

O Poeta Ficou Cansado¹

Cleide Maria de Oliveira*

RESUMO:

O artigo procura refletir sobre a relação entre poesia e sagrado tão intimamente articulada na poética de Adélia Prado. Inicialmente discute-se a conceituação de sagrado como um “totalmente outro” que nos causaria tanto atração/fascínio quanto repulsa/horror (segundo Rudolf Otto) e também as contribuições de Mircea Eliade para entender a forma como o pensamento mítico-religioso identifica a realização do real com a manifestação (hierofania) do sagrado. Em seguida nos aproximamos do pensamento de Octávio Paz, que articula as reflexões de Rudolf Otto com suas próprias inquietações sobre a experiência poética, afirmando sobre a poesia que ela “é fome de realidade” e limite à experiência religiosa na medida em que é sempre um apelo à *outridade* que nos constitui. Por fim, após a construção desse arcabouço teórico, o artigo se detém na leitura e análise de um *corpus* de poemas de Adélia Prado buscando perceber quais são as relações entre poesia e sagrado que se elaboram nessa poeta a nós contemporânea.

Palavras-chave: Poesia. sagrado. Adélia Prado.

A sarça ardente

A religiosidade é um elemento inegável na obra de Adélia Prado, quer se trate da prosa de ficção, quer de sua poesia. A própria escritora irá, em suas muitas entrevistas, reiterar essa opinião e, ao mesmo tempo, problematizar o rótulo de “poeta religiosa” quando afirma que a poesia, à revelia dos poetas ateus, é intrinsecamente religiosa: “eu não faço poesia religiosa, num sentido que muita gente entende equivocadamente. O fato é que é a poesia que é religiosa, ela é sagrada” (PRADO, 1996). Ora, se a poesia é intrinsecamente religiosa, ainda quando o seu assunto ou tema não seja identificado com nenhuma pretensão confessional, o conceito de religiosidade deve ser mais bem investigado para que seja determinada sua rentabilidade operacional em relação à poética adeliana.

Em uma de suas entrevistas, significativamente intitulada *Mística e poesia* (PRADO, 1997) Adélia nos dá uma definição de poesia com a qual iniciaremos nosso percurso argumentativo: “A poesia é a estranheza que a coisa me provoca; uma estranheza fundada na beleza”. A poesia (que aqui não deve ser entendida como gênero, mas como *poiesis*, arte que se realiza pela e na palavra) torna-se para Adélia sinônimo de uma experiência que se caracteriza pelo *estranhamento* do familiar e doméstico e tem como consequência um sentimento de assombro/maravilhamento que se assemelha à epifania religiosa. Essa é uma concepção de poesia que remonta ao Romantismo, momento em que se articulam fecundas aproximações entre as experiências poética e religiosa que fundamentarão a estética moderna², para a qual a arte acaba por tornar-se o último reduto de experimentação do sublime e do sagrado. Em Adélia são inúmeras as referências à poesia como uma espécie de vestígio do sagrado que se perpetua no mundo prosaico – “Rastro de Deus, ar onde ele passou, casa que foi Sua morada a poesia é” (*Solte os cachorros*, PRADO, 1999, p. 68) – mas esse é um rastro que se constrói a partir de um dramático encontro entre humano e divino – “Que outra coisa ela é senão Sua Face atingida/ da brutalidade das coisas” (PRADO, 1991, p. 63, poema Guia). Note-se que a poesia se

interpõe entre o divino e o humano, sendo mais do que código para traduzir a experiência do inefável e menos do que uma experiência de Presença total e apaziguante, daí o inegável sofrimento e angústia de um eu-lírico que, apesar de afirmar a Presença divina, não desconhece do mundo Sua ausência. Se a poesia é signo da ausência-presença do sagrado no mundo dos homens, mesmo aquela sem nenhum “assunto” religioso é religiosa, porque nos devolve um mundo que não se deixa aprisionar em nossas teias discursivas, um mundo que nos causa *estranheza* porque não transparente a nosso desejo de significação e presença³. A poesia torna-se linguagem perfeita exatamente porque não é conteúdo ou assunto, mas um “caminho apócrifo de entender a palavra/pelo seu reverso, captar a mensagem/pelo arauto, conforme sejam suas mãos e olhos” (PRADO, 1991, poema Guia)⁴. A interseção que aqui faço entre sagrado e realidade não é gratuita, sendo elaborada pela própria Adélia quando afirma que a beleza (que em sua obra parece ser sinônimo de poesia) “revela o real”, o que poderia levar algumas pessoas “a fugir ou temer” esse poder da poesia (PRADO, 1997, p. 4-5). Por outro lado, essa operação de desnudamento do real é percebida como algo intrinsecamente religioso, mas não no sentido que comumente o senso comum entende religiosidade:

A arte tem esse papel, que é como “correr uma cortina”... Você vê! É o caráter “epifânico” da poesia. Se ela não faz isto, não acontece nada; mas se ela é verdadeira, acontece. Esse momento de beleza é o momento profundo, de profunda religiosidade. Você cai em adoração. Porque você está vendo algo inominável.

Vocês já repararam num abacaxi? Todo mundo conhece um abacaxi. Que coisa difícil de conhecer um abacaxi. Aquela coisa cascuda diante de você. Ele é impenetrável! O abacaxi ou qualquer outro fenômeno, como uma árvore... Mas se um artista pinta este abacaxi, faz pintura real ou faz um poema, você fala: “Gente mas que coisa!”. Então você vai lá na sua cozinha conferir o abacaxi que está lá. É verdade, porque há um acontecimento revelador. A poesia me faz perceber a pulsação das coisas. Isso que é poesia, e a isso chamo também de experiência religiosa (PRADO, 1997, p. 5).

A revelação religiosa de que nos fala o fragmento acima não é a de uma transcendência positiva, quer seja a de uma divindade pessoal ou de qualquer outro tipo de pessoa, animal ou objeto sagrado. É o mais prosaico abacaxi que aparece diante de nossos olhos atônitos: a impenetrabilidade daquela “coisa cascuda” nos devolve um mundo misterioso, inquietante e belo, alheio a nossos esforços cognoscentes que desejam transformá-lo em objeto apreensível. “Você cai em adoração. Porque está vendo algo inominável”, mas Isso que se recusa à nomeação não é um deus, ou uma figura divina, não é nem mesmo um arquétipo da beleza – a natureza, o rosto da pessoa amada, a inocência de uma criança, etc – é apenas e tão somente a áspera recusa de um abacaxi que se torna acontecimento revelador de uma outra maior recusa: a aspereza do abacaxi de repente nos mostra um mundo impermeável a nossos discursos, um mundo ao qual podemos aceder apenas esteticamente. E a poesia é justamente esse “correr a cortina” de nossas representações, restituindo as coisas – inclusive o abacaxi – a si mesmas em um processo que lembra a experiência mística, na medida em que seja um esbarrar-se do intelecto com a impossibilidade de cognição/representação de um Isso experimentado como alteridade absoluta, não cognoscível⁵.

A concepção adeliã da relação entre realidade e religiosidade, sendo a poesia um elemento provocador da epifania do real, pode ser aproximada das considerações de Mircea Eliade (2001) sobre como o ‘sentimento de real’ das sociedades arcaicas – nas quais predomina o pensamento mágico-mítico – se relacionava estreitamente com uma concepção religiosa do mundo. Nessas sociedades,

segundo Mircea Eliade, realidade e sagrado se confundiam, pois o homem das sociedades arcaicas pretende viver o mais perto possível do sagrado, que é percebido em radical oposição ao profano, isto é, partes da vivência humana marcadas pela naturalidade e cotidianidade se opõem a forças mágicas, transcendentais, que permeiam a natureza e as suas relações interpessoais. Essa escolha se dá por que, “o sagrado equivale ao poder e, em última análise, à realidade por excelência. O sagrado está saturado de ser. Potência sagrada quer dizer ao mesmo tempo realidade, perenidade e eficácia. A oposição entre sagrado/profano traduz-se muitas vezes como uma oposição entre real e irreal ou pseudo-real” (ELIADE, 2001, p. 18). Na verdade tal escolha é feita, segundo Eliade, por que o espaço sagrado é “o único que é real, que existe realmente” (ELIADE, 2001, p. 25). Eliade destaca que na consciência mítica, da qual não nos emanciparemos jamais, realidade e sagrado são co-participes, ou seja, apenas é real aquilo que foi tocado pelo numinoso, e realidade aqui não está sendo usado no sentido comum de um conjunto de apreensões sensíveis/inteligíveis verificáveis pela maioria, e sim de densidade ontológica, potência criativa/destruidora, caos sempre em movimento entre ser e não-ser onde deuses, homens, animais, plantas e coisas interagem de forma imprevisível.

Por outro lado, a reflexão adieliana da experiência poética como um “perceber a pulsação das coisas” (PRADO, 1997, p. 5) que causa atração-fascínio e estranheza pode ser aproximada da definição de sagrado de outro importante estudioso das religiões, o alemão Rudolf Otto (2005), que adota uma perspectiva de análise do sagrado em que são priorizados seus aspectos irracionais, até então desprezados pelas interpretações do sentimento religioso que se concentravam em suas manifestações institucionalizadas. De acordo com Otto, é preciso “limpar” o termo sagrado das conotações morais que se impregnaram nele. Assim, ele opta pelo termo numinoso (do latim *numen*, deus) para captar sua essência: diante de uma realidade que não se assemelha em nada a realidade humana ou cósmica, o homem experimenta uma reação de nulidade e profunda dependência que se traduz em sensação de aniquilação e terror diante do numinoso. O sagrado é *mysterium tremendum*, diante do qual experimentamos um “sentimento de estado de criatura” que é exemplarmente ilustrado pelo episódio bíblico de Moisés no Monte Sinai, onde, diante da manifestação hierofânica da sarça ardente, Moisés é intimado a se aproximar com os pés descalços, “porque o lugar em que tu estás é terra santa” (BÍBLIA DE JERUSALÉM, 1985, Êxodo, cap. 3, vers. 5). Irredutível a qualquer outra, a experiência do sagrado se faz acompanhar pelos sentimentos de arrebatamento, fascinação e espanto:

Pero el misterio religioso, el auténtico *mirum* es – para decir-lo caso da manera mas justa – lo *heterogéneo en absoluto*, lo *thateron*, *anyad*, *alienum*, lo extraño y chocante, lo que se sale resueltamente del círculo de lo consuetudinario, comprendido, familiar, íntimo, oponiéndose a ello y, por tanto, colma el ánimo de intenso asombro (OTTO, 2005, p. 38).

O sagrado pertence ao inefável, à categoria do *arrêton* (indizível), categoria compartilhada pelo belo e o sublime. A linguagem que tomamos para traduzir esse “totalmente outro” é ineficiente, atuando por analogias para captar algo que é inexprimível e incognoscível. Experimentar o sagrado significa arriscar-se, pois não possuímos bússola para navegar nesses mares tempestuosos, entretanto, esse é um risco do qual o homem religioso não pode se isentar, pois ele é sedento do sagrado, pois “o sagrado é o real por excelência, ao mesmo tempo poder, eficiência, fonte de vida e fecundidade” (ELIADE, 2001, p. 31). Interessante exemplo do perigo que o contato com o sagrado implica encontramos no livro de Êxodo: quando Moisés sobe ao monte Sinai para, pela segunda vez, receber as tábuas com os mandamentos divinos para o povo hebreu. Por quarenta dias e quarenta noites Moisés esteve no monte convivendo com a presença divina, e não comeu ou bebeu nesse período. Após esse tempo ele

desceu do monte ao encontro do povo israelita que o aguardava, entretanto, Moisés não sabia que algo estranho havia acontecido com o seu próprio rosto, o contato tão íntimo com o sagrado havia deixado marcas em sua pele, e seu rosto resplandecia de forma estranha e assustadora: “Olhando Arão e todos os filhos de Israel para Moisés, eis que a pele do seu rosto resplandecia; e tinham medo de aproximar-se dele” (BÍBLIA SAGRADA, 1985, Êxodo cap. 34, vers. 30). Os israelitas temiam não apenas o contato direto com o sagrado — na primeira entrega das tábuas da lei eles, que aguardavam Moisés ao pé do monte, retiraram-se apavorados com a hierofania divina e disseram a Moisés: “Fala-nos tu, e nós ouviremos; não nos fale IAHWEH, para que não morramos” (BÍBLIA DE JERUSALÉM, 1985, Êxodo, cap. 20, vers. 19) — mas também o contato com aqueles que haviam sido sacralizados pela presença divina. O estratagema de Moisés foi cobrir o rosto com um véu enquanto falava aos israelitas, e descobri-lo quando falava face a face com Deus: “quando Moisés terminou de lhes falar, colocou um véu sobre a face. Quando Moisés entrava diante de IAHWEH para falar com ele, retirava o véu, até o momento de sair. Ao sair, dizia aos filhos de Israel o que lhe tinha sido ordenado” (BÍBLIA DE JERUSALÉM, 1985, Êxodo, cap. 34, vers. 33-34).

Segundo Otto, o sentimento religioso nasce da experiência de uma Presença plena e potente, impossível de apreensão cognoscível ou sensível (pois é um “totalmente outro”), experiência da qual o homem deduz por inferência sua “falta”, ou seu “estado de criatura” imperfeita. Inspirado nos estudos de Rudolf Otto, o poeta mexicano Octávio Paz, que nos legou importantes ensaios sobre a teoria da poesia, cunha o neologismo *outridad* que será bastante elucidativo para a compreensão da relação entre poesia e sagrado que estamos argumentando. Claramente influenciado pela filosofia heideggeriana, Octávio Paz (1982, p. 155) busca explicar as experiências-limites do sagrado, do erotismo e da poesia, segundo ele, “a experiência do sobrenatural é a experiência do Outro”, uma experiência que causa tanto fascinação e atração quanto estranheza, estupefação, paralisia de ânimo, assombro (PAZ, 1982, p. 156), revelando uma Presença que “mostra o verso e o reverso do ser” (PAZ, 1982, p. 157). Entretanto esse Outro está no plano da imanência, no histórico, isto é, é o homem defrontado com sua própria contingência e temporalidade, com aquilo que Heidegger chama de “rude sentimento de estar (ou se encontrar) aí” e Rudolf Otto de “sentimento de estado de criatura”. Logo, a experiência de *outridade* é aquela em que a ‘essencial heterogeneidade do ser’ vem à tona e o homem dá-se conta da fissura intolerável entre ele e o Absoluto, percebendo-se como destituído de inteireza, como um pro-jetar-se no vazio, um inscrever-se na historicidade. Assim, ser-para-a-morte, o homem é presença (ser) e ausência (não-ser), vazio e anseio pela totalidade, vida e morte. A “redenção” dessa condição original de carência — o paradoxo proposto por Octávio Paz de ser menos do que se é⁶ — está em “viver” a morte como parte intrínseca do movimento da vida, indo ao encontro desse outro que afinal sou eu mesmo, meu projeto de homem. Limítrofe à religião, à poesia e ao erotismo, a *outridad* é um experimentar a separação e união “presentes em todas as manifestações do ser, desde as físicas até as biológicas” (PAZ, 2003, p. 109), experiência que não pode ser “provocada” ou “dirigida” pelo sujeito, pois não se encontra no âmbito do cognoscível, muito embora acessível a todos os homens mediante as experiências do erotismo, da religião e da poesia⁷.

Para Octávio Paz há uma tensão latente e irrecusável entre o homem (sua “essência”) e seu projeto de homem (existência): “Todos estamos sós porque somos dois. O estranho, o outro, é nosso duplo [...] Somos seu lugar, a marca de sua ausência?” (PAZ, 1982, p. 162). A experiência de *outridade* (religiosa e/ou erótica), que é sempre sagrada, promove a reconciliação – ainda que pontual e epifânica – entre diferentes temporalidades (o que fomos, o que somos, o que seremos) apaziguando o desejo que nos move após ter-nos “arrancados” de nossas margens costumeiras pelo salto que paradoxalmente nos conduz de volta ao sentimento de unidade e identidade que está nesse encontro com o outro que nos constitui:

A fascinação seria inexplicável se o horror ante a “outridade” não estivesse, pela raiz, cingido pela suspeita de nossa identidade final com aquilo que nos parece tão estranho e alheio. A imobilidade também é queda; a queda, ascensão; a presença, ausência; o temor, profunda e invencível atração. A experiência do Outro culmina na experiência da Unidade. Os dois movimentos contrários se implicam. Atirando-se para trás já se dá o salto para um adiante. O precipitar-se no Outro apresenta-se como um regresso a algo de que fomos arrancados. Cessa a dualidade, estamos na outra margem. Demos o salto mortal. Reconciliamo-nos conosco (PAZ, 1982, p. 161).

Pela experiência do sagrado o humano vivencia seu próprio vazio e seu estado de imperfeição e insuficiência original que vem de nossa própria mortalidade, tendo a poesia⁸ um papel essencial nesse processo, pois por meio dela o homem poderia se aceitar enquanto contingência e finitude (PAZ, 1982, p. 175) e recriar-se enquanto imagem poética. No pensamento de Octávio Paz a poesia é um chamamento a nossas origens sagradas, ainda quando estamos falando de uma experiência do sagrado dentro da materialidade do corpo e da linguagem. Em um mundo sem pontos fixos ou portulanos, a poesia é palavra irmã do mito que retoma a tarefa de articular o inarticulado, recuperando uma experiência de sacralidade por meio da palavra, isto porque o próprio homem é uma metáfora de si mesmo, um “ser que se criou ao criar uma linguagem”, em um gesto de transcendência que o separou do “mundo natural” e o tornou para sempre uma imagem em permanente auto-definição (PAZ, 1982, p. 42).

O traço distintivo do homem não consiste tanto em ser um ente de palavras quanto na sua possibilidade de ser “outro”. E porque pode ser outro é um ente de palavras. Elas são um dos meios que ele tem para se tornar outro. Só que essa possibilidade poética só se realiza se damos o salto mortal, isto é, se efetivamente saímos de nós e nos entregamos e nos perdemos no “outro”. Aí em pleno salto, o homem, suspenso no abismo, entre o isto e o aquilo, por um instante fulgurante é isto e aquilo, o que foi e o que será, vida e morte, num ser-se que é ser total, uma plenitude presente. O homem já é tudo o que deseja ser: rocha, mulher, ave, os outros homens e os outros seres. É imagem, núpcias dos contrários, poema dizendo-se a si mesmo. É, enfim, a imagem do homem encarnando o homem (PAZ, 1982, p. 220).

Paz advoga o poder da poesia para destruir a ilusão de uma separação entre morte e vida, essência e existência, e com isso “Descobrir a *imagem do mundo* no que emerge como fragmento ou dispersão, perceber no uno o outro, será devolver à linguagem sua virtude metafórica: dar presença aos outros. *A poesia: procura dos outros, descoberta da outridade*” (PAZ, 2003, p. 102, grifo nosso). Experiência de outridade (encontro do homem consigo mesmo, com a alteridade e com o sagrado) por excelência, a poesia pode cumprir o papel de reconciliar vida e morte, conferindo potência de vida ao morrer e consciência da própria temporalidade ao viver porque implica um corte significativo na vivência temporal do homem. Na experiência poética o encadeamento presente-passado-futuro é quebrado, instaurando um tempo cíclico, mágico-mítico, em que todos os tempos ferem a consciência e a sensibilidade de forma potencialmente integrada, de modo que o tempo da *poiésis* é de fuga ao mundo corriqueiro da necessidade e das premências, é tempo festivo, inútil e excessivo: tempo que escapa às necessidades do mundo da razoabilidade e da economia. Ao instaurar esse corte temporal a poesia abre a possibilidade de uma transcendência negativa, ou seja, inaugura um tempo mítico e horizontaliza a experiência do sagrado, que passa a se dar no âmbito da linguagem. A ênfase na linguagem busca recuperar uma experiência primordial de sacralidade que esteja divorciada de

instituições e elaborações teológicas ou metafísicas. A linguagem torna-se o lugar onde podemos recuperar o espanto e um pensamento que se abra para pensar o “fora” de nossos bem demarcados sítios da racionalidade e bom-senso.

Tudo o que eu sinto esbarra em Deus

Até o momento fizemos um percurso teórico que parte de uma compreensão estética (da poeta Adélia Prado) vinculada à perspectiva fenomenológica (dos teóricos Mircea Eliade e Rudolf Otto) do sagrado para concluir que a opção religiosa é um *ethos*, uma forma de estar-no-mundo onde sagrado e realidade se confundem. A partir dessa adesão teórica nos aproximamos das reflexões poético-filosóficas de Octávio Paz – nas quais é evidente a influência heideggeriana –, onde as experiência religiosa e estética se identificam por serem abertura à uma alteridade absoluta, não-discursiva e/ou inteligível. Em Octávio Paz a epifania se dá a partir da consciência profunda de nossa própria temporalidade e pelo investimento em uma transcendência negativa na e pela linguagem⁹.

O objetivo do ensaio é menos se deter nas interseções entre essas concepções que tomá-las como ponto de partida para pensar a poética de Adélia Prado tanto a partir de uma perspectiva religiosa *strictu sensu* – o que é inteiramente pertinente dada a declarada confessionalidade de sua obra – quanto pela ampliação do conceito de religiosidade, nos moldes que Octávio Paz o faz, de modo a abranger essa experiência de saber-se carne, sangue e vísceras, porém sedento de transcendência, que é tão visceral na poética adeliana. Devido a multiplicidade de abordagens possíveis da questão religiosa em Adélia Prado, escolhi um *corpus* de poemas cuja análise evidenciasse a tensão entre uma voz lírica que se constrói como poeta-profeta da beleza e um Deus que se enuncia (e se desnuda) por meio dessa palavra humano-divina. Interessa-me aqui perceber um percurso que vai desde os primeiros poemas de *Bagagem* (1976) até seus últimos livros (*Oráculos de maio*, 1999; *A duração do dia*, 2010), no qual a voz humana e a Presença divina são protagonistas de uma relação amorosa onde a abissal assimetria entre as partes vai sendo progressivamente negociada, ao mesmo tempo em que determinados símbolos e alegorias literários e religiosos são revisitados, como por exemplo a figura do poeta-vate tão frequente em Adélia¹⁰.

Inicialmente destaco o poema abaixo, Anúnciação ao poeta (*Bagagem*), onde determinados pressupostos da lírica adeliana são formulados:

1. Ave, ávido.
2. Ave, fome incansável e boca enorme,
3. come.
4. Da parte do Altíssimo te concedo
5. que não descansarás e tudo te ferirá de morte:
6. o lixo, a catedral e a forma das mãos.
7. Ave, cheio de dor (PRADO, 1991, p. 68).

Já em um primeiro movimento de aproximação percebemos que a voz lírica não pertence nem ao poeta nem ao Altíssimo, personagens que aqui se encontram intermediados por um ser que, à julgar pelo título, é um Anjo – palavra que significa literalmente “mensageiro” – em ação semelhante à do anúncio feito à Maria de sua gravidez divina. A saudação feita – Ave – se faz acompanhar de um epíteto bastante significativo, *ávido*, que nos versos subseqüentes serão reforçados por adjetivações do mesmo campo semântico: *fome incansável* e *boca enorme*. O que sabemos, nos versos iniciais, sobre esse a quem se destina o vocativo “Ave” é de sua *avidez* e *fome*, e nos versos seguintes saberemos também

de seu *cansaço* (vs. 5) e sua *dor* (vs. 7). O chamamento ao poeta se faz imediatamente acompanhar do imperativo “come” (vs. 3), ordem que sincroniza uma *fome incansável* ao designo divino para saciá-la, e de tal modo fome e dor se interconectam que não saberemos dizer qual é exatamente a dádiva divina: se a avidez sem limites pela concretude do mundo (vs. 6), se a forma visceral como esse mundo sensível atinge ao poeta. Chamo atenção para o sexto verso, onde uma explicitação desse “tudo” que lhe ferirá de morte é feita. Nesse elenco de possibilidades exemplares é de notar o uso de substantivos marcados pelos sentidos do olfato, da visão e do tato: o lixo, resto rejeitado pela civilização do consumo; a catedral, ícone da angustiada busca humana por transcendência e beleza; a forma das mãos, prosaica lembrança do corpo e da temporalidade nele inscrita. O que fere de morte o poeta – e que é compreendido como uma espécie de dom divino – não é a beleza no sentido estrito de harmonia/equilíbrio, e sim o espetáculo belo-terrível da nossa humanidade. Nesse momento é interessante recuperar uma fala de Adélia Prado, em uma de suas entrevistas, que se ajusta perfeitamente à construção da personagem “poeta” que aparece nesse e em outros poemas da autora. Quando questionada sobre a relação entre o aspecto sensorial, muito forte em sua poesia, principalmente em *Bagagem*, com o desejo de transcendência, Adélia responde:

AP: [...] eu quero.... eu amo o mundo, eu amo a carne, a matéria, eu gosto da matéria. Por isso a religião me dá uma resposta extremamente, totalmente satisfatória. Porque ela me promete a ressurreição da carne. Já pensou na delícia? A ressurreição da carne, a recriação do mundo, do cosmos, a restauração de toda matéria em Cristo, a ressurreição, enfim. Então, você ama realmente o barro, a cor, como criaturas, são criaturas também, elas têm valor em si mesmas, não só em referência a mim, mas porque são criaturas de Deus. Elas dizem uma coisa, elas têm uma fala. A cor vermelha fala uma coisa, a amarela fala outra. Acho que mais é esse amor pela Criação, amor pelo concreto, pela carne, pela matéria. AH: E a partir daí você atinge a espiritualidade?
AP: Não é a partir daí. A espiritualidade já está, não veio aí. *Isso não é forma de chegar, já chegou* (LOPES, 1995, p. 28-29, grifo nosso).

A ressurreição da carne, dogma cristão dos mais importantes, é um dos fundamentos da poética adeliana: é nessa esperança de redenção da temporalidade que o discurso da alegria, tão marcante em Adélia, se construirá, como fica claro, por exemplo, no poema *O reino dos céu* (*Bagagem*, in: PRADO, 1991, p. 126), onde a corruptibilidade da carne é vencida sem que isso represente uma espiritualização do corpo, como se vê em versos como: “Quando eu ressuscitar, o que quero é/ a vida repetida sem o perigo da morte,/ os riscos todos, a garantia:/ à noite estaremos juntos, a camisa no portal./ Descansaremos porque a sirene apita/e temos de trabalhar, comer, casar,/ passar dificuldades, com o temor de Deus,/ para ganhar o céu”. Esse aspecto sensorial e material é de fato imprescindível para compreender certa sacralização e erotização do corpo que ocorre na obra adeliana, mas dentro dos objetivos desse ensaio quero me deter em outro aspecto a ele relacionado que aparece no trecho grifado da citação acima: é o entendimento de que a dimensão sensível e imagética da experiência religiosa (e também da poética) não é acessória ou veículo para determinado conteúdo e sim parte essencial da mesma. Na poética adeliana a coisa palavra¹¹ constitui a própria experiência da linguagem poética, sem intervalos ou fissuras conceituais e representativas, de tal modo que as palavras são corpóreas, e “doem como um prazer”, a palavra poética não é apenas abstração da percepção sensível de uma experiência: logo, a poeta não quer “escrever coisas com palavras”, desejando antes palavras “que se podem comer, de tão doces/de tão aquecidas, corporificadas”, pois está convicta de que “o que existe são coisas/não palavras”, o que requer a invenção de palavras-coisas que, ao serem agrupadas em

determinada forma dispensem “as coisas sobre as quais versavam”, como veremos no poema *A rosa mística* a ser comentado. Mas antes leiamos *Genesiáco*, que possui o mesmo estilo mítico-profético do anterior e compõe um cenário atemporal para a reflexão metapoética:

1. Um homem na campina olhava o céu. As estrelas
2. pareciam aumentadas, de tamanho brilho.
3. Estrela, ó estrela, estrelas
4. ele suplicou como se injuriasse.
5. Os que alimentavam o fogo
6. aproximaram-se admirados:
7. nós também queremos, repeti para nós.
8. Ó noite de mil olhos, reluzente.
9. Os vocativos
10. são o princípio de toda poesia.
11. Ó homem, ó filho meu,
12. convoca-me a voz do amor,
13. até que eu responda
14. ó Deus, ó Pai (PRADO, 1991, p. 311).

O título do poema possui dupla referência: em nível semântico mais elementar *genesiáco* remete à gênese, origem, geração ou nascimento de algo. Aparentemente ao nascimento desse ser híbrido entre sacerdote e poeta, ou talvez a um tipo de teogonia onde a linguagem ocupa posição central¹², o que pode ser constatado pela observação dos versos iniciais onde um homem – reduzido aqui ao substantivo comum – articula seu espanto diante da imensidão de um céu estrelado com palavras que são, *ao mesmo tempo*, corriqueiras e mágicas, e tem como resposta uma voz provisoriamente chamada de *voz do amor*, depois reconhecida pelos vocativos Deus e Pai (vs. 14). Obra referência evocada pelo título é o primeiro livro da Bíblia cristã e da Torá judaica, o Gênesis, livro que narra as origens do universo e da vida segundo a mitologia judaico-cristã. Então, mais uma vez fala-se aqui em origens míticas – da vida, dos deuses ou do ofício mágico-sacerdotal de enunciação poética –, narrativa que, como é próprio dos mitos, é protagonizada por homens e deuses. Quando prestamos atenção aos versos finais do poema (vs. 11-14) revela-se uma dimensão importante dessa relação entre o homem que *suplica como se injuriasse* e essa *voz do amor* que o convoca (vs. 11) e parece depender da resposta humana para se re-conhecer como *Deus e Pai* (vs. 14). Uma conclusão preliminar é a de que a poesia – metonimicamente assinalada pelo verso terceiro – nasce a partir de uma experiência de assombro/maravilhamento diante de “algo” que se apresenta como incognoscível e espantoso. É de se notar que as palavras pronunciadas pelo homem-poeta – “Estrela, ó estrela, estrelas” – não se afastam da linguagem referencial a não ser pelo *modo* como são pronunciadas (como um vocativo), o que leva *aos que alimentavam o fogo* (vs. 5) a pedir para que o homem-poeta compartilhasse com eles aquela experiência epifânica. E que experiência é essa, poderíamos perguntar, e os versos seguintes (8-10) nos informam que é tanto uma conjuração mágica com função de “neutralizar” o assombro diante de uma natureza que se apresenta como alteridade absoluta quanto uma descoberta do *princípio de toda poesia*. À pedido de seus ouvintes esse homem-poeta refaz o vocativo inicial transformando-o no belo verso “Ó noite de mil olhos reluzentes”, que nomeia o inominável e conduz à constatação de que ali, na invocação sagrada, estava o princípio de *toda* poesia. Além do inegável interesse que tem a reformulação adeliã de uma antiga e recorrente concepção de um parentesco originário entre mito, linguagem e poesia, é no mínimo curioso que a invocação humana (vs. 3 e 8) seja exatamente simétrica ao chamamento divino do 11º verso – “Ó homem, ó filho meu”-, o que nos leva à conjectura de que essas vozes – humana e sagrada – se correspondem e co-pertencem.

O poema *A rosa mística (Terra de Santa Cruz)* prolonga essas reflexões metapoéticas por meio da ficionalização da gênese do eu lírico adeliانو.

1. A primeira vez
2. que tive consciência de uma forma
3. disse à minha mãe:
4. dona Armanda tem na cozinha dela uma cesta
5. onde põe os tomates e as cebolas;
6. começando a inquietar-me pelo medo
7. do que era bonito desmanchar-se,
8. até que um dia escrevi:
9. ‘neste quarto meu pai morreu,
10. aqui deu corda ao relógio
11. e apoiou os cotovelos
12. no que pensava ser uma janela
13. e eram os beirais da morte’.
14. Entendi que as palavras
15. daquele modo agrupadas
16. dispensavam as coisas sobre as quais versavam,
17. meu próprio pai voltava indestrutível.
18. Como se alguém pintasse
19. a cesta de d. Armanda
20. me dizendo em seguida:
21. agora podes comer as frutas.
22. Havia uma ordem no mundo,
23. de onde vinha?
24. E por que contristava a alma
25. sendo ela própria alegria
26. e diversa da luz do dia,
27. banhava-se em outra luz?
28. Era forçoso garantir o mundo
29. da corrosão do tempo, o próprio tempo burlar.
30. Então prossegui: ‘neste quarto meu pai morreu...
31. Podes fechar-te, ò noite,
32. teu negrume não vela esta lembrança.’
33. Foi o primeiro poema que escrevi (PRADO, 1991, p. 316).

Como nos poemas *Anunciação ao poeta* e *Genesisíaco*, há referência ao momento de gênese poética, porém sem os contornos míticos dos anteriores. Já não se trata do arquétipo de poeta, mas sim de uma figura historicamente construída e imersa em temporalidade que a partir de uma epifania estética (vs. 1-2) constata a fragilidade das construções humanas (vs. 6-7). Chamo atenção para a relação de causalidade que se constrói, nesse poema, entre *epifania estética* (“A primeira vez/que tive consciência de uma forma”), *angústia da finitude* (“Começando a inquietar-me pelo medo/do que era bonito desmanchar-se”) e *poesia* (“Entendi que as palavras/daquele modo agrupadas/dispensavam as coisas sobre as quais versavam”). As interseções que aqui se estabelecem entre a epifania do cotidiano, tão própria da poesia adeliانو, e a percepção angustiada de temporalidade humana são bastante esclarecedoras: o poema é fruto da dupla vivência da beleza (vs. 1-5) e da morte (vs. 6-7), vivência que deflagra a necessidade imperiosa de defender a frágil beleza sensível contra a impermanência do mundo e do eu. A poesia, “a mais ínfima, é serva da esperança” (poema *Tarja, Bagagem*, in: PRADO, 1991) na exata medida em que torna possível *dispensar as coisas sobre as quais versa* (vs. 16) e *burlar o próprio tempo* (vs. 29), conferindo eternidade e universalidade ao transitório e particular da experiência humana, como a própria Adélia diz claramente em conferência já citada:

Qualquer arte - pintura, música, cinema, literatura - onde eu consiga falar da minha pequena dor pessoal, do meu pequeno medo, do meu pavor, do meu pânico, da minha doença, da minha paixão; onde eu encontre uma linguagem para isto, um signo, me descansa... E eu falo: 'Ah, tá bom...' Quando você vê um poeta falar da sua dor, você fala: 'Ai, que bom; ele também sabe como é!' Quando você encontra isto no cinema, na música, você fica consolado, porque a sua pequena dor foi elevada a um patamar de universalidade, porque o artista ofereceu para você um espelho: 'Olha, não se assuste, você é humano, isto compete a nós humanos'. Este é o papel da arte: oferecer para mim, que sou pequeno, um signo, um sinal de natureza universal, e que 'segura' para mim aquela pequena emoção (PRADO, 1997, p. 2).

Nesse metapoema, além das reflexões sobre a função e o papel da poesia na humana empreitada de iludir o tempo, um outro poema – o primeiro – se elabora (vs. 9-13; 30-32), com surpreendente unidade temática em relação às reflexões em curso. A declaração final – “Podes fechar-te, ó noite,/ teu negrume não vela esta lembrança” – é síntese não apenas do poema, mas de toda a poética adeliãna, na qual o discurso da alegria se gesta não pela negação da morte e da dor, mas sim como um corajoso (temerário?) enfrentamento daquilo que em nós é frágil desejo de beleza e unidade convivendo com nosso “ruidoso desamor/fel em gotas de silêncio segregado” (poema *Apelação*, PRADO, 1991, p. 221).

Me imploram amor Deus e o mundo

Quero me deter agora no poema que dá título a esse ensaio – O poeta ficou cansado – e que abre o livro *Oráculos de maio*, publicado em 1999, após 11 anos sem Adélia Prado publicar poesia¹³. A referência imediata que o poema traz implícita é a de Jonas, o profeta desobediente e fujão que após ter recebido uma ordem divina direta para ir à metrópole Nínive, toma caminho diametralmente oposto (para Társis, local que era uma espécie de “fim do mundo” para os hebreus da época) e acaba dentro da barriga de um grande animal marinho, que a tradição popular entendeu ser uma baleia (BÍBLIA DE JERUSÁLEM, 1997). Leiamos o poema:

1. Pois não quero mais ser Teu arauto.
2. Já que todos têm voz,
3. por que só eu devo tomar navios
4. de rota que não escolhi?
5. Por que não gritas, Tu mesmo,
6. a miraculosa trama dos teares,
7. já que Tua voz reboa
8. nos quatro cantos do mundo?
9. Tudo progrediu na terra
10. e insistes em caixeiros-viajantes
11. de porta em porta, a cavalo!
12. Olha aqui cidadão,
13. Repara, minha senhora,
14. neste canivete mágico:
15. corta, saca e fura,
16. é um faqueiro completo!
17. Ó Deus
18. me deixa trabalhar na cozinha,
19. nem vendedor nem escrivão,

20. me deixa fazer Teu pão.
21. Filha, diz-me o Senhor,
22. Eu só como palavras (PRADO, 1991, p. 431).

O poema se inicia com uma conjunção explicativa (*pois*) que localiza a voz lírica como resposta a um suposto questionamento divino. É um poeta cansado que declara sua recusa a ser arauto desse Tu oculto, e ainda retruca com perguntas, um tanto malcriadas, ao interlocutor invisível: a) porque apenas ele – o arauto reticente – deve ir por destinos que não escolheu se não é o único que possui voz? (vs. 4-5); b) já que a voz divina é mais potente que a humana, porque não grita, Ele mesmo, sua mensagem (vs. 5-6)? A conclusão irritada dos versos 9-11 é que “tudo progrediu na terra”, porque então a insistência anacrônica em métodos arcaicos, e aqui a figura de comparação para o poeta-profeta é a de um caixeiro-viajante a percorrer inimagináveis distâncias para vender suas espantosas quinquilharias.... Mas, inesperadamente, o tom desse quase monólogo muda a partir do 17º verso, passando da exasperação à bajulação: o poeta não quer mais se arriscar em geografias distantes, quer estar ali, no recanto mais recôndito e doméstico da casa, matando a fome divina com o mais simbólico e nobre alimento: o pão. Toda a insolência inicial se arrefece no pedido, agora humilde, de que lhe seja dada permissão para aposentar-se como arauto divino, mas a surpreende resposta (vs. 21-22), apesar da doçura com que é proferida, não deixa dúvidas que o pedido foi negado. Agora identificado como Senhor, o Tu do 5º verso desarma poeta e leitor quando afirma que seu único alimento são as humanas palavras (vs. 22), daí que o imperativo do ofício de poeta-sacerdote não ser apenas humano, mas sobretudo divino.

Retorna nesse poema uma questão que foi abordada na leitura dos poemas Anunciação ao poeta e Genesíaco, mas que aparecem aqui de forma mais explícita: a noção de uma interdependência orgânica entre o divino e o humano quando se trata da realização poética. Um Deus que só se alimenta de palavras é, em alguma medida, um Deus a quem falta algo que apenas poderá ser suprido por um dos mais contingentes bens humanos: a linguagem. Dos primeiros aos últimos livros de sua poesia é possível perceber um percurso - que não é linear ou progressivo, parecendo-se mais como uma espiral em curvas arriscadas - de enfrentamento entre voz poética e voz divina. O que me parece digno de nota nesse percurso é uma tentativa de demarcação de espaços de convivência e mútua cooperação entre o poeta e o Deus, e um poema exemplar para demonstrar essa argumentação é Direitos Humanos (*Oráculos de maio*):

1. Sei que Deus mora em mim
2. como sua melhor casa.
3. sou sua paisagem,
4. sua retorta alquímica
5. e para sua alegria
6. seus dois olhos.
7. Mas esta letra é minha (PRADO, 1991, 465).

A afirmação do primeiro verso nos remete diretamente ao apóstolo Paulo, que em sua Carta aos Coríntios admoesta: “Não sabeis vós que o vosso corpo é templo do Espírito Santo, que está em vós e que recebestes de Deus? ... e que, portanto, não pertenceis a vós mesmos?” (BÍBLIA DE JERUSALÉM, 1985, I Coríntios, cap. 3, vers. 19). Entretanto, o reconhecimento dos direitos de posse desse inusitado hóspede não silencia o grito de liberdade do último verso: dizer que essa letra me pertence é afirmar orgulhosamente uma potência humana – a escrita – que poemas como Anunciação ao poeta (do primeiro livro adeliado) não fazia suspeitar. O que podemos perceber nos últimos livros

adelianos é que a relação poeta-Deus vai ficando progressivamente menos assimétrica, aproximando-se em alguns poemas de uma clara co-dependência, como no ousado *Consangüíneos*, do último livro (*A duração do dia*):

1. Não há culpados para a dor que eu sinto.
2. É Ele, Deus, quem me dói pedindo amor
3. como se fora eu Sua mãe e O rejeitasse.
4. Se me ajudar um remédio a respirar melhor,
5. obteremos clemência, Ele e eu.
6. Jungidos como estamos em formidável parelha,
7. enquanto Ele não dorme eu não descanso (PRADO, 2010, p. 99).

Não é mais apenas o poeta que é *cheio de dor* e sofre *ferido de morte* pela beleza do mundo (poema Anunciação ao poeta, *Bagagem*, in: PRADO, 1991, p. 68). Agora, em *formidável parelha*, Deus e eu-lírico (freqüentemente ficionalizado como poeta-profeta na poesia de Adélia Prado) se procuram em busca de clemência e descanso (vs. 5 e 7). É preciso notar que não há uma hierarquia convencional em ação: Deus pede amor como um filho rejeitado à mãe que o rejeitou, e o próprio eu-lírico necessita de prosaica medicação para respirar melhor antes de poder atender Aquele que o convoca com dor. A declaração inicial do primeiro verso apasigua qualquer tentativa de encontrar culpados para o problema do sofrimento, humano e, nesse caso, também divino. Sofrem ambos, homem e Deus, mas o pronome reflexivo do segundo verso (“me”) parece indicar que, de algum modo, o sofrimento humano seja reflexo do sofrimento divino: “É Ele, Deus, quem *me* dói pedindo amor”. Assim, a ousadia não é pequena, não se trata mais apenas de afirmar um espaço de independência em relação ao divino, como no poema anterior *Direitos humanos*, mas sim de uma construção de personas onde Deus e poeta são aparentados (*consangüíneos*, ou seja, possuem laços de sangue e identidade genética), mas tal parentesco é apenas explicitado por um modo de sentir dor (vs. 2-3) e um modo de buscar consolo, em outras palavras, pelo afeto compartilhado.

Em outro poema de *Oráculos de maio*, com interessante título de Ex-voto, outras pistas para desvendar essa relação intrincada entre poeta e divino são dadas. O poema é anterior à *Consangüíneos*, e não vai tão longe quanto esse nas afirmações de um co-pertencimento e dependência entre divino e humano, apenas acrescenta outro elemento ao enigma: a afirmação da linguagem poética ser capaz de “segurar” e assegurar o mundo contra a finitude¹⁴, e de que justamente essa capacidade, absolutamente humana, nos tornaria mais “ricos” que Deus. Leiamos ainda esse último poema:

1. Na tarde clara de um domingo quente
2. Surpreendi-me,
3. intestinos urgentes, ânsia de vômito, choro,
4. desejo de raspar a cabeça e me pôr nua
5. no centro de minha vida e uivar
6. até me secarem os ossos:
7. que queres que eu faça, Deus?
8. Quando parei de chorar
9. O homem que me aguardava disse-me:
10. ‘você é muito sensível, por isso tem falta de ar’.
11. Chorei de novo porque era meio verdade
12. e era também mentira,
13. sendo só meio consolo.
14. Respira fundo, insistiu, joga água fria no rosto,
15. vamos dar uma volta, é psicológico.

16. Que ex-voto levo à Aparecida,
 17. se não tenho doença e só lhe peço a cura?
 18. Minha amiga devota se tornou budista,
 19. torço para que se desiluda
 20. e volte a rezar comigo as orações católicas.
 21. Eu nunca ia ser budista,
 22. por medo de não sofrer, por medo de ficar zen.
 23. Existe santo alegre ou são os biógrafos
 24. que os põem assim felizes como bobos?
 25. Minas tem coisas terríveis,
 26. a Serra da Piedade me transtorna.
 27. Em meio a tanta rocha
 28. de tão imediata beleza,
 29. edificações geridas pelo inferno,
 30. pelo descriador do mundo.
 31. O menino não consegue mais,
 32. vai morrer, sem forças para sugar
 33. a corda de carne preta do que seria um seio,
 34. agora às moscas.
 35. Meu coração é bom
 36. mas não aceita que o seja.
 37. O homem me presenteia,
 38. Por que tanto recebo,
 39. Quando seria justo mandarem-me à solitária?
 40. Palavras não, eu disse, só aceito chorar.
 41. Por que então limpei os olhos
 42. quando avistei as roseiras
 43. e mais o que não queria,
 44. de jeito nenhum queria àquela hora,
 45. o poema,
 46. o ex-voto,
 47. não a forma do que é doente,
 48. mas do que é são em mim
 49. e rejeito e rejeito,
 50. premido pela mesma força
 51. do que trabalha contra a beleza das rochas?
 52. Me imploram amor Deus e o mundo,
 53. sou pois mais rica que os dois,
 54. só eu posso dizer á pedra:
 55. ès bela até à aflição;
 56. o mesmo que dizer è Ele:
 57. sois belo, belo, sois belo!
 58. Quase entendo a razão da minha falta de ar.
 59. Ao escolher palavras com que narrar minha angústia,
 60. Eu já respiro melhor.
 61. A uns Deus os quer doentes,
 62. a outros quer escrevendo (PRADO, 1991, p. 469).

Inicialmente quero me deter no título, Ex-voto, termo que nos versos 45-46 é identificado como sinônimo da poesia. A expressão é uma abreviação do latim *ex-voto suscepto* – o voto realizado – e se refere a uma prática devocional bastante antiga, e ainda muito comum no Brasil e na América Latina, de se oferecer à divindade um objeto (fotos, pintura, placas com inscrições, figuras esculpidas em madeira ou cera representando partes do corpo curadas por meio do voto, etc) ou ainda algum tipo de

sacrifício ou interdição pessoal como parte de um rito devocional. Os ex-votos são postados em igrejas, capelas, cemitérios ou locais consagrados, e podem ter sentidos diversos, como de agradecimento por um pedido alcançado, pagamento de uma promessa, consagração ou renovação de pacto, voto de fé, etc. Para nossa argumentação, é interessante notar que os ex-votos possuem sempre uma relação imagética/sensorial com a promessa e a dádiva alcançada, por exemplo, na Sala dos Milagres da Igreja de Nosso Senhor do Bonfim (BA) de chuteiras de futebol a teses de doutorado dividem o espaço sagrado como ícones de bênçãos recebidas. Um ex-voto nunca é signo abstrato e arbitrário de uma experiência votiva, mas sim um ícone que atualiza para o devoto tanto a semântica do sofrimento, da doença e do desejo quanto a da esperança, da fé e da gratidão amorosa a ele relacionadas.

O poema em análise é um pouco mais extenso do que os anteriores, entretanto nele encontramos a idêntica unidade temática e uma mesma intenção reflexiva que o faz dobrar-se sobre si mesmo, revelando a compreensão adeliãna do fenômeno poético e de sua atuação e “papel” na vida humana. Apenas com fins didáticos quero dividir o poema em cinco partes, o que nos permitirá visualizar alguns elementos interessantes para a análise, são elas: a) do verso 1-7 temos uma voz lírica feminina que em extrema angústia faz exasperada pergunta (vs. 7) a uma voz identificada como Deus; b) do verso 8-17, após ter sido confortada, sem resultados efetivos, pelo *homem que a aguardava*, a persona lírica inesperadamente lança ao ar outra pergunta – agora sem destinatário -: qual ex-voto levar à Aparecida se não há nela doença identificável, apenas um desejo de cura?; c) do verso 18-40 temos reflexões dispersas, aparentemente ditadas pela livre associação, mas que quando observadas de perto revelam girar em torno das irrecusáveis questões éticas do sofrimento humano, do Mal e da culpa; d) os versos que vão de 41-52 iniciam com uma declaração de recusa a toda palavra, mas terminam com a confissão de ser ilusória tal recusa, pois o poema rejeitado, juntamente com a beleza das roseiras, já se gesta nesse lamento, e faz o sujeito lírico “limpar os olhos” para melhor perceber sua beleza; e) nos versos finais (53-63), a palavra poética é assumida como uma potência humana capaz de seduzir até a Deus, e a vocação poética e profética do poeta é reafirmada como designo divino.

Se inicialmente o sujeito-lírico recusa a palavra poética (vs. 40), por motivo que parece estar relacionado ao potencial de sublimação da mesma, a partir dos versos 40-51 o poema vai ser identificado ao “o que é são em mim” (vs. 48) e progressivamente somos conduzidos à compreensão de que a *poesia nos salvará* (como afirma o poema “Guia”, presente na obra *Bagagem*) por ser uma possibilidade de transcendência, tanto no sentido de sublimação da dor pela criação estética quanto por nos dar algo que à Deus falta: a capacidade de, diante da beleza – que pode ser física (“a pedra”) ou metafísica (“Deus”) –, transformar a silêncio epifânico em palavra inaugural que burla o tempo ordinário e nos insere no tempo festivo do sagrado.

A poesia possui função de segurar a beleza do mundo, mas o conceito de beleza adeliãno transcende os limites da estética clássica ou da ditadura dos corpos perfeitos que marca a cultura a nós contemporânea. Belo será o que punge e grita de vida, de dor, de horror, de medo e de esperança e revela o mistério do humano corpo, apontando para a sacralidade do existir¹⁵, pois, se *tudo o que eu sinto esbarra em Deus*, a experiência de transcendência ocorre no miúdo do cotidiano e a beleza não será encontrada no extraordinário, e sim em pequenas vivências do homem-humano que aparecem desfiadas sem folclore ou disfarce na poesia adeliãna, cujo grande escândalo será o de afirmar sem culpas que “o grande escuro é Deus/ e forceja por nascer da minha carne” (poema Nigredo, PRADO, 1991, p. 336).

Os versos finais (58-62) confirmam a analogia estrutural que aparece desde o título entre poema e ex-voto, sendo ambos sacrifícios amorosos depositados aos pés de um Deus que *quer* (vs. 61) a alguns doentes e a outros escrevendo. Entretanto, antes de um apressado julgamento desses versos

inquietantes, passíveis de serem lidos como afirmação/legitimação de um Deus sádico que se alegra com o sofrimento humano, lembro de versos anteriores, onde esse mesmo Deus aparece fragilizado, *implorando amor* (vs. 52) ao poeta, aparentemente estando esse amor intrinsecamente relacionado à humana linguagem poética. A poesia parece ser portanto o fio de Ariadne a unir Deus e poeta em laços que não podemos de todo compreender: se Ele é um Deus que *só come palavras* (poema O poeta ficou cansado), o poeta é aquele que *respira melhor ao narrar sua angústia*.

Por fim, uma última observação: muito embora na poética adeliana o ofício do poeta seja compreendido de forma similar a uma missão profética, a relação que nela se estabelece entre o divino e o humano não é profissional, mas erótico-amorosa, sujeita a desânimos, inquietações, cansaços, desistências e reconsiderações mútuas, como ocorre de fato nos prosaicos relacionamentos amorosos.

The poetry got tired

ABSTRACT:

The essay reflects on the relationship between poetry and sacred so closely articulated in the poetry of Adelia Prado. Initially we discuss the classical concept of the sacred as a “wholly other” that cause us so much attraction/repulsion and fascination/dread (as Rudolf Otto) and also the contributions of Mircea Eliade to understand how reality and religion are two complementary aspects to the mythical-magical thinking. Then we approach the thought of Octavio Paz, who articulates the thoughts of Rudolf Otto with their own concerns about the poetic experience, understanding that she it is limit to religious experience as it is always an appeal to “outridad” that constitutes us. Finally, after the construction of this theoretical framework, the article dwells on the reading and analysis of a corpus of poems of Adelia Prado trying to discern what are the relations between poetry and sacred that we draw in this contemporary poet.

Keywords: Poetry. Sacred. Adélia Prado.

Notas explicativas

- * Pesquisadora Bolsista do CNPq, desenvolvendo pesquisa de pós-doutoramento no Departamento de Teologia da PUC-Rio.
- ¹ Todos os títulos, subtítulos e a epígrafe do artigo são trechos ou partes de poemas adelianos, quais sejam: o título do ensaio, do poema O poeta ficou cansado (*Oráculos de maio*, 1999); a epígrafe do poema Nigredo (*A faca no peito*, 1988); os subtítulos: de *Bagagem* (1976), *O coração disparado* (1978) e *Oráculos de maio* (1999). Todos os poemas citados no artigo pertencem à 3ª edição de *Poesia Reunida* (1991), exceto quando se tratar de poemas pertencentes ao *A duração do dia* (2010), que não consta nessa edição. No corpo do texto os livros de poesia de Adélia são citados com a data da 1ª edição de cada obra individual, mas constam na bibliografia na edição reunida. O presente trabalho foi realizado com apoio do CNPq, Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – Brasil.
- ² Sobre as relações entre a estética moderna, em especial a poesia, e a religião ver os estudos de FRIEDRICH, Hugo. *A estrutura da lírica moderna* e de PAZ, Octávio. *Filhos do barro e O arco e lira*, citados na bibliografia.
- ³ Autores diversos vão defender que a arte, de forma geral, seja sempre um desejo de presença e transcendência, como por exemplo George Steiner, para quem toda arte pressupõe uma “presença” que garanta a possibilidade de que “haja alguma coisa dentro do que dizemos”. Tal presença pode ser a idéia de Deus, as idéias platônicas, a essência aristotélica ou tomista, a consciência cartesiana, a lógica transcendental de Kant ou mesmo o “Ser” de Heidegger. Toda criação estética seria, para Steiner, uma imitação daquele evento mítico em que o Verbo é pronunciado, rompendo com o caos primordial e construindo o nosso cosmos. Segundo ele “A atribuição de beleza à verdade e ao sentido ou é uma flor de retórica ou uma declaração teológica. É uma teologia, explícita ou recalcada, mascarada ou

confessa, substantiva ou figurada, que garante o pressuposto da criação e do sentido nos nossos encontros com os textos, com a música e com a arte. O sentido do sentido é um postulado transcendente” (1993, p. 28).

- ⁴ Nesse poema o que interessa notar é não tanto o apelo erótico e sensível do sagrado que se anuncia pela palavra poética, e sim o relevo destacado à materialidade dessa palavra; afinal, o que importa não é “a mensagem”, mas o arauto, a concretude sedutora de suas mãos e olhos.
- ⁵ Sobre a aproximação entre a experiência mística e estética indico o interessante ensaio de Silvia Velloso Rocha (2004), para quem a dificuldade que há para a descrição dos êxtases místicos é a mesma que encontramos quando tentamos descrever um objeto sem representação prévia. Dessa premissa a autora deriva que o que há na mística não é a experiência de uma presença objetiva transcendente, “não é apenas a experiência de alguma coisa que não se pode representar, mas a percepção da impossibilidade de se representar todas as coisas”. Assim, no êxtase, é a própria existência sensível que é “percebida subitamente como intensamente desejável e sobretudo como intensamente real”. O êxtase místico, fim último da experiência, seria uma espécie de revelação do caráter intrinsecamente incognoscível do mundo quando despido da capa modeladora das representações.
- ⁶ Afirma Paz: “A necessidade de expiar, como a não menos imperiosa da redenção, brotam de uma falta; não no sentido moral da palavra, mas em sua acepção literal: somos pouco ou nada diante do ser que é tudo. Nossa falta não é moral: é insuficiência original. O pecado é ser pouco” (PAZ, 1982, p. 177).
- ⁷ Tanto Octávio Paz quanto Georges Bataille aproximam as experiências do erótico, do sagrado e da poesia, entendendo que são experiências (do) limites nas quais o homem vivencia aquilo que lhe excede (BATAILLE, 1987; PAZ, 1982; 2001).
- ⁸ Penso que essa afirmativa de Paz poderia ser estendida para a arte de forma geral, mas nesses trechos comentados o autor se refere especificamente desse poder ao mesmo tempo transgressivo (a poesia desestabiliza as noções de identidade e de não contradição sobre as quais se erigiu a discursividade ocidental na medida em que pela palavra poética “as pedras são plumas”) e arcaico (o ato poético é festa, comunhão e rito, inserindo-se na zona do sagrado pela recuperação das “origens” mágicas da linguagem) da palavra poética.
- ⁹ Na verdade, para Octávio Paz, a experiência de *outridad* acontece não apenas mediante a poesia e/ou a experiência estético-religiosa do mundo, mas também pelo erotismo. Para Paz nessas experiências (poesia, mística e erotismo) “lateja a nostalgia de um estado anterior” de unidade e identidade do ser. O encontro com *outridad* desafia o homem a uma experiência radical de êxodo e dissolução do eu: “A verdade é que na experiência do sobrenatural, como na do amor e na da poesia, o homem se sente arrancado ou separado de si. E a essa primeira sensação de ruptura segue-se outra de total identificação com aquilo que parecia alheio e no qual nos fundimos de tal maneira que já não é distinguível e separável de nosso próprio ser. Por que não pensar então que todas essas experiências têm por centro algo mais antigo que a sexualidade, a organização econômica ou social, ou qualquer outra “causa”?”. (PAZ, 1982, p. 163-164). Em minha dissertação de mestrado eu analiso as aproximações entre essas experiências limites (erotismo, mística e poesia) tanto em Octávio Paz quanto em Georges Bataille (OLIVEIRA, 2005).
- ¹⁰ É possível detectar a aproximação entre o poeta e o sacerdote/mago em culturas das mais diversas, mas esse não é meu objetivo aqui, de modo que fico apenas com a referência ao *Ion*, de Platão, onde são lançadas as bases de uma compreensão que relaciona “inspiração poética” e “voz divina” que fará tradição, em especial após o Romantismo. Veja a citação seguinte, bastante elucidativa dessa aproximação entre poesia e sagrado: “Sócrates – Dizem-nos os poetas, justamente, que é de certas fontes de mel dos jardins e vergéis das Musas que eles nos trazem suas canções, tal como as abelhas, adejando daqui para ali do mesmo modo que elas. E só dizem a verdade. Porque o poeta é um ser alado e sagrado, todo leveza, e somente capaz de compor quando saturado do deus e fora do juízo, e no ponto, até, em que perde todo o senso. Enquanto não atinge esse estado, qualquer pessoa é incapaz de compor versos ou vaticinar. Porque não é por meio da arte que dizem tantas e tão belas coisas sobre determinados assuntos, como se dá contigo em relação a Homero [...]” (PLATÃO, 2011).
- ¹¹ “Palavras, quero-as antes como coisas”, dirá a poeta no poema Em português, de *A faca no peito*, 1988; os demais poemas citados nesse trecho são respectivamente dos seguintes livros: *A faca no peito* (1988); *Terra de Santa Cruz* (1981); *O pelicano* (1987); *A faca no peito* (1988) (PRADO, 1991).
- ¹² A compreensão de um parentesco originário entre poesia e mito parece estar dependente do entendimento de que a linguagem nos engendra e constitui, hipótese que foi pressentida não apenas por diversos filósofos como também por muitas narrativas míticas-religiosas que apontam uma íntima relação entre o divino, a linguagem e o mundo. Heidegger, provavelmente um dos mais originais filósofos do século XX, afirmará sobre a existência humana que ela “[...] es poética en su fundamento”, “La poesía es el fundamento que soporta la historia” e “la poesía es la instauración del ser con la palabra” (HEIDEGGER, 1973, p. 137 e 139). Por outro lado, em quase todas as grandes religiões culturais encontramos a linguagem relacionada ao poder criativo da divindade, quer seja como instrumento utilizado

por esta ou ainda como fundamento por meio do qual o caos se organiza e torna-se possível o surgimento da própria divindade. De acordo com Adolpho Crippa todas as grandes religiões conferem um lugar prioritário à doutrina do Verbo divino na criação do real, sendo a Palavra instituidora e constitutiva desse mesmo real (1975, p. 91-102). Ernest Cassirer é outro filósofo que argumenta haver uma relação originária entre a consciência mítica e a lingüística, justificando esse vínculo primordial por meio de dados oferecidos por estudos da religião que demonstram uma supremacia da Palavra (entendida como energia substancial que possibilita a instauração dos seres) “que se converte em uma arquipotência, onde radica todo ser e todo acontecer” (2000, p. 64). O autor lembra que quando se remonta às cosmogonias míticas sempre se encontra a Palavra nessa posição originária, e como exemplo cita uma narrativa sagrada dos índios norte-americanos uitotos que se assemelha assombrosamente ao evangelho de João: “No princípio a Palavra originou o Pai”, concluindo que “Deve haver alguma função determinada essencialmente imutável, que confere à Palavra esse caráter distintivamente religioso, elevando-a, desde o começo, à esfera religiosa, à esfera do sagrado” (2000, p. 65). Entretanto, ressalta Cassirer, não se trata da empresa de verificar empiricamente um “antes” e um “depois” temporal entre o mito e a linguagem, isto é, não importa se é a linguagem que tem suas fontes na consciência mítica ou se a consciência mítica apenas pode se formar a partir da linguagem, em outras palavras é infrutífero buscar saber quem veio primeiro, o certo é que existe uma relação íntima entre ambas que faz com que uma influa e condicione a outra, de forma recíproca.

¹³ O livro de poemas imediatamente anterior foi *A faca no peito* (1988), onde é soberana a presença ficcional de Jonathan, persona que desaparecerá em publicações posteriores. No mesmo ano da publicação de *Oráculos de maio* Adélia publica outro livro de prosa, *Manuscritos de Felipa* (1999). O livro de ficção imediatamente anterior a esse é *O homem da mão seca*, de 1994, publicado após longos anos de silêncio nos quais a autora teve uma aguda crise de depressão. Então, creio haver alguma significação no fato de o poema em questão ser aquele que abre seu primeiro livro após um silêncio poético de 11 anos e uma crise depressiva declarada pela autora.

¹⁴ Na conferência *Mística e poesia* já citada Adélia afirma: “Este é o papel da arte, é ‘segurar’ para mim a minha experiência humana. Não a minha pequena dor apenas, mas a dor universal [...].Van Gogh pinta os girassóis dele e fala: ‘Ai, graças a Deus. Agora eu posso descansar. Não quero nem mais saber de girassol. Ele já está aqui’. É porque ele pega exatamente a qualidade imortal da experiência, que é a idéia a que nós estamos chegando - a qualidade epifânica da poesia. A poesia, a poesia verdadeira é sempre ‘epifânica’; ela revela e a beleza dela é isto (1997, p. 03).

¹⁵ No romance *O homem da mão seca* (1994) a personagem Antônia nos dirá: “O mistério vai se mostrar através do corpo”.

Referências

- BIBLIA DE JERUSALÉM. São Paulo: Ed. Paulinas, 1985.
- BATAILLE, George. *O erotismo*. Porto Alegre: L&PM Editores, 1987.
- CASSIRER, Ernst. *Mito e linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- CRIPPA, Adolpho. *Mito e cultura*. São Paulo: Ed. Convívio, 1975.
- ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- HEIDEGGER, Martin. *Arte y poesía*. México: Fondo de Cultura Económica, 1973.
- LOPES, Antônio Herculano. *Adélia Prado: uma entrevista*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa-Ministério da Cultura, 1995.
- OLIVEIRA, Cleide Maria de. Tempo e poesia: o pensamento utópico de Octávio Paz. *Revista Garrafa* (PPGL/UFRJ), v. 21, p.1-10, 2010.
- OTTO, Rudolf. *Lo santo, lo racional y lo irracional en la idea de Dios*. Madrid: Allianza Editorial, 2005.
- PAZ, Octávio. *O arco e a lira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- _____. *Os filhos do barro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- _____. *Signos em rotação*. Rio de Janeiro: Perspectiva, 2003.
- _____. *A dupla chama: amor e erotismo*. São Paulo: Siciliano, 2001.
- PLATÃO. *Íon*. Tradução, apresentação e notas Cláudio Oliveira. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.

- PRADO, Adélia. *Poesia reunida*. São Paulo: Arx, 1991.
- _____. *Prosa reunida*. São Paulo: Siciliano, 1999.
- _____. *A duração do dia*. Rio de Janeiro: Record, 2010.
- _____. Entrevista. In: CANALLE, Cecília. *Fundamentos filosóficos da poética de Adélia Prado – subsídios antropológicos para uma filosofia da educação*. Dissertação (Mestrado). FEUSP – Faculdade de Educação da USP, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1996. Em anexo.
- _____. *Entrevista concedida a Walter Cabral de Moura*. Encontros de escrita, dezembro de 2001. Disponível em: <<http://www.escritas.hpg.ig.com.br/adeliaprado.htm>>. Acesso em: 20 abr. 02.
- _____. Mística e poesia. Conferência realizada no Centro Loyola e publicada pela *Magis Revista de Fé e Cultura*, n. 21, 1997. Disponível em: <<http://www.clfc.puc-rio.br/pdf/fc21.pdf>>. Acesso em: 20 maio 2005.
- ROCHA, Silvia Pimenta Velloso. A escritura silenciosa: uma análise filosófica do discurso místico. *Revista Olhar*, UFSCar, v. 10, 2004.
- STEINER, George. *Presenças reais: as artes do sentido*. Lisboa: Editorial Presença, 1993.

Recebido em: 27 de maio de 2012

Aprovado em: 10 de outubro de 2012