

Diálogos intertextuais e traços memorialísticos em *A solidão mais funda*, de Ângela Vilma

*Intertextual dialogues and memorial features in
A solidão mais funda*, by Ângela Vilma

Karine Braga de Queiroz Lucena Primo¹
Universidade Estadual de Feira de Santana
Feira de Santana, Bahia, Brasil

Resumo: O presente artigo analisa a produção poética do livro *A solidão mais funda*, da autora baiana Ângela Vilma, sob a perspectiva de que existem, na obra, dois movimentos. No primeiro, poemas que ensaiam dialogar com autores canônicos, como Fernando Pessoa, Cecília Meireles, Vinícius de Moraes, Carlos Drummond de Andrade, Manuel Bandeira, entre outros. No segundo, está presente o traço memorialístico, herdeiro sobretudo de Herberto Sales, autor cuja obra a poeta lia desde a adolescência. Para isso, valemo-nos dos conceitos de recordação e reminiscência de Walter Benjamin (1892-1940), segundo o qual, o ato de lembrar do escritor provém não só de sua rememoração, como também articula memória e imaginação criativa, que também é tratado Gaston Bachelard (1884-1962). Assim, a poeta parte de rememorações, consciente ou inconscientemente: ora reconfigurando-as segundo a imaginação do eu-lírico, ora ficcionalizando-as, fazendo o leitor reviver suas subjetividades.

Palavras-chave: Poesia. Ângela Vilma. Intertextualidade. Traços memorialísticos.

Abstract: This article analyzes the poetic production of the book *A solidão mais funda*, by the author from Bahia Ângela Vilma, from the perspective that there are two movements in the work. In the first, there are poems that try to dialogue with canonical authors, such as Fernando Pessoa, Cecília Meireles, Vinícius de Moraes, Carlos Drummond de Andrade, Manuel Bandeira, among others. In the second, there is a memorialistic trace, heir above all from Herberto Sales, an author whose work the poet had read since her adolescence. For this, we use the concepts of remembrance and reminiscence of Walter Benjamin (1892-1940), according to which the writer's act of remembering comes not only from his recollection, but also articulates memory and creative imagination, which is also treated by Gaston Bachelard (1884-1962). Thus, the poet starts from recollections, consciously or unconsciously: sometimes reconfiguring them according to the imagination of the lyrical self, sometimes fictionalizing them, making the reader live again their subjectivities.

Keywords: Poetry. Ângela Vilma. Intertextuality. Memorialistic features..

1 INTRODUÇÃO

Ângela Vilma é uma poeta, contista e cronista baiana, natural de Ubaraitá, na cidade de Andaraí, na região da Chapada Diamantina. Licenciou-se em Letras Vernáculas (1998) pela UEFS – Universidade Estadual de Feira de Santana. Sua dissertação *A tessitura humana da palavra: Herberto Sales, contista* (2001) e sua tese *A Poética da Memória: o romance de Herberto Sales* (2006) conferiram-lhe, respectivamente, os títulos de mestra e doutora em Teoria da Literatura, ambos pela UFPE – Universidade Federal de Pernambuco. Pela Faculdade de

¹ Mestre pela Universidade Estadual de Feira de Santana, professora da Rede Pública de Educação de São Paulo. E-mail: karinebraga@hotmail.com.

Filosofia, Letras e Ciências Humanas, da USP, realizou seu Pós-Doutorado em Literatura Brasileira, com o estudo *Literatura Brasileira Contemporânea: o duplo e o riso no romance de Manoel Herzog* (2020). Atualmente, é professora adjunta da UFRB – Universidade Federal do Recôncavo da Bahia.

Foi na adolescência, aos quinze anos, por indicação de Maju, sua inesquecível professora de Língua Portuguesa, que Ângela Vilma leu *Cascalho* (1944), primeiro romance de seu conterrâneo Herberto Sales. Segundo a estudiosa Adriana Silva Teles Boudoux, (2002, p. 28-29)

Na obra [...] o autor aborda a sociedade das Lavras Diamantinas a partir de sua terra natal, dialogando com o mundo por ele representado. Dá voz a uma multiplicidade de personagens – garimpeiros ricos e pobres, retirantes da seca, criminosos, prostitutas, negros e estrangeiros, homens e mulheres de origens sociais e culturais diversas.

Embora já gozasse do prestígio de ser membro da Academia Brasileira de Letras, Herberto Sales tinha má fama na cidade natal, as pessoas “diziam que ele não tinha amor à terra, pois que foi embora e nunca mais voltou, nem para passear; que deixou o famoso sobradão de vinte janelas cair, que não fazia nada por sua terra etc.” (Oliveira, 2006, p. 14).

Como toda adolescente fascinada pelo mundo dos livros, Ângela Vilma encantou-se com *Cascalho*, passeando pela sua própria cidade no romance, com suas ruas, rios e serras, além de reconhecer alguns personagens do livro, posto que ainda eram pessoas vivas, personagens que rejuvenesciam na imaginação da adolescente leitora, tão mergulhada no romance que já não distinguia realidade da ficção, sentindo-se, ela própria, personagem do livro, tal o encantamento que a invadia.

Se a adolescência é, por si mesma, forte e arrebatadora, imaginemos então quando se trata de uma garota que sempre fora leitora compulsiva, diante de uma grande obra literária! Em *Cascalho*, há personagens vivos, o ambiente descrito estabelece uma conexão entre o real e o ficcional e o povo do garimpo não é descrito exoticamente, mas na sua existência real, com suas inquietações existenciais, como explica Sérgio Milliet (1996, p. 10) na nota à 3ª edição do romance:

Há em *Cascalho*, além do valor literário, uma importante contribuição ao estudo do vocabulário e da sintaxe de toda uma região brasileira. Do ponto de vista do estilo e da língua será talvez, esse, o melhor e mais sedutor aspecto do romance. Acontece ainda que, ao contrário do que fizeram numerosos escritores regionalistas, não se trata, no caso, de uma anotação erudita e morta, e sim de uma penetração viva e aguda, de uma comunhão real do autor com o meio descrito. Seus garimpeiros falam e agem sem esforço dentro do desenvolvimento normal do tema. Não se sente a presença de um observador, de caderninho em mão a registrar palavras exóticas ou metáforas curiosas para, com a matéria-prima colhida, contar histórias falsas, artificiais em sua trama e na psicologia dos protagonistas. Não, essa gente do garimpo é mesmo de garimpo. Ela está cinematografada na sua existência cotidiana e o autor compartilha suas ocupações, seus anseios, suas dores e alegrias. A tristeza e a miséria da situação econômica e social da zona diamantífera ressaltam violentamente, sem que, para as entendermos, se necessite assinalar-lhes a autenticidade com interpretações à margem.

Assim, diante do alumbramento de Ângela Vilma pela leitura de *Cascalho*, ela simplesmente ignorava as críticas feitas pelo povo da cidade ao famoso escritor andaraense e sonhava apenas com um autógrafo dele na sua edição de bolso da Ediouro, dada de presente por seu pai. Certa feita, Herberto Sales fez uma visita a Andaraí. Ângela Vilma e sua irmã tentaram entrar em contato com o escritor na casa onde ele se hospedara. Esperaram-no por horas a fio e então veio a resposta negativa do dono da casa e, com ela, o sentimento de frustração de ambas as garotas. Foi uma tristeza tão grande para Ângela, que ela se sentiu desalojada da própria cidade.

Anos mais tarde, aos vinte e dois anos, ela publicou seu livro de estreia: *Beira-Vida* (1990), que teve o patrocínio de um garimpeiro da região. Houve até um evento de lançamento, no qual esteve presente a professora Maju, homenageada por ter influenciado Ângela Vilma a escrever, desde os doze anos, em suas aulas de Língua Portuguesa.

Foi a própria Maju que, no dia seguinte ao lançamento, deu o endereço de Herberto Sales a Ângela Vilma. Situação irresistível: a jovem poeta teve a ideia de enviar ao escritor um exemplar de *Beira-Vida*, junto a uma longa carta, na qual contava sobre o triste dia em que não conseguira seu autógrafo e, sobretudo, para pedir todos os livros dele, autografados. Assinou a carta e colocou seu número de telefone. Qual não foi sua surpresa quando, na outra semana, o telefone tocou e a voz era do próprio Herberto, dizendo que sim, mandaria todos os seus livros! Assim, iniciou-se uma grande amizade e interlocução literária entre os dois, que durou cerca de dez anos, entre cartas e telefonemas. (Oliveira, 2006).

Como já mencionado, o primeiro livro de poesia de Ângela Vilma é *Beira-vida* (1990). É a partir da década de 1990, portanto, que sua atividade literária começa. Seguiram-se à primeira obra os livros *Poemas escritos na pedra* (1994), *Poemas para Antônio* (2010), *A solidão mais funda* (2016) e *Talvez um blues* (2021); mas a autora também publicou contos, como *A casa* (1997) e *Ela, João e o terno* (1998), além de ter integrado inúmeras coletâneas.

Em 2020, publicou um livro de crônicas: *Aeronauta*, reunião de textos que publicara alguns anos antes no seu *blog* homônimo. Segundo a estudiosa Naiara Pereira de Freitas (2016, p. 31), em sua dissertação de mestrado intitulada *Por uma lírica além do papel: o traço da memória em Ângela Vilma*

Ao examinar os textos postados no *blog Aeronauta* percebe-se como Ângela Vilma, em alguma medida, tenta se alinhar como leitora e escritora de uma literatura com “características universais”, já que em uma rápida leitura das postagens no ano de 2007 e 2012, é possível visualizar por via de citação, em alguns casos por intertextualidade, a presença de literatos e/ou teóricos. No primeiro ano, notam-se nomes como: Hilda Hilst, Harold Bloom, Mauro Mota, Rainer Maria Rilke, Mário Quintana, Mário de Andrade, Manuel Bandeira e Cecília Meireles. E, no segundo ano: Herberto Sales, Clarice Lispector, Cecília Meireles, Hilda Hilst, Franz Kafka, Machado de Assis, Nelson Rodrigues, Manuel Bandeira, Carlos Pena Filho, Mário Quintana, William Shakespeare, Graham Greene, Gustave Flaubert, Casimiro de Abreu e Edgar Allan Poe.

Nesse sentido, é razoável afirmar que, tanto nas crônicas que compuseram o *blog Aeronauta*, reunidas por Emmanuel Midard e publicadas em livro em 2020, como na sua poesia, a autora estabelece diálogos intertextuais, viajando entre o passado e o presente, tudo costurado pelas rememorações ou pela ficcionalização das memórias. Seus poemas são como cenas de um filme em que ela mesma e sua relação com o outro aparecem em suas vidas cotidianas, compartilhando emoções, anseios, dores e alegrias, traços que ecoam a prosa memorialística do escritor Herberto Sales.

2 A SOLIDÃO MAIS FUNDA: DIÁLOGOS INTERTEXTUAIS

O título *A solidão mais funda – Homenagem aos Grandes Solitários*, obra publicada pela Editora Mondrongo em 2016, já nos soava, antes de nossa leitura, belo, eufônico e profundo, capaz de cavar as profundezas existenciais do ser humano. Tínhamos, portanto, uma boa impressão do livro. Há títulos assim: que nos tocam, que nos rasgam de imediato. Quando finalmente tivemos a oportunidade de lê-lo, surpreendemo-nos: o livro é muito melhor do que supúnhamos e seus temas vão ao encontro do que assevera Naiara Pereira de Freitas (2016, p. 41)

É na vertente existencial que a produção de Ângela Vilma encontra abrigo, já que tanto seus poemas quanto a prosa buscam refletir acerca de sua constituição familiar, como também as divagações com o tempo. A [sua] produção literária [...] se alinha a uma escrita com características canônicas, visto que é imperceptível uma tendência que envolva uma “experimentação de linguagem”.

Com efeito, as marcas do tempo, a consciência da finitude, a sensibilidade diante das tragédias humanas, a contemplação das pequenas belezas cotidianas e a afirmação da literatura como uma profissão de fé são, pois, algumas das marcas temáticas dessa poeta.

O livro *A solidão mais funda* é dividido em duas partes: (I) “À maneira de” e (II) “Heranças”. Em ambas, o leitor encontrará poemas que buscam estabelecer diálogos intertextuais com os autores que formaram a visão de mundo da poeta Ângela Vilma, emulando seus estilos, temas e formas, alinhando-se a essas influências literárias canônicas.

A princípio, esse diálogo passeia em cartas imaginárias, confessionais, no sentido mesmo da conversa íntima, de tom baixo e, sobretudo, com o coração (cf. o poema “Para Fernando Pessoa”, em que o eu-lírico de Vilma, usando e reinventando o fingimento poético pessoano, fingimento que é “a expressão do mistério da criação artística” (Moisés, 1967, p. 349), afirma: “Como uso o coração!/ Talvez por isso vejam a verdade/ no que escrevo. [...] Como uso o coração!/ Escrevo o que sinto, mentindo./ Vivendo não.”). (Vilma, 2016, p. 41).

O diálogo também se estabelece nos poemas escritos “à maneira de”, explorando as dicções e formas de poetas tão distintos, como Cecília Meireles, Manuel Bandeira,

Carlos Drummond de Andrade, Emily Dickinson, Hilda Hilst, Idea Vilariño, Vinícius de Moraes, Álvaro de Campos, Orides Fontela, Carlos Pena Filho, Eurico Alves, Mário Faustino, Ferreira Gullar, Ana Cristina Cesar etc. No poema “Para Cecília Meireles”, lemos:

A solidão mais funda foi aberta
por mãos ignóbeis, numa terra macia,
propensa à abertura de fendas e vazios.

Pedi à tua mão tão larga para que abrisse a casa,
mas do assoalho fizeste o mais tumular dos vales,
esses que de água não vivem, mas de superfícies
[ilhadas.

Ah Cecília, segura a minha mão, pois que minha solidão
também é de pedra, como a tua. Segura, não a deixe.
Leve-me para o jardim das violetas, onde agora habitas.

Ah Cecília, ensina-me, a custo, a suavidade das mortes:
olhar esse mundo de pedra como se de vidro ele fosse
desdobrar-me em sonhos, em nuvens, sair-me
[dele, incólume

como as rosas que nunca morrem, suspensas no céu.
(Vilma, 2016, p. 11)

Assim, conforme já assinalou Naiara Pereira de Freitas, o leitor não deve esperar de Ângela Vilma experimentações linguísticas. Acrescentaríamos que dessa poeta também não se deve esperar posicionamentos políticos, sejam eles de gênero, sexualidade, negritude e classe social, ou outros temas tão em voga atualmente. Os temas da poeta baiana, tal como em Cecília Meireles, remontam a uma incursão em uma poesia espiritualista, em ritmos leves, próprio “de uma poética das alturas” (Sanches Neto, 2001, p. xxv), como lemos nos versos da terceira e da quarta estrofes: “Ah Cecília, segura minha mão, pois que minha solidão/ também é de pedra, como a tua. Segura, não a deixe./ Leve-me para o jardim das violetas, onde agora habitas./ / Ah Cecília, ensina-me, a custo, a suavidade das mortes:/ olhar esse mundo de pedra como se de vidro ele fosse/ desdobrar-me em sonhos, em nuvens, sair-me dele, incólume”.

O pedido do eu-lírico de Ângela Vilma à poeta Cecília, com suas imagens floridas do “jardim das violetas” e “das rosas suspensas no céu”, fundem-se às imagens etéreas como “sonhos” e “nuvens”, instaurando uma rarefação dos sentidos, que podem simbolizar tanto o desejo de evasão, de morte, como também a desilusão frente ao mundo real, procurando abrigo num mundo abstrato, através da ascese na contemplação do infinito.

Sabemos que a “solidão funda” foi a marca mais presente na vida pessoal de Cecília Meireles (1901-1964). Como observa Miguel Sanches Neto (2001, p. xxii) no ensaio “Cecília Meireles e o tempo inteiriço”, no prefácio à obra completa da poeta:

Desde o início, e ao longo de toda a sua carreira, Cecília Meireles foi marcada por uma sensação profunda de deslocamento e de orfandade, sentimento configurador de uma obra que aposta, por um lado, na recusa de toda e qualquer identificação pacífica com o imediato, visto como limitador, e, por outro, num projeto de reunificação, pela palavra, de tempos e espaços, criando uma mitopoética que garante uma temporalidade livre das amarras cronológicas. Será a orfandade, portanto, a circunstância caracterizadora de uma estética da ascese, lugar geométrico que a poeta elege como morada. E isso talvez possa ser explicado por um dado biográfico com posição axial na formação de Cecília. Tendo seu pai falecido meses antes de ela nascer, também ficará sem mãe, vivendo a infância sob o signo da perda. Isso a levou a tomar os pais como habitantes da distância, uma distância que a menina povoou magicamente em seus compensatórios jogos de evasão.

No entanto, Cecília Meireles guarda em sua lírica um nobre tom de reserva, mesmo que se encontre na extrema amargura. O tema do sofrimento em seus poemas não são gritos de desespero e indignação. As dores da vida são aceitas resignadamente pelo eu-lírico da poeta carioca, a quem cumpre fazer a ponte da poesia com o plano elevado. Por isso, Cecília é a eleita como *santa*, em outro pedido de socorro do eu-lírico de Ângela Vilma, especificamente no poema XIX, da parte II – “Heranças”, onde lemos:

Ai, Cecília, vens me socorrer com tua
serenidade
porque a vida não é uma asa
de pássaro.
A vida é uma lâmina, é uma faca
E minha tristeza não traz o luar
De tua ternura
Pela vida que maltrata.

Minha tristeza é áspera
dolorosa, sem esperanças.
Nela me corto em muitas partes
No monólogo desesperado.
Já me fiz póstuma
entre as lápides, ao teu lado,
mas tu és santa, eu sou um rato
um desgraçado; não vejo o alto!
(Vilma, 2016, p. 92)

Assim, na impossibilidade de atingir os degraus de ascensão, de uma morada no infinito, projeto poético de Cecília, o eu-lírico de Ângela Vilma se põe numa condição chã (“eu sou um rato/ um desgraçado; não vejo o alto!”). Miguel Sanches Neto insiste no dado biográfico da orfandade para compreender a viagem da poeta Cecília Meireles rumo ao universalizante. Segundo o crítico:

Cecília conviverá de forma mística, e não-traumática, com este incontornável horizonte: “as mortes ocorridas na família acarretaram muitos contratempos materiais, mas, ao mesmo tempo, me deram, desde pequenina, uma tal intimidade com a Morte que docemente aprendi estas relações entre o Efêmero e o Eterno que, para outros, constituem aprendizagem dolorosa e, por vezes, cheia de violência [...]. A noção ou sentimento da transitoriedade de tudo é fundamento mesmo de minha personalidade”.² E é neste período de constituição de sua índole evasiva, forjada na solidão e no silêncio, que seu lirismo orfânico tomará corpo. (Sanches Neto, 2001, p. xxiii)

Haverá outro biográfico trágico na vida de Cecília Meireles: o suicídio do primeiro marido, Fernando Correia Dias, que sofria graves crises de depressão, tragédia que deixou a escritora absolutamente só, com problemas financeiros, três filhas para criar e nenhuma rede de apoio. Esse fato é mencionado em outro poema de Ângela Vilma, o poema XII, que faz parte da segunda parte do livro, “Heranças”, no qual o eu-lírico diz: “Eu te amo mais tragicamente que Cecília/ ao vir Correia Dantas dar-se um tiro/ impávido, à sua frente.” (Vilma, 2016, p. 85)

Outro exemplo de texto escrito “à maneira de” é o poema “Para Vinícius de Moares”, que constrói um diálogo intertextual com o poema “Ternura”³, de autoria do nosso querido poetinha. Nesse poema, o eu-lírico pede desculpas à mulher amada pelo amor arrebatado, surgido súbita e espontaneamente, numa força incontornável, entregando-se inteiramente à disposição do sentimento. No entanto, apesar da intensidade do sentimento amoroso, o eu-lírico afirma que seu afeto não traz “o exaspero das lágrimas”, mas sim “um sossego, uma unção”, pedindo-lhe apenas repouso e carícias. Leiamos:

Eu te peço perdão por te amar de repente
Embora o meu amor seja uma velha canção nos teus ouvidos
Das horas que passei à sombra dos teus gestos

² Depoimento da autora transcrito na *Obra poética*. Aguilar, 1972, p.58 *apud* SANCHES NETO, 2001, p. xxiii.

³ Na epígrafe do livro *Novos poemas* (1938), no qual está presente “Ternura”, Vinícius de Moares cita Manuel Bandeira: “Todos os ritmos, sobretudo os inumeráveis” (MORAES, 2017, p. 135), indicando ao leitor os inúmeros caminhos formais que estão presentes na obra. De fato, do conjunto dos 31 poemas, 13 são poemas em versos livres (entre eles, “Ternura”), 8 são sonetos italianos, 3 são poemas em prosa, 2 são compostos de quartetos polimétricos, 2 são poemas compostos de sextetos polimétricos, 1 poema com duas quadras de redondilha maior, 1 poema de 2 quartetos e 2 tercetos, todos polimétricos, e 1 poema com 1 estrofe de 7 versos e 2 sextilhas, todos também polimétricos. Assim, a obra explora inúmeros recursos rítmicos, como Vinícius promete ao inscrever a epígrafe bandeiriana.

Bebendo em tua boca o perfume dos sorrisos
Das noites que vivi acalentado
Pela graça indizível dos teus passos eternamente fugindo
Trago a doçura dos que aceitam melancolicamente
E posso te dizer que o grande afeto que te deixo
Não traz o exaspero das lágrimas nem a fascinação das promessas
Nem as misteriosas palavras dos véus da alma...
É um sossego, uma unção, um transbordamento de carícias
E só pede que te repouses quieta, muito quieta
E deixes que as mãos cálidas da noite encontrem sem fatalidade o
[olhar extático da aurora.
(Moraes, 2017, p. 159)

Dos 13 versos do poema, 3 são alexandrinos (1º, 3º e 4º versos), os restantes são versos livres. É notória a presença de aliterações das consoantes oclusivas “t”, “p” e “d”, já no primeiro verso (*Eu te peço perdão por te amar de repente*), além das vibrantes simples “perdão” e “repente”, com objetivo de lançar mão do encadeamento para marcar o ritmo. Há também aliterações com o fonema consonantal “s”, marca tanto dos substantivos plurais (“ouvidos”, “horas”, “sombra”, “gestos”, “sorrisos”, “noites”, “passos”, “lágrimas”, “promessas” etc.) como dos verbos conjugados na 2ª pessoa do discurso (“repouse” e “deixe”). Notemos também o papel das rimas internas toantes (“ouvidos” e “sorrisos”/ “lágrimas” e “palavras”) e das rimas internas consoantes (“eternamente” e “melancolicamente”/ “perdão” e “unção”). Toda essa concatenação sonora se articula nos versos, que quase sempre encerram um todo discursivo, na construção de uma poética amorosa derramada.

Sobre essa questão, é pertinente trazer as considerações do crítico Antonio Candido, para quem a obra de Vinícius de Moraes engendrou um tipo de poesia contrário a algumas tendências da modernidade:

Refiro-me àquelas para as quais cada palavra tende a ser objeto autônomo, portador de maneira isolada (ou quase) do significado poético; ou, mesmo, apenas de valores sonoros que o substituem. Vinícius, ao contrário, fez poesia com palavras concatenadas de maneira a obter uma sequência semântica que dissolve a autonomia delas num discurso poético articulado. Na história da literatura brasileira ele é um poeta de continuidades, não de rupturas; e o nosso é um tempo que tende à ruptura, ao triunfo do ritmo *e mesmo do ruído sobre a melodia, assim como tende a suprimir as manifestações da afetividade. Ora, Vinícius é melodioso e não tem medo de manifestar sentimentos*, com uma naturalidade que deve desgostar as poéticas de choque, geralmente interessadas em suprimir qualquer marca de espontaneidade e em realçar o cunho de artifício. (Candido, 2008, pp. 159-62, grifos nossos).

Com efeito, a poesia viniciano, herdeira do nosso primeiro Modernismo, incorporou alguns signos das poéticas romântica e simbolista, imprimindo-os e reinventando-os modernamente, numa atualização do erudito, concedendo tratamentos cultos a temas populares vistos como “desgastados”, como as manifestações dos sentimentos, sobretudo o sentimento do amor erótico. Vejamos agora o “poema-resposta” de Ângela Vilma:

Para Vinícius de Moraes

Eu te perdoo, Homem, por te amar, e te deixarei
para que encontres, feliz, tua mulher amada.
Nunca serei eu, tu disseste, e os riachos ao lado
secaram-se, clareando como fogo a alvorada
desse meu corpo que acendia ao teu chamado.
Nunca serei eu, essa mulher amada, e de nada
adiantará deter-te, ouvir a tua voz presente,
ser tua amiga, nessa essência desgovernada
de não te ter; ter-te aos pouquinhos, na inquietude
da voz intensa de ondas tomando meu corpo
quando te encontro. E tu, Homem, sempre tão longe
sempre tão distante, criando túmulos em tua carne
morrendo, enfim, na imensa beleza que te habita.
(Vilma, 2016, p. 33)

Podemos notar que, tal como no poema de Vinícius de Moraes, o eu-lírico de Ângela Vilma, através da função apelativa da linguagem, mantém o tratamento na 2ª pessoa do discurso (tu), o que, somado às palavras “serei”, “riachos”, “secaram-se”, “desse”, “essência”, “pouquinhos”, “intensa”, “ondas” e “túmulos” e contando, também, com rimas consoantes nos finais dos versos (“amada”/ “alvorada”), (“lado”/ “chamado”), (“nada/ desgovernada”) e rimas toantes internas (“corpo”/ “encontro”) instauram ritmo muito semelhante ao do poema “Ternura”.

O eu-lírico feminino já se coloca na condição de alguém que não será a escolhida pelo ser amado, entretanto, deixa-o livre para que encontre outra pessoa, embora não negue seu desejo, que irradia no seu corpo tanto no passado como no presente, como lemos nos belíssimos versos “[...] e os riachos ao lado/ secaram-se, clareando como fogo a alvorada/ desse meu corpo que acendia ao teu chamado.” e “[...] ter-te aos pouquinhos, na inquietude/ da voz intensa de ondas tomando meu corpo/ quando te encontro.”.

Curioso é apontar que o eu-lírico feminino se refere ao ser amado como “Homem”, com inicial maiúscula, o que nos parece um eco da poesia hilstiana, posto que o coloca entre o profano e o sagrado; ou, talvez, por querer de fato omitir o nome do ser amado, diferente de Hilda Hilst, que nomeou seu amado ausente Túlio; mas, em ambas as poetisas⁴, “[...] o Erotismo, no alto sentido filosófico do termo – a experiência de comunhão plena *eu-outro* que, partindo do corpo, atinge as raízes metafísicas do ser e o faz sentir-se participante da *totalidade*.” (Coelho, 1999, p. 74)

Olhando os poemas em suas marcas textuais, parece-nos razoável afirmar que o transbordamento amoroso (temática de “Ternura”), vai ao encontro de uma *forma do transbordamento*, pois a maioria dos treze versos do poema de Vinícius de Moraes correm quase todos em linhas sem pontuação, como se esses versos não dessem fôlego ao leitor,

⁴ Embora o trecho citado de Nelly Novaes Coelho esteja se referindo à poesia de Hilda Hilst, entendemos que essa característica da poesia hilstiana ecoa no poema analisado de Ângela Vilma.

em consonância com o sentimento arrebatador que invade o sujeito poético no idílio amoroso, chegando à totalidade do seu ser.

Já os treze versos do poema de Ângela Vilma, embora emulam o ritmo do poema viniciano, é construído com mais recursos de pontuação: vírgulas para separar o vocativo (“Homem”), orações intercaladas (“tu disseste”) e orações na ordem inversa (“Nunca serei eu, essa mulher amada”).

Há, também, em *A solidão mais funda*, um diálogo intertextual no sentido de discutir temas presentes em obras dos autores que influenciaram a poeta Ângela Vilma, modelando a visão de mundo de cada um deles, aliado ao seu toque personalíssimo, como no poema “Para Carlos Drummond de Andrade”: “Herdei de ti, Drummond,/ o sentimento do mundo,/ por isso sofro horas a fio/ ao assistir ao telejornal,/ vendo o mundo se destruindo./ Ninguém mais chora,/ nem se espanta./ Tudo virou apenas/ curiosidade.” (Vilma, 2016, p. 13).

Sentimento do mundo (1940) faz parte da chamada poesia social do poeta de Itabira, naquele momento ainda mais sóbria do que as obras posteriores. Esse sentimento ecoa “uma tomada de consciência do universo histórico concreto” (Merquior, 1975, p. 41). No poema dedicado a Drummond, o eu-lírico de Ângela Vilma confessa sofrer diante das atrocidades que vê nas notícias do telejornalismo, fatos que dilaceram e esvaziam nossas existências, mas, por outro lado, vão-se tornando banais. (“Ninguém mais chora/ nem se espanta./ Tudo virou apenas/ curiosidade,”) Nesse sentido, as palavras do escritor Mayrant Gallo (2001, texto-orelha) sobre a poeta andaraíense “Poesia sensível, não tem público senão entre os sensíveis, seres em extinção” são exemplares.

3 O TRAÇO MEMORIALÍSTICO EM A SOLIDÃO MAIS FUNDA

Outro tema recorrente do livro *A solidão mais funda* são as memórias. Nesse sentido, valemo-nos das acepções benjaminianas de *rememoração* e *reminiscência*. Walter Benjamin, ao ler a obra de Proust, assevera que não é a ressurreição do passado propriamente dito que importa à obra literária, mas sim o trabalho da rememoração narrativa, como se o escritor fosse um tecelão, entre o fazer e o desfazer dos tecidos do texto, numa analogia à personagem mitológica Penélope que, à espera do amado Ulisses, desfaz à noite o que tecu durante o dia. Segundo o filósofo alemão:

[...] um acontecimento vivido é finito, ou pelo menos encerrado na esfera do olvido, ao passo que o acontecimento rememorado é sem limites, pois é apenas uma chave para tudo o que veio antes e depois. E, em outro sentido ainda, é a rememoração que prescreve o rigoroso modo de textura. Pois a unidade do texto está apenas no *actus purus* da própria rememoração, e não na pessoa do autor, e muito menos na ação. Podemos até mesmo dizer que as intermitências da ação são o mero reverso do *continuum* da rememoração [...]. (Benjamin, 2012, pp. 38-39)

Embora não estejamos analisando um romance, esses conceitos benjaminianos podem ser estendidos ao entendimento da poesia de traços memorialísticos da autora baiana. O eu-lírico de Ângela Vilma mergulha nas memórias da sua infância em Andaraí e reflete sobre o destino de conhecidos, amigos e familiares, num entrecruzar-se de memória e imaginação, ou da memória e ficcionalização desta.

Também escava as reminiscências afetivas entre ela e sua mãe, as duas caminhando “uma rua de pedras/ descendo por becos, casas caídas/ e muros desolados”, uma pegando a mão da outra “ouvindo Roberto Carlos/ cantar dentro de um rádio/ às duas horas da tarde.” e as do seu pai, nos dilacerantes versos “Mas perto de ele morrer, eu peguei na sua mão esquerda/ para levá-lo ao médico, minha irmã na sua direita,/ e chorei ao transportá-lo ao outro lado/ tão devagar, como se levasse um menino/ nos braços.” (Vilma, 2016, p. 21-22), evidenciando o tema da morte (real, do pai, e metafórica, do eu-lírico), conforme o poema “Para Kátia Borges”, além do impecável “Para José Paulo Paes”, que, a despeito de sua extensão, merece ser reproduzido na íntegra:

Na imensa casa de meus avós, que desapareceu, há
insistentes fantasmas:

Uma jarra de copos de alumínio, com nomes gravados
em letras bordadas, sobre um pote encostado na sala.
Um rádio que falava a voz do Brasil em meio aos grilos
e canto dos sapos, como se detivesse a noite.
Uma cama de patente e seu colchão de mola, cheirando
à cerimônia.

Uma penteadeira com o retrato de um menino
gordo, de paletó e gravata, pintado em pincel, cores
esmaecidas, pois muito velho na vida aquele menino
[estava

Na outra sala, um guarda-louça e um oratório: santos
antigos, perdidos em sua fé com as caras
[desbotadas.

Nos imensos quartos, uma vastidão de vazio e de gente
ausente que foi tudo para São Paulo.

Na cozinha, minha avó acororada, pitando seu
cachimbo fantasma.

Tudo, tudo ali está morto, tudo ali morreu,
até minha caneca de tomar café com bolacha
[e coalhada.

Meu avô desapareceu em sua bicicleta, numa das
curvas do mato; com o bolso cheio de bala: de mel e
amendoim, bala de roça, revestida de papel barato.
Nas costas ele levava um pacote de requieção – que era
só de mãe, sua filha amada.

Minha avó assiste a tudo isso, com seu cachimbo
[fantasma.

Nem mais carros passam ali, o mato tomou tudo; a
casa enorme e seu fogão de lenha, e as caçarolas de
alumínio, os vidrinhos de perfume, tudo tudo como
sino tocam com o vento da madrugada.

O fantasma da minha avó não se rende:
pita seu cachimbo, acocorada no nada.
(Vilma, 2016, pp. 43-44)

No primeiro verso do poema “Na imensa casa de meus avós, que desapareceu,/ há insistentes fantasmas” o eu-lírico evoca e atualiza, poeticamente, uma busca pelo intenso brilho perdido do passado. Os versos se nutrem das memórias e das lembranças infantis de outrora: a cozinha, com “Uma jarra de copos de alumínio”, “Um rádio que falava a voz do Brasil em meio aos grilos/ e canto dos sapos, como se detivesse a noite”. Assim, o eu-lírico está lamentando não só a perda da casa física, mas sobretudo a perda do seu *cosmos*, no sentido bachelardiano: “Pois a casa é nosso canto do mundo. Ela é, como se diz frequentemente, nosso primeiro universo. É um verdadeiro cosmos. Um cosmos em toda a acepção do termo. (Bachelard, 1993, p. 200)

Como em cenas de um filme, o leitor flana pela casa que já não mais existe, a não ser no coração e na memória do eu-lírico, como nos versos: “Uma cama de patente e seu colchão de mola, cheirando/ à cerimônia./ Uma penteadeira com o retrato de um menino [...]” e “Na outra sala, um guarda-louça e um oratório: santos/ antigos, perdidos em sua fé com as caras desbotadas.” Como o discurso poético é, por sua natureza, multifacetado, podemos compreender que a fusão entre memória e imaginação é uma dessas facetas, pois, como continua Gaston Bachelard (1993, p. 200):

[...] todos os abrigos, todos os refúgios, todos os aposentos têm valores de onirismo consoante. Não é mais em sua positividade que a casa é verdadeiramente “vívda”, não é só na hora presente que se reconhecem os seus benefícios. O verdadeiro bem-estar tem um passado. Todo um passado vem viver, pelo sonho, numa casa nova. A velha locução: “Carregamos na casa nossos deuses domésticos” tem mil variantes. E o devaneio se aprofunda a tal ponto que um domínio imemorial, para além da mais antiga memória, se abre para o sonhador do lar. A casa, como o fogo, como a água, nos permitirá evocar [...] fugidias de devaneio que iluminam a síntese do imemorial com a lembrança. Nessa região longínqua, memória e imaginação não se deixem dissociar. Ambas trabalham para seu aprofundamento mútuo. Ambas constituem na ordem dos valores, uma união da lembrança com a imagem.

Nesse sentido, é também curioso como Ângela Vilma, leitora e estudiosa da obra de Herberto Sales, pode ter, consciente ou inconscientemente, tomado de inspiração e recriado poeticamente tanto as suas reminiscências como o sentimento por que passou seu conterrâneo, sentimento este narrado em um de seus romances. No início da década de 1960, passeando de carro em Salvador, Herberto se deparou subitamente com o palacete do seu tio materno totalmente em ruínas, abandonado, até ser finalmente

demolido. Ele havia morado naquele palacete durante a adolescência, quando estudou na capital baiana. A visão daquela casa desmoronada foi o impulso de Herberto para escrever seu terceiro romance: *Dados biográficos do finado Marcelino* (1965). (Zamboni, 2009). Nessa obra, lemos o relato do narrador:

Aproximei-me da grade do jardim, tentei abrir o portão que trinta anos antes, em companhia de Passos, transpusera pela primeira vez. Um grande cadeado, com uma corrente em volta, fechava-o. Já não havia a sineta de outros tempos. Em vez daquele badalar vivo que ressoava por entre os renques de palmeiras, tudo quanto ouvi foi um ruído de velhos e emperrados ferros a reboar no pátio ermo. Por um momento, pensei em bater nas janelas, chamar por alguém que eu não sabia quem fosse, mas desisti. Tudo era bastante claro: já não morava ninguém ali. E aquele portão de ferro, tão solidamente acordado, que eu em vão sacudia, tentando abri-lo, estava como a separar-me de um mundo para sempre perdido. (Sales, 1974, p. 20)

Voltando ao poema: ainda na segunda estrofe, lemos o registro doloroso da imigração de nordestinos para o Sudeste, em busca de melhores condições de vida, como aconteceu de maneira mais intensa no Brasil entre as décadas de 1950-1970: “Nos imensos quartos, uma vastidão de vazio e de gente/ ausente que foi tudo para São Paulo”.

Ressaltamos que, para o eu-lírico, ao lembrar-se dessa casa, uma personagem é central: a avó. Sua presença é tão marcante que ela se impõe no espaço demarcado por três estrofes: a terceira (“Na cozinha, minha avó acorada, pitando seu/ cachimbo fantasma”), a quinta (“Minha avó assiste a tudo isso, com seu cachimbo fantasma.”) e a sétima e última estrofe (“O fantasma da minha avó não se rende:/ pita seu cachimbo, acorada no nada”), como se a matriarca da família estivesse ali, viva e corpórea, materializando-se, através do jogo entre a imaginação e as lembranças do eu-lírico, nas cenas do poema e na mente do leitor.

É, portanto, o fantasma de uma sertaneja forte, que não se rende, que não desiste: permanece para sempre ante a paisagem geográfica que se modificou ao longo dos anos; paisagem está, por outro lado, desoladora para o eu-lírico (“Nem mais carros passam ali, o mato tomou tudo; a/ casa enorme e seu fogão de lenha, e as caçarolas de/ alumínio, os vidrinhos de perfume, tudo tudo como/ sino tocam com o vento da madrugada.”)

O poema “Para José Paulo Paes” pode também ser lido num diálogo intertextual com Álvaro de Campos, quando, no poema “Aniversário”, lamenta:

No tempo em que festejavam o dia dos meus anos,
Eu era feliz e ninguém estava morto.
Na casa antiga, até eu fazer anos era uma tradição de há séculos
E a alegria de todos, e a minha, estava certa com uma religião qualquer.
[...]
Vejo tudo outra vez com uma nitidez que me cega para o que há aqui...
O aparador com muitas coisas – doces, fructas, o resto na sombra debaixo
[do alçado]
As tias velhas, os primos diferentes, e tudo era por minha causa,
No tempo em que festejavam o dia de meus anos...

(Pessoa, 1990, pp. 217-218).

Parece-nos razoável afirmar que, no entanto, o sentimento melancólico de Álvaro de Campos carrega um pouco da rebeldia e do inconformismo que lhes são inerentes; já o eu-lírico de Ângela Vilma guarda uma melancolia menos indignada, algo mais próximo do clima do saudosismo melancólico instaurado no poema “Profundamente”, de Manuel Bandeira, do livro *Libertinagem* (1930), quando o poeta também exprime, em tom confessional, sua angústia pela perda dos entes queridos:

Hoje não ouço mais as vozes daquele tempo
Minha avó
Meu avô
Totônio Rodrigues
Tomásia
Rosa
Onde estão todos eles?

– Estão todos dormindo
Estão todos deitados
Dormindo
Profundamente.
(Bandeira, 1993, p. 139)

E será o poeta pernambucano o escolhido para o eu-lírico de Ângela Vilma nos trazer mais outra reminiscência da infância, como lemos em “Para Manuel Bandeira”:

Era nossa vizinha, a menina
que tinha amarelão: uma doença estranha
que empalidecera a aura e o corpo, as mãos.
A menina, Bandeira, não dispunha de Anjo da Guarda,
e o pai, por mais que tentasse
não sabia construir asas de porte, como só os
[anjos possuem
Nunca me esqueci, Manuel, daquela menina
que não brincava com a gente na calçada
e que ficava olhando, lá da sua sala, o que era a infância.
Não sei mais do seu destino, deve ter morrido
toda amarela, como os ipês, na primavera.
(Vilma, 2016, p. 12)

O eu-lírico nos conta a lembrança sobre uma vizinha, “[...] a menina/ que tinha amarelão: uma doença estranha/ que empalidecera a aura e o corpo, as mãos.”. Como vemos, há aqui uma imagem concentrada (o empalidecimento do corpo e das mãos) que se prolonga numa imagem abstrata (o empalidecimento da aura). A *ancilostomíase*,

conhecida popularmente como “amarelão”, foi um dos grandes problemas de saúde pública no Brasil; as condições da população de qualquer interior mais distante eram precárias, com problemas sérios como o da falta de saneamento básico, por exemplo. Tanto que, ainda no início do século XX, Monteiro Lobato, por meio de uma literatura infantil pedagógica, idealizou Jeca Tatu, colocando esse personagem caboclo como ícone de uma campanha de conscientização às crianças e, por extensão, aos adultos, para orientar sobre a prevenção e o tratamento dessa doença.

As imagens dos versos “A menina, Bandeira, não dispunha de Anjo da Guarda/ e o pai, por mais que tentasse/ não sabia construir asas de porte, como só os anjos possuem”, aludindo ao fato de que a menina não tinha Anjo da Guarda, autorizam-nos a pensar que o eu-lírico de Ângela Vilma está, direta ou indiretamente, referindo-se a dois poemas de Manuel Bandeira (1886-1968), recriando-os: “O anjo da guarda”, de *Libertinagem* (1930) e “Versos para Joaquim”, de *Estrela da Tarde* (1963). No primeiro, lemos:

Quando minha irmã morreu,
(Devia ter sido assim)
Um anjo moreno, violento e bom,
– brasileiro.

Veio ficar ao pé de mim.
O meu anjo da guarda sorriu
E voltou para junto do Senhor.

(Bandeira, 1993, p. 126)

Aqui, em Bandeira, lembramo-nos da sua “personalidade literária, isto é, da voz que institui os poemas, neles traçando um contorno de paisagem” (Gilda; Candido, 1993, p. 7), paisagem que, neste caso específico, será a viagem rumo às lembranças da morte da sua irmã. Convém registrar que, num espaço de quatro anos, entre 1916 a 1920, o poeta perdeu sua mãe; depois a irmã, que fora sua enfermeira; e, finalmente, seu pai – um golpe ainda mais duro ao seu coração. É o próprio Manuel Bandeira que nos conta, em *Itinerário de Pasárgada* (1997, p. 332):

A morte de meu pai e a minha residência no morro do Curvelo de 1920 a 1933 acabaram de amadurecer o poeta que sou. Quando meu pai era vivo, a morte ou o que quer que me pudesse acontecer não me preocupava, porque eu sabendo que pondo a minha mão na sua, nada haveria que eu não tivesse a coragem de enfrentar. Sem ele eu me sentia definitivamente só. E era só que teria de enfrentar a pobreza e a morte.

Assim, no desejo de mitigar a dor do sentimento da perda, do luto, o eu-lírico, no plano onírico, poetiza a morte da irmã imaginando um anjo da guarda, “moreno, violento

e bom” e, além disso, “brasileiro”, que veio buscá-lo também (a convivência com certeza inescapável da morte, posto que já sofria de tuberculose). No entanto, arremata nos versos finais: “O meu anjo da guarda sorriu/ E voltou para junto do Senhor”, versos que evidenciam que ainda não era seu o momento de partir junto com a *Indesejável das gentes*, como designou a morte, lançando mão da antonomásia, em outro de seus poemas. Já em “Versos para Joaquim”, de *Estrela da Tarde* (1963), lemos:

*Joaquim, a vontade do Senhor é às vezes difícil de aceitar.
Tanto Simeão desejoso de ouvir o celeste chamado!
Por que então chamar a que estava apenas no meio de sua tarefa?
A indispensável?
A insubstituível?
(Por isso sorri com lágrimas quando te vi, antes da missa, ajeitar o laço
[de fita nos cabelos da tua caçulinha.]
Ah, bem sei, Joaquim, que o teu coração é tão grande quanto o da mãe
[melhor.
Mas que tristeza! Ela foi demais, estou de mal com Deus.
– Joaquim, a vontade do Senhor é às vezes inaceitável.*

(Bandeira, 1993, p. 236, grifos nossos)

Aqui, o poeta compartilha da dor da perda do viúvo Joaquim, ora afirmando, no primeiro verso, que “a vontade do Senhor é às vezes difícil de aceitar (difícil, mas não impossível), ora revelando a tristeza e a indignação, presentes nos dois versos finais: “Mas que tristeza! Ela foi demais, estou de mal com Deus./ – Joaquim, a vontade do Senhor é às vezes inaceitável!”. Há também uma força poética lindíssima no 6º verso: (“Por isso sorri com lágrimas quando te vi, antes da missa, ajeitar o laço de fita nos cabelos da tua caçulinha.”), com a descrição de algo aparentemente banal: o poeta que não consegue conter seus olhos a marejar vendo a cena do Joaquim pai e, agora, viúvo, que ajeita um laço de fita nos cabelos da filha pequena, como se tal gesto fosse um afago materno.

Assim, voltando ao poema “Para Manuel Bandeira”, de Ângela Vilma, o eu-lírico recorda que: “Nunca me esqueci, Manuel, daquela menina/ que não brincava com a gente na calçada”, tematizando a dor da infância não vivida de uma criança enferma, com a tocante imagem “e que ficava olhando, lá da sua sala, o que era a infância.”. E, na sua imaginação, a poeta também cria uma imagem inusitada para a morte da garota, usando rimas toantes (“amarela” e “primavera”) e comparando-a à beleza das árvores (“deve ter morrido/ toda amarela, como os ipês, na primavera.”). (Vilma, 2016, p. 12, grifos nossos).

Manuel Bandeira (1997, p. 296) foi o poeta que se embebia “dessa ideia que a poesia está em tudo – tanto nos amores como nos chinelos, tanto nas coisas lógicas como nas disparatadas” e que também explorou inúmeros recursos formais e estilísticos, com livros como *A cinza das horas* (1917), de sabor penumbista e simbolista, e *Libertinagem* (1930), muito mais inserido no calor do Modernismo brasileiro.

Com efeito, o poeta que desmascara problemas sociais – “O bicho”, do livro *Belo belo* (1948) – é o mesmo poeta que canta a infância, as lembranças do passado, a dor do

amor perdido, a convivência com a doença (no caso dele, a tuberculose), e, por fim, a consciência, a aceitação e a espera da morte. Como afirma o pesquisador Antônio Donizeti Pires (2018, p. 15)

[Bandeira] explora com minudência, também de modo muito pessoal, o tema medieval do *Ubi sunt?* (“Onde estão?”), [...] que parece recorrente na poesia de Bandeira devido a questões temáticas (e existenciais) a envolver a ausência, a perda e a falta; a saudade e o tempo perdido; a infância e a família; a doença e a morte.

Dessa maneira, é possível afirmar que, guardadas as devidas diferenças, a poesia de Ângela Vilma traz ecos das líricas pessoana, ceciliana, viniciano, drummondiana e bandeiriana (isso considerando tão-somente os poemas que por ora analisamos), visto que as temáticas existenciais da poeta baiana estão em profunda consonância com os temas desses seus cânones particulares.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A solidão mais funda (2016), de Ângela Vilma, é, como o subtítulo informa, uma “homenagem aos grandes solitários”. No entanto, essa homenagem pode ser lida, por extensão, como uma expressão poética de deferência a todos os tipos de desvalidos, dos inadaptados à realidade, dos feridos pelo signo da perda, dos loucos e até dos suicidas, como lemos no poema IV, da parte II – “Heranças”:

entendo o que fez Ana C. pular do sétimo andar
Entendo e me abraço a ela, caída no chão.
Pego seus óculos escuros e guardo.
Como um troféu.

Ela teve a coragem maior.
Não ficou assim no pula não pula:
enxergou algo a mais e se curvou,
Absoluta. Absoluta.

(Vilma, 2016, p. 74)

Além disso, seus poemas transpiram aquilo que Jorge Luis Borges (2000, p. 15), numa palestra proferida na Universidade de Harvard em 1967-68, intitulada “O Enigma da Poesia”, conceitua: “[...] a poesia é uma experiência nova a cada vez. Cada vez que leio um poema, a experiência acaba ocorrendo. E isso é poesia.”

Com efeito, a cada vez que lemos um poema de Ângela Vilma, somos tomados por um arrebatamento, uma emoção única. Sentimos a ternura presente em seu núcleo familiar, como se conhecêssemos intimamente seu pai, sua mãe e sua irmã; emocionamo-

nos com o desaparecimento de um tio em “Para Wislawa Szymborska”; damos uma pausa no sentimento de dor e sentimos “seu riso solto” em “Para Paulo Leminski”; compadecemos-nos da condição do eu-lírico feminino quando ela se apresenta “escrava do meu desejo/ de sofrer”, em “Para Sylvia Plath”; sentimo-nos invadidos pelo *desmantelo azul* no poema “Para Carlos Pena Filho”, no qual o eu-lírico de Ângela Vilma relembra a morte trágica e precoce do poeta pernambucano (“Estás completamente azul, Carlos,/ tu que morreste branco, embaixo/ de um automóvel, na avenida Caxangá.”); somos invadidos até por uma desilusão amorosa em “Para Eurico Alves”; e, por fim, desejamos acolhê-la em seu sentimento de derrota quando lemos no poema “Para Álvaro de Campos”: “Como tu, falhei em tudo, e não quero mais ser nada.”

Neste livro, portanto, enxergamos uma pluralidade de diálogos intertextuais e memórias costuradas pela ficcionalização. São, portanto, um conjunto de poemas que ensaiam dialogar com os grandes autores, partindo das próprias lembranças da autora, voluntárias ou inconscientes: ora reconfigurando-as segundo a imaginação do eu-lírico, ora costurando o tecido de suas reminiscências com a arte do ficcionalizar, no sentido que Walter Benjamin analisou a obra proustiana; ora recordando e fazendo o leitor reviver suas subjetividades, ora trazendo recordações vivas do passado, como afirma a estudiosa Naiana Pereira de Freitas (2016, p.19):

As recordações são resultantes da participação ativa de elementos pertencentes à subjetividade de quem escreve. Logo, memórias e subjetividades são termos indissociáveis durante a elaboração criativa. Esta relação pressupõe a projeção de uma identidade no texto produzido. Para que a memória exista, é necessário um distanciamento temporal entre o acontecido e o lembrado. É a partir desse movimento, que ocorre a busca da identidade pelo sujeito que escreve. É por meio da subjetividade do narrador ou escritor que a memória é fortalecida, erguendo imagens exteriores acessíveis ao leitor ou espectador.

Por fim, diríamos também que duas lições bandeirianas se interpenetram em *A solidão mais funda*, de Ângela Vilma: (1) escavar o que há de mais profundo em nossas almas, em diálogo com a tradição, mas sem pedantismo, com os traços da humildade e da simplicidade; e (2) por meio da poética memorialística, reafirmar a metáfora de Manuel Bandeira (1993, p. 43): “Meu verso é sangue”, pondo a literatura como único refúgio, abrigo ou consolo, contra tudo e contra todos, como uma espécie de religião até para aqueles que em nada creem; imprescindível, portanto, para o intercâmbio vital entre o ser humano e a vida.

REFERÊNCIA

- BANDEIRA, M. *Estrela da vida inteira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.
- _____. Andorinha, Andorinha. In: *Seleção de prosa*. Organização de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997. pp. 219-293
- _____. Itinerário de Pasárgada. In: *Seleção de prosa*. Organização de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997. pp. 295-360.

- _____. A versificação em língua portuguesa. In: *Seleção de prosa*. Organização de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997. pp. 532-557.
- BACHELARD, G. “Capítulo I – A casa. Do porão ao sótão. O sentido da cabana”. In: *A Poética do Espaço*. Tradução de Antônio da Costa Leal e Lúcia do Valle Santos Leal. São Paulo: Martins Fontes, 1993. pp. 199-221.
- BENJAMIN, W. A imagem de Proust. In: *Magia e Técnica, Arte e Política – Ensaio sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2012. pp. 37-50.
- BEZERRA, E. Por dentro dos acervos. *Quem é essa mulher?* Instituto Moreira Salles. Disponível em: <https://ims.com.br/por-dentro-acervos/quem-e-essa-mulher-por-elvia-bezerra/>. Acesso em: 27 nov. 2021.
- BORGES, J. L. O Enigma da Poesia. In: *Esse ofício do verso*. Organização de Calin-Andrei Mihailescu e tradução de José Marcos Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2000. p. 09-28.
- BOUDOUX, A. S. T. Herberto Sales e sua relação artesanal com a vida: (re) pensando o regional em *Cascalho*. In: *Cadernos de Literatura e Diversidade*. Programa de Pós-graduação em Literatura e Diversidade Cultural, vol. 1, n. 1. Feira de Santana: UEFS, 2002. pp. 27-36.
- CANDIDO, A. Um poema de Vinícius de Moraes. In: MORAES, Vinícius de. *Poemas, sonetos e baladas/ Pátria minha*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, pp. 159-162.
- COELHO, N. N. Da poesia. In: *Cadernos de Literatura Brasileira*, nº 8, Instituto Moreira Salles, 1996, pp. 66-79.
- FREITAS, N. P. *Por uma lírica além do papel: o traço da memória em Ângela Vilma*. 141f. Dissertação (Mestrado em Literatura e Cultura) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2016.
- GALLO, M. Texto-orelha. In: VILMA, Â. *Talvez um blues*. 1ª ed. São Paulo: Patuá, 2021.
- GILDA; CANDIDO, A. Introdução. In: BANDEIRA, M. *Estrela da vida inteira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993. p. 3-17.
- MEIRELES, C. *Poesia Completa* – volume I. Organização, apresentação do texto e estabelecimento de texto de Antônio Carlos Secchin. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.
- MERQUIOR, J. G. *Verso Universo em Drummond*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1975.
- MILLIET, S. Nota à 3ª edição. In: SALES, H. *Cascalho*. Rio de Janeiro: Edições O Cruzeiro, 1966. pp. 9-10.
- MOISÉS, M. *A literatura Portuguesa*. São Paulo: Cultrix, 1967.
- MORAES, V. Novos poemas. In: *Vinícius de Moraes: obra reunida*. Organização de Eucanaã Ferraz e Daniel Gil. 1ª ed. – vol. 1 – Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017.
- OLIVEIRA, Â. *A poética da memória – o romance de Herberto Sales*. 228f. Tese (Doutorado em Teoria da Literatura). Recife: Universidade Federal de Pernambuco, 2006.
- PESSOA, F. *Mensagem*. À memória do Presidente-Rei Sidónio Pais – Quinto Império – Cancioneiro; anotações de Maria Aliete Galhoz. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

_____. Edição crítica de Fernando Pessoa – *Série Maior* – Volume II – Poemas de Álvaro de Campos – Edição de Cleonice Berardinelli. Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 1990.

PIRES, A. D, A poesia prismática de Manuel Bandeira. *Signótica*, [S. l.], v. 30, n. 1, p. 5–28, 2018. DOI: 10.5216/sig.v30i1.49304. Disponível em: <https://www.revistas.ufg.br/sig/article/view/49304>. Acesso em: 21 nov. 2021.

SALES, H. *Dados biográficos do finado Marcelino*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974.

SANCHES NETO, M. Cecília Meireles e o tempo inteiriço. In: *Poesia Completa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001. p. xxi – lix.

VILMA, Â. *Aeronauta* – crônicas. Seleção e organização de Emmanuel Mirdad. Ilhéus – Itabuna: Mondrongo, 2020.

_____. *A solidão mais funda* – Homenagem aos Grandes Solitários. Ilhéus – Itabuna: Mondrongo, 2016.

ZAMBONI, J. C. Pequena introdução a um grande romance. In: SALES, H. *Dados biográficos do finado Marcelino*. 4ª ed. Revisão de Tereza M. Lourenço Pereira e Jessé de Almeida Primo. São Paulo: É Realizações, 2009.