

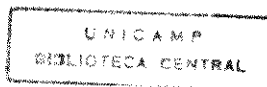
Ana Lúcia Moret

TRADIÇÃO E MODERNIDADE NA OBRA
DE ADÉLIA PRADO

Este exemplar é a redação final da tese
defendida por Ana Lúcia Moret

e aprovada pela Comissão Julgadora em
17/08/93.
Luanna Maria Simon

Campinas
1993



Dissertação de Mestrado apresentada ao Instituto de
Estudos da Linguagem, Departamento de Teoria Literária da
Universidade Estadual de Campinas.

Professor Orientador: Iumna Maria Simon

Banca Examinadora:

Professor Alcides Villaça - Universidade de São Paulo

Professor Haqueira Osakabe - Universidade Estadual de Campinas

Márcia Abreu - Universidade Estadual de Campinas (Suplente)

A meus pais Orlando e Beatriz
e ao Lu - minhas três formas
de amor e poesia.

Meu Agradecimento

- . a Iumna Maria Simon, não só pela orientação deste trabalho, mas sobretudo por contribuir tão decisivamente em minha formação intelectual durante o percurso da Pós-Graduação.
- . ao Prof. Haquira Osakabe cuja generosidade intelectual e humana muito me auxiliaram neste estudo.
- . a Regina Aida Crespo e Tânia Pellegrini pelo apoio como amigas e leitoras atentas no início deste projeto.
- . a José e Adélia Prado, Irene Vieira e Vera de Queiroz por terem cedido material para esta pesquisa.
- . às minhas irmãs Rosana e Denise e aos amigos Marta Maria Lazarin, Roselene dos Anjos, Wilson de Carvalho e Denilson Giungi pela solidariedade em tempos e modos próprios.
- . à FUNCAMP e CAPES pelo auxílio financeiro.

índice

Introdução	06
O Místico em Adélia Prado - Religião e Mito	25
A (Po)ética da Humildade - De São Francisco a Manuel Bandeira ...	86
Conclusão	163
Bibliografia	170

Tradição e Modernidade na Obra de Adélia Prado

Introdução

A obra de Adélia Prado é relativamente recente mas já conta com um número significativo de análises. Esta escritora mineira não sofreu as agruras do anonimato de início de carreira. Poucos escritores contaram, na ocasião de sua estréia, com um apoio tão significativo com o qual Adélia Prado pôde contar: em sua primeira publicação (Bagagem, 1976), foi apadrinhada por nada menos que um Carlos Drummond de Andrade, além de contar com o apoio de Affonso Romano de Sant'Anna. Avalizada por um grande poeta (com estatuto de Poeta Nacional) e por um conceituado crítico literário, Adélia Prado penetrou no mercado com um pé no *métier* literário e outro no acadêmico, dando continuidade a uma produção regular (em termos de número e frequência de publicações) e instigante. O sucesso da escritora está materializado numa venda em torno de cem mil exemplares.⁽¹⁾ Números pouco comuns para a boa poesia no mercado brasileiro.

Em outubro de 1975, Drummond dedicou-lhe meia crônica, alertando para o franciscanismo e a alegria de viver, próprios daquela "mulher à beira da linha":

"Esse Francisco não pára de cativar a gente (...)
Acho que ele está no momento ditando em
Divinópolis os mais belos poemas e prosas a Adélia
Prado. Adélia é lírica, bíblica, existencial, faz

(1) dados de 1991.

poesia como faz bom tempo: esta é a lei, não dos homens, mas de Deus"

Impossível ficar indiferente a tal apresentação, sobretudo se ela parte de um poeta tão querido e respeitado. Isso talvez explique, em parte, a popularidade de Adélia Prado junto aos diversos setores de nossa sociedade - público leitor, editores, jornalistas, intelectuais. Seus leitores têm a impressão de que a escritora mineira penetra no mercado já consagrada, para o que contribui também o discurso da crítica, que sempre procurou reforçar o aspecto inovador e universalizante de sua poética. Affonso Romano de Sant'Anna, por exemplo, em prefácio a O Coração Disparado, ressalta-lhe o "mérito de romper com as poéticas vigentes na época e instaurar seu próprio e único modo de dizer", redescobrimdo "um aspecto do interior brasileiro que é universal e foi praticamente desprezado até então."⁽²⁾ Margarida Salomão, por sua vez, prefaciando Bagagem, chamou a atenção para o "divórcio com as poéticas contemporâneas" marcado pela atitude positiva diante da vida, tão diferente da poesia moderna que preferiu "carpir sobre a falta de solução."⁽³⁾

De fato, Adélia Prado surge já fazendo um contraponto com a visão negativista do mundo, numa relação dialética de aceitação e recusa da poética de Drummond, o principal interlocutor em seu primeiro livro. Bagagem contém vários poemas que dialogam com o "gauchismo", com a visão do poeta maldito que para ela é coisa de

(2) Sant'Anna, A.R. de - "Adélia: A mulher, o corpo e o poema", pref. de O Coração Disparado, 3a. ed., RJ, Salamandra, 1984, p. 10

(3) Salomão, Margarida - pref. de Bagagem, 5a. ed., RJ, Guanabara, 1986, p. 11.

homem.⁽⁴⁾ Com isso Adélia Prado surge fazendo um corte nessa tradição poética ocidental, o que confere à sua estréia um sabor de renovação, de abertura de caminho, rumo ao positivo, ao solidário, ao unitário⁽⁵⁾. Longe de negar, Adélia Prado parece estar consciente de sua dívida com a tradição, sabendo que a afirmação de sua identidade passa necessariamente por uma reflexão, pela busca das tensões entre a sua poética e aquela de outros poetas do presente e do passado.

Irene Vieira da Silva apresenta uma análise detalhada desse contraponto de Adélia Prado com essa tradição através do diálogo com Drummond, identificando, nos três poemas alusivos ao poeta mineiro, uma progressão que parte da diversidade para uma certa similaridade: "em 'Com Licença Poética', a dissidência é profunda; em 'Agora, ó José', a oposição se abrande e em 'Todos Fazem um Poema a Carlos Drummond de Andrade', acena-se para a possibilidade de uma união dos poetas através do ofício da Poesia."⁽⁶⁾

Também Vera de Queiroz parece compartilhar da opinião de que o diálogo de Adélia Prado com o passado se faz a princípio pela ruptura e desemboca aos poucos numa consciência de filiação: "O diálogo de Adélia Prado com a tradição marca-se assim, por filiação e ruptura, em especial com relação ao universo poético drummondiano, do qual ela tomará emprestado o personagem *gauche* para com ele identificar-se ('Todos Fazem um Poema a Carlos

(4) Este diálogo é feito nos poemas "Com Licença Poética", "Agora, ó José" e "Todos Fazem um Poema a Carlos Drummond de Andrade".

(5) Observando a continuidade de sua obra, esses traços positivos necessitam ser um pouco relativizados pela crítica, o que faremos mais adiante.

(6) Silva, I.V. da - "Bagagem de Adélia Prado: Uma poética do desdobramento", dissertação de mestrado, Instituto de Letras, História e Psicologia, UNESP, 1984, p.60.

Drummond de Andrade') e para dele afastar-se ('Com Licença Poética'), marcando suas diferenças a partir das características próprias ao universo feminino, afirmado explicitamente como um valor nos versos finais de 'Com Licença Poética': 'Mulher é desdobrável. Eu sou.' "(7)

Essa busca de singularidade, de especificidade da poeta no seio de uma tradição, explica porque salientar o aspecto inovador da poética de Adélia Prado é procedimento comum, tanto por parte da crítica literária acadêmica como por parte da jornalística. Nesta pipocam exemplos como este de Luiz Dulci:

"Ao estreiar, em 1976, Adélia Prado trazia na bagagem um pathos vital e estético sem paralelo em nossa lírica pós João Cabral. Saturados de estéril combinatória linguística, Adélia nos devolvia à paixão mágica e intelectual de ler/escrever/viver poesia." (8)

Mas o 'novo' ou a 'renovação' subjacentes ao texto de Adélia Prado - apontados pela crítica - parecem conviver harmonicamente com outro aspecto também muito comentado de sua obra - o tradicional e o arcaico. Neste sentido há, inclusive, um entrelaçamento entre o texto literário e a própria figura da escritora. A imprensa sempre reforçou a imagem de Adélia Prado como uma mulher casada, dona de casa, mãe de cinco filhos, católica e moradora de uma pequena cidade no interior de Minas Gerais. Por uma estratégia própria do mercado de cultura de massas, antes mesmo de ler seus livros, o público, de certo modo,

(7) Queiroz, V. - "O vazio de o Pleno", tese de mestrado, Instituto de Letras, UFRJ, 1988.

(8) Jornal "O Estado de São Paulo", 17 de maio de 1987.

já fica sugestionado por essa imagem 'tradicional' e como que inserido num imaginário que não pode ser qualificado de moderno (como faz supor, a princípio, o discurso sobre o aspecto de 'ruptura' e 'inovação de sua obra'). O choque entre as duas coisas produz comentários como esses:

"(...) muita gente não conseguiu entender que estranho fenômeno levava uma mulher interiorana, dona-de-casa, mãe de cinco filhos, a enveredar por tão inusitado caminho." (9)

"Dar entrevistas, comparecer ao lançamento, falar sobre sua poesia, não faziam parte da sua vida pacata, de Divinópolis no interior de Minas, onde sempre viveu. Para uma professora como ela, acostumada apenas a lecionar, escrever e observar a rotina das pessoas simples com quem convive, a badalação representou uma quebra importante, quase um umbral que foi ultrapassado com um certo temor." (10)

Nota-se o espanto diante da possibilidade de encontrar a poesia num universo tão simples e corriqueiro. Este espanto advém de um pré-conceito, sedimentado por toda uma tradição literária segundo a qual o poético é dom de seres de exceção, uns poucos iluminados. Mas a explicação de tal contraste entre a vida mais prosaica e o dom da criação poética acaba por criar uma certa aura de mito em torno de Adélia Prado. Assim, o tipo de vida e as características pessoais da escritora são elementos que compõem,

(9) Emediato, Luiz Fernando - "Adélia Prado - A Poesia é a marca da presença de Deus no mundo", *Jornal do Brasil*, 27 de maio de 1978.

(10) Duclos, Nei - "Adélia Prado faz poesia com a barriga e o coração", *Folha de São Paulo*, 24 de agosto de 1978.

pela excepcionalidade do fato, um mito da 'poeta-mulher do povo' que a escritora trata de amenizar, relativizando o contraste:

"Não sou matrona, mãe dos Gracos, Cornélia,
sou é mulher do povo, mãe de filhos, Adélia." (11)

A própria escritora se ressentia dessa insistência da crítica em contrapor o ofício de poeta ao de "pacata senhora". Em uma entrevista Adélia comenta sobre isso de modo muito perspicaz, com uma boa pitada de humor, no seu jeito mineiro de dar as alfinetadas sem que se perceba:

" - Ah, eu me lembro de uma notícia assim: 'Uma pacata senhora mineira, mãe de cinco filhos, esposa - esposa, horrível também - de um funcionário do Banco do Brasil, no mais esplêndido anonimato até hoje, vê seu livro publicado...' Eu me senti assim: como se não tivesse nem um dente na frente e de repente ganhasse a loteria esportiva. Foi uma sensação assim que me humilhou um pouquinho, feriu o meu amor próprio. A poesia não é incompatível com lavar panelas, com cuidar de menino. Mas insistiram nisso. Pacata. Parece até que eu fiz a revolução, rezando terço diante do Palácio da Liberdade." (12)

Irritante ou não, essa insistência da crítica, se por um lado tem sua raiz em toda uma herança cultural, por outro acaba tocando o imaginário das pessoas que têm diante de si, mais

(11) Bagagem, ob. cit., p.20

(12) Entrevista a Luiz Emediato, já citada.

próxima, a gênese do poético. E isso é utilizado pela imprensa, de certa forma, para criar uma 'aura' própria para a escritora. Essa 'aura' pode ser explicada também como um produto datado, uma vez que os primeiros textos de Adélia foram recebidos como uma poesia do cotidiano. Ou seja, o primeiro traço a ser ressaltado na obra da escritora mineira foi exatamente a sua capacidade de extrair o poético da matéria mais cotidiana. Talvez essa seja uma recepção muito própria dos anos 70 (a década em que surgiu Adélia), que produziu uma literatura preocupada com as questões mais prosaicas, calcada no dia-a-dia e relatora das experiências mais imediatas.

De fato, Adélia Prado não só estende a poesia no chão do prosaico como também a dispõe ao lado dos componentes básicos de uma vida que se poderia identificar como pequeno-burguesa, uma vez que são relatadas as conversas com vizinhos, as compras na feira, as limpezas da casa, os cuidados com os filhos, ao mesmo tempo que procede a uma valorização das figuras do pai, da mãe, do marido, filhos, noivo, avós e demais relações de parentesco. Ao contrário de Drummond, que se figurava como poeta ilhado, tentando apagar os vestígios da herança familiar e substituindo-os por preocupações com os grandes temas da humanidade, a poetisa Adélia permanece arraigada a uma tradição familiar e a um cenário da vida pequeno-burguesa mais simples. E é nessa "casa" que vão bater à porta as preocupações com o futuro da poesia ou da humanidade, as inquietações eróticas e místicas. Desse modo, não se pode avaliar a poesia adeliana sem atentar para o efeito criado por esse choque entre temas e cenários tão diferentes. Há uma quebra de expectativas e uma sensação de estranhamento que

conferem uma força enorme à obra da escritora. É no mínimo instigante constatar que uma obra suscite consideração tão antagônica: é inovadora como poética, mas transita num universo tradicional.

Possivelmente também encontremos no momento referido dos anos 70 uma explicação para outro traço de força da poética adeliана, composto pela imagem da escritora junto à crítica: a de uma mulher e sua sexualidade. Nesse sentido, Adélia quase foi conduzida ao território do feminismo com sua, assim entendida, liberação da sexualidade, se não fosse a recusa da própria escritora, avessa a essas bandeiras, uma recusa explicitada em entrevistas mas sobretudo relativizada nos próprios textos, nos quais a questão da sexualidade aparece de forma conflituosa e também ao lado de outros temas não menos importantes. No entanto, muitos são os exemplos, na crítica sobre Adélia, fazendo a aproximação à temática do feminismo:

"(...) Adélia se define, acima de tudo, enquanto mulher. E mulher que já não mais se utiliza (como Bruna Lombardi ou Ângela Melin, que lhe são pares, embora não se lhe comparem) dos arquétipos masculinos da fala. Poderão arguir alguns que estamos aqui a prenunciar o renascimento de uma literatura feminina ou talvez feminista. Não é bem isto, conquanto assim o seja sob certo prisma, pois o fato é que essa linguagem poética "feminina" sempre existiu e agora conscientiza-se, sendo hoje responsável por uma *Weltanschauung* que afronta os paradigmas a partir dos quais se dilacera dilematicamente a visão masculina do mundo. É a linguagem das mulheres que todos os

riscos e a qualquer custo, se assumiram ideológica e socialmente como tais." (13)

"Adélia descobre a mulher concreta dentro de si mesma, além das ideologias, além dos preconceitos, e assume uma eroticidade que, de repente, faz ressaltar a eroticidade ausente de nossa "poesia feminina" convencional. Nesse sentido, ela, lá em Divinópolis, está ao lado das mulheres de sua geração, redescobrando a seu modo um espaço erótico e vital, que algumas poetisas jovens ligadas ao que se convencionou chamar de 'poesia marginal', também andam fazendo: a redescoberta de uma linguagem que se afasta da maneira masculina de ver o mundo, um modo de escrever sem pedir de empréstimo os lugares comuns da ideologia social e literária." (14)

é evidente que Adélia Prado fala do lugar da mulher, ela tem efetivamente uma dicção fortemente feminina a ponto de dizer que há uma *persona* presente ao longo de toda sua obra, caracterizando-se como dona-de-casa, esposa, mãe, comadre, amante, noiva, etc - uma multiplicidade de papéis que no todo apresenta uma coerência. A própria Adélia assim se apresenta em seu primeiro poema de Basagum ("Com Licença Poética") recusando as bandeiras e assumindo um outro papel: o do ser solidário, doador, desdobrável - um papel que, segundo a poeta, é essencialmente feminino. (15) é curioso notar que aquela

(13) Junqueira, Ivan - "Um caso na Literatura Brasileira" - Suplemento Literário de Minas Gerais, Belo Horizonte, 23 de junho de 1984.

(14) Sant'Anna, A.R. de - ob. cit., p. 12.

(15) Voltaremos a essa questão no próximo capítulo, aprofundando-a no universo da religião. O tema do feminismo na obra de Adélia Prado foi abordado por Vanessa de Landa Moraes, em tese de mestrado, onde identifica as imagens da Mulher Sombra, da Primitiva, da Amante, da Demétria e a Mística eleita, segundo a psicologia

preocupação de Adélia em filiar-se de modo tenso e reflexivo a um passado literário fica centrada sobretudo em uma tradição masculina e caracterizada por um movimento de contraposição. Neste caso, a necessidade de oposição é maior do que uma filiação, pois o confronto com a literatura masculina não é acompanhado de uma filiação à feminina. Não há, em sua obra, referências explícitas a nenhuma escritora de temática feminina de nossa literatura ou de qualquer outra, apesar da crítica insistir em certas aproximações com Clarice Lispector:

"Outra existiu tão grande quanto ela na prosa poética, e chamar por Clarice Lispector quando se fala em Adélia é outra coisa inevitável. Ambas têm algo que Affonso Romano de Sant'Anna captou e definiu com absoluta propriedade já no prefácio de Bagagem - Falo aqui de algo comum às duas escritoras: aquela maneira de pegar a gente pelo pé e deixar a gente prostrado e besta com uma verdade revelada. Aquilo que se poderia chamar de 'epifania' - a revelação abrupta de uma verdade desnorteante." (16)

Mas Adélia, quando indagada a respeito de possível maior afinidade entre sua literatura e a das mulheres, negou com veemência, deixando claro que recusa qualquer bandeira: nem o feminismo e muito menos a apologia do forno e fogão. A escritora prefere posicionar-se diante da tradição literária como alguém que só conta com sua tradição familiar, e seu ingresso no *métier* literário se faz sob a metáfora da viagem. Uma comprovação disto

junguiana. Infelizmente não foi possível obter este trabalho para este nosso estudo.

(16) Raposo, Isabel - Jornal da Tarde, 11 de agosto de 1984.

é o último poema de Bagagem - "Alfândega" - no qual o eu lírico sai de seu pequeno mundo para investigar outros territórios, pagando o preço da passagem com o 'bem de raiz', simbolizado pelo dente "extraizado" (parte do corpo que permite a identificação do indivíduo, após a sua decomposição). O que permaneceu foram "o choro por beleza ou cansaço", "o preconceito favorável a todas as formas do barroco na música" e o Rio de Janeiro, que visitou uma vez e a deixou "suspensa". Portanto, ingressou com elementos que dizem respeito à sua personalidade e seu espírito. No primeiro poema de Bagagem já fica esclarecido que nessa viagem, o "eu lírico" leva apenas sua linhagem familiar, sua "árvore ginecológica":

"Cargo muito pesado pra mulher,
esta espécie ainda envergonhada
(...)

Inauguro linhagem, fundo reinos
(dor não é amargura)

Minha tristeza não tem pedigree
já minha vontade de alegria,
sua raiz vai ao meu mil avô." (17)

O Coração Disparado, sintomaticamente, também tem o primeiro poema - "Linhagem" - versando sobre a mesma preocupação:

"Minha árvore ginecológica
me transmitiu fidalguias
gestos marmorizáveis:
meu pai, no dia de seu próprio casamento,
largou minha mãe sozinha e foi pro baile

(17) "Com Licença Poética", Bagagem, ob. cit., p.19 (grifos meus)

(...)

Jamais pensaram em escrever um livro. "(18)

Outros exemplos multiplicam-se, como em Os Componentes da Banda, cujo início é feito com comparações entre a namorada (Violeta) e suas avós:

"Minhas duas avós se chamavam, uma, Vovó Ganduça, a outra Vovó Assim. Eu sou alta e corpulenta como Vovó Ganduça e geniosa como Vovó Assim. Quando sapateava de birra, papai dizia: é minha mãe escrita, essa daí!

(...)

Meu nome é mesmo de Vovó Assim, que na verdade chamava-se Violeta Vigo Viante. Nunca entendi esse nome. Papai chamava-se Armando Viante. Meu avô, pai dele, era André Simões. Meus tios, uns são Simões, outros Viante. Meus filhos todos são fulano Viante Malta, que é o sobrenome do Pedro Elias. Pelo menos nós, vamos tentar endireitar a linhagem. "(19)

é preciso refletir então: se Adélia Prado recusa filiação ou bandeiras, se agarra-se à tradição familiar e à experiência adquirida a partir desse universo, por que insiste, no início da carreira, no diálogo com um certo passado literário? Por que a insistência em um rompimento com as poéticas vigentes ao lado do resgate de certas similitudes a essas poéticas? Necessário se faz pensar na insistência da crítica em associar Adélia Prado a outros escritores consagrados pela História Literária, tecendo

(18) ob. cit., p.20.

(19) ob. cit., p.11 e 15.

uma vasta intertextualidade que vai desde Fernando Pessoa até Drummond, passando por Murilo Mendes, Jorge de Lima, Clarice Lispector, Guimarães Rosa e outros.

Uma explicação para isso reside no fato de que a própria escritora explicita esta intertextualidade em seu livro inaugural, cruzando seu texto com uma tradição, no caso, constituída por Drummond, Guimarães Rosa, Castro Alves, Camões, Fernando Pessoa e Murilo Mendes.⁽²⁰⁾ Dialogar com o passado é procedimento comum à criação literária, mas é curioso que Adélia Prado inicie sua carreira com um número significativo de poemas com referências a outros escritores e posteriormente as interrompa, na medida em que avança sua produção. Esse procedimento indica que a referência da escritora a certa tradição foi uma maneira de inaugurar seu próprio estilo, o qual, na proporção em que se consolida, ganha uma autonomia que dispensa a afirmação explícita das diferenças e semelhanças. Isso indica também que Adélia Prado penetra no *métier* literário com uma sensibilidade maior para as questões de poética, ou seja, sua obra já pressupõe certo nível de reflexão estética, não se restringindo apenas à expressão poética individual, isolada e ensimesmada. Daí decorre outro estranhamento pois, aparentemente, a temática adeliana está circunscrita ao cotidiano mais imediato, a um posicionamento não intelectualizado ou erudito diante da realidade. No entanto, vemos que nessa poesia tão chã está embutida uma reflexão e uma percepção aguda do cenário literário:

(20) Nos poemas: "Com Licença Poética", "Agora, ó José", "Todos Fazem um Poema a Carlos Drummond de Andrade" (Drummond); "O que a eterna musa canta (Camões); "Reza para as quatro almas de Fernando Pessoa"; "Poema com absorvências no totalmente perplexas de Guimarães Rosa"; "A Invenção de um Modo" (Guimarães Rosa); "Bilhete em Papel Rosa" (Castro Alves);

o "gauchismo" e o pessimismo oriundos das "Flores do Mal", o exagero da metalinguagem hermética, o excesso de racionalidade, o pedantismo do poeta como ser de exceção, etc.

O movimento de aproximação e distanciamento de poéticas é quase uma imposição ao escritor moderno. Está relacionado com as reflexões de Mário de Andrade a respeito do estilo individual⁽²¹⁾, ao tratar dos caminhos da produção modernista brasileira, observando que os escritores, mais do que nunca, deveriam ter olhos para a totalidade da produção. Na perspectiva de Mário, a afirmação da individualidade do estilo só pode ser feita tendo-se como parâmetro a produção dos demais. Entretanto, no caso das vanguardas históricas, o problema da tradição estava inserido num projeto coletivo de pesquisa e reflexão estéticas, levadas pelo desejo (ou exigência) de atualização constante. Além disso, a tradição era uma base para o exercício da reformulação e mesmo ruptura com a produção contemporânea. A tradição apresentada num primeiro momento da obra de Adélia Prado, não tem a mesma função ou o mesmo significado, uma vez que a autora não pretende, explicitamente, uma ruptura típica de vanguarda. Ela não está preocupada em demolir um presente através do resgate de determinada tradição. Em relação à obra adeliana, o demolir cede lugar à inovação construtora, de modo que falar em ruptura com as poéticas vigentes é um tanto quanto exagerado.

Iumna Maria Simon alerta para o fato de que o ciclo da "atualização da inteligência artística brasileira (na expressão de Mário de Andrade) está encerrado:

(21) Andrade, Mário - "O Movimento Modernista", in: Aspectos da Literatura Brasileira, 6a. edição, SP., Martins Fontes, 1978.

"No Modernismo a atualização implicou um contato com o público no sentido de provocar estranhamente e revolucionar a sensibilidade, os modos de pensar e as formas de representação, de alterar convenções de beleza e padrões de gosto, enfim, foi um fator decisivo na luta contra os valores estabelecidos pela tradição e academicismo. Hoje ela deixou de ser um critério aplicável com força de lei à produção cultural, pois não se exige da arte e da literatura que sejam porta-vozes e mediadoras da informação atualizada, nem esse atributo por si só é suficiente para justificá-las"«22»

Mas o uso do conceito de ruptura por parte da crítica sobre Adélia Prado é bastante sintomático, pois revela que essa mentalidade da constante revolução ainda permanece muito presente na cabeça dos intelectuais de modo geral, mesmo que tomem o conceito de modo esvaziado e por força do hábito. Ou seja, o olhar da crítica é tributário dessa herança do modernismo, ainda forte entre nós, talvez pela inexistência de invenções legítimas na produção literária. É esta herança que impede frequentemente a constatação de que há uma diferença básica entre o momento modernista (tal como surgiu na Europa, com as vanguardas, na passagem deste século) e a produção de Adélia Prado, no sentido de que ela não pretende diferenciar, ir contra um panteão, uma realidade ou uma tendência, mas antes igualar, buscando uma possível totalidade num tempo de esfacelamentos, como revela um trecho de: Cacos para um Vitral:

(22) Simon, I.M. - "Esteticismo e participação - As vanguardas poéticas no contexto brasileiro", in: *Novos Estudos CEBRAP*, São Paulo, no. 26, março 1990.

"Ela pensou na América do Norte, o mesmo que no Brasil! Isto lhe confirmava o instinto: a humanidade formava um gado só"⁽²³⁾

Mesmo sua oposição ao "gauchismo" e ao racionalismo⁽²⁴⁾, menos do que ruptura, é uma tentativa de resgatar, de contribuir, de unificar, e não de demolir. Pode-se mesmo arriscar, afirmando que a insistência da escritora em cruzar seu texto com essa tradição, foi a maneira de uma poeta do interior de Minas poder firmar-se numa constelação de escritores consagrados, como consequência de uma estrutura cultural marcada pela forte separação entre a produção artística do eixo Rio-São Paulo e as demais regiões do país.

Acreditamos que tal atitude de filiação e unificação é própria do tempo histórico no qual se insere a obra adeliana (final dos anos 70 para cá) e serve de argumento para embasar a necessidade da crítica pesquisar prioritariamente não aquilo em que a escritora inova, mas sobretudo quais são as suas raízes.

Irene Vieira, em tese já citada, analisa o modo poético adeliانو como síntese das propostas estéticas anteriores do Barroco e Romantismo e da mais atual - o Modernismo. Barroco porque a busca de Adélia Prado pela unidade no diverso e no múltiplo, passando pela horizontalidade do mundo sensorial, vai culminar no Ser Supremo, perfazendo assim a linha vertical do medievalismo. O Romantismo se apresenta na medida em que os cinco sentidos tão atuantes na poesia de Adélia Prado se completam com

(23) ob. cit., p. 105 - 106.

(24) Mais adiante faremos algumas relativizações no tocante a essa oposição da escritora ao negativismo e ao racionalismo.

a intuição, integrando todos os outros sentidos, de modo que sua arte se realiza menos com o auxílio da razão e do intelecto, do que com o sentimento e a imaginação. Já o Modernismo estaria presente na exploração de estados oníricos, numa aderência à cor local e ao tempo presente, além de uma mescla dos múltiplos padrões de linguagem. Para Irene, é justamente dessa espécie de "contaminação recíproca" de aspectos diversos que resulta uma estrutura de nó, em que os opostos se acasalam.

Mas não é só quanto a estilos literários que a crítica busca aproximações, Adélia Prado também é comparada à poética de uma galeria de autores, em sua maioria, modernos. Além de Drummond, temos Guimarães Rosa, Murilo Mendes, Castro Alves, Fernando Pessoa, Clarice Lispector, Cecília Meireles, como já tivemos oportunidade de citar. Vale a pena, no entanto, verificarmos mais detalhadamente como são delineados pela crítica, de um modo geral, tais traços de parentesco. (25)

Com relação à poética de Guimarães Rosa, Adélia Prado retomaria a regionalidade e a linguagem, ou seja, a maneira como o regional se transforma em universo cosmogônico e como o homem potencializa a busca do conhecimento de si e do mundo, na tentativa de superar sua finitude, tudo isso aliado ao barroquismo e "magia" da linguagem que exorbita seus limites para figurar o sobrenatural. De Murilo Mendes, Adélia Prado resgata a religiosidade como forma de entender o mundo, a fusão do religioso com a pluralidade dos temas laicos, a natureza plástica e sonora das imagens, além de um certo coloquialismo "bruto". Já dentro da tradição poética romântica, a escritora escolheu Castro

Alves para interlocutor ao tratar da exaltação do sentimento amoroso, usando o vocativo e o imperativo como recurso estilístico para se fazer ouvir pelo objeto amado e para expressar uma vivência pessoal dolorosa. Quanto a Fernando Pessoa, Adélia manteria diálogo estreito com Alberto Caieiro, pela forma lúdica e fraterna com que o tema de Deus é abordado por ambos, em estreita vinculação às contingências humanas; pela abordagem do micro-universo da província como lugar privilegiado para a observação do mundo e para estar no mundo, e também pela compreensão do divino como forte de toda poesia.

No campo de uma produção feminina, Adélia Prado esbarra na ânsia pelo Absoluto, radicada na experimentação da matéria mais ínfima, tal como apresentada por Clarice Lispector: a barata de A Paixão segundo G.H. desencadeia um processo de penetração do Eu até o núcleo. Também Adélia Prado procede no sentido de uma comunhão com as coisas em sua completa imanência para a epifania final da união com o Transcendente. Já a poética de Cecília Meireles é colocada nesse jogo de intertextualidades muito mais por oposição do que por semelhanças: é que o lirismo nostálgico, impregnado de solidão humana e metafísica de Cecília, encontra pouca ressonância em Adélia Prado, que tem horror à abstração e para quem a transcendência não se encontra além da existência. A sua fé na ressurreição e a crença de que a poesia é a forma concreta de Deus, instaura um modo poético de visceral concretude

(25) Essas considerações de intertextualidades que se seguem estão presentes na vasta crítica jornalística sobre a autora e mais detalhadas e aprofundadas nas teses já citadas de Vera Queiroz e Irene Vieira. Aqui apenas pincelamos o assunto, fazendo um apanhado geral.

e esperança, afastando-se da fuga, do sonho, da nostalgia pelo passado perdido, pontos fundamentais em Cecília Meireles.

Um leque tão aberto de intertextualidades, constituído por autores tão diversos, merece ser analisado com maior cautela. Há diferenças enormes entre a visão do divino em Caiero e Adélia pois o poeta português é essencialmente pagão. Também a religiosidade de Murilo Mendes e sua solução coloquialista para o tratamento dos temas não é a mesma da de Adélia Prado. Isso para citar apenas algumas problematizações dessas intertextualidades que, atribuídas de modo apressado, acabam por abordar a produção adeliана muito mais pelas semelhanças com as poéticas e com os estilos literários, do que por suas diferenças e contribuições.

Também chama a atenção o fato de que o rastreamento das raízes de Adélia Prado não tenha ido muito além dos escritores do modernismo (no máximo até o romantismo). Pouco ou nada foi falado sobre a sua relação com uma tradição anterior a essa inaugurada no nosso século. Ainda está por ser feito, por exemplo, um estudo da sua produção numa perspectiva místico-religiosa, ainda que já se tenha salientado esse aspecto de sua obra. É disso que nos ocuparemos no capítulo seguinte.

Capítulo I

O Místico em Adélia Prado - Religião e Mito.

A bandeira do catolicismo foi colocada na mão de Adélia Prado, mas também aí ela recusa o papel de pregadora cega e obediente. Ela não administra a religião como algo opressor, fechado, fundamentalista; ao contrário, às vezes é quase subversiva porque coloca tudo sob o prisma de liberdade, aproximando Deus dos homens ao invés de anular e curvar a natureza humana na perspectiva do puramente divino. Ela não é submissa e nem submete.

O que mais nos surpreende neste aspecto da religiosidade de Adélia Prado é que ela, ao ligar-se a uma tradição tão milenar como o cristianismo, acaba escolhendo dentro dele um ponto ainda mais distante, no caso, o Antigo Testamento. Paradoxalmente, isto lhe confere certa modernidade na medida em que se afasta ou se diferencia da prática religiosa tal como se apresenta na pregação católica de nossos tempos, mais centrada no Novo Testamento. Ou seja, o primitivismo do Antigo Testamento acaba dando ares mais modernos à sua poética da religiosidade. Adélia Prado bebe, assim, na fonte primordial da história cristã, ressaltando os elementos corporais e humanos de Deus, a tal ponto que chega a erotizar as relações com o divino - o que parece 'moderno' com relação ao discurso cristão de nossa época. Também a linguagem do Antigo Testamento é fonte inspiradora de Adélia Prado, que acaba

de certo modo materializando a palavra - procedimento também 'moderno' - a partir de influências do estilo bíblico hebraico, com suas expressões fantasiosas e concretas, mesclado por metáforas e imagens ousadas e exuberantes, responsáveis por uma configuração mais realista do abstrato e do espiritual. A plasticidade e concretude são atestadas, por exemplo, na longa narrativa da peregrinação dos hebreus à Terra Prometida:

"Entretanto levantou-se uma murmuração do povo contra o Senhor, como de quem se queixava de fadiga. O Senhor, tendo ouvido isto, irou-se. E o fogo do Senhor, aceso contra eles, devorou uma extremidade do acampamento." (Núm. 11, 1)

"Retirou-se também a nuvem, que estava sobre o tabernáculo; e eis que Maria apareceu toda coberta de lepra como neve. E Arão, tendo olhado para ela, e tendo-a visto coberta de lepra, disse a Moisés: Rogo-te, meu Senhor, que não ponha sobre nós este pecado, que nesciamente cometemos. Que esta não fique como morta, e como um aborto que é lançado fora do ventre de sua mãe; eis que a lepra lhe consumiu já a metade. E Moisés clamou ao Senhor dizendo: ó Deus, eu te rogo, sara-a. E o Senhor respondeu-lhe: Se seu pai lhe tivesse cuspidos na cara, não deveria ela estar coberta de vergonha ao menos 7 dias?" (Núm. 12, 9-14)

O destaque dado aos elementos corporais são abundantes. No Gênesis, quando da maldição da serpente, Deus diz a Adão:

"Porei inimizades entre ti e a mulher, entre a tua posteridade e a posteridade dela. Ela te pisará a cabeça, e tu armarás traições ao teu calcanhar." (Gên.3,15)

A relação entre Deus e seu povo frequentemente é permeada por gestos e partes do corpo que, mesmo prosaicos, alçam a um nível simbólico. As mãos, por exemplo, são símbolos da virtude divina a acompanhar um servo do Senhor:

"Acab, pois, entrando no seu carro, foi para Jezrael; e a mão do Senhor foi sobre Elias, o qual, tendo cingido os rins, corria diante de Acab até chegar a Jezrael." (3 Reis.18,45-46)

A voz é símbolo de força e presentifica, concretiza Deus entre os homens:

"Ouvi, ouvi a sua voz terrível, e o som que sai da sua boca. Ele observa tudo o que há debaixo dos céus, e difunde a sua luz sobre as extremidades da terra." (Jo.37,2-3)

Na poesia de Adélia Prado, Deus se nos apresenta como figura ao mesmo tempo dura e misericordiosa. Ele é amor e vingança, paz e tormento. Ele orienta e persegue, sendo até associado à serpente que foi amaldiçoada a picar os calcanhares dos homens, na passagem citada do Gênesis. Alguns poemas chegam a exprimir o desejo do eu lírico ser protegido dessa cólera divina, desse olhar terrível, geralmente através da figura da mãe:

"Deus não me dá sossego. é meu agulhão
 Morde meu calcanhar como serpente
 faz verbo, carne, caco de vidro,
 pedra contra a qual sangra minha cabeça.
 Eu não tenho descanso nesse amor
 Eu não posso dormir sob a luz do seu olho que me
 [fixa.

Quero de novo o ventre de minha mãe,
 sua mão espalmada contra o umbigo estufado
 me escondendo de Deus." (1)

"De dentro da geometria
 Deus me olha e me causa terror.
 Faz descer sobre mim o íncubo hemiplégico.
 Eu chamo por minha mãe,
 me escondo atrás da porta,
 onde meu pai pendura sua camisa suja,
 bebo água doce e falo as palavras das rezas.
 Mas há outro modo:
 se vejo que Ele me estreita,
 penso em marca de cigarros,
 penso num homem saindo de madrugada pra adorar o
 [Santíssimo,
 penso em fumo de rolo, em apito, em mulher da roça
 com balaio cheio de pequi, fruta feita de
 [cheiro e amarelo.
 Quando Ele dá fé, já estou no colo d'Ele,
 pego Sua barba branca,
 Ele joga pra mim a bola do mundo,
 eu jogo pra Ele." (2)

(1) "A Filha da Antiga Lei" - Terra de Santa Cruz, ob. cit., p.57.

(2) "Duas Maneiras" - Ragagem, ob. cit., p.79.

Essa dicotomia do rude/suave da figura divina está tematizada no poema "O Antigo e o Novo Testamento", onde Adélia Prado nos apresenta de modo quase didático a diferença entre o Deus do Antigo e o do Novo Testamento. Neste último, Deus é evidentemente mais ameno, tem luz, amor e calma, características que se resumem na imagem final "flores do prado"; já nas antigas escrituras Ele aparece envolvido em imagens de tempestade, fúria e trovão, o que aliás é muito recorrente em mitologias primitivas, de um modo geral. Estas tomam certas estruturas e fenômenos do Cosmos - o céu, a atmosfera, o raio, o trovão - como epifanias favoritas do Ser Supremo pois Ele revela sua presença por aquilo que lhe é particularmente específico: a majestade da imensidão celeste, o tremor grandioso dos fenômenos meteorológicos. Já no referido poema, o eu lírico não tem conflito a partir dessa oposição de imagens, entre o ameno e o terrível, com a qual passa a conviver harmoniosamente:

"Louvado sejas meu Senhor, pelo fragor e a luz,
bendito o que vem de Tua mão, morte ou vida.
Mais me colhe Teu amor que a força da tempestade
Os elementos Te louvem em fúria ou calma
Diga eu sim ao Teu chamado,
venha Tua voz do trovão
ou de entre as flores do prado." (3)

Oscilando entre o Antigo e o Novo Testamento, de modo geral, fica clara a preferência da escritora pela tradição

(3) "O Antigo e o Novo Testamento" - O Coração Disparado, p.95.

bíblica mais antiga, pois são mais abundantes as referências ao período em que o povo escolhido tinha a sua fé testada por Deus, sem o amparo concreto de seu Filho, cujo nascimento, paixão e morte ocuparão o Novo Testamento. Nos livros de prosa, as personagens-narradores também têm o olhar focado no Antigo Testamento, evocando seu cenário, seus protagonistas e até imitando os seus valores e costumes:

"Quero encontrar Abraão e me insinuar junto dele até ele perder o juízo e me fazer um filho que terá muitas terras e ovelhas." (4)

"Fico querendo a Bíblia muito mais velha do que já é, porque quanto mais velha, mais perto de Deus, cujo lugar é o princípio." (5)

"Me disseram outro dia, tua religião é uma cobrança, a acidez da tua fé pouco lembra a misericórdia e o perdão." (6)

Também é evidente, nessa relação mais estreita com o Antigo Testamento, a antropomorfização da figura divina que tem olhos (muitas vezes 'irados'), voz, colo, barba e até brinca de bola, como vimos no último poema citado, numa cena que mistura, no final, surrealismo e humor. Deus vai da cólera ao jogo lúdico e muito freqüentemente ao jogo de sedução. Esse processo de humanização do divino culmina, no conjunto da obra adeliана, no livro A Faca no Peito (7), imagem utilizada para definir o amor,

(4) Solte os Cachorros, ob. cit., p.14.

(5) Idem, p.49.

(6) Idem, p.45.

(7) Adélia Prado abjurou vários poemas deste livro, em carta enviada ao Jornal do Brasil, em 1990. Em respeito à decisão da escritora, não considerarei tais poemas, até

cujo objeto está encarnado em Jonathan, uma espécie de personagem, já aludida anteriormente em sua obra, mas que aqui se faz presente quase à exaustão, tal a obsessividade com que é referida. Cria-se, com isso, uma certa monotonia do tema, só quebrada pela diversidade com que Jonathan é retratado: ora se confunde com o próprio eu lírico:

"Como o homem é belo
 como Deus é bonito.
 Jonathan sou eu apoiada em minha bicicleta,
 posando para um retrato."⁽⁸⁾

Ora é um amante, não identificado com a figura divina, ainda que traga em si uma transcendência, uma atemporalidade, espécie de indivíduo que há de vir:

"Quando Deus criou o mundo
 criou junto a bicicleta e o caminho relvado
 onde Jonathan me espera para esta bela seqüência:
 à passagem dos amantes,
 o capim florido estremece."⁽⁹⁾

Mas na maioria das vezes, Jonathan se confunde com a imagem de Deus, numa clara transposição do humano no divino e do

porque na última edição de seus poemas, pela Editora Siciliano, eles foram excluídos. São eles: "Biografia do Poeta", "O Holocausto", "Gritos e Sussurros", "Mandala", "Prodígios", "O Aprendiz de Ermitão", "As Palavras e os Nomes", "O Demônio Tenaz que não Existe", "Carta", "Trindade", "Pastoral" e "Blasfemo".

(8) "Laetitia Cordis", *A Faca no Peito*, ob. cit., p.19.

(9) "História", *idem*, p.21.

divino no humano, confundindo as duas esferas. Deus-humanizado, homem-divino:

"A matéria de Deus é seu amor.
Sua forma é Jonathan,
o que dói, com tremor da criação inteira:
'és preciosa aos meus olhos,
porque eu te aprecio e te amo,
permuto reinos por ti.'"⁽¹⁰⁾

Metaforizando Deus-homem, Jonathan é objeto e parceiro amoroso do eu lírico feminino, faz par com essa voz feminina numa relação permeada de erotismo. É possível ligar esse procedimento da poesia adelianna numa tradição místico-religiosa representada por San Juan de La Cruz e Santa Teresa D'Ávila, cujos textos, inclusive os poéticos, tratam da união mística da alma com Deus. Neles é bastante evidente uma relação amorosa entre um feminino (alma-esposa) e um masculino (Deus-esposo), mesmo em se tratando de uma união mística. A fonte primordial dessa tradição parece ser o "Cântico dos Cânticos" de Salomão, parte da Bíblia cuja leitura, inclusive, era proibida entre os judeus menores de 30 anos por se acreditar não estarem preparados para entender que aquelas imagens fortes e vivas não estavam tratando de uma paixão terrena e sim revestidas de "uma pureza imaculada, uma santa gravidade".⁽¹¹⁾ Segundo comentadores autorizados, o casamento de Salomão com Sulamites (filha do faraó do Egito), descrito neste

(10) "Citação de Isaías", *idem*, p.59.

(11) Valho-me dos comentários tecidos por Pe. Matos Soares, em sua tradução da Bíblia, editada pelas Edições Paulinas, 9a. ed., 1933.

livro, não é de fato histórico, mas uma metáfora destinada a representar uma verdade moral superior. Muitos, inclusive, consideram a união dos dois esposos como o casamento místico de Jesus Cristo com a sua Igreja.

Ambos os 'poetas' espanhóis citados fazem uma leitura puramente mística, ou seja, situam-se no interior da mais pura relação ascética. Mas um estudo mais cuidadoso desses textos, e sua aproximação ao "Cântico dos Cânticos", é muito importante para esclarecermos o tratamento dado por Adélia Prado à figura divina, revelando aquilo em que ela se inspira e também marcando algumas de suas diferenças. O fundamental aqui é percebermos que essa erotização entre o eu lírico e Deus, que parece bastante 'moderna', na verdade nutre-se de uma fonte antiquíssima, arcaica, que, advinda da Bíblia, passa por escritores e pensadores religiosos do século XVI, mesmo mantendo com eles diferenças indiscutíveis.

O carmelita San Juan de La Cruz centra sua mensagem na libertação e purificação dos laços que impedem o formidável desejo de entrega da criatura para o seu Criador; toda sua obra se resume numa caminhada para a união com Deus, o ponto de partida e de chegada. Além de suas poesias, o religioso espanhol escreveu extensa explicação sobre os modos de chegar a Deus em "A Subida do Monte Carmelo", "Noite Escura", "Chama de Amor Viva" e também na exegese do "Cântico dos Cânticos" feita pelo "Cântico Espiritual".

Em "A Subida do Monte Carmelo", San Juan exige a privação dos apetites - simbolizada pela noite escura - renúncia absoluta

como preparação para a entrega da alma a Deus. É a conquista do Nada para se chegar ao Tudo que é o amor divino, uma idéia construída em versos com ricas figuras de oposição:

"Quando reparas em alguma coisa,
Deixas de arrojarte ao tudo.
Porque para vires de todo ao tudo,
Hás de deixar de todo ao tudo.
E quando vires a tudo ter,
Hás de tê-lo sem nada querer.
Porque se queres ter algo em tudo,
Não tens puro em Deus teu tesouro.
Nesta desnudez acha o espírito
sua inquietação e descanso,
porque, nada cobicando, nada
o impede para cima e nada
o oprime para baixo, porque
está no centro de sua humildade;
pois quando cobiça alguma coisa
nisto mesmo se fatiga." (12)

A renúncia não representou um aniquilamento do eu, mas um esforço heróico, um exercício de força e vontade, concentrando toda a energia em Deus. O homem sai fortalecido e não aniquilado; nada cobicando, não se dilacera nas contradições do terreno e permanece uno, inteiro, indestrutível para o encontro com Deus. Estar "no centro de sua humildade" é a condição básica para essa empreitada, de modo que é da sua humanidade mesma que chegará a Deus, através do exercício das três virtudes teológicas: fé,

(12) "A Subida do Monte Carmelo", in: Obras de San Juan de La Cruz, Petrópolis, Editora Vozes, 1960, vol. I.

esperança e caridade. Portanto, todo esse processo está revestido por uma profunda positividade: o eu lírico não se aniquila, permanece centrado na humildade e elevado pela esperança. Nessa vertente do cristianismo, nessa prática ascética na qual o despojamento leva a Deus, é onde, guardadas algumas diferenças, se situa nossa escritora. (13)

A renúncia de San Juan é de fundo metafísico, pois representa uma recusa ao imperfeito e ao precário para poder chegar a Deus. Não aceita intermediações como São Francisco, por exemplo, para quem o acesso a Deus se dá via natureza - um procedimento a ser estudado, mais adiante, à luz do texto adeliانو, devido a suas semelhanças. Já San Juan prega a descida à noite escura da alma, à escuridão dos sentidos, a fim de purificá-la (fase purgativa) para então unir-se a Deus pela "Chama do Amor Viva" e por fim poder repousar na contemplação desse ato puro, no "Cântico Espiritual"; nessas duas últimas fases, a alma não age, é passiva, é Deus que age por nós. Todo o processo demanda a renúncia do "entendimento", do saber humano racional, da ciência natural:

"Entréme donde no supe
Y quedéme no sabiendo." (14)

(13) É portanto filiando-se a essa vertente religiosa que Adélia Prado diferencia-se da tradição baudelaíriana, citada na introdução deste trabalho. Ou seja, sua positividade, dentro do cenário literário dessa modernidade pessimista e niilista não advém de uma atitude de ruptura ou proposta de um novo comportamento, e sim de sua adesão a um universo antiquíssimo, tradicional. Em Adélia Prado, Deus dá ordem ao caos e a fé dá força e esperança, baseada na convicção da ressurreição, justiça e amor. No século da falência das utopias filosóficas, a utopia cristã.

(14) "Entréme donde no supe", A Poesia Mística de San Juan de La Cruz, edição bilingüe, trad. Dora Ferreira da Silva, São Paulo, Cultrix, 1984, p.76.

Trata-se de um anti-intelectualismo do qual Adélia Prado parece estar próxima:

"A ópera não é bufa,
é só um não-saber rasgado de clarões." (15)

Para o místico espanhol, a fé é virtude que substitui o intelecto; é necessário sobretudo crer, submetendo a razão à luz da fé. A união mística como adesão total à fé significa necessariamente o silêncio da inteligência luminosa e a entrega ao escuro mistério, o qual revelar-se-á como luz divina:

"Com efeito, as outras ciências se adquirem com a luz do entendimento; mas a ciência da fé, sem a luz do entendimento, é que se alcança, renunciando a esta para adquirir aquela; pois com a luz natural se perde. Por isso disse Isaías: "Se não crerdes, não entenderéis" (Is.7,9). É evidente, portanto, ser a fé noite escura para a alma, e assim a ilumina; e quanto mais obscurece, mais luz irradia. (...) Assim foi figurada a fé naquela nuvem que separava os filhos de Israel dos egípcios, na passagem do Mar Vermelho. A Sagrada Escritura diz: a nuvem era tenebrosa e iluminava a noite. (Êx.14,20) (16)

O desapego ao entendimento acaba esbarrando no limite das palavras, incapazes de nomear o inominável. No ápice da experiência da fé, o léxico se esvazia no "não-sei-quê", uma vez

(15) "Opus Dei", A Faca no Peito, ob. cit., p.25.

(16) "A Subida do Monte Carmelo", ob. cit., p.71.

que os que conhecem Deus mais de perto percebem mais distintamente o infinito que lhes fica por conhecer:

"El corazón generoso
nunca cura de parar
donde se puede pasar
sino en más dificultoso
nada le causa hartura
y sube tanto su fee
que gusta de um no sé qué
que se halla por ventura." (17)

Indo ao texto de Adélia Prado, encontramos uma passagem exemplar, em Cacos para um Vitral, referindo-se às três virtudes teologais - fé, esperança e caridade. Neste trecho vemos a personagem Glória tentando ensinar os alunos sobre as teologias - matéria pesada demais para as crianças, que acabavam por confundir hortelã com virtude: "Glória falava sobre as teologias com os alunos: virtude é um poder, uma força. A hortelã, por exemplo, tem a virtude, o poder de acabar com os vermes. Porciúncula respondeu na prova: as três virtudes são a fé, a hortelã e a caridade. Toda vez que explicava demais, as coisas destrambelhavam." (18) Na verdade, ao rebaixar a teologia para o prosaico da hortelã, Adélia Prado está querendo nos dizer, na linha de San Juan, que para se chegar a Deus, é dispensável o discurso teórico, pois as ferramentas da razão são obsoletas para atingir a luz do mistério profundo que é Deus. A inocência do

(17) "Glosa al Divino - II", in: A Poesia Mística de San Juan de La Cruz, ob. cit., p.93.

(18) ob. cit., p.27

não-saber é condição para o conhecimento de uma nova ordem situada num plano mais alto.

Para San Juan, o processo ou a 'escada' para se alcançar Deus tem seus momentos de júbilo e aridez, provocados pelo sentimento da presença ou ausência de Deus na alma; ou seja, Deus ora se manifesta, ora se retrai, configurando dois estados psicológicos que delineiam um caminho para a união mística. Quando lhe é concedida a graça de sentir-se próxima a Deus, a alma transforma-se nesse amor, ela se diviniza e é Deus que atua por meio dela; a criatura funde-se ao Criador e atinge um estado no qual é o próprio Deus que age. Na explicação de todo esse caminho, por San Juan, é surpreendente o dado do impulsivo, do arrebatador, do êxtase de tal união mística - há um momento em que a alma exige Deus, deseja-o ardentemente. Do mesmo modo intenso, é explicado o momento da aridez provocada pelo distanciamento de Deus, também uma forma paradoxal e dolorosa de mostrar-se o divino, já que Ele 'tortura' para se chegar ao seu amor.

Na "Noite Escura", descrevendo os dez degraus da escada mística, San Juan caracteriza o primeiro degrau como uma enfermidade de amor, causadora de dolorosa ferida:

"Adónde te escondiste,
Amado, y me dejaste con gemido?
Como el ciervo huiste,
habiéndome herido,
sali tras ti clamando, y eras ido."⁽¹⁹⁾

(19) "Cántico Espiritual", in: A Poesia Mística de San Juan de La Cruz, ob. cit. p. 50.

No quarto degrau da escada mística, a alma tem disposição para sofrer sem se fatigar, não tendo gozo em coisa alguma e é citada uma passagem do "Cântico dos Cânticos" onde se pode avaliar a dor pela força das imagens: "Fõe-me como um selo sobre teu coração, como um selo sobre teu braço; porque o amor é forte como a morte, e o zelo do amor é tenaz como o inferno" (Cânt.3,6). Já no quinto degrau, a alma cobiça a Deus impacientemente, é tanta a veemência do desejo, que a demora, mesmo mínima, torna-se longa e pesada demais e o místico exemplifica com mais uma passagem bíblica, ilustradora desse estado de espírito: "Suspira e desfalece minha alma, desejando os átrios do Senhor" (Sal.83,2). A alma aspira a uma igualdade de amor com Deus, pois não se satisfaz, a menos que sinta ser amada tanto quanto ama:

"Descubre tu presencia
y máteme tu vista y hermosura;
mira que la dolencia
de amor, que no se cura
sino con la presencia y la figura." (20)

Vê-se como a fonte do "Cântico Espiritual" sanjuanino são as passagens do "Cântico dos Cânticos" de Salomão. E é também dessa fonte que Adélia Prado se nutre, evidenciada não só pela escolha de epígrafes organizadoras de um conjunto de poemas, mas sobretudo pelos próprios poemas dos poemas. Por exemplo, no livro O Felicano, o eu lírico, buscando o amor de Jonathan, é

(20) "Cântico Espiritual", in: A Poesia Mística de San Juan de La Cruz, ob. cit., p.68

frequentemente associado à mulher do "Cântico dos Cânticos", justificando assim uma das epígrafes do livro: "Estou enferma de amor." Ainda no poema "Para o Zé", em Bagagem, há citação de uma passagem daquele texto bíblico, de modo a associar a voz lírica à Esposa:

"(...) Pego tua mão, me afasto, viajo
para ter saudade, me calo, falo em latim para
[requintar meu gosto:
"Dize-me, ó amado da minha alma, onde apascentas o
teu gado, onde repousas ao meio dia, para que
[eu não
ande vagueando atrás dos rebanhos de teus
[companheiros." (21)

Também na obra adeliана encontramos a mistura de tortura e prazer na experiência do amor divino, tal como descrita no "Cântico dos Cânticos" e depois retomada por San Juan:

"É bom pedir socorro do Senhor Deus dos Exércitos,
ao nosso Deus que é uma galinha grande.
Nos põe debaixo da asa e nos esquentar.
Antes, nos deixa desvalidos na chuva,
pra que aprendamos a ter confiança n'Ele
e não em nós." (22)

Está presente em Adélia Prado o paradoxo místico e barroco dor/alegria, vida/morte, advindo dessa tradição cristã, que vê no sofrimento para a purificação e salvação, a via do júbilo e do

(21) ob. cit., p.107.

(22) "Terra de Santa Cruz", in: Terra de Santa Cruz, ob. cit., p.01.

delaite. Isso é coerente com a maneira com que Deus se manifesta junto aos homens, pois Ele também sofre, mas não um sofrimento metafísico, e sim físico, cujo símbolo máximo é a crucificação, a consequência trágica da Sua paixão pelos homens:

"O que tem corpo é a alegria
Só ela fica pendida,
de olhos turvos e boca
Feito e membros magoados." (23)

Espelhando a poética de Adélia Prado e a de San Juan, nos vemos diante de uma mística arrebatadora e quase aniquiladora, onde o homem se coloca no limite do humano e no limiar do divino, uma aventura perigosa e salvadora, torturante e deliciosa. San Juan não poupa nada, tanto que seu texto é repleto de imagens, comparações e metáforas nada delicadas, nada reconfortantes ou acolhedoras, mesmo para falar dos momentos de júbilo pois, segundo ele, Deus fere, inflama e queima a alma com seu amor de fogo. Essa estética dolorida em sua crueza e força, perpassa o texto de Adélia Prado, ele também tecido em imagens que se chocam e nos chocam (o que conduz ao referido 'barroquismo' de sua obra) nas descrições dos estados da alma, ora agraciada, ora abandonada por Deus, uma alma que não quer pensar, apenas adorar, louvar, acreditar, ter fé, permitir nela a invasão de Deus, revelando-se:

"Se pudesse entender: o Filho de Deus é homem.

(23) "Paixão", in: O Coração Disparado, ob. cit. p.74.

Mais ainda: o Filho de Deus é verbo,
eu viraria estrela ou girassol.

O que adora e não fala." (24)

"Não estava apenas saboreando o incidente, catalogava-o, por compulsão, e ele passava a ser moral (...) Aquilo cansava. Desde sua juventude invejava as amigas que comiam comendo, namoravam namorando e até mesmo colavam colando, com afincos e esmero, confundidas elas próprias no objeto de suas ações. Como o pai na mesa, batendo o osso no garfo para tirar o tutano, de tal modo embebido e completo que ela entendia o que era uma forma, o inteiro sem fragmento. Desejou ser assim. [E confessou ao padre:] eu queria muito ser leviana, (...) mas ter nascido leviana, bronca, suficientemente estúpida pra fazer as coisas sem interrogação. (...) Muitos anos mais tarde, muitos anos mesmo, num instante de graça, surpreendeu-se tão absolutamente em si mesma que não tinha mais consciência de si, um momento em que escrevia. Sentiu-se visitada por Deus! (...) Glória lembrava-se e agradecia de novo, tinha um ser. Era ela mesma um ser." (25)

"Não é para entender que nós pensamos
é para sermos perdoados.

Pai nosso, criador da noite, do sonho,
do meu poder sobre os bois,
eis-me, eis-me." (26)

No livro O Felirano, Adélia Prado dá freqüentemente sinais da ausência de Deus, tematizando a falta, a ausência, a dor e a aridez da alma não agraciada por Sua presença. De um modo geral,

(24) "A Falta que Ama" - O Coração Disparado, ob. cit. p.78

(25) Cacos para um Vitral, ob. cit. p.45-46.

(26) "Reza para as 4 almas de Fernando Pessoa", Bagagem, ob. cit., p.60.

sua obra prega a salvação dos homens por Deus e a alegria decorrente desse fato, mas isso não é feito sem dor. Deus também silencia e abandona, ou a alma é que não consegue ouvi-Lo e senti-Lo, presa que está aos limites do humano. Multiplicam-se assim as perguntas, intensificam-se as dúvidas, escapa-se o sentido das coisas, permanecidas sem uma forma, sem um modo⁽²⁷⁾:

"Insinua-se a tentação de rejeitar a forma
e não sei se vem do Bem ou do Mal.

Um enfado pelo que só se mostra
à força de palavras desse
e não de outro jeito dispostas
é quando mais sei que não sou Deus."⁽²⁸⁾

Não sem razão, a epígrafe do conjunto de cinco poemas de O Pelicano, intitulado "O Jardim das Oliveiras", cita uma passagem do livro de Jó em que este se sente abandonado pelo Pai: "Porque escondes de mim a Tua Face e por que me consideras a um inimigo?". O primeiro poema dessa secção ("A Treva") trata justamente da escuridão que envolve o eu lírico afastado de Deus, servindo de pasto ao demônio. No segundo poema ("Nigredo"), Deus tenta nascer da escuridão do sujeito lírico, Ele mesmo "o grande escuro" que para nascer dilacera, "furta as delícias". No terceiro poema ("O Bom Pastor"), o eu lírico clama por Deus que não o atende e o "devolve ao tempo, às notas fiscais" mas Ele mesmo depois o salva pelo poder das palavras e das constelações,

(27) A busca por uma forma é muito recorrente em Adélia Prado: "Uma Forma para Mim", "Um Jeito e Amor" e "O Modo Poético", em Bagagem; "Formas", em A Faca no Peito, apenas para citar alguns exemplos.

(28) "O Despaatório", O Pelicano, ob. cit., p.58.

colocando "nos ombros sua ovelha mais fraca." O quarto poema ("A Cólera Divina") configura um processo parecido com o do poema anterior: a ovelha, antes ferida por Ele, não morre e acaba pedindo perdão a quem feriu, consolada pelo amor dos pardais e das revigorasas folhinhas." O quinto e último poema ("A Sagrada Face") vai concluir essa provação à qual a alma foi submetida, reconciliando-a definitivamente com Deus: a interrogação é mais retórica do que real: "Que faço agora que Vos descubro em silêncio, /mas, dentro de mim, em meus ossos/, vertiginosa doçura?". É o encontro com Deus, a *unio mystica*, após passar pelas trevas da noite escura, sofrendo e ansiando por Deus. Ao término deste poema, a alma descansa finalmente ao vê-lo face a face no amor, encarnado em seu próprio corpo humano, mas já divinizado, após todo o processo ou após a subida pela "escada mística", nos termos san-juaninos:

"(...)

Desde a juventude pedi, quero ver Teu Rosto,
mostra-me Tua Face.

Então é este o esplendor,
este deserto ardente, claro,
de tão claro sem caminhos!

Esta doçura nova me empobrece,
nascer sem pai, nem mãe,

objeto de um amor, em mim mesma gerado.

Flor não é Deus, terra não é, eu não sou.

Pobre e desvalida entrego-me ao que seja

esta força de perdão e descanso,
paciência infinita.

Quase posso dizer, eu amo."

Nesse conjunto de poemas pode-se ver claramente o itinerário místico exposto por San Juan, no qual o indivíduo, na busca radical pela imediatez da união, desce ao abismo noturno ("noite escura") da própria alma, onde Deus está imanente, para unir-se pela "chama de amor viva" e repousa, enfim, na contemplação de seu ato mais puro, o "Cântico Espiritual". No estágio final, a alma, já empobrecida, ou seja, já purificada das imperfeições que a afastam de Deus, entrega-se a este "perdão e descanso" que lhe permite vivenciar o amor mais puro: é agora, de fato, a Esposa. Daí se explica a imagem de "deserto ardente"; é deserto porque é um Nada que é Tudo, pura luz, como diria o místico espanhol.

A transfusão amorosa Deus-Esposa marca a semelhança de duas poéticas tão distantes no tempo, mas igualmente veiculadas por uma linguagem tensionada entre pólos contrários. Adélia fala de deserto "claro sem caminhos", "doçura que empobrece", entrega-se "desvalida a esta força"⁽²⁹⁾; e San Juan fala de "noite e aurora", "música calada" e "solidão sonora":

"la noche sosegada
en par de los levantes de la aurora,
la musica callada,
la soledad sonora,
la cena que recrea y enamora."⁽³⁰⁾

(29) No poema "A Seduzida", de A Faca no Peito, Deus é definido a partir de opiniões de claro e escuro, verdadeiros paradoxos já perseguidos pela mística san-juanina: como não interpretar tais contrastes à luz da caminhada na noite escura do místico espanhol?

(30) "Cântico Espiritual", A Poesia Mística de San Juan de La Cruz, ob. cit., p.56.

A *unio mystica*, passando do eros ao ágape, concretiza-se graças ao poder da linguagem poética, ou seja, não se chega a Deus sem a poesia, razão pela qual os escritos de San Juan tomaram menos a forma doutrinal teórica, que a forma poética, o que permite aproximá-lo com mais facilidade a uma obra literária como a de Adélia Prado:

Se a escritora mantém alguns laços com San Juan, é natural buscarmos também em outra fonte da mística espanhola do século XVI, elementos que reforcem o diálogo entre o texto adeliانو e essa tradição. Em sua época, San Juan sofreu influências e interagiu com Santa Teresa. Mais velha que ele 27 anos, ela persuadiu San Juan a estender para o ramo masculino a reforma carmelita, iniciada com as monjas em seu convento, criando a ordem das Carmelitas Descalças. Os escritos de Santa Teresa destacam que a reforma deve ser feita no "castelo da alma", pela ação e exercícios espirituais e não tanto pela Igreja em sua estrutura hierárquica. Assim, não pretendendo posicionar-se dentro da teologia propriamente dita, seus textos, tais como os de San Juan, tomaram a forma poética e não a de teoria doutrinadora. Isso também se explica pelo fato da ordem das Carmelitas não ser específica ou primordialmente dedicada ao estudo, mas ao exercício da religiosidade interior.

A voz feminina de Santa Teresa confere maior força e sensualidade (no sentido místico visto em San Juan) ao tema de Deus como Esposo, tão recorrente em sua 'poética'. Para esta carmelita, Deus habita a morada da alma, razão pela qual o

indivíduo deve mantê-la limpa e purificada para receber dignamente o hóspede. Toda a existência humana se resumiria no exercício do encontro com Deus, união também simbolizada na metáfora do casamento:

"¡Oh, qué bien tan sin segundo!
 ¡Oh casamiento sagrado!
 Que el Rey de la Majestad
 Haya sido el desposado.
 ¡Oh, que venturosa suerte
 Os estava aparejada,
 Que os quiere Dios por amada,
 Y haos ganado con su muerte!
 En servirle estad muy fuerte,
 Pues que lo havéis profesado
 Que el Rey de la Majestad,
 Es ya vuestro desposado." (31)

A lírica mística dessa religiosa permite-se vãos mais ousados em direção a um cenário pastoril, bucólico, no qual Deus e a alma enamorada quase não se distinguem dos personagens da poesia bucólica pagã. A alma, como donzela, lamenta e chora a ausência do Amado, questionando os animais sobre Seu paradeiro; enquanto isso, preocupa-se em estar perfumada, fresca, saudável e bela para o encontro - uma alegoria para representar o esforço da alma no sentido da virtude. Podemos ver aí, mais uma vez, o texto do "Cântico dos Cânticos" como o fundador dessa vertente mais poética, mais sensual, mais imagética (em tema e linguagem) do

(31) "En una profesión" - Santa Teresa de Jesus - *Obras Completas*, (Biblioteca de Autores Cristianos), 4a. ed., Madrid, La Editorial Catolica, 1974, p.511.

cristianismo - um lirismo bíblico de onde Adélia Prado foi retirar o seu Jonathan. No poema teresiano "Decid, Cielos y Tierras", o idílio amoroso tem como cenário (e idílio é termo cuja origem significa exatamente "pequeno quadro") céus e terras, mares e rios, montes e vales, erva e flores, oliveiras e prados; a alma embeleza-se para estar à altura da formosura de seu Rei Celestial; o encontro reveste-se de imagens bucólicas como ninho ou sombra de árvore. O amor tem assim ressonância cósmica, os animais e as plantas ali estão para celebrar os esposórios entre o céu e a terra, entre Deus e sua obra:

"Es la cruz el árbol verde
Y deseado
De la Esposa que a su sombra
Se ha sentado
Para gozar de su Amado,
El Rey del cielo
Y ella sola es el camino
para el cielo." (32)

"Un amor que ocupe os pido
Dios mío, mi alma os tenga,
Para hacer un dulce nido
Adonde mas la convenga
Un alma en Dios escondida
¿Que tiene que desear
Sino amar y más amar
Y en amor toda encendida
Tornarte de nuevo a amar?" (33)

(32) "La Cruz" *idem*, p.506.

(33) "Coloquio de Amor" - *idem*, p.513.

Em Santa Teresa, mais ainda que em San Juan, há uma forte relação entre as questões do espírito e da natureza, de que resulta essa 'poética' mais sensual a que nos referimos. Haquira Osakabe⁽³⁴⁾ já se referiu à combinação, feita por Santa Teresa, dos sentidos e das faculdades perceptivas do corpo, com as faculdades cognitivas da alma, de modo que o encontro com Deus não se dá fora da experiência física, mas com ela.

Não sem motivo, San Juan e Santa Teresa sofreram grande resistência da religião oficial de seu tempo e até mesmo perseguição dos inquisidores, que interpretavam o texto destes místicos como expressão erótica e carnal, sem se darem conta de que o que se pretendia era um exercício de amor em Deus, um aperfeiçoamento do espírito pelo contato mais interiorizado com o Divino, sem mediações institucionalizadas. Toda essa doutrina de exercício para o encontro face a face com Deus era uma forma de criticar uma religião que, na visão destes místicos carmelitas, se diluiu em questões exteriores, em rituais mecânicos, em cerimônias estéreis. Também era uma forma de se contrapor a um falso conceito cristão segundo o qual a matéria é essencialmente pecaminosa. Contra um Deus 'institucionalizado', o de Santa Teresa e San Juan é vivo porque fere, incendeia, queima, habita, deleita. Ele se esconde sim, a alma deve procurá-lo, num exercício contínuo e árduo, mas Ele não está longe, não é inatingível.

(34) Em texto apresentado no Brazilian American Cultural Institute - Washington DC, em fevereiro de 1992 (xerox).

O Deus de Adélia Prado também não está inacessível no altar de uma igreja mas presente em cada criatura, a todo momento e lugar, mesmo (ou sobretudo) nos mais improváveis. Adélia também resgata o papel importante dos sentidos humanos, corpóreos no processo de encontro com Deus, através do qual a natureza e a matéria adquirem luz e transcendência.

A escritora mineira, no conjunto de poemas organizados pelo sub-título "Um Jeito e Amor", em Bagagem, cita passagem do "Cântico dos Cânticos" em que a Esposa pede: "Confortai-me com flores, fortalecei-me com frutas, por que desfaleço de amor", um pedido que tem sua razão de ser na convicção de que Deus está nos elementos naturais, tornando-os assim alimento tanto do corpo como da alma. E nos poemas desta seção, proliferam gerânios, peixe, "copa de uma árvore, pardais comendo no pé um mamão maduro", "saudades roxa e branca, do comum e da dobrada", "acremel de marimbondos". Os elementos da natureza fazem parte da experiência amorosa, já que todos resumem a mesma realidade: Deus é amor. Podemos ver aí uma correspondência com o imaginário sanjuanista e teresiano, associando a alma ao horto onde o Esposo apascentará. O conhecimento das criaturas e da ordem que há neles é caminho para a contemplação divina, pois penetra-se nas maravilhas da obra de Deus. Veja-se um trecho de San Juan:

"Detente, cierzo muerto.
Ven, austro, que rucuerdes los amores;
aspira por mi huerto,
Y corran sus olores,

Y pascerà el amado entre las flores"⁽³⁵⁾

Ainda buscando os laços entre os dois poetas tão separados pelo tempo, é impossível não nos surpreendermos com a recorrência de imagem cuja originalidade diminuiria a possibilidade de ser mero acaso ou coincidência.

Trata-se do símbolo da romã, que em San Juan representa os dons divinos. A figura esférica da romã, constituída por inúmeros grãos sustentados em seu centro em forma de círculo, representa em cada um deles um atributo ou virtude de Deus. Em suma, a fruta é o próprio Deus, figurado nesta forma circular, pois não tem princípio nem fim (com alguma diferença, pode-se associar a imagem da uva como unidade formada a partir de grãos). Este é o suco divino que a Esposa promete dar ao Esposo quando por Ele for introduzida nesses altíssimos conhecimentos da virtude divina, dizendo: "Ali me ensinarás e eu te darei a beber vinho temperado, e o mosto das minhas romãs"(Cânt.8,2). A mesma imagem perpassa o texto de Adélia Prado, em O Pelicano, fazendo-se presente na epígrafe, tirada do "Cântico dos Cânticos": "Pela manhã iremos às vinhas, para ver se a vinha lançou rebentos, se as romãzeiras estão em flor". A citação é coerente, pois é feita para o primeiro conjunto de poemas, organizado sob o título "Licor de

(35) "Cântico Espiritual" - A Poesia Mística de San Juan de La Cruz, ob. cit., p.62. Essa estrofe é uma oração para deter a sacura da ausência divina representada pelo vento frio (Cierzo=Aquillão), pedindo a vinda do morno vento Austro, que traz chuvas e faz germinar, simbolizando o Espírito Santo que sopra na alma, refrescando. No jogo de relações intertextuais, essa simbologia advém do "Cântico dos Cânticos": "Levanta-te, Aquilão, e vem tu, vento do meio-dia, sopra de todos os lados no meu jardim, e espalhem-se os seus aromas (Cânt.4,16); "O meu amado desceu ao horto, ao canteiro de flores aromáticas para se apascentar no jardim e colher lírios."(Cânt.6,1).

Romãs", e também porque as frutas vão fazer parte da composição dos poemas:

"Licor de romãs,
sangue invisível pulsando na presença Santíssima
Eu canto muito alto:
Jonathan é Jesus." (36)

A tradição do "Cântico dos Cânticos" e dos textos de San Juan iluminam, assim, a leitura dos poemas de O Pelicano, esclarecendo-nos que o sub-título - "Licor de Romãs" - dá unidade e estabelece coerência aos poemas do livro que, na sua diversidade, têm em comum o rastreamento da presença de Deus na natureza e nos seres. Mais do que invocação, Deus é aparição transfigurada em lírios, papoulas, rosas místicas, manacás, uvas e romãs deste horto do idílio amoroso.

Em Santa Teresa, ainda que a *unio mystica* tenha como o cenário o ambiente pastoril e bucólico, essa imagem do horto não é tão frequente quanto a da morada, como *locus* privilegiado de fusão com o divino. Ele habita no ser ou o ser é que encontra Nele sua casa, seu aposento. A centelha divina, segundo a carmelita, está acesa nas 'entranhas' ou no 'peito'. São imagens que evocam a idéia de descanso e recolhimento, como se a alma não necessitasse ir fora de si mesma para encontrar a Deus, bastando as orações, as penitências, os trabalhos de virtude, pois chegasse a Deus sobretudo pela contemplação, para o que contribui o exercício espiritual mais interior. Desse modo, mais do que

(36) "O Sacrifício", O Pelicano, ob. cit., p.65.

'lutar por', a alma deve 'permitir que' Deus se manifeste, como servo que obedece ou, como diz Adélia Prado, como "o que só adora e não fala", ou ainda como um ser que se oferece na expressão "eis-me!". O voltar-se para dentro de si é o mesmo que sair para buscar Deus, resultando numa religiosidade de prática essencialmente individual, interiorizada. O poema "Búscate em mi" condensa bem toda essas questões que estão levantadas até aqui. Vale a pena observá-lo na íntegra:

Alma, buscarte has en Mí
Y a Mí buscarme has en ti
De tal suerte pudo amor,
Que ningún sabio pintor
Supiera con tal primor
Tal imagen estampar.
Fuiste por amor criada
Hermosa, bella, y así
En mis entrañas pintada,
Si te pierdes, mi amada,
Alma, buscarte has en Mí.
Y yo sé que te hallarás
En mi pecho retratada
Y tan al vivo sacada,
Que si te ves ta holgarás
Viéndote tan bien pintada.
Y si acaso no supieres
Dónde me hallarás a Mí,
No andes de aquí para allí,
Sino, si hallarme quisieres
A Mí, buscarme has en ti.
Porque tu eres mi aposento,
Eres mi casa y morada
Y así llamo en cualquier tiempo

Si hallo en tu pensamiento
 Estar la puerta cerrada
 Fuera de ti no hay buscarme,
 Porque para hallarme a Mí
 Bastará solo llamarme
 Que a ti iré sin tardarme
 Y a Mí buscarme has en ti. (37)

Como vemos nesse poema, Deus chama em qualquer tempo e a alma precisa estar disponível. Esse mesmo princípio está presente no texto adeliانو, sobretudo em sua produção mais metalinguística. Quando a autora faz a exegese do seu processo de criação, recorre frequentemente à questão da obediência, do curvar-se, do dizer sim - o que aliás, sempre é ressaltado como traço da condição feminina. Assim como Deus habita em sua morada, é Deus que a ilumina para escrever sua obra, de modo que o poeta é um misto de oráculo e servo de Deus. Uma parcela da crítica literária vê no texto de Adélia Prado um espontaneísmo e uma naturalidade, como se fosse resultado de uma produção facilitada ou até desleixada. Na verdade, o espontaneísmo em Adélia Prado faz parte dessa atitude mística que encara o texto como revelação, epifania divina. Tal como estes místicos espanhóis, Adélia Prado centraliza sua poética numa forma de comunicação, revelação e encontro com Deus - a realidade absoluta que é atingida através da realidade do mundo dos sentidos, através da realidade de corpo e alma humanos, em seu limite mais terreno. É preciso entender que o mundo material e os sentidos são apenas a

(37) "Búscate en mí" - Santa Teresa de Jesus - Obras Completas, ob. cit., p.503.

via para o sublime, pois o místico apenas parte dessa instância tendo como objetivo o despojamento e desnudamento diante de Deus. A realidade mais profunda não pode ser compreendida senão de modo intuitivo, através da vontade e das afeições, passando pela treva ou pelo gozo.

Na gênese do seu processo poético, o silêncio da inteligência é pressuposto para uma entrega e união com Deus e conseqüente alcance da plenitude e do entendimento mais profundo das coisas. Essa aparência de irracionalismo e espontaneísmo tem raízes, então, na revelação do espírito divino na linha cristã mais primitiva, mais mística e menos "doutrinada" institucionalmente.

A questão da inspiração sempre foi objeto de reflexões na história e na exegese das obras literárias. Para Dante, conta-nos Octávio Paz⁽³⁸⁾, a inspiração era mistério a decifrar, e para Nerval, um problema a resolver; enquanto para os antigos a inspiração era algo natural - porque o sobrenatural fazia parte do seu mundo, para os mais modernos a inspiração traz consigo a necessidade de reflexão para assim arrancar-lhe o segredo que parece negar os fundamentos da Idade Moderna: análise, racionalidade, consciência, objetividade. Desse modo, já que o poético é revelação do próprio homem, e não oriundo de estranhos poderes, o entendimento do trabalho poético torna-se um imperativo e, com isso, imaginação e razão passam a conviver de mãos dadas.

(38) O Arco e a Lira, RJ, Nova Fronteira, 1982, p.285.

À primeira vista, a poeta mineira quer marcar sua posição, afirmando não ter esse trabalho, pois a sua poesia vem de uma fonte - Deus - que brota dentro de sua alma, em seu corpo, nas criaturas e nas coisas do mundo. Então, ao relacionar-se desse modo com a poesia, Adélia estaria retirando-lhe a aura de inspiração de gênio e apresentando uma poesia acessível a todos, sem enfeite ou especialização nenhuma. Sua poesia nutre-se de Deus, que é visto e tratado como um ser muito acessível ao homem, uma vez que identificado de modo imanente nos elementos da natureza; então a transcendência, o sublime, o divino - componentes da poesia - surgem como possibilidade concreta de experiência. De fato, seu primeiro livro - Ragagem - é oferecido, em sua "capa e forma", como louvação ao Senhor porque nada mais é do que uma graça concedida à autora e essa intenção está incorporada à estrutura do segundo poema do livro - "Grande Desejo":

"Quando escrever o livro com o meu nome
e o nome que eu vou pôr nele, vou com ele a uma
Igreja,
a uma lápide, a um descampado,
para chorar, chorar e chorar,
requintada e esquisita como uma dama."

Tais versos mantêm coerência com mais uma epígrafe, esta da primeira seção de poemas de O Coração Disparado: "Com efeito, eu mesma recebi do Senhor o que vos transmito" - uma adaptação de Co.11,23. A convicção de que a fonte do poético é divina

transforma o artista num instrumento, num oráculo de Deus, em cuja missão ele se glorifica também, mas sua glória é emprestada de Deus. Em uma entrevista, a poeta refere-se à glória como uma coroa de ouro, porém uma coroa muito mais bonita do que ele (o poeta), já que é uma epifania, uma revelação constante, envolvente, dirigida à sensibilidade, sem contar com a inteligência. A Poesia transcende o poeta, são as coisas que olham para ele e não o contrário, e nesse sentido é a partir da experiência da realidade que se vai expressá-la (ou tentar porque, às vezes, a luta é vã) com palavras. O momento da gestação do poema é pura graça, já que coloca o artista em sintonia com Deus e conseqüentemente em harmonia com o cosmos. Por isso Adélia afirma que o poeta não se tortura para escrever, a tortura é a experiência do sentimento ou do fato a ser expressado, o que ocorre antes de começar propriamente a produzir o texto. Mesmo fazendo uma poesia sobre a coisa mais dolorosa do mundo, se já se começou a escrever, a tristeza já foi resgatada na medida em que se foi desmistificando a vida, atingindo o absoluto - pura beleza e amor.

Como se vê, a escritora mineira insiste no espontaneísmo e no irracionalismo como forma de criação poética, mas uma leitura mais atenta de seus textos não permite aceitá-los, sem relativizações, como características de sua obra. Toda essa 'segurança' para inspiração e elaboração dos textos, advinda da fonte inesgotável do Espírito Santo, tão propalada por Adélia e reforçada por boa parte da crítica, não se sustenta à luz de vários poemas que tematizam de modo problemático a criação

poética, enquanto inspiração e execução. Parece ter-se criado um mito em torno dessa espantosa facilidade da escritora para tratar a matéria poética. Na verdade, caiu-se no extremo de algo que antes se propõe como uma crítica a uma poesia pretenciosa, todopoderosa e auto-suficiente, excessivamente confiante nos poderes do intelecto humano. Assim, a poesia como revelação mística, tal como vivenciada e defendida por Adélia Prado, serve como contraponto a tais extremismos de análise, objetividade, racionalidade e consciência, mas não se trata necessariamente de uma negação desses elementos para o trabalho poético. No afã de criticar, a própria Adélia parece se esquecer de seus poemas que tematizam a ausência da inspiração, a incapacidade de traduzir o sentimento ou o pensamento numa forma poética. Subjaz em vários de seus poemas a idéia de que as coisas são redimidas quando dispostas num trabalho de linguagem poética, o qual não se mostra pronto, nem vem instantânea e espontaneamente. Assim, a relação da poeta com Deus, na maioria das vezes, é espontânea e direta, mas o produto poético dessa relação não dispensa o trabalho por encontrar um estilo, uma forma:

"Quem sofre é meu coração,
às duas horas da tarde quer rezar.
Quem me chama é Deus?
É Seu olho centrífugo o que me puxa?
A vida é tão curta e ainda não tenho estilo,
palavras como astrolábio desviam-me dos meus
[deveres,
a forma de um nariz por semanas ocupa-me,
seu jeito triste de fechar a boca.

(...)
 Frigoríficos são horríveis
 mas devo poetizá-los
 para que nada escape à redenção:
Frigorífico do Jibóia
Carne fresca
Frango jóia. "(39)"

A dúvida sobre o fato da inspiração advir de Deus - "Quem me chama é Deus?" - se repete em outro poema, também associada à problemática da forma. Fica claro que a tradução do momento de iluminação é incômoda obra humana, e não divina:

"Insinua-se a tentação de rejeitar a forma
 e não sei se vem do Bem ou do Mal.
 Um enfado pelo que só se mostra
 à força de palavras desse
 e não de outro jeito dispostas.
 É quando mais sei que não sou Deus.
 (...)
 Preciso mentir um pouco
 para que o ritmo aconteça
 e eu própria entenda o discurso." (40)

A tarefa do poeta dispor as palavras de um certo jeito obriga-o a encarar sua condição limitada, tão limitada que para executá-la precisa "mentir um pouco para que o ritmo aconteça" e para que o discurso seja inteligível. Ele se debate então com um

(39) "Duas Horas da Tarde no Brasil", *O Pelicano*, ob. cit., p.30.

Além deste, vale lembrar aqui o poema "Ruim", de *O Coração Disparado*, que também tematiza o desgosto pela ausência da poesia.

(40) "O Despautério", *O Pelicano*, ob. cit., p.58

hiato entre a mensagem recebida e sua tradução, dura revelação da distância entre os dois universos: o humano e o divino.

Outro poema que tematiza essa distância e essa questão da forma e ritmo está em O Coração Disparado. Adélia encontrou uma solução formal para tratar da angústia do poeta em querer desentranhar o poema, num momento de "Ausência da Poesia" (título do poema) devido ao silêncio de Deus e do Espírito Santo.⁽⁴¹⁾ Trata-se de uma solução muito semelhante à dos escritores que, desabafando sobre a impossibilidade de escrever, acabam por compor o texto. No caso, Adélia vai intercalando versos que aparentemente nada têm a ver com a questão central do poema:

"Aquele que me fez me tirou da abastância,
há quarenta dias me oprime no deserto.
O político morreu, coitado.
Quis ser presidente e não foi.
Meu pai queria comer.
Minha mãe, peregrinar.
Eu quero a revolução mas antes quero um ritmo.
ó Deus, meu filho me pede a benção, eu dou.
Eu que sou mau.
Por que, para mim, nem mel de vespas?
Eu que disse na praça, expondo-me
- dançai maltrapilhos, vamos seguir o tambor,
o Reino é subjacente mas existe -,
não sei responder a esse motivo:
'as torres ficam mais eternas às duas horas da
[tarde'.

(41) Se voltarmos à ligação entre Adélia e San Juan, no tocante aos estágios da escada mística, veremos que para a escritora os momentos de sofrimento da alma devido ao silêncio e ausência de Deus ocorrem tanto no processo de ascese humana como no processo criador da poesia. No poema que se segue, o eu lírico clama pelo Deus de Bilac (poeta) e de Abraão e Jacó (profetas).

não sei responder a esse motivo:

'as torres ficam mais eternas às duas horas da
[tarde'.

(...)

mais uma vez me iludo de que farei o poema.

(...)

ó Deus de Bilac, Abraão e Jacó,

esta hora cruel não passa?

Me tira desta areia, ó Espírito,

redima estas palavras do seu pó."

Os espaços entre esses versos são preenchidos por outros que aparentemente não dizem respeito à questão central do poema - a morte do político, os desejos da mãe e do pai, a bênção do filho, a visão da mangueira contra a nuvem, a costureira, as tentações. O alinhavo dos versos cria, ao nível da forma, a mesma sensação de incômodo do poeta incapaz de desentranhar seu poema. A toda hora cria-se a expectativa de uma fluência que logo é interrompida e o ritmo é constantemente truncado, como uma máquina cujas engrenagens emperram de tempo em tempo. Para essa sensação também contribui a diferença métrica dos versos, criando ângulos desconfortáveis. A máquina emperra em ritmo desigual, gerando versos muito curtos e outros muito longos, sem uma única pausa, perigosamente próximos da prosa (onde o ritmo normalmente é mais fluído):

"Minha mãe, peregrinar.

Eu quero a revolução mas antes quero um ritmo.

(...)

'as torres ficam mais eternas às duas horas da

[tarde].

(...)

meu coração se aquece
mais uma vez me iludo de que farei o poema.

(...)

eu acho bonito.

Me tentam a beleza física, a forma concreta de
Elábios,
sexo, telefone, cartas,"

Em outros momentos, no entanto, Adélia mostra-se reconciliada com o Espírito Santo, vivendo uma experiência de profunda positividade no processo de criação poética. O negativismo é afastado e o sentimento de frustração pelas limitações do ser humano e do poeta dão lugar a uma pacífica convivência com Deus. Somos convencidos disso por um discurso de certezas, baseado em relações concretas. Como os místicos, Adélia Prado busca o transcendente num mergulho profundo no real,⁽⁴³⁾ num ponto onde até a palavra, veículo dessa trajetória, acaba se diluindo:

O que existe são coisas,
não palavras. Por isso
te ouvirei sem cansaço recitar em búlgaro
como olharei montanhas durante horas,
ou nuvens
Sinais valem palavras,
palavras valem coisas,

(43) Com isso, Adélia relativiza uma concepção muito disseminada em nossa cultura, segundo a qual a poesia é tomada como uma experiência etérea, onírica. A própria poeta chegou a confessar, por exemplo, que Cecília Meireles era "muito suave para os [seus] cascos".

coisas não valem nada.
 Entender é um rapto,
 é o mesmo que desentender.
 (...)
 Entender me sequestra de palavra e de coisa,
 arremessa-me ao coração da poesia.
 Por isso escrevo os poemas
 pra velar o que ameaça minha fraqueza mortal.
 Recuso-me a acreditar que homens inventam as
 línguas,
 é o Espírito quem me impele,
 quer ser adorado
 e sopra no meu ouvido este hino litúrgico:
 baldes, vassouras, dívidas e medo,
 desejo de ver Jonathan e ser condenada ao inferno.
 Não construí as pirâmides. Sou Deus. (44)

O Espírito, na ânsia de ser louvado pelo poeta, sussurra as palavras que agrupadas se transformam numa música de adoração, uma forma de culto - liturgia e poesia. Já no âmago das coisas, mais desentende do que entende, não precisa de mediação da palavra, do símbolo (pode ouvir até em búlgaro, sem 'entender', sem cansar) porque atingiu o estágio das coisas que nada valem além de si mesmas, antes estão centradas em sua essência. Essa viagem ao centro do real salva o poeta como homem em sua fraqueza mortal, em sua limitação humana, alçando-o ao nível do divino e está consumada a fusão: ele é Deus. Daí concluímos que para Adélia Prado a poesia tem uma outra função, além de reter o real absoluto: é também uma forma de salvação, como explicita neste trecho:

(44) "O Nascimento do Poema" - O Pelicano, ob. cit., p.29.

"O que me fada é a poesia. Alguém já chamou Deus por este nome? Pois chamo eu que não sou hierática nem profética e temo descobrir a via alucinante: o modo poético de salvação." (45)

Atingindo Deus, sendo Deus por participação, o poeta alcança uma glória que mesmo não sendo conquista individual (já que a coroa de ouro pertence a Deus), coloca-o numa posição privilegiada dentro da concepção moderna de poeta, inaugurada por Baudelaire na clássica imagem da queda de sua aura na lama. A concepção adeliiana do fazer poético como ascese, revelação e salvação é profundamente positiva (relativizada, é claro, pelos momentos de negativismo, já apontados), explicando certo desprezo pelos poetas que não se deixam iluminar:

"O resto são montes de páginas de pessoas esforçadas que 'lutam com a palavra', mas lutam tanto e tanto que os livros saem de muleta e curativo, não se pode lê-los sem tremenda canseira. Nas orelhas trazem a ressalva desconfiada: 'este livro é produto de um sistemático labor da autora...', o livro é como fruta. Dá no pé, às vezes na barriga da árvore, como jabuticaba. E não dói nada. Eu acho." (46)

Em um poema de A Faca no Peito, Adélia Prado denomina esse tipo de poeta como "poeta cerebral", cujo instrumento para abrir

(45) Solte os Cachorros, ob. cit., p.20.

(46) Os Componentes da Banda, ob. cit., p.142.

morte, a vida. O poeta de gabinete, concentrado na pedreira do dicionário, não é capaz de participar desse processo palpitante de vida e luz:

"Daqui a pouco começam a fosforecer coisas no

[mato

A serva de Deus sai de sua cela à noite
e caminha na estrada,
passeia porque Deus quis passear
e ela caminha.

O jovem poeta,

fedendo a suicídio e glória,
rouba de todos nós e nem assina:

"Deus é impecável".

As rãs pulam sobressaltadas

e o pelejador não entende,
quer escrever as coisas com as palavras."⁽⁴⁷⁾

Atentemos para a questão da cela e da noite: cela porque o poeta está antes mergulhado em si mesmo, voltado para os abismos profundos e negros de sua alma - a condição mística para encontrar a Deus e a fonte da beleza, do amor e da vida. O segundo passo é uma consequência natural: a caminhada para compartilhar com o cosmos a glória de Deus. E nesse estágio se prescindem as palavras, pois vivenciam-se as coisas (é o estágio do "no sé qué", a que San Juan se referiu). Escrever com palavras é escrever apenas o nome das coisas, e Adélia Prado quer algo anterior ao nome (como diz o poema "Antes do Nome" de Bagagem),

(47) "A Formalística", A Faca no Peito, ob. cit., p.15.

quer a sintaxe⁽⁴⁸⁾, a música, o gênero porque se Jesus é a Palavra de Deus, e Jesus é Verbo que se fez carne, ela quer a carne, quer vivenciar a coisa – um modo de ver Deus face a face, sem mediações, como os contemplativos:

"Oi, a humanidade inventou o léxico, que ficou complexo, que me põe perplexa. Palavra, em sentido real, é a coisa. Não é à toa que São João chamou Jesus de Verbo. E ele não estava fazendo literatura de jeito nenhum, não estava 'trabalhando o seu livro". Ele viu. (...) Dizer que não se pode pensar sem palavras é exatamente só pensar quase sem palavras. Eu que não sou São João e que nunca vi, penso quase sem palavras porque penso em gênero, não preciso da espécie mentalizada para raciocinar. (...) Irmã Agnes não gasta palavras como nós, não demora muito dispensará os gêneros, os números e os graus. Vê Deus, enquanto nós ficamos conversando com Ele (...) Irmã Agnes alegra-se de ver o Rei e pronto, sai voando."⁽⁴⁹⁾

Se a missão do poeta é atingir e anunciar a palavra – coisa, a palavra – encarnada, se ele emerge da cela e da treva

(48) Para Adélia, a sintaxe abre clareiras entre as palavras: "Só expressam as línguas nas clareiras /que o choque de uma palavra abre a outra". ("O Espírito das Línguas", Terra de Santa Cruz, ob.cit., p.19). Irene Vieira, em sua tese já citada, faz excelente análise do modo poético de Adélia Prado como uma operação que parte do cardume para o encontro com o peixe vivo – símbolo do verbo encarnado. O poeta fissa a palavra no cardume das palavras corriqueiras da língua coletiva que disfarça o verdadeiro significado. Num gesto análogo ao de Deus no Gênesis fazendo a vida emergir do caos, o poeta lança o sopro vivificador no cardume das palavras corriqueiras, trazendo à tona a palavra batizada, renovada para a vida – o que é uma alusão ao batismo. A sintaxe – lei da tribo, para organizar as palavras e poder comunicá-las – seria o cardume, o contexto para a emergência do peixe-vivo, verbo encarnado.

(49) Os Componentes da Banda, ob. cit., p.140 – 141.

(simbologia de um estado anterior à criação) para participar, dando continuidade à obra divina, então estaremos a um passo de associar o poeta a Jesus Cristo, o filho de Deus que se fez carne para reforçar a obra do Pai. Adélia Prado permite-se essa ousadia, considerando o poeta como o alvissareiro, aquele que dará o testemunho do Pai e, não sendo compreendido, será crucificado, mas nem por isso desiste. Essa associação entre o poeta e Jesus Cristo é feita no poema "O Destino do Alvissareiro", no qual a coroa de louros do poeta não associada à glória, é antes coroa de espinhos, mas ele resigna-se com a injustiça e diz amém, como Jesus Cristo. Anunciar a palavra poética para presentificar Deus é experiência que mata, mas com isso o poeta transcende, pois "ainda que o mundo acabe", a mensagem permanece plantada, não mais na terra, mas na alma:

"O poeta sofre o ridículo
 de passear na cidade
 com a coroa de louros.
 Salve, "cantor das multidões."
 Assim lhe saúda o tolo,
 com picardia e desdém.
 Amém, ele responde, amém, amém,
 desespero impossível,
 amor não correspondido
 ainda assim, amém,
 cruz sobre a terra plantada.
 Eis que os ossos são brancos,
 eis que são belos também,
 eis que esse anúncio me mata
 e esta grande dor me confina,
 mas ainda que o mundo não acabe

esta canção não termina.⁽⁵⁰⁾

Assim como em "A Formalística", há uma recorrência sutil à fertilidade pois a cruz é plantada para eternizar a canção e a serva caminha em meio à luz fosforescente da vida. Assim, o ato poético é configurado como o momento de união com Deus, no qual Esposo e Esposa ('a serva') se encontram para afirmar e perpetuar a vida, completando e dando continuidade à Criação. Não se trata, porém, de uma criação metafísica, mas obra concreta, terrena, como atestam as imagens do mato, das rãs (de "A Formalística"), dos ossos brancos e belos do corpo de Jesus Cristo (de "O Destino..."). A união mística corpo x alma, terreno x divino está sintetizada na imagem da cruz: forma que desloca da terra o centro do homem religioso, elevando-o à esfera espiritual. A cruz expressa o desejo do homem de, a partir da condição terrena, frágil e limitada, alçar e fixar-se num plano superior. Temos aí a combinação entre o místico e o material, naquela mesma vertente dos carmelitas. Alguns versos de Santa Teresa, por exemplo, indicam como a cruz pertence a essa mística da união amorosa, uma união espiritual que não prescinde do olhar, faculdade perceptiva do corpo:

"¡Oh Cruz, madero precioso,
Lleno de gran majestad
Pues siendo de despreciar
Tomaste a Dios por esposo!
A ti vengo muy gozoso,

(50) "O Destino do Alvissareiro", A Faca no Peito, ob. cit., p.13.

Sin merecer el quererte:
Esme muy gran gozo el verte".⁽⁵¹⁾

Já assinalamos exaustivamente a influência do "Cântico dos Cânticos" na obra poética de San Juan e Santa Teresa - com as quais fazemos uma ponte com a de Adélia Prado. Mas é preciso ressaltar que a linha mestra da tradição judaico-cristã sempre rejeitou o símbolo antropomórfico da união sexual por considerarem-no contaminado pelos cultos pagãos de fecundidade dos países que circundavam Israel, preferindo, assim, uma aproximação mais intelectual desse amor.⁽⁵²⁾ Por isso o amor humano foi relegado a um plano biológico, desvestido de qualquer aspecto numinoso. O livro do "Cântico dos Cânticos" insere-se nesse contexto como um desafio a essa interpretação. Os místicos, por sua vez, vieram nutrir-se dessa seiva para exprimir a realidade do amor divino numa linguagem erótica. Eles apenas reforçam o mito da fecundidade expressa pelos antigos cantos matrimoniais do Oriente, em que os noivos desempenham o papel de rei e rainha e entoam a sede do amor e a embriaguez da união, um mito do qual o cântico bíblico é um ressaibo, como prova o fato de, na tradição judaica, ser entoado na época da Páscoa. Com isso, celebrava-se por um lado a estação da primavera, com o rito arcaico da fertilidade e das cerimônias matrimoniais, e por outro, a aliança de Deus com o povo eleito, sua esposa. E por que

(51) "A San Andrés", Santa Teresa de Jesus - Obras Completas, ob. cit., p.509.

(52) Os rabinos talmudistas e cabalistas, herdeiros de uma mentalidade hebraica contrária ao antropomorfismo, por associá-lo à idolatria, muito contribuíram para impor essa interpretação. Valho-me, nessas contextualizações, de estudo de Dora Ferreira da Silva - "Mística e Poesia", in: A Poesia Mística de San Juan de La Cruz, ob. cit.

em San Juan e Santa Teresa a união divino-humano foi simbolizada pela fusão da amada com o amado, reforçando o aspecto erótico do "Cântico dos Cânticos", sem diluí-lo numa aproximação mais intelectual? Tal fato explica-se pela forte influência da mística mourisca na Espanha do tempo dos carmelitas. A poesia mística sufi-persa expressava a união com Deus em termos de esposo-esposa. Os próprios sufis se autodefiniram como bêbados do vinho do amor divino, inflamados na mística união com Deus e embriagados pelo perfume da presença divina.

São Bernardo de Claraval, em comentário ao texto bíblico, dá uma outra explicação para o fato de no "Cântico dos Cânticos", Deus falar como esposo enamorado pela terra e pela carne humanas:

"Este cântico es un canto de amor y no puede expresarse sino con palabras de amor. Sí, Dios ama, también él: y esto no le viene desde fuera, sino de El mismo. Y ama más vehementemente cuanto que en términos estrictos, El no tiene amor, es el amor... El mismo se hizo como uno de nosotros, y digo mal al decir como uno de nosotros: se hizo verdaderamente uno de nosotros... Es de la tierra de donde le llega a su esposa, de la tierra de donde posee la substancia de su propia carne. De esta tierra procede el Esposo mismo, y los dos que son una sola carne." (53)

O amor é real porque é real a presença de Jesus Cristo na terra. Por isso, José Jiménez Lozano, um estudioso da poesia

(53) Claraval, Saint Bernard - Sur le Cantique des cantiques, ed. de Raymond Oursel, Abbaye de Sainte Marie de la Pierre-qui-vire, 1978, pp.96-97. Apud: San Juan de La Cruz - Poesia Completa, ed. de Jose Jiménez Lozano, Madri, Taurus, 1983.

mística, em estudo sobre San Juan⁽⁵⁴⁾, esclarece que o místico, amante do real absoluto - Deus - tem que recorrer às imagens de amor carnal porque não há outras para comunicar sua experiência de união, do mesmo modo que emprega outra série de imagens, símbolos e obscuridades de valor poético e metafísico para expressar a impossibilidade de acercamento do absolutamente real e da união com ele. Assim, o erotismo do místico nada tem de carnal, sensual ou sexual, mas advém de uma experiência erótica essencial e supra sensual que o obriga a utilizar a linguagem erótica humana.

Neste ponto tocamos numa diferença entre Adélia Prado e essa tradição mística de que temos falado: é que a escritora mineira dá um passo maior no sentido da concretude de Deus, ao ponto de quase dessacralizá-lo, torná-lo uma figura profana. O sublime é de tal forma aproximado ao cotidiano, ao concreto, que acaba sendo 'contaminado' pela imanência das coisas. É claro que, neste movimento, a autora acaba por alçar o nível terreno ao nível transcendente, mas é interessante observar o uso que ela faz daquilo que está presente nessa tradição dos místicos espanhóis ao concretizar Deus, aproxima-o do Deus de mitos primitivos, o que, à luz da tradição religiosa católica, pode ser uma profanação. Adélia Prado insere-se na vertente que interpreta o "Cântico dos Cânticos" em seu sentido erótico-amoroso, do qual retira poemas como "Deus não rejeita a Obra de Suas Mãos", onde comete a 'heresia' de negar o pecado do corpo, dispensando-lhe o batismo:

(54) Estudo Preliminar à edição de San Juan de La Cruz, Poesia Completa, ob. cit.

"É inútil o batismo para o corpo
o esforço da doutrina para ungir-nos
não coma, não beba, mantenha os quadris imóveis.
Porque estes não são os pecados do corpo.

(...)

O Corpo não tem desvãos,
só inocência e beleza,
tanta que Deus nos imita
e quer casar com sua Igreja
e declara que os peitos de sua amada
são como os filhotes gêmeos da gazela."⁽⁵⁵⁾

Jung debruçou-se sobre a relação entre mito e religião, sobretudo a católica, verificando que os rituais e símbolos religiosos, oriundos de um passado remoto das idades primitivas com suas fantasias criadas, são o resultado de uma elaboração ao longo de séculos de amadurecimento e desenvolvimento mental humano. Ele indica que, em sua evolução, a religião católica, através da Igreja, não deixou de explorar certos valores pré-cristãos e universais - que aliás são recorrentes em várias outras religiões - como o simbolismo da água do batismo, o simbolismo da pedra, do vinho, o simbolismo da árvore como *axis mundi* presente na cruz, e muitos outros.

Adélia Prado farta-se de usar imagens e símbolos primitivos, patrimônios da humanidade, referentes à criação do mundo (que são mais abundantes no Antigo Testamento, parte da Bíblia à qual Adélia Prado mais faz referência) como decorrência

(55) O Pelicano, ob. cit., p.22.

de um casamento entre céu (o homem) e a terra (a mulher) - uma hierogamia cósmica da qual o "Cântico dos Cânticos" está impregnado. Em Adélia Prado, essa contaminação está mais explícita, mais concreta, mais ligada ao profano, sem os véus abstratos e mediadores de uma interpretação mais puramente teológica como a dos místicos contemplativos.

Segundo Mircea Eliade⁽⁵⁶⁾, nas mitologias primitivas, de um modo geral, há uma crença de que os homens e o mundo são paridos pela terra, o que é o fundamento religioso da experiência de autoctonia, pois com isso as pessoas sentem-se gente do lugar, fixadas ao seu território. Essa crença da Terra-Mater está intimamente ligada à descoberta da agricultura como forma de sobrevivência da sociedade quando forças da fecundidade e da sexualidade entram em jogo. Em Adélia Prado podemos vislumbrar essa imagem da Deusa-Mãe como uma mulher-gigante que pariu o mundo:

"Quero comer o mundo e ficar grávida, virar gigante com o nome de Frederica, pra se cutucar na minha barriga e eu fredericar frutas, água fresca, as pernas abertas, parindo. Por dentro faço mel com colméias, põe tua língua no meu favo hexágono."⁽⁵⁷⁾

A mulher-criadora dá origem ao mundo, é agente da criação cósmica ou dá continuidade a ela, fecundada por alguém que facilmente pode ser identificado com Deus. Desse modo, o Deus

(56) O Sagrado e o Profano, Lisboa, Livros do Brasil, s.d.

(57) Solte os Cachorros, ob. cit., p.14.

celeste e transcendente tornou-se mais acessível, mais concreto, mais intimamente ligado à Vida, como o Deus dos povos primitivos. O *locus* rústico onde se encenam os poemas e as histórias de Adélia Prado - a roça ou a pequena cidade do interior voltada para as tarefas agrícolas - possibilita o reconhecimento de numerosas situações religiosas arcaicas, integrando no seu cristianismo uma grande parte da herança religiosa pré-cristã, de uma antiguidade imemorial. Na experiência dos cristãos das cidades, a "cosmogonia religiosa" esfacelou-se.

Na nossa tradição cristã, o mito da Terra-Mater sobreviveu, de certo modo, na figura da Virgem Maria. Envolta pelo manto azul, ela é, segundo Jung⁽⁵⁸⁾, origem do mundo, o que nos remete ao Gênesis, cujo relato da origem do mundo parte da existência de uma matéria caótica primitiva, fecundada pela chuva do céu, dando origem a todas as espécies. Então, Maria é essa matéria fecundada pelo Espírito Divino, ela é *matrrix*, receptáculo e terra, cujo ventre redondo é sede sagrada do divino, guardando portanto com a Trindade uma relação ao mesmo tempo de distância e proximidade. Proximidade porque obteve a graça de engendrar o divino, e distante porque, sendo terra e matéria, é também corpo e sua obscuridade. Estas considerações iluminam o poema "Antes do Nome", de Bagagem, onde Adélia Prado fala do "caos da palavra", que com o sopro divino se transforma em "peixe vivo", transpondo para a criação literária o mesmo princípio da criação do mundo. Completando sua visão do processo criativo, chegamos aqui à

(58) Psicologia da Religião Ocidental e Oriental, Petrópolis, Vozes, 1983.

figura do poeta como eminentemente feminina, identificada com o receptáculo que vai parir o divino.

Ainda segundo Mircea Eliade, para o homem religioso das sociedades arcaicas, o Cosmos vive e fala, tem objetivo e significação porque foi produto de Deus que, através da estrutura do mundo e dos fenômenos cósmicos, se mostra mais claramente aos homens. No seu conjunto, então, o Cosmos é, ao mesmo tempo, um organismo real, vivo e sagrado, em que o sobrenatural está indissolivelmente ligado ao natural; a Natureza exprime sempre qualquer coisa que a transcende. Dependendo da Natureza pela atividade agrícola, o homem passou a encarar a fertilidade como um mistério divino: o renovamento rítmico do Cosmos é solidário da inesgotável aparição da Vida Divina, da constante ressurreição, Deus que se faz carne, fruto, flor. A projeção do divino na natureza, em Adélia Prado, se faz sempre através de uma simbologia de fecundidade, de fertilidade - resquício dessa espécie de mitologia da agricultura sagrada:

"Eu sempre sonho que uma coisa gera,
nunca nada está morto.

O que não parece vivo, aduba
O que parece estático, espera. (59)

"Quero o que antes da vida
foi o profundo sono das espécies,
a graça de um estado,

Sementes

Muito mais que raízes. (60)

(59) "Leitura", Bagagem, ob. cit., p.27, grifos meus.

(60) "Exausto", Bagagem, ob. cit., p.25, grifos meus.

A fertilidade geralmente aparece projetada na cor amarela - "a cor tropicordiosa" que "acende o cio"⁽⁶¹⁾ - iluminando e fecundando o eu lírico em vários poemas. Este usufruiu das dádivas da natureza - provedora como um homem perfeitamente integrado nela, como um homem primitivo para o qual não há divórcio entre o nível humano e o natural, unidos que estão pelo mistério da criação divina. A evocação do paraíso (no nível do sagrado, portanto) no quintal do poema "Leitura":

"As macieiras tinham maçãs temporãs, a casca
[vermelha
de escuríssimo vinho, o gosto caprichado das
[coisas
fora de seu tempo desejadas.
Ao longo do muro eram talhas de barro.
eu comia maçãs, bebia a melhor água, sabendo
que lá fora o mundo havia parado de calor."

Convive com o *Iocus* também o paradisiáco, mas mais primitivo, do poema "Metamorfose" (poema de acentuado conteúdo arquetípico, quase pagão, não fosse pelo "antediluviana"), a ponto de eu lírico aparecer metamorfoseado em boi:

As cigarras atrelavam as patas nos troncos
e zuniam com decisão seus chiados.
As árvores cantavam no quintal,
refolhadas de novíssimo verde.
Arregacei as narinas e fui pastar

(61) "Louvação para uma cor", *Bagagem*, ob. cit., p. 53.

com minha cabeça minúscula.
 O que mais quente e amarelo pode ser,
 era o sol, um dia de pura luz.
 Mugi entre as vacas, antediluviana
 sei de moitas, água que achei e bebi.
 Na volta sacudi pescoço e rabo.
 Só dois sinais restaram:
 um modo guloso de cheirar os verdes;
 um modo de pisar, só casco e pedras.⁽⁶²⁾

A relação entre os dois poemas é muito forte. Ambos falam de quintal, lugar de onde o eu lírico parte para o encontro com a natureza, depois de sua volta ao ponto de partida, de alguma forma modificado pela experiência do numinoso que suspendeu o tempo histórico e cronológico. A delimitação entre o antes e o depois da experiência de comunhão cósmica é feita, nos dois poemas, pelos versos que evocam o calor ("o mundo havia parado de calor", "o que mais quente e amarelo pode ser"). Nesse contexto, o amarelo concentra a cálida experiência transformadora do contato mais profundo com os mistérios da natureza. Ambos os poemas falam de comer e beber, saciar a fome e a sede da comunhão entre o homem e a natureza. O segundo poema apenas difere no seu aspecto mais primitivista (e, inclusive, surrealista), evocando um tempo pré-racional ("cabeça minúscula"), em que a vida humana está homologada à vida cósmica, como nos tempos do homem religioso arcaico, pré-cristão. A insistência, nesses textos, ao ato de comer, nos remete a um outro poema que anuncia o poeta

(62) Bagagem, ob. cit., p.55.

como aquele que tem "fome incansável e boca enorme", o poeta ávido:

"Ave, ávido
Ave, fome incansável e boca enorme,
come". (63)

O poeta tem uma fome cósmica, a ele cabe comer, triturar e digerir o mundo para engendrar e parir, no corpo de colméia, o próprio cosmos. Ao saciar a fome, comungando com o natural, o poeta fertiliza a terra, multiplicando os seres e os elementos. Estamos diante de uma síntese entre o Poeta e o mito primordial da Terra-Mater, como se pode comprovar em outra imagem, no poema "A Criatura", de O Pelicano, onde o apelo ao cristianismo é mais evidente, pois o eu lírico recebe, através de uma "ave amorosa", a seiva da vida que vai parir. Essa ave pode ser facilmente associada ao pelicano que fura o próprio peito para retirar comida e alimentar a prole, convertendo-se assim num símbolo da doação do sangue de Cristo que escapa de seu coração chagado. Trata-se também de um animal de natureza intermediária e integradora, pois circula entre os três elementos: céu, terra e água, o que lhe confere certo caráter de totalidade e transcendência, pertinentes ao Ser divino. Uma vez sendo associado a Cristo, elucida-se o fato do mel (sangue) ser convertido em "ouro simbólico" (poesia-símbolo onde Deus reluz) no ventre ontogônico do poeta:

(63) "Anunciação ao Poeta", Bagagem, ob. cit., p.75.

"Um mel derrama-se
 uma ave amorosa me alimenta.
 Negro véu com relâmpagos
 e esta doçura que não tem repouso.
 São feitos para mim estas legumes,
 mais que as flores são feitos para mim
 que os converto no ventre em outro simbólico." (64)

Portanto, através do alimento divino, a poesia engendra e transforma elementos da natureza. A fusão do cosmos no corpo transgride a descontinuidade dos seres, unindo-os num todo universal; o mundo se reorganiza, amalgamando os seres e expandindo-os, já que um ser continua no outro, como sugere a cadeia transformadora: mel->legumes->flores->ouro. Há também a fusão do elevado com o baixo que assim se sublimiza: do céu negro para os legumes e flores terrestres, que por sua vez são convertidos, finalmente, em ouro, luz - imagem celeste. O poema, então, é o resultado dessa gestação no corpo cosmogônico que une a diversidade e a complexidade do mundo num todo reluzente e puro - representado pela matéria do ouro - condensadora dos elementos dourados que brilham nos versos anteriores - mel e relâmpagos. A fecundação, o foco deflagrador dessa criação, a força unitiva, é a ave amorosa, fonte de alimento vital.

O apelo à fertilidade nesses poemas nos remete a um antigo mito de Orfeu que, segundo Joseph L. Henderson⁽⁶⁵⁾, serviu de

(64) "A Criatura", *O Pelicano*, ob. cit., p.75.

(65) "Os Mitos Antigos e o Homem Moderno", in: Jung, K.G. - *El Hombre y Sus Símbolos*, Aguilar, Madrid, 1969.

protótipo ao cristianismo. Ele nos conta que os mistérios órficos mantinham viva a velha religião dionisiaca. Esta criava símbolos associados a um homem-deus de caráter andrógino, conhecedor do mundo dos animais e das plantas, capaz de dominar a iniciação que há em seus segredos. Seus ritos orgiásticos, deflagrados pelo vinho, requeriam do iniciado que se deixasse levar por sua natureza animal para experimentar plenamente o poder fertilizador da Mãe Terra. Com o tempo, a religião dionisiaca mostrou-se demasiadamente selvagem e turbulenta para algumas almas mais ascéticas, ansiosas por liberarem-se da exclusiva preocupação pelos símbolos puramente naturais da vida e do amor. Estas almas experimentaram, então, seus êxtases religiosos na adoração a Orfeu.

Provavelmente Orfeu foi um homem autêntico, cantor, profeta e mestre, cujo martírio converteu sua tumba em santuário. Não nos surpreende, portanto, o fato da Igreja cristã primitiva ver em Orfeu o protótipo de Cristo. No entanto, há uma importante diferença entre a religião de Orfeu e a de Cristo: é que os mistérios órficos mantinham viva a velha religião dionisiaca, pois o ímpeto espiritual procedia de um semideus em que se conservava o antigo modelo dos deuses da fertilidade, a base de uma crença enraizada na arte da agricultura, simbolizando a eterna repetição do ciclo do nascimento, desenvolvimento, plenitude e decadência - princípio natural de destruição e regeneração. Portanto, a celebração da imortalidade no orfismo se dava com o retorno ao passado original das coisas lançadas do poderoso seio da Terra-Mãe, um retorno do ser ao indeterminado.

O Cristianismo, por outro lado, dispersou os mistérios órficos do ciclo natural na figura do Filho Homem, o qual, mesmo tendo nascido de uma virgem humana, é encarnação de um Deus celeste, transcendente. Representou assim um processo de acentuada espiritualização da figura divina e foi mais além do que o orfismo, à medida que projetou uma vida eterna e segura no céu. Contudo, o ascetismo da religião cristã primitiva não durou muito; abalada pela recordação dos mistérios que assediavam os cristãos, a Igreja cristã primitiva teve que incorporar em seus ritos muitas práticas do ritual pagão. O mais significativo destes pode-se encontrar nos antigos relatos que se faziam no Sábado Santo e no Domingo de Páscoa para celebrar a ressurreição de Cristo. O ritual que sobreviveu ao paganismo órfico ou dionisiaco é a prática católica de elevação do cálice: levantando-o ao ar, prepara-se a espiritualização do vinho pela evocação ao Espírito Santo - aquele que engendra, cumpre e transforma. Vê-se então a semelhança entre beber a taça de Dionísio e o cálice cristão, ainda que o primeiro esteja apontando para um ciclo de ressurreição do mundo, para a união com a Mãe-Natureza, e o outro para a união com um Deus celeste.

Nos estudos sobre mito⁽⁶⁶⁾, há unanimidade em se analisar o afastamento do homem com relação ao Deus transcendente no momento em que a agricultura se torna a base da experiência humana. A descoberta da agricultura transforma radicalmente também a economia do sagrado, na medida em que põe em cena outras forças: a sexualidade, a fecundidade, a gestação, a degeneração.

(66) Mircea Eliade e Joseph Campbell, por exemplo.

é nessa passagem para a economia agrícola, em que a experiência religiosa torna-se mais concreta, mais intimamente ligada à vida, que surgem os mitos das Grandes Deusas-Mãe, os Deuses Fortes ou os gênios da fecundidade, mais "acessíveis" aos homens do que o Deus Criador. Entretanto, nem sempre esses mitos de plenitude vital foram suficientes para amparar a experiência humana em sua totalidade, pois, em épocas de calamidade, em que as forças da natureza se voltavam contra a criatura, quando o Cosmos entrava em perigo, os homens recorriam ao Deus Supremo, Transcendente, do qual haviam se distanciado.

De todos os textos da Sagrada Escritura, o "Cântico dos Cânticos" é aquele que mais conservou essa questão do mito da fecundidade, cujas imagens de poesia pastoral nos trazem maçãs, uvas e romãs, conotando eroticamente a encarnação, a fecundidade do Verbo Divino. A comparação da amada com oferendas do horto, jardim ou pomar atesta um imaginário muito próximo do mito da fertilidade.

Esse longo parênteses unindo Dionísio, Orfeu e Cristo tem aqui a função de argumentar como Adélia Prado, sem deixar de ser católica, reforça no seu catolicismo o elemento místico nele subjacente. No ritual de comer, beber, o poeta ávido recebe o sopro do divino Espírito Santo e é inserido no mistério da renovação cíclica da vida. Converte-se em semente, aduba, transforma a natureza em ouro simbólico.

Fertilidade e espiritualização via poesia: este é o recado positivo de Adélia Prado. Mas não se pode esquecer que esse processo todo não é feito só de rosas, pois estaríamos incorrendo

naquele extremo em que a própria escritora caiu (e também boa parte da crítica) ao se contrapor ao negativismo e à racionalidade de uma tradição poética da modernidade. Ao redispôr o mito, ao convocar um Deus mítico unitário e unificado, a escritora ilumina um caminho para a situação contemporânea que sofre a crise da falta de soluções. Mesmo assim, Adélia não está imune às tensões, conflitos e dúvidas, e ela também é desafiada a traduzir o indizível numa linguagem humana e limitada, ou seja, é obrigada a racionalizar "para que o ritmo aconteça" e se "entenda o discurso".

Capítulo II

A (Po)ética da Humildade - De São Francisco a Manuel Bandeira

Vimos como a poética de Adélia Prado está impregnada do mito da comunhão com Deus - pelo casamento místico ou pelo amalgamento com as coisas do mundo. O rompimento dos limites entre o Ser e a Criatura ocorre graças a um processo de ascese para o alto e para o baixo, para o transcendente e o imanente, cujo símbolo mais apropriado é a cruz: comunicação entre o terreno e o celeste, o espírito plantado na terra, a terra integrada ao céu. Para entendermos melhor como se dá essa integração, é preciso recorrer a uma linha dentro da tradição cristã à qual Adélia Prado parece estar estreitamente ligada: a comunhão ou união com Deus pela pobreza, pela submissão praticada nos moldes do franciscanismo.

Tal referência já foi feita por Drummond por ocasião da apresentação da escritora na imprensa e se estendeu a várias resenhas e estudos sobre a escritora. Contudo, a relação com os "fiorretti" pode ser aprofundada.

Já na epígrafe de seu primeiro livro, Adélia Prado alude a São Francisco, adaptando um trecho do seu "Cântico das Criaturas", de modo que, ao invés das criaturas, é o "livro meu irmão" que louvará ao Senhor com suas "letras e palavras", "verso e sentido", "capa e forma", "com as mãos de todos que (o) fizeram

existir". Na adaptação subjaz duas estruturais da doutrina franciscana, que consiste em valorizar a irmandade, a convivência fraterna entre os seres e tomar as criaturas e os objetos não como elementos da natureza ou produtos da cultura, mas como indivíduos, personagens. Também ao admitir que o livro não é uma produção exclusiva do autor, Adélia Prado se coloca no centro da conduta humilde pregada pelo santo de Assis para quem os bens são comunitários na criação e no uso.

Este franciscanismo, revelado na epígrafe, penetra a obra adeliana não só na escolha dos temas como também na abordagem e no tratamento a eles dispensado. Para desfiarmos o tecido dessa tradição urdida nos textos da escritora mineira, faz-se necessária primeiramente uma abordagem ao franciscanismo.

A leitura das Legendas e do conjunto das Regras das Ordens nos configuram São Francisco como um santo popular, identificado com os pobres e com a condição mais baixa do ser humano e da alma humana porque desse modo podia mais fielmente imitar Cristo, que se fez homem e homem pobre. Essa proposta de viver o Evangelho do Cristo pobre teve desdobramentos para o cristianismo de um modo geral e para o contexto da organização clerical de sua época, a qual se viu, de certo modo, contrariada em sua convicção de ser herdeira da glória do Império Romano, atropelada por um homem que pregava a pobreza, humildade e obediência; portanto, sem projeto de poder. A Igreja também viu contestado o seu valor pelo clericalismo e vida monacal, uma vez que São Francisco preferiu

permanecer leigo⁽¹⁾ e andarilho para assim evangelizar os leigos deixados às margens da instituição um tanto quanto elitista e elitizada. Como São Francisco propunha a seus ministros que estudassem menos, e orassem e obrassem mais pelos irmãos, acabava colidindo com a cultura livresca e canonística da Igreja organizada como "sacra protestas", isto é, organizada em torno de categorias de poder, o que levou à divisão entre clérigos e leigos, estes últimos afastados do estudo restrito das Escrituras⁽²⁾. E finalmente, ao querer assumir na prática a humanidade de Cristo e encontrá-lo na pequenez de encarnação, São Francisco rompeu com a noção patriarcal de Deus, segundo a qual o único Deus - Pai é representado pelo monarca, pai do povo, colocando todos os demais no status de súditos. O santo de Assis partiu das fontes do Novo Testamento que nos trazem o Filho unigênito encarnado no meio dos filhos adotivos, o que reforça e consolida a noção de irmandade - já que Jesus é humano, todos os humanos são filhos no Filho e portanto irmãos entre si.

Há um primitivismo quase arquetípico na conduta franciscana, na medida em que se postava em comunhão fraterna com as coisas e os seres, e não sobre eles. Já tivemos oportunidade de falar, no capítulo anterior, como o homem arcaico, antes da hegemonia da razão sobre o sentimento, vivia em *union mystique* com o mundo circundante, inclusive com a instância divina, ele

(1) Só mais tarde, pela necessidade de manutenção de sua filosofia de pregação, é que São Francisco concordou em criar a Ordem e assim mesmo reforçou o seu estatuto de Ordem dos Frades Menores.

(2) Para uma panorâmica mais detalhada da Igreja da época e da "revolução" trazida por São Francisco, ver Boff, Leonardo. São Francisco de Assis. Ternura e Vigor, Vozes/Ceafal. Petrópolis, 1985 - em cujo estudo me baseio para interpretação das Legendas franciscanas.

sentia-se integrado ao universo, identificando-se com todos os seus elementos, do que decorria o respeito e veneração por eles. Leonardo Boff faz uma análise interessante, colocando o franciscanismo à luz dos conceitos de Eros e Logos: "As raízes últimas do impasse da racionalidade (...) se encontram na grande viragem dos pré-socráticos aos socráticos, quando o Logos fez o seu caminho autônomo, ultrapassando o Mythos, o conceito ganhando a hegemonia sobre o símbolo. (...) O Logos recalçou o Eros e o Pathos, os valores do contato direto, da intimidade, da afetividade, da criatividade e da fantasia, da simplicidade e da espontaneidade. O Eros e a Techne parecem viver em permanente luta". (...) Francisco libertou as fontes do coração e as vertentes do Eros. (...) Realizou um admirável acordo entre o Logos e o Pathos, entre o Logos e o Eros. Mostrou em sua vida que para ser santo precisa ser humano. E para ser humano é necessário ser sensível e terno".⁽³⁾

De fato, o "Cântico ao Irmão Sol" está impregnado de Eros, do desejo de unir-se a todas as coisas, tomadas em sua densidade material, não como alegorias ou símbolos. As coisas são animadas e personalizadas, o que, apesar da sua concretude material, confere ao cântico uma atmosfera de magia, de misticismo mais arcaico. Como os homens primitivos, São Francisco se coloca entre as coisas com devoção e respeito, pois considera os elementos na sua materialidade como receptáculos da mensagem transcendental e sacramental.

(3) ob. cit., p.22 e 33)

A relação do santo com a natureza parece ser absurdamente ingênua para os menos avisados, mas nela subjaz as correntes dos grandes místicos-poetas, dentre eles San Juan de La Cruz e Santa Tereza d'Ávila, no sentido de que, como eles, faz da existência um caminho de união com Deus. Pode-se inclusive estabelecer uma co-relação entre a produção do "Cântico ao Irmão Sol" e a metáfora da noite escura san juanina. Pelas Legendas, sabemos que São Francisco compôs o "Cântico" no outono de 1225, numa cabana de palha, em estado febril, atormentado por ratos, a caminho de São Lamião, para onde decidiu se retirar, em virtude de sua saúde enfraquecida pelos estigmas e enfermidades. As últimas estrofes, referentes à morte, foram compostas um ano depois, no palácio episcopal de Assis, para conciliar uma desavença entre o bispo e o prefeito da cidade, à qual São Francisco serviu como mediador. A inspiração do "Cântico", como vemos, se deu num momento de noite escura da alma e do corpo, no ápice da experiência dolorosa do afastamento da graça divina. A expressão da reconciliação luminosa com Deus através das criaturas emergiu da escuridão de uma alma e de um corpo sofrido e atribulado. Como os místicos, a luz veio com a experiência da escuridão mais escabrosa.

Contudo, é necessário estabelecer uma diferença fundamental entre São Francisco e os místicos aos quais aludimos, uma vez que São Francisco não é contemplativo, não representa um Deus de mistério e de alturas, para o qual não é possível qualquer representação. Ao contrário dos contemplativos, São Francisco não ascendia verticalmente a Deus, mas, comungando horizontalmente com a realidade circundante, participava do Ser

Supremo. Ou seja, chegava ao Pai através do convívio horizontal com os irmãos-homens e as irmãs-coisas. A reverência para com as coisas personalizadas parte da convicção da paternidade universal de Deus e se faz presente em inúmeros trechos de sua biografia, por exemplo, no episódio em que prega aos pássaros; quando conversa com o Irmão Fogo, pedindo-lhe que seja compassivo e queime suas feridas suavemente; quando solicita a um de seus Irmãos que não corte todos os galhos de uma árvore para que ela possa brotar, ou quando recolhe os vermes do caminho para que não fossem pisados pelos que passavam.

A relação do eu lírico adelião com a natureza apresenta, à primeira vista, resquícios dessa experiência franciscana de comunhão e reverência para com os elementos naturais no sentido de uma aproximação menos racional, intelectual e mais sensorial e emotiva.⁽⁴⁾ Em vários poemas e trechos de sua prosa, podemos nos deparar com o homem participando do canto cósmico, por vezes silencioso, por outras ruidoso, um homem que sai do círculo fechado de seu si-mesmo para irmanar-se com as coisas e juntos louvarem ao Pai.⁽⁵⁾ O poema "Módulo de Verão", por exemplo, traz, na figura da cigarra, traços da cotovia de São Francisco:

(4) Vimos que na base da experiência da "unio mystica" dos contemplativos espanhóis estava a abdicação à ciência, ao intelecto. Também se buscava o divino através da renúncia ao entendimento e pelo exercício das três virtudes teológicas - fé, esperança e caridade, com as quais se rompiam as barreiras entre o ser humano e o Ser Supremo, para ambos se consumirem assim na chama vida do amor.

(5) Tomás de Celano relata um episódio em que São Francisco acolhe uma cigarra acreditando ser o seu canto uma louvação ao Senhor e canta junto com o animal: "Perto do cubículo do santo de Deus, na Porciúncula, uma cigarra que morava numa figueira costumava cantar com suavidade. Uma vez o bem-aventurado pai lhe estendeu a mão e a chamou bondosamente dizendo: "Cigarra, minha irmã, vem aqui!" Como se tivesse razão, ela foi logo para sua mão. E ele: "Canta, minha irmã cigarra, louva com júbilo o Senhor Criador!" Ela obedeceu depressa, começou a cantar e não parou enquanto o santo, juntando seus louvores ao cântico, não a mandou de volta para o

As cigarras começaram de novo, brutas e brutas.
 Nem um pouco delicadas as cigarras são.
 Esguicham atarrachadas nos troncos
 o vidro moído de seus peitos, todo ele
 (chamado canto) cinzento seco, garra
 de pelo e arame, um áspero metal.
 As cigarras têm cabeça de noiva,
 as asas como véu, translúcidas.
 As cigarras têm o que fazer,
 tem olhos perdoáveis.
 - Quem não quis junto deles uma agulha?
 - Filhinho meu, vem comer,
 ó meu amor, vem dormir.
 Que noite tão clara e quente,
 ó vida tão breve e boa!
 A cigarra atrela as patas
 é no meu coração.
 O que ela fica gritando eu não entendo,
 sei que é pura esperança. (6)

O canto agudo de vidro da cigarra, escolhido pelo eu lírico para espalhar a esperança, se insere no rol de imagens duras, cortantes, incisivas e dolorosas que se fixam no quadro poético adeliано. Têm a ver com sua aproximação a uma estética mais realista, menos etérea e sublime, como se pôde demonstrar em sua preferência por um Deus severo, o Javé encolerizado e terrível do Antigo Testamento. As cigarras não são delicadas, mas brutas; não voam, mas estão atarrachadas nos troncos; não são

seu lugar." (in: São Francisco de Assis - Escritos e Biografia, Crônica e Outros Testemunhos do primeiro Século Franciscano, 5a. edição, Petrópolis, Vozes/Ceferal, 1988, p. 408)

(6) Bagagem, ob. cit., p.26.

cor-de-rosa, mas cinzentas. Com isso se evitam alusões ao transcendente e o leitor permanece "atarrachado" ao imanente, apenas atenuado pela imagem da noiva, com asas translúcidas, como véu, uma imagem situada na posição medial do poema, funcionando como transição entre os elementos duros do "vidro moído", do "arame" e do "áspero metal", para sua natureza "perdoável". A partir desse ponto é que o eu lírico se identifica e comunga com a natureza e a função do inseto, que, se antes estava "atarrachado nos troncos", agora "atreia as patas" no seu coração, alterando o clima do poema de 'cinzento seco' para uma noite clara e quente, nas condições perfeitas de *Habitat* da esperança. A transição também ocorre no nível fônico do poema, em cujos seis primeiros versos soam consoantes secas e duras, desdobramentos da palavra-geradora "cigarra", como as oclusivas e vibrantes (t) (b) e (r) de "brutas", "atarrachadas", "vidro", "peitos", "garra". Mas, a partir da imagem mais delicada da noiva, os sons se suavizam nos ditongos e vogais abertas de "véu", "perdoáveis", "atreia", e nas exclamações dos 'é', 'ó' ecoando com os 'é' dos versos finais. Vemos aí então um eu aberto à natureza, sujeitando-se às suas influências, de ouvido atento ao canto que entoa, não está sobre as coisas, mas junto com elas e até submisso a elas, abdicando inclusive da faculdade do entendimento e da razão para deixar-se levar pelo sentimento e pela afetividade: "o que ela fica gritando eu não entendo, /sei que é pura esperança".

Num outro poema de Bagagem - "Bucólica Nostálgica" - a autora compõe um quadro em que o homem, a casa e a comida (o

nível cultural) estão perfeita e igualitariamente inseridos no mato, entre bananeiras, pés de manjerição e cravo-santo (o nível natural):

"Ao entardecer no mato, a casa entre
bananeiras, pés de manjerição e cravo-santo,
aparece dourada. Dentro dela, agachados,
na porta da rua, sentados no fogão, ou aí mesmo,
rápidos como se fossem ao Êxodo, comem
feijão com arroz, taioba, ora-pro-nobis,
muitas vezes abóbora.

Depois, café na canequinha e pito.
O que um homem precisa pra falar,
entre enxada e sono: Louvado seja Deus! (7)

A simplicidade e o despojamento desta cena, podemos antecipar, é exemplo de outra relação que a obra adelianna mantém, desta vez com um poeta da modernidade - Manuel Bandeira. Por hora vamos nos ater ao movimento cadenciado e firme que coloca o homem junto às coisas e junto a Deus. Como uma câmara que fixa e encadeia as imagens, o sujeito lírico como que comanda os olhos do leitor, obrigando-o a uma visão panorâmica do exterior da casa envolta pelo mato, cujos componentes vão sendo diminuídos - das longas e largas palmeiras para os arbustos dos pés de manjerição e para os minúsculos cravos-santos, não mais a planta, mas o produto da planta. Este movimento se encerra com a pausa final no terceiro verso, concluindo a primeira oração sintática. Em seguida somos levados ao interior da casa dourada onde

(7) Bagaça, ob. cit., p.56.

encontramos pessoas à refeição, mas o curioso é que o sujeito dos versos e os substantivos aos quais os adjetivos se referem estão ocultos sintaticamente e só serão revelados no singular "um homem" no penúltimo verso, na quarta e última oração. Desse modo, há uma 'contaminação' entre a primeira e esta segunda oração, como se as bananeiras, os pés de manjerição e cravo-santo pudessem também ocupar a posição de sujeitos da cena descrita no interior da casa. Ou seja, a elipse do sujeito e a multiplicidade do plural não parecem ser um fato sintático inocente, desinteressado. Ainda nesta segunda oração pode-se notar um movimento da soleira da porta para o interior de um cômodo - a cozinha - e mais especificamente o fogão, que condensa em si a luz e o calor, trazendo para dentro da casa o dourado do sol que se põe no entardecer e que externamente dourava a casa. Essas correspondências de luz vão ser unificadas num único feixe no ponto redondo e amarelo da abóbora, alimento também dourado e, por isso mesmo, já considerado mais que um simples alimento. Assim como o sujeito fica elidido, e por isso mais disperso, o movimento de interiorização da cena, a princípio tão geograficamente marcado, termina num "aí mesmo" instigante e misterioso. 'Aí mesmo', onde? Localizado no final do verso mais longo do poema, aparenta querer sair do poema, que mal o contém, e aponta para o leitor como se fosse um "aí mesmo onde você está". Todos esses mistérios e inquietações da cena se acomodam na curta oração iniciada pela marca temporal, arremado de desfecho narrativo: "Depois, café na cenequinha e pito". Essa três orações, marcando três grandes pausas com seus pontos

finais, serão sintetizadas numa sentença dividida em três pausas:
 "O que um homem precisa para falar, /entre enxada e sono:
 /Louvado seja Deus!/".

O poema de aspecto descritivo e narrativo é concluído com uma oração de cunho filosófico, transcendendo os limites estreitos da cena bucólica, da qual essa voz que soa no poema sente saudade, daí o título "Bucólica Nostálgica". Se saudade é o sentimento de algo que se perdeu, ao senti-la já se está recuperando o perdido, de alguma forma. E o que se perdeu? A referência ao Êxodo parece simbolizar o desejo de voltar à experiência primitiva do homem obediente a Deus e cercado por uma natureza irmã e provedora porque alimenta e conforta. Nesse quadro ecoam cenas do homem primitivo, entre o trabalho (a cultura) e a fé (o divino), um homem horizontalmente entre as coisas para, em conjunto, unir-se de alguma forma ao Criador. Como no poema da cigarra, o homem se abre para as coisas a fim de, na experiência de convivência fraterna, atingir a origem mesma das coisas - Deus. Por isso são abundantes as imagens e metáforas evocadoras do centro, do fundo, do núcleo e do princípio, como o ovo, a semente, a licoreira, a água brotando no fundo da mina. Todas são explicáveis, de alguma forma, pela passagem de Solte os Cachorros: "Fico querendo a Bíblia muito mais velha do que já é, porque quanto mais velha, mais perto de Deus, cujo lugar é o princípio."(p.45). Os elementos contados a partir dessa intenção são revestidos, assim, de uma sacramentalidade arquetípica, comunicadora da fusão e da reconciliação mística Criador-Criatura, uma experiência perdida

na passagem do homem primitivo para o homem moderno - mais racional -, experiência da qual sente saudade milenar. (8)

Na tradição cristã, São Francisco foi o santo que abriu os olhos dos cristãos para a sacramentalidade das coisas e das criaturas, tomando-as como acesso para a união mística, não com o Altíssimo, mas com o Cristo humanizado, vivente entre os seres. Essa posição e essa forma de união mística encontra eco na obra de nossa escritora mineira, ao lado da já referida união místico-erótica dos contemplativos. O poema "Artefato Nipônico" (A Faca no Peito, p.29) revela a tensão entre o tudo e o nada delimitado pela presença de Deus. Só Ele dá sentido pleno: "A borboleta pousada/ ou é Deus/ ou é nada."

Apesar dessas aproximações, não podemos simplesmente embarcar numa visão puramente franciscana da obra de Adélia Prado. Ela guarda algumas diferenças com o Santo de Assis, ainda

- (8) A saudade por vezes não é milenar, mas circunscrita à memória individualizada. Pelas correspondências quanto ao tema, ao cenário e ao tratamento, não podemos deixar de mostrar o poema "Registro" - Bagagem, p.21, no qual se matam todas as fomes e o sujeito relembra um tempo de harmonia, se não cósmica, como em "Bucólica Nostálgica", pelo menos familiar:

"Visíveis no facho de ouro jorrado porta a

[dentro,

mosquitinhos, grãos maiores de pó.

A mãe no fogão, atifa as brasas

e acende na menina o nunca mais apagado da

[memória:

uma vez banquetando-se, comeu feijão com arroz

mais um facho de luz. Com toda fome."

Também não podemos deixar de registrar como o tema da casa dourada de "Bucólica Nostálgica" retorna em outro poema de Bagagem, indicando uma das obsessões da autora: a evocação do cenário familiar e da vida doméstica:

"Uma oca'sião,

meu pai pintou a casa toda

de alaranjado brilhante.

Por muito tempo moramos numa casa

como ele mesmo dizia:

constantemente amanhecendo.

("Impressionista", p. 44)

não abordadas pela crítica. E os dois poemas abordados anteriormente nos autorizam a relativizar esse "parentesco". De fato, Adélia Prado retoma do franciscanismo a identificação cósmica, uma fusão afetiva do ser com a Natureza na medida em que nela Criador e Criatura podem se encontrar. Entretanto, para São Francisco, a Natureza é sobretudo celebração e louvação a Deus, como podemos observar no "Cântico das Criaturas". Nele também o homem permanece no mesmo nível das criaturas irracionais, comungando com elas o amor divino. Já Adélia Prado toma a Natureza sob um ponto de vista mais "antropocêntrico", pois o homem ocupa um lugar específico com relação à totalidade dos seres, ainda que comungando com eles o mesmo Deus Criador. Nos dois poemas analisados, por exemplo, há um igual movimento que vai das criaturas para o homem (da cigarra para o coração do homem, do mato para o interior da casa), um movimento revelador de certa "hierarquia", como se a Natureza possibilitasse ao homem o reencontro com Deus, permitisse a reconciliação com Ele. Estamos diante de uma união do homem com Deus através das criaturas e não com as criaturas, tal como no franciscanismo. Nesse caso, o eu lírico não assume uma atitude de contemplação ou simples louvação, é um eu lírico mais ativo, que se transforma, à medida que chega mais perto dos seres, para deles recuperar os momentos da Criação. Trata-se de uma fusão mais dinâmica, trabalhada, buscada e não tanto espontânea como a de São Francisco. Haquira Osakabe⁽⁹⁾ já alertou, nesse sentido, que para Adélia Prado o que conta não é a contemplação, mas o Amor:

(9) Em texto já citado em Washington, a fevereiro de 1992.

"Between praising the creature, because through it God is praised; and loving the creature, because through it God is loved, Adelia Prado's poetry opts for the latter. Justification for this is enlightening: to Adélia Prado, it is not contemplation that counts, but Love. The soul is not made ready for God to enjoy in His magnitude and greatness but to take pleasure in the profound delight of enraptured union. This pleasure is also for the senses. God does not despise them. He speaks through them."

Outro traço franciscano que se costuma atribuir a Adélia Prado é sua vontade de alegria, colocando-a como uma escritora da positividade e não da negatividade moderna. Os dois poemas anteriormente analisados falam de esperança e de satisfação, apresentando-nos uma voz que quer salmodiar, cantar, anunciar a boa-nova já que, como afirmam versos de outros poemas, "a vida é mais tempo alegre do que triste" ("Momento", Bagagem, p.54) e o que dela decorre - "a poesia, a mais ínfima - é semente da esperança" ("Tarja", Bagagem, p.63). E nisso encontramos mais uma linha a unir a obra adeliana à doutrina de São Francisco, cujos biógrafos são unânimes em nos apresentá-lo como um santo "alegrinho" (como provavelmente diria Adélia Prado). Tomás de Celano, reconhecido estudioso da vida de São Francisco, dedica vários capítulos à explicação e exemplificação da importância da alegria espiritual para o franciscanismo, que nela via o melhor antídoto contra o demônio. Por isso São Francisco exortava seus frades a não se mostrarem tristes ou perturbados e muito menos hipocritamente tristes, pois "quando os corações estão cheios de

alegria espiritual, a serpente derrama à toa o seu veneno mortal. Os demônios⁽¹⁰⁾ não conseguem fazer mal ao servidor de Cristo quando o vêem transbordante de santa alegria"⁽¹¹⁾. São Francisco ainda aconselhava-os a resolverem seus problemas isolados nos cubículos, onde poderiam chorar e gemer diante de Deus, mas, quando retornassem para junto dos irmãos, deveriam deixar o mal da tristeza de lado, conformando-se com os outros irmãos, sempre "jubilosos no Senhor, alegres e felizes, convenientemente simpáticos"⁽¹²⁾. A confirmação da necessidade da alegria se encontra não só no "Cântico ao Irmão Sol", por sua atmosfera de terno agradecimento, mas nas orações de São Francisco, geralmente compostas a partir de compilações de textos da Sagrada Escritura, sobretudo os salmos. Essa preferência denota justamente como sua prioridade era a louvação ao Senhor em orações perpassadas pelo júbilo, puro canto e poesia. Mesmo para o Ofício da Paixão de Cristo - um momento de profunda dor e sofrimento pela traição e morte na cruz - São Francisco compôs orações nas quais os salmos mais frequentes são aqueles que incitam as criaturas (humanas ou não) à alegria e contentamento:

"Alegrem-se os céus, rejubile a terra, ressoe o mar com tudo o que contém, - rejubilem-se os campos e o que neles existe. (Sl.95,11-12).

(10) Em Os Componentes da Banda, Violeta se entristece com a derrota do Leonardo, seu filho, no concurso da empresa e é surpreendida por o que considera um milagre - o moço agradece a Deus, de qualquer modo. Isto é pretexto para mais uma elocubração da personagem: "Eu passo uma vida inteira errando, pelejando para legar a meus filhos a raiz da minha crença e quando o demônio do desânimo quer abotoar uma coleira de tristeza em meu pescoço, o menino dá graças, pura maravilha!". (p.110)

(11) Celano, Tomás - ob. cit., p.337

(12) idem, p.379.

Cantai ao Senhor um Cântico novo, - cantai ao Senhor, universo inteiro (Sl.95,1).

A Ele clamei com minha boca, - com minha língua o louvarei. (Sl.65,17).

Vejam-no os pobres e se regozigem; - buscai a Deus e vossa alma viverá. (Sl.68,33).

Louvem-no o céu e a terra, - o mar e tudo o que nele se move. (Sl.58,35). "(13)"

A repetição desses salmos (na íntegra ou com variantes) nas orações, na verdade, confirmam o espírito de fé tipicamente franciscano: o homem está junto com as criaturas, está inserido num cosmos que todo ele, como fruto da obra divina, deve dar graças ao Criador, alegrando-se pelo simples fato de existir, de ser. Neste trecho escolhido, chamam-nos a atenção dois fatos: a alusão aos pobres (uma pedra fundamental na doutrina franciscana) e a fragmentação metonímica do corpo em boca e língua - um recurso próprio dos escritos sagrados, sobretudo no Antigo Testamento, como já tivemos oportunidade de demonstrar. Inúmeros são os poemas adelianos em que os elementos da natureza e os objetos do cotidiano atestam a glória de Deus, mas o poema "Um Salmo" engloba os dois aspectos que apontamos nas orações de São Francisco, compiladas dos salmos:

(13) As orações para o Ofício da Paixão do Senhor são extensas e divididas conforme as horas canônicas (completas, matinas, prima, terça, sexta, nona e vespersas). Ver São Francisco de Assis - Escritos..., ob. cit., p.116 a 130. Vale reforçar essa tônica franciscana da alegre louvação, fazendo referência às orações que o santo compôs para serem recitadas antes de cada hora canônica, cujo trecho diz:

"Obras do Senhor, bendizeis todos o Senhor!" (Dn.3,57)

R/. Louvemo-lo e exaltemo-lo por toda a eternidade!

(...)

Celebrem-no em sua glória os céus e a terra, e "toda criatura que há na terra, no céu, debaixo da terra e no mar e tudo quanto nelas existe. (Ap.5,13)!

R/. Louvemo-lo e exaltemo-lo por toda a eternidade!" (ob. cit., p.115).

"Tudo que existe louvará
 Quem tocar vai louvar,
 quem cantar vai louvar,
 o que pegar a ponta de sua saia
 e fizer uma pirueta, vai louvar
 Os meninos, os cachorros,
 os gatos desesquivados,
 os ressuscitados
 o que sob o céu mover e andar
 vai seguir e louvar.
 O abano de um rabo, um miado
 u'a mão levantada, louvarão.
 Esperai a deflagração da alegria.
 A nossa alma deseja,
 o nosso corpo anseia
 o movimento pleno:
 cantar e dançar TE-DEUX." (14)

O poema se inicia com uma afirmativa contundente e genérica, cuja força de certeza agarra o leitor e não lhe dá espaço para a mínima dúvida, arrastando-o de roldão na sequência de atos, de movimentos expressos por inúmeros verbos de ação, registrados no infinito para exprimir a pura ação, sem desinências de tempo ou pessoa, valendo para todos e para tudo. Assim, "tocar", "cantar", "pegar", "louvar", "mover", "andar", "seguir", "dançar" têm como 'sujeito' o "tudo" genérico e impessoal do primeiro verso, do qual não se pode escapar. Verbos que vão culminar no 'movimento pleno' do canto e dança nos versos finais. A força da afirmação também se produz na reiteração do

(14) Bagagem, ob. cit., p.41.

verbo louvar, expresso em quatro versos na forma infinitiva e em outros dois versos, mas flexionado: 'louvará', 'louvarão', de maneira a criar, na passagem do singular para o plural, esse movimento crescente de participação de todas as criaturas. Como um bloco carnavalesco que ao passar contagia e arrasta a todos atrás de si: "o que sob o céu mover e andar vai seguir e louvar." No nível fônico, inclusive, a passagem do verbo para o plural vai ecoar em "deflagração" e encontrar ressonância no "le-Deum" final, configurando uma espécie de explosão fônica com os ditongos /ão/ e /eum/, espécie de marca rítmica para a dança. Todos participam, sem dúvida, mas a enumeração dos componentes dessa banda (para lembrar um título de livro da escritora) é significativa da preferência pelos marginalizados e humilhados - uma tendência cujas raízes estão fincadas no franciscanismo - representados no poema por meninos, cachorros e gatos desesquivados e ressuscitados.

Neste poema, mais do que em "Cigarra" e "Bucólica Nostálgica", percebemos o homem lado a lado com os animais, nivelado a eles; os seus gestos ("u'a mão levantada") se somam ao "miado" e ao "abano de um rabo", de modo que tanto o corpo humano como o animal recebem o mesmo tratamento estilístico da fragmentação - algo como uma metonimização das partes do corpo. Esta é possivelmente uma herança do estilo bíblico judaico, afeito à aproximação dos detalhes do corpo, presente por exemplo no salmo 65, 17 de São Francisco, em que Deus é louvado com a boca, com a língua, numa progressão para o mínimo. Podemos analisar a insistência de Adélia Prado pelos fragmentos do corpo

como uma estratégia para concretizar o culto a Deus, uma estratégia para trazer a experiência do divino na existência concreta, miúda, terrena, tanto assim que nos versos finais, não só a alma, mas também o corpo, desejam louvar e ambos o fazem através da dança e do canto, atividade a princípio inerente apenas ao corpo. O que se vê, portanto, é uma perfeita integração e fusão entre os homens e os animais, entre alma e corpo, unidos na experiência de louvação embriagadora, dionisiaca.

É evidente o júbilo franciscano em grande parte dos poemas de Adélia Prado, mas a crítica precisa relativizar esse aspecto, pois ao observarmos o conjunto da obra adeliana, deparamo-nos com um número significativo de poemas que tratam da dor, da frustração, da raiva e que até chegam a amaldiçoar. Talvez a positividade e a alegria que se atribui como traço inerente a Adélia Prado advinha da recepção de seu primeiro livro - Bagagem - em que predomina este estado de espírito a essa perspectiva positiva sobre o mundo e a existência⁽¹⁵⁾ - uma perspectiva que gradualmente em suas obras parece ter sofrido perturbações. Seus escritos, a princípio "mais tempo alegres do que tristes", vão adquirindo certas nuances sombrias, sobretudo após O Coração Disparado. Bagagem é seu livro mais esperançoso, alegre e simples (do ponto de vista franciscano, é claro), ainda que apresente poemas marcados pelo pessimismo e pela negatividade, como "A Tristeza cortês me pisca os olhos", "Endecha", "Um Homem Doente faz a Oração da Manhã" ou "Endecha das três irmãs". Essa primeira

(15) Não sem propósito, a dedicatória que Adélia Prado escreveu em meu exemplar de Bagagem, diz: "Com prazer e alegria, para a Ana Lúcia, sem dor"

etapa de um processo gradual de abertura para Deus. De um modo geral, o eu lírico em Adélia Prado não é ensimesmado, solipista, mas sintonizado com o mundo e as pessoas. O aspecto dialógico, mesmo nos poemas, é bastante evidente e convive com os momentos mais intimistas, marcadamente contemplativos, de um exercício interior de ascese em direção ao Esposo, já abordado no capítulo anterior.

Irene Vieira, em sua tese já citada, definiu o "desdobramento" como princípio estruturador da poética de Adélia Prado, tanto a nível temático como estilístico, originado na autodefinição do eu lírico como "mulher desdobrável", no poema inaugural de Bagagem. Ora, esse desdobramento, apresentado enquanto traço inerente ao universo feminino, pode estar ligado a uma tradição cristã da mulher como doadora, provedora, que tem a imagem de Virgem Maria, a sua simbologia mais completa. Em Adélia Prado, esse elemento da tradição parece se completar com a ética da entrega fraterna, inaugurada pelo franciscanismo sob as virtudes da humildade e da pobreza. Vejamos como se cruzam essas duas tradições na obra adeliana.

Desde os tempos mais antigos, as mulheres eram escolhidas para estabelecer a comunicação com os deuses na figura das sacerdotisas. No mundo grego, as sereias encantavam e desviavam os homens de seu destino histórico-épico, desvirtuavam-nos da empresa civilizatória, devorando-os. Na Idade Média acreditava-se que a mulher participava da natureza do diabólico, destinando-as por isso à fogueira. Nas Dante rediniu a imagem negativa do feminino com Beatriz, a guia para a perfeição, mulher-solar. E no

cristianismo, a Eva pecadora, uma das responsáveis pela queda do paraíso, foi redimida pela figura da Virgem Maria, a mediadora do amor do Pai para com seus filhos, engendrando, no seu útero de carne, o Filho. Se antes tivemos oportunidade de vê-la como um resquício do arquétipo da Grande Mãe, agora podemos inseri-la num conjunto de mitos femininos presentes ao longo de nossa civilização.

Antes de ser a portadora da *imagem Dei*, Maria exerceu em profundidade a virtude da obediência e do desprendimento na medida em que cedeu seu corpo, permitindo que nela se realizasse o mistério da encarnação. E, como Jesus veio para nos salvar da mancha do pecado, oferecendo-se como dádiva de amor, Maria está necessariamente incluída nesse projeto de purificação da humanidade através da doação de si mesma, com o objetivo de completar e corrigir a criação divina, descontente com a sua obra. Ela permite, cede, diz sim ao Espírito de Deus que faz dela sua morada, aceita-o como marido para fundar um novo Reino, por isso é Esposa de Deus e Rainha do Céu. Ou seja, ela abriu-se para além de si mesma, renunciando à sua individualidade e contingência humana, a fim de auxiliar na completude da criação divina. Portanto, na sua qualidade de "bendita entre as mulheres", ela é a serva do Pai, "a ovelha pronta para o sacrifício" (como diz um verso de Adélia Prado, a respeito da função do poeta) da gestação do Filho-Salvador e pronta para o ato heróico de doá-lo à humanidade, não retendo-o para si. A ela nos dirigimos pedindo que interceda por nós junto ao Pai - "Santa Maria, Mãe de Deus, Rogai por nós, pecadores, agora e na hora de

nossa morte" - diz a oração. Maria é amiga à qual recorreremos para servir de *mediatrix* entre os homens e Deus, assegurando-lhes a salvação dos pecados e a imortalidade pelo mistério da ressurreição para a vida eterna.

É sob essa perspectiva que podemos interpretar a apresentação do "eu feminino" no primeiro poema de Bagagem, um "eu" que se fará presente praticamente em toda a extensão da obra adeliana, constituindo uma espécie de *personae* literária. Dialogando e opondo-se à tradição masculina e, dentro dela, ao "gauchismo", esse "eu" se apresenta como mulher cuja sina, sentenciada por um "anjo esbelto" (e não 'torto' mas bonito e sedutor como o seu Deus), é a de "carregar bandeira", inaugurar linhagem e fundar reinos, cumprindo sua natureza de ser desdobrável.⁽¹⁶⁾ Na economia da poética adeliana, essa tarefa será desencumbida pela "mulher do povo, mãe de filhos, Adélia" ("Grande Desejo", Bagagem, p.20) que escreve livros-irmãos a

(16) Em entrevista a um jornal de Divinópolis, ao ser perguntada sobre a importância das mulheres na carreira política, Adélia Prado não só concorda como justifica com o fato de achá-las mais versáteis, ao contrário dos homens: "é isso, é essa a palavra, a versatilidade. O homem é um ser muito rígido, é um 'trem' só. A gente é desdobrável." (A Semana, Divinópolis, 03-09/9/88).

Esta sina é cumprida pela mãe do poema "Ensino". Sem falar de amor, ela concretiza o desdobramento amoroso e entrega ao outro - no caso o marido - servindo-o com seu trabalho doméstico: "Aquele dia de noite, o pai fazendo serão, /ela falou comigo: /'Coitado, até essa hora no serviço pesou'. / Arrumou pão e café, deixou tacho no fogo com água quente. /Não me falou em amor. /Essa palavra de luxo. (Bagagem, p.124)

A mesma imagem de abrir caminho, mesmo em silêncio, "como quem não quer nada", está presente em Solte os Cachorros: "Como eu ia dizendo, homem é fraco e mulher é forte, fortíssima. Move os dedos do pé, ele diz: meu amor, move os lábios, ele diz: pede o que quiseres. Se a gente for doida, pede a cabeça de João Batista numa bandeja de prata. Se for santa, não pede nada e vai transformando o mundo devagarinho, passando trator, destucando, arando, semeando. Depois haja celeiro, haja lugar para tanta flor e fruto". (p.83).

partir do que sente, vive e vê.⁽¹⁷⁾ Não seria o mito de Maria revisitado na modernidade? Essa perspectiva vai de encontro com a bandeira do feminismo que a crítica atribuiu a Adélia Prado, uma vez que insere a questão do feminino no contexto da doação místico religiosa e não da revisão de valores ou de um confronto com o domínio masculino.

São Francisco, de certo modo, aborda a questão do desdobramento, não especificamente para a figura feminina, mas de modo generalizado. Essa entrega aparece em seus ensinamentos sob a forma da obediência, uma virtude que, ao lado da humildade, configura o perfil do verdadeiro cristão - aquele que se submete não só a Deus, mas ao seu próximo e até mesmo às criaturas: "A Santa obediência confunde todos os desejos sensuais e carnaís e mantém o corpo mortificado para obedecer ao espírito e obedecer a seu irmão, e torna o homem submisso a todos os homens deste mundo, e nem só aos homens, senão também a todas as feras e animais irracionais, para que dele possam dispor a seu talante, até o ponto que lhe for permitido do alto pelo Senhor (cf. Jo.19,11)⁽¹⁸⁾ Para São Francisco, a verdadeira alegria consistia exatamente em não se revoltar, não se rebelar nem diante da injustiça e incompreensão, porque era motivo de felicidade atingir o ponto de aceitação e convivência profunda

(17) Não é mera coincidência que os dois primeiros livros de poemas - Magagem e O Coração Disparado têm início com uma apresentação disso que denominamos "persona". O primeiro poema de O Coração Disparado é "Linhagem", no qual o sujeito lírico expõe sua "árvore genealógica", suas fidalguias herdadas de seu pai, da mãe, dos avós. No livro de prosa Os Componentes da Banda, mais tarde, o mesmo procedimento se repetiria com a personagem Violeta comparando-se com as avós e expondo sua genealogia, como já abordamos no capítulo anterior.

(18) "Elogio das Virtudes", Escritos de São Francisco in: São Francisco de Assis - Escritos..., ob. cit., p.166-167.

com todas as criaturas, em qualquer situação, servido-as com amorosa cortesia. É o que nos transmite na "Legenda da Verdadeira e Perfeita Alegria", ao narrar sobre a recusa de um irmão em acolher ao outro, sujo e faminto, que lhe vem pedir abrigo numa noite fria de inverno. Se este último for capaz de ser paciente e permanecer imperturbável, terá encontrado "a verdadeira virtude e salvação da alma" (19).

O exercício desta virtude pressupõe uma auto determinação do indivíduo vencer-se a si mesmo, superar-se pelo amor, suportando trabalhos, desprezos, assumindo missões e tarefas. Como nenhum outro Santo, São Francisco trouxe a teologia para o centro da experiência humana, uma vez que privilegiava o fazer sobre o estudar. A pregação deveria ser feita principalmente através de obras e não de discursos e, mesmo quando estes se faziam necessários, eram centrados mais em parábolas do que em citações bíblicas ou reflexões, ou seja, o recurso à parábola condizia com a necessidade de uma pregação a partir de fatos e episódios concretos, passíveis de serem vividos por qualquer um. Não era apenas uma questão de didatismo e sim de trazer a experiência ou o exercício do divino para o interior da prática, ou para a superfície da terra e não para as alturas abstratas do pensamento. Também não se trata de irracionalismo, como o concebemos modernamente, é antes uma extrema humildade e um rigoroso enfrentamento de nossas falhas e imperfeições humanas. Essa simplicidade é fruto de um processo ascético místico e não

(19) Escritos de São Francisco, in: São Francisco de Assis - Escritos..., ob. cit., p.174.

intelectual. Advém de uma luta por identificar-se com Cristo, despojando-se de tudo aquilo que constituiria um obstáculo para essa união. Ao compor um retrato do ministro ou frade menor, São Francisco adverte: "Se o dom da ciência lhe for concedido deverá, pelo seu modo de agir, ser igualmente modelo de piedade, simplicidade, paciência e humildade. Cultivará a virtude tanto em si mesmo como nos outros; exercitar-se-á praticando-a continuamente e estimulará os outros, mais com exemplos que com palavras, a praticá-la. (...) Não acumule livros, e não se absorva demasiado no estudo a fim de não roubar ao seu ministério o tempo consagrado a essas atividades." (20)

Voltando para nossa escritora mineira, podemos ver agora que sua obra não se aproxima do franciscanismo apenas pela questão da humildade, alegria e convivência com as criaturas (mantidas, é claro, as relativizações já feitas), mas também pela problemática da conquista da perfeição, pela observância da santidade na prática humana, para o que a auto-determinação, o domínio sobre si mesmo, são armas imprescindíveis. Este problema é focalizado por Adélia Prado sempre de forma tensionada, por exemplo, nas dúvidas entre ser santo ou não das personagens principais de Solte os Cachorros e Cacos para um Vitral. No primeiro, como já apontamos, a personagem oscila entre ser doida e pedir a cabeça de João Batista numa bandeja de prata ou nada desejar para si e ir "carregar bandeira" como agricultora, reforçando uma associação, frequente na obra adeliана, entre

(20) "Espelho da Perfeição", in: São Francisco de Assis - Escritos..., ob. cit., p.933, grifo meu.

fertilidade da mulher e fertilidade da terra - o corpo feminino como um terreno a ser cultivado para depois doar os frutos e flores. Em outra passagem, no capítulo 18, ela reflete exatamente a partir de uma citação de São Francisco acerca da sua recusa feita ao Cardeal Hugolino, que quis conferir prelaturas aos frades menores; acerca da simplicidade a que se deve almejar, recusando a "verbosidade, ostensão e preciosidade; acerca da relatividade das glórias da cultura e da conseqüente valorização do fazer sobre o aprender ou ensinar. Todos esses trechos dos escritos de São Francisco vão servindo, ao longo do capítulo, como ponto de partida para a personagem espelhar-se em si mesma, e refletir como ela, uma escritora para quem se escrevem críticas, deveria reagir diante do sucesso e do reconhecimento - a glória da cultura. Cedendo à vaidade e ao luxo, ela quer um vestido com as águas do mar, outro com as estrelas e a lua, mas logo questiona se deveria querer um feito de saco de trigo, à franciscana. Oscilando entre essas tentações pelo sucesso e pelo luxo, pela ostensão e pela vaidade, sempre contrapostas pelas virtudes pregadas por São Francisco, a personagem pontua todo o capítulo com perguntas reveladoras dessa divisão: "Ó meu Deus, eu posso dar umas chicotadazinhas nestes vendilhões do templo?", "Por isso leio as resenhas dominicais sobre minha obra (a obra na latinha para exame?)", "O zumbido no meu ouvido é do meu próprio aplauso?", "Capaz de dar a vida? Dou. Dou?", "Ou este, ou um vestido de saco de farinha de trigo. Posso. Não Posso". Este estado de espírito é configurado pela imagem: "Olha que eu vivo dilacerada (certo dilacerada, palavra bonita) olha como que eu

vivo esbodegada de tanto bater com a cabeça". A mudança de 'dilacerada' para 'esbodegada' visa a uma diminuição do tom discursivo como se fosse um castigo que se aplica punindo-se com a privação da beleza poética contida nas palavras para falar de si. O tom menor é um recurso estilístico para reforçar a cobrança que se faz no sentido de viver "a banalidade, o mais absoluto anonimato, comprar quiabo na feira com as pernas cheias de varizes, ninguém me olhando nem uma primeira vez". Este desejo pelo anonimato virtuoso encarna-se numa humilde e singela imagem da flor entre as pedras: "O filete da capim tá nascendo debaixo da pedra. Vai dar, na estação, sua flor dura e cinzenta, sem ninguém saber.

Todas as tensões entre estes pólos vão ser atenuadas ao final do capítulo, quando a personagem, exaurida pelas dúvidas que lhe espicaçam a consciência e a alma, vai se igualar às outras mulheres anônimas, colocando no mesmo nível três ações: fazer as compras na feira, dar aulas de Moral e Cívica e recortar a crítica do seu livro no jornal. Lança mão ainda de um outro recurso para diminuição do tom e conseqüentemente para a relativização da importância de sua glória literária - o diminutivo. Também a inserção da personagem neste universo mais humilde se faz na passagem dos verbos, antes no infinitivo, para a flexão em terceira pessoa, marcando a mudança de uma intenção, para uma efetivação do ato: "A mulher com varizes compra quiabos na feira. Ninguém vê. A mulher põe seu vestido de malha sintética e vai dar aulas de Moral e Cívica. Ninguém vê. Recorta do jornal cheia de alegria a criticazinha do seu livro e vai pregar no

caderninho de recortes. Ninguém vê, mas a alegria sobre as coisas garante que elas estão perdoadas".

O problema de atingir uma perfeição cristã também está tematizado em Cacos para um Vitral, embora com tratamento inverso ao dado em Solte os Cachorros. É que neste último a personagem se dilacera entre a simplicidade abnegada e a alegria do luxo, do sucesso, do conforto e do prazer. Já em Cacos para um Vitral, a personagem Glória vive o conflito de ser incapaz de "viver com leveza", optando sempre pela purgação no mais difícil, no mais severo dos preceitos cristãos, como um fariseu. Na história do cristianismo, os fariseus foram um grupo da sociedade judaica que se opôs e se isolou dos demais devido à observância exagerada dos preceitos legais da religião. Diz-se que seguiam mais de seiscentas normas, o que levava a suas condutas uma extrema rigidez, mas com isso acreditavam ser mais santos, mais perfeitos que os demais. A personagem de Cacos para um Vitral não se vangloria de seu farisaísmo⁽²¹⁾, ao contrário, vive a dúvida de ser essa a via da perfeição e se contrapõe a vários outros personagens que são capazes de viver a alegria de ser cristão, sem contradições. Glória vive "a marceração de ser cristã", sem conseguir combinar a adoração do Santíssimo "com a vida formidável lá fora", incapaz de ver a "maravilha escondida de seus olhos pelos muros que uma catequese tristonha e sem humor insistia em edificar"(p.40-41). Sua catequese, por exemplo,

(21) Em Solte os Cachorros, esse tema da adesão rigorosa aos preceitos religiosos também se faz presente:

"Ve disseram outro dia, tua religião é uma religião de cobrança, a acidez de tua fé pouco lembra a misericórdia e o perdão".(p.45)

condicionou-a a ficar o resto da vida cabisbaixa e comedida - sintetizada na palavra "cabisbunda" - em agradecimento por uma graça ou milagre concedidos por Deus, pois não conseguia agradecê-lo sem culpa, sem se sentir humilhada por seu poder e bondade.

Mas essa inclinação ao rigor farisaico não a tornava santa, uma vez que era incapaz - e ela se culpa por isso - de conviver fraternalmente com mendigos e doentes em sua sujeira e excreções. Mais uma vez São Francisco aparece como contraponto: "Se Stella estivesse ali seria como seu pai, teria coragem de se acercar do mendigo, emprestar seu lenço, limpar seu bigode sujo - São Francisco de Assis e o beijo no leproso"(p.91). Em outro momento, Glória se depara com sua pouca generosidade e solidariedade para com a amiga Conceição, uma negra pobre que perdeu o barraco em uma enchente. Sua consciência acusa-a de uma prática católica meramente formal, incapaz de fazê-la agir com a radicalidade do amor e a coerência com os ensinamentos cristãos, os quais seriam mais facilmente obedecidos pelos párias, pelos marginalizados ou pelos transgressores da sociedade: "Se eu escondesse o homicida, traficasse drogas, sonegasse impostos, obrigasse prostitutas exaustas a fornicar comigo e passeasse nu para escândalo dos fracos, teria certamente humanidade pra dizer: vai lá pra casa, Qão, tenho um pequeno quarto à toa. No entanto, dou publicamente meu dinheiro e comungo o corpo e o sangue do que veio aos pobres. Tem piedade de mim, Senhor".(p.110) Parece existir aí uma crítica à prática católica de um grupo social que poderia ser qualificado de pequeno burguês - considerando que a

personagem tem um padrão de vida de classe média. Um grupo que se distancia da essência primitiva da doutrina cristã, reavivada e radicalizada por São Francisco: a identificação com o Cristo através dos pobres e marginalizados. Há a referência aos leprosos, às prostitutas, ao homicida - pessoas que ficaram e ficam ainda esquecidas pelo catolicismo oficial, burguês, aquele que, por exemplo, dilui a caridade no dízimo. Em várias passagens da obra de Adélia Prado é possível detectar uma crítica aos desvios cometidos pela Igreja, sobretudo na figura do padre, incapaz de atender às necessidades básicas de seu rebanho, agindo muitas vezes de modo contraditório aos preceitos cristãos mais autênticos. Nesse sentido, a escritora se posiciona na linha franciscana da fraternidade modelada pela primitiva comunidade apostólica, exemplar na caridade recíproca, no desinteresse, no uso comunitário dos bens, na ausência de hierarquias, no acolhimento sem preconceitos daqueles que, exatamente por serem rejeitados e odiados, mais próximos estão de Cristo. Ele também um "marginal" de seu tempo.

A fórmula de vida comunitária do *Ut salvi essent in idipsum* do franciscanismo, resgate da vida dos primeiros cristãos, aparece transfigurada numa cena de Cacos para um Vitral, posterior à alusão ao beijo de São Francisco no leproso, em que um grupo de mendigos compartilha fraternalmente da comida. A referência ao ritual da comunhão da hóstia é bastante evidente nesta passagem que condensa, com sua força poética crua e chocante, o ideal franciscano de fraternidade com o mais pobre, onde Adélia Prado foi garimpar sua inspiração: "A dois passos de

onde se encontrava esperando Gabriel que entrara num banco, Glória viu a mulher tirar do saquinho plástico uma colher de massa escura e comer. Três novos mendigos se acercaram, ela pôs na mão de cada um. Quem comeu por último foi um passante, um moço negro. Sem dizer palavra, parou, estendeu a mão, comeu e seguiu. A mulher guardou o resto." (p.91) A partir dessa cena, Glória se conscientiza de que o problema dos pobres não pode mais se resolver, como pensava ingenuamente em sua infância, "com uma praça bem grande cheia de tanques, bucha e sabão." (p.92).

Mais uma vez precisamos de cautela para não associarmos tão diretamente Adélia Prado a São Francisco. Assim como a questão da alegria e a da humildade doação devem ser relativizadas por se apresentarem de forma tensa em Adélia, também a questão da linguagem merece um aprofundamento para buscarmos algumas diferenças. Nesse processo pode-se verificar que Adélia Prado não se filia simplesmente à tradição franciscana, mas com ela dialoga, assim como faz com a tradição dos poetas contemplativos.

A ética da humildade de São Francisco implica, por exemplo, uma simplicidade a nível lingüístico. O "Cântico ao Irmão Sol" singulariza-se no contexto medieval pela simplicidade, pela ausência de ornatos e estilo não elevado, apresentando na esfera da criação poética, a vocação peculiar do Santo de Assis. Maria Helena Barceiz, em estudo sobre as relações entre F. Pessoa e São Francisco⁽²²⁾, analisa como o "Cântico ao Irmão Sol"

(22) Caleiro, "Descobridor da Natureza ?" tese de livre docência apresentada ao Departamento de Letras Clássicas, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 1981.

apresenta abundante adjetivação, "o que já de início define a natureza do texto como contemplativo"; construção na voz passiva, indicando "um sujeito que, insistentemente, sofre uma ação"; "do ponto de vista sintático, salienta-se a presença maciça de coordenadas e de subordinadas adjetivas", perfazendo "um texto linear, sem grande complexidade estrutural, caracterizado, também sob este prisma, pela simplicidade." "«*es*» também salienta a estrutura analógica que repete constantemente expressões e as recupera sob forma variante ("Laudato si, mi Signore, per ..."), além do recurso do polissíndeto, principalmente pelo uso recorrente da conjunção coordenativa 'e': "et ello é bello et iocundo et robusto et forte".

Já a ética da humildade e da pobreza que permeia os escritos de Adélia Prado não encontra uma forma tão simples e despojada como a forma franciscana, exatamente porque esta ética nos é apresentada por ela de forma problematizada e tensa. Adélia revela seu amor pelas criaturas mais pobres e desamparadas e a necessidade de se praticar uma ascese em direção à humildade através do uso abundante do diminutivo em seus textos. Vimos em Solte os Cachorros a criticazinha no caderninho, simbolizando linguisticamente a contenção dos impulsos da vaidade de ser escritora. É nesse livro, talvez, que Adélia Prado apresenta de forma mais elaborada essa ética franciscana em direção do humilde, pois em todo o livro emergem temas e situações que apontam para a pequenez do ser humano, incapaz de alcançar a sabedoria e a perfeição. No capítulo 17, a personagem sente-se

burra para decifrar mensagens e se desespera: "O ciscadinho do pardal, em riba do muro. É só isso que eu sei, do ciscadinho do pardalzinho, do murinho. Uma ajudazinha, santa terezinha do menininho Jesus, me manda uma florinhazinha do campo, de sinal, que eu descubro a vida, minha vida vidinha."(p.57) Neste livro Adélia Prado também está transpondo para a linguagem a preocupação de escrever "sem enfeite nenhum" (título de um texto curto, reunido numa seção que recebe a mesma denominação), efeito que obtém pela escolha de um vocabulário e de expressões próprias de uma variante do português rural, marcadamente mineiro e bastante próximo da oralidade: "Dia ruim foi quando o pai entestou de dar um par de sapato pra ela. Foi três vezes na loja e lá botando defeito, achando o modelo jeca, achando a cor regalada, achando aquilo uma desgraça e que o pai tinha era umas bobagens. Foi até ele enfezar e arrebentar com o trem, de tanta raiva e mágoa".(p.94).

Contudo, não podemos estender a toda sua obra esta qualificação da linguagem "sem enfeite nenhum". Mesmo em Solte os Cachorros, há certo maneirismo na construção do texto pela constante alternância de registros, pois ora fala como mulher, ora como embaixador, poeta, homem e até como santa em uma oscilação de identidades, acarretando mudanças lingüísticas que, no conjunto, sofisticam a obra. É nos poemas, entretanto, que encontramos exemplos de linguagem e construção distantes da simplicidade praticada nos escritos de São Francisco. Adélia tematiza frequentemente simplicidade, humildade e ingenuidade e até mesmo busca uma linguagem poética adequada para veicular tais

"virtudes" (como diria San Juan), mas nem sempre o resultado final assim se revela. O texto acaba por apresentar uma estrutura complexa, com ritmos truncados, versos em corte abrupto e metragens muito diferentes entre si, desfechos imprevistos, inversões sintáticas e orações intercaladas. Disso resulta certo tom grandiloquente e declamatório. Um exemplo é o poema "Heráldica", de O Pelicano:

"Grande luxo é ser pobre por escolha,
 tentação de ser Deus que nada tem,
 orgulho incomensurável.
 Por causa disto sou advertida
 de que muitos me precederão no Reino,
 os ladrões, os maus poetas
 e pior, os bajuladores que os louvam.
 Sofro pelo pensamento
 de que no palácio devem ficar os reis
 e na fábrica os operários, nos armazéns de
 Cereais.
 Que dura sentença espera
 aos que, como eu,
 ofusca uma lucidez tão grande!
 Sei quando um verso é mau,
 quando não vem desgarrado
 da margem ignota da alma.
 O que me possui é orgulho,
 ou alegria - que não reconheço -
 travestida de andrajos?
 Só posso dizer que é amor
 esta fadiga de catar perdas,
 descobrir nos braços a milenar linkagem.
 Ninguém sabe o que diz quando fala dos pobres."

Não vemos a linearidade sintática da coordenação a que se referiu Maria Helena Garcez a respeito de São Francisco. Adélia utiliza mais a subordinação, que produz um ritmo mais anguloso, acentuado por inversões da ordem das orações, cujo efeito é o de topicalizar como "grande luxo é ...", "o que me possui é ...", "no palácio devem ficar ...". O ritmo também é recortado por orações ou expressões intercaladas: "Por causa disto sou advertida /de que muitos me precederão no Reino, /os ladrões, os maus poetas /e pior, os bajuladores que os louvam", "Que dura sentença espera /aos que, como eu, ofusca uma lucidez tão grande!", "O que me possui é orgulho, /ou alegria - que não reconheço - /travestida de andrajos?" Também o longo verso de sentença afirmativa, sem pausas, no final do poema, funciona como um corte sem anestesia no corpo do poema que vinha se desenvolvendo em orações longas, mas pausadas ou divididas em versos menores; mesmo o verso mais extenso dessas orações - "e na fábrica os operários, nos armazéns os cereais" - é dividido ao meio por uma pausa. Há ainda um efeito de estranhamento ao nível da construção sintática deste verso mais longo, pois tem-se a impressão de que "operários" é sujeito também do adjunto adverbial "nos armazéns de cereais". O tom grandiloquente fica por conta da oração interrogativa e de outra exclamativa, além da opção por adjetivos como "incomensurável", "ignota" e da opção por anteceder-lhes aos substantivos: "maus poetas", "dura sentença", "milénar linhagem". Nada singela, ainda, é a escolha de um vocabulário em que constam "advertida", "ofusca",

"desharrado", "travestida", "fadiga". Este tom vai se chocar no final do poema com a sentença afirmativa, de estilo mais "baixo", coloquial.

Esse tipo de construção e de linguagem não podem ser simples porque para Adélia Prado a questão da pobreza e demais virtudes franciscanas é elaborada de forma tensa, problematizada; ela ainda se debate em dúvidas e fraquezas (como Glória, em Cacos para um Vitral): ser pobre por escolha pode ser um luxo?, o que a possui, nessa tarefa de ser pobre, é o orgulho ou a alegria?

Assim, Adélia Prado dialoga com a tradição franciscana, refletindo sobre sua ética, escolhendo temas e objetos que se relacionam com o franciscanismo e buscando uma linguagem "sem enfeite". Nessa tarefa, Adélia acaba por expor suas diferenças, o que nos leva a uma visão mais complexa do seu franciscanismo, até então atribuído a ela sem relativização. (24)

Esta discussão sobre a humildade em Adélia Prado pode ser feita com um cruzamento de seus textos com uma outra tradição, a do *sermo humilis* (discurso humilde). Davi Arrigucci, em estudo memorável sobre a obra bandeiriana (25), encontrou a fonte do estilo humilde do poeta na tradição cristã do *sermo humilis*. O termo é de Erich Auerbach (26) e designa a transformação que o Cristianismo operou na retórica clássica ao procurar veicular uma doutrina complexa e elevada através de palavras simples, marcando assim um novo estilo para comunicar os mais altos e obscuros

(24) Um estudo sobre as relações entre Adélia Prado e São Francisco renderia, inclusive, uma outra tese.

(25) Humildade, Paixão e Morte, SP, Cia das Letras, 1990.

(26) "Sermo Humilis" in: Lingua letteraria e pubblico nella tarda Antichità latina e nel Medioevo, Milano, Feltrinelli, 1971.

mistérios da fé cristã, a partir da Antiguidade tardia e início da Idade Média. Pela mescla de níveis de estilo, o mais alto apareceu contido no mais baixo, difundindo mais amplamente o conteúdo divino, já intrincado por natureza. O resultado é um tom de simples humildade que acolhe a todos, que faz todos participarem do mistério, tal a acessibilidade que este estilo instaura.

O poema "A Maçã", de Manuel Bandeira, é exemplo deste procedimento de ocultar o sublime no mais simples, revelando o valor extraordinário da maçã - em suas pevides mais ínfimas se concentra o maior de todos os mistérios, o da vida - no momento em que se apresenta cotidianamente ao lado do talher, sobre a mesa, entregue simplesmente à necessidade humana, sem ostentar o bem valiosíssimo que encerra.

Vista sob esse prisma, a poética de Adélia Prado opera o mesmo movimento do baixo para o alto. Seu despojamento franciscano pode ser associado, agora, ao procedimento de um poeta dito moderno, no sentido de uma procura do sublime no que se apresenta como corriqueiro. Para nos atermos em apenas um exemplo, vejamos o poema:

"A morte do escritor
 não quer se resolver dentro de mim.
 Mas não tenho gosto na infelicidade
 e por isso busco meu caminho
 como um verme sabe do seu, dentro da terra.
 Muitas coisas me valem quando Deus fica estranho
 e do que é mínimo, às vezes,
 vem o desejado consolo.

Informativo Popular Coração de Jesus
 é o nome de um calendário de parede.
 AGENÇAI ESTE LAR está escrito nele.
 O coração sangra na estampa,
 mas o rosto é doce, próprio a enternecer
 as mulheres da cozinha, feito eu.
 Toquem mal o piano, vou me deliciar
 - nada é mesmo perfeito -
 uma gota de mel desce em minha garganta.
 No dia 8 de janeiro está escrito na folhinha
 A FÉ GUIOU OS MAGOS - LUA NOVA AMANHÃ.
 Lua nova,
 que nome mais bonito pra um consolo." (27)

Vemos aí a problematização do ato criador (um tema aliás, caro à modernidade), a experiência da aridez da inspiração, vivida na radicalidade da "morte do escritor". Como já vimos em outros poemas, a incapacidade para produzir o poético coincide com a ausência de Deus, pois é Ele que inflama e inspira o poeta. "Deus fica estranho", quer dizer, o poeta perde a comunicação estreita com sua fonte - problema central do poema, marcado inclusive pela extensão do verso, o mais longo em número de sílabas. O reencontro vai se dar quando o sujeito sai de sua dolorosa introspecção para fixar o olhar no exterior, no *Informativo Popular Coração de Jesus*, um calendário preso à parede. Deus vai falar, então, a partir de um objeto presente nos lares mais pobres e humildes - a reprodução da Paixão de Cristo na figura do Sagrado Coração de Jesus, multiplicada e banalizada

(27) "Folhinha", *O Coração Disparado*, ob. cit., p.45

como estampa de calendário. A Folhinha é uma relíquia da religiosidade popular, que convive com outras figuras da iconografia cristã, misturadas com objetos de uso diário ou com enfeites singelos, de estética até mesmo duvidosa. A própria Folhinha funciona ao mesmo tempo como enfeite e como utilidade (calendário), pertence a duas esferas - a estética e a pragmática, fundidas, no cotidiano humilde das camadas populares. é símbolo, sobretudo, da religiosidade entranhada na vida dessa camada popular, que em seu cenário converte o sagrado a uma existência cotidiana, não elevada ou sublime, uma existência, nesse sentido, banal, ainda que significativa.

No poema, este objeto, escolhido para a irrupção do sagrado, é a forma que Adélia Prado encontrou para demonstrar que o grande se revela no pequeno, que a riqueza se oculta na pobreza, que o complexo se traduz por meio do simples, ou, como explicam os próprios versos: "do que é mínimo, às vezes, vem o desejado consolo". Na poética adeliiana, isso não ocorre "às vezes", mas sempre; o poético é buscado no simples, no pequeno, no feio, no sujo, no insignificante, um procedimento que neste poema é representado pela imagem do verme dentro da terra: "e por isso busco meu caminho/ como um verme sabe do seu, dentro da terra". O poeta está no chão, na terra, no húmus - e não é mera coincidência que o termo humildade advenha de húmus. O poeta é associado a um bicho que escava para cumprir seu destino, um bicho envolvido numa tarefa puramente instintiva, desprovida de qualquer raciocínio ou discernimento (questões já levantadas

sobre a concepção do fazer poético adeliانو, aliás, nem tão instintivo como quer fazer parecer).

Este movimento para dentro da terra contrasta com o movimento do sujeito para o exterior - como se saísse da terra onde escavava, achando uma saída - quando seus olhos encontram a Folhinha na parede. A partir daí se opera mais na concretude dos elementos, não só através da descrição da figura com o coração sangrando e o rosto doce, mas também através do recurso gráfico das letras em *itálico* e em caixa alta, como se estas frases da Folhinha transpusessem-na para o corpo do poema. É o momento em que o "eu" supera a sua tristeza de poeta enrustido - consolado pela mensagem divina veiculada pelo calendário - e se identifica não mais como escritor, mas como "mulher de cozinha", à qual qualquer coisa entenece, pois já não está na instância do perfeito. O consolo advém não só do mais simples, mas, sobretudo, ao assumir-se como ser imperfeito e pobre porque estes é que recebem a gota de mel, a síntese do coração que sangra e do rosto doce da figura da Paixão de Cristo - o sangue doce. O eu lírico foi salvo de sua infelicidade pela figura banalizada e massificada do Coração de Jesus, reproduzido e multiplicado em calendários populares. Assim como a fé guiou os magos, a sua fé tem o poder de guiá-lo nessa tarefa de escavação, alcançando-o do húmus para o céu iluminado pela lua nova, a lua que, já nascida em seu ciclo crescente, caminha para a consolidação do novo. O novo que é também instaurado no interior do eu lírico - não mais escritor, mas "mulher de cozinha" - a partir de sua experiência

de contato com o humilde e pobre objeto, preso à parede de um lar provavelmente também humilde e pobre.

O poema despenca do pedestal de escritor para o chão da cozinha, mas subverte os valores arraigados a estas figuras, pois o escritor aparece associado ao verme dentro da terra - mundo interior - enquanto a "mulher da cozinha" é aquela alimentada pelo mel e iluminada pela luz da lua - mundo superior. É ao assumir esta condição que o eu lírico obtém o consolo para sua limitação como escritor.

Portanto, no chão humilde do imaginário popular, Adélia Prado vai colher a dimensão elevada do divino, resgatando-o da sua função de objeto de uso diário ou de enfeite de todo dia, diluído na vida cotidiana. A poeta eleva a existência deste objeto, ao atribuir a ele um poder sobre o sujeito, pois sua mensagem, normalmente esvaziada ou ofuscada pela função de calendário, adquire sentido verdadeiro e transformador, capaz de modificar um estado de alma.

Inúmeros poemas e cenas de suas narrativas partem dessa operação do simples para o complexo, do pobre para o valioso, do cotidiano corriqueiro para o fato singular. Adélia Prado assume aquilo que Davi Arrigucci concluiu sobre Manuel Bandeira: "uma ética cujo valor mais alto é o que não se mostra ostensivamente. Um sentido político democrático, pois supõe e descobre o valor no dia-a-dia do povo, entre os pobres. É uma concepção do fazer poético, para a qual o sublime se acha no mais humilde cotidiano, de onde o poeta o desentranha".⁽²⁸⁾ Mas é preciso atentar para

(28) Arrigucci, D. ob. cit., p.44.

algumas diferenças. Adélia Prado pratica em sua poética uma concepção franciscana de salvação: os simples vêem a Deus, e a escritora produz essa poética a partir da irrupção do sagrado, a partir de momentos de epifania, em que o poeta está imantado pela força divina. Já Manuel Bandeira parte do que Davi Arrigucci denomina de estado de alumbramento, um momento caracterizado por uma extraordinária intensidade vital no seu sentido profano, já que se liga a uma raiz material de realização do desejo daquele que está constantemente ameaçado pela morte, pois o poeta era tuberculoso. Trata-se, então, de uma iluminação entre o profano e o religioso. Explica-se: "afastando-se propriamente da experiência religiosa, mas sem chegar à experiência revolucionária (e profana) dos surrealistas, a iluminação bandeiriana se aproxima, no entanto, paradoxalmente, da noção de milagre. (...) Ela é a intensidade momentânea da vida num quadro de morte onipotente. Isto é análogo ao milagre, quebra momentânea da ordem natural das coisas, onde a morte, figura sempre recorrente, volta com a periodicidade da noite. (...) A descoberta do milagre da poesia, equiparável ao milagre da vida diante da tendência de tudo para a destruição, é também a descoberta da fraternidade que liga o poeta aos homens diante do destino trágico que é a *humaine condition*"⁽²⁷⁾

Do ponto de vista formal, também é possível detectar diferença entre um poeta e outro. É que em Manuel Bandeira a ética da simplicidade implica necessariamente uma linguagem igualmente simples, o que levou Davi Arrigucci a analisá-la à luz do "sermo humilis". Nesta linha, Manuel Bandeira logra certa

intimidade, recolhimento e uma sensação de repouso, cujo exemplo, no poema "A Maçã", é o movimento do olhar do "eu lírico" repondo a fruta ao lado do talhar, sobre a mesa, em sua cotidiana forma de ser, após a revelação do alumbramento. Já Adélia Prado, mesmo buscando uma simplicidade, não apresenta a tão amalgamada à forma do texto. Sua linguagem é menos contida, menos íntima e dá a impressão de que o poema está prestes a estourar de vida. Enquanto o "eu lírico" bandeiriano se recolhe para a intimidade do quarto, o de Adélia sai de seu recolhimento e olha para o exterior; do mesmo modo a linguagem de Adélia Prado se expande, cava tensões, produz inversões sintáticas, mistura estilos. Os dois primeiros versos de "Folhinha" são um exemplo de como a escritora é capaz de fulminar o leitor com a introdução nua e crua de um estado de alma ou situação: sem meias palavras fala de morte do escritor e o associa a um verme - procedimento hiperbólico, exagerado, evidentemente. Mas isso se choca, alguns versos adiante, com o consolo proporcionado por um mínimo, que é o calendário. Ao descrever a figura, mais uma vez o contraste se apresenta, desta vez entre o coração sangrando e a expressão de doçura.

Ao nível do estilo, o poema também sofre turbulências quando da inserção das informações advindas do calendário, as quais operam um corte realista no tom confessional e reflexivo do poeta em crise de inspiração. Este corte é feito não só ao nível gráfico mas também ao nível sintático com orações escritas na ordem direta: *"Informativo Popular Coração de Jesus/ é o nome de um calendário de parede./ ABENÇOAI ESTE LAR está escrito nele./*

(...) No dia 8 de janeiro está escrito na folhinha: A FÉ GUIOU OS MAGOS - LUA NOVA AMANHÃ". A ordem dessas orações contrasta com as inversões sintáticas e o ritmo mais truncado delas recorrente como: "e do que é mínimo, às vezes, /vem o desejado consolo /(...) Toquem mal o piano, vou me deliciar /-nada é mesmo perfeito -, /uma gota de mel desce em minha garganta. Observe-se ainda como este último verso é abruptamente encaixado, apenas com um vírgula, sem conectivo para operar a transição entre as orações.

Quanto à referida sensação de repouso do poema bandeiriano, correspondente à sua adesão definitiva ao baixo ou à conversão final do sublime no humilde, neste poema de Adélia, o sublime permanece nas imagens finais menos cotidianas e mais poéticas da gota de mel e da lua nova. Do mesmo modo, seus poemas de natureza morta, contrariamente ao que Davi Arrigucci analisou em Manuel Bandeira, não terminam em repouso, imersos no curso cotidiano da vida, mas sim suspensos pela iluminação epifânica, como "A Hora Grafada" e "Ovos de Páscoa". Adélia Prado não permanece dentro dos limites do quadro, ela se lança para Deus ou para seus supostos interlocutores. Fica portanto difícil falar em simplicidade na obra de Adélia Prado, sua expressão linguística e mesmo o tratamento dado aos temas são complexos, tensionados e frequentemente eloquentes, muito distintos da simplicidade conquistada por Manuel Bandeira. Em Adélia Prado, trata-se mais de uma busca do que de uma conquista.

Guardadas essas diferenças é pertinente dizer que os dois poetas compartilham a mesma matéria humilde e cotidiana, buscando

nela o poético, o sublime, o bem valioso. Se um reverte tudo isso à esfera do sagrado e o outro à esfera da vitalidade profana, se um faz da poesia um modo de salvação religiosa e o outro um modo de salvação da morte do corpo, do desejo e do prazer, ambos usam a poesia como forma de comunhão fraterna com os demais indivíduos, uma comunhão só possível porque a matéria poética pertence ao universo pobre e humilde.

O próprio Davi Arrigucci reconhece que o estilo humilde de Manuel Bandeira não pode ser pensado fora do contexto cristão, cuja ética repousa na valorização do que é pequeno, fraco, pobre e marginalizado, uma ética realizada já no ato da Encarnação, que simbolicamente representa a transposição do sublime e perfeito da divindade na precariedade terrena da forma humana. Jesus Cristo é o ato mais humilde de Deus na tentativa de provar que a salvação pode ser conquistada a partir de nossa experiência humana. E a trajetória de Jesus Cristo - sua vida, Paixão e Morte - é exemplo da necessidade de solidariedade profunda com tudo o que é desvalido e frágil, tanto os homens como os seres, expostos à ordem social injusta. Uma necessidade vivida por São Francisco na radicalidade da pobreza mendicante.

Em Cacos para um Vitral encontramos um exemplo de como a experiência do poético surge repentinamente das coisas do dia-a-dia, neste caso, não a partir de um objeto como a Folhinha, mas a partir da relação entre indivíduos, indicando que o divino está no humano, na interação que nós somos capazes de estabelecer:

"O calor ia derretendo o açúcar e a mistura. 'Vai virando um xarope muito ótimo pra doença de peito'. Quando D.Cessa explicou aquilo, ficou tão especial, tão, tão especial mesmo o agrião com o açúcar no forno virando xarope!... D.Cessa dizia: 'uma vasilha funda, assim uma marmitta'... Glória sentia com aquilo a mesma sensação que lhe provocava o matinho detrás da janela de tia Palmira, samambaia misturada com buquê de noiva, moita de azedinha e funcho. O jardinzinho de tia Palmira, o xarope de D.Cessa, seu pai reformando a casa: 'Na platibanda a gente põe uns fingimentos de estrela, eu mesmo faço, de massa forte. Pra canteiro, acho melhor de meia lua e doce de leite...' Que espécie de coisa eram tais coisas? O pai reforçava: 'Canteiro quadrado não, sem poesia'. Então era isso, falou Glória, descobrindo, nomeando o tesouro: poesia, as orgiazinhas, orgasmozinhos faiscantes, nos canteiros, no matinho, no xarope que a velha queria a qualquer custo sem poder explicar a mais funda razão do seu querer. Meu Deus! Agora agüento ficar velha, disse Glória, nunca ficarei velha. A poesia é de Deus. D.Zi tinha morrido, D.Cessa sofria, e a vida era maravilha!" (30)

Neste exemplo, D.Cessa e o pai são os instrumentos através dos quais Deus envia a poesia, instalando-a nas coisas mais simples e inusitadas - o xarope de agrião, a forma dos canteiros. Essa percepção aguda da qualidade especial das coisas é o que dá forças para se ficar velha porque reveste a vida e as pessoas de algo transcendente, maior que o tempo terreno, maior

(30) Cacos para um Vitral, ob. cit., p.11-12.

que a matéria apodrecível. Atingimos com isso um ponto crucial para o esclarecimento da poética de Adélia Prado: a poesia é um modo de salvação daquilo que corre o risco de permanecer indiferenciado, sem alma, sem transcendência. Mas a poesia, ainda segundo o exemplo acima, não seria um resgate do grandioso, grandiloquente, sublimizante, negando o terreno em detrimento do transcendente. A poesia advém mesmo das pequenas coisas, dos atos e das palavras mais prosaicas e espontâneas da vida comunitária, o que é marcado estilisticamente pelo uso obcecante dos diminutivos: orgiazinhas, orgasmozinhos, matinho, jardimzinho. Mesclando o aspecto religioso dessa concepção, tem-se um traço marcante de sensualidade, de prazer - traços profanos, pode-se dizer - pois salvação é sentida como uma explosão de alegria vital, indicada pela expressão "orgasmozinhos faiscantes", que fazem da vida uma maravilha. No caldeirão poético de Adélia Prado, os ingredientes do espírito se misturam com os ingredientes da matéria, temperados por um estilo despojado, um estilo que passa do narrador para a fala dos personagens sem mudanças de tom, sintaxe ou léxico, justapondo as falas com os recursos de pontuação e abolindo as conjunções e outros recursos coesivos mais complexos.

Então, o alumbramento poético de Adélia Prado, próximo à experiência religiosa, acaba por resgatar a concretude da matéria, a vitalidade do prazer. Ainda que de raiz divina, o alumbramento não perde a dimensão do corpo e do desejo. É que a poesia é a conjunção do sopro divino no corpo humano. "Para quem tem fé, Luzia" - diz a personagem Glória, de Cacos para um

Vitral, à amiga que se queixa do marido pouco criativo nas relações sexuais - "Deus se mete nesses assuntos todos".⁽³¹⁾ Adélia Prado não está, assim, muito distante do alumbramento bandeiriano que, segundo Davi Arrigucci, tem uma noção essencialmente profana, ligando-se diretamente a uma raiz material no corpo e no desejo e identificando-se, por exemplo, com a visão erótica da nudez do corpo feminino, como no poema "Alumbramento". Apenas é preciso acrescentar à análise de Davi que o "eu lírico" neste poema sente a presença divina no corpo nu da amada ("o rastro do Senhor") e portanto mescla o divino e o material, ainda que o poema em seu movimento final, acabe desembocando no erótico.

"Eu vi os céus! Eu vi os céus!
 Oh, essa angélica brancura
 Sem tristes pejos, e sem véus!
 (...)
 Eu vi a estrela do pastor...
 Vi a licorne alvinitenta!...
 Vi... Vi o rastro do Senhor!...
 (...)
 Vi carros triunfais... troféus...
 Pérolas grandes como a lua...
 Eu vi os céus! Eu vi os céus!
 - Eu vi-a nua... toda nua!"

No final deste poema, Manuel Bandeira desce das alturas do céu e da lua para o corpo despido da mulher, ou seja, ele traz o alto para o baixo, para o terreno. Do mesmo modo, seu estilo

(31) Cacos para um vitral, ob. cit., p.54.

simples é uma maneira de atenuar o que porventura se apresenta como grandeza avassaladora, violentamente sagrado. Davi Arrigucci observa aí que o estilo humilde é um modo de lidar com o excesso destrutivo, como se pressentindo no grandioso e no sublime a força destruidora da morte. É um estilo que exorciza aquilo que se busca e ao mesmo tempo se teme, no plano humano. Adélia Prado também instaura uma dicotomia alto/baixo, divino/humano, sublime/terreno, transcendente/imanente mas, diferentemente de Manuel Bandeira, não o faz de modo a exorcizar. Seus textos não atenuam o medo que o homem, ser frágil e pequeno, sente diante da imensidão do sagrado e da força do inexorável.⁽³²⁾ Como Manuel Bandeira, ela também ensina a enfrentar essas questões, mas sob uma orientação diferente; ela traduz o instante sagrado, a percepção mais profunda do destino humano em linguagem coloquial e corriqueira, mas cortante, incisiva e dura, como que para atestar a força avassaladora de Deus. Ela é humilde como Manuel Bandeira, mas não singela ou delicada. Exemplos são as imagens e a forma de certos poemas como "Guia", "Sedução", "Explicação de Poesia sem Ninguém Pedir", "Poema Esquisito", todos de Ragagem. É claro que outros poemas e trechos de sua prosa se prestam para o que desejamos demonstrar aqui; entretanto, esse conjunto de

(32) Os poemas descritivos de Manuel Bandeira, segundo Davi Arrigucci, são compostos de modo a, no final, tenderem à quietude, retornando à simplicidade corriqueira. Após o aluminamento, volta-se à humildade cotidiana. Os poemas descritivos de Adélia Prado, ainda que se valendo da mesma aderência ao humilde cotidiano, parecem manter o sublime, revelado a partir da matéria baixa, em suspenso. Poemas como "Ovo", "Fáscia", "Pistas", "Círculo", "Clareira", dão a impressão de uma poesia que mal se contém em si mesma, quer avançar mesmo assumindo os riscos de um desejo impulsivo ou compulsivo, nunca satisfeito. Um risco que Manuel Bandeira vai contornar com sua descida ao real cotidiano, após o voo aluminado.

poemas de Bagagem pode ser enfeixado e amarrado por uma linha que aproxima Deus, poesia e sentimentos à dureza e aspereza.

Em "Guia", o sujeito afirma mais uma vez que a poesia o salvará, mesmo sabendo que Jesus Cristo é o Salvador, porque ela nada mais é do que "Sua Face atingida/ da brutalidade das coisas?" Sabe-se então que a poética adeliана trata sobretudo das coisas brutas e é com brutalidade que é vivenciada a experiência poética, tal como descrita em "Sedução", onde a poesia é comparada a uma "roda dentada" que "pega a ponta do pé/ e vem até na cabeça, /fazendo sulcos profundos./ É de ferro a roda dentada dela." A imagem do ferro aparece no poema "Explicação de Poesia sem Ninguém Pedir": "Um trem-de-ferro é uma coisa mecânica,/ mas atravessa a noite, a madrugada, o dia/ atravessou minha vida,/ virou só sentimento". A natureza do sentimento que leva à poesia ou que é produzido por ela, nada tem de delicado e também não espera por vir; como a roda dentada, ataca e invade o sujeito que fica assim dominado e "machucado". Os diferentes sentimentos experienciados ao longo da vida, tema de vários poemas, frequentemente são explicados em sua natureza dura e áspera, veiculados por uma linguagem sem meias palavras, evitando-se o "enfeite" dos adjetivos e abstenendo-se mais à essencialidade dos substantivos; são veiculados por versos curtos e incisivos, recortados por pausas que truncam um andamento mais fluído do ritmo. Temos um exemplo disto em "Poema Esquisito", cujo andamento é truncado pela alternância de versos curtos e longos, para dar forma a um sentimento "sem meiguices", como é vivido o amor e a saudade dos pais mortos: ôôôô pai/ ôôôô mãe/ Dentro de

mim eles respondem/ tenazes e duros,/ porque o zelo do espírito é sem meiguices:/ ôôôô fia." Note-se, no último verso, a rejeição ao adjetivo, em favor da locução adjetiva, constituída pelo substantivo. E mesmo os adjetivos "tenazes" e "duros" estão longe de denotar, inclusive no nível sonoro, qualquer concessão ao conforto, ao doce acolhimento, ao "enfeite".

A poesia não é doce acalanto, ainda que humilde e simples (uma simplicidade buscada, como vimos), porque ela advém de uma fonte cuja força, muito maior do que a contingência humana, acaba por aniquilar, marcar, cortar. É claro que não produz um aniquilamento mortal, destruidor, mas uma experiência na qual o indivíduo se fortalece, se revigora para enfrentar a brutalidade mesma das coisas. Um processo, enfim, semelhante, em psicologia, à crise existencial, cujo rebaixamento dá forças do indivíduo, engendra o novo, leva à superação do obstáculo. Portanto, a poesia adeliана não é escudo protetor; ao contrário, ela lança o indivíduo em direção às intempéries, coerente com sua visão de Deus que salva mas exige, que ajuda mas não isenta, ama e faz sofrer, compreende e não facilita.

Adélia Prado não ameniza nem mesmo para tratar da doença e da morte. Tal como Manuel Bandeira, ela também escreve para se familiarizar com a morte.⁽³³⁾ E não poderia deixá-lo de fazer, sendo sua poética marcadamente religiosa. Conviver com a morte é um dos ensinamentos das religiões e dos mitos e tema bastante

(33) Vale ressaltar que, para Manuel Bandeira, conforme a análise de Davi Arrigucci, a questão de familiaridade com a morte é o ponto central de sua produção, é o que o impela a escrever. Ser poeta é um modo de instaurar a meditação capaz de tornar suportável a ideia de morrer ou de tornar aceitável a provação da vida e do prazer. Experiência diante da qual ele foi colocado muito cedo, devido à sua tuberculose.

recorrente ao longo da história literária oriental e ocidental, pois o homem sempre teve que se deparar com a evanescência das coisas no tempo, o que o obriga a meditar e organizar a experiência diante da morte. O homem também sempre indagou para onde ia, uma questão cuja resposta é perseguida até mesmo pelos cientistas, mais ligados à racionalidade e à imanência dos fenômenos. Diferentes são as hipóteses e o modo de tratar a questão. Aqui nos interessa observar como as duas poéticas da humildade, ao tratarem da mesma e eterna indagação sobre a finitude dos seres, apontam para caminhos diferentes apesar de alguns cruzamentos.

Para uma compreensão do tratamento dado à morte por Manuel Bandeira, o crítico Davi Arrigucci vale-se dos poemas "Profundamente" e "Boi Morto" que aqui transcrevemos antes de passar à análise que ele nos apresenta:

Profundamente

Quando ontem adormeci
Na noite de São João
Havia alegria e rumor
Estrondos de bombas luzes de Bengala
Vozes cantigas e risos
Aos pé das fogueiras acesas.

No meio da noite despertei
Não ouvi mais vozes nem risos
Apenas balões
Passeavam errantes
Silenciosamente
Apenas de vez em quando

O ruído de um bonde
Cortava o silêncio
Como um túnel.
Onde estavam os que há pouco
Dançavam
Cantavam
E riam
Ao pé das fogueiras acesas?

- Estavam todos dormindo
Estavam todos deitados
Dormindo
Profundamente

Quando eu tinha seis anos
Não pude ver o fim da festa de São João
Porque adormeci

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.

Bói Morto

Como em águas turvas de enchente,
 Me sinto a meio submergido
 Entre destroços do presente
 Dividido, subdividido
 Onde rola, enorme, o bói morto.

Bói morto, bói morto, bói morto.

Árvores da paisagem calma,
 Convosco - altas, tão marginais!
 Fica a alma, a atônita alma,
 Atônita para jamais.
 Que o corpo, esse vai com o bói morto.

Bói morto, bói morto, bói morto.

Bói morto, bói desconhecido,
 Bói espantosamente, bói
 Morto, sem forma ou sentido
 Ou significado. O que foi
 Ninguém sabe. Agora é bói morto,

Bói morto, bói morto, bói morto.

Segundo Davi, ambos os poemas incorporam elementos da memória da infância - o ambiente da casa do avô paterno, Totônio Rodrigues, e uma enchente em Caxangá, onde viu passar um bói morto, fatos revelados em seu Itinerário de Passárgada. No primeiro poema, Manuel Bandeira aproveitava-se da antiga fórmula do *Ubi Sunt?* (Onde estão? - os que viveram antes de nós), originária da Bíblia e recorrente na poesia medieval, quando o pensamento

uma retórica apropriada para apaziguar um espírito temeroso da fugacidade das coisas e dos seres, um meio mágico de proteção contra a ameaça da morte através de associações sonoras de encantamento, forma primitiva de entorpecimento da consciência pela sugestão do sono. Ao retomar o tópico cristão do *Ubi Sunt?*, Manuel Bandeira reatualiza-o sugerindo o sono profundo como imagem atenuada da morte, pois a recordação da festa e a aproximação do sujeito com a morte é feita sob a perspectiva da visão infantil. A sensação de morte é compensada pelo sono profundo, experiência comum tanto para os mortos queridos quanto para o sujeito. Desse modo, a identificação profunda com os mortos através do sono comum, permite ao sujeito aproximar-se simbolicamente da morte como algo familiar e próximo. O *Ubi Sunt?* cristão também é reatualizado sob uma visão materialista e sem transcendência da morte porque ela aparece no poema como sono sem fim que interrompe a festa, a alegria de viver. Trata-se de uma "morte absoluta", resultado de uma consciência que medita desperta no aqui e agora do presente (a recordação é feita a partir de um "hoje", tempo marcado na penúltima estrofe), fechado para a esperança da infinidade divina e imortalidade da alma.

O mesmo processo de presentificação e negação de transcendência é apresentado pelo poema "Boi Morto". Na primeira estrofe, o eu lírico se situa entre os destroços, no mesmo espaço do boi morto, e simbolicamente se identifica como parte da matéria que flui sem parar, arrastada pela correnteza da destruição. A segunda estrofe opera uma divisão do ser em alma e corpo, colocando este à deriva juntamente com o boi morto e

aquela ironicamente à margem do fluxo central, imobilizada. A alma estática e marginal é focalizada a partir do corpo que se movimenta, é vista de baixo para cima. Esse tipo de visão está baseado numa valorização da matéria em detrimento do espírito, pois o foco se assenta sobre o corpo do boi em movimento, em oposição à parte espiritual, posta à margem em sua imobilidade, como algo descartável. Uma tal visão choca-se frontalmente com a tradição cristã de valorização da instância espiritual. Paradoxalmente, o estilo humilde do poeta, que valoriza o que está rente ao chão e assume a perspectiva do baixo, é utilizado para exprimir exatamente o oposto da tradição cristã em que foi inspirado.

Adélia Prado não apresenta a delicadeza elegíaca de Manuel Bandeira para atenuar o medo e a angústia gerados pela ameaça iminente da morte. O fato de adotar uma perspectiva cristã faz com que a morte seja, não uma ameaça, mas uma graça e conseqüentemente, o sujeito já se encontra familiarizado com tal idéia. Isso também é possível porque Adélia Prado não fala desse assunto como os escritores que tematizam a modernidade, caracterizada pelo desligamento entre a morte e a vida cotidiana, o que leva a encarar na morte uma força selvagem e incompreensível. Na moderna sociedade burguesa, a cena da morte é ocultada a todo preço, em UTIs e salas de velório, espaços que consolidam o rompimento de qualquer familiaridade que a vida cotidiana poderia ter com essa experiência. No imaginário moderno, a morte se configura como algo sinistro, tenebroso,

intrinsecamente mau, do qual se foge ou para o qual se buscam atenuantes.

Como a escritora se insere numa tradição que a ampara desse medo pela confiança na ressurreição da alma, ela não vai amenizar o tema. Muitos de seus poemas e praticamente todos os seus livros de prosa trazem reflexões e episódios referentes à morte. Percebe-se, de um modo geral, o gosto pelas imagens mais cruas e mais materiais para compor o tema, como a descrição minuciosa da alteração que o corpo doente vai sofrendo em sua trajetória para a decomposição, ou a descrição dos sintomas e excrementos gerados pelas doenças:

"Quando a Generosa adoeceu pra morrer, o corpo dela leprou de ferida e casca de sujo, não comia, enfiada no quartinho, ninguém tinha mão nela, nem doutor, nem a irmã da Vila".⁽³⁴⁾

"Quando o pai adoeceu, não conseguia urinar. E ele incapaz de olhar até uma cobrinha de cera, amarrou na virilha um chocalho de cascavel, porque lhe ensinaram: "excelente remédio para urina presa.
(...)

Levantava, o pé direito pisando na pontinha, o joelho meio flexionado, inchado e duro, o chinelão escorregava na poça que minava sem parar da perna intumescida".⁽³⁵⁾

Esse trecho de prosa surpreende pela objetividade e realismo crus ao falar do processo da doença do pai, responsável

(34) Cacos para um Vitral, ob. cit., p.50.

(35) *Idem*, p. 127 e 128.

por sua degradação corpórea até levá-lo à morte, algumas páginas adiante. Um tema tão sério, grave e dolorido - mais ainda por se tratar do próprio pai - recebe um tratamento absolutamente realista, cujo efeito é intensificado pela insistência nos aspectos feios, horrendos e abjetos do corpo doente. Esse estilo voltado para o grotesco do ser em meio à desintegração é oriundo da preferência de Adélia Prado pelo humilde, abdicando da sublimização. A morte é vista rente ao chão, a partir dos estragos que ela provoca na matéria e nisso faz uso do forte senso da materialidade concreta do corpo, próprio do estilo imaginoso e plástico da tradição cristã, abordada no 19 capítulo.

A perspectiva do baixo, atendo-se, no caso, ao corpo decadente, não é abandonada nem mesmo para o tratamento da cena final do livro, em que a morte do pai é narrada:

"E ele só se rendendo à paciência, à inabalável esperança: Ver Deus, coisa que a gente não é digno. Mas eu sei que Ele salva, sua bondade é maior que o pecado", explicava teológico. Chamaram de madrugada, como fora predito, sem avisos, como a lâmpada apaga. - E o braço dele? O braço, o braço dele, o braço dele e as mãos? A voz dele falando, as mãos segurando a cabeça, a tosse, os remédios interrompidos, os óculos, a receita de diurético em cima da cômoda, a derradeira informação? "Tem quatro dias que não urino nem um pinga". - Ó pai, ó pai, ó pai, a ressurreição, ó pai, a ressurreição. Clamava com o apito da sirena que ele não escutou, o vento mexendo no cabelo

branquinho, caruncho de madeira do caixão. Glória alisava o rosto, o dorso da mão dele, querendo a dor sem consolo, querendo não sentir esperança, querendo os inchaços, o partir do coração como um vidro, querendo cheiro acre de sua perna em feridas, "dónde joeiramos certezas, colhamos as amoras da alegria em trânsito que é a vida. - Alberto celebrava as exéquias - donde aprendemos que o de verdade é depois, que a alegria procede e no Senhor não trabalhamos em vão". Quatro horas da manhã. A casa toda aberta." (26)

O corpo é segmentado, como se a morte procedesse a uma fragmentação da inteireza do ser; o narrador, próximo à percepção da filha, concentra-se nos objetos dos quais o pai fez uso, sugerindo neles o resquício de sua presença; remédios pela metade, óculos, receita médica - as marcas de sua passagem pela vida, que ganham assim um significado especial; braço, mãos, voz e o gesto de segurar a cabeça - segmentos do corpo que falam pelo todo. Toda a cena é composta, assim, de modo metonímico e, coerente com isso, a linguagem se fragmenta em frases curtas e rápidas, misturando à narrativa propriamente dita, perguntas da filha, respostas do pai, falas da filha ao pai, citações da Bíblia. Os diversos tipos de frases partem de pontos de vista diferentes - do pai, da filha, do padre, do narrador - e passam bruscamente de um para o outro, formando um caleidoscópio vertiginoso de ângulos de visão desta cena.

(26) *idem*, p.130-131.

Com essa forma de composição, Adélia Prado revisora a perspectiva cristã da morte, pois este procedimento de cunho mais moderno (a fragmentação narrativa e descritiva) é assumido para, no todo, veicular a crença na imortalidade da alma e a esperança da continuidade da vida junto a Deus, uma esperança atestada nas palavras do pai e do filho Alberto, um padre. A morte, que a princípio fragmentou o corpo e a percepção da inteireza do ser, ao final recebe um sinal positivo nas palavras tiradas da Bíblia e na imagem final da casa sendo inundada pela luz nascente da manhã. Nesse sentido, procede-se a uma homologação casa/corpo no sentido de uma abertura para a luz: "Quatro horas da manhã. A casa toda aberta." A morte não fecha nem obscurece, ao contrário, ela alarga os limites do que ficou na contingência do humano e do terreno. É esta cena final do livro sela a epígrafe retirada dos Coríntios, na qual se alude à visão perfeita, nítida, iluminada do ilimitado que é Deus, após a morte terrena: "... quando vier a perfeição, o que é limitado desaparecerá, agora vemos em espelho e de maneira confusa, mas depois veremos face a face..."

A positividade que a escritora atribui à morte, por outro lado, não implica a negação da vida. Adélia Prado não adere à tendência alegórica do Cristianismo, em que o mundo terreno, finito e perecível, é um meio de aludir ao infinito e à transcendência. Sua concepção de poesia, que brota das coisas simples e corriqueiras, fecundada pelo sopro divino, aponta-nos para a possibilidade de viver a transcendência aqui e já, opondo-se portanto à atitude mórbida de uma corrente tradicional e muito disseminada do cristianismo para a qual o que interessa é o que

está por vir após a morte, tomando-se a vida como antecâmara da eternidade. Ela não alude ao grotesco da decomposição do corpo para indicar a sua íntima significância diante do espírito, como se fazia na tradição cristã barroca. Essa abordagem adeliânica visa antes a um tratamento realista do tema, inserindo a morte na concretude da vida, sem deixar espaço para subterfúgios, obrigando-nos a aceitar humildemente a inexorabilidade do destino humano rumo ao "fim". A brutalidade de certas descrições, narrações ou poemas não tem o efeito de rebaixar e humilhar a já frágil condição humana, contraposta ao poder divino; antes pretende preparar o indivíduo para a experiência da morte e para a destruição que ela inevitavelmente acarreta, acomodando-a à ordem natural das coisas. A rudeza de um tal realismo é compensada pela crença na imortalidade da alma e pela esperança de se encontrar com a perfeição divina, "face a face". O interessante aqui é observar que essa integração do homem a uma ordem superior, transcendente, seja feita com uma forte dose de realismo, tão transparente que chega à beira do grotesco (como nos trechos citados de Cacos).

A inserção da morte na ordem natural e corriqueira da vida é o ponto central do poema "Campo Santo":

Na minha terra
a morte é minha comadre.
Subo a rua Goiás, atrás de coisas miúdas,
sem chinelo, uma travessa, uma bilha nova,
e à medida que subo, mais chego perto do campo
onde dormem sem sobressaltos

o pai, a mãe, a irmã, a menina que no segundo ano
se chamava Teresinha.

A grande tarefa é morrer.

Até lá rondo os muros

e em qualquer parte da cidade oriento-me

pela mão estendida do Cristo de mármore preto
do túmulo do coronel.

No cemitério é bom de passear.

A vida perde a estridência,

a mau gosto ampara-os das dilacerações.

A gradinha de ferro defende o exíguo espaço,

onde mais exíguos os ossos se confinam,

ossos que andaram, apontaram e voltaram a cabeça

e sustentaram a língua e os olhos e fizeram o

[arcabouço

para a voz sob o sol: "santo remédio, erva-de-

[bicho,

dá na beira do rio". O mistério não me fulmina

porque a inscrição tem erros e no túmulo de Maria

[Antônia

- que morreu por mão do marido -

os pedidos maiores são de emprego.

Enegrecidas de chuva e velas,

adornadas de flores sobre as quais

sem preconceitos as abelhas porfiam,

a vida e a morte são uma coisa só.

Se um galo cantar e for domingo,

será tanta a doçura que direi:

vem cá, meu bem, me dá sua mão,

vamos dar um passeio,

vamos passar na casa da tia Zica,

pra ver se Tiantônio melhorou.

Ressurgiremos. Por isso

o campo-santo é estrelado de cruzes. (97)

Não vemos aí elementos grotescos ou brutos, mas uma aproximação ao tema beirando o prosaísmo, associando à morte o papel de comadre e colocando-a ao lado das coisas miúdas, das preocupações corriqueiras - um chinelo, uma travessa, uma bilha nova, em emprego. Os mortos não estão radicalmente separados dos vivos, há uma espécie de contiguidade entre o local que eles jazem e o espaço da rua, onde pululam todas as preocupações e alegrias de quem segue o curso da vida. O pai, a mãe, a irmã, a menina Teresinha e Maria Antônia não são tratados como seres que foram embora, rompendo definitivamente o contato. Ao contrário, permanecem íntimas, quase ao alcance da mão, apenas dormem sem sobressaltos e "vivem" sem estridência. O Cristo do túmulo do coronel serve de guia, orientando a locomoção pela cidade; o túmulo de Maria Antônia recebe pedidos de emprego - preocupações da vida no contexto da morte; as flores que enfeitam os túmulos atraem abelhas à procura da matéria para produzir o mel - produção da vida a partir das "flores da morte". Por isso o mistério da morte não amedronta: porque a vida teima por adentrar ao campo-santo. Até mesmo quando se fala do corpo completamente decomposto, do qual sobraram "exíguos ossos" confinados em "exíguo espaço" cercado pela grade de ferro, esses ossos são lembrados em seus movimentos e em sua interação com a vida, soltos sob o sol (tratados com o método da fragmentação do corpo, como já vimos). Relacionadas desta maneira, pode-se finalmente concluir que "a vida e a morte são uma coisa só" e se pode converter as cruzes do campo-santo em estrelas. A espera

inevitável da morte não nos faz prescindir da vida; enquanto ela não vem, a vida pulsa intensamente através das coisas mínimas como o canto do galo, convidando-nos ao convívio amoroso, fraterno e solidário, expresso pelo gesto de dar as mãos e visitar os tios. A certeza de que "ressurgiremos", expressa no final do poema, é que torna possível manter uma relação de compadrio com a morte, muito diferente da relação bandeiriana com a "indesejável das gentes" - relação de distanciamento denunciada pelo uso da própria perífrase, recusando-se a objetividade e concretude do substantivo.

À corrente mística que apregoa a necessidade de morrer para este mundo, Adélia Prado contrapõe uma concepção unificada de vida e de morte. Ela se coloca no momento anterior ao rompimento entre o sagrado e o profano que originou toda uma mentalidade responsável pelo rebaixamento da vida natural e pela valorização da vida superior, considerada mais perfeita, mais pura. Se o homem religioso tradicional se quer diferente do seu 'natural' e esforça-se por se fazer segundo uma imagem ideal, o homem religioso de Adélia Prado concebe as miudezas de sua vida terrena como parte integrante e significativa do processo de aprendizagem, no qual a morte não representa um rompimento, mas uma passagem para outro nível (sem se fazerem aí comparações qualitativas). A ressurreição é algo bom, pois se poderá ver Deus face a face, mas nem por isso a vida será menos boa, como fica demonstrado nesse trecho de "Tulha":

"Mais belo que o épico é o homem pacientemente

positividade. Porém, mais uma vez, precisamos relativizar isso, pois se o tratamento dado à morte por um poeta moderno como Manuel Bandeira revela a ausência de perspectiva transcendente pela aderência ao imanente, sobretudo ao pequeno frágil e pobre, em Adélia Prado essa mesma preferência pelas coisas humildes revela uma necessidade de luta contra um sentimento ou uma sensação - nada positivos - de imperfeição do ser, frágil diante das brutalidades da vida, ignorante para responder às dúvidas que envolvem sua existência e sua conduta. Tudo isso parece ficar mais evidente após seus livros da década de 70 (Bagagem, O Coração Disperado e Solta os Cachorros) que, embora já apresentassem tais questionamentos angustiantes, compensavam-nos com uma disposição para a vitalidade e a certeza, oriundos de uma memoialística ainda um tanto quanto serena da família⁽³⁹⁾ e uma adesão à natureza e ao cotidiano resgatadoras da harmonia entre o homem e a realidade circundante. Em boa medida, essa imagem positiva construída sobre a obra de Adélia Prado deve-se ao impacto causado por um discurso que recupera Deus, homem, natureza e memória.

As obras da década de 80 vão apresentar 'rachaduras' nessa visão harmoniosa, levando-nos, inclusive, a enxergar melhor as 'irregularidades' que já se apresentavam nos quadros dos livros anteriores. Ao mesmo tempo que se opera uma mudança sutil no

(39) Muito dessa harmonia positiva que Adélia Prado logra alcançar em seus textos advém de um modo de criação poética bastante fundamentado na memória, na recordação de experiências passadas, principalmente as vividas pela família e pela pequena comunidade. A memória substitui a épica, só possível no período anterior à experiência da modernidade, um período em que era possível a existência de narradores, como analisou Walter Benjamin.

tratamento mais pesado, no tom menos coloquial e na escolha dos temas que vão se tornando um pouco menos prosaicos e mais filosóficos. Passam a ser mais frequentes os contundentes poemas sobre o sofrimento humano, a culpa e a busca pela redenção. O farisaísmo conflituoso da personagem Glória de Cacos para um Vitral e as recorrentes dicotomias dor/prazer, alegria/sofrimento dos poemas de Terra de Santa Cruz parecem marcar essa mudança. Ou, para não cairmos num cartesianismo (afinal, um escritor nunca muda bruscamente), podemos dizer que esses dois livros acentuam traços já esboçados e indicam uma tomada de posição mais clara.

Neste aspecto, vale retomar a relação entre Adélia Prado e Manuel Bandeira porque, através das semelhanças e diferenças entre os dois poetas, poderemos situar a obra adeliана na corrente da modernidade. Já apontamos para o fato de Adélia dar uma resposta positiva ao sentimento de destruição da morte, enquanto Manuel Bandeira procura exorcizá-la por meio de um estilo humilde que o protege contra sua força avassaladora, afirmando o ser diante da morte onipresente. Também Adélia Prado apresenta a necessidade de exorcização, não da morte, mas de culpa por não ser perfeita, por não poder cumprir à altura os desígnios da criação divina, por não saber exatamente a integração entre o corpo e o espírito. Ela escreve para não se esquecer da fraternidade, da justiça e do amor, exorcizando o aspecto negativo do homem e de sua sociedade. Se ela se opõe ao gauchismo de Drummond, ao cabotinismo de Mário de Andrade, ao dilaceramento dos contrários de Murilo Mendes e Jorge de Lima (como tem analisado a crítica) e poderíamos acrescentar agora -

ao imanentismo desencantado de Manuel Bandeira, nem por isso é possível contrapô-la exclusivamente como uma escritora da positividade. O que Adélia Prado faz é lutar contra tais negativismos, não se deixar abater pela tristeza e pela dor, recorrendo a uma religiosidade que pode organizar e orientar a experiência humana. E opor-se ao negativismo não implica necessariamente ser escritora da positividade. Como o narrador afirma em Solte os Cachorros, Adélia parece escrever para esgotar "o zumbido do ouvido", isto é, para se reafirmar enquanto criatura com um destino a cumprir, fugindo da diluição, do estado amorfo do ser. Ela escreve com o peso da tarefa de cumprir e salar - uma tarefa cujo produto não é propriamente leve, espontâneo e positivo como a própria escritora por vezes quer fazer parecer. Portanto, se tomarmos a arte moderna como uma arte da crise e das categorias negativas conforme atesta Hugo Friedrich, em sua Estrutura da Lírica Moderna, a obra adeliana não está totalmente alienada ou imune quanto a esses aspectos, ainda que aponte para uma positividade.

Outra ligação de Adélia Prado com a modernidade deve-se ao procedimento, também presente em Manuel Bandeira, de desentranhar a poesia do cotidiano a partir da experiência do eu lírico. Isso traz desdobramentos quanto à forma e estilo dos poemas e dos textos em prosa, além da questão da humildade, já abordada anteriormente. Conforme Davi Arrigucci⁽⁴⁰⁾, tal procedimento pressupõe um reconhecimento da potencialidade literária da circunstância real e da experiência individual que é, na verdade,

(40) *ib. cit.*

uma conquista histórica do modernismo por ter expandido o que se havia considerado especificamente literário, desobrigando os artistas de seguirem os temas considerados de antemão poéticos. Adélia Prado nutre-se dessa tradição inaugurada pelo modernismo para compor uma obra que mescla o arcaico e o moderno, uma obra que entrelaça os estilos sem nenhuma 'culpa artística' e que passa de oralidade ao poético com a maior desenvoltura. Não se pode dizer que este é um procedimento novo e tão pouco que é uma ruptura com as poéticas vigentes, como alardeou a crítica, sobretudo por ocasião de sua estréia. A escritora mineira simplesmente faz uso de uma conquista dos modernistas. E se considerarmos os modernistas brasileiros, esse procedimento não é decorrente de um desejo de ruptura, de choque ou de subversão, como o foi para as vanguardas históricas européias. A adoção ao prosaico, aqui, deve-se sobretudo à preocupação dos nossos modernistas com a realidade brasileira e ao fascínio com a fala brasileira. Diferentemente dos vanguardistas europeus, nossos modernistas dirigiram-se ao prosaico não para criticar a reificação da vida moderna, mas foram levados pelo desejo de pesquisa e conhecimento de uma realidade heterogênea até então não captada pela intelectualidade nacional. É claro que Adélia Prado não está envolvida nesse projeto, mas ela aproveita essa clareira aberta pelos modernistas e abre sua picada em direção ao seu objetivo: mostrar que Deus é o ponto de origem de todas as coisas. Ou seja, a conquista pelo modernismo dos novos temas e materiais literários permitiu a realização do 'projeto' adeliانو de trazer Deus ao chão e, coerentemente com sua visão de Deus,

poder poetizar o que é simples, feio, subdesenvolvido, marginal e desvalido.

Assim com Bandeira, Adélia Prado é tributária da herança deixada por Oswald de Andrade no Manifesto Pau-Brasil: a poesia existe nos fatos. A partir daí trataram, cada qual a seu modo e com seu objetivo, de colher a poesia dispersa e disfarçada num mundo humilde, "sem enfeite nenhum", ao rés do chão. Como pilar desse procedimento está a utilização de chavões e clichês, cartas populares, canções e notícias de rádio, fragmentos de conversas, rezas⁽⁴¹⁾, etc - matéria literária pouco 'nobre' que convida, na composição dos textos, com citações bíblicas e filosóficas, complexas figuras de linguagem ou paródias de textos clássicos, enfim, recursos de um estilo mais 'alto'. De um modo geral, a convivência dos diversos estilos visa a um rebaixamento do discurso e a correção da tendência ao vôo presunçoso do sujeito, num reconhecimento de que somos nada diante da grandiosidade de Deus. Mesmo quando o discurso se eleva, é para atestar a Sua grandiosidade. Paradoxalmente, ao utilizar o rebaixado como material literário, Adélia acaba por valorizá-lo, uma vez que dele brota a poesia mais alta. Mas, diferentemente de Manuel Bandeira, Adélia não escolhe o caminho da depuração e condensação da

(41) Por exemplo, encontramos poemas a partir de cartas e bilhetes ("Bilhete em Papel Rosa", "Medievo" - Bagagem; "Bilhete da Ousada Donzela" - A Faca no Peito), cantigas de forma popular ("Chorinho Doce", "A Cantiga", "O Sempre Amor", "Modinha" - Bagagem; "As Seis Badaladas do Entardecer" - O Pelicano), diversos tipos de orações ("Responsório" - O Pelicano; "Impropérios", "Instância" - O Coração Disparado; "Orfandade", "Saudação", "Um Homem Doente Faz a Oração da Manhã" - Bagagem), notícias ("Terça" - Bagagem, "Grafito" - O Coração Disparado), fragmentos de conversas (aparentemente) corriqueiras ("Entrevista", "A Fala das Coisas" - O Coração Disparado; "A Despropósito", "Os Acontecimento e os Dizeres", "Endecha das Três Irmãs", "Epifania", "A Menina do Olfato Delicado" - Bagagem).

linguagem, e sim o caminho do transbordamento, do acúmulo de estilos variados e opostos, da tagarelíce, do desdobramento⁽⁴²⁾.

Dentre os inúmeros exemplos dessa forma de composição, podemos citar um trecho de Solte os Cachorros:

"Para mais unir-se a Deus a Superiora do Carmelo exclautra-se. Minha prima Aparecida quer porque quer um barracão de laje, neste mundo ainda. Tinha que ser exato dizer: o excomungado sente na língua o gosto da excomunhão. Você precisa é de homem, falou o professor da metafísica pra menina inocente que só queria aprender metafísica. Meu avô chama rosa doida o pé de rosa vermelha que dá o ano inteiro sem parar. A vida é sem parar, a vida inteira, a vida doida, a mão de pilão socando. Que lufa-lufa nas ruas de Hong-Kong: Que serpentes existem ! (...) Meu corpo é muito satisfeito, considerado em si mesmo; já minha alma, às vezes tira a roupa e fica feito um árabe na direção de Meca, pondo e tirando a cabeça do chão sem entender as pantufas. (...) Sabe o que eu fazia agora, se pudesse? Sentava no barranco, atolava o pé na areia e ficava lá à toa, espiando o dedão. Essa mísera coisa eu não posso fazer, eu que tenho casa de laje e dois diplomas. A mão de pilão me soca, a mão da vida me esmóí, me deixa esmóida a mão de pilão da vida. Oh, em me lembro, eu me lembro e escrevo antes que me esqueça: numa cidade clareada de sol, há uma rua transversal ao nascente um armazém. Tem

(42) Expressões de Vera de Querós e Irene Vieira, respectivamente.

sol por todo lado, menos lá, por enquanto. O dono do armazém não é avaro, mas não me simpatizo totalmente com ele, gosto é do armazém e anseio pra que mude de dono e fique tudo perfeito. Desejo ardentemente que o dono antigo sofra até que sua alma desponha da carcaça rachada, como a castanha de um côco. Mais tarde bate sol no armazém. O novo dono bota o papagaio na sombra. Soca a mão de pilão. Alegrinha a mão de pilão da vida."(43)

O fio central que tece esse capítulo é a questão da dinamicidade de vida, convertida na imagem da mão de pilão socando. Também o discurso aqui é "sem parar", saltando de assunto em assunto, dizendo as coisas correndo, antes de esquecer-las, o que lhe confere certa frivolidade e aparência de frouxidão temática. Mas essa constante mudança, na verdade, está alinhavada por uma frase-tema que desponha de tempo na superfície do texto, referindo-se à mão de pilão e explicando o porquê desse amalgamento. Também há um outro elemento, a nível linguístico, de manutenção da coerência do texto, que consiste na conservação de um mesmo tempo verbal - o presente do indicativo - alinhavando fatos cuja ocorrência temporal não é a mesma, e nem é sucessiva (o que justificaria seu uso). À excessão dos pretéritos em "falou o professor" e "menina inocente que só queria aprender metafísica", os demais temas passam por um processo de unificação pelo presente. Mesmo os imperfeitos "fazia" (aliás, usado numa incorreção da norma culta), "sentava", "atolava" e "ficava"

(43) Solta os Cachorros, ob. cit., p. 26 - 27.

referem-se a ações que poderiam ser feitas num "agora": "Sabe o que eu fazia agora, se pudesse?" O exemplo mais radical da unificação pelo presente consiste na narração do sonho na qual a passagem do tempo, marcada pelo movimento do sol e pela mudança dos donos do armazém, é construída com verbos no presente, a despeito da expressão "mais tarde".

Essa frivolidade construída e controlada mantém-se no capítulo seguinte, desta vez com a alternância da identidade do narrador que ora diz ser embaixador, ora se assume como poeta (anteriormente já havia dito ser mulher de forno e fogão, professora, comerciante, etc). Ou ainda, no capítulo subsequente, com a mudança de estilo do discurso, que salta de frases ligadas à oralidade ("Nomecu eu não, nomecu foi professor homem"), até frases de tom solene ("A minha reputação dentro do possível, ilibada, m'ó impede?").

Na produção poética de Adélia Prado encontramos inúmeros exemplos dessa combinação de tema e linguagem oscilando entre o alto e o baixo, costurados por uma mão pesada, pouco preocupada em diminuir as distâncias e diferenças daquilo que o poema vai colhendo em seu ritmo avassalador. "Ek!", de O Coração Disparado, é uma mostra interessante de como se pode construir um poema pela somatória de assuntos aparentemente frouxos e evocando diferentes tipos de textos:

"Têm cheiro especial
as bolas de carne cozinhando
O cachorro olha pra gente
com um olho piedoso,

mas eu não dou.
 Comida de cachorro é muxiba,
 resto de prato
 Se lembro disto de noite
 e estou sozinha no quarto
 acho muito engraçado
 e rio com estardalhaço:
 a vida é mesmo uma pândega!
 Dona Lô costurou para Dona Corina
 que até hoje não pagou.
 E bem que pode já que existe no lixo
 papel higiênico Sublime,
 que é do melhor e mais caro.
 Mas os meninos se vingam
 có có có có có corina
 có có có có có corina
 sua roupa de baixo
 tem catinga de urina
 O sol se põe intocado
 atrás do morro onde ninguém foi.
 é brasa sua via cor. Tem roxos,
 uma angústia pendente
 que sorvo em goles de antecipada saudade
 Quando a noite fechar,
 Dona Corina vai dormir com seu Lula,
 homem sem fantasia,
 que só faz as coisas de um jeito
 Dona Lô é viúva e dorme com Santa Bárbara,
 "fulgente margarita que com melodia
 Lagradável
 segue o Esposo Cordeiro,"
 Se não estou compassiva, boto as mãos nas
 Escadeiras
 e grito para o Radar: é DEVERA !
 Ele bota o rabo entre as pernas
 e vai dormir na coberta.

Ai, Deus, minha virgindade se consome
entre precisar de feijão
pó de café e açúcar.
Tem piedade de mim."(44)

O poema é alinhavado pela alusão ao cachorro, no início e mais ou menos no final, e pela referência às mulheres com sua vida sexual, o que vem a se unir à lamentação do eu lírico ao fim do texto. Esses assuntos vão se encaixando de modo um tanto quanto surpreendente, como se o eu lírico estivesse com o pensamento à deriva, em devaneio. Mas essa espécie de fluxo da consciência é apenas aparente, pois há um controle na condução do poema, no sentido de expor uma problemática da sexualidade do eu lírico e um controle também na composição, à medida em que são manipulados diferentes níveis de linguagem, adequando-os aos diferentes assuntos arrolados. Desse modo, a linguagem utilizada para se referir ao cachorro e às mulheres é despretenciosa, próxima do registro oral e utiliza palavras cujos referentes estão num universo corriqueiro e rebaixado como "muxiba", "papel higiênico Sublime", "lixo", "catinga de urina". Aí há espaço para a voz dos meninos, fechando este primeiro movimento do poema, regido pelo espírito da frase "a vida é mesmo uma pândega!".

A partir da cantiga das crianças, a linguagem sofre uma brusca guinada, início de uma mudança no estado de espírito do eu lírico, que se a princípio viu da pândega, vai depois lamentar sua sexualidade - e sua vida, por extensão - consumida na necessidade de feijão, café e açúcar. De muxiba, papel higiênico e urina, passa-se ao sol poente no horizonte deserto; da

(44) "Eh!", O Coração Disparado, ob. cit., p.40.

linguagem 'rasteira' de quem está contando fatos banais do dia-a-dia, passa-se a uma linguagem mais 'poética', de registro mais alto, como se vê pela escolha dos termos "intocado", "angústia pendente", "sorvo", e pela anteposição dos adjetivos aos substantivos: "viva cor", "antecipada saudade".

A convivência de tema e linguagem de diferentes níveis ainda pode ser observada na citação referente a Dona Lô - "fulgente margarita que com melodia agradável /segues ao Esposo Cordeiro" - cujo preciosismo da linguagem contrasta radicalmente com a citação da cantiga dos meninos. Também são evocadas diferentes tradições com seus respectivos tipos de texto: além da cantiga popular e do texto literário 'preciosista', o poema parte de uma tradição moderna da literatura, calcada nos fatos do cotidiano, para terminar numa outra tradição, de cunho religioso, pois a estrutura do poema está muito próxima da oração ("Ai, Deus /... /Tem piedade de mim"). Assim podemos avaliar como a estrutura do poema é bastante rica, devido a essa superposição de níveis temáticos e lingüísticos que se acumulam e se entrelaçam sobre um fio condutor.

Estes dois momentos da prosa e da poesia de Adélia colocam-nos diante de uma composição por transbordamento e por acúmulo, uma composição que resgata para o literário vários tipos de temas, procedimentos formais, linguagens, textos, etc - heranças dos modernos a serviço de um (po)ética cristã da humildade, construída num estilo diferente do de Manuel Bandeira, que é nossa melhor referência, na tradição poética brasileira, para essa questão da poesia alimentada pelo humilde cotidiano.

CONCLUSÃO

Pela análise que fizemos da obra de Adélia Prado, procurando situá-la na tradição literária, é possível tecer algumas considerações sobre a crítica que abordou a produção adeliана. Muito se tem falado sobre a questão do cotidiano em Adélia, mas sem estabelecer a relação exata com a produção típica da poesia do cotidiano, tal como produzida nos anos 70, época da estréia da nossa escritora mineira. Vimos que não é pertinente associá-la a tal tradição pois Adélia Prado utiliza o cotidiano dentro de uma perspectiva ética da humildade, embora tratando essa matéria prosaica numa perspectiva de elevação e misticismo e com uma linguagem que não tende ao despojamento como pode parecer à primeira vista. O ponto central da poética adeliана parece ser exatamente o contraste: as reflexões mais profundas sobre a alma e o destino humanos, sobre a natureza da poesia e do divino despontam dessa matéria corriqueira e cotidiana. E mais do que isso, despontam de um cotidiano específico: o de pequena comunidade, espaço onde se cruzam os hábitos do campo e os da cidade. Tudo isso, sem dúvida, produziu um impacto por ocasião de sua estréia, mas hoje é necessário nuanciar esta visão, uma vez que em suas últimas produções este cenário do cotidiano já não se apresenta com a mesma nitidez do início.

Também a questão da positividade foi recebida com impacto a princípio pois era (e ainda é) muito forte a sensação de negativismo agindo sobre nós nesta típica crise de final de século. Adélia é "mais tempo alegre do que triste" (como diz um de seus versos), sem dúvida, mas a continuidade de sua produção não permite associá-la a

uma positividade pura e simples como parece fazer a crítica em seus primeiros comentários e avaliações. Assim como a questão do cotidiano e do cenário da pequena cidade adquiriram tons mais fracos, a voz positiva também arrefeceu um pouco, de modo que hoje podemos olhar o conjunto de sua obra sem cair em caracterizações muito rígidas. Não é possível, ainda, para a crítica, "classificar" Adélia Prado com categorias ou conceitos muito definidos, embora seja uma preocupação constante e até inevitável daqueles que se propõem a avaliar e analisar uma produção artística. É que Adélia Prado é uma escritora buscando seu caminho, tanto no tocante aos temas, como no tratamento a eles dispensado.

Com a perspectiva que o passar do tempo nos permite, podemos dizer que os posicionamentos tão firmes que a crítica atribuía à escritora em relação ao 'gauchismo', à visão masculina do mundo, à sexualidade feminina, à gênese do poético, etc - não são posicionamentos já resolvidos. São, sim, parte de um processo de afirmação. Adélia Prado não é assim tão resolvida como ela própria se apresenta o quanto a crítica quer reforçar. E exatamente por isso sua produção é instigante: porque ela cava contradições, acentua tensões e explora possibilidades.

É dentro dessa perspectiva que podemos entender a questão da tradição e da ruptura em sua obra. Ainda que em seus primeiros livros, a escritora quisesse deixar claro que ingressava no *métier* literário como alguém que só conta com sua tradição familiar e sua história de vida ("Com Licença Poética" - Bagagem e "Linhagem" - O Coração Disparado), não se pode deixar de considerar a sua insistência em fazer um cruzamento com outros poetas como uma forma

de afirmação. À medida que sua produção foi se desenvolvendo, a escritora abandonou esse tipo de diálogo com a finalidade de marcar posição. Ao mesmo tempo arrefeceu sua insistência em consolidar sua identidade através de uma história familiar, pois a figura do pai, da mãe, do filho, do marido e outros parentes ganharam um tratamento mais abstrato e genérico.

Tudo isso parece indicar que os conceitos de tradição e ruptura estão arraigados na prática de qualquer artista de nosso tempo, por mais que ele queira esquivar-se dos *métiers*, das linhas filosóficas, das escolas, etc. A força de Adélia Prado consiste exatamente em produzir uma obra que realiza um amalgamação de tradições, de modo que estas resultem num produto diferente. Ou seja, o "novo" de Adélia Prado parece ser sua maneira peculiar de unir heranças: o coloquialismo, a utilização de material aparentemente não literário, a exploração de uma linguagem regionalizada, veiculam temas 'elevados' sobre uma mística religiosa e amorosa, sobre o destino dos homens, a natureza da alma e do corpo humanos, etc. É forte e consistente uma poética que se presta a uma análise da herança tanto dos místicos espanhóis, quanto de São Francisco e de Manuel Bandeira - produções muito diferentes entre si - sempre mantendo distinções com relação a tais heranças, não constituindo, portanto, uma simples adesão.

Também é forte e consistente uma poética que não permite classificações do tipo: literatura feminista, literatura do cotidiano ou literatura místico-religiosa. Vimos neste trabalho como a questão do feminino está estreitamente ligada a uma visão mística da mulher como Terra-Mãe, valorizando sua função fecundadora, associada a uma

visão da mulher como doadora e acolhedora, cuja figura principal é a da Virgem Maria. Duas tradições (aparentemente) distintas amalgamadas numa mesma poética. Dentro do feminismo, a obra adeliana também não admitiria a bandeira da liberação sexual, como a crítica tentou atribuir, pois a sexualidade em Adélia Prado está associada àquelas duas tradições arcaicas que, tecidas à moda da autora, originam uma mulher que se desdobra e diz 'sim', sem no entanto perder de vista a luta pelo prazer e pela realização individual. Isso resulta numa sexualidade tensionada que rende muito poeticamente.

A simples classificação de literatura do cotidiano, como abordamos de início, igualmente não pode ser atribuída à produção adeliana porque esta não se baseia na exploração dos pequenos-nada para recuperar uma relação mais harmônica do homem com o mundo, não advém de uma sensação de vazio da existência, mas sim obedece a um princípio ético cristão de valorização do pequeno e do insignificante como uma forma de salvação. Ou seja, um procedimento que se apresenta como moderno, na verdade, está calcado numa tradição milenar.

Por certo, o místico-religioso na obra adeliana é um elemento central e organizador. Entretanto, é trabalhado e apresentado com recursos lingüísticos tão coloquiais e temas tão cotidianos e corriqueiros que não nos autorizam a associar Adélia à literatura religiosa mais tradicional, marcada geralmente pela abstração, pelo hermetismo, pela moralidade mais conservadora que renega a questão dos prazeres mais mundanos. Na abordagem de Adélia, diferentemente da literatura religiosa mais tradicional, o religioso não está separado dos afazeres diários da vida mais comum e banal.

Com isso, pode-se dizer que a força de Adélia Prado reside exatamente nessa utilização de tradições que, apresentadas de modo sobreposto, dão origem a uma obra peculiar, única. Não se pode encaixá-la em uma única tradição, pois na sobreposição, essas tradições alteram-se mutuamente e ganham novos elementos. Assim, não é literatura místico-religiosa tradicional porque explora o cotidiano mais banal; não é literatura do cotidiano porque a experiência do dia-a-dia é vivida com uma perspectiva de busca da transcendência; não é feminista porque o feminino está estruturado numa concepção tradicional de mulher como doadora; e poderíamos acrescentar ainda uma outra tradição - a do regionalismo - por onde Adélia passa de raspão, sem a ela aderir, uma vez que o viés religioso e místico, o memorialismo, a sexualidade atenuam a exploração dos tons locais e também porque a ruralidade está deslocada em direção da pequena cidade interiorana, num intervalo entre o campo e a grande cidade.

Essa superposição surge calcada num estilo que se caracteriza basicamente pelo acúmulo, ao qual se atribuíram diferentes denominações como tagarelice (Vera de Queirós) e desdobramentos (Irene Vieira), cuja base, entretanto, parece ser a mesma: Adélia desdobra tradições à medida que vai tagarelando. Ainda que a escritora centralize sua poética numa ética da humildade e da simplicidade (que advém também de uma tradição franciscana e banderiana, como vimos), sua linguagem é complexa e pouco depurada justamente devido a essa superposição de tradições e estilos. Conforme a relação analisada entre Manuel Bandeira e Adélia Prado, os textos da escritora não terminam em repouso, mas exploram o choque, quer partindo da coisa mais banal para depois jogar o leitor diante

de uma revelação das mais profundas, quer partindo da coisa mais sublime e transcendente para puxar o leitor ao rés-do-chão.

Esse modo de construção por acúmulo, por variações de estilos ou por intercalações de tradições, veiculado por uma sintaxe um ritmo de aristas, pontiagudos e ingratos, é o responsável por frequentes efeitos de choque e de estranhamento - um dos objetivos da arte moderna. Porém, mais uma vez nos surpreendemos ao descobrir que este princípio de construção está a serviço de um sistema de valores que resgata uma unidade perdida pelo mundo moderno, resgate este que se dá através do mais tradicional, do mais velho e do mais simples e corriqueiro. Em toda a obra de Adélia Prado, o leitor se encontra diante de um 'eu' que o toma como interlocutor de suas aflições e de suas alegrias, de suas memórias e de suas esperanças, abrindo um sãlido espaço de troca no universo modernizado de homens divididos e de relações reificadas. Com o 'eu' adeliانو estamos sempre ao pé do fogo, esperando histórias que brotam da experiência humana com o divino, com a família, com a comunidade, com o trabalho, etc. Estamos por vezes no escuro do quarto, ouvindo as confissões de uma amiga (ntima; ou inseridos numa roda de conversa em cadeiras à calçada; ou ao pé do muro, debaixo de uma goiabeira, jogando conversa fora com a vizinha; ou numa festa de aniversário, batizado, casamento ou ainda na reunião solidária de um velório; enfim, somos convidados a participar desses retalhos de vida, guiados na maioria das vezes pelos fios da memória, que não deixam que nos afundemos num labirinto de solipsismo e auto-centramento - um dos perigos dessa crise da modernidade. Lembra-nos a personagem Glória, de Cacos Para Um Vitral: "retalho de poesia dá excelente prosa, como retalho de hóstia dá

excelente sopa", e ainda acrescentaríamos: como de cacos se faz um vitral. Adélia Prado resgata a dignidade das coisas pequenas, sujeitas à diluição no curso da rotina massacrante do mundo moderno. É muito dessa dignidade advém do amalgamação desse "humilde cotidiano" com o universo místico e sagrado. Advém também de um resgate da tradição, da memória, da ética humilde e solidária, dos valores da família da comunidade, que preenchem o vazio nas relações entre os homens e que dão suporte e perspectiva para a existência humana.

Assim, a recuperação de todos esses elementos num universo comunitário e familiar de experiências, sob a perspectiva da fé religiosa, oferece uma alternativa para o desolado quadro da falência das utopias na modernidade.

Bibliografia

a) Do Autor

PRADO, Adélia

Bagagem, 5ª ed., Rio de Janeiro, Guanabara, 1986.

O Coração Disparado, 3ª ed., Rio de Janeiro, Salamandra, 1984.

Solte os Cachorros, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1979.

Cacos para um Vitral, 2ª ed., Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1980.

Terra de Santa Cruz, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1981.

Os Componentes da Banda, Rio de Janeiro, Rocco, 1988.

O Pelicano, 2ª ed., Rio de Janeiro, Rocco, 1988.

A Faca no Peito, Rio de Janeiro, Rocco, 1988.

b) Sobre o Autor

COSTA, Vera Maria de Queiroz - O Vazio e o Pleno, Rio de Janeiro, UFRJ, mimeo., (dissertação de mestrado), 1988.

FRANCO, Adércio Simões - A Poética de Adélia Prado. Curitiba, Universidade Católica do Paraná, mimeo., (dissertação de mestrado), 1984.

OSAKABE, Maquira - "A Ronda Anti-Cristo". In: Os Pobres na Literatura Brasileira. org. Roberto Schwartz, São Paulo, Brasiliense, 1983.

- "Adélia Prado - Mysticism and Poetry" - Texto apresentado no Brazilian American Cultural Institute - Washington D.C. - fevereiro, 1982, mimeo.

- SÁ, Jorge de - "Presença de Carlos Drummond de Andrade na Poesia de Adélia Prado". Revista Ensaios de Semiótica, Belo Horizonte, nº 8, dezembro, 1982.
- SALOMÃO, Margarida - prefácio de Rassacem, 5ª ed., Rio de Janeiro, Guanabara, 1986.
- SANT'ANA, Affonso Romano - "Adélia: A Mulher, O Corpo e a Poesia". Prefácio de O Coração Disparado, 3ª ed., Rio de Janeiro, Salamandra, 1984.
- SILVA, Irene Vieira da - Rassacem de Adélia Prado: Uma Poética do Desdobramento. Assis, UNESP, mimeo., (dissertação de mestrado), 1984.
- RICHMOND, Carolin - "Adélia Prado: Uma nova Voz Lírica Brasileira". New York, Brooklyn College, CUNY (City University New York), mimeo., s.d..

c) Outros:

- ARRIGUCCI, Davi - Humildade, Paixão e Morte, SP, Cia das Letras, 1970.
- ASSIS, São Francisco de - Escritos e Biografias de São Francisco de Assis - Crônicas e Outros Testemunhos do 1º séc. Franciscano, 5ª ed., Petrópolis, Vozes/Ceferal, 1988.
- ANDERSON, Perry - "Modernidade e Revolução". In: Novos Estudos CEBRAP, São Paulo, nº 14, fev/86.
- ANDRADE, C. Drummond de - Nova Reunião, 2ª ed., José Olympio, 1985.
- ANDRADE, Mário de - Aspectos da Literatura Brasileira, 6ª ed., São Paulo, Martins Fontes, 1978.
- AUERBACH, Erich - Lingua letteraria e pubblico nella tarda Antichità latina e nel Medioevo, Milano, Feltrinelli, 1971.
- BANDEIRA, Manuel - Estrela da Vida Inteira, 10ª ed., Rio de Janeiro, José Olympio, 1983.

- BELL, Daniel - The Cultural Contradictions of Capitalism. New York, Basic Books, Inc., Publishers, 1976.
- BENJAMIN, Walter - Magia e Técnica, Arte e Política. São Paulo, Brasiliense, 1985.
- Sociologia. São Paulo, Ática, 1985.
- BÍBLIA SAGRADA - trad. Pe. Antônio P. de Figueiredo. São Paulo, Novo Brasil Editora LTDA. s.d..
- BOFF, Leonardo - São Francisco de Assis: Ternura e Vigor. 3ª ed., Petrópolis, Vozes/Ceferal, 1985.
- BOSSI, Alfredo - O Ser e o Tempo na Poesia, Cultrix, 1983.
- BURGER, Peter - Teoria da Vanguarda. trad. de José Pedro Antunes. Campinas, UNICAMP, mimeo., (dissertação de mestrado), 1987.
- "O Significado da Vanguarda para a Estética Contemporânea: Resposta para Jürgen Habermas". In: Arte em Revista. São Paulo, nº 7, ago/73.
- CÂNDIDO, Antônio - "Literatura e Subdesenvolvimento". In: Revista Argumento. São Paulo, nº 1, 1973.
- CRUZ, San Juan de La - A Poesia Mística de San Juan de La Cruz. trad. Dora Ferreira da Silva, prefácio Hubert Lepargneur e Dora Ferreira da Silva, São Paulo, Cultrix, 1984.
- Poesia. prefácio de José Jiménez Lozano, Madrid, Taurus Ediciones, 1983.
- Obras de San Juan de La Cruz, Petrópolis, Vozes, 1960, vol. I.
- DANTAS, Vinícius - "A Nova Poesia Brasileira e a Poesia". In: Novos Estudos CEBRAP. São Paulo, nº 16, dez/81.
- ELIADE, Mircea - Tratado de História das Religiões. Lisboa, Edições Cosmos, 1977.
- O Sagrado e o Profano. Lisboa, Livros do Brasil, s.d..

- FRIEDRICH, Hugo - Estrutura da Lírica Moderna. São Paulo, Duas Cidades, 1978.
- GARCEZ, Maria Helena - Caieiro, 'Descobridor da Natureza?', Tese de Livre Docência, USP, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, São Paulo, 1981.
- GILSON, Étienne - L'Esprit de la Philosophie Médiévale. 12ª ed., Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, 1983/
- GRIECO, Hugo - São Francisco de Assis e a Poesia Cristã. 2ª ed., São Paulo, José Olympio, 1950.
- HABERMAS, Jürgen - "Um Perfil Filosófico - Político. A Nova Intransparência". In: Novos Estudos CEBRAP, São Paulo, nº 18, set/87.
- "Modernidade versus Pós-Modernidade". In: Arte em Revista. São Paulo, nº 7, 1973.
- HOLANDA, H.B.; BRITTO, A.C. - "Nosso Verso de Pé Quebrado". In: Revista Argumento, São Paulo, nº 3, jan/74.
- JAUSS, Hans Robert - "Tradición Literaria y Consciencia Actual de Modernidad". In: La Literatura como Provocación. Barcelona, Ediciones Península, 1976.
- JESUS, Santa Teresa - Obras Completas. Madrid, La Editorial Católica S.A., Biblioteca de Autores Cristianos, 1974.
- Las Moradas. 5ª ed., pref. José Vicente Rodríguez, Madrid, Editorial de Espiritualidad, 1982.
- JUNG, Carl G. e alií - El Hombre y Sus Símbolos. Aguilar, Madrid, 1969.
- Psicologia da Religião Ocidental e Oriental. Petrópolis, Vozes, 1983.
- LIMA, Jorge de - Poesia Completa. 2ª ed., Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1980, vol. I e II.

- MENDES, Murilo - Antologia Poética. Lisboa, Livraria Agir Editora, 1964.
- MESSEDER, Carlos A. - "O Novo Network Poético 80 no Rio de Janeiro". In: Revista do Brasil
- PAZ, Octavio - O Arco e a Lira. 2ª ed., Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1982.
- Os Filhos do Barro. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1984.
- POGGIOLI, Renato - The Theory of the Avant-Garde. Harper & Row, Publishers, Evanston, San Francisco, London, Icon Editions, 1971.
- SIMON, Iumna Maria - "Esteticismo e Participação". In: Novos Estudos CEBRAP. São Paulo, nº 26, mar/90.
- SIMON, I.M. e DANTAS, V. - "Poesia Ruim, Sociedade Pior". In: Novos Estudos CEBRAP. São Paulo, nº12, jul/85.
- SOUZA, Gilda de Mello - "O Vertiginoso Relance". In: O Baile das Quatro Artes. São Paulo, Duas Cidades, 1980.
- YATSUDA, Enid - "O Caipira e os Outros". In: BOSI, A. - Cultura Brasileira - Temas e Situações. São Paulo, Ática, 1987.