sua existência.

Sabemos que a produção poética de Adélia Prado é marcada por uma busca existencial que pode ser compreendida como orfandade simbólica, isto é, o sentimento da ausência que marcará a sua trajetória literária. Isso sublinha a nossa convicção segundo a qual a sua composição poética não provém de uma inspiração casual, mas é influenciada pelas evocações dos eventos pretéritos ativados a partir desse lugar paratópico da lembrança pelo qual a escritora é estimulada a entrar, a fim de dar cabo ao processo de escrita. Nesse sentido, a memória do sujeito depende do seu relacionamento com a família, com os amigos, enfim, com os grupos de convivência desse indivíduo, uma vez que, no mundo, por mais que ele busque se ausentar, nunca estará sozinho. Se retornarmos ao caráter interpretativo do poema, perceberemos como o eu-lírico expressa a separação da figura materna em sua história pessoal. O psicanalista argentino Juan David Nasio, ao analisar a subjetividade de alguém que perde um ente querido, afirma: “Mesmo dolorosa, a lembrança do amado perdido pode suscitar o gozo de oferecer a nossa dor como homenagem ao desaparecido. Amor, dor e gozo se confundem aqui. Amar o outro perdido certamente faz sofrer, mas esse sofrimento também acalma” (Nasio, 1995,

p. 65). Ao seguirmos essa linha de pensamento, consideramos que a elaboração memorial do outro é necessária até mesmo para a sobrevivência psíquica do sujeito. O sofrimento da lembrança, ao mesmo tempo em que dói, traz também a possibilidade de alegria, de calma das próprias tensões, porque memorizar é a mais alta homenagem àqueles que deixaram o seu convívio. Nesse processo criador, o escritor revisita seu passado, um lugar oblíquo, imaginário; e, muitas vezes, traumático e/ou prazeroso, no firme propósito de extrair dele o cerne para sua escrita. Ele entra nesse espaço memorial sozinho, buscando fazer dele um outro lugar, um lugar paradoxo, de não pertencimento, paratópico. Percebemos mais uma vez a forte atuação da memória na forma do poema, quando eu-lírico atesta no último verso: 14- *Só melhora quando chove*. A memória possui uma função terapêutica nesse verso, pois, mediada pela linguagem poética, pode restituir ao sujeito a possibilidade de continuar a existir alegremente no mundo.

A chuva é um fenômeno da natureza, contudo, para o eu-lírico, ela é expressão de fecundidade existencial, ou seja, de uma realidade que modifica seu jeito de sentir a vida, marcada pela perda. A chuva parece ser a expressão metafórica de uma perda que busca ressignificação, uma forma talvez não tão lógica, mas doída de voltar ao passado e, nele, poder reencontrar com os outros. O verso citado, *trinta anos depois. Não encontrei minha mãe*, expressa que o eu-lírico está em busca de algo talvez impossível, tentando recuperar a identidade da mãe, outrora perdida, em si mesma. De acordo com o cineasta e teórico do cinema Andrei Tarkovski,

Em geral, as recordações são muito caras às pessoas, não se deve ao acaso o fato de estarem sempre envolvidas em um colorido poético. As mais belas recordações são as da infância. Antes de se tornar uma reelaboração artística do passado, a memória deve ser certamente trabalhada. É importante não perder a atmosfera emocional específica sem a qual uma lembrança evocada em todos os seus pormenores nada faz que captar a beleza de um período de nossa vida sob a ótica da maturidade (Tarkovski, 1998, p. 31).

Destarte, percebemos que a memória da infância é repleta de detalhes vívidos, mas nem sempre felizes. Na lírica adeliã, e, de modo mais evidente, nesse poema, a relação memorial entre palavras e comida é bastante presente. Os compartimentos da casa estão sempre em relação entre eles. A cozinha residencial possui uma força identitária; mais do que um espaço de produção alimentar, ela é configurada como guardiã de um *munus* memorialístico. Contudo, o fato de ela possuir um *status* simbólico diferenciado não a separa dos outros cômodos da casa, como a sala de estar, os quartos, o quintal, apresentando que, por mais individuais que sejam os espaços repartidos da casa, ela sempre será uma, uma casa por inteiro, marcada, restritamente, pelos sentidos visíveis e paladares, porque vemos e comemos nossas lembranças. Nesse sentido, o pensador Michel de Certeau auxilia-nos no entendimento dessa relação entre alimento e memória:

Nós comemos o que nossa mãe nos ensinou a comer, ou o que a mãe de nossa mulher nos ensinou a comer. Gostamos daquilo que ela gostava, do doce ou do salgado, do chá e do azeite de oliva, de tal forma que é mais lógico que comemos as nossas lembranças, as mais seguras, temperada de ternura e de ritos que marcaram a nossa primeira infância (Certeau, 1988, p. 250).

Podemos dizer, portanto, que duas são as mediações simbólicas que o eu-lírico se serve a fim de tentar superar a ausência consumada da mãe: as forças da natureza concretizadas na chuva (o indomesticável) e a comida, concretizada no chuchu que faltava (natureza domesticada), e estas realidades se situam em um clima de convivência pacífica no eu-lírico.

Passemos, pois, ao segundo poema a ser investigado, nomeado *Bendito*:

Bendito

1- Louvados sejam Deus meu Senhor,
2- porque o meu coração está cortado a lâmina,
3- mas sorrio no espelho ao que,
4- à revelia de tudo, se promete.
5- Porque sou desgraçado
6- como um homem tangido para a forca,
7- mas me lembro de uma noite na roça,
8- o luar nos legumes e um grilo,
9- minha sombra na parede.
10- Louvado sejam, porque eu quero pecar
11- contra o afinal sítio aprazível dos mortos,
12- violar as tumbas com o arranhão das unhas,
13- mas vejo Tua cabeça pendida
14- e escuto o galo cantar
15- três vezes em meu socorro.
16- Louvado sejam porque a vida é horrível,
17- porque mais é o tempo que eu passo recolhendo despojos,
18- – velho ao fim da guerra como uma cabra –
19- mas limpo os olhos e o muco do meu nariz,
20- por um canteiro de grama.
21- Louvados sejam porque eu quero morrer,
22- mas tenho medo e insisto em esperar o prometido.
23- Uma vez, quando eu era menino, abri a porta de noite,
24- a horta estava branca de luar
25- e acreditei sem nenhum sofrimento.
26- Louvado sejam! (Prado, 1991, p 64).

O poema apresenta-se como uma oração, semelhante a outras orações religiosas de matriz cristã ou de outras matrizes religiosas. Interpretaremos a sua lírica, buscando perceber os meios pelos quais o eu-lírico emprega para compreender a grandeza da vida, a despeito do sofrimento, e como a religiosidade, impressa no poema, enfatizará o seu caráter existencial. O poema “Bendito” inicia-se e termina com apenas uma estrofe. Uma das características dos poemas de Adélia Prado é

a ausência não apenas de rimas e algumas características da arquitetura poética clássica, mas também a ausência de mais de uma estrofe. Deste modo, os seus poemas se assemelham aos poemas bíblicos, denominados salmos que, em sua estrutura formal, evita o uso de mais de duas estrofes. A sua temática está associada ao louvor da figura divina a qual ele chama de Senhor. A ideia de bênção se repete ao menos cinco vezes na estrutura do poema. Lembremos que a repetição de certos termos é constitutiva da linguagem eucológica¹⁰. A expressão *louvado seja porque* é relevante para a harmonização, dado que assegura uma dimensão de transcendência a quem lê.

Segundo o eu-lírico, há que se louvar a divindade permanentemente, porque ela é fonte de consolo frente ao sofrimento que comporta a sua vida no momento presente. A afirmação, repetida diversas vezes, dá contundência e intensidade ao movimento dos versos. Podemos entender que a repetição é um recurso literário para enfatizar a ação consoladora da divindade em sua vida. A expressão *porque* (pronomes de resposta, justificativa) é muito presente nesse poema exatamente; ela indica ao leitor que o eu-lírico sente necessidade de expressar/justificar as motivações do seu sentimento de gratidão. Não lhe basta expressar o seu amor pela divindade, faz-se necessário explicitar os *porquês* da louvação. Além disso, notamos o emprego recorrente da conjunção adversativa, *mas* na sequência onde é acionado a memória; vejamos:

7- mas me lembro de uma noite na roça,
13- mas vejo Tua cabeça pendida
19- mas limpo os olhos e o muco do meu nariz

A conjunção (adversativa) *mas* tem uma função patente na dinâmica interna do texto: criar uma linguagem de conflito, de antítese com as experiências negativas que ele experimentou e relatou no poema. A adversativa funciona como exercício de justificativa do porquê ele não desistiu de conduzir a sua vida, perpassada por inúmeras formas de desamparo. Para entendermos melhor esta perspectiva, observemos os versos que antecedem a esses versos de que a adversativa é composta:

5- Porque sou desgraçado / 6- como um homem tangido para a força,
12- (quero)¹¹ violar as tumbas com o arranhão das unhas,
16- Louvado seja porque a vida é horrível, /17- porque mais é o tempo que eu passo recolhendo despojos,

O eu-lírico sustenta o desejo de converter a situação na qual se encontra. A poetisa adota com facilidade palavras portadoras de uma certa violência: ser desgraçado, violar tumbas, expressões que manifestam a dureza da existência.

10 Relacionada à eucologia, estudos das estruturas das orações.

11 Parênteses nossos.

Reafirmamos que, quando o termo *mas* aparece, as coisas mudam de enfoque, como se entre um verso e outro, ela afirmasse um fato, mas, no seguinte, suprime a autoridade do anterior com apelos a si mesmo, fazendo, assim, referências à lembrança (vs. 7), visão (v. 13) e tato (v. 19).

A palavra *promessa* aparece apenas duas vezes no poema, no 4º e no 22º verso, ainda assim, é possível compreender o modo como ele adentra cada verso, perpassando o poema. A *promessa* é uma palavra que entra como um corpo aparentemente estranho em um poema no qual o caráter pessimista da vida presente é explicitado fortemente. De todo modo, a sua provocação dialética possibilita uma melhor unidade formal do texto.

Outro aspecto digno de nota é a presença de animais no poema: vemos, nele, três: grilo (v. 8), que cumpre uma função estética, ou seja, de embelezar a cena ao qual ele contemplara e viu nisso um sinal teofânico. O galo (v. 14), que ressalta o fato de que ele não está sozinho ante o seu desamparo. Por fim, uma cabra velha (18), empregada como uma figura comparativa, e que também cumpre função estética, porque esse animal é representação do feio, de um cansaço da vida. Em outras palavras, esses animais que compõem as cenas não são figuras decorativas, cada um possui uma função sim-bólica¹², uma vez que promove a unidade visual do poema.

Outros poemas da produção de Adélia Prado também trazem características oracionais, pois muitos deles estão associados a temáticas religiosas, como missa, novena, afirmações teológicas, trezena. A autora se apropria da linguagem e da representação imagética católica para descrever memórias presas em sentimentos e sensações que a habitam. Para Prado, a poesia reside no campo dos sentimentos, não tanto no que se pode explicar, mas no que se é permitido sentir. O sentimento mediado pela linguagem poética move o ser humano em direção ao belo, do que conduz a pessoa a um outro olhar sobre a vida. Não se trata de possuir um mundo novo, mas de acolher em si o mesmo mundo por um olhar transfigurado. Podemos interpretar esse poema pelo princípio que aqui encontramos. Notamos que o poema se refere a um homem, todavia, os sentimentos podem ser atribuídos a qualquer gênero sexual. A indefinição do gênero sexual é uma das características do gênero oracional. As angústias e sentimentos expressos não se referem a apenas um gênero sexual, mas a totalidade de cada pessoa.

No início do verso, o eu-lírico declara o quanto o objeto de sua adoração é bendito, mesmo “o seu coração estando cortado à lâmina”. Após essa declaração, ele afirma que ‘sorri’. Esta dinâmica paradoxal reside na totalidade do poema. O seu interior está destroçado, mas algo nele está tomado por uma experiência de beatitude. Ele emprega palavras duras, ao longo do poema, no que se refere aos seus sentimentos e desejos: “se sentir desgraçado, pecar, morrer”. No entanto, o eu-lírico em nenhum momento expressa a intenção de executar o ato.

12 *Simbólico* no sentido grego que sugere congregação, comunhão.

Seria plausível afirmar que o eixo do seu poema é Deus. O eu-lírico sugere ser habitado por uma espécie de combate espiritual travado com a própria aparente ausência de significado da vida. O poema parece possuir uma tese, uma antítese e uma síntese. A tese é explicitada pela afirmação da sua angústia. A antítese é a súbita percepção de que a sua vida não é tão amarga, pois existe uma esperança associada a algo prometido, e a síntese é expressada pela experiência da consolação. A palavra esperança, derivada de *spes* origina-se do latim *sperare*, que significa “esperar” ou “possuir esperança”. A esperança é um sentimento de confiança vinculado ao futuro. É uma força espiritual que interessa ao homem enquanto homem. Seria possível dizer que ela distingue o ser humano dos outros seres tanto quanto a razão, o desejo de liberdade, a linguagem. Segundo Tomás de Aquino (2005), a esperança é própria do homem porque ele, enquanto um ser finito, se encontra em contínuo movimento, em constante tensão em direção ao futuro. Na visão cristã, a esperança não é uma espera passiva, mas uma abertura ao real da vida, considerando que é dissociada de expectativas exageradas. Nesse sentido, contrariando a ideia de que ela seria uma vontade impotente, a esperança é dinâmica, impulsionando o indivíduo a trabalhar para alcançar os seus objetivos, projetando-se sempre para a realização do seu projeto enquanto pessoa. O eu-lírico transmite essa visão de esperança como um olhar confiante e ativo para o que está por vir (Mondin, 1991). Nesse cenário, a memória não é mera repetição de um passado perdido em algum lugar da infância; a mesma é *anamnética*, na medida em que é a atualização de momentos marcados por experiências de beleza tecidas ao longo de sua história. Mediante esta afirmação, Tarkovski afirma:

A memória é um conceito espiritual. Se alguém nos fizer um relato de suas impressões da infância, poderemos afirmar com certeza que temos em nossas mãos, material suficiente para fazer um retrato completo desta mesma pessoa. Privando-se da memória, o homem torna-se prisioneiro de uma existência ilusória. Ao ficar à margem do tempo, ele é incapaz de compreender os elos que o ligam ao mundo exterior. Em outras palavras, vê-se condenado à loucura (Tarkovski, 1998, p. 576).

Constatamos que a elaboração da memória não é um capricho do qual se pode, individualmente, renunciar. A mesma é uma necessidade existencial; ora, sem a sua memória, o ser humano não é senão um ente perdido, destituído de um olhar mais amplo da sua própria humanidade. Na passagem desses versos, o eu-lírico liga os fios invisíveis de sua existência pretérita, com a sua vida atual, para ampliar os limites do futuro. Os eventos passados são repletos de significado porque a beleza repousara nos momentos precisos e preciosos de sua vida. A memória possui alto valor a ponto de marcar o desfecho do poema:

23- Uma vez, quando eu era menino, abri a porta de noite,
24- a horta estava branca de luar
25- e acreditei sem nenhum sofrimento.

Os versos finais sugerem que ele supera a aparente dicotomia do pessimismo diante da vida que, aos poucos, se desfaz. Houve aqui uma superação dos *porquês* e do *mas*, pois a vida é constituída de sofrimentos e também de alegria. Ele não afirma: ‘*Louvado sejas porque*’, mas pura e simplesmente *Louvado sejas*. Aqui se encontra o núcleo sintético do poema.

Considerações finais

Percebemos que, em Adélia Prado, a ‘cura’ reside no olhar cuidadoso que nota o sagrado em um grilo que repousa diante da horta enluarada. Acreditar sem nenhum sofrimento é a disposição da qual ele mais necessita no momento presente. Esse ato resgata o passado, pois ele assumiu a sua própria memória e foi curado pela crença na beleza do cotidiano que tem a sua importância como lugar de revelação de si próprio. Prado participa de um mundo marcado pela passagem do pré-moderno ao moderno. Um universo premido de dimensões simbólicas em que a mulher compreende o seu lugar na linguagem poética, marcada pela memória, como expressão do seu próprio mundo. A partir da apropriação do imaginário cristão e da sua leitura subjetiva de um modelo feminino em seu interior, a sua criação poética reinventa uma religião de resgate e de recuperação. Deste modo, ela restaura aspectos perdidos ou esquecidos da *praxis* cristã.

Para Adélia Prado, nomear é chamar pelo nome, evocar, convocar a si a essência de cada coisa mediante o frágil élan da linguagem. Cabe ao poeta responder, isto é, sentir-se responsável pelo que a ele é ofertado, daí a importância de colher o que lhe é captável. Na composição poética, a fala valorada readquire a sua eficácia original para participar do drama que encerra o jogo da verdade como desvelamento. Faz-se necessário, portanto, que a palavra traga memórias, lembranças, provoque a escuta. Esse é um dos gestos mais nobres que se pode dar à palavra poética. O discurso feminista de Adélia Prado faz um ponto de intersecção entre o feminismo militante e a figura da mulher submetida ao patriarcalismo, ou seja, uma fase intermediária que não rompe com o passado em que as figuras masculina e feminina exercem funções próprias daquilo que o pensamento judaico-cristão denominou de família e o pensamento contemporâneo lhe atribui o predicado de tradicional. De fato, o discurso feminista de Prado é composto de intuições sensíveis que se ascendem no sujeito através de memória, lembranças familiares. No seu discurso, percebemos as noções de memória individual e coletiva (Halbwachs, 1990), uma vez que, para este autor, “a memória é sempre construída em grupo, mas também fruto de um trabalho individual, do sujeito produtor de discurso que traz consigo uma memória discursiva” (Orlandi, 2001, p. 30-34).

Desta maneira, a intenção de Adélia Prado é a de situar a identidade feminina em comunhão com a identidade masculina, de modo que não haja uma antítese entre os dois gêneros, mas que eles descubram o valor recíproco que cada um tem para o outro. A poetisa não possui a ciência *a priori* desses lugares prontos; os seus

versos são uma tentativa de encontrá-los. Como é sabido, a identidade e a memória não são realidades de fácil elaboração; elas são características constitutivas do gênero humano, e, para serem tecidas, elas demandam desejo duradouro e trabalho rigoroso. O encontro com estas mesmas realidades não sendo fácil, não põe em xeque a beleza da busca. As noções de memória individual são perceptíveis, no cotidiano da vida, embora, na maioria das vezes, estão quase adormecidas, tornando necessário despertá-las, pois, consigo, elas trazem a memória coletiva, que, de fato, reencaixam o ser humano no seu lugar próprio, no seu encontro no mundo. Prado é consciente de que cada ser humano, como cada poema, é marcado pelo inacabamento, e, a todo o tempo, há, nele, uma busca constante e contraditória pela transcendência e pela concretude humana, no sentido de reordenar o seu lugar nas temporalidades diversas nas quais ele está imerso.

REFUNDING OF TIME: THE RELEVANCE OF MEMORY IN ADÉLIA PRADO'S LYRICS.

Abstract: *The article aims to investigate in Adélia Prado's poetic production the understanding of memory not as a simple psychological act, but as a refoundation of time, that is, as a reordering of the person's place in the different temporalities in which they are immersed. Thus, through the analysis of two of his poems, we aim to understand how the work of memory mediated by the space of everyday life is perceived as an inner editing process that integrates affection and intellect. Having as the main theoretical reference the notion of memory according to the French philosopher Paul Ricœur (1996), we will explore the description of oneself as an activity that constitutes the subject's identity, insofar as it makes the threads of memory visible and projects the redefinition of the same identity in its openness to the future. On the other hand, we will seek, in Halbwachs (1990), the notions of individual and collective memory, since, for this author, memory is always constructed in a group, but it is also the result of an individual work, of the discourse-producing subject who brings with it a discursive memory (Orlandi, 2001). We aim to demonstrate that Prado's poetic creation not only reflects, but also helps human beings to develop their relationship with themselves, with the lives of other people, their memories and those around them, endorsing a permanent connection between the individual and the community. Furthermore, we will investigate through a memorial approach how Christian spirituality, itself marked by the permanent exercise of memory, occupies an unavoidable place in the poet's work.*

Keywords: Adélia Prado, Memory, Poetry, Spirituality, Daily Life.

Referências bibliográficas

ALICI, L. *Il paradosso del potere. Paul Ricœur tra etica e politica*. Milano: Vita e Pensiero, 2007.

AQUINO, Tomás de. *Suma Teológica*. Tomo único. São Paulo: Edições Loyola, 2005. Disponível em: <<https://sumateologica.files.wordpress.com/2017/04/suma-teolc3b3gica.pdf>>. Acesso em: 14 ago. 2024.

- ARISTÓTELES. *Psychologie d'Aristote. Opuscules et Parva naturalia de la Sensation et des choses sensibles de la Mémoire et de la réminiscence*. Trad. J. Barthélemy-Saint-Hilaire. Broché, 1847.
- BOÉCIO. *Escritos, Opera Sacra*. Tradução, Introdução, Estudos Introdutórios e Notas por Juvenal Savian Filho. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BOSI, Ecléa. *O tempo vivo da memória*. São Paulo: Editora Ateliê, 2000.
- BÍBLIA DE JERUSALÉM*. São Paulo: Paulus, 2004.
- CHAUI, Marilena. In: BOSI, Ecléa. *Memória e Sociedade: lembranças de velhos*. São Paulo: T.A. Queiroz Editor, 1979.
- CALLIGARIS, Contardo. *Terra de ninguém*. São Paulo: Publifolha, 2003.
- CERTEAU, Michel de; GIARD, Luce; MAIOL, Pierre. *A invenção do cotidiano II: Morar, cozinhar*. Petrópolis: Vozes, 2008.
- ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- GREISCH, Jean. *Paul Ricœur: l'itinérance du sens*. Grenoble: Editions Jérôme Millon, 2001.
- JUNG, Carl Gustav. *O símbolo da transformação na missa*. Trad. Pe. Dom Mateus Ramalho Rocha. Rev. Dora Ferreira da Silva. Petrópolis, RJ: Vozes, 1991.
- KALLARRARI, Celso. A presença do discurso religioso em alguns romances brasileiros contemporâneos. In: *Sistema Online de Iniciação Científica – Sonic*. Departamento de Educação – Campus X, UNEB, 2021-2022.
- MONDIN, Battista. *Dizionario enciclopedico del pensiero di San Tommaso d'Aquino*. Bologna: PDLU Edizioni, 1991.
- NASIO, Jean-Dominique. *O livro da dor e do amor*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1995.
- ORLANDI, Eni Puccinelli. *Análise de discurso: princípios e procedimentos*. São Paulo: Pontes, 2001.
- PRADO, Adélia. *Poesia completa*. São Paulo: Editora Siciliano, 1991.
- PÊCHEUX, Michel. *O discurso: estrutura ou acontecimento*. 3. ed. Campinas, SP: Pontes, 2002.
- RICŒUR, Paul. *O si-mesmo como outro*. São Paulo: 2001; orig. francês: *Soi-même comme un autre*, Paris: 1996.
- SANTOS, Kétsia Araújo. O Discurso Católico: a presença da figura de Maria no romance *O homem da mão seca* (1994), de Adélia Prado. In: *TCC – Trabalho de Conclusão de Curso*. UNEB – Campus X, 2022.
- STEINER, Nivaldo. *Um poder infernal: a poesia de Adélia Prado*. São Paulo: PUC, 2005.

TARKOVSKI, Andrei. *Esculpir o tempo*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

VOLZ, Filipe. Walter Benjamin: memória e conhecimento do presente.

In: Voluntas, Santa Maria, v. 10, n. 3, p. 150-168, set./dez. 2019. Disponível em:
<<https://periodicos.ufsm.br/voluntas/article/view/40395>>.

Acesso em: 2 set. 2024.

Recebido em 10 de julho de 2024

Aprovado em 08 de setembro de 2024