

# O DISCURSO DA ALEGRIA NA POÉTICA DE ADÉLIA PRADO

Cleide Oliva

*Dar nome ao desespero é superá-lo. Uma literatura desesperada é uma contradição em termos<sup>1</sup>.*

*A poesia, a mais ínfima, é serva da esperança<sup>2</sup>.*

## Resumo

Na escrita poético-ficcional de Adélia Prado as considerações sobre a temporalidade assumem destacada importância, ficando claro em sua poesia que “A grande tarefa é morrer” (*O coração disparado*). Se a morte é o grande aprendizado, nem por isso a vida se amesquinha ou se retrai: antes, a poesia, face de Deus tocada pela violência das coisas, resgata o tempo vivido e funde-o na esperança escatológica do tempo perfeito, tornando possível que o discurso da alegria subsista. Para Adélia, a poesia, a mais ínfima, torna-se serva da esperança (*Bagagem*) na medida em que não se nega ao desespero, e esse será o mote que tomaremos para pensar a relação entre literatura e engajamento em uma autora para quem a literatura não se deve furtar às grandes questões humanas — “É em sexo, morte e Deus que eu penso todo dia”, ela dirá (*Bagagem*) —, mas também não deve antecipar respostas, senão nos propor maiores perguntas.

**Palavras-chaves:** Adélia Prado, engajamento, literatura, temporalidade.

## A literatura, o deserto

Em seu livro *O homem revoltado*, onde pretende fazer uma espécie de genealogia da revolta e da revolução, entendidas tanto quanto movimentos internos, ético-morais, de um sujeito que diz “não” ante uma situação injusta quanto como uma tomada de posição factual para mudar tal situação, Albert Camus afirma que o cerne de toda revolta é uma recusa do real enquanto determinadas condições de possibilidades que implicam em dor, morte e em um sofrimento que não pode ser justificado por nenhuma força ou valor externo ao homem. Assim, a revolta não se encontra meramente no plano da história das revoluções políticas e sociais (se é que as houve), mas no plano da metafísica, isto é, a revolta é inerente à própria definição de homem moderno. Nesse sentido, o arquétipo da revolta é o mito de Prometeu, que rouba o fogo dos deuses para dar aos homens outras condições de vida, mesmo sabendo que aquela ação lhe custaria a amizade com o Olimpo. Outro paradigma, já no plano do humano, é Caim, que se

<sup>1</sup> CAMUS, Albert. *O homem revoltado*. São Paulo: Record, 1999, p.34.

<sup>2</sup> PRADO, Adélia. Poema Tarja. *Bagagem*. In: *Poesia Reunida*. São Paulo: Arx, 1991.

revolta contra uma aparentemente e gratuita preferência de Deus por seu irmão Abel, cometendo o primeiro assassinato da história. Camus define o homem revoltado como aquele

(...) homem situado antes ou depois do sagrado e dedicado a reivindicar uma ordem humana em que todas as respostas sejam humanas, isto é, formuladas racionalmente. A partir desse momento, qualquer pergunta, qualquer palavra é revolta, enquanto, no mundo do sagrado, toda palavra é ação de graças. Seria possível mostrar, dessa forma, que nele só pode haver para a mente humana dois universos possíveis: o do sagrado (ou, em linguagem crista, o da graça) e o da revolta. O desaparecimento de um equivale ao surgimento do outro, embora este aparecimento possa ocorrer sob formas desconcertantes. Ainda nesse caso encontraremos o Tudo ou Nada. A atualidade do problema da revolta depende apenas do fato de sociedades inteiras desejarem hoje em dia manter uma distância com relação ao sagrado. Vivemos em uma sociedade dessacralizada. Sem dúvida, o homem não se resume à insurreição. Mas a história atual, por suas contestações, obriga-nos a dizer que a revolta é uma das dimensões essenciais do homem. Ela é a nossa realidade histórica<sup>3</sup>.

A revolta metafísica nasce de uma recusa do real, de um desejo de corrigir um mundo ao qual falta unidade e beleza, elementos que serão obsessivamente procurados tanto por idealizadores da revolução (Camus cita Nietzsche, Hegel, Marx, os revolucionários russos, Sade e os românticos dândis, como por exemplo, Blake, Baudelaire, Lautréamont) quanto pela literatura, em especial Camus cita o romance, que para ele vem a ser “a correção deste nosso mundo, segundo o destino profundo do homem”<sup>4</sup>. Para Camus, tanto a revolta quanto a arte são filhas de um mesmo desejo de unidade:

É justo portanto dizer que o homem tem a idéia de um mundo melhor do que este. Mas melhor não quer dizer diferente, melhor quer dizer unificado. Esta paixão que ergue o coração acima do mundo disperso, do qual no entanto não se pode desprender, é a paixão pela unidade. Ela não desemboca numa evasão medíocre, mas na reivindicação mais obstinada. Religião ou crime, todo esforço humano obedece, finalmente, a esse desejo irracional e pretende dar à vida a forma que ela não tem. O mesmo movimento que pode levar à adoração do céu ou à destruição do homem conduz da mesma forma à criação romanesca, que dele recebe, então, sua seriedade<sup>5</sup>.

A literatura seria então, para Camus, um espaço onde nossa humana paixão pela unidade encontra satisfação, pois o mundo que se organiza na economia perfeita de uma

---

<sup>3</sup> CAMUS, Albert. Op. Cit, p.34.

<sup>4</sup> Op. Cit, p. 302.

obra de literatura é tanto uma recusa ao mundo real quanto uma integração, via estilização, do mesmo. Na literatura, ao contrario da vida, existe coerência e integridade nas paixões e razões experienciadas, a literatura é esse lugar onde Heathcliff (*Wuthering Heights*) permanece fiel a sua loucura de amar e odiar uma mulher para além dos limites da vida, sem que o cotidiano miúdo, que transforma toda paixão em cinza, interfira no trágico dessa escolha. A literatura eterniza o que é etéreo, sacraliza o que é banal, confere coerência interna ao que é pura fragmentação aleatória. Daí, por certo, as aproximações entre literatura e morte mencionadas por Blanchot e Foucault: a literatura, identificada por Foucault com a pessoa do Ulisses da Odisséia, “(...) persegue essa palavra fictícia, confirmando-a e conjurando-a ao mesmo tempo, nesse espaço vizinho da morte mas erigido contra ela, no qual a narrativa encontra o seu lugar natural. Os deuses enviam seus infortúnios aos mortais para que eles os narrem, mas os mortais os narram para que esses mesmos infortúnios jamais cheguem ao seu fim, e que seu término fique oculto no longínquo das palavras, lá onde enfim elas cessarão, elas que não querem se calar”<sup>6</sup>. Escrever é, então, marcar na carne branca do papel os signos de um mundo que se transubstancia nesse processo, de modo a não lhe faltar mais unidade e coerência; a escrita, mais especificamente a escrita ocidental, é reduplicação de si mesma, casa de espelhos onde a palavra reverbera e se perpetua indefinidamente, na busca de adiar o momento final de silêncio e morte. Conforme assinala Tatiana Levy, sobre o pensamento de Blanchot,

O grande paradoxo da arte talvez seja o fato de sua realização residir na irrealização ou, para acompanhar o pensamento de Blanchot, na negação. É preciso negar o real para se construir a (ir)realidade fictícia. A “outra coisa” fundada pela literatura, ou pela arte em geral, é sempre, em relação ao real, irreal. O mundo é aqui realizado pela negação de todas as realidades particulares.

(...) A negação, assim como a morte, faz parte da palavra literária. Se a linguagem comum a recusa, a linguagem literária, ao contrario, aproxima-a de si. Na literatura, o ato de nomear é antes “um assassinato diferido”, um gesto de negação. A palavra literária só encontra seu ser quando reflete o não ser do mundo<sup>7</sup>.

---

<sup>5</sup> Op. Cit, p. 301.

<sup>6</sup> FOUCAULT, Michel. A linguagem ao infinito. In: *Ditos e escritos*. Vol. III. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001, p. 47-48.

<sup>7</sup> LEVY, Tatiana Salém. *A experiência do fora: Blanchot, Foucault e Deleuze*. Rio de Janeiro: Relumê Dumara, 2003, p. 23.

No prefácio de *A literatura e o mal*, obra que contém uma série de pequenos ensaios sobre as relações entre a literatura e a transgressão dos interditos impostos pelo mundo da razão e do trabalho, Bataille identificará a literatura com a infância — tempo de soberana liberdade inculpada — reencontrada. Em seu ensaio sobre o romance *Wuthering Heights* de Emily Brontë, ele afirma que, na autora,

Há uma vontade de ruptura com o mundo, para melhor enlaçar a vida em sua plenitude e descobrir na criação artística o que a realidade recusa. É o despertar, a utilização propriamente dita, de virtualidades ainda insuspeitas. Que esta libertação seja necessária a todo artista é incontestável; ela pode ser sentida mais intensamente naqueles em que os valores éticos estão mais fortemente arraigados. É enfim esse acordo íntimo da transgressão da lei moral e da hipermoral o sentido último de *Wuthering Heights*<sup>8</sup>.

Por compreender que a literatura é uma forma soberana, Bataille a identifica ao Mal (à transgressão), afirmando que ela põe a desnudo o jogo entre razão e desrazão, sem no entanto ter nenhum ‘compromisso’ com a permanência do interdito. A literatura é perigosa porque “Sendo inorgânica, ela é irresponsável. Nada se apóia nela. Ela pode dizer tudo”<sup>9</sup>.

(...) o Mal, que se liga em sua essência à morte, é também, de uma maneira ambígua, um fundamento do ser. O ser não é consagrado ao Mal, mas deve, se o pode, não se deixar encerrar nos limites da razão. Ele deve antes de tudo aceitar esses limites, é-lhe necessário reconhecer a necessidade do cálculo do interesse. Mas nos limites, na necessidade que ele reconhece, ele deve saber que nele uma parte irredutível, uma parte soberana escapa.<sup>10</sup>

Em alguns momentos Bataille parece identificar a literatura como a única possibilidade de transgressão dos valores sociais apoiados na discursividade dos saberes, que encontram no interdito seu alicerce. A literatura se dirige ao indivíduo, e não ao corpo social, a esse indivíduo ela “não oferece nada senão o instante: ele é somente literatura<sup>11</sup>”. A literatura é portanto irresponsável: inútil, dispendiosa e soberana, da mesma forma que os movimentos eróticos, que não se comprometem com a economia social ou a preservação dos seres em sua descontinuidade: no erotismo dos corpos, no amor-paixão ou na mística o indivíduo ‘desiste’ — ao menos temporariamente ou ritualmente — da procura pela estabilidade e felicidade na

---

<sup>8</sup> Idem, p. 20, grifo do autor.

<sup>9</sup> BATAILLE, Georges. *A literatura e o mal*. Trad. De Suely Santos. Porto Alegre: LP & M, 1989, p. 22.

<sup>10</sup> Idem, p. 27.

<sup>11</sup> Idem, p. 22.

individuação e ascende a um estado de arrebatamento muito próximo da morte, pois é a busca de um vazio<sup>12</sup> — lembremos-nos de Mestre Eckhart, místico medieval, que afirmava: “Deus é nada”.

O que é sempre reencontrado nesses momentos de ruptura e de morte é a inocência e a embriaguez do ser. O ser isolado se perde em outra coisa que não ele. Pouco importa a representação dada da “outra coisa”. É sempre uma realidade que ultrapassa os limites comuns. Também tão profundamente ilimitada que antes de tudo não é uma coisa; é nada.<sup>13</sup>

Não importa o “objeto” e sim o movimento. Movimento que a literatura encena, possibilitando uma compreensão dos mecanismos que ali se encontram em ação, formando o binômio dialético sem síntese do interdito e da transgressão.

A literatura, enquanto recusa do real (Camus), é o Mal (Bataille), mas essa recusa não é absoluta: nela o real se ‘harmoniza’, ganha densidade e unidade; todas as peças se encaixam e o desespero é superado. Mas não há que se pensar na literatura como obra de um novo deus de barro — o gênio romântico—, pois ela é pura exterioridade (Foucault), espaço não-representativo onde a linguagem subsiste dobrada sobre si mesma, sem sujeito e sem arreios; ataque e transgressão ao tempo judaico-cristão, que deixou de ser cíclico (e mítico) e para dar origem à história, e com ela a um tipo de morte absoluta que não deixa consolo<sup>14</sup>. Na literatura o tempo volta a ser outro que não o do relógio: é um tempo denso e esférico, múltiplo e contraditório, onde a morte é,

---

<sup>12</sup> Um vazio que parece estar paradoxalmente próximo da plenitude. Em outro trecho de Mestre Eckhart, o místico identifica Deus como “um negar do negar”. Aqui cabe retomar a definição de Galimberti do sagrado como lugar de indiferenciação e inconsciência, onde não há diferença, logo, não há linguagem, racionalidade, ética ou moral. E, se não há diferença não há negação ou singularização, apenas unidade. Galimberti identifica o sagrado ao inconsciente, de modo que os deuses seriam projeções dos homens “e a monstruosidade deles está dentro de nós, a sacralidade deles é a nossa maldição; por isso traduzimos sacer ora por “sagrado” ora por “maldito””. GALIMBERTI, Umberto. *Rastros do sagrado: o cristianismo e a dessacralização do sagrado*. São Paulo: Paulus, 2003. Em minha dissertação de mestrado esse tema é melhor desenvolvido., ver: OLIVEIRA, Cleide Maria de. *Do corpo `a palavra, da Palavra ao corpo: algumas reflexões sobre o complexo erotismo, mística e poesia*. Dissertação. Rio de Janeiro: PUC-Rio, 2005.

<sup>12</sup> Camus, Albert. Op. Cit., p. 311.

<sup>13</sup> BATAILLE, George. *A literatura e o mal*. Op. Cit, p. 23.

<sup>14</sup> Cabe lembrar que nas sociedades arcaicas, marcadas pela concepção de um tempo cíclico, a morte não tinha o mesmo peso que nas sociedades modernas, essas últimas moldadas por uma concepção temporal linear, progressiva e teleológica de origem judaico-cristã. Na Grécia antiga, por exemplo, a morte definitiva era aquela do esquecimento, e não a morte física: os feitos e bravuras do herói eram fixados em versos e imortalizados pelos aedos que percorriam a Grécia cantando a vida e o vigor (a presença, isto é, a verdade) desses imortais.

senão vencida, pelo menos adiada<sup>15</sup>. A literatura torna-se então uma tentativa de adiar a morte (Blanchot): escreve-se para não morrer, tematizando-se um vazio primordial que é aquele onde as palavras ainda não nasceram (o Fora), isto é, onde as palavras testemunham de um não-ser implícito em todo ser, “A palavra literária só encontra seu ser quando reflete o não ser do mundo”<sup>16</sup>, tornando-se profética (atalaia do divino) quando se gesta em um deserto que é o pressuposto da aliança deus-homem:

O deserto é o fora, onde não se pode permanecer, já que estar nele é sempre estar fora, e a fala profética é então aquela fala em que se exprimiria, com uma força desolada, a relação nua com o Fora, quando ainda não há relações *possíveis*, impotência inicial, miséria da fome e do frio, que é o princípio da aliança, isto é, de uma troca de palavras em que se destaca a espantosa justeza da reciprocidade<sup>17</sup>.

O deserto, lugar de onde parte a voz profética que anuncia a aliança, é, de forma simultânea, espaço de esperança e de desespero, por isso sua perfeita adequação enquanto metáfora da escrita literária. Do deserto surge o deus-homem que, após longa e dolorosa luta com o Lúcifer, o anjo-demônio, pôde levantar sua voz para anunciar a revolução de um novo reino, reino que, paradoxalmente, já se fora gestado dentro de cada um daqueles que aceitara esse discurso da alegria em meio ao mais violento sofrimento<sup>18</sup>. É exatamente a partir dessa metáfora, da literatura como um deserto, ou seja, como um não-lugar no qual não se pode permanecer confortavelmente, que gostaria de pensar a relação entre literatura e (des)esperança, sendo que, aqui, o artifício de velar-desvelar a preposição *des* tem por objetivo buscar articulações mais sutis que

---

<sup>15</sup> Lembro aqui um conto de Borges citado por Foucault (O milagre secreto): é a história de um escritor, Jaromir Hladick, condenado a morte que no último segundo antes que a bala disparada atinja sua cabeça recebe de Deus mais um ano de vida para poder terminar de escrever sua obra, uma obra que poderia justificá-lo e também a Deus. Jaromir escreve, no último segundo, transformado em último ano em que uma gota de suor escorre sobre sua testa imóvel, sua obra final, não para a posteridade, ou para Deus, de quem “não conhecia as preferências literárias”, ele escreve para não morrer, “urdindo no tempo um labirinto invisível” que é a própria literatura; labirinto no qual, como Teseu sem Ariadne, estamos fadados a perambular, esquivando-nos, mas não indefinidamente, desse encontro definitivo com o Minotauro portador da morte. BORGES, Jorge Luis. O milagre secreto. In: *Ficções*. São Paulo: Globo, 2001.

<sup>16</sup> LEVY, Tatiana Salém, op. Cit, p. 23.

<sup>17</sup> BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. São Paulo: Martins Fontes, 2001, p. 115-116.

<sup>18</sup> “Interrogado pelos fariseus sobre quando viria o reino de Deus, Jesus lhes responderá: Não vem o reino de Deus com visível aparência. Nem dirão: Ei-lo aqui! Ou: Lá está! Porque o reino de Deus está dentro de vós.” Lc 17:20-24. Há que se lembrar o contexto dessas palavras: os judeus contemporâneos do Cristo, em especial a elite intelectual e religiosa da qual os fariseus faziam parte, aguardavam um Messias político, que viria para libertar o povo judeu do domínio romano. Torna-se compreensível que as palavras de Jesus, apontando para um reino que não era político, mas interior ao homem, causassem tanto espanto e escândalo entre os seus contemporâneos.

explícitas entre os substantivos literatura, esperança e desespero. Para tanto remonto às citações que servem de epígrafe ao presente ensaio, onde encontramos uma concepção de literatura que parece apontar para um campo de ação da literatura que não cabe em definições estreitas, quer do mero escapismo ou de um engajamento não problemático.

Afirmar que “uma literatura desesperada é uma contradição em termos” significa que literatura e desespero não irreconciliáveis? Isto é, seria afirmar que a literatura tem um compromisso com o discurso da esperança, o que implicaria que ela assumisse certos pactos de fala e de silêncio que garantissem seu bom-comportamento e submissão enquanto instrumento político e ideológico para a garantia de uma dada ordem (social, estética, religiosa, intelectual, etc) ? E, seguindo o mesmo raciocínio, quando Adélia Prado, poeta de marcada influência judaico-cristã, afirma que a poesia, “a mais ínfima, é serva da esperança”, de que tipo de ‘servidão’ aqui se fala, posto que a poesia (a literatura) foi anteriormente identificada com a soberania, ou, em palavras de Bataille, com o Mal? Essas, e outras, maiores perguntas, estarão guiando um pequeno percurso que ora faremos pela poesia de Adélia Prado, na qual ressaltamos, desde já, a complexa articulação entre poesia e alegria em uma configuração temática que localiza o homem-humano no exato, e branco, horizonte da morte.

### **“A poesia me resgata do tempo”<sup>19</sup>: o discurso da alegria na poética de Adélia Prado**

Na escrita poético-ficcional de Adélia Prado as considerações sobre a temporalidade assumem destacada importância. Em diversos momentos ficará claro que, para Adélia, “A grande tarefa é morrer”<sup>20</sup>, uma tarefa na qual nos consumimos cotidianamente, pois a morte não é um ponto fora para o qual nos movemos: ela, em consonância com o posicionamento existencialista, engendra-se em nossas entranhas e “sua graça, seu desastrado encanto/ é por causa da vida”<sup>21</sup>. Há na poesia de Adélia uma permanente reflexão sobre as variadas e diversas mortes que experienciamos antes que a grande lição tenha sido aprendida: a memória, resgate do vivido e do sonhado, restaura a coesão do mundo ao fixar na eternidade efêmera da palavra a matéria frágil que se

---

<sup>19</sup> PRADO, Adélia. Entrevista. *Cadernos de Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, 2001, p. 24.

<sup>20</sup> Verso do poema Campo santo. Coração disparado. Op. Cit.

<sup>21</sup> Poema Um homem habitou uma casa. PRADO, Adélia. O coração disparado. Op. Cit.

transforma em “lasca de tábua podre,/tiras de pano e poeira”<sup>22</sup>. Veja-se por exemplo o poema “A poesia, a salvação e a vida, II”:

Eu vivo sob um poder  
que às vezes está no sonho,  
no som de certas palavras agrupadas,  
em coisas que dentro de mim  
refulgem como ouro:  
a bacinha de lata onde meu pai  
fazia espuma com o pincel de barba.  
De tudo uma veste teço e me cubro.  
Mas, se esqueço a paciência,  
me escapam o céu  
e a margarida-do-campo.

O fio que a poesia tece, que é ao mesmo tempo véu e mortalha, nos cobre e protege da dor: é pela poesia que podemos “garantir o mundo/ da corrosão do tempo, o próprio tempo burlar”<sup>23</sup>, é nela que o mundo encontra sua ordem e unidade, a beleza e o amor reencontrados descansam enfim fora dos beirais da morte. Na poesia as coisas recuperam seu brilho e podem novamente refulgir como ouro, voltando indestrutíveis, novamente presença (*alethéia*). Mas a poesia não é feita apenas de palavras: ela é sensorial, tem cheiro, gosto e cor que atravessam a memória e encontram no poema seu re-pouso:

Visíveis no facho de ouro jorrado porta adentro  
mosquitinhos, grãos maiores de pó.  
A mãe no fogo atíça as brasas  
e acende na menina o nunca mais apagado da memória:  
uma vez banqueteadando-se, comeu feijão com arroz  
mais um facho de luz. Com toda fome<sup>24</sup>.

A memória poética torna-se passaporte para uma comunhão profunda com o sagrado, que se deixa perceber nas mínimas parcelas do cotidiano. Na poética de Adélia há uma clara consciência desse aspecto sagrado da poesia — que é aceita como ‘rastros de Deus, ar onde ele passou, casa que foi Sua morada’<sup>25</sup>. O poeta será aquele que, ferido pela solidez das coisas, assumirá o encargo de atalaia e profeta, oráculo da beleza e da dor, veja-se o poema “Anunciação ao poeta”, abaixo transcrito:

---

<sup>22</sup> Poema Porfia. PRADO, Adélia. O coração disparado. Op. Cit.

<sup>23</sup> Poema A rosa mística. O pelicano. Op. Cit.

<sup>24</sup> Poema Registro. O coração disparado. In: Op. Cit.

<sup>25</sup> Solte os cachorros. PRADO, Adélia. *Prosa Reunida*. São Paulo: Siciliano, 2001.



Ave, ávido.  
Ave, fome incansável e boca enorme,  
come.  
Da parte do Altíssimo te concedo  
que não descansarás e tudo te ferirás de morte:  
o lixo, a catedral e a forma das mãos.  
Ave, cheio de dor<sup>26</sup>.

Ferido de morte, ferido pela beleza do mundo<sup>27</sup>, o poeta-profeta encontra-se no deserto, sem descanso e cheio de dor, onde, mesmo cansado, não poderá desistir do encargo de arauto divino, pois esse é um deus que se alimenta de palavras<sup>28</sup>, e o poema é um ex-voto entregue no altar da Palavra:

**Ex-voto**<sup>29</sup>

(...)

---

<sup>26</sup> Cabe aqui sinalizar as semelhanças e distinções entre essa noção de poeta-profeta e a noção romântica do poeta como gênio criador, o qual seria portador de experiências estéticas privilegiadas que transmitiria ao restante dos mortais. Em Adélia há uma clara consciência de que a poesia seja soberana, isto é, ela não se identifica com o poeta - diz ela em entrevista ao *Cadernos de Literatura*, op. Cit.: “Você não pode ficar bobo, confundir o livro com você. A boniteza do livro com a sua”. É necessário compreender que para Adélia a poesia é intrinsecamente religiosa, mesmo aquela poesia feita por poetas ateus, ou seja, religiosa no sentido mais profundo do termo: como re-velação, “epifania do real”, p.36. Em outra entrevista ela diz: “A poesia, a poesia verdadeira é sempre ”epifânica”; ela revela e a beleza dela é isto. A beleza não é o assunto. Eu posso falar pessimamente sobre pores-de-sol e madrugadas e fazer um texto insuportável. Em arte, a beleza não é do tema, é da forma. E se a beleza está na forma qualquer assunto me serve, qualquer coisa é a casa da poesia. Ela não recusa absolutamente nada que diz respeito à experiência humana, porque ela guarda, na sua forma, exatamente esta revelação - é só “olhos de ver”. Por isso é que a Bíblia, e todas as escrituras sagradas de todas as religiões, sobrevivem há milênios, há séculos e séculos, por causa da linguagem. É por causa da linguagem. Os teólogos fariam aqui: “É por causa de Deus”. É, mas eu estou falando a mesma coisa. É uma linguagem divina. A linguagem da arte é divina. Isto não é uma força de expressão. Eu acho que isto pode ser traduzido de forma literal, porque o poeta, o artista, rigorosamente falando, não é o criador de sua obra, isto é impossível (...)”. PRADO, Adélia. *Mística e poesia*. Conferência realizada no Centro Loyola e publicada pela Magis Revista de Fé e Cultura. Catálogo organizado por BINGEMER, Maria Clara Lucchetti e YUNES, Eliana. Rio de Janeiro: Edições Loyola, 2004, p. 2/31. Nesse sentido, em Adélia, a compreensão da figura do poeta como profeta precisa recuperar o sentido bíblico dessas figuras que assumiam o oráculo divino como um destino, um fado, e não como um privilégio. Há que se lembrar de Jonas, por exemplo, fugindo da missão divina e indo parar dentro da barriga de um monstro marinho, permanecendo ali por 3 dias e noites; de Oséias, que recebe a ordem divina de se casar com uma prostituta para que isso servisse de metáfora para a ‘prostituição’ que Israel praticava com outros deuses; de Isaias, que perambula nu e descalço durante 3 anos, para simbolizar a derrocada de Israel sob o domínio dos assírios; de Jeremias, lançado ao calabouço por profetizar a ruína e o cativeiro de Israel; de João Batista, que teve a cabeça cortada pelo Rei Herodes, etc.

<sup>27</sup> ‘Por causa da beleza do mundo’ é o subtítulo que inicia *A faca no peito*, livro de poemas editados em 1988, que tem como singularidade o fato de que 24 dos seus 36 poemas serem elaborados em torno da figura enigmática de Jonathan, personagem que aparece na poesia e prosa adeliãna, e que ora é identificada com a própria poesia ou mesmo com a voz narrativa da poeta, ora com Jesus Cristo, ora com o sexo masculino.

<sup>28</sup> Trecho do poema O poeta ficou cansado (Oráculos de maio, op. Cit), onde é feita uma curiosa analogia entre o poeta e o rebelde profeta Jonas.

<sup>29</sup> Oráculos de maio. Op. Cit.

Palavras não, eu disse, só aceito chorar.  
 Por que então limpei os olhos  
 quando avistei as roseiras  
 e mais o que não queria,  
 de jeito nenhum queria àquela hora,  
 o poema,  
 o ex-voto,  
 não a forma do que é doente,  
 mas do que é são em mim  
 e rejeito e rejeito,  
 premido pela mesma força  
 do que trabalha contra a beleza das rochas?  
 Me imploram amor Deus e o mundo,  
 sou pois mais rica que os dois,  
 só eu posso dizer á pedra:  
 ès bela até à aflição;  
 o mesmo que dizer è Ele:  
 sois belo, belo, sois belo!  
 Quase entendo a razão da minha falta de ar.  
 Ao escolher palavras com que narrar minha angústia,  
 Eu já respiro melhor.  
 A uns Deus os quer doentes,  
 a outros quer escrevendo.

Assim, se a poesia é poeira sagrada que fica nas coisas tocadas pelo divino, a verdade desta afirmativa não implica que haja uma estetização, via espiritualização, do corpo e de seus signos: em Adélia, o mistério se mostra através do corpo<sup>30</sup>, mas para que isso ocorra é preciso que o homem-humano seja aceito com suas demandas e limites, dentre esses limites, a morte, aprendizado duríssimo, porque, “Fora os olhos dos retratos,/ninguém sabe o que é a morte”<sup>31</sup>. Daí poder se dizer “sem soberba ou horror:/é em sexo, morte e Deus/ que eu penso invariavelmente todo dia”<sup>32</sup>, e “Não há como não pensar na morte,/ entre tantas delícias, querer ser eterno”<sup>33</sup>. Aí encontra-se portanto o discurso da alegria: em um posicionamento trágico frente às experiências que compõem a vivência do homem-humano,

Depois do féretro, o relógio bate,  
 Alguém faz o café, todos bebem.  
 Quisera lamuriar-me, erguer meus braços tentada  
 A pecar contra o Santo Espirito.  
 Mas a vida não deixa. E o discurso

<sup>30</sup> “O mistério vai se mostrar através do corpo”. O homem da mão seca. In: Prosa Reunida. Op. Cit.

<sup>31</sup> Poema Paixão. O coração disparado. Op. Cit.

<sup>32</sup> Poema O modo poético. O coração disparado. Op. Cit.

<sup>33</sup> Poema O alfabeto no parque. O coração disparado. Op. Cit.

acaba cheio de alegria<sup>34</sup>.

Se não há recusa à dor, a poesia torna-se um discurso onde se tenta encontrar um adjetivo para o existir, para demarcar “mais fácil os contornos da vida:/ aqui é dor, aqui é amor, aqui é amor e dor,/ onde um homem projeta seu perfil e pergunta atônito:/em que direção se vai?”<sup>35</sup>. Nessa empreitada, o poeta é tentado à lamentação, “Mas a vida não deixa. E o discurso/ acaba cheio de alegria”<sup>36</sup>, pois a poesia, “a mais ínfima, é serva da esperança”<sup>37</sup>, e é também discurso profético que re-significa o absurdo da existência, proclamando as boas novas da salvação — salvação da suspeita de um insuperável *nonsense* nos projetos humanos — em um permanente diálogo com o discurso cristão que, entretanto, não se submete a sua moral platônica de mortificação do corpo e ascese, porque convicta de que “sem o corpo a alma de um homem não goza”<sup>38</sup>. E porque é a alma quem goza, ‘erótica é alma’<sup>39</sup>, verso que explicita uma concepção da relação entre física e metafísica na qual o jogo de forças articulado desde Platão ganha súbito e admirável equilíbrio. O corpo é aceito em suas demandas<sup>40</sup>, e assumido enquanto *locus* onde a hierofania pode se dar, corpo que deixa de ser pacífico ou neutro (moderno) para tornar-se ‘trágico’, no sentido em que seja uma estrutura ‘aberta’<sup>41</sup> premeida pela temporalidade e pela beleza, veja-se um trecho do poema *A cicatriz*<sup>42</sup>:

(...)  
Me mata Jonathan, com sua faca,  
Me livra do cativo do tempo.  
Quero entender suas unhas,  
O plano não se fixa, sua cara desaparece.  
Eu amo o tempo porque amo este inferno,  
este amor doloroso que precisa do corpo,

<sup>34</sup> Poema Porfia. O coração disparado. Op. Cit.

<sup>35</sup> Poema Discurso. O coração disparado. Op. Cit.

<sup>36</sup> Poema Porfia. O coração disparado. Op. Cit.

<sup>37</sup> Poema Tarja. PRADO, Adélia. Bagagem. Op. Cit.

<sup>38</sup> Poema A terceira via. Terra de Santa Cruz. Op. Cit.

<sup>39</sup> Poema Disritmia. PRADO, Adélia. Bagagem. Op. Cit.

<sup>40</sup> Aliás, esse é um tema obsessivo na obra adeliãna, em especial na prosa, onde as personagens, que afinal são uma e mesma personagem que se desdobra nos cinco livros (com exceção de *Solte os cachorros e Filandras*, uma coletânea de contos), vivenciam um processo de ‘ascese negativa’, ou seja, não é uma purificação do corpo em prol do fortalecimento do espírito, entes, é uma profunda aceitação do corpo — o seu e o do outro — com suas demandas (seus fluídos, debilidades, inconsistências, prazeres...), processo que, quando completado, culminará em uma profunda comunhão com o outro, que também é Deus, o completamente outro. Não obstante, tal ascese, retomada em cada um de seus livros, aponta para o caráter epifânico e pontual dessa comunhão.

<sup>41</sup> O termo ‘aberto’ aqui usado faz referência aos pressupostos existencialistas do homem enquanto um ser cuja essência não é dada *a priori*, mas encontra-se no próprio fazer-se homem.

<sup>42</sup> A faca no peito. *Prosa Reunida*. Op. Cit.

da proteção de Deus para dizer-se  
nesta tarde infestada de pedestres.  
Ter um corpo é como fazer poemas,  
pisar margem de abismos,  
eu te amo.  
Seu relógio,  
incongruente como meus sapatos,  
uma cruz gozosa, Ó Félix Culpa!

*Félix Culpa* é um conceito teológico usado para explicar, na teologia cristã, a articulação entre pecado e graça. A culpa, o pecado de não ser o que se é, ou seja, não sermos divinos, quando foi a própria mão de YAHVE que nos ‘imprimiu’ no barro primordial, torna-se graciosa, feliz, porque é condição de possibilidade para a manifestação da Graça, manifesta na pessoa do deus-homem (o Cristo). A temporalidade é um cativeiro do qual não se pode escapar, pois é nele que se inscreve o corpo, um corpo que não será descartado nem mesmo com a esperança cristã da ressurreição<sup>43</sup>. Ter um corpo é estar submerso em mistério, ‘pisar margem de abismos’, pois o corpo é a matéria da poesia, espaço do qual precisamos nos ‘aproximar’, localizar nosso discurso dentro e a partir dele, no sentido em que seja preciso superar a dicotomia corpo-espírito, ou corpo-mente, em prol de erotização da alma. A beleza, então, não deve ser entendida dentro dos padrões clássicos de equilíbrio, perfeição e simetria, mas sim enquanto potência de vida<sup>44</sup>, re-velação do real.

Aqui gostaria de retomar o poema, anteriormente citado, *Ex-voto*, onde encontramos um elemento importante nesse configuração entre o homem-humano e o divino: é o entendimento da poesia como capacidade de nomeação e instauração da beleza, possibilidade que só o humano tem de fixar na palavra a beleza do mundo:

---

<sup>43</sup> No poema O reino do céu a poeta dirá: “Quando eu ressuscitar, o que quero é/ a vida sem perigo da morte,/ os riscos todos, a garantir:/ ` noite estaremos juntos, a camisa no portal./ Descasaremos porque a sirene apita/ e temos que trabalhar, comer, casar,/ passar dificuldades, com o temor de Deus,/ para ganhar o céu”. Ressalto aqui a impressionante subversão do mito judaico-cristão da ressurreição da carne a partir de uma concepção de tempo cíclico (mítico), onde as coisas se repetem, festivamente e indefinidamente, e por isso nada mesmo morre. Resta lembrar que a própria noção moderna de tempo teleológico e linear é herança da cultura judaico-cristã, conforme destaca Galimbert, Umberto. *Rastros do sagrado: o cristianismo e a dessacralização do sagrado*. Op. Cit.

<sup>44</sup> Em uma de suas entrevistas Adélia fará uma afirmação que ajuda a esclarecer sua concepção de beleza, e a relação desta com a arte: “A poesia é a estranheza que a coisa me provoca; uma estranheza fundada na beleza. Na hora em que fica bonito demais nós não agüentamos! Eu já vi gente sair do cinema na hora melhor. Às vezes é quase insuportável. Tem hora que o teatro fica tão horrível de bom que nós saímos: “Não quero ver, não quero”. Há pessoas que não suportam a beleza. Sabem por que? Porque ela revela o real, e nem sempre eu quero o real. Por exemplo, às vezes eu quero exatamente, com a arte, fugir da

Me imploram amor Deus e o mundo,  
sou pois mais rica que os dois,  
só eu posso dizer á pedra:  
és bela até à aflição;  
o mesmo que dizer è Ele:  
sois belo, belo, sois belo!

A poesia é aqui identificada com o amor — ‘Me imploram amor Deus e o mundo’<sup>45</sup> — , riqueza que pertence ao poeta, pois apenas ele é capaz de, pela palavra cantada, trazer `a presença<sup>46</sup> o ser das coisas e do próprio sagrado, dando-lhes permanência e verdade. Nesse sentido, esse Deus que aparece em Adélia *precisa* do poeta porque as palavras são seu alimento<sup>47</sup> e sua carne, não sendo a poesia outra coisa “senão Sua Face atingida/da brutalidade das coisas”<sup>48</sup>.

Aqui podemos retornar a pergunta com a qual iniciamos o percurso pela poesia de Adélia Prado: qual as relações mais gerais que podem ser estabelecidas entre literatura e (des) esperança a partir da poética adeliana? Ou, de outra forma, afirmar que a literatura é fonte de esperança não significa que a mesma deva fazer concessões que necessariamente irão limitar sua soberania? Creio que não seja assim. O próprio Camus deixa bem claro, em sua argumentação sobre as proximidades entre revolta e literatura, essa última entendida enquanto *locus* produtor de unidade cujo nome é beleza, que “Sem dúvidas a beleza não faz revoluções”<sup>49</sup>, mas invariavelmente as revoluções sentem necessidade da beleza, pois que essa se funda na dignidade da pessoa humana, e

---

realidade. Então eu não estou fazendo arte, pode ter certeza absoluta. Por isto que os governos fortes, as ditaduras, têm pavor da arte verdadeira, porque ela revela, ela desnuda”.

<sup>45</sup> Em outro livro de Adélia aparece uma definição de amor que corrobora esse interpretação do mesmo enquanto um princípio de criação que seja sagrado: “Amor eu disse. Não é este o nome do que nunca desiste de soprar uma forma sobre o barro?”. Solte os cachorros. *Prosa Reunida*. Op. Cit, p. 42.

<sup>46</sup> Conforme destaca J.A A . Torrano, em seu estudo introdutório sobre a Teogonia de Hesíodo, a palavra cantada, a que a poesia moderna remonta, possui um poder ontofânico de “poder fazer o mundo e o tempo retornarem `a sua matriz original e ressurgirem com o vigor, perfeição e opulência de vida com que vieram `a luz pela primeira vez” (p.20) . Nesse sentido, a poesia possui um poder de desvelamento e desocultação que os antigos gregos identificavam com a Verdade – *alétheia*, palavra que indica o “*não-esquecimento*, no sentido em que eles experimentavam o *Esquecimento* não como um fato psicológico, mas como uma força numinosa de ocultação, de encobrimento. Desde as reflexões de Martin Heidegger estamos afeitos a traduzir *alétheia* por re-velação (como fiz no v. 28), desocultação, ou ainda , *não-esquecimento*. Isto porque a experiência que originariamente os gregos tiveram da Verdade é radicalmente distinta e diversa da noção comum hodierna que esta nossa palavra *verdade* veicula” (p.25). TORRANO, A . A. O mundo como função de musas. In: Hesíodo. *Teogonia: a origem dos deuses*. São Paulo: Iluminuras, 2001.

<sup>47</sup> “Filha, diz-me o Senhor,/ eu só como palavras”. Verso do poema O poeta ficou cansado. Oráculos de maio. Op. Cit.

<sup>48</sup> Poema Guia. Bagagem. Op. Cit.

<sup>49</sup> Op. Cit., p. 317.

esse é um ponto de convergência bastante significativo com a obra de Adélia Prado, onde um dos temas centrais e articuladores são as considerações sobre o ‘homem-humano’. Encontramos nessa obra uma comovente defesa do humano, que se vê despojado de suas pretensões ‘heróicas’ para encontrar redenção na “inocência da carne” revelada pelo humaníssimo corpo de Cristo pendurado na cruz: “*Jesus tem um par de nádegas!// Mais do que Javé na montanha/ esta revelação me prostra*”<sup>50</sup>

Revolta e literatura, que têm assim em comum a mesma recusa à história, tomam caminhos necessariamente diferentes em sua busca pela unidade do real: “A arte é uma exigência de impossível à qual se deu forma”<sup>51</sup>, e nenhum possível transitório (nenhuma revolução) é suficiente para matar no homem essa sede excessiva que o conduz aos desertos onde se gesta a literatura, que “parece sempre buscar a ruptura final”<sup>52</sup>.

Em entrevista conferência proferida com o título de ‘Mística e poesia’, Adélia Prado narra uma história que me parece paradigmática para entender essa relação entre o humano, a beleza e a transcendência que postulamos como o princípio constitutivo para explicar a relação entre literatura e esperança:

Conheci um homem muito simples, ferreiro e a escolaridade dele era só até o 3º ano primário. Mas ele plantava jardim em sua casa. Quando ele fazia jardim, falava assim: “Eu não gosto de canteiro quadrado, é muito sem poesia. Eu gosto de um “fingimento” de lua, de um “fingimento de estrela”. Olha que coisa fantástica! Um ‘fingimento’. E aquilo que era ‘fingimento’ para ele era o mais profundo de sua alma, era expressão da beleza, da busca da necessidade de beleza. A arte tem esse papel na sua natureza — de salvação, porque ela toca naquilo que em mim é mais precioso, que não tem preço. Não tem preço meu desejo de beleza. Para o desejo de meu coração o mar é uma gota. Quem é que dá conta de exprimir o seu desejo? Não tem ninguém. Ele é infinito e a arte é uma forma, um referencial que fala: “Olha, ‘segurei’ para você!”<sup>53</sup>

E, em outro momento, a autora complementa:

A arte não tem função, sua natureza não se presta a nenhum uso, a nenhuma instrumentalização. Serve para aquilo que é individual, pequeno, limitado e precário encontra através dela uma significação de natureza universal e, portanto, de transcendência. Qualquer arte - pintura, música, cinema, literatura - onde eu consiga falar da minha pequena dor pessoal, do meu pequeno medo, do

---

<sup>50</sup> Oráculos de maio. *Poesia Reunida*. Op. Cit. Em minha dissertação de mestrado exploro as ambivalências dessa religiosidade ‘corpórea’ em uma obra cujas influências cristãs (e, logo, platônicas) são assumidas sem subterfúgios. Ver: OLIVEIRA, Cleide Maria de. Op. Cit.

<sup>51</sup> CAMUS, Albert. Op. Cit., p. 311.

<sup>52</sup> BLANCHOT, Maurice. Op. Cit, p. 124.

<sup>53</sup> PRADO, Adélia. *Mística e poesia*. Op. Cit.. 02/33.

meu pavor, do meu pânico, da minha doença, da minha paixão; onde eu encontre uma linguagem para isto, um signo, me descansa...<sup>54</sup>

“Ao escolher palavras com que narrar minha angústia,/ Eu já respiro melhor”<sup>55</sup>, afirma a poeta, com consonância com Camus, quando o mesmo diz que nomear o desespero já é superá-lo. Assim, a arte, a literatura em especial, é fonte de esperança na exata medida em que se dispõe a tematizar o desespero. Mas, ainda assim, a literatura não pode se ‘datar’, pondo-se `a serviço desse ou daquele discurso histórico contingencial, pois com isso ela perde sua soberania, logo, o caráter prioritariamente sagrado que possui, e sagrado aqui entendido dentro do contexto batailliano de festa e excesso em oposição ao mundo do trabalho e da discursividade racional<sup>56</sup>. A arte como forma, e não como conteúdo, essa é a proposta de Adélia Prado, para quem a poesia “já diz aprioristicamente, necessariamente, ontologicamente” o seu tempo<sup>57</sup>, daí a constatação de que seu discurso (o da poesia) tem certas especificidades que o tornam independente do político, filosófico e sociológico, pois “A única fidelidade que um poeta tem que ter é com a poesia”<sup>58</sup>. E assim, o discurso da alegria subsiste porque se alimenta da beleza do mundo, não importando mais os nomes pelos quais chamamos Deus ou a poesia, afinal,

O nome de Deus é qualquer  
pois quando nada responde  
ainda assim uma alegria poreja<sup>59</sup>.

---

<sup>54</sup> PRADO, Adélia. *Mística e poesia*. Op. Cit., p. 01/33.

<sup>55</sup> Poema Ex-voto. Oráculos de maio. Op. Cit.

<sup>56</sup> BATAILLE, George. *O erotismo*. Porto Alegre: LP&M, 1987.

<sup>57</sup> PRADO, Adélia. Entrevista. Op. Cit, p. 25.

<sup>58</sup> Idem, p. 25.

<sup>59</sup> Prado, Adélia. Poema Caderno de desenho. In: *O pelicano*, op.cit.